

LMU

LUDWIG-  
MAXIMILIANS-  
UNIVERSITÄT  
MÜNCHEN

DISSERTATIONEN DER LMU

UB

42

THERESA SEPP

**Ernst Buchner (1892–1962):**

Meister der Adaption von Kunst und Politik

# Künstlerisch, wissenschaftlich, unpolitisch?

Ernst Buchner (1892–1962), Kunsthistoriker und  
Museumsleiter vor und nach 1945

Inauguraldissertation

zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie  
an der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von  
Theresa Sepp  
aus München  
2020

Erstgutachterin: Prof. Dr. Christine Tauber  
Zweitgutachter: PD Dr. Christian Fuhrmeister  
Datum der mündlichen Prüfung: 27.02.2020

Theresa Sepp

Ernst Buchner (1892–1962):

Meister der Adaption von Kunst und Politik

Dissertationen der LMU München

Band 42

# Ernst Buchner (1892–1962): Meister der Adaption von Kunst und Politik

von  
Theresa Sepp



Universitätsbibliothek  
Ludwig-Maximilians-Universität München

Herausgegeben von der  
**Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität**  
Geschwister-Scholl-Platz 1  
80539 München

Mit **Open Publishing LMU** unterstützt die Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München alle Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler der LMU dabei, ihre Forschungsergebnisse parallel gedruckt und digital zu veröffentlichen.

Text © Theresa Sepp 2020  
Erstveröffentlichung 2020  
Zugleich Dissertation der LMU München 2020

### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

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

Herstellung über:  
readbox unipress  
in der readbox publishing GmbH  
Rheinische Str. 171  
44147 Dortmund  
<http://unipress.readbox.net>

Open-Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:  
<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:19-267672>

978-3-95925-168-6 (Druckausgabe)  
978-3-95925-169-3 (elektronische Version)

# Inhaltsverzeichnis

Vorwort .....	IX
<b>1 Ernst Buchner als Forschungsgegenstand .....</b>	<b>11</b>
1.1 Einführung.....	11
1.2 Forschungsstand.....	17
1.3 Vorgehensweise.....	28
1.3.1 Quellen.....	28
1.3.2 Methodik.....	32
1.3.3 Formale Hinweise.....	36
<b>2 1892–1932: Werdegang .....</b>	<b>39</b>
2.1 Jugendjahre.....	39
2.2 Orientierungen .....	42
2.2.1 Lieder aus dem Oberland.....	43
2.2.2 Fronterfahrung .....	46
2.3 Ernst Buchner als Kunsthistoriker .....	53
2.3.1 Die Dissertation.....	56
2.3.2 Publikationen.....	62
2.3.3 Der kunsthistorische Ansatz .....	66
2.3.3.1 Stilbegriff .....	66
2.3.3.2 Methodik .....	69
2.3.3.3 Kennerschaft und Vermittlung .....	71
2.4 Ernst Buchner als Museumsmann.....	76
2.4.1 Ausbildung an Münchner Museen.....	76
2.4.2 Nebentätigkeiten .....	78
2.4.3 Direktor des Wallraf-Richartz-Museums in Köln .....	80
2.4.3.1 Erwartungen .....	81
2.4.3.2 Ausstellungen .....	84
2.4.3.3 Erwerbungen .....	86
2.4.3.4 Kölner Kontakte .....	89
2.4.4 Bilanz.....	94

3	1933–1945: Kunst und Politik.....	95
3.1	Bedingungen.....	96
3.1.1	Die Berufung nach München.....	96
3.1.2	Netzwerk.....	101
3.1.2.1	Familie.....	102
3.1.2.2	Freunde.....	105
3.1.2.3	Berufliches Netzwerk.....	108
3.1.3	Mitgliedsnummer 3.204.678.....	120
3.1.4	Fazit.....	127
3.2	Was nützt die Kunst der Politik?.....	129
3.2.1	Steuerungsversuche.....	130
3.2.2	Die Tagung deutscher Museumsdirektoren.....	136
3.2.3	Die Aktion <i>Entartete Kunst</i> in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.....	141
3.2.3.1	Die zweite Beschlagnahme.....	145
3.2.3.2	Mutige Rettungsversuche?.....	149
3.2.3.3	Entschädigungen.....	151
3.3	Was nützt die Politik der Kunst?.....	158
3.3.1	Jüdische Sammlungen als Bezugsquelle.....	162
3.3.1.1	Die Sammlung August Goldschmidt.....	164
3.3.1.2	Die Münchner Beschlagnahme von jüdischem Kunstbesitz im Winter 1938/39.....	170
3.3.1.3	Der Fall Hugo und Else Marx.....	179
3.3.2	Der Genter und der Löwener Altar.....	187
3.3.2.1	Der Genter Altar: Objekt der Begierde.....	192
3.3.2.2	Warum Buchner? Erklärungsansätze.....	195
3.3.2.3	Chronologie.....	205
3.4	Zwischenbilanz einer Amtszeit.....	212
3.4.1	Motivationen.....	213
3.4.2	Erwerbungen.....	218
4	1945: Umdeutung und Neubewertung.....	225
4.1	Das Kriegsende als Wendepunkt.....	226
4.1.1	Die letzten Kriegstage.....	228
4.1.2	Haft.....	233
4.1.3	Rousseaus Urteil.....	238

4.2	Die Bewertung der Erwerbungen nach 1945 .....	241
4.2.1	Das <i>Hühnerfütternde Mädchen</i> von Hans Thoma .....	242
4.2.2	Eine „schiefer nicht begreifliche Überschätzung“ .....	249
4.2.3	Politisch oder künstlerisch motiviert? .....	254
4.3	Genese eines selbstentlastenden Narrativs .....	257
5	1945–1962: Wiedereingliederung .....	265
5.1	Schritte und Rückschritte zur Rehabilitierung .....	266
5.1.1	Das Gesuch und seine Folgen .....	266
5.1.1.1	Das Gesuch um Wiederverwendung im Staatsdienst .....	271
5.1.1.2	Der Forschungsauftrag zur Geschichte der bayerischen Malerei .....	273
5.1.2	Die Debatte um die Alte Pinakothek .....	276
5.1.2.1	Reaktionen .....	278
5.1.2.2	Der Wiederaufbau der Alten Pinakothek .....	281
5.1.3	„Die natürliche Ordnung ist wiederhergestellt!“ .....	284
5.1.3.1	Ein unerwarteter Angriff .....	288
5.1.3.2	Reaktionen und Gegenreaktionen .....	290
5.1.3.3	Die Debatte um Buchner als Debatte um Kunst .....	294
5.1.4	Personelle Kontinuitäten an deutschen Museen .....	298
5.2	Die zweite Amtszeit .....	302
5.2.1	Profilieren durch moderne Kunst .....	305
5.2.1.1	Erwerbungen .....	306
5.2.1.2	Ausstellungen .....	311
5.2.1.3	Die Förderung der Moderne als Strategie .....	315
5.2.2	Das Rembrandt-Problem und der „Fall Buchner“ .....	319
5.2.2.1	Susanne Carwins zweiter Angriff .....	321
5.2.2.2	Relativierungen .....	326
5.2.2.3	Der „Fall Buchner“ als Vergangenheitsbewältigung .....	330
5.2.3	Die neue Alte Pinakothek .....	336
5.3	Kunstexperte im Ruhestand .....	341
5.3.1	Gutachter und Forscher .....	342
5.3.2	Kunstberatung .....	344
5.4	Bilanz: Nachruhm und Profit .....	351

6 Zusammenfassung und Ausblick.....	357
7 Anhang.....	365
7.1 Abkürzungsverzeichnis.....	365
7.2 Abbildungsverzeichnis.....	366
7.3 Quellen.....	367
7.4 Online-Ressourcen .....	374
7.5 Literatur.....	376

# Vorwort

Die vorliegende Arbeit wurde im Oktober 2019 als Dissertation von der Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität angenommen und für die Veröffentlichung leicht überarbeitet. Zur Entstehung haben zahlreiche Personen maßgeblich beigetragen, denen ich an dieser Stelle meinen aufrichtigen und herzlichen Dank aussprechen möchte.

An erster Stelle danke ich Prof. Dr. Christine Tauber, die mich zum Wagnis der Promotion ermuntert und die Entstehung der Dissertation seitdem mit großem Vertrauen, Bestärkung und Rat begleitet hat. Ihre stetige Ermunterung dazu, genau hinzusehen, kritisch zu hinterfragen und „einfach mal“ zu machen, hat sich für mich als genau richtige Arbeitsstrategie herausgestellt.

Auch meinem zweiten Betreuer PD Dr. Christian Fuhrmeister sei herzlich gedankt. Von einem von ihm geleiteten Seminar stammte überhaupt die Idee zum Thema der Dissertation; sein umfangreiches Wissen und die Möglichkeit, mein Thema auch in seinen Kolloquien zu diskutieren, haben wichtige fachliche Impulse gesetzt.

Die Arbeit basiert hauptsächlich auf der Auswertung von umfangreichen Quellenbeständen, die ohne die tatkräftige Hilfestellung zahlreicher Personen nicht möglich gewesen wäre. Besonders herzlich möchte ich mich bei allen Mitgliedern der Familie Buchner bedanken, die mir auf äußerst vertrauensvolle und unkomplizierte Weise den privaten Nachlass von Ernst Buchner zur Auswertung zur Verfügung gestellt haben. Die von ihnen kommunizierte und praktizierte Offenheit gegenüber einer ergebnisoffenen und kritischen Beschäftigung mit ihrem Vorfahren ist keineswegs selbstverständlich. Darüber hinaus danke ich allen MitarbeiterInnen der zahlreichen Archive, Museen und Institutionen, die meine teilweise monatelangen Recherchen in ihren Beständen wunderbar betreut haben. Insbesondere gilt dies für das Bayerische Hauptstaatsarchiv, die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, das Bundesarchiv in Berlin und Koblenz, das Deutsche Kunstarchiv in Nürnberg und das Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München.

Neben der wissenschaftlichen und organisatorischen stellt eine Promotion auch eine finanzielle Herausforderung dar. Dem großzügigen

Promotionsstipendium des Cusanuswerks habe ich es zu verdanken, dass ich mich drei Jahre lang lediglich auf die beiden erstgenannten konzentrieren konnte. Allen Mitgliedern der Geschäftsstelle und meinen MitstipendiatInnen danke ich bestens für die Betreuung, Anregungen und Bestärkung.

Zahlreiche andere Menschen haben dazu beigetragen, dass aus dem Projekt „Promotion“ eine Dissertation und ein Buch wurde. Meinen MitdoktorandInnen verdanke ich Anregungen, Austausch, Unterstützung und Motivation. Mein Großvater Dr. Peter Sepp transkribierte etliche für mich unleserliche, da in Sütterlin verfasste, Texte. René Bernard, Maria Tischner und Dr. Vanessa Voigt lasen den Text, teilweise mehrmals, kritisch und konstruktiv Korrektur. Prof. Dr. Mark Hengerer erklärte sich dankenswerterweise bereit, bei der Disputation als dritter Prüfer zu fungieren. Meine Eltern, Großeltern und Geschwister begleiteten die Entstehung der Dissertation mit dem größtmöglichen Wohlwollen und Interesse. Ihnen allen gebührt mein aufrichtiger und ehrlicher Dank. Insbesondere und nicht zuletzt gilt dies für René Bernard, der sich über all die Jahre hinweg geduldig meine Rechercheberichte und noch unausgegorenen Thesen anhörte und mich dennoch zum Weitermachen motivierte.

München, September 2020

Theresa Sepp

# 1 Ernst Buchner als Forschungsgegenstand

## 1.1 Einführung

Wenn sich ein „Partei-Eintritt“ für den Staat, die Allgemeinheit, den öffentlichen Kunstbesitz gelohnt hat, so war es der meine. Durch ihn gewann ich jene Rückenfreiheit und relative Standsicherheit, die zur Durchführung meiner rein künstlerischen, wissenschaftlichen, gänzlich unpolitischen Amtsaufgaben unerlässlich war.<sup>1</sup>

Autor dieser Zeilen war der Kunsthistoriker Ernst Buchner. Mit ihnen bat er 1948 um seine Wiedereinstellung als Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Bereits von 1933 bis 1945 war er als solcher für die Gemäldesammlung des bayerischen Staates zuständig gewesen, die in der Alten und Neuen Pinakothek und in der Neuen Staatsgalerie in München, sowie in zwölf Filialgalerien in ganz Bayern ausgestellt waren. Kurz nach Kriegsende 1945 hatte ihn die amerikanische Militärregierung verhaftet und aus dem Amt entlassen. Der Grund hierfür lag nicht in seiner Museumsarbeit, sondern war politischer Art: Buchners Mitgliedschaft in der NSDAP und seine Beteiligung an einem Kriegsverbrechen, dem 1942 erfolgten Raub des Genter Altars aus dem unbesetzten Teil Frankreichs.<sup>2</sup>

Aus der Haft wurde Buchner zwar nach anderthalb Monaten wieder entlassen, doch arbeitslos war er 1948, als er beim Kultusministerium um Anstellung bat, noch immer. Offensichtlich stand er unter Rechtfertigungsdruck, denn über die Mitgliedschaft in der NSDAP und den

1 BayHStA, MK 44778, Buchner an Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus (BSUK), 20.08.1948, Gesuch um Wiederverwendung bzw. Versetzung in den Wartestand.

2 NARA, M1947. Textual records created at the Wiesbaden Central Collecting Point include administrative files and monthly reports, RG 260, Roll 0072, Headquarters, MFA & A Section, Daniel J. Kern an Public Safety Officer, Request for Arrest, 16.06.1945 (über <https://www.fold3.com/image/232073126>, zuletzt aufgerufen am 03.06.2019).

Vorwurf, den Genter Altar gestohlen zu haben, hinaus, waren seine persönlichen Kontakte zu Adolf Hitler und führenden Nationalsozialisten bekannt. Anstatt sie zu leugnen verteidigte er seine Parteimitgliedschaft und seine Amtsführung mit einer bemerkenswerten Argumentation: Mit der Definition seiner Amtsaufgaben als „künstlerisch“ und „wissenschaftlich“ in strikter Abgrenzung zu „politisch“ erweckte Buchner den Anschein, dass die Sphären der Kunst und der Wissenschaft auf der einen und des Politischen auf der anderen Seite prinzipiell völlig unabhängig voneinander seien. Er als Kunsthistoriker und Museumsdirektor hätte naturgemäß nichts mit dem Politikbetrieb zu tun. Seine Parteimitgliedschaft, suggerierte Buchner, sollte Übereinstimmung mit der nationalsozialistischen Politik und Ideologie vorgaukeln, wo ausschließlich Hingabe an Kunst und Wissenschaft war.

Wie in dem kurzen Zitat aus seinem Schreiben deutlich wird, basierte seine Rechtfertigung auf einer Distanzierung zu der Ideologie, den Verfahrensweisen und Akteuren des nationalsozialistisch geführten Staates durch eine Identifizierung mit der Kunst und Wissenschaft. Die Mitgliedschaft in der NSDAP als politische Organisation und der von Buchner durchgeführte Raub von Kunstbesitz eines anderen Landes lassen allerdings die Behauptung, seine Amtsaufgaben fern von politischen Gegebenheiten versehen zu haben, nicht gerade glaubwürdig erscheinen. Die Vermutung liegt deshalb nahe, dass Buchner die Identifikation mit Kunst und Wissenschaft als Strategie zur Selbstentlastung einsetzte. Die vorliegende Arbeit hat es sich erstens zur Aufgabe gemacht, die historischen Umstände, die Buchner zu seinem Rechtfertigungsschreiben veranlassten, zu untersuchen und geht zweitens der erwähnten Vermutung nach. Ziel ist es, die Biografie von Ernst Buchner in ihren Einzelheiten zu erschließen und in ihre historischen und gesellschaftlichen Kontexte zu setzen. Dies scheint insofern nötig, als dass die Wahrnehmung Buchners im Laufe der Zeit stark variierte.

In der Vergangenheit wurde die Frage, wie unpolitisch oder „nationalsozialistisch“ der Kunsthistoriker Buchner als Generaldirektor agiert hatte, sehr unterschiedlich beantwortet. Bereits seine Zeitgenossen diskutierten kontrovers: War er ein überzeugter Nationalsozialist gewesen, der versucht hatte, seine politische Überzeugung mit den Mitteln der Kunst durchzusetzen? Oder war er ein heimlicher Widerstandskämpfer?

fer gewesen, der die Kunst gegen die nationalsozialistische Politik verteidigt und vor ihr bewahrt hatte? Die Unterstützer Buchners beteuerten seine Distanz zu Politik und Ideologie der Nationalsozialisten und feierten ihn stattdessen als „Retter der Pinakotheken“.<sup>3</sup> Mutig hätte er gegen die Aktion *Entartete Kunst* protestiert, erfolgreich den Verkauf wertvoller impressionistischer Gemälde aus Staatsbesitz ins Ausland verhindert und beherzt die Bergung der Museumsbestände vor Kriegszerstörung gegen alle politischen Widerstände durchgesetzt. Die Kritiker Buchners warfen ihm im Gegensatz dazu Nähe zu Adolf Hitler und der nationalsozialistischen Kulturpolitik vor. Buchner hätte Kunstwerke geraubt, mittels seiner Ankaufspolitik den Machthabern und dem nationalsozialistischen Kunstideal gehuldigt und von seiner Arbeit für die Nazis finanziell profitiert. Trotz dieser Einwände berief das Bayerische Kultusministerium Buchner im Jahr 1953 abermals zum Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. 1959 ehrte ihn Ministerpräsident Hanns Seidel für sein mutiges Eintreten gegen die nationalsozialistische Kulturpolitik und für seine Verdienste um die Kunst sogar mit dem Bayerischen Verdienstorden.

Die Wiederberufung auf seinen alten Posten sowie die Verleihung des Ordens legitimierten Buchners Rolle als mutiger Widerständler von Seiten des Staates. So behandelte in der Folge auch die Forschungsliteratur, die sich seit den 1960er Jahren mit dem Kunstraub der Nazis und der nationalsozialistischen Kulturpolitik auseinandersetzte, Buchner – wenn er überhaupt erwähnt wurde – als Gegner der ideologisch dominierten Kunstpolitik und als Retter der Sammlung.<sup>4</sup> Die noch zu seinen

3 O. A., Hüter der Kunst: Dr. Buchner, in: Die Welt, 23.06.1953, abgedruckt in Jonathan Petropoulos, *The art world in Nazi Germany*, Oxford/New York 2000, S. 45; Stadtarchiv München, ZA-P-62-29, Karl-Heinz Leidokat, *Der Retter der Pinakotheken wird Siebzig*, in: Würmtalbote, 20.03.1962.

4 Auf die Vernachlässigung Buchners in der Forschung wies bereits Helena Pereña Sáez hin, s. Helena Pereña Sáez, *Ernst Buchner. Eine Annäherung*, in: Nikola Doll/ Christian Fuhrmeister/Michael H. Sprenger, (Hrsg.), *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zu einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950*. Begleitband zur Wanderausstellung „Kunstgeschichte im Nationalsozialismus“, Weimar 2005, S. 139–160, S. 139. Nennungen Buchners als Gegner des Nationalsozialismus s. etwa Franz Roh, „Entartete“ Kunst. Kunstbarbarei im Dritten Reich, Hannover 1962 und Dagmar Lott, Münchens Neue Staatsgalerie im Dritten Reich, in: Peter-Klaus Schuster (Hrsg.), *Die ‚Kunststadt‘ München 1937*, München 1987, S. 289–300.

Lebzeiten lautstark geäußerten Vorwürfe der engen Verbindungen zum Nationalsozialismus und seinen Repräsentanten gerieten so mehr und mehr in Vergessenheit. Erst seit der Jahrtausendwende befassten sich vereinzelte Forschungsbeiträge wieder kritischer mit Buchners Amtsführung zwischen 1933 und 1945.<sup>5</sup> Sie brachten die Kritikpunkte, die bereits zu seinen Lebzeiten diskutiert worden waren, wieder ans Licht und werteten seine Ankaufspolitik, die Nähe zu Hitler oder den Raub des Genter Altars als Belege für seine dienende Haltung gegenüber der nationalsozialistischen Politik und Ideologie.<sup>6</sup>

Angesichts dieser kontroversen Rezeptionsgeschichte Buchners seit 1945 lassen sich zwei Deutungsmuster feststellen: Während Buchner für die einen ein unbescholtener Kunsthistoriker im Dienst von Kunst und Wissenschaft war, war er für die anderen ein Kunsträuber im Dienst der nationalsozialistischen Politik. Während die einen Buchners Erwerbungen für die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen als Ausweis seiner nationalsozialistischen Gesinnung deuteten, sahen die anderen in seinem Protest gegen die Aktion *Entartete Kunst* den Beweis für das Gegenteil. Problematisch daran ist nicht nur die meist auf Stereotypen basierende Argumentationsführung, sondern auch die daraus folgende Bewertung von Buchners Person und Handeln anhand eines moralisierenden Täter-Opfer-Schemas.

Das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Studie liegt nicht in einer Fortschreibung der bekannten Muster, sondern richtet sich auf eine

5 Petropoulos 2000; Pereña Sáez 2005; Andrea Bambi, „Nicht pinakothekswürdig“. Ernst Buchners Museumspolitik und ihre Folgen: Tauschgeschäfte und Ausstellungen in den Pinakotheken 1933–1945, in: Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hrsg.), Jahresbericht 2016, München 2017, url: [https://www.pinakothek.de/sites/default/files/downloadable/2017-04/BStGS\\_2016\\_Jahresbericht-DS.pdf](https://www.pinakothek.de/sites/default/files/downloadable/2017-04/BStGS_2016_Jahresbericht-DS.pdf), S. 126–135.

6 Ein Rezensent von Petropoulos' *The Faustian Bargain* schrieb, dass vor Petropoulos' Veröffentlichung die „Täterschaft“ Buchners sowie seine Vernetzung mit anderen Akteuren der NS-Kunstpolitik unbekannt oder „wenig beachtet“ war, s. Andreas Strobl, Einsparungen erfreuen das Herz des Museumsdirektors. Erwerbsrausch ohne Budgetzwang: Jonathan Petropoulos entlarvt deutsche Kunsthistoriker als Kunstdiebe, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, aktualisiert am 15.02.2001, s. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezension-sachbuch-einsparungen-erfreuen-das-herz-des-museumsdirektors-11268108.html> (zuletzt aufgerufen am 27.06.2019). Auch Birgit Schwarz schrieb in einer Rezension, Petropoulos habe gezeigt, wie Buchner „zum Täter“ wurde, s. Birgit Schwarz, Rezension von: Petropoulos, Jonathan G.: *The Faustian bargain. The art world in Nazi Germany*, London u.a. 2000, in: *Journal für Kunstgeschichte* 5 (2001), S. 195–201, S. 197.

Untersuchung des strategischen Einsatzes der Begriffe und Mittel von Kunst, Wissenschaft und Politik. Ein zweifacher Perspektivenwechsel soll eine ergebnisoffene Analyse von Buchners Biografie und seinem Handeln ermöglichen. Erstens beschränkt sich die Arbeit nicht nur auf den Zeitraum zwischen 1933 und 1945, sondern weitet den Blick auf seine gesamte Lebenszeit. Zweitens strebt sie keine Bewertung oder Einordnung Buchners nach moralischen Kriterien an, sondern richtet den Fokus auf die Argumentationsweisen, Semantiken und Ressourcen, die er und sein Umfeld nutzten. Ausgehend von der eingangs formulierten Vermutung, dass Buchner die Identifikation mit Kunst und Wissenschaft als Strategie zu seiner Entlastung einsetzte, untersucht sie, welche Funktionen er Kunst, Wissenschaft und Politik vor und nach 1945 zuschrieb und welche Ziele er damit verfolgte. Der Perspektivenwechsel ermöglicht es, zu zeigen, dass Buchner sein Amt keineswegs fern von jeglicher Politik ausübte, wie er selbst und viele seiner Unterstützer nach Kriegsende für sich in Anspruch nahmen. Auch die Einordnung Buchners als eifertiger Erfüllungsgehilfe der nationalsozialistischen Politik scheint in dieser Passivität unter Berücksichtigung seines Werdegangs und Selbstverständnisses zu kurz zu greifen. Vielmehr zeichnen die ausgewählten Beispiele seiner Amtsführung sowie sein Agieren nach der 1945 erfolgten Entlassung ein Bild von Buchner als überaus aktiv, wendig und an die äußeren Umstände anpassungsfähig: Es gelang ihm meisterhaft, Kunst und Politik in seinem Interesse zu nutzen und sie für seine Bedürfnisse zu adaptieren.

Darüber hinaus findet die Arbeit durch den Fokus auf die Argumentationsweisen Buchners und seines Umfeldes nach dem Ende des NS-Regimes einen Erklärungsansatz dafür, wie personelle Kontinuitäten in die Nachkriegszeit trotz der Entnazifizierungsmaßnahmen ermöglicht wurden und welche Faktoren zu der vorwiegend positiven Rezeption seiner Person bis zur Jahrtausendwende beitrugen. Mit der Wahl ihres Forschungsgegenstandes und ihrer Betrachtungsweise will die Studie somit neben einer Erweiterung der Kenntnisse des Kunstbetriebs, seiner Strukturen und Akteure in NS- und Nachkriegszeit einen Beitrag zur Erforschung der Selbstentlastungsstrategien und Narrative der Nachkriegszeit leisten.

Voraussetzung für die Analyse ist es zunächst, Forschungslücken zu schließen. Auch wenn Buchner als Generaldirektor der neben Berlin und Dresden bedeutendsten staatlichen Kunstsammlung Deutschlands vorstand und er eine zentrale Rolle innerhalb des Kunstbetriebes der NS- und Nachkriegszeit einnahm, ist seine Biografie und seine Amtsführung vor und nach 1945 keineswegs erschöpfend erforscht. So muss die vorliegende Arbeit in weiten Teilen Grundlagenforschung leisten. Um das Agieren Buchners vor den sich im Laufe der Zeit wandelnden politischen und gesellschaftlichen Kontexten nachvollziehen zu können, verfolgt die Arbeit grundsätzlich einen biografischen Ansatz.

Sie teilt sich nach einem einführenden Kapitel, in dem der Stand der Forschung, die konsultierten Quellen und die verwendete Methodik ausführlicher erläutert werden, in vier Kapitel, die meist der Chronologie von Buchners Leben folgen. Kapitel 2 widmet sich dem Zeitraum bis zur Berufung Buchners als Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen im Sommer 1932. Die Fragen nach dem Werden seines politischen und kunsthistorischen Selbstverständnisses sowie danach, was ihn dazu qualifizierte, mit nur 40 Jahren auf einen der prestigeträchtigen Posten in der deutschen Kunstverwaltung berufen zu werden, sind dabei leitend. Zur Beantwortung dieser Fragen wird umrissen, welche kunsthistorische und museale Ausbildung Buchner absolvierte, innerhalb welcher Schule oder Methodik er sich selbst verortete und welche Erfahrungen er als Berufsanfänger sammelte, bis ihm 1928 das Direktorenamt im Kölner Wallraf-Richartz-Museum angetragen wurde, das er für die folgenden vier Jahre leitete. Kapitel 3 befasst sich mit der Zeitspanne zwischen 1933 und 1945, Buchners erster Amtszeit an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Um die Situation zum Zeitpunkt seines Amtsantrittes einschätzen zu können, werden zunächst die historischen, politischen und personellen Bedingungen, unter denen Buchner die Leitung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen übernahm, beleuchtet. Vor dem Hintergrund, dass er 1948 behauptete, sein Amt rein künstlerisch und wissenschaftlich, aber völlig unpolitisch ausgeführt zu haben, soll das Verhältnis zwischen seiner Amtsführung und der nationalsozialistischen Politik im Anschluss anhand ausgewählter Beispiele analysiert werden. Zwei Fragestellungen sind hierfür zentral: Wie versuchten die nationalsozialistischen Behörden, Kunst und Museumsarbeit für sich fruchtbar zu machen und wie

verhielt sich Buchner hierzu? Und inwiefern nutzte Buchner die politischen Gegebenheiten zugunsten seiner Museumsarbeit?

Kapitel 4 stellt im Anschluss das Jahr 1945 als Wendepunkt in das Zentrum der Betrachtung. Das Ende der nationalsozialistischen Herrschaft bedeutete gleichzeitig das Ende von Buchners Amtszeit. War er zuvor ein geachteter Museumsdirektor gewesen, so musste er sich nun für seine geleistete Arbeit rechtfertigen. Das Kapitel befasst sich mit den Hintergründen dieser Neubewertung und zeichnet nach, wie Buchner seine eigene Rolle als Museumsleiter im „Dritten Reich“ umdeutete. Dieses Unterfangen glückte insofern, als dass er trotz Entlassung und Haft schrittweise rehabilitiert wurde. Jene Vorgänge werden im abschließenden, die Jahre von 1945 bis zu seinem Tod 1962 umfassenden Kapitel 5, nachvollzogen. Schwerpunkt des Kapitels bildet die sukzessive institutionelle und soziale Wiedereingliederung, die 1953 mit der Berufung in sein altes Amt erfolgte und schließlich 1959 mit der Verleihung des bayerischen Verdienstordens vollendet wurde. Die Frage, wie es Buchner trotz der politisch begründeten Entlassung gelang, Amt und Ansehen wiederzuerlangen, ist dabei zentral. Ein besonderes Augenmerk legt das Kapitel deshalb auf die strukturellen Voraussetzungen, die personellen Konstellationen und Buchners Strategie der Selbstentlastung als Faktoren seiner Rehabilitation.

## 1.2 Forschungsstand

Da Ernst Buchner Museumsdirektor in drei unterschiedlichen politischen Systemen, Kunstfunktionär im Auftrag des NS-Regimes sowie Kunsthistoriker war, berührt er als Forschungsgegenstand die Bereiche der Wissenschafts-, Institutionen- sowie der Kunstgeschichte zugleich. Während die unmittelbar nach seinem Tod erschienenen Nachrufe und Artikel einen Schwerpunkt auf seine Rolle als Kunsthistoriker und Fachmann für altdeutsche Malerei legten, verschob sich dieser Fokus mit den zur Jahrtausendwende verstärkt einsetzenden Forschungen zur Kulturpolitik und speziell zu der Rolle der Museen im Nationalsozialismus auf Buchners Funktion als Museumsleiter während des NS-Regimes. Diese Verschiebung soll in den folgenden Ausführungen

detailliert dargestellt und in größere Forschungszusammenhänge eingebettet werden.

Erste Auseinandersetzungen mit Ernst Buchner sind in zahlreichen Nachrufen zu finden.<sup>7</sup> Die Autoren, meist ehemalige Kollegen Buchners, betonten vorrangig dessen Verdienste im Bereich der Erforschung der altdeutschen Malerei. Die Zeit als Leiter der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen während der Zeit des NS-Regimes beschrieben sie als Buchners persönlichen Kampf um die Interessen der Sammlungen und die der Kunst gegen die zerstörerischen Kräfte des Regimes und des Krieges. Dieses Bild Buchners bestimmte von nun an die Rezeption seiner Biografie und seines Handelns. Am Beispiel der Literatur zur Aktion *Entartete Kunst* ist dies deutlich zu sehen: Der Kunsthistoriker Franz Roh beschrieb in seiner 1962 erschienenen Darstellung der „Aktion“ Buchners Bemühungen um die Rückgängigmachung der Beschlagnahmen und damit die Rolle Buchners als Retter der Kunst. Auch 1987, als sich die Aktion zum fünfzigsten Mal jährte, betonte Dagmar Lott primär die oppositionelle Haltung des Generaldirektors gegenüber den Beschlagnahmungen der modernen Kunst im Jahr 1937. Ansonsten spielte Buchner in den umfangreichen Publikationen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen anlässlich des „Jubiläums“ der Aktion *Entartete Kunst* im Jahr 1987, herausgegeben von Peter-Klaus Schuster, kaum eine Rolle.<sup>8</sup> Anlässlich des 50. Jahrestages des Kriegsendes 1945 publizierte Martin Schawe, Referent an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, einen Beitrag zu den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen im Zweiten Weltkrieg im Jahresbericht der Institution. Er behandelte Buchner vor allem im Zusammenhang mit den Bergungen der Bildbestände.<sup>9</sup> Dieser Fokus blieb auch in dem 1998

7 S. etwa Karl Busch, Ernst Buchner †, in: *Museumskunde* 32 (1963), S. 50–52. Weitere Nachrufe s. u.a. Theodor Müller, Ernst Buchner. 20.3.1892–3.6.1962, in: *Bayerische Akademie der Wissenschaften* (Hrsg.), *Jahrbuch*, München 1962, S. 185–189; Kurt Wehlte, Professor Dr. Ernst Buchner †, in: *Maltechnik* 3 (1962), S. 83; Peter Strieder, Ernst Buchner (gestorben am 3. Juni 1962), in: *Pantheon* 1 (1962), S. 255.

8 Roh war ein ehemaliger Kommilitone Buchners, s. Kap. 3.1.2. Roh 1962; Lott 1987; Peter-Klaus Schuster (Hrsg.), *Dokumentation zum nationalsozialistischen Bildersturm am Bestand der Staatsgalerie moderner Kunst in München*, München 1987.

9 Martin Schawe, *Vor 50 Jahren – Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen im Zweiten Weltkrieg*, in: *Bayerische Staatsgemäldesammlungen* (Hrsg.), *Jahresbericht 1994*, S. 9–27.

erschienenen Überblick über die Sammlungsgeschichte des Referenten für die Alte Pinakothek Rüdiger an der Heiden bestehen, der zwar kritisch auf Buchners Tauschgeschäfte verwies, aber hauptsächlich auf die Bergungen und den von Buchner vorangetriebenen Wiederaufbau der Alten Pinakothek einging.<sup>10</sup>

Diese vorherrschende Darstellung Buchners als Bewahrer der Sammlungen, die vor allem die Publikationen aus dem Haus reproduzierten, das Buchner einst geleitet hatte, durchbrach erst der US-amerikanische Historiker Jonathan Petropoulos mit seiner im Jahr 2000 erschienenen Studie mit dem sprechenden Titel *The Faustian Bargain*.<sup>11</sup> Er wählte Buchner neben weiteren Akteuren als Fallbeispiel für eine Untersuchung der „Kunstwelt“ in Deutschland während der NS-Zeit und legte damit die bislang umfangreichste Forschungsarbeit zu Buchner vor. Petropoulos unterzog Buchners Tätigkeiten während des NS-Regimes und der Nachkriegszeit erstmals einer kritischen Analyse. Auf Basis der Bestände des Bayerischen Hauptstaatsarchivs und des Bundesarchivs wertete Petropoulos Buchner als zentralen Akteur der nationalsozialistischen Kunstpolitik. Er legte den Fokus auf Buchners Teilhabe am nationalsozialistischen Kunstraub und problematisierte auch die 1953 erfolgte Wiedereinsetzung als Generaldirektor. Als Petropoulos' Verdienst ist erstens anzusehen, dass er wichtige Schlüsselfiguren der „Kunstwelt“ während des „Dritten Reichs“ der Forschung erstmals zugänglich machte und dass er zweitens das weitverzweigte Netzwerk von Akteuren sowie die personellen Kontinuitäten in die Nachkriegszeit aufzeigte. Trotz der Fülle an Informationen erweist sich Petropoulos' Darstellung aber teilweise als undifferenziert, vor allem hinsichtlich der Transparenz seiner Quellen und der Quellenkritik. Teils ist es nur schwer nachvollziehbar, woher Petropoulos seine Informationen bezog, teils werden Nachkriegsaussagen über Geschehnisse während der NS-Zeit als valide Auskünfte über die NS-Zeit wiedergegeben. Die Problematik, dass in der Nachkriegszeit geäußerte Auffassungen über die NS-Zeit möglicherweise interessengeleitet getrof-

10 Rüdiger an der Heiden, *Die Alte Pinakothek. Sammlungsgeschichte, Bau und Bilder*, München 1998, S. 73–78.

11 Petropoulos 2000, insbes. S. 16–51.

fen wurden und damit eine verzerrte Sichtweise auf das eigentliche Geschehen darstellen, wird ignoriert. Zudem schloss sich Petropoulos in seiner abschließenden Bewertung ohne kritische Distanz in weiten Teilen dem Gesamturteil über Buchner an, das 1945 nach dessen Vernehmung von einem Mitarbeiter der Kunstabteilung der amerikanischen Militärregierung gefällt wurde – also einer Einschätzung, die in einem spezifischen historischen Kontext in einer spezifischen personellen Konstellation getroffen wurde. Trotz der genannten Kritikpunkte machte Petropoulos' Darstellung den Akteur Buchner der neueren NS-Forschung zugänglich.

Die Forschung nahm die nationalsozialistische Kulturpolitik und den Kunstraub nach dem Erscheinen von Petropoulos' Forschungsergebnissen und vor allem nach der *Washington Conference on Holocaust-Era Assets* im Jahr 1998 verstärkt in den Fokus.<sup>12</sup> Zwei Tagungen im Jahr 2001 im Wallraf-Richartz-Museum und 2002 in der Hamburger Kunsthalle rückten erstmals in Deutschland die Erwerbungs politik von Museen in der Zeit zwischen 1933 und 1945 und die bisher erreichten Ergebnisse der in der Washingtoner Erklärung geforderten Aufklärung des nationalsozialistischen Kunstraubes im internationalen Vergleich in den Fokus. Im 2002 erschienenen Tagungsband publizierten Ilse von Zur Mühlen, damals die erste Provenienzforscherin im bayerischen Staatsdienst, und die Referentin für die Kunst des 20. Jahrhunderts, Carla Schulz-Hoffmann, erste Ergebnisse der Provenienzforschung an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.<sup>13</sup> Die Autorinnen umrissen in ihrem Bei-

<sup>12</sup> Im Dezember 1998 unterzeichneten 44 Staaten, darunter die Bundesrepublik Deutschland, zwölf nicht-staatliche Organisationen und der Vatikan, in der Washingtoner Konferenz die sogenannte „Washingtoner Erklärung“ mit elf Leitsätzen. Ziel war die Identifikation, Erforschung und Restitution beziehungsweise das Finden anderweitiger „fairer und gerechter Lösungen“ in Bezug auf NS-verfolgungsbedingt entzogenes Kulturgut. Mit der Unterzeichnung der „Washington principles“ und der darauffolgenden „Gemeinsamen Erklärung“ verpflichteten sich auch die deutsche Bundesregierung, die Länder und kommunalen Spitzenverbände zur Erforschung von Kunstwerken, die im Zusammenhang mit dem NS-Regime entzogen wurden. Eine Materialsammlung zur Konferenz und die ausformulierten 11 Leitsätze, die „Washington principles“, sind zu finden unter <https://www.lootedart.com/MG8D5622483> (zuletzt aufgerufen am 11.02.2019).

<sup>13</sup> S. Andrea Baresel-Brand u.a. (Hrsg.), *Museen im Zwielficht. Ankaufspolitik 1933–1945. Kolloquium vom 11. und 12. Dezember 2001 in Köln – Die eigene Geschichte. Provenienzforschung an deutschen Kunstmuseen im internationalen Vergleich. Tagung vom 20. bis 22. Februar 2002 in Hamburg, Bd. 2* (Veröffentlichungen der Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste), Magdeburg 2002, S. 13; Carla Schulz-Hoffmann/Ilse von Zur Mühlen, *Prove-*

trag Buchners Erwerbungen aus beschlagnahmten jüdischen Sammlungen in München und Frankreich, gingen aber nicht weiter darauf ein.

Parallel zu der Beschäftigung der Museen mit ihrer NS-Vergangenheit war zu Anfang des Jahrtausends auch im Bereich der Kunstgeschichte ein verstärktes Interesse an der Geschichte des eigenen Faches zu beobachten. Die Genese der Forschungsbeiträge sowohl in West- als auch Ostdeutschland hierzu sind detailliert beschrieben worden, weswegen an diese Stelle nur ein kurzer Abriss gegeben wird.<sup>14</sup> 2003 erschien der Sammelband *Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus*, herausgegeben von Jutta Held und Martin Papenbrock.<sup>15</sup> Bislang war abgesehen von Heinrich Dillys grundlegender Studie zu deutschen Kunsthistorikern zwischen 1933 und 1945 aus dem Jahr 1988 die Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte eher kleinteilig oder überblicksmäßig abgehandelt worden. Hier sind zum Beispiel einzelne Aufsätze zu kunsthistorischen Instituten als Teil von Gesamtbetrachtungen von Universitäten während des Nationalsozialismus oder auch Ulrike Wendlands Handbuch der emigrierten Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker zu nennen.<sup>16</sup> Eine Wanderausstellung mit begleitender Aufsatzsammlung aus dem Jahr 2005, herausgegeben von Nikola Doll, Christian Fuhrmeister und Michael Sprenger, weitete den Horizont abermals vom universitären Feld hin zu Museen und weiteren

nienzforschung an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, in: Baresel-Brand u.a. 2002, S. 331–348. Der gleiche Aufsatz erschien in leicht veränderter Form in einem weiteren Band derselben Reihe, s. Carla Schulz-Hoffmann, *Gesucht: Die Biografie von Kunstwerken*, in: Andrea Baresel-Brand (Hrsg.), *Entehrt. Ausgeplündert. Arisiert*, Bd. 3 (Veröffentlichungen der Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste), Magdeburg 2005, S. 247–264.

14 Martin Papenbrock, *Anmerkungen zur Geschichte und Methodik der wissenschaftsgeschichtlichen Forschung zur Kunstgeschichte im Nationalsozialismus*, in: Ruth Hefrig/Olaf Peters/Barbara Schellewald (Hrsg.), *Kunstgeschichte im „Dritten Reich“*. Theorien, Methoden, Praktiken (Schriften zur modernen Kunsthistoriographie), Berlin 2008, S. 25–38, S. 27–31.

15 Jutta Held/Martin Papenbrock (Hrsg.), *Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus*, Bd. 5 (Kunst und Politik), Göttingen 2003.

16 Ebd.; Heinrich Dilly, *Deutsche Kunsthistoriker 1933–1945* (Kunstgeschichte und Gegenwart), München 1988. Als Beispiel einer solchen Einzelbetrachtung s. Heinrich Dilly/Ulrike Wendland, „Hitler ist mein bester Freund...“. Das Kunsthistorische Seminar der Hamburger Universität, in: Eckart Krause/Ludwig Huber/Holger Fischer (Hrsg.), *Hochschulalltag im Dritten Reich*, Bd. 3 (Hamburger Beiträge zur Wissenschaftsgeschichte), Berlin 1991, S. 607–624; Ulrike Wendland, *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler*, München 1999.

Akteuren der Kunstgeschichte, sowie auf die Nachkriegszeit. In diesem Band erschien ein Aufsatz der Kunsthistorikerin Helena Pereña Sáez, die zweite ausführlichere Forschungsarbeit zu Ernst Buchner und seiner Tätigkeit als Generaldirektor unter dem NS-Regime.<sup>17</sup>

Pereña Sáez ergänzte Petropoulos' Darstellung um zwei weitere Aspekte: Zum einen um die Auswertung der Gegenüberlieferung im Archiv der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, zum anderen versuchte sie erstmals, Buchner im zeitgenössischen kunsthistorischen Diskurs anhand seiner Publikationen und seiner musealen Arbeit zu verorten. Wie bereits bei Petropoulos lag der Schwerpunkt der Darstellung auf der Zeit zwischen 1933 bis 1945; die Nachkriegszeit riss Pereña Sáez hingegen nur kurz an.

Diese einzelnen Bemühungen um die Erforschung der Kunstgeschichte im Nationalsozialismus zu bündeln und die Grundlagen für einen umfassenderen Blick auf Akteure, Institutionen und Wissenschaftsstrukturen zu legen, versprach ein zwischen den Jahren 2004 und 2006 an den kunsthistorischen Instituten der Universitäten Berlin (HU), Bonn, Hamburg und München angesiedeltes Datenbankprojekt. Dessen Ziel war die Erstellung einer Quellensammlung und einer Forschungsinfrastruktur über die Geschichte der Kunstgeschichte im Nationalsozialismus.<sup>18</sup> Die im Jahr 2006 in Bonn stattfindende Abschluss-tagung fasste die Initiativen des mittlerweile äußerst dynamischen Forschungsfeldes der Kunstgeschichte während der NS-Zeit zusammen. Die zwei Jahre später hierüber erschienene Publikation präsentierte Ergebnisse und bot zudem methodische Reflexionen zur wissenschaftshistorischen Forschung.<sup>19</sup> Frank-Rutger Hausmann stellte darin ein Defizit hinsichtlich Forschungen zu Museen und deren Direktoren in der Zeit des Nationalsozialismus fest. Gut zehn Jahre später ist fest-

<sup>17</sup> Pereña Sáez 2005.

<sup>18</sup> Nikola Doll, Pressemitteilung „Geschichte der Kunstgeschichte im Nationalsozialismus – Kontinuitäten und Brüche einer Wissenschaft zwischen der Weimarer Republik und der Gründungsphase beider deutschen Staaten (DFG-Forschungsprojekt)“, veröffentlicht auf H-Soz-Kult, 31.10.2005, <https://www.hsozkult.de/project/id/fp-914> (zuletzt aufgerufen am 22.07.2019); Sabine Arend, GKNS-WEL – Geschichte der Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Ein Datenbankprojekt im Internet, in: kritische berichte 1 (2006), S. 82–85.

<sup>19</sup> Heftrig u.a. 2008. Die bei dem Projekt entstandene Datenbank ist seit 2012 nicht mehr online zugänglich.

zustellen, dass diese Lücke zumindest teilweise gefüllt wurde.<sup>20</sup> Exemplarisch sind hier die zwei grundlegenden Studien über Hermann Voss von Kathrin Iselt und über Kurt Martin von Tessa Friederike Rosebrock zu nennen. Beide verknüpften die Biografie ihres Protagonisten mit der Geschichte der Institution, die sie leiteten, und der Funktion, die sie ausführten.<sup>21</sup> Eine 2014 fertiggestellte Dissertation und ein 2015 erschie- nener Sammelband ergänzte die Abhandlungen über Museumsleiter während des Nationalsozialismus um die Darstellung eines weiteren bedeutenden Kunsthistorikers und Kunstfunktionärs, Hans Posse.<sup>22</sup>

Etwa zeitgleich veröffentlichten mehrere deutsche Museen For- schungen zu ihrer eigenen Geschichte im Nationalsozialismus, etwa das Frankfurter Städel oder die Staatlichen Museen zu Berlin. Zu den Berliner Museen ist darüber hinaus die 2014 erschienene Studie von Timo Saalman zu nennen, die die Museumspolitik vor, während und nach der Zeit des Nationalsozialismus behandelte.<sup>23</sup> Ein 2016 erschiene-

20 Frank-Rutger Hausmann, Wozu Fachgeschichte der Geisteswissenschaften im „Dritten Reich“?, in: Heftrig u.a. 2008, S. 3–24, S. 17–19.

21 Kathrin Iselt, „Sonderbeauftragter des Führers“. Der Kunsthistoriker und Museums- mann Hermann Voss (1884–1969), Köln u.a. 2010; Tessa Friederike Rosebrock, Kurt Martin und das Musée des Beaux-Arts de Strasbourg. Museums- und Ausstellungspolitik im „Drit- ten Reich“ und in der unmittelbaren Nachkriegszeit, Bd. 2 (Ars et scientia: Schriften zur Kunstwissenschaft), Berlin 2012.

22 Anja-Daniela Gudell, Kunsterwerb im Dritten Reich. Dr. Hans Posse und der Sonder- auftrag Linz, Univ. Diss. Weimar 2014; Gilbert Lupfer/Thomas Rudert (Hrsg.), Kenner- schaft zwischen Macht und Moral. Annäherungen an Hans Posse (1879–1942), Köln u.a. 2015. S. z. B. auch die Darstellung über Hans Buchheit als Leiter des Bayerischen National- museums, s. Michael Koch, Das Bayerische Nationalmuseum unter Hans Buchheit 1932– 1947, in: Renate Eikelmann/Ingolf Bauer/Brigitta Heid (Hrsg.), Das Bayerische National- museum 1855–2005, München 2006, S. 132–147.

23 Uwe Fleckner (Hrsg.), Museum im Widerspruch. Das Städel und der Nationalsozialis- mus, Bd. 6 (Schriften der Forschungsstelle „entartete Kunst“), Berlin 2011; Jörn Grabowski/ Petra Winter (Hrsg.), Zwischen Politik und Kunst. Die Staatlichen Museen zu Berlin in der Zeit des Nationalsozialismus, Bd. 2 (Schriften zur Geschichte der Berliner Museen), Köln u.a. 2013; Timo Saalman, Kunstpolitik der Berliner Museen 1919–1959, Bd. 6 (Schriften zur modernen Kunsthistoriographie), Berlin 2014. Als weitere Beispiele mit Bezug zu Ernst Buchner bzw. München sind zu nennen: Elisabeth Vaupel/Stefan L. Wolff/Dorothee Messer- schmidt-Franzen (Hrsg.), Das Deutsche Museum in der Zeit des Nationalsozialismus. Eine Bestandsaufnahme, Bd. N.F. 27 (Abhandlungen und Berichte/Deutsches Museum), Göttingen 2010; Luitgard Löw/Matthias Nuding (Hrsg.), Zwischen Kulturgeschichte und Politik. Das Germanische Nationalmuseum in der Weimarer Republik und der Zeit des Nationalsozialis- mus. Beiträge des Symposiums im Germanischen Nationalmuseum, 8. und 9. Oktober 2010, Bd. 38 (Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums), Nürnberg 2014; Thomas Ketelsen/ Jasmin Hartmann (Hrsg.), Provenienz Macht Geschichte. Ankäufe deutscher Zeichnungen

ner Sammelband über Museen im Nationalsozialismus fasste die mittlerweile vielfältigen Forschungsansätze zu dieser Thematik zusammen.<sup>24</sup>

Eine umfangreiche Erforschung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen während der Zeit des Nationalsozialismus steht bislang noch aus; Generaldirektor Bernhard Maaz kündigte eine solche im Jahr 2016 an.<sup>25</sup> Die besondere Rolle, die die lokalen Museen bei Beschlagnahmen jüdischer Kunstsammlungen in München im Winter 1938/39 spielten, untersuchte zwischen 2009 und 2012 ein Forschungsprojekt der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen zusammen mit der Stadt München, der Städtischen Galerie im Lenbachhaus und dem Münchner Jüdischen Museum.<sup>26</sup> Das dabei entstandene Handbuch zu den beschlagnahmten jüdischen Sammlungen wurde allerdings bis dato nicht publiziert.<sup>27</sup> Der Historiker Jan Schleusener veröffentlichte im Jahr 2016 schließlich eine Studie zu der Aktion, die den Fokus auf die Täter und Profiteure der Beschlagnahmeaktion legte. Darin behandelte er auch Ernst Buchner als einen der Hauptakteure auf Seiten der Münchner Museen.<sup>28</sup> Den Darstellungen von Petropoulos und Pereña Sáez fügte Schleusener allerdings nur wenig Neues hinzu. Erste an den

des 19. Jahrhunderts im Nationalsozialismus. Anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Graphischen Kabinett des Wallraf-Richartz-Museums & der Fondation Corboud, vom 6. November 2015 bis 31. Januar 2016, Bd. 19 (Der un/gewisse Blick), Köln 2015.

<sup>24</sup> Tanja Baensch/Kristina Kratz-Kessemeier/Dorothee Wimmer (Hrsg.), *Museen im Nationalsozialismus. Akteure – Orte – Politik* (Veröffentlichungen der Richard-Schöne-Gesellschaft für Museumsgeschichte e.V.), Köln 2016. Auf S. 12–17 fasste Tanja Baensch den Forschungsstand zum Thema Museen im Nationalsozialismus konzise zusammen.

<sup>25</sup> Bernhard Maaz, *Präambel oder Bilanz? Kunst- und zeithistorische Forschungen zu Provenienzfragen und Institutionsgeschichte*, in: *BStGS* 2016, S. 122–125, S. 122.

<sup>26</sup> Vanessa-Maria Voigt/Horst Keßler, *Die Beschlagnahmung jüdischer Kunstsammlungen in München 1938/39. Zum Verbleib der Kunstwerke. Ein Forschungsprojekt der Staatlichen und Städtischen Museen in München zum Schicksal jüdischer Kunstsammler und -händler*, in: *Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste Magdeburg* (Hrsg.), *Die Verantwortung dauert an. Beiträge deutscher Institutionen zum Umgang mit NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut*, Bd. 8 (Veröffentlichungen der Koordinierungsstelle Magdeburg), Magdeburg 2010, S. 277–297.

<sup>27</sup> Die Publikation wurde vom Verlag als Vanessa-Maria Voigt/Horst Keßler, *Protokoll eines Kunstraubs. Handbuch der 1938/39 beschlagnahmten jüdischen Sammlungen in München*, Berlin 2015 angekündigt, aber nicht veröffentlicht.

<sup>28</sup> Jan Schleusener, *Raub von Kulturgut. Der Zugriff des NS-Staats auf jüdischen Kunstbesitz in München und seine Nachgeschichte*, Bd. 3 (Bayerische Studien zur Museumsgeschichte), Berlin 2016.

Bayerischen Staatsgemäldesammlungen erarbeitete Forschungsergebnisse zur Geschichte der Institution während der NS-Zeit erschienen in den Jahresberichten 2016 und 2017. Darin behandelte Andrea Bambi Buchners Tauschgeschäfte und Ausstellungen 1933 bis 1945 und Johanna Poltermann unter anderem seine Bemühungen um Entschädigungen für die Aktion *Entartete Kunst*.<sup>29</sup> Ein Aufsatz von Martin Schawe über den Genter Altar beleuchtete zudem Buchners Rolle im Raub des Altars aus Frankreich.<sup>30</sup>

Zusammenfassend lässt sich somit feststellen, dass einzelne Aspekte von Buchners Tätigkeit als Generaldirektor während der Zeit des Nationalsozialismus, vor allem der Raub des Genter Altars, als hinlänglich erforscht gelten können und auch Eingang in populärwissenschaftlichere Literatur fanden.<sup>31</sup> Die vorliegende Arbeit baut auf diesen Forschungsarbeiten auf, ergänzt sie durch neue Quellenfunde und liefert eine zusammenhängende und umfassende Darstellung.

Die weitaus größere Forschungslücke hinsichtlich Ernst Buchner sowie hinsichtlich der Institutions- und Wissenschaftsgeschichte in Bezug auf ihn ist allerdings in der Zeit vor 1933 und vor allem in der Nachkriegszeit auszumachen. Im Gegensatz zu den Forschungen zur Zeit zwischen 1933 und 1945 bestehen für die Kunst- und Museengeschichte der Nachkriegszeit weit weniger exemplarische Forschungsansätze und methodische Reflexionen derselben. Auch wenn Jonathan Petropoulos in *The Faustian Bargain* die Biografien seiner Protagonisten über das Jahr 1945 hinaus behandelte, befassten sich nur wenige Forschungsbeiträge mit dem Thema der Kontinuität in Kunstgeschichte und im Kulturbereich.<sup>32</sup> Ein 2006 erschienener Sammelband widmete

29 Bambi 2016; Johanna Poltermann, ‚Wiedergutmachung‘ für deutsche Museen? Die Beschlagnahmen ‚entarteter‘ Kunst in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen 1937/38 und deren Entschädigung, in: BSTGS 2016, S. 136–152.

30 Martin Schawe, Van Eyck in Neuschwanstein. Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, der Genter Altar und der Sakramentsaltar aus Löwen im Zweiten Weltkrieg, in: Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hrsg.), Jahresbericht 2017, München 2018, url: [https://www.pinakothek.de/sites/default/files/downloadable/2018-04/BSTGS\\_Jahresbericht\\_Innenteil\\_DS.pdf](https://www.pinakothek.de/sites/default/files/downloadable/2018-04/BSTGS_Jahresbericht_Innenteil_DS.pdf), S. 140–167.

31 Z.B. Donald M. McKale, Nazis after Hitler. How perpetrators of the Holocaust cheated justice and truth, Lanham 2012, S. 233–236.

32 S. hierzu auch Olaf Peters, Kunst und Politik im Dritten Reich. Rezension von Jonathan Petropoulos, Art as Politics in the Third Reich, Chapel Hill/London 1999 und ders.,

sich der Kunstgeschichte nach 1945.<sup>33</sup> Die kulturellen und politischen Implikationen in der unmittelbaren Nachkriegszeit und die Anfänge der deutschen Museen nach 1945 waren zudem Thema eines Symposiums in Köln im Jahr 2012. Die Beiträge im Tagungsband haben im Allgemeinen den Charakter einer Bestandsaufnahme, da bislang kaum Forschungen zu Museen nach 1945 vorlagen.<sup>34</sup> Dabei ging es nicht nur um den Neubeginn von Museen, sondern auch um Kontinuität und Neubeginn von kunsthistorischen Diskursen, Ausstellungen, Künstlervereinigungen und Publikationsorganen. In diesem Sammelband ist auch ein Aufsatz von Andrea Bambi über die unmittelbar auf Buchners Direktorat folgende Amtszeit Eberhard Hanfstaengls enthalten. Buchners zweite Amtszeit von 1953 bis 1957 war dagegen, abgesehen von knappen Erwähnungen in Überblicken zur Sammlungsgeschichte, bislang nicht Gegenstand weiterer Forschungen.<sup>35</sup> Eine umfassende Publikation zu den sogenannten „Überweisungen aus Staatsbesitz“ an die Bayerischen Staatsgemäldesammlung, die in den 1950er und 1960er Jahren und damit auch in Buchners zweiter Amtszeit vollzogen wurden, ist allerdings angekündigt.<sup>36</sup>

Trotz dieser einzelnen Bestandsaufnahmen ist die Forschung zu Museen und ihren Akteuren in der Nachkriegszeit bei Weitem nicht so differenziert wie jene zur NS-Zeit. Dem gegenüber steht ein verstärktes Interesse an personellen Kontinuitäten von Akteuren des „Dritten Reichs“ in die Nachkriegszeit, das sich in zahlreichen Forschungsprojekten

The Faustian Bargain. The Art World in Nazi Germany, Oxford/New York 2000, in: *Kunstchronik* 7 (2001), S. 308–316, S. 308 und 316.

33 Nikola Doll/Ruth Heftrig (Hrsg.), *Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland*, Tagung zum Thema „Kontinuität und Neubeginn. Kunstgeschichte im Westlichen Nachkriegsdeutschland“ vom 7. bis zum 9. Oktober 2004 am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn, Bd. N.F. 3 (Atlas), Köln 2006.

34 Julia Friedrich/Andreas Prinzing (Hrsg.), „So fing man einfach an, ohne viele Worte“. *Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg*, Köln 2012.

35 Heiden 1998, S. 77–78.

36 Johannes Gramlich, *Überweisungen aus Staatsbesitz (in Vorbereitung)*. Zu dem Projekt s. Johannes Gramlich, *Kunstwerke aus NS-Besitz auf dem Weg in die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen – Amerikanische Restitutionspolitik und bayerische Treuhänderschaft*, in: Olivia Kaiser/Christina Köstner-Pemsel/Markus Stumpf (Hrsg.), *Treuhänderische Übernahme und Verwahrung*, Göttingen 2018, S. 245–260.

zu deutschen Behörden und Netzwerken niederschlägt.<sup>37</sup> Die historische, kunsthistorische und auch philologische Forschung legte zudem in letzter Zeit ihren Fokus verstärkt auf Strategien der Selbstentlastung der Akteure der Nachkriegszeit. Beispielhaft seien hier die Publikationen zur Ausstellung über Emil Nolde sowie die Studien von Magnus Brechtken über Albert Speer und Roman B. Kremers Abhandlung zur Rhetorik der Rechtfertigung bei Baldur von Schirach, Albert Speer, Karl Dönitz und Erich Raeder genannt.<sup>38</sup> Die biografische Forschung zu Kontinuitäten und Entlastungsstrategien von Akteuren des Kunstbetriebes, an Museen, im Kunsthandel, in der Kunstgeschichte ist dagegen dünn. Erste Ansätze hierzu finden sich in der bereits genannten Studie zu Hermann Voss und in einem Aufsatz zu Erhard Göpel.<sup>39</sup> Eine systematische und ausführliche Untersuchung der Selbstentlastungsstrategie ist lediglich für den Maler Emil Nolde im Begleitband zu der 2019 in Berlin gezeigten Ausstellung *Emil Nolde – Eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus* geleistet worden.<sup>40</sup>

Als Resümee ist festzuhalten, dass hinsichtlich Buchners Biografie große Forschungslücken bestehen. So gut wie unbekannt ist zum Beispiel sein Werdegang bis zu seiner Berufung nach München im Jahr 1933. Ebenso wenig erforscht ist, wie Buchner seine Rehabilitation nach 1945 gelang und warum er bis weit in die Nachkriegszeit als „Retter der Pinakothek“ wahrgenommen wurde. Diese disparate Forschungslage steht in Kontrast zu der zentralen Rolle, die Buchner in der Kunstverwaltung der Nachkriegszeit einnahm. Die vorliegende Studie

37 Z.B. Manfred Görtemaker/Christoph Safferling, *Die Akte Rosenberg*. Das Bundesministerium der Justiz und die NS-Zeit, München 2016; Willi Winkler, *Das braune Netz*. Wie die Bundesrepublik von früheren Nazis zum Erfolg geführt wurde, Berlin 2019.

38 Magnus Brechtken, *Albert Speer. Eine deutsche Karriere*, München 2017; Roman B. Kremer, *Autobiographie als Apologie. Rhetorik der Rechtfertigung bei Baldur von Schirach, Albert Speer, Karl Dönitz und Erich Raeder*, Bd. 65 (Formen der Erinnerung), Göttingen 2017; Bernhard Fulda/Aya Soika/Christian Ring (Hrsg.), *Emil Nolde. Eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus*. Essay- und Bildband, München u.a. 2019.

39 Iselt 2010; Christian Fuhrmeister/Susanne Kienlechner, Erhard Göpel im Nationalsozialismus – eine Skizze, in: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Online Ressource 2018, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:255-dtl-0000003675>. S. hierzu auch Christian Fuhrmeister, *Die Abteilung „Kunstschutz“ in Italien*. Kunstgeschichte, Politik und Propaganda 1936–1963, Bd. 1 (Brüche und Kontinuitäten. Forschungen zu Kunst und Kunstgeschichte im Nationalsozialismus), Köln u.a. 2019, S. 335.

40 Fulda u.a. 2019.

will diese Forschungslücken füllen und verfolgt deshalb das Agieren Ernst Buchners über die verschiedenen gesellschaftlichen und politischen Kontexte des 20. Jahrhunderts hinweg. Damit leistet sie auch Grundlagenforschung zu Kontinuitäten innerhalb der Museen und des Kunstbetriebes.

## 1.3 Vorgehensweise

### 1.3.1 Quellen

Um die beschriebenen Forschungslücken zu schließen, wurden mehrere Quellenbestände neu erschlossen, ausgewertet und in die Analyse miteinbezogen. Hierunter ist vor allem der Teilnachlass Ernst Buchners zu nennen, der sich noch in Familienbesitz befindet und für die vorliegende Studie erstmals eingesehen, wissenschaftlich erschlossen und ausgewertet wurde.<sup>41</sup> Die umfangreiche Überlieferung enthält Schriftstücke verschiedener Art, darunter Korrespondenzen zwischen Buchner und Freunden, Familienmitgliedern, Kunstschaaffenden, Kunsthändlerinnen und Kunsthändlern sowie Kolleginnen und Kollegen, Schul- und Universitätszeugnisse, Ausweisdokumente und Tagebücher aus den Jahren 1945, 1946, 1951, 1958, 1959 und 1960, sowie Zeitungsausschnitte und Fotografien. Ein großer Teil der Korrespondenz stammt aus den Jahren nach 1944, da in diesem Jahr Buchners Wohnung ausbrannte und der Inhalt vernichtet wurde. Darüber hinaus ist es grundsätzlich nicht auszuschließen, dass Ernst Buchner selbst oder andere Personen unliebsame Dokumente aussortiert oder vernichtet haben.<sup>42</sup> Dennoch vermag die Erschließung und kritische Auswertung des

<sup>41</sup> Dieser Nachlass wird im Folgenden als „NL Ernst Buchner“ zitiert. Die Schriftstücke und Fotografien sind in von Buchner selbst beschrifteten Mappen und Kisten erhalten. Die ursprüngliche Ordnungssystematik wurde beibehalten, indem die Beschriftungen der Mappen und Boxen für die Zitation übernommen wurde. Unbeschrifteten Mappen wurden eindeutig zuordenbare deskriptive Titel gegeben.

<sup>42</sup> Es ist zu vermuten, dass der private Nachlass keine vollständige Überlieferung aller seiner Korrespondenzen enthält. Zum Beispiel befindet sich keine Korrespondenz zwischen Buchner und Georg Schäfer und dessen Mitarbeitern im Nachlass, obwohl Buchner ab den 1950er Jahren intensiv mit ihnen zusammenarbeitete, s. Kap. 5.3.2. Auch kritische Zuschriften, die ihn nachweislich erreichten, sind darin nicht auffindbar, s. Kap. 5.2.2.

Nachlasses in Privatbesitz die von der bisherigen Forschung verwendeten Quellen zu ergänzen und ein umfassenderes Bild von Buchner zu zeichnen, als es die öffentlich zugängliche Überlieferung bislang zuließ.

Der Nachlass in Familienbesitz enthält keine Überlieferung von Buchners wissenschaftlicher Arbeit. Dies ist darin begründet, dass Buchner dem Industriellen und Kunstsammler Georg Schäfer noch zu Lebzeiten versprochen hatte, diesem sein gesamtes wissenschaftliches Material, einschließlich seiner umfangreichen Fotosammlung und Bibliothek, seiner Notizen und Manuskripte nach seinem Tod gegen einen Geldbetrag zu überlassen. Die Nachkommen Georg Schäfers gaben im Laufe der Jahre jedoch Teile dieses Nachlasses wieder ab, sodass sich dieser heute in verschiedenen Institutionen befindet.<sup>43</sup> So erwarb das Münchner Zentralinstitut für Kunstgeschichte im Jahr 1980 Buchners Fotoarchiv.<sup>44</sup> Einen kleinen Teil des wissenschaftlichen Nachlasses, hauptsächlich Notizen Buchners, übernahmen die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen im Jahr 1991 und gaben ihn 2017 an das Bayerische Hauptstaatsarchiv (BayHStA) ab.<sup>45</sup> Einen großen Teilbestand des wissenschaftlichen Nachlasses, darunter Buchners Dissertation und weiteres Forschungsmaterial hierzu, verwahrt zudem das Deutsche Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg (DKA).<sup>46</sup>

43 Die kunsthistorische Bibliothek Buchners ging laut Fritz Schäfer im Bestand der Sammlung Georg Schäfer-Bibliothek in Schweinfurt auf und befindet sich noch heute dort (freundliche Mitteilung von Fritz Schäfer, 07.02.2018).

44 Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Meldung Nachlaß Ernst Buchner erworben aus Sammlung Georg Schäfer, <https://www.zikg.eu/photothek/bestaende/nachlass-ernst-buchner> (zuletzt aufgerufen am 03.07.2019). Zum Erwerb des Nachlasses durch Schäfer s. Kap. 5.4. Im Folgenden zitiert als: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Nachlass Ernst Buchner. Die Fotografien und Abbildungen altdeutscher Künstler, die Buchner in ca. 230 Mappen abgelegt hatte, gingen im Bestand der Photothek des ZI auf. Die verbleibenden ca. 240 Mappen, die Fotografien von Kunstwerken anderer Epochen und Regionen enthalten, darunter auch vereinzelt Gutachten Buchners, sind in der von ihm angelegten Systematik im ZI erhalten, aber nicht erschlossen.

45 Dieser Teilnachlass ist im Bayerischen Hauptstaatsarchiv mit der Signatur ANN 146 bis 163 verzeichnet.

46 Laut Auskunft des DKA führte das Germanische Nationalmuseum seit 1978 Verhandlungen mit Georg Schäfer über Buchners Nachlass. Der Teil, der sich heute in Nürnberg befindet, wurde direkt nach Buchners Tod von Peter Strieder übernommen, der aus Buchners Dissertation und Notizen eine Monografie über Jan Polack zu erstellen plante. Dieser Teilnachlass sollte danach ebenfalls an Schäfer gehen, verblieb aber in Nürnberg (freundliche Mitteilung von Laura Metz, Deutsches Kunstarchiv und Historisches Archiv, 20.03.2019).

Neben der vielfältigen Überlieferung aus Buchners Privatbesitz wurden für die vorliegende Studie die einschlägigen Akten zu Buchners Laufbahn an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen ausgewertet. Hierbei handelt es sich zum einen um die Akten, die bei den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen selbst entstanden, zum anderen um die Gegenüberlieferung der vorgesetzten Behörde, dem Bayerischen Staatsministerium für Unterricht und Kultus (BSUK). Beide Institutionen führten eine Personalakte zu Buchner, die neben Urkunden, Gehaltszetteln und amtlicher Korrespondenz auch Zeitungsausschnitte enthält.<sup>47</sup> Über die Personalakten hinaus wurden alle weiteren einschlägigen Aktenbestände der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und des Bayerischen Kultusministeriums ausgewertet, die alle Aspekte der Museumsleitung enthalten, zum Beispiel interne und externe Korrespondenz zu Erwerbungen, Ausstellungen oder Personalfragen. Beide Aktenbestände befinden sich heute im Bayerischen Hauptstaatsarchiv. Eine weitere wichtige Quelle für Buchners Tätigkeit an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen sind die Inventarbücher. Drei dieser Zugangsbücher werden von der Institution als Digitalisate online zur Verfügung gestellt.<sup>48</sup>

Ergänzend zu den beschriebenen Hauptquellenbeständen wurden ausgehend von Buchners beruflichen und privaten Kontakten etliche andere Überlieferungen in verschiedenen Archiven gesichtet und ausgewertet. Hinsichtlich des nationalsozialistischen Kunstraubes sind beispielsweise die Akten der Treuhandverwaltung im Bundesarchiv (BA) Koblenz elementar, sowie die Akten zu den Untersuchungen der amerikanischen Militärregierung, die sich in den National Archives in Washington (NARA) befinden. An dieser Stelle sind auch die vom

47 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. PReg 00032 (in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen geführte Personalakte) und BayHStA, MK 44778 (im Kultusministerium geführte Personalakte).

48 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inventar der Gemälde, 1932–1939 (Inv.-Nr. 9772-10661), [https://pinakothek-cdn.ams3.cdn.digitaloceanspaces.com/BSTGS\\_Zugangsverzeichnis\\_Inv.Nr.9772-10661.pdf](https://pinakothek-cdn.ams3.cdn.digitaloceanspaces.com/BSTGS_Zugangsverzeichnis_Inv.Nr.9772-10661.pdf); Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inventar der Gemälde, 1939–1953 (Inv.-Nr. 10662-11454), [https://pinakothek-cdn.ams3.cdn.digitaloceanspaces.com/BSTGS\\_Zugangsverzeichnis\\_Inv.Nr.10662-11454.pdf](https://pinakothek-cdn.ams3.cdn.digitaloceanspaces.com/BSTGS_Zugangsverzeichnis_Inv.Nr.10662-11454.pdf); Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inventar der Plastischen Werke, 1897–1951 (Inv.-Nr. 1-283), [https://pinakothek-cdn.ams3.cdn.digitaloceanspaces.com/BSTGS\\_Plastikinventar\\_Inv.Nr.1-283.pdf](https://pinakothek-cdn.ams3.cdn.digitaloceanspaces.com/BSTGS_Plastikinventar_Inv.Nr.1-283.pdf).

Deutschen Historischen Museum und dem Bundesamt für zentrale Dienste und offene Vermögensfragen digitalisierten und online zugänglichen Karteikarten des Münchner Central Collection Point (CCP) und der Sammlung des „Sonderauftrags Linz“ sowie die in der Datenbank der Forschungsstelle „Entartete Kunst“ veröffentlichten Daten und Quellen zur Aktion *Entartete Kunst* als wichtige Quellen zu nennen.<sup>49</sup> Als wesentliche Quellenbestände für die Zusammenarbeit Buchners mit dem Kunsthandel wurden der Nachlass der Kunsthandlung Julius Böhler im Bayerischen Wirtschaftsarchiv (BWA) in München, jener von Karl Haberstock im Haberstock-Archiv in Augsburg und Bestände zu verschiedenen Kunsthandlungen im Zentralarchiv des deutschen und internationalen Kunsthandels (ZADIK) in Köln ausgewertet. Außenansichten in die Amtsführung Buchners bieten darüber hinaus Einblicke in die Überlieferung anderer Museen, wie etwa im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin (SMB-ZA). Eine weitere Quelle waren Nachlässe von verschiedenen Freunden und Bekannten Buchners, von denen sich einige im Deutschen Kunstarchiv in Nürnberg befinden. Weniger erfolgreich war die Suche nach Material zu Buchners Tätigkeit als Leiter des Wallraf-Richartz-Museums in Köln, da eigentlich vorhandene Quellen durch den Einsturz des Historischen Archivs (HASTK) im Jahre 2009 vernichtet wurden oder auf unabsehbare Zeit nicht einsehbar sind.<sup>50</sup> Die Darstellung jenes Zeitabschnittes stützt sich deshalb fast ausschließlich auf publiziertes Material wie Verwaltungsberichte und vereinzelte, in anderen Archiven erhaltene Überlieferungen wie Kunsthandelskarteien.<sup>51</sup>

Alles in allem ist die Quellenlage zu Ernst Buchner als sehr gut zu bezeichnen. Für die vorliegende Arbeit wurden im Rahmen der Möglichkeiten alle verfügbaren Quellen ausfindig gemacht, ausgewertet und in die Analyse miteinbezogen. Die Arbeit stützt sich deshalb auf eine

49 Deutsches Historisches Museum, Datenbank zum „Central Collecting Point München“, <https://www.dhm.de/datenbank/ccp/>; Deutsches Historisches Museum, Datenbank zum „Sonderauftrag Linz“, <https://www.dhm.de/datenbank/linzdb/>; Freie Universität Berlin, Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Datenbank zum Beschlagnahmeverzeichnis der Aktion „Entartete Kunst“, [https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/db\\_entart\\_kunst](https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/db_entart_kunst).

50 Freundliche Mitteilung von Thomas Deres, Historisches Archiv der Stadt Köln, 17.06.2016.

51 Z.B. bietet die Kartei der Galerie Thannhauser im ZADIK Einblicke in Buchners Erwerbungen für das Wallraf-Richartz-Museum.

breite Quellenbasis. Dennoch sei darauf hingewiesen, dass der Wissensstand, sowie historische Forschung generell, immer nur die verfügbaren Quellen spiegelt. Auch wenn für die Studie eine Vielzahl an Quellen ausgewertet wurde, kann sie nur als Annäherung an die historische Wirklichkeit und der Versuch ihrer Deutung verstanden werden.

### 1.3.2 Methodik

Da Buchner Kunsthistoriker, Museumsleiter und während der nationalsozialistischen Herrschaft auch Kunstfunktionär war, lässt sich die vorliegende Arbeit nicht einem bestimmten Forschungsfeld zuordnen, sondern versteht sich als Beitrag zur Kunst-, Wissenschafts- und Institutionengeschichte sowie zur Provenienzforschung und Biografik des 20. Jahrhunderts. Der methodische Zugang erfolgt daher über verschiedene Wege.

Das Grundgerüst der vorliegenden Arbeit bildet die Biografie Ernst Buchners, da davon ausgegangen wird, dass eine ganzheitliche Erfassung seiner Person Erkenntnisse über die jeweilige Funktion hinaus ermöglicht. Dabei sollen biografische Informationen zunächst Grundlagen schaffen und Lücken füllen. Wie bereits erwähnt, wurden in der Forschungsliteratur Aspekte von Buchners Leben und Agieren punktuell durchaus bearbeitet. Über große Zeitabschnitte seines Lebens ist aber noch so gut wie nichts bekannt. Dies betrifft zum Beispiel Buchners Werdegang bis zu seiner Berufung nach München und seine Tätigkeiten in den Jahren nach seiner Entlassung im Jahr 1945. Weder der Weg zurück ins Amt, noch seine zweite Amtszeit als Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, noch seine späteren Tätigkeiten, etwa als Kunstberater des Sammlers Georg Schäfer, wurde bislang von der Forschung eingehender behandelt. Das Zusammentragen biografischer Informationen soll diese Lücken schließen. Darüber hinaus ermöglicht die Biografik, die lange als unterkomplex oder gar unwissenschaftlich galt, sich aber mittlerweile von dem Vorwurf, nur „Heldengeschichten“ zu verfassen, befreit hat, das Handeln von komplexen menschlichen Wesen in all ihrer Widersprüchlichkeit, mit all ihren Ambivalenzen und Unschärfen innerhalb von komplexen politischen

und gesellschaftlichen Situationen zu verstehen.<sup>52</sup> Zudem können biografische Daten Aufschluss über Interessen und Motivationen für das Agieren eines Protagonisten im Laufe der Zeit geben und somit ein umfassenderes Bild zeichnen.

Eine nüchterne, ergebnisoffene, quellenkritische Auswertung des vorhandenen Materials ist umso notwendiger, da vor allem im Zusammenhang mit zur Selbstentlastung vorgetragenen Narrationen Buchners und seines Umfeldes nach 1945 von verzerrten Aussagen auszugehen ist. Die Herausforderung besteht demnach in der trennscharfen Unterscheidung zwischen Fakt und Fiktion. Zugleich ist das Bewusstsein für die materielle und inhaltliche Begrenztheit der Quellen zum Beispiel aufgrund von Kriegsverlusten oder Verlusten aus anderen Gründen, aufgrund von bewusster Vernichtung oder der Abhängigkeit vom Wissensstand der oder des Autoren elementar.

Teil der Biografie ist das personelle Netzwerk, das Buchner um sich spannt. Netzwerke werden in der Methodik der historischen Netzwerkanalyse definiert als „Menge an Knoten“ und „der zwischen ihnen verlaufenden Kanten“. Mit den Knoten sind Akteure gemeint, die über Kanten, das heißt, Beziehungen jeglicher Art, miteinander verbunden sind.<sup>53</sup> Die vorliegende Arbeit macht sich diese Definition zu eigen und geht davon aus, dass sich durch eine Analyse der Beziehungen

52 S. hierzu auch Jutta Held, Zur Historiographie der Kunstgeschichte im Nationalsozialismus, in: Held/Papenbrock 2003, S. 9–16, S. 12–13. Zur Biografie in den Geschichtswissenschaften, s. der ausführliche Überblick bei Susanne Wanninger, „Herr Hitler, ich erkläre meine Bereitwilligkeit zur Mitarbeit.“ Rudolf Buttmann (1885–1947). Politiker und Bibliothekar zwischen bürgerlicher Tradition und Nationalsozialismus, Bd. 59 (Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen), Wiesbaden 2014, S. 8–10 und Margit Szöllösi-Janze, Lebens-Geschichte – Wissenschafts-Geschichte. Vom Nutzen der Biographie für Geschichtswissenschaft und Wissenschaftsgeschichte, in: Berichte zur Wissenschaftsgeschichte 23 (2000), S. 17–35, S. 19–22.

53 S. hierzu Dorothea Jansen, Einführung in die Netzwerkanalyse. Grundlagen, Methoden, Forschungsbeispiele, Wiesbaden 2006, S. 58; Marc Drobot, Einführende Bemerkungen zur Sozialen Netzwerkanalyse am Beispiel der Leihgesellschaft ausgewählter Ausstellungen zwischen 1912 und 1964, in: Panzer, Gerhard/Franziska Völz/Karl-Siegbert Rehberg (Hrsg.), Beziehungsanalysen. Bildende Künste in Westdeutschland nach 1945 – Akteure, Institutionen, Ausstellungen und Kontexte (Kunst und Gesellschaft), Wiesbaden 2015, S. 43–60, S. 44–45; Matthias Bixler/Daniel Reupke, Von Quellen zu Netzwerken, in: Marten Düring u. a. (Hrsg.), Handbuch Historische Netzwerkforschung. Grundlagen und Anwendungen (Schriften des Kulturwissenschaftlichen Instituts Essen (KWI) zur Methodenforschung), Münster 2016, S. 101–122, S. 103.

Buchners zu unterschiedlichen Akteuren wie Familienmitgliedern, Freunden, Kollegen und Bekannten valide Aussagen über seine soziale Eingebundenheit und das Verhältnis von individueller Handlung zu den Bedingungen seiner Umgebung treffen lassen. Dabei ist die Annahme leitend, dass sich in Gesellschaften manifestierende, langfristige Strukturen im Handeln von Einzelpersonen sichtbar werden.<sup>54</sup> Netzwerke gelten dabei als zunächst unsichtbare Strukturen, die aber für die Akteure handlungsleitend sind und positive oder negative Effekte für den Akteur im Zentrum des Netzwerks – im vorliegenden Fall für Buchner – hervorbringen können. Sichtbar werden diese latenten Strukturen nur, wenn sie aktiviert werden, wenn sie in den Quellen Spuren hinterlassen.<sup>55</sup> Für die Untersuchung von Buchners Netzwerk werden demnach alle verfügbaren Quellen herangezogen, die Aufschluss über seine sozialen Beziehungen geben können. Jene Beziehungen können sich in Korrespondenz oder in Erwähnungen in Tagebüchern manifestieren, aber auch in Fotografien oder Porträts. Aufgrund der disparaten Quellenlage zu Buchners Kontakten kann allerdings keine quantitative Erfassung und Auswertung von seinem Netzwerk geliefert werden. Deshalb wird eine rein qualitative Analyse des Netzwerkes angestrebt.

Der biografische, die gesamte Lebenszeit umspannende Ansatz ermöglicht es auch im Falle von Buchners Kontakten, Kontinuitäten oder Veränderungen innerhalb seines Netzwerks sichtbar zu machen. Deshalb wird auch von Interesse sein, ob oder wie sich ein Wandel der politischen und gesellschaftlichen Strukturen innerhalb des Netzwerks niederschlägt oder nicht.

Dennoch reichen Biografik und Netzwerkanalyse nicht aus, um vor allem die Zeit des Nationalsozialismus adäquat zu beschreiben und zu analysieren. Ausgangspunkt der Analyse ist die Frage, wie das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft zur Politik unter den speziellen politischen und gesellschaftlichen Bedingungen des 20. Jahrhunderts treffend beleuchtet werden kann. Um das Verhältnis zwischen Museen

54 Morten Reitmayr/Christian Marx, *Netzwerkansätze in der Geschichtswissenschaft*, in: Christian Stegbauer/Roger Häussling (Hrsg.), *Handbuch Netzwerkforschung*, Wiesbaden 2010, S. 869–880, S. 875.

55 Bixler/Reupke 2016, S. 104.

oder Kulturinstitutionen zur NS-Politik zu umschreiben, sind in der Vergangenheit oftmals Begriffe wie Indienstnahme, Instrumentalisierung, Kollaboration, (innere) Emigration oder (versteckter) Widerstand bemüht worden. Doch auch wenn die führenden Nationalsozialisten durch Steuerung, Verfolgung, Vertreibung oder auch die Brandmarkung verschiedener Kunstrichtungen als „entartet“ eine größtmögliche „Gleichschaltung“ und Lenkung des Kulturbetriebes erreichen wollten, waren sie dabei bei Weitem nicht so erfolgreich wie erhofft.<sup>56</sup> Es muss also davon ausgegangen werden, dass das Bild eines übermächtigen, alles kontrollierenden nationalsozialistischen Staates eine Konstruktion ist, die das Verhältnis zwischen Politik und Kunst zu einseitig abbildet.<sup>57</sup> Die vorliegende Arbeit bedient sich deshalb konzeptuell an dem Modell der Ressourcenmobilisierung, das der Wissenschaftshistoriker Mitchell Ash für eine Analyse des Verhältnisses von Wissenschaft und Politik unter anderem für die Zeit des Nationalsozialismus vorgeschlagen hat.<sup>58</sup> Der simple Grundgedanke besteht darin, dass zwischen den Bereichen der Politik und der Wissenschaft, beziehungsweise des Kunstbetriebes, kein einseitiges Machtgefälle besteht, sondern der eine Bereich den anderen zur Durchsetzung seiner Interessen benötigt. Die jeweiligen Untersuchungsfelder werden dabei als Gebilde verstanden, die über verschiedene Ressourcen verfügen. Darunter fallen nicht nur finazi-

56 Frank-Rutger Hausmann stellte 2008 fest: „Es gab nie eine offizielle ‚Kultur des Dritten Reich‘, sondern allenfalls eine offiziöse ‚Kultur im Dritten Reich‘ und auch sie war nicht einheitlich“, s. Hausmann 2008, S. 20–21.

57 In Hildegard Brenners 1963 erschienenen Studie *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus* gründet das Narrativ, dass Kulturpolitik zwischen 1933 und 1945 prinzipiell von „oben“ verordnet war, s. Hildegard Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Hamburg 1963. Zu dieser Denkfigur und ihren Folgen für die Forschung seit 1963 s. Nikola Doll/Christian Fuhrmeister/Michael Sprenger, *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Auf-riss und Perspektiven*, in: Doll u.a. 2005a, S. 9–25, S. 13. S. hierzu auch Fuhrmeister 2019, S. 8–9. Dieselbe Problematik bezüglich der Kulturförderung durch Machtinstanzen hat der Soziologe Ulrich Oevermann beschrieben, s. Ulrich Oevermann, *Für ein neues Modell von Kunst- und Kulturpatronage*, in: Ulrich Oevermann/Christine Tauber/Johannes Süßmann (Hrsg.), *Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst*, Bd. 20 (*Wissenskultur und gesellschaftlicher Wandel*), Berlin 2007, S. 13–23.

58 Mitchell G. Ash, *Wissenschaft und Politik als Ressourcen für einander*, in: Rüdiger Vom Bruch/Brigitte Kaderas (Hrsg.), *Wissenschaften und Wissenschaftspolitik*, Stuttgart 2002, S. 32–51; Mitchell G. Ash, *Reflexionen zum Ressourcenansatz*, in: Sören Flachowsky/Rüdiger Hachtmann/Florian Schmaltz (Hrsg.), *Ressourcenmobilisierung*, Göttingen 2016, S. 535–553.

elle Mittel, sondern auch Personal, Institutionen, Wissen oder Rhetorik. Das Verhältnis zwischen den Bereichen der Wissenschaft und der Politik wird somit als Austausch von Ressourcen und damit als beiderseitiges Ringen um Eigeninteressen darstellbar. Dieses prozessorientierte Modell, von Ash für eine adäquate Beschreibung des Verhältnisses zwischen Politik und Wissenschaft vorgeschlagen, lässt sich bruchlos auf den Bereich der Kunst und des Kunstbetriebes übertragen.<sup>59</sup>

Darüber hinaus hat der Überblick über die bisher geleistete Forschung gezeigt, dass die Rezeption Buchners bislang häufig auf stereotypen Bewertungsschemata basierte. Eine Analyse der Debatten, die um Buchners Personalie nach seiner Entlassung 1945 geführt wurden, und speziell der darin verwendeten Argumentationsweisen und Semantiken soll die Entstehung dieser Muster hinterfragen und die ihnen zugrunde liegenden Interessen und Strukturen offenlegen. Ein quellenkritischer Umgang mit dem vorhandenen Material ist hierfür essenziell.

### 1.3.3 Formale Hinweise

Wörtliche Zitate und Interpunktion sind so wiedergegeben, wie sie im Originaltext zu finden sind. Interpunktions- oder Rechtschreibfehler im Originaltext wurden beibehalten und mit „*sic!*“ gekennzeichnet. Lediglich mit einem Überstrich statt einem Doppelkonsonanten dargestellte Buchstaben in handschriftlichen Quellen sind aus Gründen der Lesbarkeit in den Zitaten als Doppelkonsonanten wiedergegeben. Zudem sind zur besseren Identifizierbarkeit von mehrmals genannten Personen die jeweiligen Lebensdaten – sofern bekannt – bei der ersten Nennung im Text angegeben. Bei allgemein bekannten Personen der Zeitgeschichte oder bei Aufzählungen wurde darauf verzichtet, um den Textfluss nicht allzu sehr zu unterbrechen.

Abbildungen der genannten, aber in dieser Arbeit nicht wiedergegebenen Kunstwerke aus den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen sind über die angegebene Inventarnummer (BSTGS Inv. Nr.) in der

<sup>59</sup> Die Übertragung der Methodik auf den Bereich der Museen hat sich bereits in einigen Publikation als geeignet erwiesen, s. Vaupel u.a. 2010; Löw/Nuding 2014.

Online-Sammlung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen einfach zu finden.<sup>60</sup>

Zum Zeitpunkt der Fertigstellung dieser Arbeit war die Erschließung der Akten der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen durch das Bayerische Hauptstaatsarchiv noch nicht abgeschlossen. In den Zitaten sind deshalb vorläufige Signaturen genannt; die Konkordanz der Signaturen sollte aber gewährleistet sein.<sup>61</sup>

Darüber hinaus ist darauf hinzuweisen, dass der Begriff „jüdisch“, der etwa im Kontext von „jüdischen“ Sammlungen häufig genannt wird, insofern zu problematisieren ist, als dass er im Kontext der antisemitischen Gesetzgebung der Nationalsozialisten oftmals nicht eine Religionszugehörigkeit oder gar eine Selbstzuschreibung von Personen bezeichnete, sondern es sich um eine Zuschreibung des nationalsozialistischen Regimes aufgrund der Nürnberger Gesetze von 1935 handelte. Aus Gründen der Lesbarkeit und Übersichtlichkeit wird im Folgenden darauf verzichtet, von „vom NS-Regime als jüdisch Definierte“ o.ä. zu schreiben – auch wenn diese Bezeichnung korrekt wäre. Begriffe wie „entartet“ oder „arisch“, die von den Nationalsozialisten ideologisch instrumentalisiert wurden, sind im gesamten Text in Anführungszeichen wiedergegeben.

<sup>60</sup> Online-Sammlung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, <https://www.sammlung.pinakothek.de/> (zuletzt aufgerufen am 16.06.2020).

<sup>61</sup> Freundliche Mitteilung von Dr. Katrin Marth, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, 08. und 25.03., 27.05.2019.



## 2 1892–1932: Werdegang

Das erste Kapitel umspannt den Zeitraum von Buchners Geburt bis zu seiner Berufung nach München im Jahr 1932. Fragen nach den gesellschaftlichen Implikationen von Buchners Jugendjahren, nach den Bedingungen, die sein Aufwachsen bestimmten, nach Erfahrungen, die für sein späteres Handeln leitend waren, werden dabei im Zentrum stehen. Hierfür wird das familiäre Umfeld Buchners in den Blick genommen, sein Engagement für verschiedene Jugendbewegungen und die Musik und seine Beteiligung am Ersten Weltkrieg. In einem weiteren Schritt zeichnet das Kapitel Buchners professionellen Werdegang nach und verortet ihn innerhalb der Geschichte der Kunstgeschichte. Abschließend soll ein Abriss seines ersten Direktorats Einblicke in Buchners Museumsarbeit in Köln geben.

Eine eingehende Betrachtung des Werdeganges Buchners bis zu seiner Berufung auf einen der wichtigsten Posten des deutschen Kunstbetriebes 1933 soll Aufschluss über die Gründe und Hintergründe hierfür bieten. Das Aufwachsen in Münchens Künstlerszene der Jahrhundertwende, seine Mitgliedschaft im *Wandervogel* und einer studentischen Freischar und vor allem der vierjährige Fronteinsatz im Ersten Weltkrieg sollten zu leitenden Erfahrungen Buchners werden, aus denen er sein Selbstbild konstruierte und auf die er sich Zeit seines Lebens bezog. Die Vermutung liegt nahe, dass in Buchners Jugendzeit, in seinem Studium und seinen Anfängen als Museumsmitarbeiter die persönlichen und gesellschaftlichen, aber auch die wissenschaftlichen und ideologischen Weichen für eine Berufung auf diesen Posten gestellt wurden. Jenen Weichenstellungen gehen folgende Ausführungen nach.

### 2.1 Jugendjahre

„Wenn des a Bua wird, wird er gleich Ehrenmitglied“, soll Franz von Lenbach dem werdenden Vater Georg Buchner (1858–1914) versprochen haben.<sup>1</sup> Als sich Lenbachs Ausspruch bewahrheitete und Ernst Buchner

<sup>1</sup> BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. PReg 00032, Wolfgang von Weber, Hundert Jahre „Allotria“, in: Stadtanzeiger, 19.06.1973.

am 20. März 1892 auf die Welt kam, wurde er Ehrenmitglied der 1873 von Lenbach mitgegründeten Künstlervereinigung Allotria. Somit war er von Geburt an Teil jener Künstlerszene, die München um die Jahrhundertwende zu einem kulturellen Zentrum im Kaiserreich machte.<sup>2</sup>

Sein Vater Georg Buchner war im unweit von München gelegenen Dorf Ampfing als Sohn des Hufschmiedes Martin Buchner (1823–1897) aufgewachsen.<sup>3</sup> Als junger Mann verließ er sein Heimatdorf und ging nach München, um dort an der Akademie der bildenden Künste zu studieren.<sup>4</sup> Nach der Ausbildung arbeitete er unter anderem für die humoristische Wochenschrift *Fliegende Blätter*, für die er Gedichte illustrierte.<sup>5</sup> 1889 heiratete Georg Buchner Berta Flossmann (1866–1944), eine Schwester des Bildhauers Josef Flossmann (1862–1914).<sup>6</sup> Die Heirat bedeutete für den jungen Künstler einen sozialen Aufstieg und dürfte dessen Einbindung in die Münchner Künstlerszene noch verfestigt haben. 1890 stellte Georg Buchner erstmals großformatige Ölgemälde im Münchner Glaspalast aus. Als Erfolge galten das Bild *Madonna im*

2 Zur Stellung der Allotria und der Debatte um München als Kunststadt s. Kirsten Gabriele Schrick, *München als Kunststadt. Dokumentation einer kulturhistorischen Debatte von 1781 bis 1945*, Bd. 6 (Literarhistorische Studien), Wien 1994, insbes. S. 57–77.

3 Ein Porträt Georg Buchners ist im „Karikaturen-Album des Künstler-Sänger-Vereins“ in der Porträtsammlung des Münchner Stadtmuseums überliefert, online einsehbar unter <https://stadtmuseum.bayerische-landesbibliothek-online.de/pnd/116821493> (zuletzt aufgerufen am 28.08.2019).

4 Seine Lehrer waren Gyula Benczur, Wilhelm von Lindenschmit und Franz von Defregger, s. Hans Heyn, *Süddeutsche Malerei aus dem Bayerischen Hochland, Rosenheim 1980*, S. 210; Horst Ludwig, *Münchner Maler im 19. Jahrhundert*, Bd. 1 (Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst), München 1981, S. 147; Hans Ries, *Illustration und Illustratoren des Kinder- und Jugendbuchs im deutschsprachigen Raum 1871–1914*, Osnabrück 1992, S. 452; Hans F. Schweers, *Gemälde in deutschen Museen. Katalog der ausgestellten und depotgelagerten Werke*, München 1994, S. 236.

5 Die Jahrgänge 1845–1944 der Zeitschrift *Fliegende Blätter* sind online einzusehen, darunter zahlreiche Illustrationen Georg Buchners, s. urn:nbn:de:bsz:16-diglit-35697 (zuletzt aufgerufen am 11.09.2017).

6 Bekanntheit erlangten etwa Flossmanns Darstellungen am Bismarckturm bei Assenhausen am Starnberger See (1899) oder die Plastik *Eine Mutter* (1894), die in den Besitz der Glyptothek überging, s. Sebastian Staudhammer, Joseph Flossmann, in: *Die christliche Kunst, Beilage 11 (1914/1915)*, S. 9. In der Winterausstellung der Münchner Secession 1912/1913 stellte Flossmann auch die Gipsstudie für eine Porträtbüste seines damals 19-jährigen Neffen Ernst Buchner aus, s. Ausst. Kat. Winterausstellung Josef Flossmann, Leo Samberger, Ignacio Zuloaga, Künstlervereinigung Münchener Secession, Kgl. Kunstaustellungsgebäude am Königsplatz, 21. Dezember 1912–5. Februar 1913, München 1912, S. 14.

*Freien von Kindern umgeben* von 1890 und das Genrebild *Ein Gelöbnis*, auch als *Ex voto* bezeichnet, von 1892.<sup>7</sup> 1893 trat er der von seinem Schwager Josef Flossmann mitgegründeten Münchner Secession bei und beteiligte sich 1894 und 1895 mit einer Zeichnung und einer Radierung an deren Ausstellungen.<sup>8</sup> Georg Buchners Œuvre umfasst neben einem umfangreichen grafischen Bestand an Bewegungs-, Porträt-, Landschafts- und Architekturstudien und Karikaturen vor allem Porträts und Interieurs in Öl. Trotz seiner Vernetzung in die Münchner Kunstszene und einiger Ausstellungsbeteiligungen erlangte Buchner allerdings nie große Bekanntheit und kommerziellen Erfolg.<sup>9</sup>

Georg und Berta Buchner bezogen ein kleines, von einem weitläufigen Garten umgebenes Bauernhaus in unmittelbarer Nähe zu Josef Flossmanns Villa in Obermenzing, damals noch eine eigenständige Gemeinde am Stadtrand von München. 1890 wurde der erste Sohn geboren, der nach dem Vater Georg benannt wurde, und zwei Jahre später Ernst (Abb. 1). Georg und Berta Buchner förderten eine musische Ausbildung ihrer Kinder. Ernst, von Familie und Freunden Zeit seines Lebens „Ness“ gerufen, wurde ein leidenschaftlicher Gitarrenspieler und versuchte sich früh an Zeichnungen und Karikaturen.

<sup>7</sup> Beide Bilder stellte er in der *Internationalen Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast* aus. Die Kataloge sind unter <https://www.bayerische-landesbibliothek-online.de/glaspalast> online einsehbar (zuletzt aufgerufen am 16.06.2020). Abbildungen s. Ludwig 1981, S. 147.

<sup>8</sup> Georg Buchner ist in den Katalogen 1893–1912 als ordentliches Mitglied aufgeführt, s. Ausst. Kat. Secession, Offizieller Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens (A. V.) Secession, 1893–1912, Mitgliederverzeichnis, online einsehbar unter <http://www.zikg.eu/bibliothek/studienzentrum/digitalisierung/digitalisatemeuenchner-secession> (zuletzt aufgerufen am 15.11.2017).

<sup>9</sup> Im Jahr 2008 veranstalteten die Gemeinde und der Kunstkreis Ampfing eine Ausstellung mit Werken Georg Buchners. Zu der von Stefan Engelhardt und Ines Auerbach in Zusammenarbeit mit Nachkommen Buchners kuratierten Ausstellung existiert weder ein Katalog noch eine Dokumentation (freundliche Auskunft von Ines Auerbach am 19.10.2017). Ines Auerbachs Eröffnungsrede und Forschungsergebnisse zu Georg Buchner sind in einem Bericht von „Mühlendorf-TV“ dokumentiert und unter folgendem Link unter der Nummer 103 abrufbar: [http://mediathek.muehlendorf-tv.de/files/fernsehen/fs2008/promonat/MT\\_BV08M05.html#/?playlistId=o&videoId=o](http://mediathek.muehlendorf-tv.de/files/fernsehen/fs2008/promonat/MT_BV08M05.html#/?playlistId=o&videoId=o) (zuletzt aufgerufen am 07.06.2020).



Abb. 1 Georg Buchner, Ernst Buchner im Alter von ca. vier Jahren, um 1896, Kreide auf Karton, 28,5 x 36,5 cm, Privatbesitz

Schulzeugnissen ist zu entnehmen, dass dem Schüler Buchner ein „Hang zur Leichtfertigkeit und Flüchtigkeit“, eine „vorlaute [...] Natur“ und „ein ziemlicher Mangel an Selbstbeherrschung“ bescheinigt wurden.<sup>10</sup> Dennoch erreichte er im Juli 1911 das Gymnasial-Absolutorium.<sup>11</sup> Gleich nach dem Abitur trat Buchner seinen Dienst als Einjährig-Freiwilliger an und diente bis Ende September 1912 in der 1. Batterie des königlich bayrischen 3. Feld-Artillerie-Regiments „Prinz Leopold“.<sup>12</sup>

## 2.2 Orientierungen

Mit der Aufnahme des Studiums der Kunstgeschichte im Winter 1911 legte Buchner den Grundstein für eine Karriere als Kunstwissenschaftler und Museumsleiter. Ebenso eröffnete ihm das Studium Zugang zu verschiedenen studentischen Organisationen wie der Studentischen Freischar. Das Studentenleben wurde jedoch jäh unterbrochen vom Ersten Weltkrieg, der Buchner ein zusätzliches, vom Dasein als Kunsthistoriker abweichendes Identifikationsangebot ermöglichte. Der folgende Abschnitt nimmt diese verschiedenen Angebote in den Blick und fragt nach den Elementen, aus denen sich Buchners Welt- und Selbstbild zusammensetzte. Buchner war Student, versuchte sich aber auch

<sup>10</sup> 1898 wurde Buchner in Starnberg eingeschult, wechselte 1900 auf die Sendlinger Volksschule an der Plinganserstraße in München und 1902 auf das Theresiengymnasium, s. NL Ernst Buchner, Grüne Box, Zeugnisse 1900–1911.

<sup>11</sup> Ebd., Kgl. Theresien-Gymnasium in München, Gymnasial-Absolutorium von Ernst Buchner, 14.07.1911.

<sup>12</sup> Ebd., Führungs-Zeugnis, 30.09.1912.

als Herausgeber von Volksliedern, als Mitglied der Jugendbewegung und als bayerischer Soldat. Es wird davon ausgegangen, dass diese verschiedenen Rollen Spuren in seinem Denken und in seiner Haltung zu Kultur, Politik und Staat hinterließen. Diesen Spuren soll im Folgenden nachgegangen werden.

### 2.2.1 Lieder aus dem Oberland

Als Jugendlicher war Buchner Mitglied der Jugendbewegung *Wandervogel*. Mit dem Eintritt ins Studium wurde er, wie viele ältere „Wandervögel“, Mitglied einer der 1913 nach dem Meißnerfest neu gegründeten studentischen Freischaren, der Zweiten Akademischen Freischar in München.<sup>13</sup> Angeregt durch die Mitgliedschaft im *Wandervogel* und der Freischar, in der das Singen deutscher Lieder mit Gitarrenbegleitung wesentlicher Bestandteil des Gemeinschaftserlebnisses war, gab Buchner, der bereits während seiner *Wandervogel*-Zeit am Liederbuch *Der Zupfgeigenhansl* mitgearbeitet hatte, 1913 eine eigene Publikation heraus, an der zwei seiner engen Schulfreunde, Hans Fitz (1891–1972) und Otto Kapferer (1893–1915), mitwirkten (Abb. 2).<sup>14</sup> Die *Lieder aus dem Oberland* waren eine Sammlung von 60 Liedern und „60 Schnadahuepfln aus Bayern und den Alpenländern mit Klampfenbegleitung“.<sup>15</sup> Das Büchlein ist aus zweierlei Hinsicht interessant. Es zeugt zum einen von Buchners Verbundenheit mit der Jugendbewegung und „seiner“ Freischar, was in seiner typischen Wandervogel-Diktion, wie etwa der Bezeichnung „Klampfe“, sowie darin deutlich wird, dass

13 Auf dem Hohen Meißner hatten sich verschiedene Gruppierungen der Jugendbewegung 1913 zum „Ersten Freideutschen Jugendtag“ getroffen. Nach diesem sogenannten Meißnerfest gründeten sich zahlreiche neue jugendbewegte Verbindungen und Studentengemeinschaften, s. Sigrid Bias-Engels, *Zwischen Wandervogel und Wissenschaft. Zur Geschichte von Jugendbewegung und Studentenschaft 1896–1920*, Bd. 4 (Edition Archiv der deutschen Jugendbewegung), Köln 1990, S. 177.

14 UAM, O-XIV-372, Lebenslauf, vermutl. 1942. Das Liederbuch wurde erstmals 1909 von Hans Breuer herausgegeben und versammelte unter mehreren Kategorien Lieder der Wandervogelbewegung und Volkslieder mit Gitarrenbegleitung.

15 Ernst Buchner (Hrsg.), *Lieder aus dem Oberland*, Leipzig 1913. Hans Fitz wurde in den 1930er Jahren als Schauspieler und Hörspiel-Sprecher bekannt, später schrieb und inszenierte er eigene Theaterstücke. Otto Kapferer fiel 1915 im Krieg, s. NL Ernst Buchner, *Mappe Feldzug 1915*, Ernst Buchner an Berta Buchner, Feldpostkarte vom 27.10.1915.

er die Publikation der Freischar widmete.<sup>16</sup> Zum anderen ist das von Buchner verfasste Vorwort einer der frühesten bekannten Texte Buchners und gibt Einblicke in das Denken des 21-Jährigen.

Buchner legitimierte die Notwendigkeit und Relevanz seiner Publikation, indem er in seinem Vorwort Kritik am Zustand der Volksmusik übte. Seine Ausführungen legen nahe, dass er die völkischen Diskurse der Zeit rezipierte und sich deren Argumentationsweisen zu eigen machte. Die im Buch versammelten Lieder, die „saftig und derb, wie sie draußen erklingen in behäbiger Bauernstube, im schweigenden Hochwald, auf sonnenbeglänzten Almen“ im Buch dokumentiert seien, präsentierte er als Gegenentwurf zur „Geschmacksverirrung“ der „mo-



Abb. 2 Hans Fitz, Otto Kapferer und Ernst Buchner (v. l. n. r.), Fotografie, Juli 1911, Privatbesitz

disch frisierte[n], salonfähig gemachte[n] G'stanzln“.<sup>17</sup> Buchner entwarf damit in seinem Text einen Dualismus zwischen authentischem bäuerlichen Liedgut auf der einen und der Vereinnahmung desselben durch die Stadtbevölkerung auf der anderen Seite. Dem „saubere[n] Bua mit dem schneidigen Schnurrer [...] und der blankgewichsten Krachledernen“ und der „Berliner Range im Dirndlkostüm“, die beide das falsche „Salonbauerntum“ repräsentierten, setzte er die „Sangesfreude“ und den „kraftvollen Humor des bajuwarischen Stammes“ entgegen. Die negativen Konnotationen der Worte wie „Krachlederne“ oder „Range“ markieren dabei eine Hierarchie, die sich nicht nur auf das Verhältnis zwischen Stadt und Land bezieht, sondern zugleich auf das Verhältnis des Königreichs Bayerns zu Berlin als Hauptstadt Preußens. Buchner diag-

16 Gudrun Fiedler, *Jugend im Krieg. Bürgerliche Jugendbewegung, Erster Weltkrieg und sozialer Wandel 1914–1923*, Zugl.: Braunschweig, Techn. Univ., Diss., 1985, Bd. 6 (Edition Archiv der deutschen Jugendbewegung), Köln 1989, S. 30.

17 Buchner 1913, Vorwort o. P.

nostizierte demzufolge in der Kostümierung der Berliner Stadtmenschen die Verballhornung und den Verfall der aufrichtigen ländlichen Kultur.

Buchner war selbst nicht Teil des von ihm idealisierten „kernige[n] Bauerntum[s]“, was für ihn aber offenbar nicht in Widerspruch zu seinen im Vorwort dargelegten Ansichten stand. Vielmehr ist dem Text zu entnehmen, dass er im bayerischen Bauerntum eine Authentizität sah, die er durch Nachahmung und Verfälschung bedroht sah. Seine Kritik bezog sich dabei nicht nur auf eine Vereinnahmung der bauerlichen bayerischen Volksmusik, sondern auch auf eine Vereinnahmung der „süßliche[n] Bauernmalerei der verflossenen Jahrzehnte“.<sup>18</sup> Die hier geäußerte Kritik am Verlust der unverfälschten, wahren Kultur schloss damit unmittelbar an Julius Langbehns Abhandlung *Rembrandt als Erzieher* an. Diese zunächst anonym publizierte Schrift fand seit ihrem Erscheinen im Jahr 1890 in konservativ-bürgerlichen Kreisen sehr schnell Verbreitung.<sup>19</sup> Auch Buchner besaß nachweislich ein Exemplar.<sup>20</sup> Langbehn wandte sich darin gegen kulturelle Modernisierung, Urbanisierung und Internationalisierung. Einen Teil dieser Kritikpunkte griff Buchner in seinem Vorwort zum Liederbuch auf. Der bei Buchner etwas diffuse Grundgedanke einer ursprünglichen und echten Kultur, die durch Nachahmung und Verfremdung zerstört wird, ist auf Langbehn zurückzuführen, der ebenfalls einen Riss durch die deutsche Gesellschaft diagnostizierte. Langbehn sprach allein der völkisch deutschen Kunst zu, diesen Riss zu heilen und die nationale Wiedergeburt zu ermöglichen; analog hierzu verstand Buchner seine Zusammenstellung „echter“ bayerischer Liedkultur wohl auch als Beitrag zum Erhalt der authentisch bayerischen Kultur. Die enge inhaltliche Verknüpfung seiner und Langbehns Kulturkritik stellte Buchner her, indem er den Liedern ein Zitat Langbehns als Motto voranstellte.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Ebd., Vorwort o. P.

<sup>19</sup> *Rembrandt als Erzieher* erreichte innerhalb von zwei Jahren 40 Auflagen. Julius Langbehn, *Rembrandt als Erzieher*, 67.–71. Aufl., Leipzig 1890.

<sup>20</sup> Seine Ausgabe von *Rembrandt als Erzieher* ließ er sich auch zwei Jahre später an die Front schicken. S. NL Ernst Buchner, Mappe Feldzug 1915, Feldpostbrief Buchner an Berta Buchner, 06.02.1915.

<sup>21</sup> Buchner 1913, S. 1. Zur Rezeption Langbehns s. Wolfgang Ruppert, *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Bd. 1352 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft), Frankfurt am Main 1998, S. 327–339.

Neben einer Abneigung gegenüber Preußen sowie gegen eine unechte, oberflächliche Kultur belegt das Vorwort von 1913 demzufolge, dass der Student Buchner bereits vor dem Ausbruch des Krieges den völkischen Diskurs jener Zeit rezipierte und die dahinterstehenden Überzeugungen teilte und weiterverbreitete. Die Teilnahme am Ersten Weltkrieg schien ihm die Richtigkeit seiner Auffassungen sowie die im *Wandervogel* und der Freischar erfahrenen Ideale wie das Erleben der Natur, Kameradschaft und Authentizität zunächst zu bestätigen.

### 2.2.2 Fronterfahrung

Als der deutsche Kaiser Wilhelm II. am 1. August 1914 den Mobilisierungsbefehl gegeben hatte, wurde Buchner eingezogen und blieb bis zur Rückkehr der deutschen Truppen im Dezember 1918 an der Front. Mit ihm zogen sein Bruder Georg (1890–1970) und seine Freunde Hans Fitz und Otto Kapferer in den Krieg. Der zu Anfang des Krieges 22-jährige Buchner gehörte zunächst als Unteroffizier, ab Februar 1915 als Leutnant und ab April 1918 als Oberleutnant dem 7. Feld-Artillerie-Regiment „Prinz Leopold“ an, das zunächst als Teil der 1. und ab März 1917 der 15. Division der Bayerischen Armee der 6. Armee angehörte, die die gesamte Kriegsdauer über an der Westfront eingesetzt war.<sup>22</sup> Buchners Kriegserlebnisse sind in einem etwa 280 Seiten umfassenden Bestand an Briefen und Feldpostkarten aus den Jahren 1915, 1916 und 1918 überliefert, die er hauptsächlich an seine Mutter und vereinzelt auch an andere Verwandte richtete. In ihnen schilderte Buchner seinen Kriegsalltag, den er bisweilen mit Zeichnungen oder beiliegenden Fotografien illustrierte (Abb. 3).<sup>23</sup>

22 Emanuel Graf von Holnstein, Das K. B. 7. Feldartillerie-Regiment Prinzregent Luitpold im Frieden und im Krieg 1900–1919, Bd. 78 (Erinnerungsblätter deutscher Regimenter), München 1933.

23 In Buchners Nachlass befinden sich Mappen mit umfangreicher Feldpost aus den Jahren 1915, 1916 und 1918 an Berta Buchner und einzelne Feldpostkarten aus den Jahren 1914 bis 1917 an andere Verwandte.



Abb. 3 Feldpostkarten von Ernst Buchner an seine Mutter, 17.09. und 20.10.1915, Privatbesitz

Die Kommunikation per Feldpost bildete für die Frontsoldaten neben seltenen Urlauben die einzige Brücke in die Heimat und ist aufgrund der etwaigen Rücksichtnahme auf die Adressaten und der bisweilen stichprobenartig vorgenommenen Zensur mit kritischer Distanz zu betrachten.<sup>24</sup> Deshalb bieten neben den knapp gehaltenen Lebenszeichen auch die ausführlichen Schilderungen keine unmittelbare Wiedergabe der Kriegserfahrung. Aufgrund der meist schonungslosen Detailliertheit der Beschreibungen der Kampfhandlungen ist aber davon auszugehen, dass Buchner seine Beobachtungen und Eindrücke relativ ungefiltert wiedergab.

Buchner war zunächst dafür zuständig, Haubitz-Stellungen zu bauen, wurde im März 1916 zum Bauoffizier und im Juni 1916, als sein

<sup>24</sup> Allerdings maßen viele der drohenden Zensur keine allzu große Bedeutung zu, s. Bernd Ulrich, Die Augenzeugen. Deutsche Feldpostbriefe in Kriegs- und Nachkriegszeit 1914–1933, Bd. N.F. 8 (Schriften der Bibliothek für Zeitgeschichte), Essen 1997, S. 104. Zum Quellenwert von Feldpost s. ebd., S. 12–25 und Gerald Lamprecht, Feldpost und Kriegserlebnis. Briefe als historisch-biographische Quelle, Bd. 1 (Grazer zeitgeschichtliche Studien), Innsbruck 2001, S. 15–20.

Regiment während der Schlacht um Verdun bei Douaumont stationiert war, zum Beobachtungsoffizier des Regiments ernannt. In diesen Funktionen beaufsichtigte er die Bauarbeiten und das Einschließen der Haubitzen und lenkte von einem Beobachterposten das Artillerief Feuer. Seine Tätigkeit für das Regiment zeichnete sich laut seinen Vorgesetzten durch hohen Einsatz und Pragmatismus aus.<sup>25</sup> Vor allem der von ihm verantwortete Bau der Befehlsstelle „Schwabentunnel“ bei Petit Vimy brachte ihm Lob ein.<sup>26</sup> Für seine Verdienste wurde Buchner 1917 mit dem Eisernen Kreuz erster Klasse ausgezeichnet.<sup>27</sup> Außer während einer kurzen Tätigkeit als Sperrfeueroffizier im Dezember 1916, im Rahmen derer er die Batterien vom vordersten Schützengraben aus – oder wie er es nannte „in der Hölle vorn“ – einschließen musste, nahm Buchner die Kampfhandlungen nicht aus nächster Nähe wahr.<sup>28</sup> Mehrmals schilderte er, wie er durch das Fernrohr die „kleinen, entsetzlichen Einzelheiten des Kampfes“ beobachtete: „Körperteile, Erdklumpen, Baumwurzeln [die] bei Einschlägen der schweren Kaliber haushoch in die Luft“ spritzten; „wütende Nahkämpfe“; der Boden, der „von Granaten umgeackert“ war.<sup>29</sup> Daneben berichtete er aber auch immer wieder von Müßiggang und Langeweile, gegen die er sich von seiner Mutter Klassiker von Goethe, Dostojewski, Kant und Nietzsche, aber auch das von ihm bereits vor dem Krieg rezipierte *Rembrandt als Erzieher* von Julius Langbehn an die Front schicken ließ. Neben der Lektüre auch von kunsthistorischer Literatur besichtigte Buchner die Umgebung und Kirchen. Auch von geselligen Abenden mit Gitarrenmusik und Gesang schrieb er.<sup>30</sup>

25 Holstein 1933, S. 166 und 225.

26 Ebd., S. 168.

27 Ebd., S. 406. Von den Gerüchten, dass er ausgezeichnet würde, berichtete Buchner seiner Mutter, s. NL Ernst Buchner, Briefe und Feldzug 1916, Buchner an Berta Buchner, 29.01. und 03.12.1916.

28 Ebd., Buchner an Berta Buchner, 03.12.1916; Holstein 1933, S. 225.

29 NL Ernst Buchner, Briefe und Feldzug 1916, Buchner an Berta Buchner, 16., 18. und 19.06.1916.

30 Ebd., Buchner an Berta Buchner, 23.01.1916; NL Ernst Buchner, Mappe Feldzug 1915, Buchner an Berta Buchner, 06.02., 03.04., 28.05. und 24.06.1915.

Die Beschreibungen der Erlebnisse und des Umfelds in Buchners Feldpost sind in ihrer Detailliertheit bemerkenswert. Vor allem einfachere Soldaten berichteten in ihren Briefen häufig lediglich von Banalitäten wie dem Wetter und der Versorgung mit Lebensmitteln.<sup>31</sup> Um ihre sich so extrem von Friedenszeiten unterscheidende Lebenswirklichkeit beschreiben zu können, fehlte ihnen oft das Ausdrucksvermögen.<sup>32</sup> Während sich bei jenen einfachen Soldaten die Fassungslosigkeit über das aktuelle Geschehen und eine tiefgreifende Verunsicherung in der sprachlichen Konventionalisierung manifestierten, die in starkem Kontrast zu ihrem eigentlichen Erleben des Krieges stand, lassen Buchners Schilderungen des Frontalltags und der Kampfhandlungen dagegen auf eine bemerkenswerte Anpassungsfähigkeit und Resilienz gegenüber dem Kriegsgeschehen schließen. Seine Fähigkeit, die für viele traumatisierenden Erlebnisse mental bewältigen zu können, gründete vermutlich erstens darauf, dass Buchner durch seine Funktion als Beobachtungs- und später als Ordonnanzoffizier nicht in den Schützengräben eingesetzt war, sondern lediglich im hinteren Frontbereich agierte. Zweitens reflektierte Buchner das Zeitgeschehen intellektuell und war während der gesamten Dauer des Krieges überzeugt von der Sinnhaftigkeit seines Tuns. Auch wenn er seiner Mutter bisweilen Erlebnisse mitteilte, die ihm nahegingen, zum Beispiel der Tod seines Freundes Otto Kapferer im Oktober 1915 und weitere Todesfälle enger Freunde oder Kameraden, investierte er bis Kriegsende in Kriegsanleihen und forderte auch seine Mutter auf, es ihm gleichzutun.<sup>33</sup> Daraus ist zu schließen, dass der Krieg für ihn trotz seiner persönlichen Verluste und Entbehrungen notwendig und bedingungslos unterstützenswert war. Als „zweifelloso das Beste, Feinste und Tiefste, was [...] über diesen Krieg gesagt worden ist“ bezeichnete Buchner im Januar 1916 das ein Jahr zuvor erschienene Essay *Friedrich und die große Koalition* von

31 Aribert Reimann, Die heile Welt im Stahlgewitter. Deutsche und Englische Feldpost aus dem Ersten Weltkrieg, in: Gerhard Hirschfeld u.a. (Hrsg.), *Kriegserfahrungen*, Bd. N.F. 5 (Studien zur Sozial- und Mentalitätsgeschichte des Ersten Weltkrieges), Essen 1997, S. 129–145, S. 130–131.

32 Nikolaus Buschmann, Der verschwiegene Krieg. Kommunikation zwischen Front und Heimatfront, in: Hirschfeld u.a. 1997, S. 208–225, S. 219.

33 NL Ernst Buchner, Briefe und Feldzug 1916, Buchner an Berta Buchner, 31.03.1916; NL Ernst Buchner, Mappe Feldzug 1915, Buchner an Berta Buchner, 27.10.1915.

Thomas Mann.<sup>34</sup> Mann verglich den Einmarsch Friedrich des Großen in das neutrale Sachsen implizit mit dem Einmarsch deutscher Truppen in Belgien im Jahr 1914 und lieferte somit eine Rechtfertigung des aktuellen Krieges. Dass Buchner, wie viele andere Rezipienten, diese zeitgeschichtliche Lesart des Mann'schen Essays teilte und damit die Rechtmäßigkeit des Krieges anerkannte, legt seine Formulierung nahe.<sup>35</sup>

Neben der grundsätzlichen Befürwortung des Krieges spricht aus seinen Briefen aus dem Feld seine Bewunderung des Muts, des Kampfgeistes und Zusammenhalts der Soldaten. Diese Überzeugung beschränkte sich allerdings vorrangig auf die Angehörigen der bayerischen Armee. Gerade am Anfang, aber sogar während der verlustreichen Schlachten an der Somme oder vor Verdun wertete er die Leistung der bayerischen Armee als vorbildlich, wenn nicht „übermenschlich“.<sup>36</sup> Für das Scheitern der Eroberung des Fort de Souville bei Verdun machte Buchner beispielsweise die preußische Kompanie verantwortlich, die zu spät zu den „bayerische[n] Jäger[n]“ gestoßen war.<sup>37</sup> Die Vorbehalte gegen Preußen, die Buchner bereits im Vorwort zu den *Liedern aus dem Oberland* formuliert hatte, bestätigten sich für ihn nun. Wie viele seiner bayerischen Kameraden fühlte er sich weniger als Soldat des Deutschen Reiches unter der Führung von Kaiser Wilhelm II., sondern vornehmlich als bayerischer Soldat.<sup>38</sup> Damit spiegeln Buchners Briefe Lokalpatriotismus und eine ungebrochene Loyalität gegenüber der bayerischen Monarchie wider. Das Kriegsministerium in München betonte ebenfalls stets die Selbstständigkeit der bayerischen Truppe und stellte die Militärhoheit des Königs über den Oberbefehl des Kaisers.<sup>39</sup>

34 NL Ernst Buchner, Briefe und Feldzug 1916, Buchner an Berta Buchner, 09.01.1916. Buchner forderte seine Mutter auf, „das kleine Büchlein“ an seinen Bruder Georg zu schicken. Das Essay wurde erstmals in der Januar/Februar-Ausgabe 1915 der Zeitschrift *Der neue Merkur* veröffentlicht.

35 Frank Fechner, *Thomas Mann und die Demokratie. Wandel und Kontinuität der demokratierelevanten Äußerungen des Schriftstellers*, Berlin 1990, S. 39–41; zur Rezeption des Essays s. Peter Richner, *Thomas Manns Projekt eines Friedrich-Romans*, Zürich 1975, S. 83–85.

36 Dies ist mehreren Äußerungen zu entnehmen, z.B. NL Ernst Buchner, *Mappe Feldzug 1915*, Buchner an Berta Buchner, 15.10.1915; NL Ernst Buchner, *Briefe und Feldzug 1916*, Buchner an Berta Buchner, 03. und 06.06.1916.

37 Ebd., Buchner an Berta Buchner, 27.07.1916.

38 Ulrich 1997, S. 53.

39 Hermann Rumschöttel, „Ein neuer Typ bayerischen Herrschertums“. König Ludwig III. von Bayern: Persönlichkeit und Politik, in: Ulrike Leutheusser/Hermann Rumschöttel

Ohne Frage war die Teilnahme am Krieg für Buchner dennoch eine existenzielle Erfahrung, die seine Identifikation mit einer „nationalen Schicksalsgemeinschaft“ und Idealen wie soldatischer Disziplin hervorbrachte.<sup>40</sup> Buchner drückte seine Euphorie und seine Verbundenheit mit allen Freischärlern, die wie er an der Front kämpften, in einem Beitrag für die Zeitschrift der Freischar aus. Darin schrieb er, dass sich die „vor-augustlichen“ Themen – jene, die vor dem Krieg verhandelt wurden – durch den Krieg als nichtig herausgestellt hätten. „Disziplin, Korpsgeist, Mannhaftigkeit und Kameradschaftsgefühl“ rief er als die neuen Ideale aus.<sup>41</sup> Das Gefühl der Verbundenheit mit den anderen kämpfenden Freischärlern schien sich für Buchner zu bestätigen, als er nach Erscheinen seines Beitrags zahlreiche zustimmende Zuschriften erhielt.<sup>42</sup>

Auch die finale Niederlage 1918 änderte nichts an seinen neu gewonnenen militärischen Idealen. Buchners Selbstbild als stolzer Soldat, der für das Vaterland eintrat, äußerte sich nun vor allem in der Abgrenzung gegen diejenigen, die seine Ideale nicht teilten. Die Geschehnisse in München im Herbst 1918 – die Novemberrevolution, die Absetzung der Monarchie, die Ausrufung der Republik durch Kurt Eisner – wertete Buchner lapidar als „unerhörte[...] Anmassungen der Eisner und Konsorten“ und versprach, sie, die Kriegsheimkehrer, würden „zuhause schon Ordnung schaffen“.<sup>43</sup> In „musterhafter Ordnung und straffer soldatischer Haltung“ und „von einem guten, soldatischen Geist beseelt“ überschritt seine Division am 28. November den Rhein, wie Buchner seiner Mutter mitteilte. Wenn alle Fronttruppen wieder in der Heimat wären, würde wieder „Zucht und Ordnung in unser Staatsleben kommen“.<sup>44</sup>

(Hrsg.), König Ludwig III. und das Ende der Monarchie in Bayern (Edition Monacensia), München 2014, S. 13–32, S. 22.

40 Bias-Engels 1990, S. 186.

41 Der Artikel erschien als Beilage zum Monatsbericht der Deutschen Akademischen Freischar im Dezember 1917, s. ebd., S. 192. Dass es sich bei dem bei Bias-Engels nicht weiter identifizierten Ernst Buchner tatsächlich um den hier behandelten handelt, belegt eine Bemerkung Buchners gegenüber seiner Mutter: „Mein Freischarbrief hat gehörig gewirkt – und ich hab viel zustimmende Briefe erhalten.“, s. NL Ernst Buchner, Mappe Feldzug 1918, Buchner an Berta Buchner, 06.02.1918.

42 Ebd., Buchner an Berta Buchner, 06.02.1918.

43 Ebd., Buchner an Berta Buchner, 30.11.1918.

44 Ebd., Buchner an Berta Buchner, 30.11. und 10.12.1918.

Wie viele Frontsoldaten ahnte Buchner offensichtlich noch nichts von den tiefgreifenden politischen und gesellschaftlichen Veränderungen, die der Krieg in der Heimat hervorgebracht hatte, und die die Rückkehr der deutschen Soldaten mitnichten wieder rückgängig machen sollte.<sup>45</sup> Doch auch trotz der deutschen Niederlage berief sich Buchner noch Jahre später auf die ihn existenziell verändernde Erfahrung des Krieges, des Gemeinschaftsgefühls und des von ihm beschworenen Korpsgeist zwischen seinen Feldkameraden. 1931 schrieb er an einen Kollegen: „Für mich ist Amt und Wissenschaft genauso ernster und verpflichtender Dienst, wie die vier Jahre Westfront, die noch jetzt irgendwie bestimmend sind für meine Auffassung vom Sinn des Lebens und vom Ethos der Arbeit.“<sup>46</sup> Der Krieg hatte demzufolge nicht nur seine patriotischen Gefühle gegenüber Bayern, sondern auch sein Selbstverständnis als bayerischer Soldat und Staatsdiener sowie seine Ideale der Aufrichtigkeit und Pflichterfüllung seinem Vaterland gegenüber gestärkt.

Während die überlieferte Feldpost Einblicke in das Denken des Soldaten Buchner gibt, ist sie aber noch aus einem anderen Grund von Interesse: Sie belegt, dass er schon am Anfang seines Studiums, das vom Krieg unterbrochen wurde, aktiv am Münchner Kunstgeschehen teilnahm. Mehrere Briefe, vor allem jene aus dem Jahr 1918, handeln vom künstlerischen Nachlass seines Vaters Georg, der im August 1914 verstorben war. Der Sohn übernahm aus dem Feld heraus die Verwaltung des Nachlasses und organisierte den Verkauf einiger Werke. Hierfür legte er seiner Mutter die Münchner Kunsthandlungen Littauer, Heine mann und Thannhauser nahe oder kontaktierte sie selbst. Er beriet seine Mutter über angemessene Preise für die Bilder des Vaters und zu Vervielfältigungsrechten. Zudem plante er für den Herbst 1918 eine Gedächtnis ausstellung, die den Verkauf anregen sollte.<sup>47</sup> Bereits mit Anfang Zwanzig und nach nur vier Semestern Studium kannte Buchner offensichtlich

45 Über die Diskrepanz der Wahrnehmung zwischen Heimatfront und Frontsoldaten s. Thomas Kühne, Kameradschaft. Die Soldaten des Nationalsozialistischen Krieges und das 20. Jahrhundert, Bd. 173 (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft), Göttingen 2011, S. 27–28.

46 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen ANN 152, Buchner an Geheimrat [nicht weiter bezeichnet], 21.02.1931 (Entwurf).

47 NL Ernst Buchner, Mappe Feldzug 1918, Buchner an Berta Buchner, 13. und 29.07., 02.08. und 23.10.1918. Die Ausstellung kam nicht zustande.

die einschlägigen Kunsthandlungen, hatte Kontakte zu ihnen geknüpft und eine konkrete Vorstellung von Marktpreisen entwickelt.

## 2.3 Ernst Buchner als Kunsthistoriker

Nach seinem Schulabschluss hatte sich Buchner für das Wintersemester 1911/12 an der Ludwig-Maximilians-Universität in München für Kunstgeschichte eingeschrieben. Da er zwischen Oktober 1911 und September 1912 den Einjährigen-Militärdienst absolvierte, belegte er in den beiden ersten Semestern nur eine Kunstgeschichtliche Übung und zwei Vorlesungen. Vermutlich traf Buchner in dieser Vorlesung erstmals auf seinen späteren Doktorvater Heinrich Wölfflin (1864–1945), der 1912 an das Münchner Kunsthistorische Seminar berufen worden war.<sup>48</sup> Nach Beendigung des Militärdienstes besuchte Buchner neben allgemeinen Einführungen in Kunstgeschichte und Philosophie Vorlesungen über griechische und ägyptische Kunst, über niederländische Malerei und die Kunst der Renaissance bis hin zu Graphik im 19. Jahrhundert und Städtebau bei Heinrich Wölfflin, Karl Voll, Hugo Kehrer, August Liebmann Mayer und Fritz Burger.<sup>49</sup> Übungen vor Originalen und Führungen durch die Pinakotheken und die Glyptothek ergänzten das theoretische Studium ebenso wie Einführungen in die experimentelle Psychologie und Lehrveranstaltungen in philosophischen Disziplinen wie Ästhetik und Logik.<sup>50</sup>

48 Zu Wölfflin s. u.a. Ludwig-Maximilians-Universität (Hrsg.), In memoriam Heinrich Wölfflin. Ansprachen bei der Akademischen Gedenkfeier in der Universität München am 24. Juni 1964, München 1964; Joan Goldhammer Hart, Heinrich Wölfflin. An Intellectual Biography. Univ. of California Diss. Berkeley 1981; Nikolaus Meier, Heinrich Wölfflin (1864–1945), in: Heinrich Dilly (Hrsg.), Altmeister moderner Kunstgeschichte, Berlin 1999, S. 63–79; Gabriele Wimböck, Heinrich Wölfflin (1864–1945), in: Ulrich Pfisterer (Hrsg.), Klassiker der Kunstgeschichte, München 2007, S. 124–140; Gabriele Wimböck, Heinrich Wölfflin (1864–1945), in: Daniela Stöppel/Gabriele Wimböck (Hrsg.), Das Institut für Kunstgeschichte in München 1909–2009, München 2010, S. 26–31; Matteo Burioni/Burcu Dogramaci/Ulrich Pfisterer (Hrsg.), Kunstgeschichten 1915. 100 Jahre Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Passau 2015.

49 Die Kunstgeschichte war erst 1909 durch den damaligen Ordinarius Berthold Riehl als eigenes Fach innerhalb der Philosophischen Fakultät institutionell verankert worden, s. Daniela Stöppel/Gabriele Wimböck, Kunstgeschichte in München: 1909, in: Stöppel/Wimböck 2010, S. 4–7, S. 5–6.

50 NL Ernst Buchner, Grüne Box, Universitäts-Zeugnis, 07.03.1914.

Das Sommersemester 1914 verbrachte Buchner an der Berliner Friedrich-Wilhelm-Universität. Über die Berliner Zeit ist die Quellenlage dürftig.<sup>51</sup> Einzelnen Aufzeichnungen ist zu entnehmen, dass er dort Vorlesungen des Philosophen Alois Riehl über Logik und bei Adolph Goldschmidt (1863–1944) über Lucas Cranach und schwäbische Malerei besuchte.<sup>52</sup>

Nach dem Semester in Berlin verbrachte Buchner vier Jahre an der Westfront. Nachdem Buchner am 22. Dezember 1918 aus dem Krieg nach Hause zurückgekehrt war, nahm er Anfang 1919 sein Studium wieder auf. Speziell für Kriegsheimkehrer unter den Studierenden wurde ein sogenanntes Kriegsnothalbjahr abgehalten; ab dem Sommersemester 1919 lief der Universitätsbetrieb wieder regulär.<sup>53</sup> Buchner besuchte nun vermehrt Veranstaltungen von Heinrich Wölfflin. Neben Vorlesungen über Rembrandt, die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, Münchener Architektur und italienische Kunst besuchte Buchner auch Übungen zu den Beständen der Alten Pinakothek. Neben Wölfflin waren der Kunsthistoriker August Liebmann Mayer und der Archäologe Paul Wolters seine Dozenten.<sup>54</sup> Einen besonderen thematischen Schwerpunkt wählte Buchner nicht, vielmehr zeugt sein Kollegienbuch von einem breit angelegten Studium der Kunstgeschichte mit Ergänzungen aus Klassischer Archäologie und Philosophie – jedoch nur innerhalb dessen, was damals im Rahmen der Kunstgeschichte behandelt wurde.<sup>55</sup>

51 Ebd., Urkunde der Friedrich-Wilhelm-Universität, 24.04.1914.

52 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen ANN 153, Buchner, Vorlesungsmitschriften, 11., 16., 21.07.1914. Goldschmidt wurde 1912 Nachfolger Wölfflins in Berlin, wo er bis 1930 lehrte. 1939 emigrierte Goldschmidt in die Schweiz, wo er 1944 verstarb. Bis 1914 hatte er hauptsächlich über romanische und frühgotische Skulptur und Plastik publiziert, s. Goldschmidt, Adolph, in: Wendland 1999, S. 211–218; Thomas Noll, Adolph Goldschmidt (1863–1944), in: Pfisterer 2007, S. 163–180; Gunnar Brands/Heinrich Dilly (Hrsg.), Adolph Goldschmidt (1863–1944). Normal art history im 20. Jahrhundert, Weimar 2007; Claudia Rückert, Adolph Goldschmidt im Jahre 1912 – Lehrer, Organisator, Netzwerker, in: Horst Bredekamp/Adam S. Labuda (Hrsg.), In der Mitte Berlins, Bd. 12 (Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte), Berlin 2010, S. 103–116.

53 Universitätsbibliothek der LMU, Vorlesungsverzeichnis Kriegsnothalbjahr 15.01.–15.04.1919, <https://epub.ub.uni-muenchen.de/1150/> (zuletzt aufgerufen am 25.06.2019).

54 NL Ernst Buchner, Grüne Box, Kollegienbuch Ernst Buchner, 1919–1921.

55 Die Vorlesungen hatten alle einen stark eurozentristischen Fokus. Hauptsächlich wurden Veranstaltungen mit einem regionalen („Italien und seine Kunst“) oder zeitlichen Zuschnitt („Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts“) angeboten. Veranstaltungen zur Kunstgeschichte

Neben dem Studium besuchte Buchner Ausstellungen und Auktionen. Dabei fertigte er umfangreiche Notizen zu eingebrachten Kunstwerken und den erzielten Preisen an und erwarb auf diesem Weg Wissen über das aktuelle Kunstgeschehen, die Bewegungen von Kunstwerken und Marktpreise.<sup>56</sup>

Auch wenn aus dieser Zeit nur wenige persönliche Aufzeichnungen existieren, kann davon ausgegangen werden, dass Buchner von Heinrich Wölfflin tief beeindruckt war. Seine Verehrung für Wölfflin hielt zeit seines Lebens an.<sup>57</sup> Während Buchner im Krieg war, hatte Heinrich Wölfflin 1915 das Buch *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* publiziert.<sup>58</sup> Der Versuch Wölfflins, der Kunstgeschichte analytische Ordnungskriterien an die Hand zu geben, wurde ein weltweiter Erfolg und zunächst insbesondere von der Literaturwissenschaft und Philosophie rezipiert. Den Grund für diesen Erfolg sieht man heute vor allem im Zusammenhang mit der Selbstbehauptung der Kunstgeschichte als eigenständige Disziplin. Mit Wölfflins strengem, rein formalistischen Zugriff auf die zu behandelnden Kunstobjekte und seinem Anspruch einer „Kunstgeschichte ohne Namen“ sprach er dem Fach quasi-naturwissenschaftliche Standards zu.<sup>59</sup>

außereuropäischer Kulturen oder zur zeitgenössischen Kunst wurden nicht angeboten. Die Vorlesungsverzeichnisse der LMU ab 1826 sind online einsehbar, s. Universitätsbibliothek der LMU, Vorlesungsverzeichnisse der LMU München ab 1826, <https://epub.ub.uni-muenchen.de/view/lmu/vlverz=5Fo4.html> (zuletzt aufgerufen am 25.06.2019).

56 Immer wieder befinden sich Notizen zu Ausstellungen, Versteigerungen und erzielten Preisen im Nachlass, s. z.B. BayHStA, Staatsgemäldesammlungen ANN 147, Mappe München, Notizen zur Versteigerung bei Helbing, 01.10.1919; BayHStA, Staatsgemäldesammlungen ANN 146, Mappe Österreich, Notizen zur Versteigerung bei Kende, 21.01.1921.

57 Dies legen vor allem spätere Tagebucheinträge nahe, in denen er seine tiefe Bewunderung Wölfflin gegenüber zum Ausdruck brachte, s. z.B. NL Ernst Buchner, Tagebuch 1945 Juli–Dezember, Einträge vom 27.08. und 23.09.1945.

58 Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915.

59 S. Wimböck 2007, S. 129–131; Wimböck 2010; Claudia Steinhardt-Hirsch, Die Rezeption der Grundbegriffe, in: Burioni u.a. 2015, S. 351–353; Dominik Brabant/Audrey Rieber/Tobias Teutenberg, Auf der Suche nach Grundbegriffen. Zur Geschichte einer (kunst-)historiografischen Methode, in: Burioni u.a. 2015, S. 83–85. Zur Problematik von Wölfflins Argumentation s. Ulrich Pfisterer, 1915: Kunstgeschichten und Grundbegriffe, in: Burioni u.a. 2015, S. 1–13, S. 5.

Den streng formalistischen Ansatz Wölfflins reproduzierte Buchner allerdings in seinen Forschungen nicht.<sup>60</sup> Als Thema seiner Dissertationsschrift wählte er den altdeutschen Maler Jan Polack und damit dezidiert einen Künstler und sein Werk. Über die Betreuungssituation geben die Quellen keine Auskunft. Buchner reichte die Dissertation Ende Mai 1921 ein und bat um Zulassung zum Rigorosum.<sup>61</sup> Die Doktorprüfungen bestand er am 1. Juli 1921 mit der Note *magna cum laude*.<sup>62</sup>

### 2.3.1 Die Dissertation

Mit der Wahl seines Promotionsthemas legte Buchner den Grundstein für seine spätere wissenschaftliche Laufbahn. Als Dissertation reichte er Teil II und V der Arbeit *Jan Polack, Stadtmaler von München* ein. Teil II umfasste laut Inhaltsangabe *Die Werke Jan Polacks*, Teil V war mit *Kenntnis und Beurteilung der Werke Jan Polacks in der Kunstgeschichtlichen Literatur* überschrieben.<sup>63</sup> Dieser Teil ist nicht überliefert, sowie auch von den Teilen I, III und IV weder Titel, Inhalt noch Verbleib bekannt ist. Lediglich eine handgeschriebene Version des zweiten Teils *Die Werke Jan Polacks* liegt heute vor.<sup>64</sup>

60 Wölfflin begründete trotz der Reichweite seiner Forschungen keine kunsthistorische Schule. Ernst Buchner war damit nicht der einzige seiner Schüler, der ihm inhaltlich und methodisch nicht folgte, s. Steinhardt-Hirsch 2015, S. 351; Wimböck 2007, S. 135.

61 Im Universitätsarchiv der LMU München befinden sich Dokumente zum Promotionsverfahren, nicht aber die Dissertation, s. UAM, O-II-8-p, Philosophische Fakultät I. Sektion an Geheimrat Wölfflin und die Fakultät, 03.06.1921 (Promotionsgesuch Buchners); ebd. Ernst Buchner an die philosophische Fakultät (I. Sektion) der Universität München, o.D. (Antrag zur Zulassung zum Examen rigorosum); Buchner bezahlte 407 Mark 50 Pfennig für das Examen rigorosum, s. ebd. Quittung, 30.05.1921; Protokoll über das Examen rigorosum, 01.07.1921. Neben Heinrich Wölfflin waren bei der Prüfung Paul Wolters, Prof. Becker und der Dekan Samberger anwesend.

62 NL Ernst Buchner, Grüne Box, Zeugnis über die Doktorprüfung, 15.11.1923.

63 UAM, O-II-8-p, Inhaltsangabe der Arbeit laut Ernst Buchner an die philosophische Fakultät (I. Sektion) der Universität München, o.D.

64 Ernst Buchner, Jan Polack, der Stadtmaler von München. Univ. Diss. München 1921. Die Dissertation wurde nie gedruckt. Eine von Hand geschriebene Version befindet sich heute im Deutschen Kunstarchiv des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, die Zitation im Folgenden bezieht sich auf diese Ausgabe. S. DKA, NL Buchner, Ernst, I, B, 6b. Wahrscheinlich handelt es sich hierbei um das eingereichte Original. Es ist anzunehmen, dass vereinzelte Kommentare am Rand (z.B. die Anmerkung „zu farblos!“ S. 6) von Heinrich Wölfflin stammen; dies legt zumindest ein Handschriftenvergleich nahe. Eine Kopie des Exemplars in Nürnberg befindet sich in der Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Signatur: 4° D-Po 343/30 R.

Erst 1908 war der Name Jan Polack dem Werk eines bis dahin unbekanntem Künstlers zugeordnet worden. Der Kunsthistoriker Hans Buchheit (1878–1961) präsentierte den Künstler Jan Polack erstmals 1909 in der Ausstellung *Altmünchner Tafelgemälde des 15. Jahrhunderts* im neu erbauten Bayerischen Nationalmuseum.<sup>65</sup> Dass Buchner diese Ausstellung gesehen hatte, ist anzunehmen, aber nicht belegbar. Er war mit seiner Dissertation der Erste, der die Künstlerpersönlichkeit Jan Polacks monografisch behandelte und dessen Werk rekonstruierte.<sup>66</sup> In Buchners wissenschaftlichem Nachlass ist eine umfangreiche Materialsammlung erhalten, die Einblick in den Arbeitsprozess Buchners gibt: Neben Fotografien der Fresken und Tafeln finden sich darunter Notizen zum Erhaltungszustand einzelner Werke, zu Datierung und Ikonografie, sowie Rekonstruktionsskizzen und Exzerpte aus Literatur und Vorträgen.<sup>67</sup>

Das etwa 260 Seiten umfassende Manuskript *Die Werke Jan Polacks* ist chronologisch aufgebaut. Beginnend mit den „frühen Werken“ Polacks in München von ca. 1470 bis 1490, über die „Hauptwerke des Stils der reinen, konsequent entwickelten Spätgotik“ von 1490 bis 1500 bis hin zu Polacks „Spätwerk“ bis 1519 unterteilt Buchner Polacks Werk in Schaffensperioden ohne diese stilistisch zu differenzieren. Er nahm in seine Arbeit Fresken und Altäre Polacks in Kirchen, Kapellen, Museen und Privatsammlungen in München und Umgebung auf. Den Anfang der Dissertation bildet die Beschreibung der frühesten Werke Polacks in München, der Fresken im Chor von St. Wolfgang in Pipping.<sup>68</sup> Die Urheberschaft Polacks hielt Buchner „auch ohne urkundlichen Nachweis“ für gesichert, da die „Fresken durch so viele [...] Züge mit dem

65 Hans Buchheit, *Ausstellung Altmünchner Tafel-Gemälde des xv. Jahrhunderts im Bayerischen Nationalmuseum*, München 1909; Sabine Rosthal, *Jan Polack. Studien zu Werk und Wirkung*, Berlin, FU, Diss. 1999, S. 21.

66 Bis Sabine Rosthal 1999 ihre Dissertation über Jan Polack vorlegte, existierte seit Buchner keine monografische Bearbeitung. Peter B. Steiner führt das u.a. auf die „Autorität“ Buchners auf diesem Gebiet zurück, s. Peter B. Steiner, *Jan Polack – Werk, Werkstatt und Publikum*, in: Peter B. Steiner/Claus Grimm (Hrsg.), *Jan Polack. Von der Zeichnung zum Bild. Malerei und Maltechnik in München um 1500*, Bd. 49 (Veröffentlichungen zur bayerischen Geschichte und Kultur), Augsburg 2004, S. 15–26, S. 16.

67 DKA, NL Buchner, Ernst, I, B, passim.

68 Die Pippinger Kirche befindet sich fußläufig von Buchners Elternhaus entfernt; die Fresken von Jan Polack waren Buchner vermutlich seit seiner Kindheit bekannt.

gesamten Werk Polacks verbunden“ seien und „so unverkennbar den eigenwilligen und selbstständigen Charakter seiner Kunst“ zeigten.<sup>69</sup> Basierend auf der von Buchner beobachteten Stilverwandtschaft der Krakauer Altäre des ehemaligen Dominikanerklosters und der Katharinenkirche mit den Münchner Werken Polacks und dem Namen des Künstlers sah Buchner dessen Herkunft aus Polen als unstrittig an.<sup>70</sup> In der Folge thematisierte Buchner den Erhaltungszustand und farblichen Gesamteindruck der Fresken und ordnete diesen in das Gesamtwerk Polacks ein. Zuschreibungen an Polack basierten auf der reinen Anschauung und Ähnlichkeit von Komposition oder einzelnen Details der Malerei. Ebenso subjektiv sind auch die Werturteile, die er in seine Analyse mit einfließen ließ.<sup>71</sup>

Buchners Leistung ist vor allem in der erstmaligen Beschreibung des Werkes Jan Polacks zu sehen. Was in den weiteren Teilen geplant war, darüber lässt sich nur mutmaßen. Vermutlich schwebte Buchner ein mehrbändiges Gesamtwerk über Jan Polack mit Biografie, Werkverzeichnis und Literaturlauswertung vor, welches als Dissertationsvorhaben zu umfangreich gewesen wäre. Trotzdem gilt seine Forschungsarbeit noch heute als grundlegend.<sup>72</sup> Da die Dissertation nie veröffentlicht wurde, blieb eine breite Rezeption der Arbeit aus. Erst 1933 verfasste Buchner einen Eintrag zu Jan Polack im Künstlerlexikon von Thieme-Becker, in dem er seine Forschungsergebnisse erstmals zugänglich

69 Buchner 1921, S. 3. Zur Problematik der Zuschreibung an Jan Polack, der kein Gemälde signiert hat, und seine Werkstatt, s. Steiner 2004, S. 16 und Matthias Weniger, Polack, Grasser, Blütenburger Meister: Die Polack-Werkstatt im Kontext einer Hochkonjunktur Münchner Kunst, in: Steiner/Grimm 2004, S. 27–46, S. 34–35.

70 Rosthal 1999, S. 17.

71 Ein Fresko sei z. B. „von der fälschenden Versüsslichung eines neugotischen Akademikers [...], Gottlob“ verschont geblieben; eine Kreuzigung bezeichnet Buchner als „kein grosser Wurf“. S. Buchner 1921, S. 4 und S. 16. Die Mitteltafel des Blütenburger Altars dagegen ist für ihn eine „von den grossen Würfeln der deutschen, spätgotischen Kunst und neben dem Franziskaneraltar das stärkste Werk der Altmünchner Malerei: Von herber, knorriger, urtümlicher Kraft der Empfindung – streng, hart, aber doch hieratisch-feierlich, prächtig, prunkend in Scharlach und Gold, von wundervoll geschlossenem Aufbau“, s. ebd., S. 69.

72 Weniger 2004, S. 34; einen Überblick über die Polack-Forschung bis 1999 bei Rosthal 1999, S. 33–40.

machte.<sup>73</sup> Danach arbeitete Buchner lebenslang am Werk Jan Polacks weiter, doch abgesehen von mehreren Aufsätzen zur Malerei der Spätgotik vollendete er keine Monografie zu dem Münchner Stadtmaler.<sup>74</sup> Nach Buchners Tod plante der Kunsthistoriker Peter Strieder (1913–2013) auf Basis der Dissertation und dem umfangreichen Forschungsmaterial eine Publikation zu Jan Polack postum zu veröffentlichen. Aber auch dieses Projekt wurde nicht vollendet.<sup>75</sup>

73 1937 veröffentlichte Alois Elsen in der Zeitschrift *Pantheon* einen Aufsatz über Jan Polack mit beinahe gleichlautendem Titel wie Buchners Dissertation. Auf diese verwies er trotzdem nicht, nur auf den Lexikoneintrag, den Buchner 1933 über Jan Polack verfasst hatte: Ernst Buchner, „Jan Polack“ in Thieme-Becker, XXVII (Leipzig 1933), zit. nach: Alois Elsen, Jan Polack, der Münchner Stadtmaler, in: *Pantheon* 19 (1937), S. 33–43. Alfred Stange erwähnte in seinem monumentalen Werk *Deutsche Malerei der Gotik* von 1960 zwar Buchners Dissertation, zitiert aber nur aus dessen publizierten Werken, s. Alfred Stange, *Deutsche Malerei der Gotik*. Zehnter Band. Salzburg, Bayern und Tirol in der Zeit von 1400 bis 1500, München/Berlin 1960, S. 81–92. Der Publikation von Hanna Bösl von 1988 stand Buchners Dissertation zur Verfügung, s. Hanna Bösl/Wilfried Bahnmüller, Jan Polack, Bd. 135 (Kleine Pannonia-Reihe), Freilassing 1988, S. 44; s. auch Steiner 2004, Anm. 6, S. 16.

74 In sein Exemplar der Dissertation schrieb er seine neuen Erkenntnisse bisweilen hinein, s. Buchner 1921, S. 247, 250. Seine Forschungen schlugen sich in z. B. diesen Bänden nieder: Ernst Buchner, Der Münchner Maler Niclas Horverk, genannt Schlesitzer, ein unbekannter Zunftgenosse Jan Polacks, in: *Das Münster* 5 (1952); Ernst Buchner, Münchner Malerei der Spätgotik, in: Alois Fink (Hrsg.), *Bilder aus der bayerischen Geschichte*, Nürnberg 1953, S. 104–112, S. 110–112; Ernst Buchner, Münchner spätgotische Kunst. Pipping und Blütenburg, in: Joseph Kardinal Wendel (Hrsg.), *Der Mönch im Wappen*. Aus Geschichte und Gegenwart des katholischen München, München 1960, S. 131–141; Ernst Buchner, Münchner Malerei der Spätgotik, in: *Ausst. Kat. Altdeutsche Bilder der Sammlung Georg Schäfer*, Schweinfurt. Altes Rathaus der Stadt Schweinfurt, 12. Oktober bis 24. November 1985, Schweinfurt 1985, S. 12–16 (hierbei handelt es sich um einen Aufsatz aus den 1950er Jahren, der postum veröffentlicht wurde); s. auch Rosthal 1999, S. 31–32.

75 Von Peter Strieders Plänen zeugt Korrespondenz, die Strieder mit Buchners Frau Hildegard nach dessen Tod in den Jahren 1962 bis 1963 führte, sowie die auf Strieder zurückgehenden Ordnungs- und Sortierarbeiten an Buchners wissenschaftlichem Teilnachlass im Deutschen Kunstarchiv. Strieder wollte Buchners Dissertation zunächst mit editorischen Anmerkungen herausgeben, plante im weiteren Fortkommen aber eine umfassendere Bearbeitung des hinterlassenen Materials. Hildegard Buchner sprach sich vehement gegen eine in die ursprüngliche Struktur eingreifende Bearbeitung aus. Möglicherweise war dies der Grund für das Scheitern des Projekts. NL Ernst Buchner, Mappe Wünsche zum 65. Geburtstag, Peter Strieder an Hildegard Buchner, 17.12.1962 und 16.01.1963; Hildegard Buchner an Peter Strieder, 05.01.1963.

### Karrierefördernde Kontakte

Auch wenn der Dissertation eine breite Rezeption verwehrt wurde, war ein anderer Aspekt der Betreuung durch Wölfflin entscheidend für Buchners Karriere. Während seinem Studium lernte Buchner zahlreiche andere Doktoranden Wölfflins kennen, mit denen er in seinem späteren Berufs- und Privatleben in Kontakt blieb. Sie alle hatten über deutsche Kunst promoviert und nahmen im Laufe der Jahre wichtige Stellen in deutschen Museen, Universitäten und dem Kunsthandel ein.<sup>76</sup> Darunter waren zum Beispiel Hermann Beenken (1896–1952), der 1920 bei Wölfflin promoviert wurde, später Professor für Kunstgeschichte in Leipzig wurde und sich mit Buchner vor allem Ende der 1920er Jahre rege über wissenschaftliche Fragestellungen austauschte, der Kunsthistoriker und -kritiker Franz Roh (1890–1965) oder der spätere Ordinarius für Kunstgeschichte in Bonn Alfred Stange (1894–1968).<sup>77</sup> Nicht wenige der Wölfflin-Doktoranden schlugen eine Museumskarriere ein. Otto Förster (1894–1975), der im selben Jahr wie Buchner promoviert wurde, war von 1933 bis 1945 Direktor des Wallraf-Richartz-Museums in Köln.<sup>78</sup> Karl Feuchtmayr (1893–1961), der mit Buchner zudem im selben Regiment an der Westfront gekämpft hatte, schloss 1922 ab und wurde 1928 Konservator bei den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.<sup>79</sup> Weniger freundschaftlich, aber kollegial verbunden war Buchner

<sup>76</sup> Eine Liste der abgeschlossenen kunsthistorischen Dissertationen der LMU seit 1873 ist auf der Homepage des Instituts für Kunstgeschichte der LMU verfügbar, s. [https://www.kunstgeschichte.uni-muenchen.de/forschung/diss\\_abgeschl/index.html](https://www.kunstgeschichte.uni-muenchen.de/forschung/diss_abgeschl/index.html) (zuletzt aufgerufen am 24.06.2019).

<sup>77</sup> In DKA, NL Beenken, Hermann, I,C, 6 sind mehrere Briefe Buchners an Hermann Beenken aus den Jahren 1928–1950 überliefert. Tagebucheinträge über Roh und ein Brief zeugen von Buchners freundschaftlichem Kontakt mit Roh, s. BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 21/1b (Nr. 465), Franz Roh an Buchner, 07.11.1956; NL Ernst Buchner, Tagebuch 1945 Juli–Dezember, Eintrag vom 27.08.1945. Franz Roh hatte als einziger nicht über deutsche Kunst und Architektur promoviert. Für ihn bedeutete der Machtwechsel 1933 eine Unterbrechung seiner beruflichen Laufbahn. Zu Roh s. auch Thomas Lersch, Schreibverbot? Erkundungen zu Franz Roh, in: Doll u.a. 2005a, S. 161–181. Mit Stange arbeitete Buchner später am Aufbau der Sammlung Schäfer, s. Kap. 5.3.2.

<sup>78</sup> Jasmin Hartmann, „...eine Kette glücklicher Erwerbungen...“? Die Ankäufe deutscher Zeichnungen des 19. Jahrhunderts zwischen 1933 und 1945 – ein Zwischenbericht, in: Ketelsen/Hartmann 2015, S. 31–42; Marcus Leifeld, Das Wallraf-Richartz-Museum in der Zeit des Nationalsozialismus, in: Ketelsen/Hartmann 2015, S. 11–22, S. 13–15.

<sup>79</sup> Nach seiner Promotion 1922 absolvierte Feuchtmayr zusammen mit Buchner den Volontärskurs der staatlichen Museen. 1933 wurde ihm die Nachfolge Buchners als Direktor des

mit Kurt Martin (1899–1975), der ab 1934 Leiter der Staatlichen Kunsthalle in Karlsruhe war und 1957 Buchner als Generaldirektor in München ablösen sollte.<sup>80</sup> Vertreter einer etwas jüngeren Generation von Kunsthistorikern aus diesem Kreis waren Ernst Holzinger (1901–1972), der Mitarbeiter Buchners in Köln und München war, bis er 1938 als Direktor an das Städel in Frankfurt berufen wurde.<sup>81</sup> Holzinger war Buchner bis zuletzt freundschaftlich verbunden, ebenso wie Peter Halm (1900–1966), der wie Holzinger 1927 bei Wölfflin promoviert wurde, fast 10 Jahre als Konservator unter Buchner bei den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen tätig war und 1948 als Direktor an die Staatlichen Graphischen Sammlungen in München berufen wurde.<sup>82</sup>

Dass so viele von Heinrich Wölfflins ehemaligen Doktoranden etwa 10 Jahre später Direktorenposten in wichtigen deutschen Museen (Frankfurt, Karlsruhe, Köln, München) besetzten, mag Zufall sein. Besser erklären lässt sich dieser Umstand aber damit, dass Wölfflin und das Münchner Kunsthistorische Institut eine spezielle fachliche Ausrichtung ermöglichte, die im Zusammenhang mit erstarkendem nationalen Bewusstsein und zunehmend konservativen Tendenzen in Politik und Gesellschaft an den einschlägigen Stellen, den Kultusministerien oder Berufungsgremien der Universitäten, gefragt war. Neben der fachlichen und methodischen Ausrichtung setzte sich das Münchner Institut im Verlauf der 1920er und 1930er Jahre zudem von anderen deutschen kunsthistorischen Instituten, vor allem jenen in Hamburg und Berlin, nicht zuletzt in den Entlassungen von als jüdisch diskriminierten Kunsthistorikern ab: Während man in Berlin und Hamburg „von einem regelrechten Exodus der akademisch installierten Kunsthistoriker“

Wallraf-Richartz-Museums angeboten, welche er zugunsten einer Hauptkonservatorenstelle bei den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen ausschlug, s. BayHStA, MK 44783; Friedrich Dörnhöffer an BSUK, 07.01.1933; Friedrich Dörnhöffer an Ministerialdirektor, 13.01.1933; BSUK an Direktion Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 28.02.1933.

**80** Buchner und Martin lernten sich 1919 in der Universität kennen. Martin wurde 1924 bei Wölfflin promoviert; ausführlich zu Kurt Martin s. Rosebrock 2012.

**81** Zu Ernst Holzinger s. Andreas Hansert, Kunsterwerbungen zwischen Raub und Rettung. Ernst Holzinger als Städeldirektor 1938 bis 1972, Vortrag im Haus am Dom, Frankfurt, am 06.07.2009, 2009, <http://andreas-hansert.de/cms-data/depot/MainFileDepot/Holzinger-Vortrag06-07-2009.pdf> (zuletzt aufgerufen am 11.06.2019).

**82** Buchner wünschte sich nach Ernst Holzingers Weggang 1938 Peter Halm auf die frei gewordene Konservatorenstelle, s. BayHStA, MK 41275, Buchner an BSUK, 18.01.1938.

sprechen kann, kam es im Münchner Seminar nur vereinzelt zu Entlassungen aufgrund der Rassengesetze – weil es hier kaum jüdische Kunsthistoriker gab.<sup>83</sup> Der von Wölfflin und seinem Nachfolger Wilhelm Pinder (1878–1947) propagierten Kunstgeschichte verhalten somit auch die sich verschärfende antisemitische Stimmung und die gegen jüdische Wissenschaftler verhängten Berufsverbote zum Erfolg.<sup>84</sup>

Zum Aufstieg der Wölfflin-Doktoranden in leitende Posten im ganzen Reich führte in einigen Fällen darüber hinaus die Vernetzung untereinander. Ernst Holzinger und Peter Halm verhalf nicht zuletzt die Förderung durch Ernst Buchner zu den entsprechenden Direktorenposten.

### 2.3.2 Publikationen

Nachdem Buchner seine Promotion abgeschlossen hatte, begann er ein Volontariat bei den Münchner staatlichen Museen. Parallel versuchte er sich in seinem Fachgebiet, der altdeutschen Malerei, wissenschaftlich zu profilieren. In den folgenden Jahren veröffentlichte er einige Artikel und Aufsätze in Zeitschriften wie den regional geprägten *Münchner Neuesten Nachrichten*, dem *Münchner Jahrbuch für bildende Kunst* oder *Das schwäbische Museum*, aber auch in überregionalen Periodika wie *Pantheon* oder der *Zeitschrift für bildende Kunst*.<sup>85</sup> Die Zeit bis 1928 war

<sup>83</sup> Karen Michels, Norden versus Süden. Hamburger und Münchner Kunstgeschichte in den zwanziger und dreißiger Jahren, in: Christian Drude (Hrsg.), 200 Jahre Kunstgeschichte in München (Münchener Universitätschriften des Instituts für Kunstgeschichte), München/Berlin 2003, S. 131–138, S. 131.

<sup>84</sup> In München wurden 1933 die zwei Privatdozenten Ernst Michalski und Ernst Strauss entlassen, während in Hamburg der Ordinarius Erwin Panofsky, zwei Privatdozenten, ein außerordentlicher Professor und die Mehrzahl der Studierenden entlassen wurden, s. ebd., S. 137.

<sup>85</sup> Die *Münchner Neuesten Nachrichten* erschienen erstmals 1848 im Verlag Knorr & Hirth, den 1920 u.a. der Großindustrielle Karl Haniel aufgekauft hatte. Der Chefredakteur Fritz Gerlich (1883–1934) verfolgte einen rechtskonservativen Kurs. Buchner veröffentlichte dort Aufsätze über einzelne altdeutsche Bilder, s. Paul Hoser, Münchner Neueste Nachrichten, in: Historisches Lexikon Bayerns, publiziert am 03.07.2006, [http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Münchner\\_Neueste\\_Nachrichten](http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Münchner_Neueste_Nachrichten) (zuletzt aufgerufen am 25.06.2019). In dem 1906 erstmals erschienenen Organ der Staatlichen Museen und Sammlungen Bayerns *Münchner Jahrbuch* veröffentlichte Buchner über sein Leben hinweg mindestens 7 Aufsätze. Die monatlich erscheinende Zeitschrift *Pantheon* hatte eine internationalere Ausrichtung. Buchner veröffentlichte dort bis in die 1960er Jahre hinein zahlreiche Aufsätze.

für Buchner wissenschaftlich äußerst produktiv. Zwischen Promotion und seinem ersten Direktorat publizierte er 35 Aufsätze in verschiedenen Organen, allesamt zu deutscher Malerei der Gotik und Renaissance. Erst als Buchner in den Museumsdienst eintrat, schrieb er vereinzelt über andere Themen, wie Wilhelm Leibl oder Oskar Kokoschka, später auch über niederländische oder italienische Künstler.<sup>86</sup> Die Themen abseits der altdeutschen Malerei bilden aber Ausnahmen in seinem Gesamtwerk. Im Laufe seines Lebens summierten sich seine Aufsätze und Monografien auf über 110 Publikationen.<sup>87</sup> Die unveröffentlichte Dissertation nicht miteingerechnet behandeln allein 90 Veröffentlichungen deutsche Kunst, 88 davon altdeutsche und zwei die Kunst des 19. Jahrhunderts.

### ***Die Beiträge zur Geschichte der Deutschen Kunst***

Da seine Dissertation nicht publiziert worden war, trat Buchner in der Fachwelt erstmals mit den *Beiträgen zur Geschichte der Deutschen Kunst* in Erscheinung, die er zusammen mit seinem Feldkameraden und Kommilitonen Karl Feuchtmayr gegründet hatte und herausgab. Das Periodikum erschien erstmals 1924 im Augsburgener Dr. Benno Filser Verlag.<sup>88</sup> Die Notwendigkeit einer solchen Zeitschrift sahen die Herausgeber in der Besinnung auf die „Grundlagen und Entwicklungsformen der Kunst des eigenen Volkes“ als Gegenentwurf zu einer „unbeschränkten kunstwissenschaftlichen Expansion“. Eine „bald dürr schematisierende, dünkelfhaft abstrahierende, bald mystisch verdun-

<sup>86</sup> Ausst. Kat. O. Kokoschka, Kunstsalon Hermann Abels, 16. März bis 15. April 1929, Köln 1929; Ernst Buchner/Emil Waldmann (Hrsg.), Wilhelm Leibl. Gemälde – Zeichnungen – Radierungen. Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum, Köln, in der Akademie der Künste, Berlin und in der Galerie Matthiesen, Berlin, Berlin 1929; Ernst Buchner, Ein Jünglingsbildnis von Girolamo di Benvenuto, in: Hans Möhle (Hrsg.), Festschrift für Friedrich Winkler, Berlin 1959, S. 167–171.

<sup>87</sup> Buchner fertigte gegen Ende seines Lebens eine Publikationsliste an, deren Entwürfe sich in seinem Nachlass erhalten haben, s. NL Ernst Buchner, Rote Box. Kampf ums Recht, handgeschriebene Liste mit Publikationen.

<sup>88</sup> Ernst Buchner/Karl Feuchtmayr (Hrsg.), Beiträge zur Geschichte der Deutschen Kunst. Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit. Band I, Augsburg 1924. Ein späteres Schreiben von Friedrich Dörnhöffer, damals Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, legt nahe, dass die Initiative für die Gründung des Periodikums allein von Buchner ausging. BayHStA, MK 41275, Friedrich Dörnhöffer an BSUK, 09.06.1926

kelnde, zuchtlos schweifende Kunstschreiberei [schießt] üppig ins Kraut“, stellten Buchner und Feuchtmayr in ihrem Vorwort fest.<sup>89</sup> Auf welche Kunsthistoriografie ihre Kritik im Einzelnen abzielte, führten sie nicht weiter aus. Vermutlich bezog sich die Kritik nicht auf ihren hochverehrten Lehrer Wölfflin, der mit den *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* die schematische und abstrahierende Kunstbetrachtung in die Forschung eingebracht hatte, sondern eher auf die Kunsthistoriker der Hamburger Schule wie Aby Warburg oder Erwin Panofsky, die nicht nur den klassischen eurozentristischen Kanon der Kunst bearbeiteten, sondern durch ihre Fragestellungen die Kunstgeschichte weg von der reinen Stilgeschichte hin zu einer kulturwissenschaftlich-theoretisierenden Wissenschaft vorantrieben. Das Kontrastbild, das Buchner und Feuchtmayr entwarfen, blieb aber unscharf. Die eigenen Ziele stellten sie dagegen umso klarer heraus: Die Kenntnis über die deutsche Kunst und ihre Grundlagen zu erweitern. Die Bände versammelten deshalb Aufsätze zu zeitlich und räumlich beschränkten Epochenbegriffen wie „Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit“ (Band I) oder „Augsburger Kunst des 15.–17. Jahrhunderts“ (Band II). Die Publikationen sollten zunächst Grundlagen legen, Künstlerpersönlichkeiten, Schulen und Werkstätten neu umgrenzen und Zusammenhänge beschreiben und, wie die Herausgeber ausführten, „das innerlich Zusammengehörige, dem gleichen Erdreich Entsprössene wieder zusammenzufügen“.<sup>90</sup>

Im ersten Band der *Beiträge* versammelten Buchner und Feuchtmayr 27 Aufsätze von teils noch jungen Kunsthistorikern kurz vor oder nach der Promotion; Walter Hugelshofer (1899–1987), Walter Boll (1900–1985), Karl Feuchtmayr sowie Buchner selbst steuerten Beiträge bei.<sup>91</sup> Die Liste der Autoren zeugt von einem Netzwerk der beiden Herausgeber, das nicht weit über München und Oberbayern hinausging, auch

<sup>89</sup> Ernst Buchner/Karl Feuchtmayr, Vorwort, in: Buchner/Feuchtmayr 1924, o. P.

<sup>90</sup> Ebd.

<sup>91</sup> Lucas Wüthrich, Hugelshofer, Walter, in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), Online-Version, 2006, url: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D43023.php> (zuletzt aufgerufen am 18.01.2018). In einem Schreiben erwähnt Walter Boll sein Kennenlernen mit Buchner als Volontäre im Residenzmuseum 1923, s. NL Ernst Buchner, Mappe 60. Geburtstag, Walter Boll an Buchner, o8.04.1952.

wenn renommierte Kunsthistoriker wie Georg Lill (1883–1951), der im gleichen Jahr zum Professor ernannt wurde, Hans Buchheit, zu dieser Zeit Direktor der Staatlichen Kunstsammlungen in Stuttgart, und August Liebmann Mayer (1885–1944), Konservator an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und Dozent an der Universität, mit Aufsätzen vertreten waren. In der Fachwelt erfuhren die *Beiträge* dennoch viel positive Resonanz – auch über Oberbayern hinaus.<sup>92</sup> Ebenso positiv wurde auch der 1928 erschienene zweite Band aufgenommen.<sup>93</sup> Buchners ehemaliger Dozent August Liebmann Mayer lobte die Zusammenstellung der Beiträge und die guten Abbildungen und hob besonders Buchners Neuzuschreibungen hervor.<sup>94</sup>

Die *Beiträge* bündelten – auch durch die zahlreichen Buchbesprechungen – nicht nur die verschiedenen Forschungen zur süddeutschen Malerei um 1500, sondern profilierten Buchner als Fachmann für ebendiese und machten ihn in der Fachwelt bekannt. Er nutzte die Zeitschrift als Weg, viele seiner Aufsätze zu platzieren und Kontakte zu Kunsthistorikern aus ganz Deutschland zu knüpfen.<sup>95</sup>

92 Ein Rezensent des in Großbritannien erscheinenden *The Burlington Magazine* lobte den gelungenen Band und die qualitätsvollen Aufsätze als „most interesting and stimulating“. Als besonders gelungen bezeichnet er die Beiträge von Hugelshofer und Buchner. C. D., Rezension „Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst by Ernst Buchner and Karl Feuchtmayr“, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 48 (1926), S. 51–52, S. 52. Auch der damalige Direktor der Berliner Gemäldegalerie Max J. Friedländer lobte die *Beiträge* als „frisch[...] und produktiv[...]“ und wertete vor allem die dort publizierten Rezensionen als wichtigen Beitrag zur Forschung. Max J. Friedländer, Rezension von: *Beiträge zur Geschichte der Deutschen Kunst. Band I: Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit*, herausgegeben von Ernst Buchner und Karl Feuchtmayer (Dr. Benno Filser Verlag Augsburg 1924), in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 1927, S. 125–126; auch Artur Weese vernahm in den *Beiträgen* die „frische Stimme der Jugend“, s. Artur Weese, Rezension von: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst*, hrsg. von Ernst Buchner und Karl Feuchtmayr, Bd. I, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 46 (1925), S. 265–267.

93 Buchner selbst steuerte vier Aufsätze bei. Ernst Buchner/Karl Feuchtmayr (Hrsg.), *Beiträge zur Geschichte der Deutschen Kunst. Augsburgische Kunst der Spätgotik und Renaissance. Band II*, Augsburg 1928.

94 August Liebmann Mayer, Rezension von: *Beiträge zur Geschichte der Deutschen Kunst. Band II: Augsburgische Kunst der Spätgotik und Renaissance*, herausgegeben von Ernst Buchner und Karl Feuchtmayer (Dr. Benno Filser Verlag Augsburg 1928), in: Otto von Falke/August Liebmann Mayer (Hrsg.), *Pantheon*, München 1929, S. 56, S. 56.

95 Z.B. korrespondierte er über Themen in den *Beiträgen* mit dem Kunsthistoriker Hermann Beenken (1896–1952), s. DKA, NL Beenken, Hermann, I,C, 6, insbes. Buchner an Hermann Beenken 06.06.1928.

### 2.3.3 Der kunsthistorische Ansatz

Buchners rege Publikationstätigkeit während seiner beruflichen Anfangsjahre wiesen ihn für die Zeitgenossen als Fachmann für altdeutsche Kunst aus. Seine Forschungen wurden von der Fachwelt sehr positiv aufgenommen und nach seinem Tod als „grundlegend“ bezeichnet.<sup>96</sup> In der Folge soll anhand einer Annäherung an sein Verständnis von Stil und seinen methodischen Zugang der Frage nachgegangen werden, was die Basis dieser Einschätzung war. Ziel der folgenden Ausführungen ist zu verstehen, welches Verständnis von Kunstgeschichte Buchner hatte, in welchen kunsthistorischen Diskursen er zu verorten ist und inwiefern seine Karriere von seinen Kompetenzen profitierte.

#### 2.3.3.1 Stilbegriff

Da von Buchner keine theoretischen Schriften erhalten sind, ist eine Annäherung an Buchners Verständnis von Stil nur über seine Publikationen und die darin verwendete Sprache und Metaphorik erschließbar. Den Schriften ist zu entnehmen, dass Buchner nicht die Strukturelemente eines Kunstwerkes oder einer Epoche interessierten, sondern künstlerischer Stil die kunsthistorische Kategorie war, in der er dachte. Ihn beschäftigte, wie ein Künstler malte, warum er auf diese Weise malte und was seine Malweise veränderte – also individuelle, unterscheidbare Eigenschaften von Künstlern und Schulen. Diese Eigenschaften wurden in Buchners Verständnis sowohl von der „blutsmäßigen“ Herkunft des Künstlers als auch durch die Umgebung, in der ein Kunstwerk entstand, bestimmt. Dies ist aus seiner Sprache zu schließen. Für Beschreibungen des spezifischen Stils eines Künstlers verwendete er vorrangig Begriffe aus dem Bereich der Natur und der Botanik. Ausdrücke für Kunstwerke, die dem „Erdreich entsprossen[...]“, „urwüchsig“ und „stämmig“ sind, lassen Rückschlüsse auf ein Verständnis von Stil als etwas natürlich Gewachsenem zu. Buchner verstand demnach künstlerischen Stil als Frucht, die die Eigenschaften des Bodens, aus

<sup>96</sup> DKA, NL Martin, Kurt, 765, Kurt Martin, Rede, gehalten am Grabe von Ernst Buchner am 7. Juni 1962.

dem sie gewachsen war, mitaufgenommen hatte und sichtbar machte.<sup>97</sup> Auch Malerschulen konnten in seinem Verständnis „keimträchtig[...]“ sein und aus dem „nährenden Mutterboden“ der Malerei wachsen.<sup>98</sup>

Buchners Auffassung nach verursachten allerdings Wanderbewegungen der Künstler eine Adaption ihrer Malweise an einen anderswo „wurzelnden“ Stil: So war es Jan Polack, dessen Herkunft Buchner in Krakau vermutete, möglich, sich gleichsam „organisch in die Münchner Kunstübung“ einzugliedern.<sup>99</sup> Ebenso der gebürtige Kölner Wilhelm Leibl, dessen Name „mit der gedrungenen Endung“ laut Buchner auf eine Herkunft aus „bajuvarische[m] Stammesgebiet“ verwies; mit dem daraus folgenden „blutmäßig gebundene[n] Heimatgefühl“ Leibls war für Buchner sowohl dessen Liebe zu „altbayerischem Land und Stamm“ erklärbar, als auch die Entscheidung Leibls, erst in München, dann auf dem Land in Oberbayern zu leben und arbeiten.<sup>100</sup> Demzufolge führte Buchner „den wesenhaften Zusammenhang der Leiblschen Malerei mit niederländischer Kunst“ und stilistische Ähnlichkeiten mit Jan van Eyck nicht auf äußere „Einwirkungen“ oder „Beeinflussung“ zurück, sondern schlicht auf die niederdeutsche Herkunft seiner Mutter.<sup>101</sup> Damit reproduzierte Buchner eine Konstruktion von Stil als unmittelbar verbunden mit den Eigenheiten eines Volkes, ein biologisches Denkmodell, das seit dem 16. Jahrhundert Bestand hatte und später von der Blut-und-Boden-Ideologie vereinnahmt wurde.<sup>102</sup>

Den diesem Modell innewohnenden Determinismus zu unterbrechen gelang nach Buchners Verständnis allein den „Malergenies“. Zum Beispiel Matthias Grünewald, Martin Schongauer oder Albrecht Altdorfer hätten es vermocht, den eigentlich regional zwingenden Stil zu

97 Buchner/Feuchtmayr 1924, Vorwort; Ernst Buchner, Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Ausstellung in Breslau (August–Oktober 1926), in: Zeitschrift für Bildende Kunst 1 (1926/27), S. 184–193, S. 184.

98 Buchner 1953a, S. 104; Ernst Buchner, Martin Schongauer als Maler (Denkmäler deutscher Kunst), Berlin 1941, S. 9.

99 Buchner 1953a, S. 106.

100 Ernst Buchner, Von den überpersönlichen Bindungen der Kunst Leibls, in: Ausst. Kat. Köln 1929a, S. 12–15, S. 12.

101 Ebd., S. 12–13.

102 Wilhelm Schlink, „Ein Volk, eine Zeit, eine Kunst“. Heinrich Wölfflin über das nationale Formgefühl, in: Sabine Frommel/Antonio Brucculeri (Hrsg.), *L'idée du style dans l'historiographie artistique*, Roma 2012, S. 165–176, S. 166.

einer neuen Formgebung weiterzuentwickeln.<sup>103</sup> Altdorfers spezifischer Einsatz von Farben etwa sei „wie ein Sonnenstrahl [...] durch das Waldesdämmer“ gebrochen, ebenso wie Martin Schongauer, der „die alten Begriffe und Mächte in Fluß gebracht und zu einer neuen, tieferen und reicheren Einheit eingeschmolzen“ und damit einen Epochen- und Stilwechsel markiert hätte.<sup>104</sup>

Seinen Lehrer Heinrich Wölfflin, den er zeit seines Lebens verehrte, rezipierte er zwar nicht explizit, aber Buchners Verständnis von Stil als durch die Region determiniert geht auf Wölfflin zurück. Dieser nannte in den *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* die „Entwicklung des Stils in der neueren abendländischen Kunst“ „einheitlich[...]“, wies aber darauf hin, dass sich innerhalb dieser Einheit verschiedene nationale Typen in allen Jahrhunderten gleichbleibend behaupteten.<sup>105</sup> Neben der linearen Entwicklung in der Abfolge der Epochen vermutete Wölfflin einen konstanten nationalen Stil. Wölfflin konkretisierte diesen Gedanken sechzehn Jahre später in seinem 1931 erschienenen Buch *Italien und das deutsche Formgefühl*, das er selbst für seine wichtigste Publikation hielt. Hier führte er die Unterschiede zwischen der italienischen und der deutschen Kunst auf jeweils „ein gemeinsames Element [...], das vom Boden stammt, von der Rasse“ zurück.<sup>106</sup> Dieses durch alle Zeiten konstante Element nannte er „das nationale Formgefühl“.<sup>107</sup> In Abwei-

**103** Martin Schongauer nannte Buchner explizit ein „Genie“, s. Buchner 1941, S. 90, ebenso schrieb er vom „Genius Grünewalds“, s. Ernst Buchner, Die Bildnisse der Grafen Thomas und Johann von Rieneck von Matthias Grünewald, in: Wallraf-Richartz-Museum (Hrsg.), Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Frankfurt am Main 1930, S. 170–193, S. 171. Buchner bediente sich in der Beschreibung dieser Vorgänge der damals gängigen Genie-Metaphorik, s. Julia Barbara Köhne, Geniekult in Geisteswissenschaften und Literaturen um 1900 und seine filmischen Adaptionen, Wien 2014, S. 114–130.

**104** Ausst. Kat. Albrecht Altdorfer und sein Kreis. Gedächtnisausstellung zum 400. Todesjahr Altdorfers. Amtlicher Katalog, München 1938, Vorwort; Buchner 1941, S. 90.

**105** Wölfflin 1915, S. 248.

**106** Dabei verwendete Wölfflin den Begriff der „Rasse“ nicht in einem völkisch-rassistischen Sinn, sondern synonym zu „Volk“, „Stamm“ oder auch „Nation“, wie Wilhelm Schlink ausführte, s. Schlink 2012, S. 169 und Anm. 24.

**107** Heinrich Wölfflin, Italien und das deutsche Formgefühl, München 1931, S. 6 und 220. Lars Olof Larsson legt in diesem Zusammenhang dar, inwieweit Alois Riegls Begriff des „Kunstwollens“, der über allen herkömmlichen Erklärungsmechanismen für Kunstwerke stand, den Boden für die Bestimmung von Stil als national oder volkscharakteristisch bereitete und in Wölfflins Begriff des „Formgefühls“ wieder aufscheint, s. Lars Olof Larsson, Nationalstil und Nationalismus in der Kunstgeschichte der zwanziger und dreißiger Jahre,

chung zu seinem Lehrer gründete Buchners Stilverständnis allerdings weniger in der Nation, sondern mehr in der Region.

### 2.3.3.2 Methodik

Aufgrund seines regionalen Stilverständnisses ordnete die Forschung Buchner bislang der Methodik der Kunstgeografie oder -topografie zu.<sup>108</sup> Diese methodischen Ansätze sind nicht klar voneinander trennbar. Beide gehen vom Begriff des nationalen Stils oder Raumstils aus, der eine Einordnung von Kunstwerken in eine gewisse Region anhand von Stilmerkmalen gewährleisten soll. Vor allem im musealen Zusammenhang bürgerte sich der Begriff der Kunsttopografie ein. Die Anfänge des kunsttopografischen Denkens liegen laut Steffi Roettgen in der Schaffung der Kunstinventare seit der Reichsgründung 1871. Bei Kunstwerken ohne überlieferten Künstlernamen bediente man sich regionaler Bezeichnungen. Im Laufe der Zeit wurden die Hilfsvokabeln immer mehr zum Stilbegriff und das Kunstwerk als Ausdruck des Volkscharakters gedeutet.<sup>109</sup>

In den 1930er Jahren ist eine weitere Bedeutungswandlung festzustellen. Während auf dem internationalen Kunsthistorikerkongress 1933 in Stockholm mit dem Titel *Die Entstehung nationaler Stile in der Kunst* noch Fragen der sozialen Gegebenheiten, des Materials und der fluiden Grenzen als Schwerpunkte der Kunstgeografie diskutiert wurden, erklärte man in den folgenden Jahren Stil mehr und mehr als Folge von Rasse, Blut und Volkscharakter.<sup>110</sup> 1936 versuchte sich Paul Pieper an einer „Grundlegung“ der Kunstgeografie als kunsthistorische Methode. Als Ziel formulierte er „das Gleichbleibende, Stetige, Zeiten und Schu-

in: Lorenz Dittmann (Hrsg.), *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart 1985, S. 169–184, S. 175. Zur Verschiebung von Wölfflins Begriff von Stil als universal hin zu national s. auch Daniela Bohde, *Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft. Eine Denkfigur in der deutschsprachigen kunsthistorischen Literatur zwischen 1920 und 1950*, Bd. 3 (Schriften zur modernen Kunsthistoriographie), Berlin 2012, S. 73–75.

<sup>108</sup> Pereña Sáez 2005, S. 143.

<sup>109</sup> Steffi Roettgen, *Kunsttopographie in Bayern. Zu Genese und Problematik einer Methode*, in: Drude 2003, S. 9–28, S. 9–11.

<sup>110</sup> Larsson 1985, S. 169. S. auch Claudia C. Caesar, *Der „Wanderkünstler“*. Ein kunsthistorischer Mythos, Bd. 8 (Grazer Edition), Münster 2012, S. 73–74. Den Begriff der Rasse im Zusammenhang mit Stil hatte bereits Julius Langbehn eingeführt, s. Hubert Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*, München 2001, S. 441–442.

len übergreifende in räumlich verbundenen Werken der Kunst nachzuweisen“, um eine Zuschreibung eines Kunstwerkes an einen „Raumstil“ zu ermöglichen.<sup>111</sup> Dabei sollte sich die Kunstgeografie auf den Begriff des Stammes als grundlegende völkische Gemeinschaftsform beziehen, während die blühende Rasseforschung noch zu uneindeutig war, um sie als Erklärung einer „Stammeswesenskunde“ für ihre Methodik fruchtbar zu machen.<sup>112</sup> Die Verschiebung der Semantiken der Kunstgeografie von Raumstil zu Rassestil weist darauf hin, dass die Methode vor allem von völkisch ausgerichteten Forschern rezipiert wurde, um letztlich – wie es Hubert Locher formulierte – von einem „Diskurs zur Formulierung kulturpessimistischer, nationalistischer und rassistischer Ideen“ dominiert zu werden.<sup>113</sup> Daneben entstanden aber durchaus problemorientierte Beiträge, die allein bei der Definition, was eigentlich deutsch in der Kunst sei, mehr Fragen aufwarfen als beantworteten.<sup>114</sup>

Auch Ernst Buchner gebrauchte kunstgeografische Terminologie. Wenngleich er sich nicht an den kunsttheoretischen Diskursen seiner Zeit beteiligte, sind Gedanken über Raumstil und wie er sich durch Wanderbewegungen von Künstlern veränderte in seinem Werk immer wieder anzutreffen.<sup>115</sup> Darüber hinaus ordnete er sein Fotoarchiv neben Künstlernamen und -schulen hauptsächlich nach geografischen Kriterien.<sup>116</sup> Dieses Archiv trug Buchner seit seinem Studium zusammen. In Mappen ordnete er Fotografien oder sonstige Abbildungen von Kunst-

111 Paul Pieper, *Kunstgeographie. Versuch einer Grundlegung* (Neue Deutsche Forschungen. Abteilung Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte), Berlin 1936, S. 20.

112 Pieper bezog sich hierbei auf die Forschungen des Rassentheoretikers Ludwig Ferdinand Clauß und Egon von Eickstedt, *Rassenkunde und Rassengeschichte der Menschheit*, Stuttgart 1934.

113 Locher 2001, S. 441.

114 Dagobert Frey, *Die Entwicklung nationaler Stile in der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 16 (1938), Nachdruck von der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft, Darmstadt 1970, S. 10–11.

115 Dies gilt besonders für die Dissertation. Sowohl Pieper als auch Frey widmeten sich ausführlich dem Thema der Beständigkeit des Stils bei Wanderbewegungen. Dabei handelt es sich etwa um die Frage, ob Nicolas Poussin „französisch“ malte, auch wenn er den Hauptteil seines Lebens in Rom gelebt und gewirkt hatte, s. ebd., S. 10–11. Pieper machte die Anpassungsfähigkeit des Menschen an äußere Umstände als größte Fehlerquelle der Kunstgeografie aus, s. Pieper 1936, S. 29–30.

116 Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Nachlass Ernst Buchner.

werken einzelnen Künstlern, Schulen, Regionen oder bestimmten Zeiträumen und Epochen quer durch die europäische Kunstgeschichte zu. Fotosammlungen oder Bildarchive wie diese waren seit den Anfängen der Fotografie von Kunsthistorikern als Arbeitsinstrument angelegt worden und gehörten zum Selbstverständnis eines jeden Kunstwissenschaftlers.<sup>117</sup>

Buchners kunsthistorisches Denken baute demnach auf einer zeitlich und räumlich bedingten Ordnungssystematik auf. Aus ihr folgte seine Überzeugung, dass Kunstwerke verstärkt ihre Wirkung entfalten, wenn sie auf dem „Kulturboden, aus dem sie gewachsen sind“ präsentiert würden – das hieß konkret an dem Ort, an dem sie entstanden waren, oder zumindest im Verbund mit Kunstwerken aus demselben regionalen Zusammenhang.<sup>118</sup> Aus dieser Vorstellung zog Buchner auch die museologische Konsequenz, indem er die Kunstwerke in den Dauerausstellungen stets nach regionalen Kriterien hängte.<sup>119</sup>

### 2.3.3.3 Kennerschaft und Vermittlung

Buchner beteiligte sich nicht aktiv an den theoretischen Diskursen seines Faches, auch wenn er die methodischen Vorschläge seiner Kollegen in seiner praktischen Arbeit rezipierte.<sup>120</sup> Sein Tätigkeitsfeld innerhalb

117 Costanza Caraffa, *From 'photo libraries' to 'photo archives'. On the epistemological potential of art-historical photo collections*, in: Costanza Caraffa (Hrsg.), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Bd. 14 (I Mandorli), Berlin 2011, S. 11–44, S. 13–16. Die besondere Beziehung zwischen einem Kunsthistoriker und seiner Fotosammlung, wie sie Edith Struchholz etwa für Jacob Burckhardt beschreibt, ist auch für Buchner festzustellen, s. Edith Struchholz, *Von der Anschauung ausgehen – Jacob Burckhardts Fotosammlung und seine kunsthistorischen Texte*, in: Caraffa 2011, S. 169–180, S. 171–172.

118 BayHStA, MK 41271, Rundfunk-Vortrag für den Reichssender, *Über den Bilderschatz des Staates* (Typoskript), 29.01.1935.

119 Steffi Roettgen verwies bereits auf die gängige Praxis der musealen Ordnungssystematik nach kunstgeografischen oder -topografischen Kriterien, s. Roettgen 2003, S. 10. Dazu gehörte zum Beispiel auch die Einrichtung von Gemäldegalerien in der Stadtresidenz in Landshut oder in Schloss Schleißheim, wo Bilder, die „zum Teil für diesen Rahmen geschaffen sind“ gezeigt werden sollten, wie Buchner erläuterte, s. BayHStA, MK 41271, Rundfunk-Vortrag für den Reichssender, *Über den Bilderschatz des Staates* (Typoskript), 29.01.1935. Zu Buchners Neuordnungen s. auch F., *Die neue Pinakothek zu ihrer Wiedereröffnung*, in: *Weltkunst* 34/35 (1938), S. 1–2.

120 Zu weiteren methodischen Diskursen innerhalb der Kunstgeschichte seit 1933 s. Daniela Bohde, *Kulturhistorische und ikonographische Ansätze in der Kunstgeschichte im Nationalsozialismus*, in: Ruth Hefrig/Olaf Peters/Barbara Schellewald (Hrsg.), *Kunstgeschichte im „Dritten Reich“* (Schriften zur modernen Kunsthistoriographie), Berlin 2008, S. 189–204.

der Kunstgeschichte sah Buchner vielmehr in der Kennerschaft und der Vermittlung von Kunst. Zahlreiche Notizen zu Seheindrücken, Farbigkeit und Komposition, die Buchner bei Besuchen in Museen, Ausstellungen, Galerien, Versteigerungen, Kirchen oder Privathaushalten vor Originalwerken anfertigte, zeugen von seinem steten Bemühen um eine Vergrößerung seiner Objektkennntnis, auf deren Basis sich durch Vergleiche Zuschreibungen vornehmen ließen.<sup>121</sup> Die Methodik des formalen Vergleichs wandte er zum Beispiel bei der Bestimmung einer *Enthauptung Johannes des Täufers* an, die er 1938 aus dem Schweizer Kunsthandel für die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen erwarb. Die Art, „wie die Finger aus dem glatten Handrücken wachsen und die feinen, kleinen Nägel an den Fingerspitzen sitzen“ sei verglichen mit einer für Schongauer gesicherten Zeichnung „zwingende[r]“ Grund für die Zuschreibung an Martin Schongauer.<sup>122</sup> Eine Zuschreibung basierte für Buchner demnach auf dem empirischen Befund, auch wenn er die Auffassung vertrat, dass die Zuschreibung anhand von Stilkritik durch die Klärung der Provenienz gestützt werden müsse.<sup>123</sup> Buchners Ausgangspunkt der Zuschreibungen war abgesehen von Stilkritik und Provenienz allerdings häufig sein Gefühl für ein Kunstwerk. Die „Entdeckung“ zweier Tafeln von Matthias Grünewald im Depot des Wallraf-Richartz-Museums beschrieb er als Erlebnis: „Als ich die Möglichkeit hatte, die beiden Tafeln im täglichen Umgang näher kennen zu lernen, leuchtete plötzlich, wie von selbst, durch die verfälschende Schmutz- und Firnissschicht hindurch der Genius Grünewalds auf.“<sup>124</sup> Diese Vorgehensweise und seine auf subjektiven Kriterien basierenden Zuschreibungen, die Buchner schon in seiner Dissertation praktiziert hatte, wurde – auch im Kontext des sogenannten „Expertenstreits“

121 Etliche dieser Notizzettel sind verstreut in Buchners wissenschaftlichem Teilnachlass erhalten, der sich heute im Bayerischen Hauptstaatsarchiv befindet, s. BayHStA, Staatsgemäldesammlungen ANN 146 bis 163. Die Methodik der Zuschreibung aufgrund formaler Kriterien beschrieb erstmals Giovanni Morelli als „Experimentalmethode“, s. Giovanni Morelli, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*. 3 Bände, Leipzig 1890–1893.

122 Buchner 1941, S. 12–14. Das Tafelbild wird heute Jost Haller zugeschrieben, s. BSTGS Inv. Nr. 10647.

123 Buchner 1952, S. 242.

124 Buchner 1930, S. 170.

um 1930 – heftig diskutiert und kritisiert.<sup>125</sup> Einem Kollegen, der einige seiner Zuschreibungen angezweifelt hatte, erklärte Buchner 1931 seine Auffassung der Kennerschaft folgendermaßen:<sup>126</sup>

Nun könnten Sie sagen: Das sind alles subjektive Meinungen, die keine objektive Beweiskraft haben. Dagegen kann ich nur auf einen Glaubenssatz hinweisen: „Was ein Mensch geschaffen, das kann auch wieder von einem Menschen als Werk einer bestimmten Persönlichkeit erkannt werden, sofern sich der Betrachter ohne vorgefasste Meinung, mit geschärften Sinnen, dienend und bescheiden in das Werk versenkt. [...] Nur aus der demütigen Unterordnung unter das Werk kann die rechte Einsicht kommen.“<sup>127</sup>

Für Buchner setzte Kennerschaft demzufolge Versenkung und Einfeldung in das Werk eines Künstlers voraus. Das „Wesen jedes echten, stets aus einer persönlichen, irgendwie irrationalen Wurzel treibenden Kunstwerkes“ zu erfassen, war für Buchner ein „Grunderlebnis“ und eine körperliche Erfahrung, die alle Sinne ansprach.<sup>128</sup>

Dieses Grunderlebnis versuchte Buchner stets seinen Lesern oder Zuhörern zu vermitteln. Buchners Ehefrau Hildegard schrieb an einen ehemaligen Kollegen ihres Mannes, dass es dessen „innerstes Anliegen

125 Zum Expertenstreit ausführlich s. Johannes Gramlich, „Jedem der Experten einen Judenhut aufstülpen“. Der ‚Expertenkrieg‘ und die ‚Sammlung Schloss Rohoncz‘ in der Neuen Pinakothek 1930, in: BStGS 2017, S. 182–192.

126 Auch im Streit um zwei vermeintliche Rembrandt-Bildnisse im Jahr 1956 wurde Buchners Zuschreibung öffentlich angezweifelt, sodass er sie später revidieren musste, s. Kap. 5.2.2.

127 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen ANN 152, Buchner an Geheimrat [nicht weiter bezeichnet], 21.02.1931 (Entwurf). Im Original fehlt das schließende Zitatzeichen nach „Werk versenkt.“

128 Buchner 1930, S. 171. Beispiele einer solchen sinnlichen Beschreibung: „naturalistische[r] Theaterdonner“; „Ein Ruch von frischer Erde und würziger Landluft steigt aus den innig und schlicht erzählten Legenden auf“; die Münchner Maler um 1400 „packen die Wirklichkeit mit wildem, ungestümen Griff“; s. Ausst. Kat. Die Anfänge der Münchner Tafelmalerei, Neue Staatsgalerie München. Mai 1935, München 1935, S. 3–6. Wörter wie „aufrecht“, „blutvoll“, „durchblutet“ oder „kraftstrotzend“, „zierlich und adrett“ sind in Buchners Texten häufig anzutreffen. Bilder „packen, beunruhigen [...] erschüttern, [sie] regen an und auf.“ S. z. B. Buchner 1953a, S. 107–108; Ernst Buchner, Über einige Bilder des Augsburgers Malers Johann Ulrich Mair, in: Das schwäbische Museum 5+6 (1926), S. 175–184, S. 175; Ausst. Kat. München 1938, Vorwort; Ernst Buchner, Vorwort, in: Ausst. Kat. Köln 1929, S. 7.

[war,] ein Bild, das er sah, in seiner Beschreibung schöpferisch darzustellen. Er wollte immer mit aller Intensität, dass die Menschen sehen lernen.<sup>129</sup> Dafür bediente sich Buchner einer Sprache, die heute in ihrer Expressivität und ausufernden Metaphorik maniert wirkt, aber von Buchners besonderer Wertschätzung einer anschaulichen, farbigen Beschreibung zeugt und darüber hinaus die meist monochromen oder fehlenden Abbildungen zu kompensieren versuchte.

Bilanzierend ist festzuhalten, dass Buchner die Kunstgeschichte weniger als Feld für theoretische Diskurse und akademische Debatten verstand, sondern als angewandte Wissenschaft, die das Objekt in den Mittelpunkt stellte. Auch sein Habitus entsprach weniger dem des vergeistigten Intellektuellen, sondern vielmehr dem eines Künstlers. Wolfgang Ruppert charakterisiert den romantischen Künstlertypus als kreatives Individuum, „das ganz auf sein gefühlsmäßiges Erleben, seine Intuition“ konzentriert sei, ein Narrativ, das besonders in der deutschnationalen Kultur bis ins 20. Jahrhundert hinein tradiert und rezipiert wurde.<sup>130</sup> Sowohl in seiner Auffassung von Kunst als auch in seinem Äußeren widersprach Buchner damit dem damals gängigen Habitus des ernsten, nachdenklichen Intellektuellen. Auf Fotografien fällt vor allem auf, dass Buchner sein volles, lockiges Haar – wenn er nicht gerade im Kriegseinsatz war – stets halblang trug. In Gesellschaft oder bei festlichen Anlässen schlüpfte er selbst in die Rolle des darstellenden Künstlers und trat, häufig verkleidet, singend und Gitarre spielend auf.<sup>131</sup> Mit seiner widerspenstig und wenig bürgerlich wirkenden Haartracht sowie seinem geselligen Wesen entsprach er auch für seine Zeitgenossen nicht dem Bild eines akademischen Geistesmenschen: „Der saft- und kraftstrotzende Urbajuware mit dem eindrucksvollen Künstlerschädel, der schwarzen, kaum ergrauten Lockenpracht und den temperamentvoll blitzenden Blauaugen, ist alles andere als ein stiller, in sich gekehrter und weltferner Gelehrter“;

129 NL Ernst Buchner, *Mappe Zur Polack Monographie*, Hildegard Buchner an Peter Strieder, 05.01.1963. Unterstreichung im Original.

130 Wolfgang Ruppert, *Künstler! Kreativität zwischen Mythos, Habitus und Profession*, Köln u.a. 2018, S. 24–26.

131 Fotografische Dokumentationen von Auftritten solcher Art, zum Beispiel bei einem Bankett der *Pappenheimer* 1951, sind in Buchners privatem Nachlass häufig zu finden.

schrieb der Journalist Karl-Heinz Leidokat in einem Artikel anlässlich Buchners siebzigstem Geburtstag.<sup>132</sup> Leidokats Diktion ist typisch für Beschreibungen Buchners. Sein zupackender Pragmatismus fiel bereits bei seiner Tätigkeit als Bauoffizier an der Westfront auf und brachte ihm im Zusammenhang mit den Bergungen der Kunstwerke zu Beginn des Krieges 1939 den Ruf des „Retters der Pinakotheken“ ein.<sup>133</sup> Auch in Porträts des Kunsthistorikers, die ihn sehr oft lächelnd zeigen und das volle und widerspenstige Haar betonen, wurde Buchner nicht als ein Gelehrter charakterisiert (Abb. 4



Abb. 4 Ernst Buchner in seinem Arbeitszimmer, Fotografie ca. 1943, Privatbesitz

und Abb. 16). Im Vergleich zu Darstellungen anderer Kunsthistoriker tritt die Betonung von Buchners besonders ausformulierter Haartracht, seiner dynamischen Mimik und damit seiner Individualität besonders hervor: Heinrich Wölfflin etwa wurde dagegen ernst und nachdenklich dargestellt, was seinen Porträts Ruhe und Strenge verleiht und mit Wölfflins streng formalistischer Methode assoziierbar ist.<sup>134</sup>

Der Darstellungsmodus entsprach analog hierzu Buchners Selbstverständnis als Kunsthistoriker, das nur bis zu einem gewissen Grad auf streng wissenschaftlicher – empirisch belegbarer und nachvollziehbarer – Erkenntnis gründete. Wie bereits erwähnt, stützte er sich bei Zuschreibungen mehr auf sein subjektives Gefühl und Intuition als auf histo-

132 Stadtarchiv München, ZA-P-62-29, Karl-Heinz Leidokat, Der Retter der Pinakothek wird Siebzig. Professor Dr. Ernst Buchner feiert heute Geburtstag – Ein Pasinger mit Welt Ruf, in: Würmtalbote, 20.03.1962.

133 Holnstein 1933, S. 168; zu den Bergungen s. Kap. 3.3.2.2; zum Ruf als „Retter der Pinakotheken“ s. Kap. 5.4.

134 S. z.B. Edwin Scharff, Büste Heinrich Wölfflin, 1923, Bronze, 56,5 x 26 x 27 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen Inv. Nr. B 961925.

rische Daten wie Provenienz oder den empirischen Befund. Buchners Zuschreibungsmethode setzte gedankliche Versenkung in ein Kunstwerk voraus und erforderte damit letztlich ein Einfühlen in den künstlerischen Vorgang – eine Fähigkeit, die er sich offensichtlich zusprach und mit der er sich sogar brüstete.<sup>135</sup>

Diese besondere Nähe des Kunsthistorikers Buchner zum künstlerischen Akt sowie zu Künstlerinnen und Künstlern selbst, die er aufgrund seiner Herkunft aus einer angesehenen Münchner Künstlerfamilie und seines zu einem großen Teil aus Kulturschaffenden bestehenden privaten Umfeldes lebte, wirkte sich nicht negativ auf die Beurteilung seiner Fähigkeiten als Museumsdirektor aus. Im Gegenteil werteten viele seine Herkunft, seine Eingebundenheit in die Kunstszene und seinen unakademischen Habitus als Ausweis seiner besonderen Eignung als Museumsmann.<sup>136</sup>

## 2.4 Ernst Buchner als Museumsmann

### 2.4.1 Ausbildung an Münchner Museen

Nachdem Buchner im Juli 1921 promoviert worden war, trat er im Oktober in den Volontärskurs der bayerischen Sammlungen ein. Das unbezahlte Volontariat sollte den Absolventen „nach Abschluß des theoretischen Studiums zu ihrer eigenen Weiterbildung Einblick in den Museumsverwaltungsbetrieb gewähr[en] und die Benützung der Sammlungsbestände in freierer Weise“ ermöglichen, so die Anweisung für bayerische Volontäre.<sup>137</sup> In der Regel wurden Volontäre für maximal achtzehn Monate zugelassen und sollten durch verschiedene Sammlungen rotieren, da der Volontärskurs im Idealfall einen Überblick über die verschiedenen Bereiche des Museumsdienstes bieten sollte. Buchner begann den Kurs am 1. Oktober 1921 in der Alten Pinakothek und wech-

<sup>135</sup> BayHStA, Staatsgemäldesammlungen ANN 152, Buchner an Geheimrat [nicht weiter bezeichnet], 21.02.1931 (Entwurf).

<sup>136</sup> S. etwa Stadtarchiv München, ZA-P-62-29, o.A., Dr. Buchner-Köln, der neue Leiter der Staatsgemäldesammlungen, in: Völkischer Beobachter, 31.07.1932.

<sup>137</sup> BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 2/4 (Nr. 2584), BSUK, Anweisung für die Volontäre an den Kunstsammlungen und kulturgeschichtlichen Sammlungen des bayerischen Staates, 13.06.1919.

selte am 1. Mai 1922 zur Staatlichen Graphischen Sammlung, wo er den handschriftlichen Katalog der früheren Einblattholzschnitte bearbeitete.<sup>138</sup>

Buchner brach sein Volontariat vorzeitig ab, da ihm eine bezahlte Stelle als Hilfsarbeiter am Residenzmuseum angeboten wurde, die er im September 1922 antrat. Ein knappes Jahr später schlug Generaldirektor Friedrich Dörnhöffer (1865–1934) Buchner für eine Assessorenstelle an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen vor. Dörnhöffer hielt viel von dem jungen Kunsthistoriker, der seiner Meinung nach die erforderlichen Eigenschaften für den Museumsdienst „in ungewöhnlichem Masse“ vereinigte. Außerdem habe Buchner als Volontär „hingebungsvollen Arbeitseifer und überaus gediegene Charaktereigenschaften“ gezeigt.<sup>139</sup> Das Kultusministerium genehmigte Dörnhöffers Antrag und stellte Buchner zum 16. August 1923 als Anwärter auf ein Beamtenverhältnis mit einem monatlichen Gehalt von 963.000 Mark ein.<sup>140</sup>

Buchner war anfangs vermutlich hauptsächlich mit Katalogisierungsarbeiten befasst. 1925 wurde der Konservator Eberhard Hanfstaengl (1886–1973) als Leiter an die neu gegründete Städtische Galerie im Lenbachhaus berufen. Dörnhöffer schlug vor, die freiwerdende Konservatorenstelle Buchner zu überlassen. Ordnungsgemäß hätte die Stelle dem dienstälteren Museumsassessor Andreas Sessig zugestanden. Dörnhöffer dagegen wollte Buchner für den bayerischen Museumsdienst unbedingt halten. Er nannte Buchners Ernennung „eine Sache höchsten Interesses“. Wie bereits zwei Jahre zuvor lobte Dörnhöffer, der in vergleichbaren Schreiben weitaus sachlicher formulierte, Buchner in höchsten Tönen:<sup>141</sup> Buchner zeichne sich durch eine „ungewöhnliche

<sup>138</sup> BayHStA, MK 44778, Personalbogen für Beamte, 20.01.1954. Offiziell wurde Buchner erst im August 1922 als Volontär zugelassen, da Generaldirektor Friedrich Dörnhöffer es versäumt hatte die Zulassung früher zu beantragen, s. BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. PReg 00032, Friedrich Dörnhöffer an BSUK, 17.08.1922; UAM, O-XIV-372, Ernst Buchner, Lebenslauf, vermutl. 1942.

<sup>139</sup> BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. PReg 00032, Friedrich Dörnhöffer an BSUK, 28.07.1923.

<sup>140</sup> BayHStA, MK 41275, BSUK an Friedrich Dörnhöffer, 04.08.1923. Die sehr hohe Summe des Gehalts ist auf die Inflation des Jahres 1923 zurückzuführen.

<sup>141</sup> Vergleichbare Anträge Dörnhöffers streichen zwar auch die Qualifikationen seines Wunschkandidaten heraus, benennen aber sachlich die fachliche Eignung, wie zum Beispiel der Antrag auf Ernennung Karl Feuchtmayrs zum Hauptkonservator von 1933, s. BayHStA, MK 44783, Friedrich Dörnhöffer an BSUK, 07.01.1933.

rezeptive Kunstbegabung, leidenschaftliche Hingabe an die Durchforschung und Durchleuchtung der einzelnen Kunsterscheinungen, starkes Qualitätsgefühl, erstaunliche Gedächtniskraft, Liebe und Eifer zu Ordnungsarbeiten aller Art, praktische[n] Sinn und Geschmack“ aus. Außerdem habe er mit seinen wissenschaftlichen Publikationen die „Aufmerksamkeit der Fachwelt in hohem Grade erregt“.<sup>142</sup>

Am 17. Juli 1926 wurde Buchner als Beamter vereidigt und zwei Wochen später zum Konservator mit einem Jahresgehalt von 4.140 Mark ernannt.<sup>143</sup> Er wurde zunächst mit der Neubearbeitung des Katalogs der Schleißheimer Gemäldegalerie betraut. Dörnhöffer förderte zudem Buchners Weiterbildung und Forschungen und gewährte ihm mehrere Dienstreisen zu Ausstellungen in Deutschland und Österreich sowie zu Besichtigungen von Privatsammlungen.<sup>144</sup>

## 2.4.2 Nebentätigkeiten

Neben seiner Tätigkeit für das Museum wurde Buchner immer öfter von Kunsthandlungen als Gutachter beauftragt.<sup>145</sup> Seit der Jahrhundertwende hatten von Kunstexperten ausgestellte Gutachten für den Kunsthandel immer mehr an Bedeutung gewonnen. Sie zertifizierten die Echtheit und Autorschaft von Kunstwerken und lieferten damit die Grundlage für einen lukrativen Verkauf. Auf der anderen Seite profitierten Kunsthistoriker wie Buchner von der Gutachtertätigkeit, da sie Kontakte in den Kunsthandel ermöglichte und wertvolles Wissen über Kunstwerke in Privatbesitz und Handel generierte.<sup>146</sup> Darüber hinaus organisierte Buchner Ausstellungen für befreundete Künstler. Beispiels-

142 BayHStA, MK 41275, Friedrich Dörnhöffer an BSUK, 09.06.1926.

143 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. PReg 00032, Niederschrift über die Vereidigung Ernst Buchners, 17.07.1926; NL Ernst Buchner, Grüne Box, Ernennungsurkunde zum Konservator, 07.07.1926 (Original). Die Urkunde liegt in Abschrift vor in BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. PReg 00032.

144 BayHStA, MK 41246, Friedrich Dörnhöffer an BSUK, 26.10.1926 und 06.12.1927.

145 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen ANN 146, Mappe Mittelrhein, Materialsammlung zur Inventarnummer 6274, ca. 1923; ebd., Buchner, Gutachten zu Maria der Verkündigung, 14.11.1923; BayHStA, Staatsgemäldesammlungen ANN 148, Mappe Cranach, Buchner, Gutachten zu Lucas Cranach d. Ä., 23.04.1923.

146 S. hierzu auch Gramlich 2017, S. 183.

weise verhalf er dem Wiener Maler Gerhart Frankl (1901–1965) mittels seiner Kontakte zu Kunsthandlungen und Galerien durch Ausstellungen zu mehr Aufmerksamkeit.<sup>147</sup> Wohl über den Kunsthistoriker Otto Benesch (1896–1964), der Kustos an der Graphischen Sammlung der Albertina in Wien und ein Freund Frankls war, hatte Buchner Frankl kennen gelernt.<sup>148</sup> Zusammen mit Benesch und dem Direktor der Gemäldegalerie der Akademie Wien, Robert Eigenberger (1890–1979), war Buchner für Auswahl, Verschickung und Hängung der Bilder für eine Ausstellung in der Galerie Caspari verantwortlich. Die Ausstellung wurde von der Münchner Lokalpresse positiv aufgenommen.<sup>149</sup> Nach der Ausstellung in der Galerie Caspari Anfang 1928 vermittelte Buchner Frankl mehrere Kontakte, etwa zu dem Berliner Galeristen Ferdinand Möller (1882–1956) und dem Geschäftsführer des Kölnischen Kunstvereins Walter Klug (1873–1952).<sup>150</sup>

Die Ausstellungsprojekte mit Frankl belegen zum einen, dass Buchner sich abseits seines Fachgebietes für die zeitgenössische Kunstproduktion interessierte, und zum anderen, dass er bereits als Berufsanfänger über Einblicke in das Funktionieren des Kunstbetriebes und über einschlägige Kontakte in den Kunsthandel verfügte.<sup>151</sup> Während seiner

147 Edwin Lachnit, Ringen mit dem Engel. Anton Kolig, Franz Wiegele, Sebastian Isepp, Gerhart Frankl, Wien 1998, zu Frankl insbes. S. 187–287.

148 NL Ernst Buchner, Mappe Künstler A–G, Gerhart Frankl an Buchner, verschiedene Briefe 1927–1928. Woher Buchner und Benesch sich kannten, ist nicht bekannt. Mit Benesch verband ihn eine herzliche Freundschaft, die auch nach Beneschs Rückkehr aus dem Exil Bestand hatte, wovon mehrere Briefe und Tagebucheinträge aus Buchners Nachlass zeugen. Zu Benesch s. auch: Otto Benesch, in: Wendland 1999, S. 32–39.

149 Ausst. Kat. Gerhart Frankl. Gemälde – Aquarelle – Radierungen, Galerie Caspari, Januar–Februar 1928, München 1928; Lachnit 1998, S. 213.

150 NL Ernst Buchner, Mappe Künstler A–G, Gerhart Frankl an Buchner, 06.03. und 17.04.1929, 02.09.1929. Zu Möller und Klug s. Wolfgang Schöddert, Vom Geist der Kunst und dem Ungeist der Zeit. Spuren der Galerie Ferdinand Möller aus den Jahren 1937 bis 1945, in: Maike Steinkamp/Ute Haug (Hrsg.), Werke und Werte (Schriften der Forschungsstelle „entartete Kunst“), Berlin 2010, S. 61–82; Ute Haug, Der Kölnische Kunstverein im Nationalsozialismus. Struktur und Entwicklung einer Kunstinstitution in der kulturpolitischen Landschaft des ‚Dritten Reichs‘, Univ. Diss. Aachen, Technische Hochschule, 1998, [http://publications.rwth-aachen.de/record/56966/files/Haug\\_Ute.pdf](http://publications.rwth-aachen.de/record/56966/files/Haug_Ute.pdf), S. 35–36.

151 Benesch notierte auf einem Brief Frankls an Buchner, dass er hoffe, er und Buchner würden sich „in der modernen Kunst ebensogut verstehen [...] wie in der alten“. Der Kontakt zwischen Benesch und Buchner bestand demnach bereits länger. Zudem ist die Notiz ein Hinweis darauf, dass Benesch Buchners Münchner Kontakte gezielt nutzte, um Frankl

Zeit als Volontär, Museumsassessor und Konservator knüpfte Buchner somit wertvolle Kontakte und erwarb die notwendigen Fähigkeiten, die ihn mit nur 36 Jahren für seinen ersten Direktorenposten qualifizierten.

### 2.4.3 Direktor des Wallraf-Richartz-Museums in Köln

Im Juli 1928 erfolgte die Berufung als Direktor an das Wallraf-Richartz-Museum der Stadt Köln.<sup>152</sup> Ende September 1928 bat Buchner deshalb um seine Entlassung aus dem bayerischen Staatsdienst. Generaldirektor Dörnhöffer unterstützte Buchner, wenngleich er dessen Weggang einen „sehr grossen Verlust“ nannte. Wie bereits die Jahre zuvor brachte er gegenüber dem Kultusministerium seine Einschätzung Buchners als Ausnahmetalent in Wissenschaft und Museum zum Ausdruck.<sup>153</sup>

Das Wallraf-Richartz-Museum basierte auf dem Vermächtnis von Ferdinand Franz Wallraf, der nach seinem Tod 1824 der Stadt Köln seine gesamten Kunstsammlungen hinterlassen hatte, darunter einen großen Bestand Altkölner Malerei und Zeichnungen verschiedener Schulen. Nach der Gründung des Hauses 1861, verwirklicht durch den Kaufmann Johann Heinrich Richartz, erweiterten weitere Stiftungen und Schenkungen die Sammlung. Anfang des 20. Jahrhunderts verfolgten die Direktoren eine Ankaufspolitik, die sich mit jener des Städels oder der Hamburger Kunsthalle messen wollte. Seit 1919 hatte Karl Schaefer (1870–1942) das Direktorat inne. 1921 richtete die Stadt einen eigenständigen Posten des Leiters der „Galerie der Neuzeit“ ein, die mit Hans Friedrich Secker (1888–1960) besetzt wurde.<sup>154</sup> Schaefer und

auf deutschem Boden bekannter zu machen. Auch für den Wiener Kunsthistoriker Hans Tietze diente Buchner als Ansprechpartner. Jener wollte Frankl bei Ernst Gosebruch, Direktor des Essener Folkwangmuseums, für eine Ausstellung über österreichische Kunst ins Gespräch bringen. S. NL Ernst Buchner, Mappe Künstler A–G, Gerhart Frankl an Buchner, 05.10.1927 mit Notiz von Otto Benesch.

152 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. PReg 00032, R.U. Peltzer, Dr. Ernst Buchner, Stadt-Anzeiger, 27.07.1928.

153 BayHStA, MK 41275, Buchner an Direktion der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, 22.09.1928; BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. PReg 00032, Dörnhöffer an BSUK, 25.09.1928.

154 Britta Olényi von Husen, Anmerkungen zum Sammeln deutscher Zeichnungen des 19. Jahrhunderts im Wallraf, in: Ketelsen/Hartmann 2015, S. 23–30, S. 23–24.

Secker standen seit Jahren bei der Kölner Bevölkerung in der Kritik, nicht zuletzt wegen Seckers Erwerbungen von gesellschaftskritischen und dezidiert politischen zeitgenössischen Kunstwerken. Die Erwerbung des Gemäldes *Schützengraben* von Otto Dix etwa wurde nach Protesten aus der Bevölkerung und einem Einspruch des Oberbürgermeisters Konrad Adenauer (1876–1967) 1924 verhindert.<sup>155</sup> Auch Buchners ehemaliger Kommilitone Otto Förster, der sich nach seiner Promotion bei Heinrich Wölfflin im Wallraf-Richartz-Museum zum Kustos hochgearbeitet hatte, überwarf sich mit den Direktoren Schaefer und Secker so sehr, dass er 1927 als Sachbearbeiter an das Kulturdezernat abbestellt wurde.<sup>156</sup> Mit der Berufung Buchners führte die von Adenauer geführte Stadtverwaltung wieder ein Direktorat für das gesamte Museum ein. Vermutlich erhoffte sie sich von Buchner, der aus dem mit Köln vergleichbaren konservativen, katholischen München stammte und Experte für altdeutsche Kunst war, eine gemäßigte Erwerbungs- politik und übersichtlichere Zustände.

### 2.4.3.1 Erwartungen

Jene Erwartung an Buchner griff der Künstler Max Lange (1868–1947) in einer Postkarte auf, die er anlässlich Buchners Umzug nach Köln gestaltete (Abb. 5).<sup>157</sup> Auf der Vorderseite hatte Lange eine Herkulesfigur mit Buchners Physiognomie und dem für ihn charakteristischen wallenden Haar gezeichnet. In den beiden oberen Ecken befindet sich links das Stadtwappen von München, rechts jenes von Köln. Auf dem Bild ist zu sehen, wie der Herkules-Buchner, der der Münchner Seite des Bildes zugeordnet werden kann, mit ausladender Geste auf dem Boden liegende Gemälde und zwei Personen in den Bildhintergrund in Richtung des Kölner Stadtwappens feigt. „Zur Herkulesarbeit im Wallraf-Richartz-Augiasstall ein kräftiges ‚Alaaf Köln!‘“, notierte Lange auf der Rückseite der Karte. Die beiden weggefegten Personen stellen demzufolge die beiden scheidenden Direktoren Schaefer und Secker dar, die

155 Leifeld 2015, S. 17.

156 Eigentlich hatte Förster 1928 mit der Berufung als Direktor gerechnet. Dass die Stadt stattdessen Buchner den Posten anbot, trug zu seinem schlechten Verhältnis zu Buchner bei, s. ebd., S. 14–15.

157 NL Ernst Buchner, Mappe Künstler H–O, Postkarte von Max Lange an Buchner, 23.07.1928.

Buchner zusammen mit dem im als „Augiasstall“ bezeichneten Museum angestauten Dreck beseitigen sollte. Der Karte nach wartete auf Buchner eine herkulische Aufgabe in Köln. Auch Buchner zeigte sich nach seiner Ankunft nur verhalten optimistisch, wie er an seinen Kollegen Hermann Beenken schrieb: „Ich hoffe schon, daß hier etwas erreicht werden kann, wenn auch der liebenswürdige Satz umgeht ‚Es ist noch kein Kölner Museumsdirektor eines natürlichen Todes gestorben.‘“<sup>158</sup>



Abb. 5 Max Lange, Postkarte an Ernst Buchner, 23.07.1928, Privatbesitz

158 DKA, NL Beenken, Hermann, I,C, 6, Buchner an Hermann Beenken, 28.11.1928.

Ähnlich groß wie die Erwartungen in Köln war unter Buchners Münchner Freunden die Trauer über seinen Weggang. Der Künstler Julius Diez (1870–1957) brachte seine Sorge zum Ausdruck, dass Buchner ein „Kölner“ werden könne.<sup>159</sup> Der Maler und Medailleur Maximilian Dasio (1865–1954) brachte sein Bedauern auf einer Postkarte zum Ausdruck, die eine weinende Frau, flankiert von einem weinenden „Münchner Kindl“, zeigte.<sup>160</sup> Die Zeichnung, erklärte er, sei ein Entwurf für ein Denkmal, „das als Zeichen der Trauer und der unstillbaren Sehnsucht aufgestellt werden soll [...] an der Südseite der Alten P[ina-  
kothek]. Es stellt die immer mehr und unaufhaltsam niedergehende und untröstliche Monarchie dar als Symbol unseres Schmerzes“. Die beschriebenen Reaktionen seines sozialen Umfeldes auf seinen Weggang aus München zeigen, dass Buchner von seinen Freunden als dezidiert Münchner Kunsthistoriker wahrgenommen und eng mit seiner Arbeit für die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen als Symbol für das alte, monarchisch regierte Bayern identifiziert wurde.

Dennoch trat Buchner am 1. Oktober 1928 sein neues Amt in Köln an.<sup>161</sup> Als Unterstützung aus München holte Buchner seinen ehemaligen Kommilitonen Ernst Holzinger, bis dahin Mitarbeiter in der Münchner Städtischen Galerie, als seinen Assistenten nach Köln.<sup>162</sup> Buchner erarbeitete sich schnell einen guten Ruf als Direktor. Er legte das seit 1924 bestehende Wallraf-Richartz-Jahrbuch neu auf und wurde Ehren-

<sup>159</sup> NL Ernst Buchner, Mappe Künstler A–G, Julius Diez an Buchner, 13.03.1929.

<sup>160</sup> Ebd., Maximilian Dasio an Buchner, 29.11.1928. Maximilian Dasio war ein Freund und Künstlerkollege von u.a. Julius Diez und Leo Samberger, die Buchner durch seinen Onkel und Vater seit frühester Kindheit kannte. Vgl. Ausst. Kat. Maximilian Dasio. Münchner Maler, Medailleur und Ministerialrat, Neue Pinakothek, 9. Oktober bis 1. Dezember 1985, München 1985.

<sup>161</sup> HASTK, Verwaltungsbericht der Stadt Köln 1928/29, S.166. Die einschlägigen Dokumente aus Buchners Amtszeit am Wallraf-Richartz-Museum verwahrt das Historische Archiv der Stadt Köln (freundliche Mitteilung von Jasmin Hartmann, Wallraf-Richartz-Museum, 29.09.2015). Eine Personalakte Buchners liegt nicht vor, womöglich wurde sie im Zweiten Weltkrieg vernichtet. Durch den Einsturz des Archivs im Jahr 2009 sind die eigentlich vorhandenen Akten verloren bzw. beschädigt worden und konnten zum Zeitpunkt der Recherche nicht eingesehen werden (freundliche Mitteilung von Thomas Deres, Historisches Archiv, 17.06.2016). Als Hauptbestand zur Kölner Zeit Buchners dienen deshalb die Verwaltungsberichte der Stadt Köln, in denen das Wallraf-Richartz-Museum als städtische Institution über Organisatorisches, Ausstellungen, Erwerbungen etc. berichtet.

<sup>162</sup> Ebd., S.166.

mitglied des Vorstandes des neu gegründeten Vereins „Freunde des Wallraf-Richartz-Museums“ unter dem Ehrenvorsitzes des Oberbürgermeisters Konrad Adenauer.<sup>163</sup>

#### 2.4.3.2 Ausstellungen

Buchner verantwortete in seiner Kölner Zeit mehrere Ausstellungen, die er für das Wallraf-Richartz-Museum kuratierte, aber auch für den Kölnischen Kunstverein und private Initiativen. Sein Ausstellungs-Debüt gab er am Wallraf-Richartz-Museum im März 1929 mit einer Gesamtschau des Werkes von Wilhelm Leibl.<sup>164</sup> Zusammen mit der bedeutenden Leibl-Sammlung des Museums und Leihgaben aus deutschen Museen und Privatsammlungen versammelte die Ausstellung über 200 Werke des gebürtigen Kölners Leibl.<sup>165</sup> Noch Jahre später wurde die Ausstellung, die 25.000 Besucher sahen, als „unvergeßlich“ und „wundervoll“ bezeichnet.<sup>166</sup> Um den chaotischen Ruf des Museums endgültig zu tilgen, machte sich Buchner danach an die Neuordnung der Sammlungen und ließ einen Großteil der Bilder neu rahmen und restaurieren.

Buchner war neben seinem Amt als Direktor seit 1929 aktives Mitglied im Kölnischen Kunstverein und seit 1932 Beisitzer im Vorstand.<sup>167</sup> Für den Kunstverein organisierte Buchner 1929 zusammen mit Karl With (1891–1980), Direktor des Kölner Kunstgewerbemuseums und wie Buchner Vorstandsmitglied, die Ausstellung *Moderne Kunst aus Kölner Privatbesitz*. Auch für die Ausstellung *Meisterwerke älterer Kunst aus dem deutschen Kunsthandel* 1930 war er für Auswahl und Anordnung der Kunstwerke verantwortlich. Anlässlich der Eröffnung der Aus-

<sup>163</sup> HASTK, Verwaltungsbericht der Stadt Köln 1930/31, S. 94–95; HASTK, Verwaltungsbericht der Stadt Köln 1929/30, S. 112.

<sup>164</sup> Im Jahr 1911 hatte der damalige Direktor Alfred Hagelstange 20 Zeichnungen von Leibl angekauft und damit den Grundstock der Leibl-Sammlung gelegt, s. Husen 2015, S. 24.

<sup>165</sup> Ausst. Kat. Köln 1929a. Nach der Station im Wallraf-Richartz-Museum vom 10. bis 31. März 1929 war die Ausstellung in der Preußischen Akademie der Künste und in der Galerie Matthiesen in Berlin zu sehen.

<sup>166</sup> Stadtarchiv München, ZA-P-62-29, W., Ernst Buchner – Dörnhöfers Nachfolger, in: Münchener Zeitung, 30.07.1932.

<sup>167</sup> Der Kölnische Kunstverein bestand seit 1839 und verstand sich als bürgerliches Gremium zur Förderung von regionaler und internationaler Kunst. Zur Geschichte des Kölnischen Kunstvereins s. Haug 1998, S. 27–28.

stellung *Bildnisse aus Kölner Privatbesitz* hielt er die Eröffnungsrede.<sup>168</sup> Darüber hinaus engagierte sich Buchner für Ausstellungen von Kunsthandlungen, etwa für die vom Kunstsalon Hermann Abels veranstaltete Schau von Werken Oskar Kokoschkas. Zudem organisierte er Ausstellungen zu altkölnischer Malerei aus Museums- und Privatbesitz und zum Werk Vincent van Goghs.<sup>169</sup>

Während sich Buchner wissenschaftlich beinahe ausschließlich mit altdeutscher Kunst beschäftigte, ist seinen Ausstellungen, wie sich in München mit Gerhart Frankl bereits angekündigt hatte, auch ein Interesse an aktuellen künstlerischen Positionen zu entnehmen. Besonders schätzte er den deutschen Expressionismus, in dem er die nationale Gegenwartskunst schlechthin verwirklicht sah.<sup>170</sup> Damit schloss er sich einer Rezeption des Expressionismus an, die seit der Eröffnung der Neuen Abteilung der Nationalgalerie in Berlin im Jahr 1919 eine große Anhängerschaft hatte.<sup>171</sup> Seine Wertschätzung dieser Kunstrichtung brachte Buchner zum Ausdruck, indem er die seit Anfang 1932 durch Skandinavien tourende Ausstellung *Neuere deutsche Kunst* nach Köln holte.<sup>172</sup> Die vom Kustos der Nationalgalerie in Berlin Ludwig Thormaehlen (1889–1956) angeregte und organisierte Ausstellung versammelte Werke deutscher nachimpressionistischer Künstler und wurde vom

168 Ebd., S. 32, Anm. 152; Ernst Buchner, Vorwort, in: Ausst. Kat. Meisterwerke älterer Kunst aus dem deutschen Kunsthandel. Ausstellung im Kölnischen Kunstverein Friesenplatz 10. Mai–5. Juni 1930. Katalog, Köln 1930.

169 Ausst. Kat. Köln 1929; UAM, O-XIV-372, Ernst Buchner, Lebenslauf; HASTK, Verwaltungsbericht der Stadt Köln 1932/33, S. 94.

170 Buchner vertrat die Meinung, dass etwa in Oskar Kokoschkas Werk eine konsequente Entwicklung des österreichischen Barock und die perfekte Übereinstimmung von Form und Inhalt verwirklicht sei, s. Buchner 1929a.

171 Daniela Wilmes, Wettbewerb um die Moderne. Zur Geschichte des Kunsthandels in Köln nach 1945, Bd. 2 (Schriften zur modernen Kunsthistoriographie), Berlin 2012, S. 42–43; Eckhart Gillen, Zackig ... schmerzhaft ... ehrlich ... Die Debatte um den Expressionismus als ‚deutscher Stil‘ 1933/34, in: Wolfgang Ruppert (Hrsg.), Künstler im Nationalsozialismus, Köln u.a. 2015, S. 203–229, S. 203–204.

172 Die Ausstellung reiste zunächst von Oslo über Bergen, Stavanger und Malmö nach Kopenhagen. Eine detaillierte Darstellung der Vor- und Entstehungsgeschichte, der Konzeption und Rezeption der Ausstellung lieferte Markus Lörz in seiner 2008 erschienenen Dissertation, s. Markus Lörz, *Neuere Deutsche Kunst*. Oslo, Kopenhagen, Köln 1932. Rekonstruktion und Dokumentation, Stuttgart 2008.

Auswärtigen Amt finanziert.<sup>173</sup> Beteiligte Künstler waren unter anderem Max Beckmann, Otto Dix, Künstler der „Brücke“ und des Bauhauses. Ziel der Ausstellung war, einen Überblick über die deutsche Kunstproduktion der letzten Jahre zu geben und dezidiert ein Gegengewicht zu der von den Organisatoren wahrgenommenen Dominanz der französischen Kunst zu setzen.<sup>174</sup> Während die Ausstellung in Skandinavien gezeigt wurde, entbrannte in Deutschland eine heftige Diskussion über die Frage der neueren und der deutschen Kunst. Buchner regte bei Thormaehlen an, die Ausstellung auch in Köln zu zeigen.<sup>175</sup> Oberbürgermeister Adenauer, zu dem Buchner ein gutes Verhältnis pflegte, stellte den Kongresssaal der Kölner Messe zur Verfügung. Hier wurde die Ausstellung ab Juni 1932 gezeigt. Anders als bei den Stationen in Skandinavien, für deren Auswahl und Präsentation der Kunstwerke Thormaehlen zuständig gewesen war, zeichnete in Köln Buchner für die Verhandlungen mit den Leihgebern, die Ausstellungsgestaltung, Hängung und stilistische Einordnung der Künstler verantwortlich. Anlässlich der Eröffnung hielt Buchner neben Thormaehlen und Adenauer eine Begrüßungsansprache, in der er die „Eigengesetzlichkeit dieser Kunst, deren Fülle und Pathos“ beschwor.<sup>176</sup>

### 2.4.3.3 Erwerbungen

Für die Abteilung älterer Kunst nannte Buchner die oberdeutsche Malerei als Schwerpunkt seiner Erwerbungen, da diese nur spärlich vertreten war und er das Wallraf-Richartz-Museum zu einer überregional sammelnden Institution ausbauen wollte.<sup>177</sup> In diesem Sinne kaufte Buchner zum Beispiel einen *Heiligen Hieronymus* von Albrecht Alt-

173 Zum Verständnis der Organisatoren der Begriffe „neuere“ und „deutsche“ Kunst, s. ebd., S. 68–81.

174 Ebd., S. 88–89.

175 Diskussionen um die Ausstellung führten zu einer generellen Debatte um zeitgenössische Kunstproduktion und -politik. Für eine ausführliche Darstellung s. ebd., S. 213–291.

176 Ebd., S. 391 und 395.

177 Ernst Buchner, Erwerbungen für die Galerie des Wallraf-Richartz-Museums (Oktober 1928–Februar 1933), in: Wallraf-Richartz-Museum (Hrsg.), Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Frankfurt am Main 1933/34, S. 310–321, S. 310.

dorfer und eine Kreuzigung von Mair von Landshut an.<sup>178</sup> Als Bereicherung der altdeutschen Sammlung bezeichnete Buchner außerdem die „Entdeckung“ zweier Bildnisse als Werke Matthias Grünewalds. Die beiden Porträts der Grafen Thomas und Johann von Rieneck, die bis dahin als Werke eines unbekanntem oberrheinischen Malers Mitte des 16. Jahrhunderts galten, hatten sich bereits in der Sammlung Ferdinand Franz Wallrafs befunden und lagerten im Depot. Als Buchner sie dort fand und Matthias Grünewald zuschrieb, wurde die „Neuentdeckung“ als Sensation gefeiert.<sup>179</sup>

Sein deklariertes Ziel, die altdeutsche Abteilung – den „Stolz der Sammlung“ – auszubauen, erreichte Buchner nicht.<sup>180</sup> Als Grund nannte er die fehlenden finanziellen Mittel, immerhin fiel seine Amtszeit mitten in die Weltwirtschaftskrise, die zur Folge hatte, dass teilweise überhaupt keine Ankaufsmittel zur Verfügung standen.<sup>181</sup> Dennoch gelang es ihm, durch Stiftungen und Schenkungen die Abteilung der Kunst seit 1800 bis zur Gegenwart zu vergrößern, teilweise mit bedeutenden Neuzugängen.<sup>182</sup>

178 HASTK, Verwaltungsbericht der Stadt Köln 1929/30, S. 111; HASTK, Verwaltungsbericht der Stadt Köln 1931/32, S. 91. Die Zuschreibung an Mair von Landhut gilt heute als nicht gesichert, s. Wallraf-Richartz-Museum Köln (Hrsg.), Vollständiges Verzeichnis der Gemäldesammlung, Köln 1986, Inv. Nr. WRM 0753.

179 Buchner 1930. Zur Rezeption der Neuzuschreibung s. Stadtarchiv München, ZA-P-62-29, W. H., Neue Grünewald-Entdeckung, in: Münchner Neueste Nachrichten, 21.10.1930; ebd., K.W., Generaldirektor Dr. Ernst Buchner, in: Münchner Neueste Nachrichten, 01.03.1933; o. A., Matthias Grünewald im Wallraf-Richartz-Museum, in: Weltkunst 14 (1930), S. 12. Als Kritiker der Zuschreibung tat sich vor allem Walther Karl Zülch (1883–1966) hervor, der 1938 eine Monografie über Grünewald vorlegte. S. Walther Karl Zülch, Der historische Grünewald. Mathis Gothardt-Neithardt, München 1938. Buchner fühlte sich von Zülchs Äußerungen gegenüber Kollegen gekränkt. Zülch drohte Buchner, ihn bei ihrer nächsten Begegnung „auf deutsche Art zu belehren“ – was auch immer diese Drohung bedeutete, s. NL Ernst Buchner, Grüne Box, Walther Karl Zülch an Buchner, 24.09.1939. Die Zuschreibung der beiden Bildnisse der Grafen Rieneck an Grünewald ließ sich nicht aufrecht erhalten. Heute gelten sie als Werke eines mittelrheinischen Meisters, s. Wallraf-Richartz-Museum & Foundation Courboud Inv. Nr. WRM 370 und 371.

180 Buchner 1933/34, S. 310.

181 Dies ist etwa erwähnt in HASTK, Verwaltungsbericht der Stadt Köln 1931/32, S. 91.

182 Die Gönner waren meist Kunsthandlungen (wie die Galerie Abels, die Kunsthandlung Julius Böhler, die Galerie Heinemann oder die Amsterdamer Galerie Douwes) und private Stifter.

Die neuere deutsche Malerei, worunter Buchner Kunst vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart verstand, bildete einen weiteren Schwerpunkt in seinen Erwerbungen. Ziel war für ihn nicht Vollständigkeit, sondern „ein Herausarbeiten der grossen, entscheidenden Persönlichkeiten und der wesentlichen Entwicklungslinien“.<sup>183</sup> Als wichtigste Ankäufe für die Abteilung des 19. Jahrhunderts schätzte er den Erwerb des Gemäldes *Ekloge* von Hans von Marées und eines Selbstbildnisses von Lovis Corinth ein.<sup>184</sup> Aus den Erwerbungen der Kunst des 19. Jahrhunderts sind Gemälde wie ein Kinderbildnis von Simon Meister, eine *Nanna* Anselm Feuerbachs, *Mädchen am Meer* von Edvard Munch oder *Frauenchiemsee* von Wilhelm Trübner zu nennen.<sup>185</sup>

Als Buchner sein Amt antrat, galt er der zeitgenössischen modernen Kunst gegenüber als wenig aufgeschlossen. Heinrich Campendonk schrieb etwa an die Kunstmäzenin Katherine Dreier: „Den neuen Direktor vom Wallraf-Richartz-Museum kenne ich noch nicht. – Man erzählt jedoch, daß er für moderne Kunst wenig Interesse habe.“<sup>186</sup> Entgegen Campendonks Aussage tätigte Buchner einige Erwerbungen, die der gegenständlichen Moderne zuzurechnen sind. Beispielsweise erwarb Buchner 1930 das Gemälde *Der Hafen von Göteborg* (1928) von dem Expressionisten und Brücke-Maler Erich Heckel, sowie das Gemälde *Am Fenster* (1929) von dem neu-sachlichen Maler Anton Räderscheidt.<sup>187</sup> Von letzterem wurde Buchner 1931 im Auftrag des Köl-

183 Buchner 1933/34, S. 318; vgl. auch Husen 2015, S. 26.

184 Buchner 1933/34, S. 320–321; Hans von Marées, *Ekloge*, Öl auf Leinwand, um 1867–1869, Wallraf-Richartz-Museum & Foundation Corboud, Inv. Nr. WRM 2412; Lovis Corinth, *Selbstporträt im weißen Kittel*, 1918, Wallraf-Richartz-Museum & Foundation Corboud, Inv. Nr. WRM 2368.

185 Simon Meister, *Emma, die Tochter des Malers*, Öl auf Leinwand, 1830, erworben 1931, Wallraf-Richartz-Museum & Foundation Corboud Inv. Nr. WRM 2446; Anselm Feuerbach, *Nanna*, Öl auf Leinwand, 1891, erworben 1929, Wallraf-Richartz-Museum & Foundation Corboud Inv. Nr. WRM 2372; Edvard Munch, *Mädchen am Meer*, 1891, Tafelbild, erworben 1929/30, Verbleib unbekannt; Wilhelm Trübner, *Frauenchiemsee*, um 1891, Öl auf Leinwand, Wallraf-Richartz-Museum & Foundation Corboud Inv. Nr. WRM 2375. Alle Angaben stammen von Rheinisches Bildarchiv Köln, Kulturelles Erbe Köln, Online-Archiv der Kölner Sammlungen, <https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/> (zuletzt aufgerufen am 28.02.2018).

186 Beinecke Rare Book and Manuscript Library, YCAL MSS 101, Katherine S. Dreier Papers, Box 8, Folder 191, Heinrich Campendonk an Katherine Dreier, 31.08.1930.

187 NL Ernst Buchner, *Mappe Künstler H–O*, Erich Heckel an Buchner, 19.07., 17. und 22.08.1929; HASK, Verwaltungsbericht der Stadt Köln 1930/31, S. 93–94. Beide Gemälde wurden 1937 durch die Aktion *Entartete Kunst* beschlagnahmt, s. Datenbank „Entartete

ner Kunstvereins porträtiert.<sup>188</sup> Auch Gerhart Frankl, für den Buchner in München mehrere Ausstellungen organisiert hatte, unterstützte er weiterhin durch den Erwerb mehrerer Radierungen für Köln.<sup>189</sup> Des Weiteren kaufte Buchner mehrere Lithografien und Grafiken unter anderem von Edvard Munch, Käthe Kollwitz, Max Liebermann, Max Slevogt, Otto Mueller, Karl Schmidt-Rottluff und Franz Esser.<sup>190</sup> Somit erwarb er zwar durchaus stilistisch moderne Kunst. Für den Bereich der abstrakten Kunst bestätigte sich allerdings das Gerücht, das Campendonk erwähnt hatte; für einen Erwerb von Kunstwerken dieser Kunst-richtung interessierte sich Buchner offensichtlich nicht.

In diesem Punkt ist Buchners Erwerbungs politik nicht mit anderen Museumsdirektoren dieser Zeit zu vergleichen, die auch ungegenständliche Kunst kauften und bedeutende Sammlungen abstrakter Kunst aufbauten, wie beispielsweise im Folkwangmuseum in Essen, im Kestner-Museum in Hannover oder dem Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg. Damit folgte Buchner wohl sowohl seinem persönlichen Geschmack als auch dem der Kölner Bevölkerung, die sich in den Jahren vor seinem Direktorat als wenig aufgeschlossen gegenüber abstrakter Kunst gezeigt hatte.<sup>191</sup>

#### 2.4.3.4 Kölner Kontakte

Nicht nur die Bekanntheit und Anerkennung, die Buchner durch die Leibl-Ausstellung, seine gemäßigt moderne Ankaufspolitik und auch durch die „Neuentdeckung“ der beiden vermeintlichen Grünwald-bildnisse erlangte, sollten sich als äußerst wichtig für seine spätere

Kunst“. *Der Hafen von Göteborg* von Heckel erwarb der Galerist Ferdinand Möller 1940 im Tausch. Möller schenkte das Bild 1951 der Stadt Köln; heute befindet es sich im Museum Ludwig, Köln, Inv. Nr. ML 76/2410. S. hierzu Schöddert 2010, S. 76 und Wilmes 2012, S. 266–267. Der Verbleib von *Am Fenster* ist unbekannt.

**188** Dass der Kunstverein Auftraggeber war, behauptete Buchner zumindest 1953 in einem Brief an das Kultusministerium, s. BayHStA, MK 44778, Buchner an Regierungsdirektor Wallenreiter, 17.02.1953.

**189** NL Ernst Buchner, Mappe Künstler A–G, Gerhart Frankl an Buchner, 15.07.1929.

**190** Mit Franz Esser (1891–1964), der ebenfalls bei Heinrich Wölfflin studiert hatte, stand Buchner auch in freundschaftlichem Kontakt, s. ebd., Franz Esser an Buchner, 02.09.1929; HASTK, Verwaltungsbericht der Stadt Köln 1928/29, S. 165; HASTK, Verwaltungsbericht der Stadt Köln 1929/30, S. 111; HASTK, Verwaltungsbericht der Stadt Köln 1932/33, S. 94.

**191** Leifeld 2015, S. 17.

Laufbahn erweisen. Der Erfolg, den er sich als Museumsdirektor erarbeitete, ist auch durch seine Eingebundenheit in die Kölner Stadtgesellschaft zu erklären. Durch sein Engagement in verschiedenen kulturellen Gremien der Stadt erlangte er Bekanntheit und eine Beliebtheit, die sich noch Jahrzehnte später äußerte.<sup>192</sup> Durch jenes Engagement und seine Museumsarbeit bildete Buchner ein Netzwerk aus verschiedenen Gruppen an Akteuren, das er für seine Arbeit in Köln und auch später in München fruchtbar machte.

Durch seine Museums- und Gremienarbeit trat Buchner zum Beispiel in Kontakt zu Sammlern und Mäzenen aus dem Rheinland. Besonders verbunden zeigte sich Buchner mit dem Industriellen Gustav Hobraeck (1867–1939). Er war Besitzer des Furnierwerkes Hobraeck in Neuwied, südlich von Köln am Rhein gelegen, und sammelte Kunst. Einen Schwerpunkt der Sammlung bildete altdeutsche Malerei und deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts.<sup>193</sup> Buchner unterstützte und beriet Hobraeck beim Aufbau seiner Sammlung. Im Gegenzug schenkte Gustav Hobraeck später ein Fragment einer altdeutschen Kreuzigung den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.<sup>194</sup>

Eine weitere Bekanntschaft, von der Buchner profitierte, war der Rechtsanwalt und Kunstsammler Josef Haubrich (1889–1961). Sie hatten sich über das gemeinsame Engagement im Kölnischen Kunstverein kennengelernt – Haubrich war ebenfalls seit 1932 Vorstandsmitglied –

**192** Noch als Buchner im Ruhestand war, erreichten ihn häufig Einladungen zu Vorträgen von kulturellen Einrichtungen in Köln und dem Rheinland. Im Gegensatz zu Einladungen aus anderen Städten leistete er denjenigen von alten Bekannten aus Köln gerne Folge, s. NL Ernst Buchner, Tagebuch 1960, Einträge vom 12.–14. und 22.04.1960.

**193** In seiner Sammlung befanden sich u.a. Werke von Carl Spitzweg, Wilhelm von Trübner, Eduard Grützner und Fritz von Uhde. Unter dem Stichwort „Hobraeck“ ist ein kleiner Teil der Sammlung recherchierbar, s. Kulturelles Erbe Köln, <https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/> (zuletzt aufgerufen am 28.02.2018).

**194** Aus einem Brief Buchners an Gustav Hobraeck geht hervor, dass Hobraeck Buchner Bilder zur Ansicht schickte und um seine Meinung bat, s. BayHStA, Staatsgemäldesammlungen ANN 148, Mappe Grünewald, Buchner an Gustav Hobraeck, 25.11.1933 (Entwurf); BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 24/1 (Nr. 665), Buchner an BSUK, 10.06.1938. Das Fragment gilt heute als Arbeit des Meisters der Darmstädter Dominikuslegende, s. BSTGS Inv. Nr. 10448.

und blieben befreundet, nachdem Buchner Köln verlassen hatte.<sup>195</sup> Mit Haubrich teilte Buchner nicht nur die Leidenschaft für den deutschen Expressionismus, der Kunstsammler versorgte den Museumsdirektor auch mit den nötigen Kontakten in den Kunsthandel. Haubrich nahm zum Beispiel 1933 eine Art Vermittlerrolle zwischen Buchner und dem Kunsthändler Alfred Flechtheim (1878–1937) ein. Flechtheim hatte 1929 Buchner zwei Skulpturen, einen Venuskopf von Aristide Maillol und einen Frauenkopf von Pablo Picasso, zur Ansicht und zum eventuellen Ankauf überlassen. Aufgrund der fehlenden Ankaufsmittel und in Ermangelung eines Stifters vertröstete Buchner Flechtheim über mehrere Jahre hinweg, behielt aber die Skulpturen im Museum. Verärgert über dieses Gebaren Buchners beschwerte sich Flechtheim, der mittlerweile durch massive rassistische Diskriminierung zunehmend unter Druck geraten war, Anfang 1933 bei Haubrich, der zwischen Buchner und Flechtheim vermittelte.<sup>196</sup>

Eine weitere, für seine spätere Tätigkeit wichtige Gruppe, mit der Buchner in seiner Kölner Zeit in Kontakt stand, waren die Kunsthändlerinnen und Kunsthändler in Köln und anderen Städten im Rheinland.<sup>197</sup> Von einem guten Kontakt zwischen Museumsdirektoren und dem Kunsthandel profitierten beide Seiten. Zum einen war der Handel eine wichtige Quelle für die Erweiterung der Sammlung, zum anderen galt eine Erwerbung durch ein Museum für den Handel als Nachweis der Qualität von dessen Angebot. Kunsthandlungen hatten demnach ein genuines Interesse an einem guten Verhältnis mit den Museumsdi-

**195** Zu Haubrich s. Julia Friedrich/Dorothee Grafahrend-Gohmert, Josef Haubrich. Ein Sammler und seine Sammlung, in: Julia Friedrich (Hrsg.), *Meisterwerke der Moderne*, Köln 2012, S. 13–42; Birgit Kilp, Josef Haubrich. Ein Anwalt der Kunst. Der Kölner Rechtsanwalt, Politiker und Sammler (1889–1961) im Spiegel von Dokumenten, Zeitzeugenberichten und Selbstzeugnissen, Köln 2016. Die Freundschaft zwischen Buchner und Haubrich geht aus einem in freundschaftlich herzlichem Ton gehaltenen Brief hervor, s. NL Ernst Buchner, Mappedas Echo auf den Rundbrief „an alle Freunde der alten Pinakothek“, Josef Haubrich an Buchner, 15.08.1949.

**196** Die Skulpturen wurden nach dem Schriftwechsel zwischen Haubrich und Flechtheim vermutlich an den Kunsthändler zurückgegeben. Wilmes 2012, S. 49–51. Zu Alfred Flechtheim ausführlich s. Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hrsg.), Website „Alfred Flechtheim. Kunsthändler der Avantgarde“, <http://alfredflechtheim.com/home/> (zuletzt aufgerufen am 02.03.2018).

**197** Zum Kölner Kunsthandel s. Wilmes 2012, S. 21–54.

rektoren und waren darauf bedacht, ihre Ware in Museen zu platzieren. Schenkungen von Kunstwerken durch den Kunsthandel waren insofern ein nicht ungewöhnliches Mittel zur Erweiterung der Sammlung. Im Rechnungsjahr 1929/30 kamen allein sechs der zehn durch Stiftung in das Museum gelangten Gemälde aus dem Kunsthandel.<sup>198</sup>

Die Kunsthandlungen waren in der Regel über die Lücken in den Museen und über die Erwerbsinteressen der Direktoren bestens informiert. Detaillierte Aufzeichnungen über Buchners kürzliche Erwerbungen – auch bei der Konkurrenz – und für welche Kunstwerke er sich bei seinen Besuchen in den Galerieräumen besonders interessiert hatte, führte etwa die Berliner Galerie Thannhauser.<sup>199</sup> Basierend auf diesen Informationen war die Kunsthandlung in der Lage, Buchner passgenaue Angebote zu machen.<sup>200</sup> Nach einem Besuch bei Buchner notierte sich Justin Thannhauser (1892–1976) zum Beispiel, dass Buchner aus der Sammlung Sigmaringen bereits für 150.000 Reichsmark eingekauft und von der Kunsthandlung Julius Böhler Kunstwerke im Wert von 25.000 Reichsmark geschenkt bekommen hatte. Buchner habe sich für Bilder von Caspar David Friedrich, Ernst Haider und Max Slevogt interessiert und sei auf der Suche nach einer der Walchenseelandschaften von Lovis Corinth.<sup>201</sup> Thannhauser bot Buchner schließlich passgenau eine solche an.<sup>202</sup>

198 HASTK, Verwaltungsbericht der Stadt Köln 1929/30, S. 111.

199 Die Galerie Thannhauser wurde Ende der 1920er Jahre von Justin Thannhauser zunächst in München, dann in Luzern und Berlin geführt. Thannhauser wurde im selben Jahr wie Buchner geboren und besuchte zusammen mit ihm das Theresiengymnasium in München. Er studierte ebenfalls bei Heinrich Wölfflin und Adolph Goldschmidt, demnach kannten sie sich höchstwahrscheinlich bereits aus ihrer Schul- und Studienzeit. Zur Galerie Thannhauser s. Günter Herzog, Thannhauser. Händler, Sammler, Stifter, in: sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels 11 (2006), S. 11–32, S. 14–15; Emily D. Bilski, Die „Moderne Galerie“ von Heinrich Thannhauser, Bd. 6 (Sammelbilder), München 2008; Emily D. Bilski, Heinrich Thannhauser als Münchner Kunstmäzen und Kulturförderer, in: Andrea Baresel-Brand/Peter Müller (Hrsg.), Sammeln, Stiften, Fördern, Bd. 6 (Veröffentlichungen der Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste), Magdeburg 2008, S. 233–249.

200 Detailliert lassen sich diese Vorgänge in der Kundenkartei der Münchner und Berliner Galerie Thannhauser nachvollziehen. Die Kundenkartei, in der sich einige Einträge zu Besuchen Buchners in der Galerie und Besuchen der Galerieangestellten bei Buchner befinden, befindet sich heute im ZADIK. S. hierzu Herzog 2006, S. 21–22.

201 ZADIK, A077\_XIX\_020 Galerie Thannhauser, Kundenkartei Berlin, K, Wallraf-Richartz-Museum, Direktor Dr. Ernst Buchner, Köln, 27.10.1928.

202 Obwohl ihm die Walchenseelandschaft von Corinth angeblich sehr gefiel, erwarb er nicht sie, sondern ein Selbstbildnis Corinths. S. ebd., Kundenkartei Berlin, K, J. T. Besuch: Museum Cöln, Direktor Dr. Buchner, 27.02.1930; Buchner 1933/34, S. 320–321.

Eine weitere Galerie, mit der Buchner eine enge Geschäftsbeziehung pflegte, war die Galerie Abels.<sup>203</sup> Buchner übernahm das Protektorat einer von der Galerie Abels veranstalteten Ausstellung zu Oskar Kokoschka. Die Galerie zeigte sich erkenntlich und schenkte während Buchners Direktorat mindestens vier Grafiken an das Wallraf-Richartz-Museum, darunter zwei des Malers Werner Peiner.<sup>204</sup> Darüber hinaus nahm die Galerie Abels eine Vermittlerrolle zwischen Buchner und dem Sammler Gustav Hobraeck ein. Als Buchner bereits Direktor in München war, bot die Galerie Gemälde aus der Sammlung des Neuwieder Industriellen zum Erwerb an.<sup>205</sup> Neben den Galerien Thannhauser und Abels machte Buchner mit etlichen anderen Kunsthandlungen Geschäfte. Sowohl große Münchner Kunsthandlungen wie Julius Böhler und Heinemann, als auch Kunsthandlungen aus dem Rheinland wie Lempertz, Bourgeois, Malmedé und Geißendörfer in Köln oder Paffrath in Düsseldorf, als auch Berliner Kunsthandlungen wie die Galerie Bachstitz oder die bereits erwähnte Galerie Thannhauser waren Bezugsquelle für Erwerbungen. Aber auch über Deutschland hinaus pflegte Buchner Kontakte, etwa zu den Amsterdamer Galerien de Boer und Douwes.<sup>206</sup>

**203** Die Kunsthandlung Abels wurde nach der kriegsbedingten Schließung 1919 von Hermann Abels als Kunstsalon Hermann Abels neugegründet. Die Galerie bot deutsche Malerei und Grafik von der Romantik bis zur Gegenwart an, mit einem Schwerpunkt auf deutschem Impressionismus und Jugendstil. S. Ev Raue, *Zwischen Expressionismus und Informel. Die Galerie Anne Abels in Köln (1946–1972)*, in: *sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels 2* (1997), S. 47–59, S. 49; Wilmes 2012, S.41–42. Nach Kriegsende 1945 half Buchner Aenne Abels ihre im Krieg verlorenen Bilder wiederzufinden, s. NL Ernst Buchner, *lose Blattsammlung, Aenne Abels an Buchner, 02.04.1949*.

**204** Peiner, der von der Galerie Abels ein großzügiges Gehalt bezog, berichtete laut den Autoren Dieter und Martin Pesch in seiner Autobiografie darüber, dass Buchner Hermann Abels aufforderte, Gemälde Peiners abzuhängen, da diese nicht mehr „zeitgemäß“ seien. Ob dies für eine besonders vertrauensvolle oder aber äußerst autoritäre Beziehung Buchners zu Abels spricht – wie Peschs vermuteten – sei dahingestellt. Vgl. Dieter Pesch/Martin Pesch, *Werner Peiner – Verführer oder Verführter*, München 2012, S. 29.

**205** S. BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 21/1a (Nr. 304), *Galerie Abels an Buchner, 29.2.1936*.

**206** Die Verbindungen zwischen Buchner und dem Kunsthandel äußerten sich beispielsweise auch darin, dass er für eine Versteigerung eines Galerie-Nachlasses im Kunsthaus Lempertz in einem Vorwort die zu versteigernde Sammlung kunsthistorisch einordnete, s. Aukt. Kat. Kunsthaus Lempertz, *Galerie Frau Laura von Oelbermann † Köln, Hohenstaufenring 57. Versteigerung in der Galerie Oelbermann, Köln: Mittwoch, 11. Dezember 1929 (Katalog Nr. 293), Köln 1929, Vorwort*.

## 2.4.4 Bilanz

Bis zu seiner Abberufung nach München im Frühjahr 1933 war es Buchner in den viereinhalb Jahren als Direktor des Wallraf-Richartz-Museums gelungen, sich als aktives Mitglied in die Stadtgesellschaft einzubringen und sich ein tragfähiges Netzwerk aufzubauen. Er stellte in Köln unter Beweis, dass er in der Lage war, auch ohne seine Münchner Beziehungen erfolgreiche Ausstellungen zu veranstalten, Erwerbungen im nationalen und internationalen Kunsthandel zu tätigen und Kontakte in die lokale Kunstszene zu knüpfen. Dabei ging sein Engagement weit über die Tätigkeit als Direktor hinaus, was ihm viel Anerkennung einbrachte und den Weg für seine weitere berufliche Laufbahn ebnete. Außerdem zeigte Buchner mit den von ihm verantworteten Erwerbungen und Ausstellungen, dass er in seiner Museumsarbeit nicht nur sein wissenschaftliches Fachgebiet der altdeutschen Malerei als museumswürdig ansah, sondern auch maßvoll modernen Kunstrichtungen gegenüber aufgeschlossen war. Dies wurde, als er Köln verließ, anerkannt und gewürdigt.<sup>207</sup>

Buchner hatte seit seiner Promotion konsequent auf eine Museumskarriere hingearbeitet und sich sowohl als Kunsthistoriker als auch als Museumsleiter für höhere Posten qualifiziert. Sein kunsthistorischer Ansatz, der auf einem Verständnis von Stil als genealogisch und topografisch determiniert basierte und dementsprechend Kunst als Ausdruck eines Volkscharakters deutete, schloss an aktuelle völkische und rassistische Diskurse der Zeit an. Neben diesen fachlichen Voraussetzungen qualifizierten ihn auch persönliche Eigenschaften für ein höheres Amt. Buchner war bereits seit jungen Jahren – anfangs familiär bedingt, später durch sein Engagement für befreundete Künstler – Teil der Münchner Kulturlandschaft. Neben dem kunsthistorischen brachte er jedoch auch das ideologische Rüstzeug mit, das ihn zu einem geeigneten Kandidaten für ein hohes Amt in der Kunstverwaltung des bayerischen Staates befähigte.

<sup>207</sup> Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, Zeitungsausschnittsammlung, Hermann Ginzler, Vier Jahre Wallraf-Richartz-Museum. Zum Ausscheiden Dr. Buchners, in: Kölner Zeitung, 09.03.1933.

### 3 1933–1945: Kunst und Politik

Zu den Aufgaben einer Kunstsammlung in Besitz des Staates gehört und gehörte es, die Sammlung zu bewahren, zu erforschen und zu vergrößern. Da hierfür öffentliche Gelder genutzt wurden und die Institution direkt einem Ministerium unterstellt war, ist auch die Aufgabe des Leiters einer solchen Institution genuin politisch – im Sinne von die öffentlichen Dinge betreffend – zu verstehen. Gerade während der Zeit des Nationalsozialismus scheint die politische Dimension der Museumsarbeit übermächtig. Die Frage nach dem Verhältnis, nach dem Zusammenspiel oder der Abgrenzung der Bereiche der Kunst und Politik wird deshalb im Folgenden leitend sein. Anhand des Beispiels Ernst Buchner und dem speziellen Fall seines Direktorats soll aufgezeigt werden, inwiefern und in welchem Maße die Politik die Kunstgeschichte, die Kunstgeschichtsschreibung, das Kunstsammeln, die Kunstpflege bestimmte.

Buchner betonte in der Nachkriegszeit stets, dass er sich mittels seiner fachlichen Autorität gegen die nationalsozialistische Politik gewandt hatte. Im Folgenden soll die dem entgegenstehende These belegt werden, dass Buchner keineswegs stets gegen die Politik gearbeitet hatte, sondern vielmehr die Bedingungen, die das nationalsozialistische System setzte, für die Interessen seiner Institution gezielt nutzte. Die erste Amtszeit Buchners von 1933 bis 1945 soll somit als Aushandlungsprozess zwischen politischen Interessen einerseits und kunsthistorischen und musealen Interessen andererseits beschrieben werden.

Hierfür werden in einem ersten Teil zunächst die Bedingungen, unter denen Buchner sein Münchner Amt antrat, umrissen. Die sich anschließenden Teile des Kapitels behandeln im Kern die oben aufgestellte These. Die Leitfragen „Was nützt die Kunst der Politik?“ beziehungsweise „Was nützt die Politik der Kunst?“, zielen dabei auf zwei unterschiedliche Richtungen der Mobilisierung von Ressourcen der Politik beziehungsweise der Kunst: Während der erste Abschnitt nach Steuerungsversuchen der Museumsarbeit von Seiten des Staates und Buchners Reaktionen hierauf fragt – also inwiefern die Politik Ressourcen der Kunst nutzte – diskutiert der zweite Abschnitt, wie Buchner

versuchte, politische Ressourcen für seine Museumsarbeit zu mobilisieren – also inwiefern der Kunstbetrieb Ressourcen der Politik nutzte. Anhand der antisemitischen Verfolgungspolitik und der Expansionspolitik der Nationalsozialisten soll nachgewiesen werden, dass Buchner nicht nur auf Politik reagierte, sondern im Interesse seiner Institution aktiv handelte. Welche Interessen Buchner hierbei verfolgte und ob er damit erfolgreich war, wird abschließend bilanzierend eingeordnet.

## 3.1 Bedingungen

Da Ernst Buchner das Amt des Generaldirektors der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen mit einer leitenden, richtunggebenden Funktion bis 1945 ausfüllte, soll zunächst der Versuch unternommen werden, ihn – der sich selbst nicht als politisch denkender Mensch definierte – gesellschaftlich und politisch zu verorten. Hierfür wird nach den Bedingungen, unter denen er sein Amt antrat, gefragt: Welche personelle und politische Situation fand Buchner an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen vor? Mit wem stand Buchner in Kontakt und inwiefern lässt dies Rückschlüsse auf seine gesellschaftliche Verortung zu? Und ist rekonstruierbar, welche Haltung zur Politik Buchner hatte?

### 3.1.1 Die Berufung nach München

Nachdem 1930 die Amtszeit des Generaldirektors der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen Friedrich Dörnhöffer um drei weitere Jahre verlängert worden war, sollte er zum 1. März 1933 aufgrund seines Alters endgültig in den Ruhestand treten.<sup>1</sup> Dass das Bayerische Kultusministerium Buchner als Nachfolger Dörnhöffers erwo, war keine Überraschung. Es folgte damit lediglich Dörnhöffers Rat, der Buchner schon immer geschätzt hatte. Neben seinem hervorragendem Ruf als Experte für altdeutsche Kunst hatte Buchner in Köln seine Eignung als Muse-

1 BayHSTA, MK 50859, Staatsminister Goldenberger an Friedrich Dörnhöffer, 15.01.1930.

umsleiter unter Beweis gestellt. Auch der Freundeskreis um Buchner rechnete fest damit, dass er die Nachfolge Dörnhöffers antreten würde.<sup>2</sup>

Mit der Berufung Buchners setzte das Kultusministerium auf Kontinuität. Buchner hatte sich nicht durch übermäßig progressive Erwerbungen oder Ausstellungen, sondern als gemäßigter, national-konservativer Kunsthistoriker und Museumsleiter profiliert. München war Anfang der 1930er Jahre längst nicht mehr kulturelles Zentrum des Kaiserreiches, sondern wurde mehrheitlich als provinziell wahrgenommen. Nicht von ungefähr nannte Lion Feuchtwanger seinen 1930 erschienenen Roman *Erfolg*, der die personellen Konstellationen der bayerischen Kulturpolitik und der Münchner Museenlandschaft literarisch verarbeitete, im Untertitel *Drei Jahre Geschichte einer Provinz*.<sup>3</sup>

Der Posten am Kopf der Staatsgemäldesammlungen Bayerns war dennoch prestigeträchtig und für einen bajuwarisch-patriotischen Kunsthistoriker wie Buchner die Krönung seiner beruflichen Ambitionen. Dem Generaldirektor waren neben der berühmten Alten und Neuen Pinakothek und der Neuen Staatsgalerie am Königsplatz zwölf Filialgalerien in ganz Bayern unterstellt, wie jene in Augsburg, Bamberg, Landshut, Schleißheim und Würzburg. Die Qualität und Außenwirkung der Sammlung waren im Deutschen Reich lediglich mit den Staatlichen Museen zu Berlin oder den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden vergleichbar.<sup>4</sup>

2 Dies ist einem Brief von Theodor von Hötzendorff zu entnehmen. Er schrieb bereits 1929, dass durch die Verlängerung von Dörnhöffers Amtszeit bis 1933 Buchners „Aussichten viel größer“ seien. S. NL Ernst Buchner, Mappe Künstler H–O, Theodor von Hötzendorff an Buchner, o.D. (1929). Auch die *Münchener Zeitung* nannte Buchners Berufung „nicht unerwartet“, s. Stadtarchiv München, ZA-P-62-29, W., Ernst Buchner – Dörnhöffers Nachfolger, in: *Münchener Zeitung*, 30.07.1932.

3 Die Parallelen zwischen Feuchtwangers Roman, der bayerischen Kulturpolitik und den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in den 1920er Jahren sind häufig beschrieben worden, s. Schrick 1994, S. 162–164; Christian Fuhrmeister/Susanne Kienlechner, Gegenwart und Ahnung. Inwiefern war der Münchner Kunsthistoriker August Liebmann Mayer (1885–1944) ein Vorbild für die Figur des Martin Krüger in Lion Feuchtwangers Roman „Erfolg“, in: *Literatur in Bayern* 93 (2008), S. 32–44.

4 Zur Gemäldesammlung Ludwigs I. und den Klenzschens Museumsgebäuden allgemein s. insbes. die Beiträge von Peter Eikemeier, Gisela Goldberg und Rüdiger an der Heiden in: *Bayerische Staatsgemäldesammlungen* (Hrsg.), „Ihm, welcher der Andacht Tempel baut...“. Ludwig I. und die Alte Pinakothek. Festschrift zum Jubiläumsjahr 1986, München 1986.

Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen gingen zurück auf die Kunstsammlung der Wittelsbacher, die seit dem späten 18. Jahrhundert von der Centralgemäldedirektion verwaltet wurde.<sup>5</sup> Sie war zunächst in Schloss Schleißheim untergebracht; 1836 fand die Verwaltung ihren Platz in der nach Plänen von Leo von Klenze (1784–1864) soeben fertiggestellten Alten Pinakothek, die die Sammlung der älteren Kunst beherbergte.<sup>6</sup> Die 1853 vollendete Neue Pinakothek war für die zeitgenössische Kunstproduktion vorgesehen. Seit 1919 wurde die neuere Kunst in der Neuen Staatsgalerie am Königsplatz ausgestellt.

Auch durch jene Sammlungen und Museumsbauten galt München Ende des 19. Jahrhunderts als *die* Kunststadt des Deutschen Kaiserreichs und trat damit in Konkurrenz zur Hauptstadt Berlin.<sup>7</sup> Anfang des 20. Jahrhunderts jedoch hatte Berlin München diese Stellung durch progressive Ausstellungen und eine moderne Administration streitig gemacht. Die Organisation des Museumsverbundes in Bayern war dagegen zwischen höfischen und staatlichen Beamten aufgeteilt, eine Struktur, die eine Modernisierung erschwerte. Mit der Berufung Hugo von Tschudis (1851–1911) als Direktor im Jahr 1909 erhoffte sich das Kultusministerium eine gestraffte Organisation unter einer Generaldirektion und die Umgestaltung der bayerischen Sammlungen zu modernen Museen.<sup>8</sup> Mit dem Ende der bayerischen Monarchie, besiegelt durch

5 Die Centralgemäldedirektion war dem Bayerischen Kultusministerium unterstellt. S. Hermann Rumschöttel, Geschichte des bayerischen Kultusministeriums von der Errichtung bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs, in: Bayerisches Staatsministerium für Unterricht, Kultus, Wissenschaft und Kunst (Hrsg.), Tradition und Perspektive, München 1997, S. 45–101, S. 69.

6 Zur Baugeschichte der Alten Pinakothek s. insbes. Melanie Bauernfeind, Die Alte Pinakothek. Ein Museumsbau im Wandel der Zeit, Bd. 2 (Schriften der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen), Köln 2016, S. 78–138.

7 Einen Eindruck von der Alten Pinakothek vor den Bombentreffern 1944 gibt der Ausstellungskatalog Ausst. Kat. Die Alte Pinakothek in historischen Fotografien. Alte Pinakothek, München, 28. Juli bis 18. September 2011 (175 Jahre Alte Pinakothek), München 2011. Zur Rezeption der Klenzebauten s. Reinhold Baumstark, Klenzes Museen, in: Franziska Dunkel/Hans-Michael Körner/Hannelore Putz (Hrsg.), König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze (Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte, Reihe B), München 2006, S. 1–20. Zu der Kunststadt-Debatte um 1900 s. Schrick 1994, S. 75–82.

8 Barbara Paul, Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich, Bd. 4 (Berliner Schriften zur Kunst), Mainz 1993, S. 278–279; Helge Siefert, Tschudis Berufung nach München, in: Peter-Klaus Schuster/Johann Georg von Hohenzollern (Hrsg.), Manet bis van Gogh, Berlin/München 1997, S. 402–407, S. 402.

die Novemberrevolution 1918, wurde die Verwaltung der bayerischen Gemäldesammlungen eine nunmehr staatliche Angelegenheit. Trotzdem blieben die Mitglieder des bayerischen Königshauses eng mit den Staatsgemäldesammlungen verbunden, nicht zuletzt durch persönliche Beziehungen zwischen dem Kronprinzen Rupprecht (1869–1955) und den Generaldirektoren Hugo von Tschudi, Friedrich Dörnhöffer und Ernst Buchner.<sup>9</sup>

Im Sommer 1932 nahm das Kultusministerium Verhandlungen mit Buchner bezüglich einer Nachfolge Dörnhöffers auf. Am 21. Juli meldete Buchner dem Ministerialdirektor Goldenberger, dass Kölns Oberbürgermeister Adenauer ihn zum 1. März 1933 aus dem Dienst der Stadt entlassen würde und somit einer Berufung auf die oberste Stelle der bayerischen Kunstverwaltung nichts mehr im Wege stünde.<sup>10</sup> Mit Wirkung zum 1. März 1933 wurde Buchner zu einem Gehalt von 14.000 Reichsmark eingestellt und als Generaldirektor vereidigt.<sup>11</sup> Die lokale Presse nahm seine Berufung wohlwollend auf. Dabei schien die Tatsache, dass Buchner gebürtiger Münchner und der Sohn des Malers Georg Buchner war, als besonders erwähnenswert.<sup>12</sup>

Zwischen Buchners Ernennung im Sommer 1932 und seinem Amtsantritt am 1. März 1933 fiel am 30. Januar 1933 die Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler. Nach 1945 gehörte es zum gängigen Narrativ Buchners, dass er noch *vor* der „Machtübernahme“ aufgrund seiner „fachlichen und wissenschaftlichen Leistungen“ und nicht dank einer „politischen Konstellation“ nach München berufen worden sei.<sup>13</sup> Buchners Berufung steht mit dem Einsetzen von politischen Kunstfunktio-

9 Dieter J. Weiß, Kronprinz Rupprecht von Bayern (1869–1955). Eine politische Biografie, Regensburg 2007, S. 107; Buchner beriet Rupprecht auch bezüglich Kunsterwerbungen. Das geht aus einem Brief hervor, in dem Buchner von einem Bild schrieb, von dessen Erwerb er Rupprecht abgeraten hätte, s. BayHstA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 32/12 (Nr. 1763), Buchner an Hermann Voss, 09.04.1938.

10 BayHstA, MK 50859, Buchner an Ministerialdirektor Goldenberger, 21.07.1932.

11 Ebd., BSUK an Direktion der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, 28.07.1932; BayHstA, MK 41275, Niederschrift über die Vereidigung des Generaldirektors Dr. Ernst Buchner, 01.03.1933.

12 Z. B. Stadtarchiv München, ZA-P-62-29, o.A., Dr. Buchner-Köln, der neue Leiter der Staatsgemäldesammlungen, in: Völkischer Beobachter, 31.07.1932.

13 BayHstA, MK 44778, Buchner an BSUK, 20.08.1948, Gesuch um Wiederverwendung bzw. Versetzung in den Wartestand.

onären als Museumsdirektoren aus Gründen der „Gleichschaltung“ tatsächlich in keinem Zusammenhang. Durch das Gesetz zur „Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ vom 7. April 1933 hatten etwa 35 Museumsdirektoren in Deutschland ihre Posten verloren, die durch NSDAP-nahe Kunsthistoriker ersetzt wurden.<sup>14</sup> Allerdings kann von einer völlig unpolitischen Situation an den Staatsgemäldesammlungen zum Zeitpunkt der Berufung nicht die Rede sein. Ein gutes Jahr zuvor hatte eine Verleumdungskampagne einen der wenigen jüdischen Mitarbeiter, den Hauptkonservator und El Greco-Spezialisten August Liebmann Mayer, dazu gezwungen, seine Ämter „freiwillig“ niederzulegen.<sup>15</sup> Insbesondere Wilhelm Pinder, Rudolf Berliner vom Bayerischen Nationalmuseum und Ernst Heinrich Zimmermann vom Germanischen Nationalmuseum warfen dem Kunsthistoriker Mayer Korruption vor. Der Vorwurf, er bereichere sich durch Expertisen für den Kunsthandel finanziell und nehme falsche Zuschreibungen vor, war jedoch nur der vorgeschobene Grund für eine antisemitisch motivierte Hetzkampagne.<sup>16</sup>

Buchners Personalie war aufgrund seiner kollegialen Beziehung zu Mayer kurz nach der Machtübergabe an die NSDAP wohl nicht unumstritten. Grund hierfür mag Buchners gutes Verhältnis zu Mayer gewesen sein. Er hatte während seines Studiums mehrere Vorlesungen und Übungen bei Mayer belegt, später waren sie Kollegen an den Staatsgemäldesammlungen und Mayer hatte einen Aufsatz für den ersten Band der *Beiträge zur Geschichte der Deutschen Kunst* beigeleitet, die Buchner herausgab.<sup>17</sup> Ein Artikel im NSDAP-Organ *Völkischer Beobachter* berichtete nun im Zusammenhang mit der Verhaftung August Lieb-

14 Christoph Zuschlag, „Freiwillige“ Abgaben moderner Kunst durch deutsche Museen nach 1933, in: Baensch u.a. 2016, S. 223–234, S. 223.

15 BayHStA, MK 44803, August L. Mayer an Direktion der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, 30.01.1931, Entlassungsgesuch.

16 Ausführlicher zu den Hintergründen, Inhalten und dem Verlauf der Kampagne s. Christian Fuhrmeister/Susanne Kienlechner, Tatort Nizza. Kunstgeschichte zwischen Kunsthandel, Kunststraub und Verfolgung. Zur Vita von August Liebmann Mayer, mit einem Exkurs zu Bernhard Degenhard und Erhard Göpel und Bruno Lohse, in: Heftrig u.a. 2008, S. 405–429; Maria Tischner, Bücher von August Liebmann Mayer in der Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, in: Provenienz & Forschung 1 (2017), S. 30–37; Gramlich 2017, S. 182–192.

17 S. Kap. 2.3.2. August Liebmann Mayer, Ein unbekanntes Bildnis Hans Holbeins d. J. in: Buchner/Feuchtmayr 1924, S. 260–262.

mann Mayers Ende März 1933 über einen Brief Buchners an Mayer. In jenem Brief vom Sommer 1932 brachte Buchner seine Freude über ein Wiedersehen mit Mayer in München zum Ausdruck.<sup>18</sup> Der Autor des *Völkischen Beobachters* attestierte Buchner aufgrund des Briefes Solidarität mit Mayer und zweifelte deshalb an seiner Eignung als Generaldirektor. Nach 1945 berichtete Buchner zudem von persönlichen Anfeindungen gegen ihn; bei einer Künstlerversammlung Ende März 1933 wäre „Buchner raus“ gerufen worden.<sup>19</sup> Doch auch wenn diese Zwischenfälle Buchners Amtsantritt überschattet haben mögen, so lassen sich dennoch keine weiteren Belege dafür finden, dass Buchners Personalie dem neuen Regime nicht genehm war.

### 3.1.2 Netzwerk

Ernst Buchner kam durch seine Familie, sein Studium und seine Tätigkeiten als Kunsthistoriker, Herausgeber und Museumsdirektor mit einer großen Anzahl an Personen aus den verschiedensten Bereichen in Kontakt. Eine Analyse der personellen Konstellationen, die sich um Buchner gruppierten und der Art der Beziehung, die die verschiedenen Akteure zu ihm pflegten, verspricht grundlegende Erkenntnisse über seine Eingebundenheit in bestimmte soziale Gruppierungen und lässt etwaige Rückschlüsse auf sein politisches Denken zu. Grundsätzlich interessieren dabei sowohl sein privates als auch sein professionelles Umfeld, sowie Überschneidungen zwischen beiden Bereichen. Außerdem soll festgestellt werden, welche Rolle Buchner innerhalb seines Netzwerkes einnahm und inwiefern positive Netzwerkeffekte zu beobachten sind, das heißt, inwiefern Buchner von den personellen Konstellationen um sich profitierte.

<sup>18</sup> BayHStA, MK 44778, o. A., Ein jüdischer Kunstparasit in Schutzhaft, in: *Völkischer Beobachter*, 28.03.1933; der Artikel ist abgedruckt in Fuhrmeister/Kienlechner 2008, S. 34. Mayer emigrierte 1936 nach Frankreich. 1944 wurde er in das Konzentrationslager in Auschwitz deportiert und dort ermordet.

<sup>19</sup> Hierfür konnten keine zeitgenössischen Quellen und Belege aufgefunden werden. Ernst Buchner teilte diese Episode 1948 dem Kultusministerium als Beweis für seine Unbeliebtheit nach der Machtübertragung an die NSDAP mit, s. BayHStA, MK 44778, Buchner an BSUK, 20.08.1948, Gesuch um Wiederverwendung bzw. Versetzung in den Wartestand.

Als Quellen für die Analyse wurden Korrespondenzen und Tagebucheinträge herangezogen, die in der vorliegenden Studie erstmals wissenschaftlich ausgewertet wurden. Die Qualität der Quellen variiert allerdings stark. Teils ist ein Kontakt zwischen Buchner und einer anderen Person in Briefen und anderen Dokumenten über Jahre hinweg gut dokumentiert, teils deuten nur einzelne Nennungen in Briefen oder Tagebüchern auf einen bestehenden Kontakt hin. Deshalb erhebt die folgende Darstellung keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern soll vielmehr einen qualitativen Einblick in die vielfältigen Beziehungen Buchners vermitteln. Der Übersicht halber sind die verschiedenen Personengruppen nach Familie, Freunden und beruflichen Kontakten gegliedert, auch wenn teilweise Überschneidungen bestehen.

### 3.1.2.1 Familie

Auf dem Ersten Freideutschen Jugendtag im Jahr 1913 auf dem Hohen Meißner lernte Buchner seine spätere Ehefrau Hildegard Toerckler (1898–1980) kennen.<sup>20</sup> 1898 in Oliva/Danzig, damals Hauptstadt von Westpreußen, geboren, stammte sie aus einer wohlhabenden Kaufmannsfamilie.<sup>21</sup> Als sie Ernst Buchner kennenlernte, war Hildegard Toerckler eine angehende Künstlerin. 1920 erregte sie mit ihrer ersten Ausstellung in Danzig viel Aufmerksamkeit in der lokalen Presse.<sup>22</sup> Im

20 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. PReg 00032, Karl Busch, Rede anlässlich Ernst Buchners 65. Geburtstages, 19.03.1957 (Typoskript).

21 Hildegards Vater Bruno Toerckler (1866–1931) besaß eine Seifenfabrik und war als Mitglied der linksliberalen Deutsch-demokratischen Partei politisch aktiv, s. Rudolf Franke, Danziger Bürgerbuch. Bilder aus Leben und Wirken Danziger Männer und Frauen in Politik, Wirtschaft, Presse, Kunst, Wissenschaft, Volksbildung, Danzig 1927, S. 115–116.

22 Hildegard Toerckler hatte 1915 als Schülerin des Grafikers Fritz A. Pfuhe in Danzig ihre Ausbildung begonnen, wechselte später nach Leipzig zu Otto Richard Bossert und nach dessen Tod 1918 nach München, um bei dem Expressionisten Willi Geiger zu lernen. S. Susanna Partsch, Geiger, Willi, in: Allgemeines Künstlerlexikon (Online-Version), Berlin/Boston 2017, [https://db.degruyter.com/view/AKL/\\_00030089](https://db.degruyter.com/view/AKL/_00030089) (zuletzt aufgerufen am 08.06.2020); o. A., Pfuhe, Fritz, in: Allgemeines Künstlerlexikon (Online-Version), Berlin/Boston 2017, [https://db.degruyter.com/view/AKL/\\_00101186](https://db.degruyter.com/view/AKL/_00101186) (zuletzt aufgerufen am 08.06.2020). 1920 stellte sie erstmals in den Ausstellungsräumen am Stockturm in Danzig ihr Werk seit 1917 aus – um die 50 Zeichnungen, Scherenschnitte und bunte Märchenbilder. Mehrere Zeitungen und Zeitschriften berichteten über das vielversprechende Talent und das Stadtmuseum Danzig erwarb mindestens zwei ihrer Zeichnungen. S. NL Ernst Buchner, Paul Abramowski, Hildegard Toerckler, in: Ostdeutsche Monatshefte für Kunst und Geistesleben 12 (1920); ebd., o. A., Hildegard Toerckler, in: Die Brücke 41 (1920); ebd., o. A., Hildegard Toerckler, in: Olivaer Zeitung 239 (1920).

August desselben Jahres gaben Toerckler und Buchner ihre Verlobung bekannt, zwei Jahre später heirateten sie in Danzig.<sup>23</sup> 1923 wurde die erste Tochter Regine geboren, es folgten Asgerd (1924–1939), Hartmut (1927–2004) und Helge (geb. 1929). Hildegard Buchner war ein aktiver Teil von Ernst Buchners sozialem Netzwerk.<sup>24</sup>

Als Buchner 1928 nach Köln ging, folgte ihm seine Familie (Abb. 6). In Köln lernte er Ingeborg Hobraeck kennen, eine Tochter des Industriellen und Kunstsammlers Gustav Hobraeck.<sup>25</sup> Buchner ließ sich von Hildegard im Sommer 1931 scheiden und heiratete zwei Jahre später Ingeborg.<sup>26</sup> Nach der Berufung Buchners nach München bezog das Paar eine Wohnung in der Schumannstraße im Stadtteil Bogenhausen, während Hildegard und die gemeinsamen Kinder zurück nach Obermenzing in Buchners Elternhaus zogen.<sup>27</sup> Hildegard führte ein offenes Haus, in dem auch befreundete Künstler lebten, darunter der „Fanti“ genannte Maler Franz Reinhardt (1904–1965). Eng befreundet war die Familie Buchner zudem mit dem Maler Edgar Ende (1901–1965), der mit seiner Frau Luise und seinem



Abb. 6 Hildegard und Ernst Buchner mit ihren drei Töchtern Regine, Asgerd und Helge an Buchners 39. Geburtstag in Köln, Fotografie 1931, Privatbesitz

23 NL Ernst Buchner, lose Blattsammlung, Verlobungsanzeige Ernst Buchner mit Hildegard Toerckler, August 1920; Liedblatt zur Trauung Ernst Buchner und Hildegard Toerckler, 05.06.1922.

24 Weitere Ausstellungen ihrer Werke sind nicht bekannt. Die Eingebundenheit Hildegards legen verschiedene Briefe von Freunden Buchners nahe, u.a. NL Ernst Buchner, Mappe Künstler H–O, Theo von Hötzendorff an Buchner, 15.12.1928; 19. und 21.06.1929; NL Ernst Buchner, Mappe Künstler A–G, Käthe Dreßler an Buchner, 21.06.1934.

25 Lebensdaten von Ingeborg Hobraeck konnten nicht ermittelt werden.

26 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. PReg 00032, Buchner an BSUK, 21.05.1933.

27 Ebd., Buchner an das Reichsfirmer-Fernsprechbuch, 03.07.1933.

Sohn Michael in der Villa von Buchners Onkel Josef Flossmann und damit in unmittelbarer Nachbarschaft zu Buchners wohnte.<sup>28</sup>

1937 ließ sich Buchner von Ingeborg scheiden, blieb aber in Kontakt mit ihr und der Familie Hobraeck.<sup>29</sup> Nach der Scheidung zog Buchner in die Leopoldstraße in den Stadtteil Schwabing um. Das Wohnhaus wurde im Sommer 1944 von einer Fliegerbombe getroffen, weswegen Buchner zusammen mit seiner Haushälterin Anna in das elterliche Haus zu seiner Familie nach Obermenzing zog.<sup>30</sup> In der Umgebung wohnte nach wie vor die Flossmannsche Verwandtschaft, seine Mutter Berta, sowie sein Bruder Georg, der seit 1919 mit Else Kapferer (1897–1979) verheiratet war. Mit Georg pflegte Buchner ein gutes Verhältnis, das von gegenseitiger Hilfe und Anteilnahme zeugte. Georg Buchner hatte sich als Architekt vor allem mit Wohnhäusern und Kirchenbauten einen Namen gemacht.<sup>31</sup> Nach 1933 gestaltete Georg Buchner im Auftrag der NSDAP und der Stadt München zudem Straßendekorationen anlässlich des *Tags der deutschen Kunst* 1933, des Festumzugs *2000 Jahre Deutsche Kultur* 1937 oder des Besuches von Benito Mussolini

28 Edgar Ende lebte bis 1935 mit seiner Frau und seinem Sohn in der Villa Flossmann. Der Maler Fanti lebte mit Hildegard und den Kindern unter einem Dach. Die Biografin Michael Endes bezeichnete ihn als „Faktotum“ der Familie Buchner, s. Birgit Dankert, Michael Ende. Die Rebellion der Phantasie. Eine Biographie, Darmstadt 2016, S. 15–17. Später unterstützte Buchner Fanti finanziell, auch indem er Aquarelle von ihm kaufte und an Freunde vermittelte. S. NL Ernst Buchner, Tagebuch 1959, Eintrag vom 05.08.1959; NL Ernst Buchner, Tagebuch 1960, Einträge u. a. vom 28.01. und 30.06.1960. Einige dieser Aquarelle sind noch immer in Besitz der Familie Buchner (freundliche Auskunft von Renate Bauz, 19.12.2016).

29 Davon zeugen Briefe und Tagebuchaufzeichnungen Buchners. Zum Beispiel verbrachte Buchner 1958 mehrere Tage zusammen mit Inge und Gustav Hobraeck (vermutlich der Sohn des 1939 verstorbenen Industriellen und Sammlers Gustav Hobraeck) in Püschel, dem Landsitz der Familie, s. NL Ernst Buchner, Tagebuch 1958, Eintrag vom 31.07.1958.

30 UAM, E-II-1020, Fragebogen für Ernennung zum Honorarprofessor, o.D. (1952); Buchner berichtet in einem Brief an seinen Freund Seppi ausführlich über den Verlust seiner Wohnung und seines Besitzes sowie die Rückkehr zu seiner Familie: „So hat mich das harte Schicksal zur Familie und zum sittsamen Leben zurückgeboxt.“, NL Ernst Buchner, Mappe Eröffnung der Alten Pinakothek, Buchner an Seppi, nach dem 13.07.1944.

31 Bauten von Georg Buchner sind z. B. das Bahnhofsgebäude in Bad Tölz (1923/24) oder die Kirche *Leiden Christi* in Obermenzing (1924). 1925 erweiterte er sein Elternhaus in Obermenzing, in dem Ernst Buchner mit seiner Familie fortan wohnte, s. Archiv Architekturmuseum der TU München, Georg W. Buchner. Projekt Haus Berta Buchner, Erweiterung; München-Pasing, 1924; Hans Kiener, G. W. Buchner, München 1935.

1937 in München.<sup>32</sup> Die vielen Bauaufträge und vor allem die Tätigkeit als Hauptverantwortlicher für die Straßendekoration, die Teil der Propaganda und Inszenierung des NS-Regimes war, weisen auf eine gesicherte Stellung Georg Buchners innerhalb der von den Nationalsozialisten propagandistisch eingesetzten Kunstpolitik hin. Somit war beiden Brüdern eine solide Karriere auch unter den Gegebenheiten des NS-Regimes gemein.<sup>33</sup>

### 3.1.2.2 Freunde

Privat umgab sich Buchner in München hauptsächlich mit alten Schul- und Feldkameraden und Kulturschaffenden. Neben seinem besten und ältesten Freund Hans Fitz zählte etwa auch der Dirigent Hans Knappertsbusch (1888–1965) zu seinen Freunden.<sup>34</sup> Von einer strikten Trennung seines beruflichen und privaten Netzwerkes kann aber nicht die Rede sein. Hans Fitz etwa begleitete Buchner 1942 nach Frankreich, um von dort den Genter Altar nach Deutschland zu bringen. Darüber hinaus profitierten seine Künstler-Freunde von Buchners Stellung als Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, da er ihre Werke erwarb und ihnen aus finanziellen Notsituationen heraushalf. So kaufte er von dem Maler Theodor von Hötzendorff (1898–1974), mit dem er seit den 1920er Jahren eng befreundet war, 1935 das Gemälde *Fichtelgebirge im März* für die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen an, sowie das Gemälde *Finnische Landschaft* von Josef Buchty (1893–1966).<sup>35</sup> Letzteren hatte Buchner über dessen Lehrer, den Maler und

32 Ludwig Tavernier, Buchner, Georg W. (1890), in: Allgemeines Künstlerlexikon (Online-Version), Berlin/Boston 2017, [https://db.degruyter.com/view/AKL/\\_10145161](https://db.degruyter.com/view/AKL/_10145161) (zuletzt aufgerufen am 20.03.2018).

33 Zur Entnazifizierung Georg Buchners s. Sabine Klotz, „Ich selbst hatte mich nie mit den parteipolitischen Tendenzen befasst.“, in: Winfried Nerdinger/Ines Florschütz (Hrsg.), *Architektur der Wunderkinder*, München 2005, S. 32–43.

34 Zu Knappertsbusch s. Rasmus Cromme, Hans Knappertsbusch, in: Jürgen Schläder (Hrsg.), *Wie man wird, was man ist. Die Bayerische Staatsoper vor und nach 1945*, Leipzig 2017, S. 337–349. Der Kontakt zwischen Buchner und Knappertsbusch lässt sich in Buchners Nachlass ab 1938 nachweisen; auch nach Kriegsende standen sie in Kontakt.

35 Beide Gemälde befinden sich heute nicht mehr in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Die *Finnische Landschaft* gilt als verschollen, s. Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, Datenbank „Lost Art“, <http://www.lostart.de/> (zuletzt aufgerufen am 08.06.2020), Lost Art-ID 451146. Von der engen Freundschaft zeugen zahlreiche im privaten Nachlass befindliche Briefe zwischen Hötzendorff und Ernst und Hildegard Buchner. Hötzendorff

Karikaturisten Olaf Gulbransson (1873–1958), kennengelernt.<sup>36</sup> Regelmäßige Besuche bei Olaf und Dagny Gulbransson auf dem Schererhof am Tegernsee sind dokumentiert, während derer Gulbransson mehrere Porträts Buchners anfertigte.<sup>37</sup> Neben Buchty gehörte auch Josef Oberberger (1905–1994), ein weiterer Schüler Gulbranssons, zu Buchners engerem Freundeskreis; mit ihm tauschte er sich vor allem über ihre gemeinsame Leidenschaft für Fußball aus.<sup>38</sup>

Darüber hinaus stand Buchner über diverse Männerrunden auch in Kontakt mit Akteuren außerhalb des Kunstbetriebs. Eine dieser Runden nannte sich die „Göttlichen Sauhirten“, die sich in unregelmäßigen Abständen bei dem Münchner Bankier Hein Martin (1890–1968) traf, um ein festliches Schlachtmahl zu verspeisen. Der Name dieser Runde, der auf den in Homers *Odyssee* als „göttlichen Sauhirten“ betitelten treuen Diener und Schweinehirten Eumaios zurückgeht, zeugt von einem Selbstbild der Mitglieder als versierte, klassisch gebildete

setzte Buchners Sohn Hartmut als seinen Nachlassverwalter ein, s. Olaf Gruß, Theodor von Hötendorff, in: Chiemgau Blätter 38 (2014), aufrufbar über [https://www.traunsteiner-tagblatt.de/das-traunsteiner-tagblatt/chiemgau-blaetter/chiemgau-blaetter-2019\\_ausgabe-theodor-von-hoetendorff-\\_chid,1278.html](https://www.traunsteiner-tagblatt.de/das-traunsteiner-tagblatt/chiemgau-blaetter/chiemgau-blaetter-2019_ausgabe-theodor-von-hoetendorff-_chid,1278.html) (zuletzt aufgerufen am 11.10.2019). 1953, kurz nach seiner Wiederberufung als Generaldirektor, bat Hötendorff Buchner um eine Bestätigung seiner finanziellen Notsituation. Buchner stellte diese aus und begründete die Unterstützungswürdigkeit Hötendorffs mit dessen künstlerischem Talent, s. NL Ernst Buchner, Mappe Glückwünsche zur „Wiederkehr“ 1953, Theodor von Hötendorff an Buchner, 30.03.1953; Buchner, Bestätigung, 12.04.1953.

36 Von Buchty sind in Buchners Nachlass mehrere Radierungen erhalten sowie von ihm entworfene Weihnachts- und Neujahrskarten aus den Jahren 1937–39, s. NL Ernst Buchner, Mappe Künstler A–G. S. hierzu auch Kap. 3.1.3.

37 DKA, NL Gulbransson, Olaf I,C, 112, Buchner an Olaf Gulbransson, 21.02.1947; ebd., Buchner an Dagny Gulbransson, 06.04.1948; ebd., Buchner an Dagny Gulbransson, 26.12.1958. S. etwa Olaf Gulbransson, Ernst Buchner, 1952, 35 x 38,5 cm, Karton/Kreide, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Sammlung Moderne Kunst in der Pinakothek der Moderne München, BSTGS Inv. Nr. OG 42. Eine weitere Zeichnung dieser Art ist abgedruckt in Ludwig Veit (Hrsg.), Olaf Gulbransson, Bd. N.F. 2 (Werke und Dokumente), München 1980, S. 146.

38 Davon zeugen mehrere Briefe und Postkarten in Buchners privatem Nachlass, s. NL Ernst Buchner, Mappe Künstler H–O, Josef Oberberger an Buchner, 01.09.1940 und 15.11.1942. Zu Oberberger s. auch Gerd Holzheimer, Grunzige Zen-Meister am Tegernsee. Die Künstlerfreunde Olaf Gulbransson und Josef Oberberger, in: Elisabeth Tworek (Hrsg.), Trügerische Idylle. Schriftsteller und Künstler am Tegernsee 1900–1945 (Edition Monacensia), München 2017, S. 200–205.

Humanisten.<sup>39</sup> Die Gäste der Runde hatten aber vor allem gemein, dass sie als Soldaten im Ersten Weltkrieg gedient hatten. Darunter waren alte Feldkameraden Buchners, wie Hein Martin und Hans Fitz, aber auch der Bildhauer Bernhard Bleeker (1881–1968), der Arzt Gustav Bodechtel (1899–1983), der Physiker Jonathan Zenneck (1871–1959) sowie bisweilen Kronprinz Rupprecht von Bayern (1869–1955).<sup>40</sup> Hein Martin war zudem Gastgeber vieler Treffen des ehemaligen 7. Feld-Artillerie-Regiments, dem auch Buchner angehört hatte.<sup>41</sup> Unter den Gästen dieser Runde befand sich etwa Karl Feuchtmayr, der mit Buchner bei Wölfflin promoviert hatte und später ein Kollege bei den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen war. Buchner schätzte den Zusammenhalt seiner Feldkameraden zeit seines Lebens.<sup>42</sup>

Festzuhalten ist, dass Buchner familiär und durch Freundschaften in die konservative Münchner Kunstlandschaft eingebunden war. Darüber hinaus bestanden seine sozialen Kontakte vorrangig aus ehemaligen Feldkameraden, die ihren soldatischen Zusammenhalt bis ins hohe Alter hinein zelebrierten. Die Beziehungen zu seinen engsten Freunden bestanden dabei teilweise seit seinen Jugendjahren und erhielten sich in den meisten Fällen über den Systemwechsel im Jahr 1933 hinaus. Dies deutet darauf hin, dass sich Buchner privat kaum mit offenen Regimegegnern oder -opfern umgab.

39 Dagny Björnson Gulbransson/Ludwig Veit (Hrsg.), Olaf Gulbransson. „Wie göttlich verrückt du bist“. Gezeichnete Briefe, München 1989, S. 172; Frank Henseleit, Bildhauer Bernhard Bleeker (1881–1968). Leben und Werk, Band I: Textband. Augsburg, Univ. Diss. 2005, url: <https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/467>, S. 25.

40 Diese Treffen lassen sich vor allem anhand von Hein Martins Gästebuch rekonstruieren, das er ab 1918 bis in die 1960er Jahre führte. Hier sind Treffen der Runde seit den 1920er Jahren unregelmäßig dokumentiert. Eine Kopie dieses Gästebuches befindet sich im Nachlass Olaf Gulbranssons im DKA in Nürnberg, s. DKA, NL Gulbransson, Olaf II, C, 48, Gästebuch Dr. Hein Martin, Bankier, München, 1918–1967 (Kopie).

41 Holnstein 1933. Martin ist auch in der Namensliste der Offiziere des ehemaligen Regiments gelistet, s. Friedrich Freiherr von Berchem, Die Offiziere des ehem. K. B. Feld-Artillerie-Regiments „Prinz Leopold. Namens-Verzeichnis, Stand vom 1. Oktober 1963.

42 Diese Treffen lassen sich ebenfalls anhand von Hein Martins Gästebuch nachvollziehen. Hier findet man Einträge zu verschiedenen Treffen des 7. Feld-Artillerie-Regiments und Unterschriften der anwesenden Personen. Hein Martin ist auch auf einer Fotografie festgehalten, die Buchner aus dem Feld (aus Droucourt, Dezember 1915) nach Hause schickte, s. NL Ernst Buchner, Autobiografisches Fotoalbum.

### 3.1.2.3 Berufliches Netzwerk

Als Generaldirektor war Buchner aktives Mitglied der Münchner Stadtgesellschaft sowie der deutschen Kulturlandschaft. Er war gerne gesehener Gast auf Ausstellungseröffnungen und bei den Salzburger und Bayreuther Festspielen.<sup>43</sup> Aber auch an Künstler- und Faschingsfesten, geselligen Abend- und Kegelrunden, Soireen und „Bierabenden“ nahm er häufig teil.<sup>44</sup> Zu seinen Aufgaben gehörte auch die Mitgliedschaft in beratenden Gremien, wie zum Beispiel im Vorstandsrat des 1937 eröffneten Hauses der deutschen Kunst.<sup>45</sup> Durch Funktionen wie diese kam Buchner in Kontakt mit an Kunst interessierten Industriellen und Mäzenen wie beispielsweise Georg Schäfer (1896–1975), der im Ehrenausschuss des Hauses der deutschen Kunst saß und den er später beim Aufbau seiner Kunstsammlung beriet.<sup>46</sup> Auch im Bereich der Wissenschaft war Buchner angesehen und gut vernetzt. 1940 wurde er als Mitglied der Bayerischen Akademie der Wissenschaften aufgenommen und 1942 zum Honorarprofessor der Universität München ernannt.<sup>47</sup>

Zu Buchners Museumsarbeit gehörte der Kontakt zu Künstlern. Aus Buchners Kölner Zeit haben sich in seinem Nachlass einige solcher Korrespondenzen erhalten. So verhandelte er beispielsweise mit Erich Heckel, Emil Nolde, Jankel Adler oder dem bereits erwähnten Gerhart Frankl über etwaige Erwerbungen durch das Wallraf-Richartz-

43 Dass Buchner die Bayreuther und Salzburger Festspiele besuchte, geht aus Fotografien und Erwähnungen in Briefen hervor, s. ebd.; BA Koblenz, B 323/115, Buchner an Hans Posse, 26.08.1941.

44 In BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 60/1 (Nr. 2807) befinden sich zahlreiche Einladungen zu solchen Veranstaltungen.

45 In Haus der Kunst, Historisches Archiv, HdDK 47/1–5 ist Buchner in Einladungen zu den Eröffnungen der *Großen Deutschen Kunstausstellung* jeweils unter „Vorstandsrat“ gelistet.

46 S. Kap. 5.3.2.

47 NARA, M1946. Administrative records, correspondence, denazification orders, custody receipts, property cards, Jewish restitution claim records, property declarations, and other records from the Munich CCP, Theodor Müller, Bayerische Akademie der Wissenschaften an Buchner, 28.10.1940 (über <https://www.fold3.com/image/270069689>, zuletzt aufgerufen am 03.06.2019); UAM, O-XIV-372, Ernennungsurkunde zum Honorarprofessor, 28.09.1942 (Abschrift). Die Benennung der Professur lautete „Deutsche Kunstgeschichte und Gemäldekunde“, s. ebd., Philosophische Fakultät der Universität München an den Herrn Rektor der Universität, 07.05.1942. Buchner bot allerdings keine Lehrveranstaltungen an, s. UB VL-Verzeichnisse ab 1826.

Museum.<sup>48</sup> Mit der Emigration Adlers und Frankls aufgrund der Verfolgung durch das NS-Regime brach dieser Kontakt allerdings ab.<sup>49</sup> Mit Nolde und Heckel korrespondierte Buchner weiterhin.<sup>50</sup>

Als Hilfsarbeiter im Residenzmuseum, als Museumsassessor und schließlich Konservator an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen arbeitete Buchner mit etlichen Kunsthistorikern zusammen, von denen später nicht wenige Museumsstellen im ganzen Reich besetzten. Im Residenzmuseum war neben Karl Feuchtmayr auch Walter Boll (1900–1985) ein Kollege, der später das Historische Museum der Stadt Regensburg gründete und es mit einer Unterbrechung bis 1968 leitete. Auch Heinrich Kreisel (1898–1975), späterer Direktor der Bayerischen Schlösserverwaltung, arbeitete mit Buchner in diesen frühen Jahren zusammen. Zu ihnen sowie zu seinen ehemaligen Kommilitonen wie Karl Feuchtmayr, Ernst Holzinger oder auch Otto Förster pflegte Buchner später regelmäßige – mit beiden ersteren auch private – Bekanntschaften. Unter seinen Kunsthistoriker- und Museumskollegen bekleidete Buchner jedoch ab 1933 den wichtigsten Posten. Er war in der Lage, personalpolitische Entscheidungen zugunsten oder zulasten seiner Kollegen zu treffen. Karl Feuchtmayr etwa wurde einen Monat nach Buchners Amtsantritt Hauptkonservator; dessen ehemalige Stelle verschaffte Buchner Ernst Holzinger, den er bereits in Köln zu sich in die Direktion geholt hatte.<sup>51</sup> Buchners Freundschaft oder Gunst konnte sich auszahlen –

48 Von Nolde etwa wollte Buchner ein Blumenstück erwerben, s. NL Ernst Buchner, Mappe Entnazifizierung, Buchner an Emil Nolde, 11.07.1929; Emil Nolde an Buchner, 01.02.1930; NL Ernst Buchner, Mappe Künstler H–O, Erich Heckel an Buchner, 19.07., 17. und 22. 08.1929; NL Ernst Buchner, Mappe Künstler A–G, Jankel Adler an Buchner, 04.06.1930. Von Jankel Adler plante Buchner das Gemälde *Katzen* von 1927 zu erwerben, das sich längere Zeit zur Ansicht in der Direktion befand. Buchner brachte nicht das nötige Geld für einen Erwerb auf, sodass es 1933 Josef Haubrich kaufte. Heute befindet es sich im Museum Ludwig, Köln, Inv. Nr. ML 76/2733. S. auch Annemarie Heibel, Jankel Adler (1895–1949). Band II: Werkverzeichnis der Gemälde, Münster 2016, WV Nr. 47.

49 Diese Aussage basiert allerdings nur auf den im privaten Nachlass befindlichen Briefen. Möglicherweise wurden spätere Korrespondenzen (bewusst) vernichtet oder sind anderweitig verloren gegangen.

50 Zu Nolde s. Kap. 3.2.3. Mit Erich Heckel hatte Buchner noch 1953 Kontakt, s. NL Ernst Buchner, Mappe Künstler A–L, Erich Heckel an Buchner, 26.09.1953.

51 BayHStA, MK 44783, BSUK an Direktion Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 28.02.1933. Die Ernennung Feuchtmayrs zum Hauptkonservator trieb zwar noch Friedrich Dörnhöffer voran, aber mit Sicherheit war Buchner in den Prozess bereits eingebunden. Feuchtmayr

wen Buchner schätzte, wurde von ihm gefördert. So scharte er während seines Direktorats Mitarbeiter um sich, die ihm treu ergeben waren. Hier sind zum Beispiel der Restaurator Reinhard Lischka (1881–1949) oder die Konservatoren Karl Busch (1905–1964), Hermann Lohe (1897–1962), sowie Peter Halm zu nennen, der später zum Direktor der Staatlichen Graphischen Sammlung in München ernannt wurde.<sup>52</sup> Für Verwaltung und museale Ordnungsarbeiten waren seit 1943 Marianne Neubeck in Buchners Vorzimmer und als wissenschaftliche Mitarbeiterin Margarete Brandt (1890– unbek.) zuständig.<sup>53</sup> Mit Brandt verband Buchner ein besonders vertrauensvolles Verhältnis; sie übernahm für ihn sogar administrative Aufgaben, als er bereits im Ruhestand war.<sup>54</sup>

Über seine Tätigkeit als Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen hinaus führte Buchner mehrere andere Funktionen aus. Ab etwa 1936 beriet er Adolf Hitler bei Kunstankäufen, seit 1939 wurde er als wichtiger kunsthistorischer Berater für den „Sonderauftrag Linz“ tätig.<sup>55</sup> Dieser seit dem 1. Juli 1939 bestehende Auftrag wurde von Hitler persönlich zuerst an den „Sonderbeauftragten“ Hans Posse (1879–1942) und ab dem Frühjahr 1943 an Hermann Voss (1884–1969) vergeben.<sup>56</sup> Ziel war es zunächst, eine Sammlung an den besten

war Buchners Direktorenposten in Köln angeboten worden. Um ihn in München zu halten, war Dörnhöffer bereit, ihn ohne Umwege zum Hauptkonservator zu befördern, um den finanziellen Vorteil des Direktorenpostens annähernd auszugleichen, s. ebd., Friedrich Dörnhöffer an BSUK, 07.01.1933; ebd., Friedrich Dörnhöffer an Ministerialdirektor, 13.01.1933. Zu Holzingers Berufung s. BayHStA, MK 41275, Buchner an BSUK, 12.04.1933.

52 Zu Reinhard Lischka s. Morwenna Blewett, Institutional restorers, cultural plunder and new collections, in: Baensch u.a. 2016, S. 147–158, S. 149–151. BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 20/3a (Nr. 543), Aufstellung der Mitarbeiter der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, 15.09.1945. Lohe wurde 1937, Karl Busch 1939 zum Konservator ernannt, s. BayHStA, MK 41275, Buchner an BSUK, 24.07.1937; BayHStA, MK 41274, BSUK an Direktion Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 11.05.1939. Peter Halm wechselte 1938 von der Kunsthalle Karlsruhe als Konservator an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, s. BayHStA, MK 41275, Buchner an BSUK, 18.01.1938.

53 Buchner war der Auffassung, dass die Ordnungsarbeiten „die Weiber viel besser machen als die Herren der Schöpfung.“, s. DKA, NL Grote, Ludwig, 748, Buchner an Ludwig Grote, 07.03.1943.

54 Dies ist aus mehreren Tagebucheinträgen zu schließen, s. NL Ernst Buchner, Tagebuch 1959, Eintrag vom 22.04.1959; NL Ernst Buchner, Tagebuch 1960, Eintrag vom 05.03.1960.

55 Zu Buchners Tätigkeit für Hitler s. Kap. 3.3.2.2.

56 Zu Posse s. Lupfer/Rudert 2015, zu seiner Rolle als „Sonderbeauftragter“ s. insbes. der Beitrag von Birgit Schwarz S. 329–348. Zu Voss s. Iselt 2010.

und wertvollsten Kunstwerken, Münzen, Waffen und Büchern zusammenzutragen, um sie später im sogenannten „Führermuseum“ in Linz auszustellen. Darüber hinaus war die vom „Sonderauftrag“ zusammengetragene Sammlung zur Verteilung auf staatliche Museen vorgesehen.<sup>57</sup> Aus diesem Grund zählten auch die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen zu den potenziellen Profiteuren des sogenannten „Sonderauftrags“. Dementsprechend war Buchner häufig im nahe seiner Direktion gelegenen „Führerbau“ in der Arcisstraße tätig, wo die Objekte des „Sonderauftrags“ zunächst untergebracht waren. Er arbeitete eng mit den Mitarbeitern des „Sonderauftrags“ zusammen. Buchner schätzte Hans Posse als Kollegen sehr; beide tauschten sich über kunsthistorische Fragen sowie über die geeignete Lagerung der Sammlung aus. Immer wenn Posse in München war, traf er sich mit Buchner in dessen Büro oder zu gemeinsamen Mahlzeiten.<sup>58</sup> Nachdem Posse im Dezember 1942 verstorben war, galt Buchner als dessen potenzieller Nachfolger in der Funktion des „Sonderbeauftragten“ für das geplante Linzer Museum. Buchner war erleichtert, dass er letztlich nicht mit dem „Sonderauftrag“ betraut wurde, den er seinem Kollegen Ludwig Grote (1893–1974) gegenüber vertraulich als eine „recht delikate[...] Aufgabe“ bezeichnete, die sich schwer mit seinem Münchner Amt hätte vereinbaren lassen.<sup>59</sup> Posses Nachfolger Voss schätzte Buchner zwar fachlich; persönlich hielt er ihn für grob und taktlos.<sup>60</sup> Dementsprechend

57 Birgit Schwarz, Hitlers Museum. Die Fotoalben *Gemäldegalerie Linz*: Dokumente zum „Führermuseum“, Köln u.a. 2004, S. 11 und 68.

58 Einträge in Hans Posses Reisetagebuch belegen, dass sich Posse und Buchner regelmäßig im Abstand von jeweils ein paar Monaten sprachen, entweder persönlich oder telefonisch. Die Begegnungen zwischen Buchner und Posse sind in den Reisetagebüchern Posses dokumentiert, die sich in dessen Nachlass im DKA in Nürnberg befinden. Zum Zeitpunkt der Fertigstellung der vorliegenden Arbeit waren die Tagebücher Gegenstand eines Forschungsprojektes s. <https://editionhansposse.gnm.de/> (zuletzt aufgerufen am 08.10.2019).

59 DKA, NL Grote, Ludwig, 748, Buchner an Ludwig Grote, 07.03.1943.

60 Hermann Voss wollte sich 1948 von Olaf Gulbransson zeichnen lassen; Buchner stellte den Kontakt zu Gulbransson her. Anlässlich dessen teilte er Dagny Gulbransson seine persönliche Einschätzung Voss' mit, s. DKA, NL Gulbransson, Olaf I,C, 112, Buchner an Dagny Gulbransson, 06.04.1948. Zu Voss' ungeniertem Verhalten s. auch Iselt 2010, S. 224–225. Später verstanden sich Buchner und Voss besser, wie einem Gedicht zu entnehmen ist, das Voss Buchner anlässlich dessen 65. Geburtstages widmete, s. NL Ernst Buchner, Album Wiedereröffnung Alte Pinakothek, Hermann Voss, An Ernst Buchner zu seinem fünfundsiebzigsten Geburtstag, 20.03.1957.

tauschte sich Buchner mit Voss weit weniger persönlich aus als zuvor mit Posse. Buchner korrespondierte nun häufiger mit den wissenschaftlichen Mitarbeitern des „Sonderauftrags“ Gottfried Reimer (1911–1987) und Robert Oertel (1907–1981) vor allem über Fragen der Lagerung der Sammlung in den Bergungsdepots.<sup>61</sup>

Die Nähe zum „Sonderauftrag“ machte Buchner attraktiv für einen weiteren wichtigen Akteur: den Kunsthandel. Buchner war in seiner Stellung als oberster Museumsbeamter Bayerns ein bedeutender Kunde und Geschäftspartner für den Kunsthandel, auch wenn die Ankaufsbudgets der Staatsgemäldesammlungen nicht annähernd an diejenigen von erheblich solventeren Kunden wie Hitler oder Hermann Göring heranreichten. Allerdings bedeutete der Erwerb eines Bildes durch eine so angesehene Institution wie die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen eine Steigerung des Marktwertes, was für den Kunsthandel äußerst attraktiv war.

Buchner unterhielt Kontakte zu Kunsthandlungen im gesamten Deutschen Reich. Dabei konnte er auf das Netzwerk zurückgreifen, das er bereits während seiner Kölner Tätigkeit geknüpft und genutzt hatte. Die Kunsthandlungen, mit denen er am engsten zusammenarbeitete, waren Julius Böhler in München und Karl Haberstock in Berlin.<sup>62</sup>

61 Die Korrespondenz ist vor allem in BA Koblenz, B 323/115 nachzuvollziehen.

62 Zu Böhler s. Richard Winkler, „Händler, die ja nur ihrem Beruf nachgingen“. Die Münchner Kunsthandlung Julius Böhler und die Auflösung jüdischer Kunstsammlungen im „Dritten Reich“, in: Baresel-Brand 2005, S. 206–246; Meike Hopp, Kunsthandel im Nationalsozialismus. Adolf Weinmüller in München und Wien. Zugl. München, Univ., Diss., 2012, Bd. 30 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte), Köln 2012, S. 112–121; Timo Saalman, Langjährige Kontakte. Die Münchener Kunsthandlung Julius Böhler, in: Anne-Cathrin Schreck/Anja Ebert/Timo Saalman (Hrsg.), Gekauft – Getauscht – Geraubt?, Bd. 18 (Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum), Nürnberg 2017, S. 24–37. Zu Haberstock s. Ute Haug, Provenienzforschung. Die Hamburger Kunsthalle und der Kunsthändler Karl Haberstock in Berlin, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2005, S. 57–76; Horst Kefler/Christof Trepsch (Hrsg.), Karl Haberstock. Umstrittener Kunsthändler und Mäzen, München/Berlin 2008, darin insbes. Ute Haug, „sucht ständig zu kaufen“ – Karl Haberstock und die deutschen Kunstmuseen, in: Kefler/Trepsch 2008, S. 41–55; Horst Kefler, Der Kunsthändler als Opportunist. Karl Haberstock im „Dritten Reich“, in: Steinkamp/Haug 2010, S. 23–40. Zu der gegenseitigen Geschäftsbeziehung s. Sophie Katharina Oeckl, Die Zusammenarbeit der Kunsthandlungen Julius Böhler München und Karl Haberstock Berlin. Eine Analyse gemeinsam gehandelter Gemälde zwischen 1936 und 1945, Masterarbeit, Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften, Ludwig-Maximilians-Universität München, 2015, <https://doi.org/10.5282/ubm/epub.29488>.

Buchner informierte sich bei regelmäßigen Besuchen bei Böhler in der Brienerstraße 12 telefonisch oder schriftlich über den Warenbestand. Böhler (1883–1966) teilte ihm mit, wenn er interessante Gemälde entdeckt hatte; im Gegenzug nutzte er Buchners Expertise zur Identifizierung von Künstlernamen, Zuschreibungen oder Echtheitsfragen. Mit der Kunsthandlung Böhler führte Buchner mehrere Tauschgeschäfte durch, wie zum Beispiel den Erwerb der drei *Schlafenden Grabwächter* von Bernhard Strigel aus dem Besitz der Kunsthandlung A.G. in Luzern.<sup>63</sup> Von einem engen Verhältnis profitierten beide Seiten, denn Buchner ermöglichte es Böhler, Teile seines Warenbestandes in den Bergungsdepots der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen unterzustellen und somit vor Fliegerangriffen zu schützen.<sup>64</sup>

Ähnlich eng war die Geschäftsbeziehung zu Karl Haberstock (1878–1956), der bereits seit 1913 mit den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen Geschäfte abwickelte und unter dem NS-Regime zu einem gefragten Kunsthändler aufstieg.<sup>65</sup> Er gilt als einer der Hauptlieferanten für den „Sonderauftrag“. Die Korrespondenz zwischen Haberstock und Buchner, die über das Kriegsende 1945 hinaus bis in die 1960er Jahre reicht, zeugt an mehreren Stellen von einem herzlich zugewandten Verhältnis. Haberstock informierte Buchner mit seinen aufwendig gestalteten Katalogen über seinen Warenbestand. Wenn Buchner in Berlin war,

63 Buchner gab für die drei Tafelbilder von Strigel zwei Bilder von Frans van Mieris dem Älteren und Jan Brueghel dem Älteren an Böhler ab. S. Bernhard Strigel, *Schlafender Grabwächter mit Streitkolben und Schwert*, um 1520/21, Eichenholz, 48,6 x 46 cm, BSTGS Inv. Nr. 10066; *Schlafender Grabwächter mit Schwert und Hellebarde*, um 1520/21, Eichenholz, 48,3 x 45,5 cm, BSTGS Inv. Nr. 10067; *Schlafender Grabwächter mit Armbrust*, um 1520/21, Eichenholz, 48,2 x 45,8 cm, BSTGS Inv. Nr. 10068. *Die kranke Frau* von Frans van Mieris gelangte über mehrere Stationen in die USA, wo sich das Bild bis heute im J. Paul Getty Museum in Los Angeles befindet (Inv. Nr. 86.PB.634), s. [www.getty.edu/art/collection/objects/800/frans-van-mieris-the-elder-the-doctor's-visit-dutch-1667/](http://www.getty.edu/art/collection/objects/800/frans-van-mieris-the-elder-the-doctor's-visit-dutch-1667/) (zuletzt aufgerufen am 22.02.2019). Jan Brueghels *Landstraße mit Fuhrwerken*, auch *Waldige Landstraße* von 1610, befand sich 2008 in der Sammlung Marietta Vok, s. Klaus Ertz/Christa Nitze-Ertz, Jan Brueghel der Ältere (1568–1625). Kritischer Katalog der Gemälde. Band 1, Lingen 2008, Nr. 1–53.

64 BWA, Nachlass Kunsthandlung Böhler F 43/351, Böhler an Offiziant Federl, Schloss Dietramszell, 21.10.1943; ebd., Böhler an Buchner, 13.08. und 21.10.1943; ebd. Buchner an Böhler, 17.08.1943.

65 Haug 2008, S. 47.

besuchte er die Räume des Kunsthändlers.<sup>66</sup> Nach der Besetzung Frankreichs durch die deutschen Truppen im Juni 1940 reiste Haberstock regelmäßig nach Frankreich, vor allem um dort Kunstwerke für die „Linzer Sammlung“ zu erwerben. Haberstock erkundigte sich vor seinen Reisen bei Buchner, ob dieser „irgendwelche Wünsche“ habe, und berichtete nach seiner Rückkehr über seine neuesten Erwerbungen aus Paris.<sup>67</sup> Auf diese Weise vermittelte Haberstock einige Gemälde französischer Provenienz an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, zum Beispiel die allegorische Darstellung *Pigritia* von Adriaen Brouwer.<sup>68</sup> Haberstock arbeitete seinerseits mit Böhler zusammen; beide vermittelten im Jahr 1940 den für Buchner bedeutenden Erwerb des großformatigen Genrebildes *Das Hühnerfütternde Mädchen* von Hans Thoma.<sup>69</sup> Wie für Böhler barg Buchner auch für Haberstock Bilder vor Luftgefahr in den Bergungsdepots der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.

Eine weitere wichtige Kunsthändlerin für Buchner war Maria Almas Dietrich (1892–1971). Wie Böhler und Haberstock gehörte Almas Dietrich zu den Protagonistinnen des deutschen Kunstmarktes der 1930er und 1940er Jahre und vermittelte etliche Bilder an die Sammlung des geplanten „Führermuseums“.<sup>70</sup> Darunter war nachweislich ein, wahr-

66 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 9/3a (Nr. 220), Buchner an Karl Haberstock, 15.06.1944.

67 Horst Kefßler, Karl Haberstocks Kunsthandel bis 1944, seine Rolle im Dritten Reich und die Augsburgische Stiftung, in: Kefßler/Trepesch 2008, S. 17–40, S. 24; BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 21/1a (Nr. 304), Karl Haberstock an Buchner, 05.12.1935; Buchner an Karl Haberstock, 06.12.1935; BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 9/3a (Nr. 220), Karl Haberstock an Buchner, 22.11.1943; ebd., Karl Haberstock an Buchner, 22.12.1942.

68 Horst Kefßler/Christof Trepesch, Transkription der Geschäftsbücher (Ein- und Verkäufe) der Galerie Haberstock aus den Jahren 1933 bis 1944, in: Kefßler/Trepesch 2008, S. 267–292, S. 288. Das Bild wurde im Depot in Höglwörth geborgen, 1946 in den Münchner CCP gebracht und 1948 nach Frankreich restituiert. S. Datenbank CCP, Mü. Nr. 25797. Heute ist das Gemälde als Suchmeldung in der Datenbank LostArt gemeldet, s. Datenbank „Lost Art“, Lost Art-ID 526701.

69 Ausführlich hierzu s. Kap. 4.2.

70 Zu Almas Dietrich s. Vanessa-Maria Voigt, Kunsthändler und Sammler der Moderne im Nationalsozialismus. Die Sammlung Sprengel 1934 bis 1945 (Materialien zur Kunst des 20. Jahrhunderts), Berlin 2007, S. 237–238, Anm. 17 und 18; Hopp 2012, S. 216, Anm. 796; Sophia Barth, Maria Almas-Dietrich, Bachelorarbeit, Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften, Ludwig-Maximilians-Universität München, 2014, <https://doi.org/10.5282/ubm/epub.41206>.

scheinlich aber drei weitere, von Buchners Vater Georg gemalte Bilder aus dem Besitz der Familie. Almas Dietrich vermittelte demnach auch private Verkäufe der Familie Buchner an die für Linz bestimmte Sammlung.<sup>71</sup> Buchner wiederum stellte Expertisen für Almas Dietrich aus. Almas Dietrich zeigte sich für „kunstwissenschaftliche Auskünfte“ der Direktion mit der Schenkung einer aus Frankreich stammenden Darstellung eines Husars des Malers John Lewis Brown an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen erkenntlich.<sup>72</sup> Auch für Almas Dietrich barg Buchner Bestände ihrer Kunsthandlung in den Depots der Staatsgemäldesammlungen.<sup>73</sup>

Weitere Kunsthandlungen, bei denen Buchner kaufte oder tauschte, waren zum Beispiel jene von Maria Gillhausen, Carl W. Buemming, Hildebrand Gurlitt, Walter Andreas Hofer, aber auch Theodor Fischer in Luzern und Agnew & Sons in London.<sup>74</sup> Über Gurlitt erwarb Buchner

71 1944 verkaufte Almas Dietrich das Bild *Die Verwaisten* von Georg Buchner, das aus Buchnerschem Privatbesitz stammte, an den „Sonderauftrag“, s. Datenbank Linz, Linz Nr. 3416. Da Buchners Mutter Berta im selben Jahr verstorben war, handelte es sich hierbei möglicherweise um ein Bild aus ihrem Besitz. Weitere Bilder von Georg Buchner mit unbekannter Herkunft, die Almas Dietrich einlieferte, s. Linz Nrn. 0634, 0747, 1166.

72 Maria Almas Dietrich hatte das Bild im Juli 1941 in Frankreich von Robert Le Tourneur erworben. Die französische Resitutionskommission fahndete nach dem Krieg danach; vermutlich wurde es nach Frankreich restituiert. S. BayHStA, MK 50862, Buchner an BSUK, 22.07.1941; Archives diplomatiques, 209 SUP 581 R 36. BUECHNER, Dr. Ernest, Buchner an E. Doubinsky, 22.11.1951; ebd. Chef du Service de Remise en Place des Oeuvres d'Art Recuperation Artistique gez. Rose Valland an Chef du Services des Restitutions Culturelles Mr. Dr. Edgar Breitenbach, 30.11.1951.

73 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 20/3a (Nr. 546), Buchner an die Galerie Maria Dietrich, 22.10.1943.

74 Maria Gillhausen (1898–1948), ehemalige Mitarbeiterin der Galerie Caspari, machte sich in den 1930er Jahren als Kunsthändlerin selbstständig. In Buchners privatem Nachlass befindet sich eine auf den 1. Januar 1937 datierte Radierung von Josef Buchty, auf der der Umzug der Kunsthandlung Gillhausen aus der Brienerstraße 25 in die Leopoldstraße 38 angekündigt ist, s. NL Ernst Buchner, Mappe Künstler A–G. Zu Gillhausen s. Voigt 2007, S. 183–184; Sebastian Peters, Die Galerie Caspari in München, 1913–1939. Netzwerke und Handlungsspielräume einer jüdischen Kunsthändlerin im Nationalsozialismus, Masterarbeit, Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften, Ludwig-Maximilians-Universität München, 2016, <https://doi.org/10.5282/ubm/epub.41213>, S. 14 und 86–87. Von Gillhausen erwarb Buchner z.B. das Bild *Bayerische Gebirgslandschaft* von Carl Spitzweg, um 1870, Öl auf Leinwand, 64,6 x 78,7 cm, s. BStGS Inv. Nr. 10914. S. auch BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 23/1 (Nr. 634), Buchner an BSUK, 02.06.1944. Carl W. Buemming (1889–1963) führte ein Antiquariat und Antiquitätengeschäft in Darmstadt und war als Hauptrepräsentant der Galerie Fischer in Luzern für Deutschland tätig. Von Buem-

beispielsweise 1943 die Skizze *Opferung der Iphigenie* von Jean-Honoré Fragonard und das Gemälde *Mädchen am Meer* von Pierre Puvis de Chavannes. Beide Bilder stammten aus Frankreich; der Erwerb war von dem in Paris tätigen Kunstagenten Gerhard Freiherr von Pölnitz vermittelt worden.<sup>75</sup>

Buchner stand mit mehreren solcher in Frankreich tätigen Kunstagenten in Kontakt. Die in den besetzten westlichen Gebieten agierenden Kunsthändler und -agenten spielten eine zentrale Rolle für ihn, da er durch sie Zugang zum dortigen Kunstmarkt erhielt. Neben Pölnitz und Eugen Brüschwiler ist insbesondere Hans Wendland (1880–1965) zu nennen.<sup>76</sup> Wendland war in Paris gut vernetzt und informierte Buchner über Erwerbchancen. 1938 etwa teilte er ihm die Überlegungen französischer Diplomaten mit, das im Berliner Stadtschloss befindliche großformatige Gemälde *Das Ladenschild des Kunsthändlers Gersaint* von Antoine Watteau nach Frankreich zu holen. Er schlug als Tauschobjekt

ming kaufte Buchner z.B. 1942 das *Gebet der Eltern der hl. Ursula* vom Meister der Ursulallegende, um 1490/1505, Leinwand, 153,8 x 109,2 cm, BSTGS Inv. Nr. 10829. Zu Buemming s. Iselt 2010, S. 265–266. Zu Hildebrand Gurlitt ist aufgrund des sogenannten „Schwabinger Kunstfundes“ eine Fülle an Literatur erschienen; als Überblickswerk sei deshalb an dieser Stelle nur der Ausst. Kat. Bestandsaufnahme Gurlitt. „Entartete Kunst“ – Beschlagnahmt und verkauft, Kunstmuseum Bern, 2. November 2017 bis 4. März 2018; Der NS-Kunstraub und die Folgen, Bundeskunsthalle Bonn, 3. November 2017 bis 11. März 2018, München 2017 genannt. Zu einem wichtigen Tauschgeschäft mit Fischer s. Esther Tisa Francini/Georg Kreis/Anja Heuss, Fluchtgut – Raubgut. Der Transfer von Kulturgütern in und über die Schweiz 1933–1945 und die Frage der Restitution, Bd. 1 (Veröffentlichungen der Unabhängigen Expertenkommission Schweiz. Zweiter Weltkrieg), Zürich 2001, S. 248. Zu Geschäften mit Agnew & Sons s. Kap. 4.1.2.

75 *Die Opferung der Iphigenie* wurde 1946 nach Frankreich restituiert, s. Datenbank CCP, Mü. Nr. 23948. *Mädchen am Meer* befindet sich noch heute in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, s. Pierre-Cécile Puvis de Chavannes (?), *Mädchen am Meer*, um 1882, Öl auf Leinwand, 81,8 x 65,5 cm, BSTGS Inv. Nr. 10866. Eine Materialsammlung zum Erwerb der beiden Bilder s. Datenbank „Lost Art“, Lost Art-ID 482150.

76 Über Eugen Brüschwiler erwarb Buchner unter anderem ein Bildnis von Edgar Degas, die Plastik *La Pleureuse* von Auguste Rodin und eine dreiteilige Komposition von Pierre Puvis de Chavannes, bestehend aus allegorischen Darstellungen (*La Histoire, La Vigilance* und *Le Recueillement*), heute im Musée d'Orsay, Paris. Alle diese Erwerbungen wurden nach 1945 nach Frankreich restituiert. S. Archives diplomatiques, 209 SUP 581 R 36. BUECHNER, Dr. Ernest, Copy, Declaration of Property Removed from an area Occupied by German Forces, OMGUS Bavaria, 12.06.1946; BayHStA, MK 50862, BSUK an Buchner, 26.07.1943. Zu Wendland s. Katharina Groth/Birgit Müller, Kunstgeschichte um 1900 – ein Vergleich beruflicher Werdegänge: Marie Schuette, Walter Stengel, Hans Wendland und August Grisebach, in: Bredekamp/Labuda 2010, S. 177–188, S. 182–184 und Peters 2016, S. 80.

den Isenheimer Altar von Matthias Grünewald vor, der während des Ersten Weltkrieges in der Alten Pinakothek ausgestellt war und sich seit 1919 wieder in Colmar befand. Dass Wendland der Auffassung war, dass Buchner der geeignete Mann für einen Tausch dieser Dimension war, zeugt von einem Ruf Buchners als durchsetzungsstarker Akteur in diplomatisch komplexen Tauschgeschäften.<sup>77</sup> Ebenfalls regte Wendland 1938 an, Hans Holbeins Porträt des Nicolaus Kratzer aus dem Louvre für München zu sichern. Das Tafelbild hatte sich 1935 als Leihgabe in der Pinakothek befunden und, wie Buchner dem Direktor des Louvre Henri Verne mitteilte, „einiges Aufsehen erregt“.<sup>78</sup> Wendland hielt das Porträt des Étienne Chevalier von Jean Fouquet im Besitz der Berliner Gemäldegalerie für ein geeignetes Tauschbild. Damit sich München das Holbein-Bild sichern könne, schlug er vor, dass Buchner den *Bettelknaben* von Murillo gegen den Fouquet aus Berlin eintauschen solle, um in einem zweiten Schritt den Fouquet zusammen mit einem weiteren Bild gegen den Holbein aus dem Louvre zu tauschen. Vermutlich aufgrund der Komplexität und der vielen beteiligten Akteure scheiterte der Ringtausch letztlich.<sup>79</sup>

Die Rolle, die Wendland für Buchner in Paris spielte, nahm Eduard Plietzsch (1886–1961) in den seit 1940 vom Deutschen Reich besetzten Niederlanden wahr. Plietzsch war unter anderem ein Mitarbeiter der Dienststelle Mühlmann, deren Aufgabe es war, Kunstwerke für das

77 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 23/1 (Nr. 644), Hans Wendland, Hotel Plaza Athénée Paris an Buchner, 27.11.1938. Im Pariser Hotel Plaza Athénée wohnten neben Wendland seit 1937 der Kunsthändler Paul Graupe, dessen Geschäftspartnerin Alice Reis und der Kunsthändler Arthur Goldschmidt, s. Patrick Golenia/Kristina Kratz-Kesemeier/Isabelle Le Masne de Chermont, Paul Graupe (1881–1953). Ein Berliner Kunsthändler zwischen Republik, Nationalsozialismus und Exil, Köln u.a. 2016, S. 137–138. Zum vorgeschlagenen Tausch Watteau/Grünewald s. Martin Schieder, „L'art français doit revenir d'Allemagne en France“. The Debate on Restitution of French Art Works from Germany, 1918 and 1945, in: G. Ulrich Großmann/Petra Krutisch (Hrsg.), *The Challenge of the Object*, Bd. 32 (Wissenschaftlicher Beiband zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums), Nürnberg 2013, S. 1367–1371, S. 1368–1369.

78 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 32/1 (Nr. 1751), Buchner an Henri Verne (Direktor der Musées Nationaux, Palais du Louvre), 21.01.1935.

79 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 23/1 (Nr. 644), Hans Wendland, Hotel Plaza Athénée Paris an Buchner, 27.11.1938; BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 10/5 (Nr. 228), Hans Wendland an Buchner, o. D.; s. hierzu auch Bambi 2016, S. 127.

Deutsche Reich zu beschaffen.<sup>80</sup> Auf Plietzsch' Vermittlung hin kamen zahlreiche Tauschgeschäfte zwischen den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und Kunsthändlern in den besetzten Niederlanden zustande.<sup>81</sup>

Aufgrund seiner exponierten Stellung und seiner guten Kontakte zum Kunsthandel fungierte Buchner bisweilen als Mittelsmann zwischen dem Handel und den Behörden. Das bayerische Innenministerium holte etwa Buchners Rat ein, wenn Kunsthändler eine Niederlassung in München beantragt hatten.<sup>82</sup> Auch im Falle der geplanten Wiedereröffnung des Kunstauktionshauses Hugo Helbing durch Ernst Wengenmayer bat der Landeskulturwalter Buchner um eine Stellungnahme.<sup>83</sup> Buchner sprach sich für eine Übernahme des ehemaligen Versteigerungshauses Helbing durch Wengenmayer, der Mitarbeiter im 1936 gegründeten Kunstversteigerungshaus Adolf Weinmüller war, aus, da er sich davon eine „gesunde Konkurrenz“ auf dem Markt erhoffte.<sup>84</sup> Buchner spielte damit auf Weinmüller an, der sich durch die gezielte Verdrängung jüdischer Kunsthändler wie Helbing nahezu eine Monopolstellung auf dem Münchner Auktionsmarkt verschafft hatte.<sup>85</sup> Vom Landeskul-

**80** Floris Kunert/Annemarie Marck, *The Dutch Art Market 1930–1945 and Dutch Restitution Policy Regarding Art Dealers*, in: Eva Blimlinger/Monika Mayer (Hrsg.), *Kunst sammeln, Kunst handeln. Beiträge des Internationalen Symposiums in Wien*, Bd. 3 (Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung), Wien 2012, S. 133–153; Jeroen Euwe, *De Nederlandse Kunstmarkt 1940–1945*, Amsterdam 2007, S. 90 und 119; Géraldine David u.a., „Preise spielen gar keine Rolle“. *The Booming Art Market in Occupied Western Europe, 1940–1945*, in: Uwe Fleckner/Thomas W. Gaetgens/Christian Huemer (Hrsg.), *Markt und Macht. Der Kunsthandel im „Dritten Reich“*, Bd. 12 (Schriften der Forschungsstelle „entartete Kunst“), Berlin/Boston 2017, S. 27–48.

**81** Zu durch Plietzsch eingefädelten Tauschgeschäften s. Ilse von Zur Mühlen, *Von der Herkunftssuche zur Restitution – Ein Erfahrungsbericht*, in: Baresel-Brand u.a. 2002, S. 159–178, S. 171–174; Bambi 2016, S. 128. S. auch Kap. 4.2.3.

**82** So zum Beispiel anlässlich der Niederlassung des Kunsthändlers Ludwig Gutbier in München, s. BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 11/1a (Nr. 239), Staatsministerium des Inneren an Buchner, 13.11.1936; Antwort Buchner, 20.11.1936.

**83** BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 60/1 (Nr. 2807), Landeskulturwalter München Oberbayern an Buchner, 10.10.1939.

**84** BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 60/1 (Nr. 2807), Buchner an Landeskulturwalter München Oberbayern, 19.10.1939.

**85** Hugo Helbing hatte eines der größten Auktionshäuser des Deutschen Reiches geführt, bis ihm 1935 aufgrund seiner jüdischen Abstammung die Versteigerungserlaubnis entzogen wurde und er 1938 während der Ausschreitungen der Novemberpogrome tödlich verletzt wurde. Meike Hopp, In Frage gestellt. Die Versuche der staatlichen Preisregulierung

turwalter um seine Einschätzung dazu gebeten, ob Weinmüller „den für München als Stadt der Deutschen Kunst notwendigen Erfordernissen“ entspräche, äußerte Buchner schwere Bedenken, da er Weinmüller für einen dilettantisch arbeitenden Kunsthändler hielt.<sup>86</sup> Entsprechend der geringen Wertschätzung Buchners gegenüber Weinmüller fielen die geschäftlichen Beziehungen zwischen beiden eher gering aus.

Für den Kunsthandel wiederum agierte Buchner bisweilen als Schnittstelle zu den Behörden. Der Münchner Galerist Friedrich Zinckgraf (1878–1954), der 1938 die alteingesessene Münchner Galerie Heinemann „arisiert“ hatte, bat 1942 Buchner um dessen Unterstützung eines Gesuches gegenüber den Behörden. Darin ersuchte er um die Freigabe des Kunsthändlers Friedrich Ragaller aus dem Militärdienst, damit dieser Zinckgraf als Ankäufer unterstützen könne. Buchner bestätigte Zinckgrafs Gesuch mit der Begründung, dass eine Mitarbeit von Ragaller bei Zinckgraf „im Interesse eines lebendigen Münchner Kunstlebens“ läge, da auch Adolf Hitler gerne in der Galerie Zinckgraf einkaufte.<sup>87</sup>

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass die Freundschaften und Bekanntschaften mit Künstlern und Kulturschaffenden Buchners Eingebundenheit in die Stadtgesellschaft in München und die Kulturlandschaft in Bayern belegen. Durch seine Familie und Freundschaften zu Künstlern, aber auch durch sein Amt bedingt, nahm er regen Anteil

am Auktionsmarkt seit 1938, in: Fleckner u.a. 2017, S. 93–138, S. 96. Zur „Abwicklung“ der Galerie Hugo Helbing und allgemein zu Weinmüller s. Hopp 2012, S. 74–98.

<sup>86</sup> BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 60/1 (Nr. 2807), Buchner an Landeskulturwalter München Oberbayern, 19.10.1939. Buchner kritisierte die unzureichende Gewissenhaftigkeit, mit denen einige der Weinmüller-Kataloge zusammengestellt worden waren. Die fachliche Kritik an Weinmüller wiederholte Buchner ein Jahr später gegenüber dem SS-Obergruppenführer Freiherr von Eberstein, s. BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 20/5c (Nr. 576), Buchner an den Höheren SS- und Polizeiführer SS-Obergruppenführer und Ministerialdirektor Freiherrn von Eberstein, 06.09.1940.

<sup>87</sup> BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 20/3a (Nr. 549), Galerist Zinckgraf an Buchner, 23.10.1942; Buchner, Bestätigung, 20.10.1942. Friedrich Zinckgraf war zunächst Angestellter der Galerie Heinemann gewesen; nach den Novemberpogromen 1938 „arisierte“ er die Galerie, kaufte sie unter Zwang von der Eigentümerin Franziska Heinemann ab und nannte sie in „Galerie Zinckgraf“ um. Zu diesen Vorgängen s. Christopher Kopper, Hjalmar Schacht: Neue Widersprüche im Leben einer widersprüchlichen Persönlichkeit, in: Bulletin des Deutschen Historischen Instituts Moskau 2 (2008), S. 28–36, S. 33–36; Anja Heuß, Friedrich Heinrich Zinckgraf und die „Arisierung“ der Galerie Heinemann in München, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2012, S. 85–94.

am Kulturleben Münchens und Bayerns. Darüber hinaus offenbart sein Netzwerk, dass Buchner im Bereich der Museen, der Wissenschaft und der universitären Kunstgeschichte gut vernetzt und hochgeschätzt war. Mit seinem Amt besetzte Buchner schließlich eine der zentralen Stellen der deutschen Kunstverwaltung. Das Ansehen, das ihm für seine Tätigkeit als Kunstwissenschaftler und die Ausführung seines Amtes entgegengebracht wurde, und das sich in seiner Vernetzung in alle kulturellen Bereiche spiegelt, verlieh Buchner fachliche und persönliche Autorität. Er entschied damit über Fragen der wissenschaftlichen und personellen Ausrichtung seiner Institution, beriet die Behörden über die Niederlassung von Kunsthändlern und fällte als Gutachter für den Kunsthandel und Privatpersonen Urteile über Qualität und Echtheit von Kunstwerken. Seine fachliche Autorität befähigte Buchner darüber hinaus, als Kunstexperte im Auftrag der führenden Funktionäre der NSDAP zu fungieren. Damit statteten sein Amt und seine Tätigkeit als Kunstberater der NS-Elite Buchner mit Macht aus, die er – wie zu zeigen sein wird – für seine Interessen einzusetzen wusste.

### 3.1.3 Mitgliedsnummer 3.204.678

Als weiterer seine Position festigender Faktor ist Buchners Mitgliedschaft in der NSDAP zu sehen. Am 1. Mai 1933 und damit genau zwei Monate nach seinem Amtsantritt wurde Buchner unter der Nummer 3.204.678 in die Mitgliederkartei der Partei aufgenommen.<sup>88</sup> Damit ergriff er die zunächst letzte Chance zum Eintritt. Mitglieder, die nach dem Wahlerfolg der NSDAP bei den Reichstagswahlen am 5. März 1933, der als Festigung der Macht der Nationalsozialisten galt, eingetreten waren, galten parteiintern als „Konjunkturritter“. Um rein opportunistische Parteieintritte zu verhindern, verhängte die NSDAP einen Aufnahmestopp für neue Mitglieder, der am 1. Mai in Kraft trat.<sup>89</sup> Damit gehörte Buchner zu den abfällig als „Märzgefallene“ bezeichneten Mitgliedern. In der Nachkriegszeit erklärte Buchner wie viele seiner Kolle-

<sup>88</sup> BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. PReg 00032, Fragebogen, 23.08.1937.

<sup>89</sup> S. hierzu ausführlich Björn Weigel, „Märzgefallene“ und Aufnahmestopp im Frühjahr 1933. Eine Studie über den Opportunismus, in: Wolfgang Benz (Hrsg.), *Wie wurde man Parteigenosse?*, Bd. 18068 (Die Zeit des Nationalsozialismus), Frankfurt am Main 2009, S. 91–109.

gen, dass er aus taktischen Erwägungen in die Partei eingetreten war.<sup>90</sup> Nachdem er im März aufgrund seiner Kontakte zu August Liebmann Mayer auf einer Künstlerversammlung und im *Völkischen Beobachter* angegriffen worden war, hätte Kultusminister Hans Schemm (1891–1935) ihn aufgefordert, sich öffentlich zur Partei zu bekennen.<sup>91</sup> Schemm war am 12. April von Reichsstatthalter Franz Xaver Ritter von Epp zum Bayerischen Staatsminister für Unterricht und Kultus ernannt worden. In seiner Antrittsrede schwor er seine Mitarbeiter im Ministerium auf ihre zukünftige Arbeit ein. Sie sollten „im Gegensatz zu den zerrütteten und vernichtenden Tendenzen einer vergangenen liberalistisch-marxistischen Zeit die große nationalsozialistische Parole anerkennen: Hin zum Ganzen, Hin zur Volksgemeinschaft, Hin zur Gemeinschaft mit Gott.“<sup>92</sup>

Dass Buchner auf Aufforderung Schemms in die Partei eingetreten war, ist durchaus vorstellbar. Dennoch dürfte er sich persönlich sehr wohl mit den Zielen der NSDAP identifiziert haben. Deren Hinwendung zur Volksgemeinschaft, deren Ideale von Gemeinnutz und die Ablehnung des Versailler Vertrages entsprachen durchaus seinem Patriotismus und den von ihm geteilten Idealen von Gemeinschaft, Mannhaftigkeit und Korpsgeist – Überzeugungen, die Buchner bereits als Jugendlicher vertreten hatte.<sup>93</sup> Neben der NSDAP trat Buchner 1934 dem Reichsbund der Deutschen Beamten (RDB) bei sowie der Nationalsozialistischen Volkswohlfahrt (NSV) und dem Reichsluftschutzbund (RLB).<sup>94</sup> 1945 gab Buchner gegenüber der amerikanischen Militärregierung an, dass er bereits im November 1932 sowie im März 1933 bei den Reichstagswahlen die NSDAP gewählt hatte.<sup>95</sup> Buchner stand demnach der NSDAP keineswegs ablehnend gegenüber, auch wenn über sein weiteres Wahlverhalten keine weiteren Belege Aufschluss geben.

90 Dies behauptete auch Karl Feuchtmayr, s. BayHStA, MK 44783, Karl Feuchtmayr an Direktion der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, 10.10.1945.

91 BayHStA, MK 44778, Buchner an BSUK, 20.08.1948, Gesuch um Wiederverwendung bzw. Versetzung in den Wartestand.

92 Zu Hans Schemm s. Rumschöttel 1997, S. 86, zitiert nach ebd.

93 S. hierzu Kap. 2.2.1 und Kap. 2.2.2.

94 BA Berlin, R 9361/II 127160, Parteistatistische Erhebung 1939, 30.06.1939, ausgefüllt von Ernst Buchner. Außerdem gab Buchner an, dem Volksbund für das Deutschtum im Ausland (VDA), der Deutschen Akademie München und der Bayerischen Akademie der Wissenschaften anzugehören, s. NL Ernst Buchner, lose Blattsammlung, Military Government of Germany, Fragebogen ausgefüllt von Ernst Buchner, o. D. (vermutlich 1945).

95 Ebd.



Abb. 7 Olaf Gulbransson, Aus unser grosser Komuniun 1933 am 1 Mai, 1933, 22 x 28 cm, Bleistift auf Papier, Deutsches Kunstarchiv des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg

Eine der wenigen zeitgenössischen Quellen, aus denen Buchners Haltung zur NSDAP annähernd rekonstruierbar ist, ist eine Zeichnung von Buchners Freund Olaf Gulbransson, die den Vorgang des Eintrittes kommentierte (Abb. 7). Betitelt ist sie mit „AUS UNSER GROSSER KOMUNIUN 1933 AM 1 MAI“ [*sic!*]; die Zeichnung übereignete Gulbransson Bernhard Bleeker, in dessen Nachlass sie heute zu finden ist. Auf der Rückseite unterschrieben neben Gulbransson selbst der Arzt

Raimund Lorenzer, der Maler Julius Heß und Ernst Buchner.<sup>96</sup> Die Zeichnung zeigt drei karikaturhaft überzeichnete Figuren vom rechten Bildrand nach links hintereinander in den Bildhintergrund schreiten.<sup>97</sup> Alle drei tragen weit über ihre Köpfe hinausragende Fahnen, auf denen Hakenkreuze dargestellt sind. Zusätzlich tragen sie Armbinden, von denen zwei ebenfalls mit Hakenkreuzen versehen sind. Die Darstellung rezipiert die Ikonografie eines Triumphzuges, die aber gleichzeitig durch die Beigabe verschiedener Gegenstände, die die Teilnehmer des Triumphzuges umgeben, ironisch gebrochen wird: Maßkrüge, Sektgläser und Würste, von denen sich einige zu Phallussymbolen und Hakenkreuzen formieren, fliegen scheinbar durch die Luft. Zusammen mit der Bildunterschrift, die den Parteieintritt als Kommunion, also ein christliches Initiationssakrament, bezeichnet, ergibt sich eine doppeldeutige Bildaussage. Ob die Zeichnung die „Begeisterung für das Regime“ der Unterzeichnenden illustriert, wie sie der Bleeker-Biograf Frank Henseleit festgestellt hat, ist angesichts der beschriebenen ironischen Brechung fragwürdig.<sup>98</sup> Vielmehr suggeriert die Zeichnung durch den Triumphzug mit den für die Figuren viel zu großen Fahnen und den umherfliegenden Gegenständen zwar keine grundsätzliche Abneigung gegen die neuen Machthaber, aber eine gewisse ironische Distanz zu deren Pathos. Buchners Unterschrift auf der Rückseite der Zeichnung ist als Ausweis seiner Akzeptanz dieser ironischen Brechung deutbar.

96 DKA, NL Bleeker, Bernhard, I, C, 57, Zeichnung Olaf Gulbransson, 01.05.1933. S. hierzu auch Henseleit 2005, S. 43–44. Gulbransson selbst war offenbar nie Mitglied der NSDAP und Lorenzer bereits 1922 eingetreten. Zu Gulbranssons Rolle im NS insbes. Elisabeth Tworek, Olaf Gulbransson auf dem „Schererhof“, in: Tworek 2017a, S. 140–155, S. 145–148 und Andrea Bambi, Zur Rezeption von Gulbranssons Werk in der Zeit des Nationalsozialismus und in der Nachkriegszeit, in: Tworek 2017a, S. 192–199. Zu Raimund Lorenzer s. Annette Eberle, Die Ärzteschaft in Bayern und die Praxis der Medizin im Nationalsozialismus, Berlin 2017, S. 251–252.

97 Henseleit identifiziert in den drei Figuren Lorenzer, Bleeker und Gulbransson, s. Henseleit 2005, S. 43.

98 Ebd., S. 43.

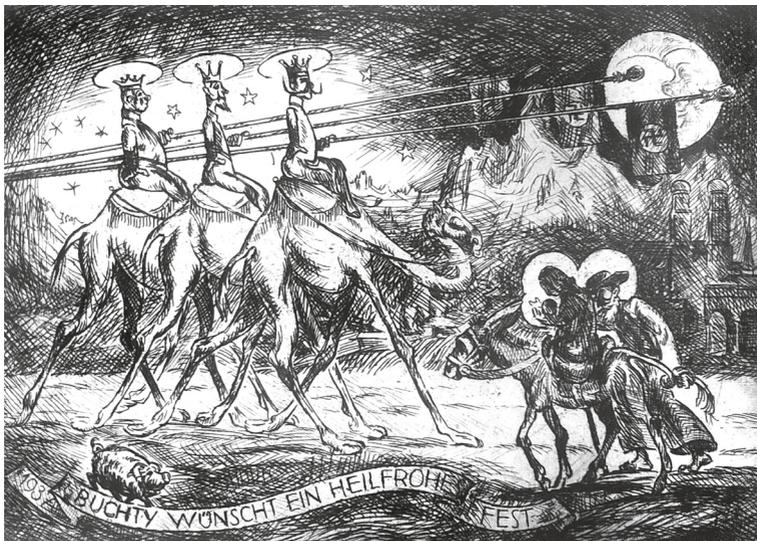


Abb. 8 Josef Buchty, Karte zu Weihnachten 1937, Radierung, ca. 18 x 13 cm, Privatbesitz

Weitere bildliche Zeugnisse in Buchners Nachlass bestärken die Vermutung, dass es in seinem Freundeskreis zulässig war, sich über die visuelle Inszenierung des Regimes lustig zu machen. Zum Beispiel zeigt eine Weihnachtskarte des Gulbransson-Schülers Josef Buchty aus dem Jahr 1937 eine solche Szene (Abb. 8): Während die mit Hakenkreuzfahnen ausgestaffierten Heiligen Drei Könige auf stattlichen Kamelen in Richtung der Münchner Innenstadt reiten, eilen Maria und Josef mit dem neu geborenen Jesus auf einem schwächtigen Esel unbemerkt von den Königen in die entgegengesetzte Richtung. Das Motiv interpretiert die Weihnachtsgeschichte dahingehend um, dass die drei Könige keineswegs mit der Absicht gekommen sind, Jesus als dem neuen König zu huldigen. Vielmehr eilen sie in Richtung der „Hauptstadt der Bewegung“, angedeutet durch die Feldherrenhalle am Münchner Odeonplatz, einem zentralen Schauplatz des Hitler-Putsches von 1923 und

damit des Ursprungsmythos der nationalsozialistischen Bewegung.<sup>99</sup> Die Weihnachtskarte, mit der Buchty laut Bildunterschrift ein „heilfrohes Fest“ wünschte, kritisierte mit ihrer Darstellung sowohl den Hochmut und die Anmaßung der Parteielite, als auch die Verdrängung christlicher Feste, Bräuche und Traditionen.

Abgesehen davon waren Buchner und sein Umfeld von den Auswirkungen des nationalsozialistischen Regimes weniger negativ betroffen – vielmehr profitierten sie. Deshalb sind die beiden humoristischen Auseinandersetzungen mit der politischen Situation von Gulbransson und Buchty weniger als offen geäußerte Kritik an den Inhalten der nationalsozialistischen Politik zu lesen. Vielmehr deuten sie auf eine gewisse Akzeptanz innerhalb des Freundeskreises hin, Kritik an einzelnen Aspekten zu üben und sich über die häufig pathetische visuelle Inszenierung des Regimes, wie sie etwa an den „Tagen der deutschen Kunst“ ab 1933 zum Ausdruck kam, zu amüsieren.

Nachdem Buchner seit sieben Jahren Mitglied der Partei war, forderte das oberste Führungsorgan der NSDAP, der Stab des Stellvertreters des Führers im Braunen Haus, im Jahr 1940 eine politische Beurteilung Buchners ein. Der Grund für diese Überprüfung wurde nicht mitgeteilt.<sup>100</sup> Nachdem sich Buchner einer Beurteilung mehrmals entzogen hatte, kam die Ortsgruppe der NSDAP zu einem durchwachsenen Ergebnis: Buchners Kinder seien Mitglieder der *Hitlerjugend* und des *Bundes Deutscher Mädel*, aber die weiteren Familienverhältnisse seien unklar. Weiter hieß es:

<sup>99</sup> NL Ernst Buchner, Mappe Künstler A–G. Hier befindet sich unter mehreren Radierungen von Buchty die beschriebene Weihnachtskarte von 1937 sowie der Entwurf einer weiteren Weihnachtskarte. Hier ist ein Reiter dargestellt, der anstatt Schild und Speer Pinsel und Palette trägt. Betitelt ist die Grafik mit „Artige Kunst“ – wohl eine Anspielung auf den Begriff der „entarteten“ Kunst.

<sup>100</sup> BA Berlin, R 9361/II 127160, NSDAP Gauleitung München Oberbayern Gauhauptstellenleiter Best an Ogr. Danziger Freiheit der NSDAP z. Hd. Pg. Ernst Poller, 08.03.1940. Womöglich lag der Grund in der kurz darauf als höchst vertraulich zu behandelnden Anfrage des Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung an die Direktoren der staatlichen Sammlungen. Sie stellte den Anfang eines Projektes dar, dessen Ziel es war, alle aus deutschen Sammlungen geraubten Kunstgegenstände zu benennen, zu lokalisieren und „zurück“ zuholen. Die Beurteilung sollte womöglich feststellen, ob gegen die politische Zuverlässigkeit Buchners Bedenken bestünden. Zu dem erwähnten Projekt s. Kap. 3.3.2.

Die Beurteilung seiner Einstellung zur Bewegung ist deshalb auf Schwierigkeiten gestossen, weil B[uchner] sehr selten anzutreffen ist und wenn schon, dann der Zeitpunkt der Rücksprache als für eine etwas längere Unterhaltung als ungeeignet erklärt wurde. Mein zuständiger Zellenleiter berichtete mir, dass der Gefragte wiederholt zum Tragen des Parteiabzeichens aufgefordert werden musste, trotzdem aber verschiedentlich ohne Parteiabzeichen gesehen wurde. Die Bezahlung des Parteibeitrages (M 8.30) wird, seit B[uchner] zum Heeresdienst eingezogen ist abgelehnt, obwohl das Gehalt weiterbezahlt wird. Begründet wird diese Tatsache damit, dass der Pg. Buchner in finanziell schwierigen Verhältnissen lebt, da er als geschiedener Mann für zwei Haushaltungen zu sorgen hat. Eine aktive Mitarbeit ist angeblich wegen Zeitmangel nicht möglich.<sup>101</sup>

Positiv erwähnte der Bericht, dass Buchner zumindest mit dem deutschen Gruß grüße und bei „gegebenen Anlässen“ ordnungsgemäß die Flaggen hisse. Trotz dieser durchwachsenen Bewertung durch die Ortsgruppe erwachsen keine sichtbaren Konsequenzen für Buchner.

Wie deutlich geworden ist, ist eine gesicherte Aussage zu Buchners Motivation, der NSDAP beizutreten, und seiner Haltung zur Partei aufgrund fehlender aussagekräftiger Quellen nicht möglich. Ebenfalls nicht nachzuweisen ist, dass sich Buchner je mit den Folgen der nationalsozialistischen Herrschaft kritisch auseinandersetzte. Auch wenn der Parteieintritt die Folge taktischer Überlegungen war, in der Hoffnung seine Stellung zu festigen, ist es schwierig abzuschätzen, ob Buchner unmittelbar davon profitierte. Eine Parteimitgliedschaft war nicht unbedingt notwendig für die Ausübung eines hohen Amtes im Kulturbereich. Während Otto Kümmel (1874–1952), der als Generaldirektor der Staatlichen Museen in Berlin ein vergleichbar bedeutendes Amt besetzte wie Buchner, Mitglied der NSDAP war, schien dagegen für die Besetzung eines der mächtigsten und finanziell am besten ausgestatteten Posten eine Parteimitgliedschaft nicht zwingend notwendig zu sein: Weder Hans Posse noch Hermann Voss, beide Direktoren der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und beide „Sonderbeauftragte des

<sup>101</sup> Ebd., Hoheitsträger Ernst Poller, Ausführliches Gesamturteil über Ernst Buchner, 20.03.1940.

Führers“ waren Parteimitglieder. Nach dem Tod Posses 1942 war Buchner als dessen Nachfolger im Gespräch. Dass Buchner als Parteimitglied bei der Postenvergabe nicht vorrangig behandelt wurde, könnte darauf hinweisen, dass nicht die Mitgliedschaft, sondern die fachliche Eignung erstes Kriterium für die Ernennung war.<sup>102</sup>

### 3.1.4 Fazit

Buchners politische Einstellung ist, wie bereits erwähnt, nur ansatzweise in den Quellen zu fassen. Er brachte sich nicht aktiv in die Parteiarbeit ein, vielleicht auch weil sein Freundes- und Bekanntenkreis hauptsächlich aus Künstlern, Kulturschaffenden und Kunsthistorikern bestand, die von dem neuen Regime entweder unbehelligt blieben oder davon profitierten. Mit aus rassistischen oder politischen Gründen verfolgten Menschen hatte Buchner zwar vor dem Machtantritt der Nationalsozialisten Kontakt gehabt. Der Kontakt mit ihnen war jedoch den Quellen nach zu urteilen weniger privater, sondern amtlicher Natur und versandete nach Antritt Hitlers als Reichskanzler.

Seine politische Heimat bildete die bayerische Monarchie. Die politische Entwicklung nach der Novemberrevolution 1918, die Absetzung der Monarchie und die Ausrufung der Republik betrachtete er dementsprechend mit Unbehagen.<sup>103</sup> Seine Verehrung für die bayerische Monarchie blieb auch während der Weimarer Republik bestehen. Sie äußerte sich zum Beispiel in der Wertschätzung gegenüber Kronprinz Rupprecht, mit dem er als Generaldirektor enge Absprache hielt und mit dem er auch privat verkehrte.<sup>104</sup> Buchner achtete Rupprecht als Kunstkennner, aber vor allem als Repräsentanten des Königshauses, aus dem

<sup>102</sup> Iselt 2010, S.181 und 324. Thomas Rudert, Konservativer Galeriedirektor – Kulturdiplomat der Weimarer Republik – NS-Sonderbeauftragter. Bausteine zu einer Biografie Hans Posses, in: Lupfer/Rudert 2015, S. 61–149, S. 129–130. Petropoulos 2000, S. 55. Buchner selbst schrieb 1945, dass der Grund dafür, dass er als Posses Nachfolger erwogen wurde, in seiner Gutachtertätigkeit für den „Sonderauftrag“ lag, s. NARA, M1947, RG 260, Roll 0072, Buchner, In eigener Sache (Ergänzungen), 15.06.1945 (über <https://www.fold3.com/image/232073459>, zuletzt aufgerufen am 03.06.2019).

<sup>103</sup> S. Kap. 2.2.2.

<sup>104</sup> Der von Buchner auch der „hohe Herr“ genannte Wittelsbacher war regelmäßig gerne gesehener Gast in der Freundesrunde der „Göttlichen Sauhirten“, s. NL Ernst Buchner, Tagebuch 1945 Juli–Dezember, Eintrag vom 17.11.1945.

die von Buchner verwaltete Kunstsammlung hervorgegangen war.<sup>105</sup> Nach Ende des Krieges 1945 schwebte Buchner, wie vielen Vertretern seiner Generation, die ihre Kindheit und Jugend in den als „gute alte Zeit“ verklärten Friedensjahren vor dem Ersten Weltkrieg erlebt hatten, die durch die Absetzung der Monarchie jäh beendet worden war, eine Restauration der Monarchie vor.<sup>106</sup> Euphorisch verfolgte er die Gründung der Königspartei Anfang 1946, diskutierte mit seinen Bekannten über deren Aufbau und nahm an mehreren Kundgebungen teil.<sup>107</sup>

Zunächst aber war Buchner empört über die politischen Vorgänge seit der deutschen Niederlage 1918. Den Friedensvertrag von Versailles von 1919, der Deutschland die alleinige Kriegsschuld zusprach und der auch Reparationen in Form von Kunstwerken forderte, wertete Buchner als „schreiende[s] Unrecht“.<sup>108</sup> Im nationalsozialistisch geführten Staat sah Buchner nun wohl die Chance, dieses Unrecht, das neben der Kriegsschuldfrage auch seine kunsthistorischen Interessen betraf, wieder rückgängig zu machen.

Resümierend ist festzuhalten, dass Buchner seinem Selbstverständnis nach nicht politisch oder nationalsozialistisch eingestellt war und er mit der pathetischen Inszenierung der Partei und dem offiziell propagierten

**105** Rupprecht zeigte sich bereits in Jugendjahren verbunden mit den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Er stand in regem Austausch zunächst mit den Generaldirektoren Hugo von Tschudi, seinem Nachfolger Friedrich Dörnhöffer und später auch mit Ernst Buchner. Zudem war er Ehrenmitglied der 1906 von Friedrich Dörnhöffer gegründeten Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft in München und häufiger Gast in der Künstlergesellschaft Allotria, in der Buchner seit seiner Geburt Ehrenmitglied war. Weiß 2007, S. 69–70.

**106** Zur monarchistischen Bewegung in Bayern ab 1945 s. Konrad Maria Färber, Bayern wieder ein Königreich? Die monarchistische Bewegung nach dem Zweiten Weltkrieg, in: Wolfgang Benz (Hrsg.), Neuanfang in Bayern 1945–1949, München 1988, S. 163–182, S. 170–171. Im Herbst 1945 schrieb Buchner: „Die Monarchie wär schon schön, doch scheint die Zeit noch nicht gekommen.“, s. NL Ernst Buchner, Tagebuch 1945 Juli–Dezember, Eintrag vom 27.10.1945. Einem demokratisch verfassten Staat, den er abfällig als „Parteien-Staat“ bezeichnete, brachte Buchner Skepsis entgegen, s. ebd., Eintrag vom 13.12.1945.

**107** Ebd., Eintrag vom 27.10.1945; NL Ernst Buchner, Tagebuch 1946 Januar–März, Einträge vom 22. und 24.01.1946. Buchner nahm am 28. April 1946 an einer Kundgebung der Königspartei im Prinzregententheater teil, bei der „nach über einem Dutzend Jahre wieder die Königshymne“ erklang und er sich vom hohen „Ethos, [der] Intensität“ und dem „Glaube[n] des Redners“ tief beeindruckt zeigte, s. NL Ernst Buchner, Tagebuch 1946 März–Juni, Eintrag vom 28.04.1946.

**108** SMB-ZA, I/GG 23, Buchner an Generaldirektor Prof. Dr. Otto Kümmel, Staatliche Museen Berlin, 06.07.1942, Vertraulich!

Kunstideal der Nationalsozialisten wenig anzufangen wusste, er sich selbst in einem künstlerischen Kontext verortete und auch von seinen Zeitgenossen dort verortet wurde. Dennoch passte er sich pragmatisch der aktuellen politischen Situation an und nutzte die politischen Vorgehensweisen der Nationalsozialisten und seine Mitgliedschaft in der NSDAP als Mittel für die Durchsetzung seiner kunsthistorischen Interessen und derjenigen der ihm unterstehenden Institution, wie im Folgenden ausführlich dargelegt werden wird.

## 3.2 Was nützt die Kunst der Politik?

Wie die vorangegangenen Ausführungen gezeigt haben, war Ernst Buchner ein für seine fachlichen und musealen Leistungen geachteter und geschätzter Kunsthistoriker und Museumsleiter. Darüber hinaus hatte er sich mit seinem Parteieintritt zu der seit 1933 amtierenden Regierung bekannt. Die folgenden beiden Kapitel kreisen um die Frage, inwiefern sich dieses Bekenntnis zum nationalsozialistisch geführten Staat in seiner Arbeit als Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen niederschlug.

In der Zeit des Nationalsozialismus waren die Sphäre der Kunst und die der Politik unmittelbar miteinander verknüpft. Vielfältige Aspekte der Instrumentalisierung von Kunst durch die Politik wie die Aktion *Entartete Kunst* oder die offizielle Propagierung eines nationalsozialistischen Kunstideals durch die *Großen Deutschen Kunstausstellungen* im Haus der deutschen Kunst sind hinlänglich bekannt.<sup>109</sup> Anhand von Propagandaausstellungen, der gezielten Brandmarkung ganzer Kunstrichtungen oder „nicht-arischer“ Künstler oder der Gleichschaltung der Museumsverwaltung versuchte der nationalsozialistische Staat die Kunst zur Durchsetzung seiner Interessen zu nutzen. Beispiele hierfür sind auch für die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen zu finden.

Um dem oben formulierten Erkenntnisinteresse der Studie zu folgen, das nach der Funktionalisierung der Begriffe und Mittel von Kunst, Wissenschaft und Politik in der Amtsführung Ernst Buchners fragt, werden im Folgenden ausgewählte Beispiele näher beleuchtet. Dabei

109 S. hierzu der Literaturüberblick in Kap. 3.2.3.

soll anhand von Ausstellungen, einer vom Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung veranstalteten Tagung der Museumsleiter und der Aktion *Entartete Kunst* an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen nachgezeichnet werden, wie Buchner auf diese Versuche der staatlichen Steuerung reagierte und als fachliche Autorität und oberste Instanz der bayerischen staatlichen Museen agierte.

### 3.2.1 Steuerungsversuche

Nach dem Regierungsantritt der Nationalsozialisten 1933 veranstalteten viele deutsche Museen Ausstellungen, die kunstpolitisch dem neuen Regime entsprachen. Dabei handelte es sich entweder um „Schreckenskammern der Kunst“, die den späteren Ausstellungen „entarteter“ Kunst ähnelten, oder um Schauen, die dem nationalsozialistischen Regime mittels der Kunst huldigten.<sup>110</sup> Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen unterstützten einige solcher Ausstellungen durch Leihgaben. Buchner wirkte insbesondere an der Ausstellung deutscher Kunst des 15. bis 19. Jahrhunderts mit, die 1936 bis 1937 in mehreren Städten in den USA gezeigt wurde. Gefördert wurde sie durch die Carl Schurz Memorial Foundation und den Oberlaender Trust, die sich für den Austausch zwischen Deutschland und den USA einsetzten, und dem deutschen Propagandaministerium.<sup>111</sup> Die *Weltkunst* meldete, dass die Ausstellung „eine Bresche in die Alleinvorherrschaft der romanischen Künste in Amerika geschlagen“ hätte; konkret meinte der Autor damit die Dominanz der neueren französischen Kunst auf dem amerikanischen Kunstmarkt, die er durch ein gesteigertes Interesse an deutscher Kunst angegriffen sah.<sup>112</sup> Die Wanderausstellung war somit – auf deutscher Seite – als Propagandaschau gedacht und wurde als solche rezipiert.

110 Zuschlag 2016, S. 223; Georg Kreis, *Einstehen für „entartete Kunst“*. Die Basler Ankäufe von 1939/40, Zürich 2017, S. 33–39.

111 S. hierzu Bambi 2016, S. 132–133; BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 32/1 (Nr. 1759), Ernst Holzinger, Bericht über die Ausstellung *Deutsche Kunst vom 15. bis 20. Jahrhundert* im Brooklyn-Museum, Brooklyn, N.Y. und im Museum of Fine Arts in Boston, 27.03.1936. Offiziell zeigte die Ausstellung Kunst des 15. bis 19. Jahrhunderts. Warum Holzinger seinen Bericht mit „Kunst vom 15. bis 20. Jahrhundert“ betitelte, ist nicht bekannt.

112 W.R.D., *Deutsche Kunst auf Auslandsreisen*, in: *Weltkunst* 5 (1937), S. 1.

Allerdings machte Buchner die Befürwortung einer Leihgabe aus den Museumsbeständen mitnichten davon abhängig, ob die zu beleihende Ausstellung Teil der Propaganda des NS-Regimes war oder nicht.<sup>113</sup> Buchner selbst organisierte keine explizite Propagandaschau. Seine erste größere Ausstellung in München hatte sein Fachgebiet, die altdeutsche Malerei, zum Thema. In den Staatsgemäldesammlungen befanden sich Anfang 1935 vier Bildtafeln aus Züricher Privatbesitz und die zugehörige Kreuzigung aus der Münchner Frauenkirche als Leihgaben. Durch Eigenbestände und Leihgaben aus mehreren deutschen Museen ergänzt stellte Buchner damit die Ausstellung *Die Anfänge der Münchner Tafelmalerei* zusammen.<sup>114</sup> Von Mai bis Juni 1935 wurden im Obergeschoss der Neuen Staatsgalerie hauptsächlich Altarwerke und Bildtafeln der um 1400 geborenen, von Buchner als „urwüchsig-kraftvolle Entdeckergeneration“ bezeichneten Meister wie Gabriel Angler oder Gabriel Mälesskircher gezeigt.<sup>115</sup> Für Buchner war die Ausstellung nicht nur ein wissenschaftlicher Gewinn, sondern auch Ausdruck einer veränderten Mentalität. Früher sei eine solche Ausstellung nicht möglich gewesen, „da ihrer Durchführung die Egoismen der einzelnen Länder, Städte, Sammlungen entgegenwirkten. Heute ist das hohe Ziel, einen wahrhaft umfassenden Überblick über die großen und beispielhaften Kunstschöpfungen unserer Ahnen zu bieten, erreichbar.“<sup>116</sup> Es ist anzunehmen, dass Buchner mit „früher“ und „heute“ die Zeit vor und nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten meinte und die

113 Die Ausstellungen, die Buchner mit Leihgaben unterstützte, waren sehr unterschiedlicher Art, s. BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 32/1 (Nr. 1757), BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 32/1 (Nr. 1760) und BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 32/1 (Nr. 1759), passim. Zu den Dauerleihgaben unter Buchners Direktorat s. ausführlich Elisabeth Hipp, „Der Vorrat an Bildern [...] ist [...] nahezu erschöpft“. Zur Geschichte des Dauerleihverkehrs an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, in: Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hrsg.), Jahresbericht 2018, München 2019, url: [https://pinakothek-cdn.ams3.cdn.digitaloceanspaces.com/BSTGS\\_Jahresbericht\\_18\\_DS.pdf](https://pinakothek-cdn.ams3.cdn.digitaloceanspaces.com/BSTGS_Jahresbericht_18_DS.pdf), S. 146–175, S. 160–166.

114 Ausst. Kat. München 1935. SMB-ZA, 1/GG 257, Buchner an Professor Dr. Karl Kötschau, Direktor des Kaiser-Friedrich-Museums, 05.04.1935; BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 32/10 (Nr. 1753), Leihgeber für die Ausstellung *Anfänge der bayerischen Tafelmalerei* in der Neuen Staatsgalerie, 1935.

115 Ausst. Kat. München 1935, Vorwort.

116 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 32/11 (Nr. 1756), Buchner an BSUK, 15.05.1935.

kulturpolitischen Veränderungen seit 1933, die die Verwirklichung der Ausstellung erst ermöglicht hatten, guthieß.

Dass Buchner sich nicht durch Ausstellungen an einer Huldigung des neuen Regimes beteiligte, obwohl er die Vorteile, die es der Kunstpflege brachte, durchaus sah, lag wohl in seinem kunsthistorischen Selbstverständnis begründet. Auch die von Buchner bislang veranstalteten Ausstellungen hatten einen kunsthistorischen und keinen gesellschaftspolitischen Anspruch erhoben; der Erfolg dieser Ausstellungen, etwa der Kölner Leibl-Schau 1929, hatte ihm recht gegeben. Diesen Anspruch verfolgte Buchner auch weiterhin. Buchners Selbstverständnis als kunsthistorische Instanz wurde allerdings in den folgenden Jahren mehrmals von Seiten der Behörden in Frage gestellt, wenn nicht aus politischen Gründen einfach übergangen. Im Oktober 1935 wurde im Münchner Kunstverein eine Ausstellung mit dem Titel *Blut und Boden* gezeigt. Veranstaltet wurde die Ausstellung von der NS-Kulturgemeinde. Diese war 1934 zusammen mit dem Verband der deutschen Volksbühne aus dem bereits 1928 von Alfred Rosenberg gegründeten *Kampfbund für deutsche Kultur* hervorgegangen. Die NS-Kulturgemeinde propagierte wie bereits der *Kampfbund* in ihren Veranstaltungen und Ausstellungen ein Kunst- und Kulturverständnis, das sich vorrangig gegen die Klassische Moderne wandte.<sup>117</sup> Die NS-Kulturgemeinde veranstaltete ähnliche Ausstellungen in mehreren Städten. Inhalte der Ausstellungen waren eine Propagierung der Blut-und-Boden-Ideologie mittels der Kunst.<sup>118</sup> Die Staatsgemäldesammlungen unterstützten die Münchner Ausstellung mit zwei Leihgaben, einer Ansicht des Tegernsees von Johann Georg von Dillis und dem Gemälde *Leibl und Sperl auf der Hühnerjagd* von Johann Sperl.<sup>119</sup> Eine Woche nach der Eröffnung for-

117 Ernst Piper, *Kampfbund für deutsche Kultur (KfdK), 1928–1934*, in: *Historisches Lexikon Bayerns*, publiziert am 29.05.2006, [http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Kampfbund\\_für\\_deutsche\\_Kultur\\_\(KfdK\)\\_1928–1934](http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Kampfbund_für_deutsche_Kultur_(KfdK)_1928–1934) (zuletzt aufgerufen am 24.10.2018).

118 Zum Beispiel in Karlsruhe, wo die Ausstellung ebenfalls im örtlichen Kunstverein gezeigt wurde, s. Christoph Zuschlag, *Der Kunstverein und die „Neue Zeit“*. Der Badische Kunstverein zwischen 1933 und 1945, in: Jutta Dresch (Hrsg.), *Bilder im Zirkel*, Karlsruhe 1993, S. 191–207, S. 197. S. auch Margrit Bensch, *Die „Blut und Boden“-Ideologie. Ein dritter Weg der Moderne*, Bd. 2 (Beiträge zur Kulturgeschichte der Natur), Berlin 1995.

119 BSTGS Inv. Nr. WAF 210 und 8724; BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 32/1 (Nr. 1755), Karl Feuchtmayr an NS-Kulturgemeinde e.V., 24.09.1935.

derte seine vorgesetzte Behörde Buchner auf, Gemälde aus der Ausstellung zu erwerben. Er hatte die Ausstellung wohl bereits gesehen und äußerte gegenüber dem Kultusministerium, dass er dieses „ganz verunglückte[...] Unternehmen[...]“ durch einen Ankauf nicht gutheißen könne, begründet auf der minderen Qualität der Ausstellung, die „unzulänglich und dilettantisch“ zusammengestellt sei.<sup>120</sup>

Hier wird deutlich, dass Buchners Kritik sich nicht gegen die gezeigten Werke richtete oder gegen die Blut-und-Boden-Ideologie an sich. Sein Verständnis von künstlerischem Stil – dass sich in der Kunst die Eigenheiten einer Region oder eines Volkes offenbarten – war an diese Ideologie durchaus anschlussfähig. Seine Kritik richtete sich allein gegen die dilettantische Konzeption und Präsentation der Ausstellung. Auf diesem Gebiet sah sich Buchner als Experte und Autorität. Ein Ankauf durch die Staatsgemäldesammlungen hätte eine massive Aufwertung der Ausstellung bedeutet. Für Buchner verlief aber die Grenze zwischen dem ihm unterstehenden Museum und der Propagandaausstellung genau entlang seiner fachlichen Expertise.

Das Bayerische Kultusministerium hatte schon zuvor die Museen angehalten, die Arbeit der NS-Kulturgemeinde zu unterstützen. Im Januar 1935 hatte man Buchner mitgeteilt, dass die NS-Kulturgemeinde zusammen mit der Organisation *Kraft durch Freude* Führungen durch die staatlichen Kunstsammlungen für ihre Mitglieder veranstalten würde. Die Übernahme solcher Führungen definierte das Kultusministerium kurzerhand als Dienstpflicht für alle Beamte der Staatsgemäldesammlungen. Sowohl in diesem Fall als auch in der Angelegenheit der Ausstellung *Blut und Boden* agierte das Ministerium als Erfüller der Forderungen der NS-Kulturgemeinde. So, wie es Buchner die Übernahme von Führungen befohlen hatte, wies es ihn aufgrund seiner Kritik an der Ausstellung scharf zurecht: „Das Ministerium kann es nicht billigen, dass ein über die Veranstaltung einer massgeblichen nationalsozialistischen Organisation eingeforderter Bericht lediglich in Form einer herabsetzenden Kritik gehalten ist.“<sup>121</sup> Falls sachliche Mängel an der Ausstellung zu finden seien, so solle die

120 Ebd., Buchner an BSUK, 07.10.1935.

121 BayHStA, MK 44778, BSUK an Buchner, 12.10.1935.

Kritik auch in sachlicher Form erfolgen, führte es aus. Die Grenzüberschreitung lag für das Ministerium damit in Buchners unsachlichem Ton und nicht an seiner Kritik an sich. Daraus lässt sich schließen, dass das Ministerium dem Generaldirektor als Fachmann durchaus zugestand, sachliche Mängel an der Ausstellung zu äußern. Als Buchner in seiner Antwort keineswegs einlenkte, sondern an seiner Kritik festhielt, beließ es das Ministerium bei seiner Rüge.<sup>122</sup>

Das Ministerium definierte mit seiner Zurechtweisung, wo Buchners Fachautorität aufhörte und eine politisch-ideologische Äußerung anging. Darüber hinaus zeigt das Verhalten des Ministeriums, dass zu diesem frühen Zeitpunkt der nationalsozialistischen Herrschaft die Durchschlagkraft der Behörden nicht besonders stark war; die Aus Handlungsprozesse einer nationalsozialistischen Kunstpolitik waren im vollen Gange, wie auch an den nicht lange zurückliegenden Debatten um den Expressionismus als *der* deutschen Kunst sichtbar wurde.<sup>123</sup>

### **Die Festsetzung von kunstpolitischen Richtlinien und Verhaltensregeln**

In den folgenden Jahren verstärkten sich die Versuche seitens des Staates, den Kunstbetrieb und speziell die Museen zentral zu organisieren und ideologisch zu schulen. Eine bedeutende Rolle spielte dabei das Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung. Es war am 1. Mai 1934 gegründet worden, eine Maßnahme, die die von den Nationalsozialisten geforderte Vereinheitlichung und Zentralisierung zugunsten eines nationalen Einheitsstaats durchzusetzen helfen sollte.<sup>124</sup> Jenes für die Museen zuständige Reichserziehungsministerium hatte zuvor mit dem Deutschen Museumsbund zusammengearbeitet. Im Frühjahr 1937 sollte bei einem Treffen im Reichserziehungsministerium in Berlin die Stellung des Museumsbundes neu geklärt werden. Teilnehmer an dieser Besprechung war neben anderen Museumsdirektoren auch Ernst Buchner. Bei diesem Treffen wurde vereinbart, den Deutschen Museumsbund

122 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 32/1 (Nr. 1755), Buchner an BSUK, 19.10.1935.

123 S. hierzu Gillen 2015, S. 203–229.

124 Anne Christine Nagel, Hitlers Bildungsreformer. Das Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung 1934–1945, Frankfurt am Main 2013, S. 66–67.

in eine dem Reichserziehungsministerium untergeordnete „Reichsschaft deutscher Museen“ umzuwandeln, in der alle Museen zwingend aufgenommen werden sollten.<sup>125</sup> Der Kunsthistoriker Klaus Graf von Baudissin (1891–1961), seit 1934 Leiter des Folkwangmuseums in Essen und später maßgeblich an der Aktion *Entartete Kunst* beteiligt, wurde im Sommer 1937 Leiter des Amtes für Volksbildung innerhalb des Reichserziehungsministeriums.<sup>126</sup> Sein Kurs unterband eine Zusammenarbeit mit dem ehemaligen Deutschen Museumsbund. Ihm schwebte dagegen eine durch das Reichsministerium direkt gesteuerte deutsche Museumslandschaft vor. Hierfür plante er eine Museumsschule, die der Kunsthistoriker Kurt Karl Eberlein (1890–1945) konzipieren sollte. Baudissin sah vor, dass alle Museumsdirektoren regelmäßig an Kursen teilnehmen sollten, die vor allem das „richtige“ Verhalten gegenüber der Moderne propagieren und lehren sollten.<sup>127</sup> Teil von Baudissins Kurswechsel war zudem, dass die Museumsleiter ihre „arische“ Abstammung belegen und erklären sollten, dass sie „rückhaltlos auf dem Boden der nationalsozialistischen Staatsauffassung“ standen.<sup>128</sup> Für Anfang August 1937 lud Baudissin alle Museumsleiter und Kunsthochschuldirektoren in das Reichsministerium nach Berlin „zum Empfang grundsätzlicher Weisungen für die einheitliche Ausrichtung der Museen und Kunsthochschulen“ ein.<sup>129</sup> Dass Baudissins Vorstöße als gezielter Versuch der Steuerung wahrgenommen wurden, ist einem Kommentar zu entnehmen, den der Direktor des Landesmuseums Westfalen Robert Nissen (1891–1945) gegenüber Buchner äußerte: „Von unserer Zitierung nach Berlin wirst du wohl gehört haben. Jetzt ist Baudissin unser Chef!“<sup>130</sup>

125 Kristina Kratz-Kessemeier, Für die „Erkämpfung einer neuen Museumskultur“. Zur Rolle der Deutschen Museumsbundes im Nationalsozialismus, in: Baensch u.a. 2016, S. 23–43, S. 30–31.

126 Nagel 2013, S. 120. Zu Baudissin s. auch Petropoulos 2000, S. 57–60.

127 Petra Winter, „Das hören wir nicht weiter an“. Die vom Reichserziehungsministerium veranstaltete „Erste Tagung deutscher Museumsdirektoren“ im November 1937 in Berlin, in: Baensch u.a. 2016, S. 45–59, S. 48.

128 NL Ernst Buchner, Rote Box. Kampf ums Recht, Fragebogen, ausgefüllt von Ernst Buchner, 01.07.1937; Erklärung über arische Abstammung, Erklärung über straflose Vergangenheit und Erklärung über politische Einstellung, alle unterschrieben von Ernst Buchner am 01.07.1937.

129 BayHStA, MK 40849, Telegramm an das BSUK, 30.07.1937.

130 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 32/1 (Nr. 1760), Robert Nissen, Landesmuseum Westfalen an Buchner, 06.08.1937.

Buchner selbst war bei der Besprechung in Berlin nicht anwesend. Den Museumsleitern wurden dort die „neuen kunstpolitischen Richtlinien und Verhaltensregeln“ mitgeteilt. Das schriftliche Protokoll der Sitzung wurde anschließend an alle staatlichen Museen übermittelt, um die Umsetzung der neuen Vorgaben flächendeckend zu gewährleisten.<sup>131</sup> Diese legten dem Museumsleiter zunächst nahe, seine eigene Auffassung zu prüfen und Konsequenzen daraus zu ziehen: „Komme er dabei zu dem Ergebnis, daß er auf dem Weg des Führers nicht mitgehen könne, so wolle er sofort daraus die Folgerungen ziehen.“ In der Folge betrafen die „Richtlinien“ hauptsächlich den Umgang mit der als „entartet“ definierten Kunst. Dabei lieferten sie konkrete Handlungsanweisungen: Die Museen hätten alle Werke von in der Ausstellung *Entartete Kunst* vertretenen Künstlern zu „beseitigen“. Dabei sollten die Museen „nicht zu lax“ vorgehen und auch den „Träger des Goldenen Parteiabzeichens“ nicht schonen, „wenn er schlecht male“. Klee, Kokoschka und Barlach seien in jedem Fall abzuhängen, für die schwierig einzuschätzenden Werke von Lovis Corinth gaben die „Richtlinien“ den äußerst pragmatischen Tipp: „Arbeiten von Corinth, die vor seinem Schlaganfall gemalt sind, bleiben hängen“.

### 3.2.2 Die Tagung deutscher Museumsdirektoren

Nachdem man die staatlichen Museen von aller „entarteten“ Kunst „gereinigt“ hatte, sollte der nächste Schritt folgen.<sup>132</sup> Ende Oktober 1937 erging eine Einladung des Reichserziehungsministeriums an alle deutschen Museumsleiter zur „Ersten Tagung deutscher Museumsdirektoren“, die einen Monat später in Berlin stattfinden sollte.<sup>133</sup> Angekündigt wurden neben Besichtigungen von Museen und Ausstellungen Ansprachen und Reden von Reichsminister Bernhard Rust, Reichsleiter Alf-

131 BayHStA, MK 40849, Niederschrift über die Sitzung der Leiter der preußischen Kunstakademien und Museen und der Vertreter der Länder im Reichserziehungsministerium am 2. August 1937; s. auch Lott 1987, S. 292.

132 Zur Aktion *Entartete Kunst* s. Kap. 3.2.3.

133 Ein Exemplar der Einladung befindet sich in SMB-ZA, I/MVK 0001, Abschrift Der Reichs- und Preußische Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung an die Museumsleiter, 26.10.1937; dasselbe Exemplar ist publiziert bei Winter 2016, S. 46.

red Rosenberg, dem designierten Leiter der Museumsschule Eberlein, dem Direktor des Berliner Schlossmuseums Robert Schmidt (1878–1952) und Baudissin selbst. In der Einladung wurden die Museumsdirektoren außerdem gebeten, Referate mit den Titeln „Das Parteiprogramm und die deutsche Kunst“ und „Das Buch des Führers ‚Mein Kampf‘ in Beziehung zur deutschen Kunst“ zu übernehmen. In der Folge kam es jedoch zu einigen Umstellungen des Programms. Robert Schmidts geplanter Vortrag über „Kunsthistoriker und Museen“ wurde ohne Begründung gestrichen, da gerade in diesem Bereich ein dezidiert regimener Redner bevorzugt wurde.<sup>134</sup> Das Programm diente demnach weniger einer Auseinandersetzung mit fachlichen Herausforderungen der Museen, sondern eher als Einschwörung der Museumsleiter auf einen deutlich politischen Kurs, wenn nicht als gezielter Versuch, die deutsche Museumsarbeit ideologisch zu lenken.

Auch Buchner folgte der Einladung zur Berliner Tagung, die vom 23. bis 25. November im Pergamonmuseum stattfand. Die einführende Rede von Baudissin, in der er die Verdienste der deutschen Museumsleute und die Leistungen der deutschen Museen hervorhob, schmeichelte den versammelten Museumsdirektoren. Doch die Erwartung, die der gelungene Auftakt geweckt hatte, wurde im Folgenden enttäuscht. Heinrich Kohlhaufen (1894–1970), Direktor des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, berichtete später, dass die Fachvorträge inhaltlich schlecht und die angekündigten Redner Rust und Rosenberg ganz ausgeblieben waren. Die Vorträge und den Verlauf der Tagung beschrieb er als „geradezu verwirrend“; Diskussionen seien unterbunden worden und der Leiter der Tagung habe keinerlei Kritik an den schlechten Ausführungen geübt.<sup>135</sup> Am zweiten Tag eskalierte die Situation. Nach einer Rede von Baudissin über die „Ausrichtung der Museen“,

134 DKA, NL Schmidt, Robert, I,B, 5, Reichs- und Preußisches Ministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, Regierungsdirektor Dr. Hermann an Robert Schmidt, Direktor des Schloss-Museums Berlin, 10.11.1937; s. auch Winter 2016, S. 49–50.

135 DKA, NL Schmidt, Robert, I,B, 5, Heinrich Kohlhaufen, Bericht über die Teilnahme an der Tagung deutscher Museumsleiter vom 23. bis 25.XI.1937. Der Bericht Kohlhaufens ist die detaillierteste Quelle für die Rekonstruktion des Verlaufes der Tagung. Ernst Buchner schrieb am 8. Dezember 1937 an Robert Schmidt, dass er nach seiner Rückkehr aus Berlin dem zuständigen Ministerialdirektor einen mündlichen Bericht der Tagung erstattete, s. ebd., Buchner an Robert Schmidt, 08.12.1937. Ein schriftlicher Bericht Buchners liegt nicht vor.

die um den Wandel des Begriffes der „entarteten Kunst“ kreiste, sah das Programm einen Vortrag von Karl Eberlein über das „Werden der National-Idee im Museum“ vor. Stattdessen äußerte sich der Referent Walter Hansen (1903–1988) despektierlich über durchaus angesehene Kunstzeitschriften wie die *Deutsche Kunst* und allgemein gegen „entartete“ Kunst. Schon sein Vortragsstil und seine offenen Angriffe gegen Fachzeitschriften, deren Herausgeber teilweise im Plenum saßen, veranlassten einige Zuhörer zu empörenden Zwischenrufen.<sup>136</sup> Kohlhaußen führte in seinem Bericht weiter aus:

Zu einem tumultuarischen Auftritt kam es dann im Verlauf der weiteren Ausführungen, als der Vortragende mit den Worten: „ebenso lehnen wir Rembrandt in seiner Getskunst [*sic!*] ab“, sich wiederum in unmissverständlicher Weise gegen die Forderung des Führers und Reichskanzlers stellte, der [...] die Unantastbarkeit der Meisterwerke alter Kunst nachdrücklich betonte.<sup>137</sup>

Auf die Äußerung Hansens hin verließen Buchner, sechs weitere Museumsdirektoren und der Vertreter des Regierungspräsidenten von Hannover unter lautstarkem Protest den Saal. Neben Buchner handelte es sich bei den Protestlern um den bereits genannten Kohlhaußen, Walter Mannowsky von den Kunstsammlungen Danzig, Eberhard Schenk zu Schweinsberg von den Kunstsammlungen Gotha, Friedrich Winkler vom Berliner Kupferstichkabinett, Ernst Heinrich Zimmermann von der Gemäldegalerie Berlin und Robert Schmidt vom Schloßmuseum in Berlin.

Hansen war vielen Anwesenden unbekannt, was die Empörung noch genährt haben dürfte. Er war Prähistoriker und zusammen mit Baudissin an der Aktion *Entartete Kunst* beteiligt gewesen.<sup>138</sup> Er hatte

<sup>136</sup> SMB-ZA, I/NG 894, Plan und Ausweis Erste Tagung deutscher Museumsdirektoren, 23.–25. November 1937. Saalman 2014, S. 178–180; Winter 2016, S. 50–51.

<sup>137</sup> Zitiert nach DKA, NL Schmidt, Robert, I, B, 5, Heinrich Kohlhaußen, Bericht über die Teilnahme an der Tagung deutscher Museumsleiter vom 23. bis 25. XI. 1937. Der genaue Wortlaut von Hansens Vortrag ist nicht überliefert, weswegen auf den Bericht Kohlhaußens zurückgegriffen werden muss.

<sup>138</sup> Zu Hansen s. Hanna Strzoda, Ein Feldzug gegen den „Kulturbolschewismus“. Walter Hansen als Kunstwächter bei den Staatlichen Museen zu Berlin, in: Grabowski/Winter 2013, S. 113–128.

angeblich seinen Dokortitel lange Zeit zu Unrecht geführt, weswegen er 1935 aus dem Hamburger Völkerkundemuseum ausgeschieden war. Hansen sei eine „grauenvolle Zeiterscheinung“ und berüchtigt für seine Intrigen, schrieb der SS-Obersturmführer Johann von Leers im Nachgang der Tagung an Robert Schmidt. Der „Kampf gegen diesen Menschen“, so Leers, gehöre „zu den notwendigsten nationalsozialistischen Aufgaben“.<sup>139</sup>

Klaus Graf von Baudissin selbst war bei Hansens Vortrag nicht anwesend. Über den Vorfall unterrichtet, soll er geäußert haben, dass er die Protestler am liebsten in ein „Flugzeug verladen und nach Madrid zu den Bolschewiken schicken“ würde.<sup>140</sup> Tatsächlich zitierte Baudissin Robert Schmidt in der folgenden Pause zu sich und gab ihm zu verstehen, dass seine Teilnahme an der Tagung nicht länger erwünscht sei.<sup>141</sup> Davon abgesehen hatte der Protest keine unmittelbaren Konsequenzen – vermutlich auch, weil die sieben Museumsdirektoren großes Ansehen genossen und einige, darunter Buchner, Parteimitglieder waren. Außerdem wollte man eine Verbreitung der für die Organisatoren der Tagung überaus peinlichen Angelegenheit tunlichst vermeiden. Dies gelang jedoch nicht, denn die linke nationale und die internationale Presse griff den Eklat dankbar auf.<sup>142</sup> Paul Westheim etwa deutete den Vorfall als weitere Eskalationsstufe der Aktion *Entartete Kunst*, indem er in der *Weltbühne* anmerkte: „Nun sind also auch van Gogh, Grünewald, Rembrandt entartet.“<sup>143</sup>

Tatsächliche Konsequenzen wurden erst zwei Monate später gezogen. Im Februar 1938 berichtete Robert Schmidt, dass die Gestapo in einer

139 DKA, NL Schmidt, Robert, I,B, 5, Abschrift Johann von Leers an Robert Schmidt, 28.11.1937.

140 Zitiert nach ebd., Heinrich Kohlhaufen, Bericht über die Teilnahme an der Tagung deutscher Museumsleiter vom 23. bis 25.XI.1937.

141 Ebd., Robert Schmidt an den Reichs- und Preußischen Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung durch den Herrn Generaldirektor der Staatlichen Museen, 24.11.1937. Zu der bereits länger währenden Fehde zwischen Baudissin und Schmidt s. Barbara Mundt, Kalendernotizen Robert Schmidts vom Herbst 1937. Der Direktor des Schlossmuseums und das Reichs- und Preußische Ministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, in: Grabowski/Winter 2013, S. 253–269.

142 Z.B. DKA, NL Schmidt, Robert, I,B, 5, o. A., Rembrandt blijft in Duitsland zeer gewardeerd, in: Algemeen Handelsblad, 11.02.1938 (Abschrift); s. auch Winter 2016, S. 52–53.

143 Zitiert nach ebd., S. 52.

Hausdurchsuchung Unterlagen von ihm beschlagnahmt habe, ebenso seien Hausdurchsuchungen bei den Berliner Beteiligten des Protests durchgeführt worden. Ernst Heinrich Zimmermann wurde nach einem Dienststrafverfahren im März 1938 als Direktor der Gemäldegalerie in Berlin suspendiert. Der Eklat auf der Berliner Tagung war einer der Gründe dafür.<sup>144</sup>

Hansen hatte mit seiner Diffamierung Rembrandts als „Ghettomaler“ offensichtlich einen empfindlichen Punkt bei den versammelten Museumsleitern getroffen. Innerhalb der völkisch dominierten, durch Julius Langbehn beförderten Rembrandtrezeption des 19. Jahrhunderts galt der Künstler als der „deutsche aller deutschen Maler und sogar der deutsche aller deutschen Künstler“.<sup>145</sup> Auch Hitler sah – vermutlich als Rezipient Langbehns – in Rembrandt die deutsche Künstlerseele schlechthin. Dass der historische Rembrandt enge Beziehungen zu Juden pflegte und viele seiner Motive aus dem Alten Testament bezog – in dem die Handelnden per se Juden sind – war für die völkischen und nationalsozialistischen Rembrandt-Verehrer ein Problem. Im Film *Rembrandt* von 1942 wurde sogar versucht, den Maler als Opfer einer jüdischen Intrige darzustellen.<sup>146</sup>

Tatsächlich bezog sich auch der Protest auf der Tagung auf die Verunglimpfung Rembrandts als „Judenfreund“ und allgemein auf das unkollegiale und unprofessionelle Gebaren Hansens, wie in Kohlhaufens Bericht anklingt und auch der Korrespondenz im Nachgang der Tagung zu entnehmen ist. Nach seiner Rückkunft aus Berlin schrieb

144 DKA, NL Schmidt, Robert, I,B, 5, Robert Schmidt an den Reichs- und Preußischen Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung durch den Herrn Generaldirektor der Staatlichen Museen, 24.11.1937; Winter 2016, S. 53–54. Zimmermann wurde nach seiner Suspendierung weiterhin als Direktor der Gemäldegalerie geführt und weiterhin als solcher bezahlt. Zwei Jahre später wurde das Verfahren wegen formaler Mängel eingestellt und Zimmermann kehrte als Direktor zurück. S. hierzu Petra Winter, Vom Kläger zum Beklagten? Der Direktor der Gemäldegalerie Ernst Heinrich Zimmermann, in: Grabowski/Winter 2013, S. 271–285, insbes. S. 282–285.

145 Dass Rembrandt selbst gar kein Deutscher war, war für Langbehn der Beleg für den von ihm diagnostizierten Riss, der durch die deutsche Kultur ging. Rembrandt allein gestand er zu, diesen Riss zwischen „Geist und Körper, im Volk wie im einzelnen“ zu heilen, s. Langbehn 1890, S. 55–56. Zur Rezeption von *Rembrandt als Erzieher* in diesem Zusammenhang s. auch Saalman 2014, S. 180–181.

146 *Rembrandt, 1942*, Regie: Hans Steinhoff, s. hierzu Anders Rydell, Hitlers Bilder. Kunst-raub der Nazis – Raubkunst in der Gegenwart, Frankfurt am Main u.a. 2014, S. 120–121.

Buchner an Robert Schmidt, dass er seinem zuständigen Ministerialreferenten Fischer die Vorgänge geschildert habe. Dieser habe „volles Verständnis für unsre [sic!] Haltung und Handlungsweise“ gezeigt. „Ich kann nicht glauben“, fügte Buchner hinzu, „daß sich der Rembrandtschmäher länger halten wird.“<sup>147</sup> Diese Aussage und die Offenheit Buchners gegenüber dem Ministerium demonstriert, dass sich Buchner mit seiner Entscheidung, den Saal unter Protest zu verlassen, gegen die Diffamierung Rembrandts als judenfreundlich und zugleich gegen den unprofessionellen Redner Hansen gewandt hatte. Ungeachtet dessen deutete Buchner in der Nachkriegszeit seinen Protest gegen Hansen als Protest gegen die antisemitische Hetze gegen Rembrandt und als Ausdruck seiner Opposition gegen eine nationalsozialistische Steuerung seiner Museumsarbeit.<sup>148</sup> Damit hatte er einmal mehr seine Flexibilität und Fähigkeit unter Beweis gestellt, sich auf die äußeren Umstände einzustellen und sie sich zunutze zu machen.

Das Ziel der Tagung, die Vereinheitlichung der deutschen Museumsarbeit und ein Einschwören der Museumsleiter auf eine verstärkte Lenkung durch das Reichserziehungsministerium war mit dem hohen Wellen schlagenden Eklat dennoch grundsätzlich gescheitert. Während dieses erklärte Ziel bereits im Vorfeld der Tagung nicht wirklich ernst genommen worden war, wie etwa der Aussage Robert Nissens zu entnehmen war, hatte sich Baudissin nun vollends diskreditiert, auch weil er das Selbstverständnis der Museen als (tatsächlich mehr vermeintlich) autonome, vornehmlich fachlich ausgerichtete Institutionen unterschätzt hatte.

### 3.2.3 Die Aktion *Entartete Kunst* in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen

Im Gegensatz zu dieser war eine andere Maßnahme aus Sicht der Kulturverwalter des Reiches überaus erfolgreich gewesen: Mit der Aktion *Entartete Kunst* war einige Monate vor der Tagung die sogenannte „Verfallskunst“ aus den staatlichen Museen entfernt worden, um Platz für

147 DKA, NL Schmidt, Robert, I,B, 5, Buchner an Robert Schmidt, 08.12.1937.

148 BayHSTA, MK 44778, Buchner an BSUK z.H. Regierungsdirektor Wallenreiter, 01.03.1953.

die von den Nationalsozialisten bevorzugte Kunst zu schaffen. Während Buchner den Entzug der Kunstwerke zwar nicht verhindern konnte, so offenbaren seine Reaktionen auf den staatlichen Eingriff und seine Mechanismen Buchners Verständnis des Verhältnisses von staatlicher zu wissenschaftlicher Autorität besonders anschaulich.

Der staatliche Zugriff auf die als „entartet“ diffamierte Kunst der Moderne war Gegenstand zahlreicher Publikationen.<sup>149</sup> Einen aufschlussreichen Überblick über Definitionen der „entarteten“ Kunst und zur Forschung über die Vorläufer, die Aktion selbst und die Nachwirkungen gab zuletzt Georg Kreis in seiner Publikation zur „entarteten Kunst“ in Basel.<sup>150</sup> Ablauf und Folgen dieser Vorgänge speziell in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen sind in der Vergangenheit ebenfalls bereits mehrfach beschrieben worden.<sup>151</sup> Aus diesem Grund soll hier weniger die Aktion selbst, als vielmehr Buchners Rolle in der Auseinandersetzung mit den Behörden erstmals genauer thematisiert werden.

Bereits eine gute Woche bevor der Präsident der Reichskammer der bildenden Künste Adolf Ziegler (1892–1959) in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen die ersten Bilder konfiszierte, wurde eine Liste der zu beschlagnahmenden Bilder erstellt und von Josef Goebbels abgezeichnet.<sup>152</sup> Sie enthielt 22 Gemälde von verschiedenen Künstlern wie Heinrich Campendonk, Max Beckmann, Emil Nolde, Oskar Kokoschka und Franz Marc. Für den 9. Juli 1937 meldete sich Adolf Ziegler zur

149 In Franz Rohs 1962 erschienenen Publikation zur Aktion *Entartete Kunst* ist eine Reihe von Dokumenten, die Aktion in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen betreffend, abgedruckt, s. Roh 1962, S. 229–242. S. auch Christoph Zuschlag, „Entartete Kunst“. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland, Bd. N. F. 21 (Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen), Worms 1995.

150 Kreis 2017, S. 10–17.

151 Ausführlich zur Aktion speziell in München, s. die Publikationen anlässlich des 50jährigen Jahrestages der Aktion 1987, s. Schuster 1987 und Schuster 1987a. Eine kurze Zusammenfassung ist zudem bei Zuschlag zu finden, s. Zuschlag 1995, S. 363–364. Auch bei Schleusener 2016, S. 38–45 ist ein Überblick über die Abläufe zu finden, während in Poltermann 2016, S. 136–152 der Fokus auf den Bemühungen um Entschädigungen liegt.

152 BayHStA, MK 40849, Liste, Anlage zu Der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, gez. Goebbels, 30.06.1937 (Ermächtigung Adolf Zieglers). Zu Adolf Ziegler s. Christian Fuhrmeister, Adolf Ziegler, Maler, Präsident der Reichskammer der bildenden Künste, Maler, in: Wolfgang Benz/Peter Eckel/Andreas Nachama (Hrsg.), Kunst im NS-Staat, Berlin 2015, S. 59–72.

„Auswahl von Bildern für eine Sonderausstellung“ an, wie Buchner in seinem Bericht über die Vorkommnisse eine Woche später schrieb.<sup>153</sup> Buchner selbst war während der „Auswahl“ nicht anwesend, weswegen sein Stellvertreter Karl Feuchtmayr die Kommission um Ziegler in die Neue Staatsgalerie, die Ausstellung der Bestände im Bibliotheks-bau des Deutschen Museums und in die Depots führte. Ziegler ließ sich zudem die Inventare vorzeigen. Die ersten 16 Nummern der Liste vom 30. Juni 1937 wurden allesamt von Ziegler für die „Sonderausstellung“ ausgewählt.

Der Ablauf danach entsprach dem gängigen Prozedere für Ausstellungsleihgaben. Die ausgewählten Bilder (bis auf August Mackes *Blumen*, das sich als Leihgabe in der Schausammlung befunden hatte) wurden der Münchner Speditionsfirma Wetsch übergeben, die auch alle anderen Transporte für die Staatsgemäldesammlungen übernahm. Die Landesleitung der Reichskammer der bildenden Künste versicherte die abgeholtten Gemälde gemäß den Wertangaben der Direktion. Dem Bericht, den Buchner an seine vorgesetzte Behörde richtete, fügte er eine detaillierte Aufstellung der Gemälde, versehen mit Angaben zu Werten und Ankaufsdaten, an. Alle Gemälde seien während der Amtszeit von Buchners Vorgänger Dörnhöffer erworben worden, teilte Buchner auf Nachfrage mit. Da die „Leihgaben“ Mitte August 1937 immer noch nicht versichert waren, pochte Buchner wiederholt auf eine Bestätigung der Versicherung, die ihm von der Landesleitung der Reichskammer der bildenden Künste zugesagt worden war. Ebenso forderte er eine Versicherung für die *Kniende* von Wilhelm Lehmbruck an, die sich als Leihgabe der Stadt München im Depot der Neuen Staatsgalerie befunden hatte.<sup>154</sup> Diese Vorgänge legen nahe, dass Buchner ganz selbstverständlich davon ausging, dass es sich bei der Auslieferung der Bestände für die Ausstellung *Entartete Kunst* um eine Leihgabe handelte, für die er als Direktor zuständig war.

Als am 19. Juli 1937 die Ausstellung *Entartete Kunst* in den Hofgartenarkaden in München eröffnete, hingen neben den Gemälden, von

153 BayHStA, MK 40849, Buchner an BSUK, 16.07.1937.

154 Ebd., Buchner an BSUK, 17.08.1937. Ausführlich zum Verbleib der *Knienden* s. Martin Schawe, Die Verluste der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen im Zweiten Weltkrieg, Bd. 3 (Schriften der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen), Köln u.a. 2019, S. 85–88.

denen acht aus der Neuen Staatsgalerie stammten, teilweise Erläuterungen mit Angaben zum Preis und dem Museumsdirektor, der das Bild einst für eine öffentliche Sammlung erworben hatte. Zweck dieser Angaben war es, die in den Augen der Ausstellungsmacher horrenden Preise für die Kunstwerke und deren Förderer zu diffamieren.<sup>155</sup> Genannt war auch Buchner – vermutlich aber unter seinen Erwerbungen für das Kölner Wallraf-Richartz-Museum. Er selbst hatte keine der in der Ausstellung gezeigten Kunstwerke aus den Staatsgemäldesammlungen erworben.<sup>156</sup> Die Erläuterungen wurden aber bereits am Tag nach der Eröffnung wieder abgenommen.<sup>157</sup>

Jene diffamierenden Beschilderungen waren auch vermutlich der Grund dafür, dass Buchner Angriffen von privater Seite ausgesetzt war. Ein gewisser Willy Burger aus München teilte dem Gauleiter von München und Oberbayern Adolf Wagner im August 1937 mit, dass Buchner im Jahr zuvor mehreren Kunsthändlern gegenüber eine Ankaufsabsicht für ein Gemälde von Emil Nolde, von dem einige Gemälde als „entartet“ beschlagnahmt worden waren und in der Ausstellung *Entartete Kunst* hingen, geäußert hätte.<sup>158</sup> Burgers Absichten sind nicht ganz klar; vermutlich wollte er sich mit der gezielten Verleumdung selbst profilieren. Mit Buchners Versicherung gegenüber dem Innenministerium, dass Burgers Vorwürfe „völlig aus der Luft gegriffen“ seien, war die Angelegenheit zwar erledigt.<sup>159</sup> Dennoch zeigt die Episode zum einen, dass

155 Andreas Hüneke, Bilanzen der „Verwertung“ der „Entarteten Kunst“, in: Blume, Eugen/Dieter Scholz (Hrsg.), *Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunst-historiker und Künstler 1925–1937*, Köln 1999, S. 265–274, S. 272.

156 Mindestens elf der im Wallraf-Richartz-Museum beschlagnahmten Gemälde waren während Buchners dortiger Amtszeit ins Museum gelangt. Darunter befand sich etwa Erich Heckels Gemälde *Der Hafen von Göteborg* von 1928, s. Datenbank „Entartete Kunst“, s. auch Kap. 2.4.3.3. In der Münchner Ausstellung hing zum Beispiel das *Bildnis Karl Etlinger* von Oskar Kokoschka, das während Buchners Direktorat in Köln als Schenkung an das Wallraf-Richartz-Museum gekommen war, s. Mario-Andreas von Lüttichau, *Rekonstruktion der Ausstellung ‚Entartete Kunst‘*. München, 19. Juli–30. November 1937, in: Schuster 1987, S. 120–182, S. 156; HASTK, Verwaltungsbericht der Stadt Köln 1929/30, S. 111.

157 S. hierzu Uwe M. Schneede (Hrsg.), *Rave*, Paul Ortwin: *Kunstdiktatur im Dritten Reich*, Berlin 1987, S. 148 und Birgit Schwarz, *Geniewahn. Hitler und die Kunst*, Wien 2009, S. 210.

158 BayHStA, MK 40849, Buchner an Professor Lösche, Innenministerium, 20.08.1937. Anlage: Willy Burger (München) an Minister Wagner, 16.08.1937.

159 Ebd.

die Aktion *Entartete Kunst* einige Künstler vollends stigmatisiert hatte, auch wenn die Kriterien für die Einordnung als „entartet“ nie eindeutig benannt worden waren. Zum anderen demonstriert sie, dass die Kunst von nun an auf verschiedenen Ebenen als Mittel zur politischen Profilierung oder auch Diskreditierung instrumentalisiert wurde.

Tatsächlich hatte Buchner sich für das Werk Noldes eingesetzt; für den Herbst 1933 plante er sogar zusammen mit Eberhard Hanfstaengl, damals Direktor der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München, eine große Nolde-Schau. Die Ausstellung wurde jedoch nie verwirklicht.<sup>160</sup> Nolde selbst äußerte 1934 Buchner gegenüber seine Verwunderung darüber, dass seine Kunst bekämpft wurde „von einer Seite, wo ich es gar nicht erwartet habe“. Buchner pflichtete Nolde bei: „Wenn heute manches starke und echte, urdeutsche Werk bekämpft und angefeindet wird, so bleibt doch die sichere Hoffnung, daß sich das innerlich Starke und Ursprünglich-Echte letzten Endes doch durchsetzen wird.“<sup>161</sup> Die Aktion *Entartete Kunst* hatte nun diese Überzeugung und darüber hinaus seine Wertschätzung des deutschen Expressionismus als die wahre zeitgenössische deutsche Kunst, die er etwa im Engagement für die Ausstellung *Neuere deutsche Kunst* 1932 zum Ausdruck gebracht hatte, als unvertretbar festgelegt.<sup>162</sup> Mit dem Abstreiten, jemals ein Gemälde von Emil Nolde als Ankauf auch nur erwogen zu haben, ließ sich Buchner unbestreitbar auf die neuen Richtlinien ein.

### 3.2.3.1 Die zweite Beschlagnahme

Kurz nach der Eröffnung der Münchner Ausstellung *Entartete Kunst* im Juli 1937 wurde Adolf Ziegler von Joseph Goebbels ermächtigt, „aus allen Reichs-, Länder- und Kommunalbesitz befindlichen Museen,

<sup>160</sup> Aya Soika, Der lange Expressionismusstreit um Nolde, in: Fulda u.a. 2019, S. 39–65, S. 52.

<sup>161</sup> BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 21/1b (Nr. 455), Emil Nolde an Buchner, 19.11.1934; Buchner an Emil Nolde, 26.11.1934. Ausführlich zu Nolde im Nationalsozialismus s. Bernhard Fulda, „Hinter jedem Busch lauert Verknennung und Neid.“ Emil Noldes Reaktion auf den Sieg der Traditionalisten, in: Ruppert 2015, S. 261–286; Bernhard Fulda, Emil Noldes Berufsverbot. Eine Spurensuche, in: Anja Tiedemann (Hrsg.), Die Kammer schreibt schon wieder! (Schriften der Forschungsstelle „entartete Kunst“), Berlin 2016, S. 127–145; Fulda u.a. 2019.

<sup>162</sup> S. hierzu Kap. 2.4.3.2.

Galerien und Sammlungen die noch vorhandenen Produkte der Verfallszeit zu beschlagnahmen.<sup>163</sup> Bei der zweiten Runde der Aktion war Buchner anwesend. Diesmal wurden 110 Gemälde aus dem Bestand der Staatsgemäldesammlungen konfisziert.<sup>164</sup> Während Buchner im Fall Nolde die Einstufung als „entartet“ akzeptiert hatte, stellte er nach der zweiten Beschlagnahme am 25. August 1937 die Fähigkeit und Kriterien der Kommission um Ziegler in Frage. Sein Bericht, den er an das Bayerische Kultusministerium übermittelte, ist bemerkenswert, weil Buchner in ihm überaus selbstbewusst die von ihm diagnostizierte Grenzüberschreitung seitens des Staates zum Ausdruck brachte und diese kritisierte. Diese selbstsicher vorgetragene Kritik an der Aktion wurde in der Nachkriegszeit stets als mutiges Eintreten gegen die nationalsozialistische Kunstpolitik gedeutet. Die folgenden Ausführungen befassen sich deshalb zunächst genauer mit den Inhalten der Stellungnahme, während in einem zweiten Schritt die Rezeption der Nachkriegszeit kritisch hinterfragt werden soll.

Seine Kritik an der zweiten Beschlagnahme übte Buchner aus seiner Position als Kunstfachmann, Beamter und Nationalsozialist heraus, wie er im Bericht einleitend bemerkte.<sup>165</sup> Sie zielte hauptsächlich darauf ab, die Kommission um Ziegler als inkompetent und inkonsequent darzustellen. Zunächst sprach er der Kommission die nötige kunsthistorische Fachkompetenz ab. Neben Ziegler, Gustav Adolf Engelhardt, Maler und Referent der Landesleitung Berlin der Reichskammer und dem Landesleiter der Reichskulturkammer Bayern Jäger war Emil Stahl, ehemaliger Direktor der Kunstsammlungen Nürnberg und jetzt Landeslei-

**163** BayHStA, MK 40849, Joseph Goebbels an alle Landesstellen, Rundspruch Nr. 13 ohne Aktenzeichen, 04.08.1937.

**164** Um welche Gemälde es sich im Einzelnen handelte, ist in der sogenannten Fischer-Liste nachzulesen, einem Gesamtinventar aller bei der Aktion beschlagnahmten Kunstwerke. Ein Exemplar dieser Liste befindet sich im Victoria and Albert Museum in London, das ein Digitalisat zur Verfügung stellt, s. „Entartete“ Kunst: digital reproduction of a typescript inventory prepared by the Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, ca. 1941/1942 (V&A NAL MSL/1996/7). Victoria and Albert Museum, January 2014, <https://www.vam.ac.uk/articles/entartete-kunst-the-nazis-inventory-of-degenerate-art> (zuletzt aufgerufen am 20.05.2019). Außerdem ist der Bestand publiziert bei Roh 1962, S. 234–237 und in Schuster 1987a, Katalog der 1937 in der Neuen Staatsgalerie beschlagnahmten Werke, bearbeitet von Dagmar Lott, S. 184–213.

**165** BayHStA, MK 40849, Buchner an BSUK, 01.09.1937.

ter der Reichskulturkammer Franken, Teil der Kommission. Stahl hätte sich laut Buchner „wirklich keine Lorbeeren erworben“, als er einen „echten Pieter de Hooch aus dem Besitz der Stadt Nürnberg gegen einen falschen Spitzweg aus dem Ausland“ tauschen wollte. Auf das geplante Tauschgeschäft aufmerksam gemacht, habe Buchner selbst interveniert und „die deutsche öffentliche Kunstpflege vor einer unsterblichen Blamage“ bewahrt.<sup>166</sup> Des Weiteren hätte es der Kommission an Respekt ihm gegenüber gemangelt, da sie „das Wort eines deutschen Beamten und Nationalsozialisten offenbar als nicht ausreichend angesehen“, sondern eine schriftliche Bestätigung Buchners eingefordert hätten, dass alle Werke der „Verfallskunst“ nun entfernt seien.

Ebenfalls auf die mangelnde fachliche Eignung der Kommission zielte Buchners Argument ab, dass die Kriterien, „nach denen die Auswahl der beschlagnahmten, den verschiedensten Stilrichtungen angehörigen Kunstwerke erfolgt ist“, nicht offengelegt worden seien. Stilistisch sei die „Entartung“ nicht nachzuvollziehen, führte Buchner aus. Unter den beschlagnahmten Künstlern seien nicht nur „Künstler von gutem Klang“, sondern auch Ausnahmetalente wie „der hervorragende Kolorist Max Feldbauer und der glänzende Improvisator Franz Naager“.<sup>167</sup> Als besonders irritierend empfand es Buchner, dass sogar Werke von Künstlern, die auf der *Großen Deutschen Kunstausstellung* ausstellten, beschlagnahmt worden waren. Die erste jener ab 1937 im neu erbauten Haus der deutschen Kunst jährlich stattfindenden Ausstellungen sollte als Gegenentwurf zur Ausstellung *Entartete Kunst* verstanden werden: Hier zeigte sich die staatlich geförderte Kunst und das propa-

**166** Das Bild von Pieter de Hooch hatte sich als Leihgabe der Stadt Nürnberg in der Alten Pinakothek befunden, war aber zurückbeordert worden, um es gegen einen Spitzweg einzutauschen. Buchner intervenierte dagegen, da er das Gemälde für unentbehrlich für die Alte Pinakothek hielt und den Spitzweg zunächst schlicht zu teuer fand. S. BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 25/3 (Nr. 691), Buchner an die Regierung von Oberfranken und Mittelfranken, Ansbach, 30.07.1936.

**167** Von Max Feldbauer wurden in den Staatsgemäldesammlungen zwei Gemälde beschlagnahmt, *Weiblicher Akt*, Öl auf Leinwand, 96 x 62 cm und *Vorarlberger Landschaft*, 1930, Öl auf Leinwand, 76,5 x 56,5 cm. Ersteres wurde zerstört, bei zweitem ist der Verbleib unbekannt. Von Franz Naager wurde das Gemälde *Don Quichote*, 1921, Öl auf Pappe, 72 x 100 cm beschlagnahmt, Verbleib unbekannt. S. Datenbank „Entartete Kunst“.

gierte Kunstideal.<sup>168</sup> Tatsächlich wurde die *Theaterloge* von Hans Spiegel in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen konfisziert, während gleichzeitig *Kameraden* desselben Künstlers im Haus der deutschen Kunst hing.<sup>169</sup> Die sich hier besonders offenbarende Uneindeutigkeit der stilistischen Kriterien griff Buchner später abermals auf. Ziegler hatte Ende September 1937 die Museen aufgefordert, die Geldbeträge „aus öffentlichen Mitteln“, die seit 1918 von den Museen für „entartete Kunst verausgabt worden sind“, der Reichskammer zu melden.<sup>170</sup> Als Buchner die geforderte Aufstellung ablieferte, ließ er auch hier nicht unerwähnt, dass er Zieglers Kriterien der „Entartung“ als unklar und unzureichend definiert empfand. Aus diesem Grund nahm er in die Verzeichnisse „die Werke sämtlicher nach dem I. I. 1900 verstorbenen oder heute noch lebender Künstler“ auf. Unter diese Kriterien fiel selbstredend auch eine Büste Adolf Hitlers von Bernhard Bleeker. Indem Buchner auch diese in seine Liste aufnahm, gab er Ziegler unmissverständlich zu verstehen, wie unzureichend dessen Maßstäbe waren.<sup>171</sup>

Als zweiten Kritikpunkt führte Buchner in seinem Bericht über die zweite Beschlagnahme an, dass die von der Kommission angelegten Kriterien der „Entartung“ offensichtlich nicht von allen führenden NS-Funktionären geteilt wurden. Als Beispiel nannte er das Gemälde *Badende am Ufer* von Fritz Hülsmann, das Adolf Wagner persönlich

168 Die einzelnen Ausstellungen samt Angaben zu Käufern sind in der Datenbank zu den Großen Deutschen Kunstausstellungen „GDK-research“ erfasst, s. Deutsches Historisches Museum/Zentralinstitut für Kunstgeschichte/Haus der Kunst, Datenbank zur Großen Deutschen Kunstausstellung 1937–1944, <http://www.gdk-research.de/> (zuletzt aufgerufen am 08.06.2020).

169 Beide Bilder lassen sich über folgende Datenbanken recherchieren, s. Datenbank „Entartete Kunst“; Datenbank GDK. Dass Werke desselben/derselben Künstlers/Künstlerin in beiden Ausstellungen vertreten waren, kam häufiger vor, s. hierzu Gesa Jeuthe, „Es tut mir weh, mich so zu beschränken.“ Bedingungen für den Handel mit moderner Kunst im Nationalsozialismus am Beispiel der Galerie Alex Vömel, in: Felix Billeter, Kunsthändler, Sammler, Stifter. Günther Franke als Vermittler moderner Kunst in München 1923–1976, mit Beiträgen von Andrea Bambi, Axel Drecol, Christian Fuhrmeister, Meike Hopp, Gesa Jeuthe, Irene Netta, Bd. 11 (Schriften der Forschungsstelle „entartete Kunst“), Berlin/Boston 2017, S. 151–162, S. 154–155.

170 BayHStA, MK 40849, Der Präsident der Reichskammer der bildenden Künste Ziegler an BSUK, 30.09.1937.

171 Ebd., Buchner an BSUK, 20.11.1937; Liste der einzelnen Erwerbungen als Anhang. Die Büste von Bernhard Bleeker hatte Buchner 1936 über die Kunsthandlung Brüschwiler erworben, s. BSTGS Inventar Plastik 1897–1951, BSTGS Inv. Nr. B 217.

erworben und an die Staatsgemäldesammlungen überwiesen hatte oder auch Werke von Edvard Munch, die beschlagnahmt worden waren, obwohl Joseph Goebbels ein großer Bewunderer Munchs war.<sup>172</sup>

Laut dem Bericht war für Buchner nicht nachvollziehbar, was genau an den beschlagnahmten Bildern „entartet“ war. Er brachte zum Ausdruck, dass die Autorität über die Entscheidung, was gute Kunst und was schlechte Kunst war, weder eine inkompetente Kommission noch hochrangige Politiker, sondern allein ein Fachmann zu fällen hatte.

### 3.2.3.2 Mutige Rettungsversuche?

Nicht nur die Vehemenz der von Buchner vorgebrachten Kritik, sondern auch die Rezeptionsgeschichte des Berichtes ist bemerkenswert. In der Nachkriegszeit deuteten mehrere Autoren seine Intervention beim Kultusministerium als mutigen Rettungsversuch der als „entartet“ definierten Kunstwerke. Das Bild Buchners als Vorkämpfer für die diffamiierte Kunst wurde dabei allerdings von einem Wort getrübt: Buchners Selbstbeschreibung als Nationalsozialist. Beispielsweise befinden sich in Buchners Personalakte des Bayerischen Kultusministeriums Abschriften aus dem „Akt ‚Entartete Kunst‘“. Sie enthalten auch eine Abschrift von Buchners Bericht vom 1. September 1937 – allerdings fehlt der einschlägige Abschnitt mit der Nennung „das Wort eines [...] Nationalsozialisten“.<sup>173</sup> Wofür die Abschriften dienen sollten, ist nicht bekannt; das Fehlen des eindeutigen Hinweises auf Buchners Parteimitgliedschaft schien allerdings dem Autor der Abschrift nicht opportun.

Auch in Franz Rohs Publikation zur Aktion *Entartete Kunst* von 1962 wurde die Selbstbeschreibung Buchners als Nationalsozialist thematisiert. Dessen Bericht wurde dort als „mutige[r] Versuch[...] zur Rettung“ abgedruckt. Zusammengestellt hatte die abzudruckenden Dokumente Karl Busch, der unter Buchners Direktorat vom Museums-

172 BayHStA, MK 40849, Buchner an BSUK, 01.09.1937. Von Edvard Munch wurden *Mann mit Pferd*, 1918, Öl auf Leinwand, 130 x 150 cm und *Junge Frau auf der Veranda*, 1924, Öl auf Leinwand, 90 x 68 cm, beschlagnahmt, beide heute in Privatbesitz. S. Datenbank „Entartete Kunst“. Der norwegische Kunstsammler Harold Halvorsen kaufte 1938 das gesamte Konvolut der beschlagnahmten Werke von Munch auf und brachte es nach Norwegen, s. Erhard Göpel, *Edvard-Munch-Ausstellung in München*, in: *Weltkunst* 23 (1954), S. 3–4, S. 3.

173 BayHStA, MK 40849, Buchner an BSUK, 01.09.1937.

assessor zum Konservator an den Staatsgemäldesammlungen aufgestiegen und Buchner bis zuletzt freundschaftlich verbunden gewesen war. Busch fühlte sich offensichtlich verpflichtet, die ausgewählten Dokumente in einem Kommentar einzuordnen. Zu Buchners Bericht über die zweite Beschlagnahme ist zu lesen: „Im Konzept dieses mutigen Versuches zur Rettung der Hauptwerke ist im 2. Absatz nachträglich eingefügt ‚und Nationalsozialisten‘, um dem Schreiben einige Chancen auf Erfolg zu geben. Leider ohne jeden Erfolg.“<sup>174</sup> 1987 griff Dagmar Lott Buschs Erläuterung auf: „Die Worte ‚und Nationalsozialisten‘ im zweiten Absatz fügte er [Buchner] nachträglich in der Hoffnung ein, dem Schreiben damit größeren Nachdruck zu verleihen.“<sup>175</sup>

Die Notwendigkeit des Einordnens und Erklärens von Buchners expliziten Selbstbeschreibung als Nationalsozialist offenbart mehr über die Rezeption Buchners als über dessen tatsächliche Intention. Dass Buchner die Zuspitzung bewusst einfügte, um seinem Bericht „größeren Nachdruck zu verleihen“ oder „einige Chancen auf Erfolg zu geben“, ist eine von Busch vorgenommene Deutung von Buchners Bericht als „mutig“, aber davon abgesehen reine Spekulation. Ob Buchners Bericht mutig war oder nicht, kann sich allein daran messen, welches Risiko er damit einging. In diesem Fall war das Risiko gering, denn Buchners Autorität als Kunstexperte und oberster Museumsman in Bayern wog schwer. Das Kultusministerium wies Buchner als Reaktion auf seinen Bericht an, die beschlagnahmten Werke vorerst entgegen der Vorgabe Zieglers nicht nach Berlin zu schicken.<sup>176</sup> Zudem war Buchner nicht der einzige Museumsdirektor, der gegen die Aktion protestierte. Auch Hermann Voss, damals Leiter der städtischen Kunstsammlung im Nassauischen Landesmuseum in Wiesbaden, hatte eine Rechtsprüfung in Auftrag gegeben, um die Eigentumsverhältnisse für die beschlagnahmten Kunstwerke klarzustellen.<sup>177</sup> Damit kann auch ohne die moralisierenden Bewertungen der Nachkriegszeit festgehalten werden, dass Buchner 1937 all seine ihm zur Verfügung stehende Autorität mobilisierte, um gegen den staatlichen Eingriff in die Museumsarbeit zu protestieren.

174 Roh 1962, S. 232.

175 Lott 1987, S. 293.

176 BayHStA, MK 40849, BSUK an Buchner, 02.09.1937.

177 Iselt 2010, S. 96–97.

Letztendlich war sein Einspruch allerdings wirkungslos, wie Buchner nach und nach einsehen musste.

### 3.2.3.3 Entschädigungen

Buchners weitere Bemühungen, zumindest den Geldwert der beschlagnahmten Gemälde zurückerstattet zu bekommen, waren weitaus erfolgreicher. Seine Hinweise auf den erheblichen Marktwert der beschlagnahmten Kunstwerke trafen im Bayerischen Kultus- und Finanzministerium auf Gehör.<sup>178</sup> Die Ministerien befürchteten die Abwanderung erheblicher finanzieller Werte nach Berlin. Die Staatsgemäldesammlungen und die Staatliche Graphische Sammlung sollten die Bilder vorerst behalten, bevor nicht haushaltsrechtliche Fragen geklärt seien.<sup>179</sup> Letztlich setzte sich aber die Reichskammer der bildenden Künste durch; ein paar Tage später wurden die beschlagnahmten Bilder nach Berlin gebracht.<sup>180</sup> Buchner fühlte sich offensichtlich noch immer zuständig für die Gemälde, denn im Februar 1938 wies er wiederholt auf die noch ausstehende Versicherung hin. Doch spätestens als Anfang März 1938 das *Selbstbildnis* von Vincent van Gogh per Brief konfisziert wurde, war wohl allen Beteiligten bewusst, dass es sich nicht um eine temporäre Leihgabe, sondern um eine endgültige Beschlagnahme handelte.<sup>181</sup>

Buchners Bemühungen richteten sich nun vollends auf die Entschädigung. Bereits im Mai 1938 wurden im Reichserziehungsministerium Überlegungen zur „Verwertung“ angestellt. Ein Vorschlag war, die beschlagnahmten Kunstwerke im Ausland gegen Gemälde einzutauschen, die an die Museen übergeben werden sollten.<sup>182</sup> Schließlich entschied man sich für eine Veräußerung der konfiszierten Kunst ins Aus-

178 BayHStA, MK 40849, Buchner an BSUK, 01.09.1937.

179 Ebd., BSUK an Staatsministerium der Finanzen, 02.09.1937; ebd., BSUK an Buchner, 02.09.1937. Dieter Kuhrmann, Die Säuberungsaktion in der Staatlichen Graphischen Sammlung, in: Schuster 1987, S. 301–305, S. 302.

180 NL Ernst Buchner, Braune Mappe, Der Präsident der Reichskammer der bildenden Künste an Neue Pinakothek, 24.09.1937.

181 Zuschlag 1995, S. 363–364; BayHStA, MK 40849, Buchner an BSUK, 07. und 15.02.1938.

182 BA Berlin, R 4901/12774, Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, Staatssekretär Zschintzsch, Aktenvermerk, 11.05.1938. Zu den verschiedenen Überlegungen für die „Verwertung“ s. Poltermann 2016, S. 139–140.

land mit dem Ziel der Devisenbeschaffung. Die Rechtsgrundlage für die „Einziehung von Erzeugnissen entarteter Kunst“ wurde erst am 31. Mai 1938 nachgeliefert. Hier war zwar von einer in der Regel entschädigungslosen Einziehung die Rede, allerdings ließ das Gesetz Ausnahmen zu.<sup>183</sup> Erst ein Jahr später stellte das Reichserziehungsministerium den Museen Ankaufsmittel aus dem Erlös der „entarteten“ Kunst in Aussicht.<sup>184</sup>

Eine wichtige Rolle für die Entschädigungszahlungen an die Museen nahm der Fotograf Heinrich Hoffmann (1885–1957) ein, der Hitler sehr nahestand. Hoffmann hatte Buchner wohl mehrmals Entschädigungen für die beschlagnahmten Kunstwerke in Aussicht gestellt, was sich unter den deutschen Museumsleitern rasch herumsprach.<sup>185</sup> Buchner scheute sich nicht, beim Kultusministerium gleich zu Anfang die hohe Summe von 260.000 Reichsmark zu beantragen. Das Geld wolle er „zur Erwerbung künstlerisch hochstehender, über jede Diskussion erhabener Meisterwerke“ ausgeben und zwar für eine Altkölner Madonnen-tafel, zwei Legenden von Taddeo Gaddi und mehrere Gemälde deutscher Meister des 19. Jahrhunderts. Das Kultusministerium unterstützte Buchners Antrag, auf den jedoch keine unmittelbare Reaktion folgte.<sup>186</sup>

Kurz darauf, am 30. Juni 1939, fand die Versteigerung der beschlagnahmten Museumsbestände unter dem Titel „Gemälde und Plastiken moderner Meister aus deutschen Museen“ in der Luzerner Galerie Fischer statt. Vier Gemälde aus den Staatsgemäldesammlungen wurden angeboten: Jeweils ein Stillleben und eine Landschaft von Lovis Corinth, *Reiter am Strand* von Max Liebermann und das *Selbstbildnis* von Vincent van Gogh. Letzteres erzielte mit 175.000 Schweizer Franken den höchsten Verkaufswert.<sup>187</sup> Die Erlöse gingen in den „Fonds ‚Entartete

183 Ebd., S. 140–141.

184 BayHStA, MK 40849, Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, 17.05.1939.

185 Iselt 2010, S. 69–70 und 102.

186 BayHStA, MK 40849, Buchner an BSUK, 05.06.1939; ebd., BSUK an Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, 15.06.1939.

187 Aukt. Kat. Galerie Fischer Luzern, Gemälde und Plastiken moderner Meister aus deutschen Museen. Auktion in Luzern 30. Juni 1939, Luzern 1939, Los Nr. 18, 22, 45 und 79; zur Luzerner Aktion s. u. a. Poltermann 2016, insbes. Anm. 8 und 59. Zur „Verwertung“ des Van Gogh s. Gesa Jeuthe, „...der arme Vincent!“. Van Goghs Selbstbildnis von 1888 und die „Verwertung“ der „entarteten“ Kunst, in: Uwe Fleckner (Hrsg.), Das verfemte Meisterwerk (Schriften der Forschungsstelle „entartete Kunst“), Berlin 2009, S. 445–462.

Kunst“ ein, über den sich Hitler persönlich die Verfügungsgewalt vorbehalten hatte. Als Vermittler zwischen Hitler und den Museen agierte das Reichserziehungsministerium. Buchner sollte Fotografien seiner Ankaufswünsche vorlegen, anhand derer Hitler über einen Erwerb entscheiden wollte.<sup>188</sup> Wohl weil das *Selbstbildnis* van Goghs so gewinnbringend verkauft worden war und Buchner zusammen mit Heinrich Hoffmann in den folgenden Monaten so großen Druck aufgebaut hatte, erhielten die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen vergleichsweise rasch relativ hohe Ausgleichszahlungen.<sup>189</sup> Mitte Dezember 1939 überwies das Reichserziehungsministerium aus dem „Sondervermögen Entartete Kunst“ 100.000 Reichsmark an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, die der Direktor nun abrufen konnte.<sup>190</sup> Zusätzlich gab das Ministerium Ende Dezember drei der beschlagnahmten Werke wieder zurück: *Rittersporn* und *Walchensee* von Lovis Corinth und Franz Marcs *Rote Rehe*.<sup>191</sup> Die Rückgabe war wohl vor allem das Verdienst des Kunsthändlers Karl Haberstock. Er setzte sich als Mitglied der Verwertungskommission für die „Entartete Kunst“ bei Rolf Hetsch (1903–1946), der als Referent im Propagandaministerium für die Abwicklung der „Entarteten Kunst“ zuständig war, dafür ein, vorrangig Franz Marc, Lovis Corinth und Paula Modersohn-Becker vom Makel der „Entartung“ zu befreien.<sup>192</sup>

Die überwiesenen 100.000 Reichsmark reichten aber bei weitem nicht für Buchners ambitionierte Erwerbungsünsche. Er ließ durch Karl Feuchtmayr beim Bayerischen Kultusministerium anfragen, ob die

188 BayHSTA, MK 40849, Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung an BSUK, 03.07.1939.

189 BayHSTA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 23/1 (Nr. 645), Buchner an Heinrich Hoffmann, 23.10.1939; Heinrich Hoffmann Verlag an Buchner, 30.10.1939; Buchner an Heinrich Hoffmann, 02.11.1939. Vgl. Rosebrock 2012, S. 70.

190 BayHSTA, MK 40849, Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung an BSUK, 19.12.1939.

191 Ebd., Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, 29.12.1939. Die drei Gemälde befinden sich noch heute in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, s. BSTGS Inv. Nr. 8923, 9219 und 9599.

192 Haberstock-Archiv, HA/XV, 47, 1–2, Rolf Hetsch, Berlin an Karl Haberstock, 03.04.1939 (Kopie); Gesa Jeuthe, *Kunstwerte im Wandel. Die Preisentwicklung der deutschen Moderne im nationalen und internationalen Kunstmarkt 1925 bis 1955* (Schriften der Forschungsstelle „entartete Kunst“), Berlin 2011, S. 167–168.

Entschädigungszahlungen „nicht einfach auf Reichsmark umgerechnet, sondern entsprechend der internationalen Kaufkraft der Devisen höher eingesetzt“ werden könne.<sup>193</sup> Dass sich Buchner mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln nicht zufriedengab, muss das Kultusministerium bereits gewohnt gewesen sein. Von Beginn seines Direktorats an hatte er Jahr für Jahr die Ausweitung seines Ankaufsetats gefordert. Neben den veränderten Marktbedingungen brachte er stets den Vergleich zu anderen, seiner Meinung nach besser ausgestatteten, Kunstinstitutionen vor. Er war der Auffassung, dass die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen gegen Berlin und Wien nicht länger im Wettbewerb bestehen könnten.<sup>194</sup>

Sein stetes Insistieren auf Entschädigung und Unterstützung von Erwerbungen trug schließlich Früchte. Im März 1940 genehmigte das Kultusministerium den Ankauf von zwei Szenen aus der Franziskuslegende von Taddeo Gaddi, einer Madonnendarstellung des Meister des Aachener Altars, dreier Bildnisse von Hans Thoma, einer Landschaft und eines Blumenstilllebens von Carl Schuch sowie zweier Gemälde von Ferdinand Waldmüller, anteilig finanziert durch das „Sondervermögen Entartete Kunst“.<sup>195</sup> Den Restbetrag akquirierte Buchner durch Abgaben aus dem Museumsbestand, von denen einige Adolf Hitler für das geplante „Führermuseum“ erwarb.<sup>196</sup> Die Waldmüller-Gemälde

**193** BayHStA, MK 40849, i.V. Feuchtmayr an BSUK, 10.01.1940.

**194** S. u.a. BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 23/1 (Nr. 640), Buchner an BSUK, 23.07.1935; BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 23/1 (Nr. 645), Buchner an BSUK, 05.06.1939; BayHStA, MK 50862, Buchner an BSUK, 20.01.1942, 22.01.1943, 18.05.1944.

**195** BayHStA, MK 40849, BSUK an Direktion Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 06.03.1940.

**196** Acht der zehn Neuerwerbungen befinden sich noch heute im Bestand der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, s. BStGS Inv. Nrn. 10752, 10753, 10756, 10757, 10758, 10759, 10676 und 10677. Bei den Gemälden, die Buchner zugunsten der Neuerwerbungen an Hitler abgab, handelte es sich um zwei großformatige allegorische Darstellungen von Hans Makart, mehrere mythologische Darstellungen und Landschaften aus dem 19. Jahrhundert und zwei altniederländische Genreszenen. S. ebd., BSUK an Direktion Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 06.03.1940; BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 23/1 (Nr. 645), Martin Bormann an Adolf Wagner, 15.03.1940; ebd., Rechnungen über vom Führer angekaufte Werke aus den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, 26.03.1940. Alle 15 Bilder wurden in der „Linzer“ Sammlung inventarisiert, s. Datenbank Linz, Linz Nrn. 0875–0889. Einige dieser Bilder sind heute verschollen, andere im Besitz der Bundesrepublik Deutschland. Zwei hiervon befinden sich heute als Leihgaben wieder in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, s. BStGS Inv. Nrn. L 1048 und L 2525.

*Die Versöhnung* und *Mutterglück*, auch *Im Mai* genannt, stammten aus der Sammlung des Wiener Zuckerfabrikanten und Kunstsammlers Ferdinand Bloch-Bauer (1864–1945), dessen Sammlung 1939 beschlagnahmt worden war.<sup>197</sup> Bereits seit 1938 hatte Buchner einen Erwerb der Gemälde ins Auge gefasst, seit er von Ernst Schulte Strathaus (1881–1968), im Stab von Rudolf Hess im Braunen Haus zuständig für Kunstfragen, auf sie aufmerksam gemacht worden war. Mit dem Ankauf 1940 war Buchner nun Hans Posse zuvorgekommen. Dieser hatte sich für einen Erwerb derselben Gemälde für die Linzer Sammlung interessiert, ging aber in diesem Falle leer aus.<sup>198</sup>

Im Dezember 1941 wurde den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen abermals 15.000 Reichsmark aus dem „Sondervermögen Entartete Kunst“ zugewiesen.<sup>199</sup> Erstmals überwies aber das Reichserziehungsministerium zusätzlich zu dem Ankaufsbudget auch zwei Gemälde an die Staatsgemäldesammlungen. Reichserziehungsminister Rust hatte den kommissarischen Leiter der Berliner Nationalgalerie Paul Ortwin Rave im Juni 1940 damit beauftragt, gegen die als „entartet“ beschlagnahmten Kunstwerke aus Staatsbesitz eingetauschte Werke auf die Museen zu verteilen, da sich deren Sammlungen nach den Konfiszierungen teilweise deutlich minimiert hatten. Rave war sich durchaus bewusst, dass eine von ihm bestimmte Zuteilung der Objekte auf den Unmut der Museumsdirektoren stoßen würde. Dennoch schlug Rave vor, die Museumsdirektoren in die Zuteilung nicht einzubeziehen, da er „einen endlosen und fruchtlosen Schriftwechsel“ befürchtete.<sup>200</sup> So teilte

**197** Die Vorgänge sind detailliert dokumentiert in Sophie Lillie, *Was einmal war. Handbuch der enteigneten Kunstsammlungen Wiens*, Wien 2003, S. 203–204. Die beiden Gemälde wurden unter den BSTGS Inv. Nrn. 10754 und 10755 inventarisiert, am 21. Juli 1947 nach Österreich restituiert und 1948 an die Erben Bloch-Bauers zurückgegeben, s. Datenbank CCP, Karteikarten zu Mü. Nrn. 28030 und 28031, s. hierzu auch Schulz-Hoffmann/von Zur Mühlen 2002, S. 346.

**198** BayHSTA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 23/1 (Nr. 645), NSDAP Der Stellvertreter des Führers Stab (Schulte Strathaus) an Buchner, 09. und 24.08.1938; BA Koblenz, B 323/120, Hans Posse an RA Erich Führer, 14.05.1940; ebd., Karl Feuchtmayr an Hans Posse, 16.05.1940.

**199** BayHSTA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 23/1 (Nr. 645), Buchner an BSUK, 15.12.1941.

**200** Paul Ortwin Rave an Bernhard Rust, 25.08.1941, zitiert nach Poltermann 2016, S. 142 (Original in SMB-ZA, I/NG 863, Bl. 503). Zu der Entschädigung in Objekten und speziell zu Raves Verteilungsplan s. ebd., S. 142–143.

er den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen ein *Bildnis der Schwester des Malers Waldmüller* von Joseph Weidner und *Der Liebesroman* von Wilhelm Busch zu.<sup>201</sup> Bei Buchner stieß diese Zuteilung nicht nur auf den von Rave antizipierten Unmut, vielmehr zeigte er sich über die in seinen Augen mehr als unzureichende Entschädigung als fassungslos. Dass den Museen eingeräumt wurde, die zugewiesenen Werke zu verkaufen, besänftigte Buchner keineswegs. Im Gegenteil behauptete er, dass er bei einem Verkauf des Gemäldes *Liebesroman* „mit der Polizei in Konflikt“ käme, da er dieses „derart schwach gezeichnete[...] und schmierig gemalte[...] Machwerk“ nicht für einen echten Busch hielt. Ebenso wie er für das Gemälde von Weidner, „einem unbedeutenden Wiener Lokalmaler“, das „höchstens für ein österreichisches Lokalmuseum“ geeignet sei, keinen Platz in der Pinakothek, einer „Sammlung von echten erlesenen Bildern“ sah. Buchner sah in der Zuweisung der Kunstwerke eine eindeutige Kompetenzüberschreitung des Ministeriums. Die beschlagnahmten „entarteten“ Bilder seien „rein vom Handelsstandpunkt betrachtet keineswegs wertlos, sondern repräsentieren reelle, international gültige Werte“, wie der Erlös für van Goghs *Selbstbildnis* gezeigt hätte, argumentierte er. Hitler persönlich habe ihm zugesichert, den Erlös der beschlagnahmten Gemälde zurückerstattet zu bekommen, um damit selbständig Ankaufsentscheidungen treffen zu können. Weiter fügte er hinzu: „Für die Entscheidung, was für unsere Museen wichtig und geeignet ist, ist wohl der bayerische Minister für Unterricht und Kultus und sein Sachbearbeiter, der Generaldirektor der bayerischen Staatsgemäldesammlungen, zuständig.“<sup>202</sup> Buchner konstatierte damit eindeutig, wer die kunsthistorische Kompetenz besaß und wer die Verfügungsgewalt über die ihm unterstehende bayerische Sammlung hatte – er und nicht etwa das Ministerium in Berlin.

201 Der genannte Titel für das Bild von Weidner ist den Akten entnommen. Heute wird das Bild als *Porträt von Katharina Weidner* geführt, s. BStGS Inv. Nr. 10860. Der angebliche Busch war von dem Kunsthändler Bernhard A. Böhmer gegen zwei Bilder von Lovis Corinth eingetauscht worden, das Gemälde von Weidner stammte von einem Tausch mit dem Kunsthändler Ferdinand Möller, der dafür insgesamt acht Gemälde von Paula Modersohn-Becker, Ernst Ludwig Kirchner, Oskar Kokoschka, Karl Schmidt-Rottluff und zwei Georges Braque zugeschriebene Aquarelle erhielt. Ausführlich hierzu s. ebd., S. 142–143.

202 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 23/1 (Nr. 645), Buchner an BSUK, 27.04.1942.

Buchners Beschwerde wurde über das Bayerische Kultusministerium, über Adolf Wagner, den persönlichen Adjutanten Hitlers Julius Schaub bis hin zu Bernhard Rust und Martin Bormann gereicht.<sup>203</sup> Man einigte sich darauf, einem „Mißverständnis“ aufgesessen zu sein und die Sache auf sich beruhen zu lassen.<sup>204</sup> Obwohl Buchner mit seiner Beschwerde augenscheinlich nichts erreicht hatte, zeigt die Tatsache, dass seine vehemente Kritik bis in oberste Ebenen hinein getragen wurde, dass man Buchners Autorität im Bereich der Kunstverwaltung durchaus anerkannte. Buchner war einer der Kunstfachmänner und -funktionäre, die das Vertrauen Hitlers genossen. Wohl aus diesem Grund wiegte er sich in Sicherheit und sah sich dazu in der Lage, dezidierte Kritik an den Praktiken der Reichsministerien zu üben.

Resümierend ist festzustellen, dass die nationalsozialistisch geführten Ministerien nach und nach die Grenzen ausloteten, inwieweit die Museen und Museumsleiter ideologisch steuerbar waren. Über die Jahre hinweg war es Buchner möglich, offen Kritik an den versuchten Eingriffen des Staates in die Autonomie der Museen zu üben. Dies deutete sich bereits 1935 in Buchners Missbilligung der Ausstellung *Blut und Boden* an, äußerte sich in seinem öffentlichen Protest bei der Tagung der deutschen Museumsdirektoren 1937 und auch in seiner Kritik an der Aktion *Entartete Kunst* und den Forderungen nach Entschädigung. Buchners Agieren demonstriert in all diesen Zusammenhängen eine selbstbewusste und selbstsichere Haltung gegenüber der politischen Sphäre. Sobald sich Buchner in seiner Autorität als Generaldirektor eingeschränkt sah, legte er Einspruch ein. In der Nachkriegszeit und noch weit in die 1960er Jahre wurde Buchners Eintreten für die ihm unterstehenden Bayerischen Staatsgemäldesammlungen als mutig wahrgenommen und dargestellt – mutig im Sinne davon, dass Buchner ein Risiko

**203** BayHStA, MK 40849, Adolf Wagner an pers. Adjutanten des Führers, SS-Obergruppenführer Julius Schaub, Führerhauptquartier, 29.04.1942; Obergebietsführer Emil Klein an Julius Schaub, 03. und 10.06.1942; Reichsleiter Martin Bormann. Der Persönliche Referent, gez. Dr. Hanssen an Klein, 29.07.1942; Reichsminister und Chef der Reichskanzlei, gez. Lammers, an Bormann, 02.06.1942; Obergebietsführer Klein an Hanssen, Partei-Kanzlei, Führerbau, 12.08.1942.

**204** Die beiden überwiesenen Gemälde befinden sich noch heute in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, s. BStGS Inv. Nr. 10860 und 10861. Der angebliche Wilhelm Busch wird heute unter Vorbehalt als Werk von Bernardus Johannes Blommers geführt.

einging, indem er diese Kritik äußerte. Allerdings hatte Buchners Eintreten für die Integrität seiner Sammlung und die Behauptung seiner Autorität als Fachmann aber weniger negative Konsequenzen für ihn oder seine Amtsausführung. Im Gegenteil erreichte er dadurch bisweilen Verbesserungen für seine Institution, etwa erhöhte Ankaufsbudgets. Am Beispiel Buchners wird klar, dass der nationalsozialistische Machtapparat zwar auf vielfältige Weise versuchte, den Kunstbereich zu dominieren. Allerdings sind diese Versuche mehr als Aushandlungsprozess um Macht und Kompetenz zu deuten, denn als einseitige Dominanz.

### 3.3 Was nützt die Politik der Kunst?

Buchners selbstbewusste Haltung gegenüber der Politik wird an der Ausstellung *Albrecht Altdorfer und sein Kreis* deutlich, die Buchner 1938 für die Neue Staatsgalerie am Königsplatz zusammenstellte. Mit seinem Ausstellungskonzept formulierte er die These der stilistischen Einheit der Malweise verschiedener Künstler um Albrecht Altdorfer als „Donauschule“.<sup>205</sup> Auch wenn die Ausstellung vorrangig einen kunsthistorischen Anspruch verfolgte und auch als kunsthistorisch relevant rezipiert wurde, lieferte Buchner im Vorwort zum Katalog eine aktualisierende Rechtfertigung:<sup>206</sup>

Zum Schluß sei auf die tiefe symbolische Bedeutung der Ausstellung hingewiesen. Sie beweist die innere Zusammengehörigkeit und kulturelle Einheit der alten bajuwarischen Ostmark vom Lech bis zur Leitha,

<sup>205</sup> Den Begriff „Donaustil“ prägte Hermann Voss in seiner 1907 erschienenen Dissertation, s. Iselt 2010, S. 23. Zum Begriff der Donauschule s. auch Roettgen 2003, S. 11.

<sup>206</sup> Die Ausstellung wurde in der Fachwelt sehr positiv rezipiert, s. Hubert Wilm, *Albrecht Altdorfer und sein Kreis*. Die große Ausstellung in der Neuen Staatsgalerie zu München, in: *Weltkunst* 20/21 (1938), S. 1–2; o.A., *Aus der Münchner Altdorfer-Ausstellung*. Der Leopoldsalter Rueland Frueaufs d. J., in: *Weltkunst* 32/33 (1938), S. 3; o.A., *Aus der Münchner Altdorfer-Ausstellung*. Das Werk Jörg Breus d. Ae., in: *Weltkunst* 26/27 (1938), S. 2; o.A., *Neue Bilder in der Altdorfer-Ausstellung*, in: *Weltkunst* 36/37 (1938), S. 3. Auch Akteure, die Buchner gegenüber kritisch eingestellt waren, wie etwa der jüdische Kunsthistoriker August Goldschmidt, erkannten den Katalog der Ausstellung als valide kunsthistorische Arbeit an, s. BWA, Nachlass Kunsthandlung Böhler F 43/147, Hans Saueremann an August Goldschmidt, 01.06.1938; Postkarte von August Goldschmidt an Hans Saueremann, 03.06.1938. Zu Goldschmidt s. Kap. 3.3.1.1.

deren Herzstrom der Inn ist, an dem Braunau liegt. Die Aufrichtung des geeinten Reiches gibt ihr die Weihe.<sup>207</sup>

Die vielzitierte Aussage wurde und wird als Ausdruck dafür gesehen, dass Buchner seine kunsthistorische Arbeit ganz in den Dienst des nationalsozialistischen Machtsystems gestellt hätte.<sup>208</sup> Tatsächlich scheinen Buchners nationalsozialistische Grußformeln und einige Schriftstücke auf eine eindeutig dienende Haltung gegenüber den nationalsozialistischen Machthabern hinzudeuten.<sup>209</sup> Dass das Konstrukt der einseitigen Indienstnahme der Kunst durch die Politik aber zu kurz greift, wird an Buchners Eröffnungsrede zur Altdorfer-Ausstellung deutlich. Buchner referierte in seiner Rede zunächst den Inhalt seines Vorwortes im Katalog. Nach den üblichen Danksagungen an seine Kollegen und Leihgeber wiederholte er den bereits zitierten Satz von der Einheit „der alten bajuwarischen Ostmark“. Dem maschinengeschriebenen Redetext ist in Buchners Handschrift hinzugefügt: „Und nun lassen Sie uns dem Mann danken, der buchstäblich die Voraussetzungen für das Gelingen der Ausstellung geschaffen hat, der gleichen Stammes ist wie die Meister, deren Werke hier versammelt sind.“<sup>210</sup> Gemeint war Adolf Hitler, der mit der Eingliederung Österreichs in das Deutsche Reich im März 1938 die kulturelle Einheit der „Donauschule“, die Buchner in der Ausstellung anhand stilistischer Merkmale als These formulierte, auch politisch hergestellt hatte. Buchners Formulierung impliziert, dass er die Ausstellung nicht als Verherrlichung des nationalsozialistischen Regimes verstand, sondern Hitler und das Regime als Erfüller einer

**207** Ausst. Kat. München 1938, S. IV.

**208** Jochen Sander, Einleitung, in: Stefan Roller/Jochen Sander (Hrsg.), *Fantastische Welten*, Frankfurt am Main/München 2014, S. 15–19, S. 16; Bambi 2016, S. 132.

**209** Zum Beispiel befindet sich ein Manuskript einer Rede, die Buchner zum zweiten Jahrestag der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler hielt, in Buchners wissenschaftlichem Nachlass. Aufgrund der Knappheit der phrasenhaften Aussagen ist zu vermuten, dass es sich um eine kurze Ansprache anlässlich einer Versammlung der Belegschaft der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen o. ä. handelte. S. BayHStA, Staatsgemäldesammlungen ANN 152, Buchner, Manuskript einer Rede anlässlich des zweiten Jahrestages der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler.

**210** BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 32/12 (Nr. 1763), Broschüre zur Eröffnungsfeier der Altdorfer-Ausstellung, 18.05.1938, 11 Uhr; Ernst Buchner, Manuskript Eröffnungsrede zur Altdorfer-Ausstellung, 1938.

kulturellen Wirklichkeit ansah, die sich in der Kunst seit jeher offenbart hatte. Dass sich Buchner mit seinen Aussagen gleichzeitig bei Hitler und den nationalsozialistisch geführten Behörden, von denen seine Institution finanziell abhängig war, anboterte und mit seiner Ausstellung die Annexion Österreichs kulturell legitimierte, ist unumstritten. Dennoch gewährt Buchners Formulierung Einblick in seine Sicht auf das Verhältnis von Kunst und Politik. Laut seiner Aussage betrachtete Buchner die Politik als Erfüllungsgehilfin seiner kunsthistorischen Arbeit.

Während das Vorwort zum Altdorfer-Katalog nur einen Hinweis auf die Denkweise Buchners gibt, sollen die folgenden Ausführungen anhand weiterer Beispiele belegen, dass Buchner Ressourcen der Politik ganz gezielt zur Verfolgung seiner Interessen einzusetzen wusste. Wie sich bereits abgezeichnet hat, reagierte Buchner mitnichten nur auf staatliche Steuerungsversuche, sondern er agierte, um seine kunsthistorischen und musealen Vorstellungen durchzusetzen. Hierfür nutzte er gezielt seine kunsthistorische Expertise, sein Netzwerk und sein Ansehen bei Hitler und den nationalsozialistisch geführten Behörden. Dies soll anhand von zwei Aspekten der nationalsozialistischen Politik – der Verdrängung und Verfolgung der als „jüdisch“ definierten Bürger und der Besatzungspolitik – verdeutlicht werden.

Die systematische Verdrängung der als jüdisch definierten, aber auch aller aus anderen Gründen verfolgten Menschen aus allen Bereichen der Gesellschaft hatte eine massive Vermögensumverteilung zur Folge. Finanzvermögen, Immobilien und Unternehmen, Einrichtungs- und Haushaltsgegenstände, jeglicher mobiler Besitz und damit auch Kunstgegenstände wurden beschlagnahmt, gestohlen oder unter Druck, zu meist unter dem Marktwert liegenden Preisen, verkauft. Während der Vermögensentzug oder der Verkauf unter Druck für die Betroffenen meist die Vernichtung ihrer wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Existenz bedeutete, stellte sich die Judenverfolgung für Museen, Privatsammler und den Kunsthandel als Chance dar.<sup>211</sup> In Privatbesitz befindliche Kunstwerke wurden für Museen und den Kunstmarkt

211 Exemplarisch sei auf die Studie von Meike Hopp verwiesen, die die Verdrängung der jüdischen Kunsthandlungen zugunsten „arischer“ Kunsthändler am Beispiel Weinmüller behandelt, s. Hopp 2012.

verfügbar und erwerbbar. Gleiches gilt für die nationalsozialistische Expansionspolitik. Während der Krieg und die Besetzung anderer Länder für Millionen von Menschen Gewalt und Leid mit sich brachte, ermöglichte sie den Besatzern gleichzeitig Zugang zu den Kunstschätzen der besetzten Länder. Auch Buchner sah die Expansionspolitik der Nationalsozialisten sowie die Verfolgung der Juden äußerst pragmatisch. Die euphemistisch „Sicherstellung“ genannte Beschlagnahmung von jüdischem Kunstgut und die politische und rassistische Verfolgung der Besitzer stellte für ihn zuallererst eine Chance dar, die bayerische Kunstsammlung zu verbessern und zu vergrößern.

Diese Haltung wird in einem Schreiben deutlich, das Buchner im Oktober 1940 an seine vorgesetzte Behörde richtete. Mit der Besetzung Frankreichs im Juni 1940 hatte auch die systematische Verfolgung und wirtschaftliche Ausbeutung der Juden und sonstiger Gegner des nationalsozialistischen Regimes in Frankreich begonnen. Buchner hatte erfahren, dass in Paris Kunstwerke aus jüdischem Besitz „sichergestellt“ worden waren.<sup>212</sup> Dass ausgewählte Museumsbeamte aus Berlin und Wien zur Sichtung der beschlagnahmten Kunstwerke nach Paris beordert worden waren, während weder Buchner noch der „Sonderbeauftragte des Führers“ und Direktor der Dresdner Kunstsammlungen Hans Posse berücksichtigt worden seien, verärgerte ihn zutiefst:

Eine gerechte Verteilung des fraglichen Kunstgutes erscheint nur möglich, wenn sie von einer übergeordneten, zentralen Stelle unter Zuziehung und Anhörung der Vertreter der großen deutschen Kunstsammlungen vorgenommen wird. Wie mir eben der Direktor der Dresdener Galerie, Herr Professor Posse, der vom Führer mit der Errichtung des großen Linzer Kunstmuseums betraut ist, mitteilt, ist er ebensowenig wie der Unterzeichnete über die ganze Angelegenheit unterrichtet worden. Es besteht Gefahr, daß bei dieser das gesamte deutsche Museumswesen

212 Tatsächlich hatte der Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg im September 1940 Pariser jüdische Sammlungen beschlagnahmt. S. hierzu Hanns Christian Lühr, *Kunst als Waffe. Der Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg. Ideologie und Kunstraub im „Dritten Reich“*, Berlin 2018, S. 35.

berührenden Aktion die trotz Berlin und Wien wichtigsten Kunststädte Deutschlands, München und Dresden nicht gebührend berücksichtigt werden und daß die Rosinen bereits herausgeklaut sind.<sup>213</sup>

Neben seinem Anspruch auf die „sichergestellten“ Kunstwerke formulierte Buchner einen Anspruch auf ein bestimmtes, sich unter den „Kunstschätzen aus Pariser Judenbesitz“ befindliches Werk, das sich einst in Schloss Neuburg an der Donau, also auf bayerischem Gebiet, befunden hatte.<sup>214</sup> Der Brief offenbart neben Buchners Selbstverständnis als Vertreter einer der „wichtigsten Kunststädte“ auch seine Haltung zum Kunstraub und zur systematischen wirtschaftlichen und physischen Verdrängung und Vernichtung der Juden und Regimegegner. Primär sah er in der Beschlagnahmung der Kunstwerke in Frankreich eine Gelegenheit, einerseits verloren geglaubte Kunstwerke wieder unter die Verwaltung seiner Institution zu bringen und andererseits Qualität und Quantität der Sammlung zu steigern. Die menschlichen Schicksale, die hinter den beschlagnahmten Kunstwerken standen, spielten für ihn kaum eine Rolle. Diese sich in dem Brief bereits andeutende Haltung manifestierte sich in weiteren Fällen. Anhand ausgewählter Beispiele soll im Folgenden beleuchtet werden, inwiefern Buchner die Chancen und Bedingungen des nationalsozialistischen Systems im Interesse der ihm unterstehenden Institution nutzte. Dabei wird auch deutlich, dass Buchner in seinem Agieren keineswegs einen bayerischen „Sonderweg“ einschlug, sondern dass die politische und rassistische Verfolgung überall im Reich Begehrlichkeiten weckte.

### 3.3.1 Jüdische Sammlungen als Bezugsquelle

Die Frage, ob Buchner ein überzeugter Antisemit war und wie er zur Judenverfolgung im Allgemeinen stand, ist auf Grundlage der Quellen nicht eindeutig zu beantworten. Von Buchner selbst sind keine zeitgenössischen validen Äußerungen bekannt, die auf eine Einstellung

213 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 7/2 (Nr. 43), Buchner an BSUK, 10.10.1940, Unterstreichung im Original.

214 Ebd., Buchner an BSUK, 10.10.1940.

in dieser Frage schließen lassen. Vor der Machtübertragung auf die Nationalsozialisten 1933 pflegte er durchaus Kontakte zu Kollegen und Künstlern, die danach als jüdisch verfolgt wurden, wie August Liebmann Mayer, Jankel Adler oder Gerhart Frankl. Der Ton in Briefen an die Genannten ist zwar als respektvoll und herzlich zu bezeichnen, der Kontakt war aber eher beruflicher Art. Privat hatte Buchner wohl wenig Umgang mit jüdischen Mitbürgern; nach 1933 und der sich anschließenden Gesetzgebung zur systematischen Verdrängung jüdischer Bürger aus der deutschen Gesellschaft hatte Buchner kaum mehr Kontakt zu rassistisch oder politisch Verfolgten.

Buchners Parteieintritt zeugt von einem Einverständnis mit einer eindeutig antisemitischen Agenda, auch wenn die Motivation zu diesem Schritt nicht eindeutig nachvollziehbar ist.<sup>215</sup> Grundsätzlich teilte er die Einstellung von der Überlegenheit des deutschen Volkes und einer kulturellen Einheit der Deutschen. Darüber hinaus ist seinen kunsthistorischen Schriften durchaus ein Denken in Kategorien wie Rasse und Volksstamm zu entnehmen, wenn er etwa die „knochigen, scharfen, stark an slavische Typen gemahnenden Physiognomien der Kriegsknechte“ in einer Kreuzigungsdarstellung von Jan Polack beobachtete.<sup>216</sup> Aus seinen Beschreibungen zog er allerdings keine wertenden Schlüsse. Auch eindeutige Äußerungen antisemitischer oder rassistischer Art von ihm sind den Quellen nicht zu entnehmen. Bislang konnten auch keine Hinweise darauf gefunden werden, dass sich Buchner privat an den durch die Verfolgung seiner jüdischen Mitbürger verfügbar gewordenen Kunstwerken bereicherte. Seine über 100 Kunstwerke umfassende private Sammlung setzte sich hauptsächlich aus Werken seines Vaters Georg Buchner, seines Onkels Josef Flossmann und seiner Frau Hildegard Buchner zusammen.<sup>217</sup>

Dennoch – in keinem Fall ist belegbar, dass Buchner bei seinen Erwerbungen aus jüdischem Besitz Empathie gegenüber den Verfolgungsschicksalen der ehemaligen Besitzer gezeigt hätte. Im Gegenteil

215 S. hierzu Kap. 3.1.3.

216 Buchner 1921, S. 16. Formulierungen wie diese durchziehen sein gesamtes kunsthistorisches Werk.

217 BA Koblenz, B 323/544, CCP, Empfangsbestätigung von Hartmut Buchner in Vertretung von Ernst Buchner über 108 Kunstgegenstände, 27.07.1949.

sah er allein den Vorteil zugunsten der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, wie anhand der folgenden Beispiele belegt werden soll.

### 3.3.1.1 Die Sammlung August Goldschmidt

Ein bemerkenswertes Beispiel für die Diskrepanz zwischen Buchners tatsächlichem Verhalten gegenüber rassisch Verfolgten und seinen nach dem Krieg geäußerten Behauptungen ist die Geschichte der Sammlung des Arztes und Kunsthistorikers August Goldschmidt (1877–1941).<sup>218</sup> Sie zeigt, dass Buchner die Notlage seiner jüdischen Mitbürger vor allem als Chance für die Vergrößerung der Museumssammlung sah. Darüber hinaus wird hier besonders Buchners Bereitschaft deutlich, die Geschichte entgegen den Fakten in seinem Interesse umzudeuten. Nach Kriegsende 1945 behaupteten er und seine Unterstützer wiederholt, dass er die „jüdische“ Sammlung Goldschmidts gerettet habe. Als Ausweis seiner Zivilcourage teilte Buchner diese Episode im Jahr 1953 dem Bayerischen Kultusministerium mit:

Bereits meinem Amtsvorgänger Geheimrat Dörnhöffer war durch einen warmen Freund und Förderer unseres Institutes, dem jüdischen Arzt und Kunsthistoriker Dr. Aug. Goldschmidt (München) seine wertvolle Privatsammlung als Leihgabe anvertraut worden. Als nun im Zuge der Beschlagnahme jüdischen Kunstgutes eine Verordnung herauskam, daß alle jüdischen Kunstsammlungen „sichergestellt“ und zur Auswahl für das Kunstmuseum Linz gemeldet werden müßten, habe ich die Goldschmidt'sche Sammlung aus menschlichem Anstand und Verantwortungsgefühl gegenüber dem Besitzer nicht angegeben, was mich leicht meine Stellung hätte kosten können. So ist es gekommen, daß die Gold-

<sup>218</sup> Zu August Goldschmidt s. Stadtarchiv München, Biographisches Gedenkbuch der Münchner Juden 1933–1945. Online-Version, <http://www.muenchen.de/rathaus/gedenkbuch/gedenkbuch.html>, Eintrag zu Goldschmidt, August (Dr. med.) (zuletzt aufgerufen am 08.06.2020). Im Stadtarchiv München befindet sich ein kleines Konvolut aus dem Nachlass August Goldschmidts. Es enthält hauptsächlich persönliche Briefe aus der Zeit vor 1933, aber auch vereinzelt Kopien von Dokumenten aus dem Bayerischen Wirtschaftsarchiv (s. u.) und der Registratur der BSTGS, s. Stadtarchiv München, JUD-V 99.

schmidt'sche Sammlung nicht beschlagnahmt wurde und sich noch als Leihgabe, wohlbetreut, in einem Depot der Staatsgemäldesammlungen befindet.<sup>219</sup>

Dass Buchners Motive für die von ihm geschilderte Rettung dieser Sammlung aber weniger „Anstand und Verantwortungsgefühl“ waren, sondern dass er die Sammlung ursprünglich für die Staatsgemäldesammlungen übernehmen wollte, offenbart die zeitgenössische Korrespondenz.

Die Sammlung umfasste dreißig Gemälde deutscher, italienischer und französischer Künstler des 18. und 19. Jahrhunderts.<sup>220</sup> Für das bedeutendste Bild in seinem Besitz hielt Goldschmidt ein *Schäferpaar* von Paul Goudreaux. Er selbst hatte 1911 Lebensdaten und Werk des bis dahin unbekanntes französischen Künstlers erstmals publiziert.<sup>221</sup> 1919 übergab Goldschmidt seine Sammlung den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen als Leihgabe.<sup>222</sup> Als er Ende August 1933 nach San Remo, im Norden Italiens gelegen, emigrierte, ließ er sie in München zurück. Die Kunstwerke wurden nach seiner Ausreise vom Finanzamt München-Nord gepfändet, aber kurz darauf von Goldschmidts Anwalt Dr. Ernst ausgelöst.<sup>223</sup> Nachdem sich Goldschmidt 1937 in Rom niedergelassen hatte, wollte er seine weiterhin von den Staatsgemäldesammlun-

219 BayHStA, MK 44778, Buchner an BSUK z.H. Regierungsdirektor Wallenreiter, 01.03.1953. Auch Erhard Göpel griff 1953 die „Rettung“ der Sammlung Goldschmidt in einer Rundfunkansprache auf, um damit Buchners Integrität zu unterstreichen, s. ebd., Typoskript, Rundfunkbeitrag Erhard Göpel, Bayerischer Rundfunk, gesendet am 30.03.1953, 22.25–22.35 Uhr. S. hierzu auch Kap. 5.1.3.2.

220 BWA, Nachlass Kunsthändler Böhler F 43/147, Buchner an Dr. Saueremann in Fa. Jul. Böhler, 11.11.1937; Anlage: Verzeichnis der in der Alten Pinakothek hinterstellten Bilder des Herrn Dr. August Goldschmidt.

221 August Goldschmidt, Paul Goudreaux, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 6 (1911), S. 82–93; August Goldschmidt, Ein wiedergefundenes Werk von Paul Goudreaux, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 6 (1911), S. 284–285. Zu dem Goudreaux in Goldschmidts Besitz s. auch August Liebmann Mayer, Das Schäferpaar von P. Goudreaux, in: Pantheon 9 (1932), S. 32.

222 Stadtarchiv München, JUD-V 99, Empfangsbestätigung, gez. Friedrich Dörnhöffer, 03.03.1919 (Kopie).

223 Stadtarchiv München, JUD-V 99, Finanzamt München-Nord, Pfändungsverfügung, 20.11.1933; Finanzamt München-Nord an Direktion Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 20.01.1934 (beides Kopien).

gen verwarhte Kunstsammlung verkaufen oder gegen in Italien besser verkäufliche Gemälde eintauschen. Buchner hatte die Sammlung zwischenzeitlich zusammen mit den Pinakotheksbeständen und weiteren Hinterstellungen auf dem Land geborgen und zeigte sich grundsätzlich interessiert am Erwerb einiger Stücke aus der Sammlung.

Die Verhandlungen über ein Tauschgeschäft zwischen Buchner und Goldschmidt begannen im Frühjahr 1937. Als Mittelsmann in München fungierte die Münchner Kunsthandlung Julius Böhler und deren Teilnehmer Hans Saueremann (1885–1960).<sup>224</sup> Goldschmidt schlug als Gegengabe für das *Schäferpaar* von Goudreaux das Gemälde *Bücherstand* des italienischen Malers Giacomo Favretto aus dem Sammlungsbestand der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen vor, das nach Goldschmidts Informationen seit 30 Jahren nicht mehr ausgestellt worden war. Außerdem machte er weitere Vorschläge, welche Werke aus seiner Sammlung gegen vorwiegend italienische Bilder einzutauschen wären, da „Italiener für [ihn] jetzt wichtiger“ seien.<sup>225</sup> Tatsächlich waren zu diesem Zeitpunkt auf dem italienischen Kunstmarkt beinahe ausschließlich Werke italienischer Künstler verkäuflich.<sup>226</sup>

Obwohl sich das favorisierte Tauschbild *Bücherstand* schon länger nicht mehr in Besitz der Staatsgemäldesammlungen befand, zeigte Buchner Ende Juli 1937 noch immer großes Interesse an einem Tauschgeschäft.<sup>227</sup> Trotzdem zögerte er eine Entscheidung heraus. Möglicherweise lag der Grund für Buchners Zögern in der unterdessen durchgeführten Aktion gegen die „entartete“ Kunst in Staatsbesitz und der

224 Zu Hans Saueremann s. Hopp 2012, S. 212 und Oeckl 2015, S. 14. Saueremann war u.a. Mitglied der „Kommission zur Verwertung der Produkte entarteter Kunst“ und angeblich auch Leiter der Reichskunstkammer in München, s. Credit Suisse Group, Mandate der Fides Treuhand-Vereinigung 1934–1942: Spermarkliiquidation, Hotelsanierung, Kunstgeschäfte, in: Joseph Jung (Hrsg.), Zwischen Bundeshaus und Paradeplatz. Die Banken der Credit Suisse Group im Zweiten Weltkrieg. Studien und Materialien, Zürich 2001, S. 331–370, S. 343 und S. 364 Anm. 50.

225 BWA, Nachlass Kunsthandlung Böhler F 43/147, August Goldschmidt (Rom) an Dr. Saueremann, Firma Böhler, o.D. und 12.04.1937.

226 Günther Haase, Kunstraub und Kunstschutz, Bd. 1 (Kunstraub und Kunstschutz), Norderstedt 2008, S. 154.

227 Das Bild befand sich bis 1935 in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Heute ist es Teil einer Privatsammlung, s. Paolo Serafini (Hrsg.), Giacomo Favretto. Venezia, fascino e seduzione, Mailand 2010, Kat. Nr. 28, S. 180, Abb. S. 127.

Tagung deutscher Museumsdirektoren, womit eine verstärkte Einmischung der Politik in die Museumsführung einherging. Im November 1937 schaltete sich Lulu (Julius Wilhelm) Böhler ein, der 1920 die Schweizer Dependence der Kunsthandlung mitgegründet hatte. Er sah die Chance gekommen, ein Tauschgeschäft mit Buchner, das ein paar Jahre zuvor gescheitert war, nun doch abschließen zu können. Das Objekt seiner Begierde war ein Gemälde von Nicolas Poussin, das Buchner nun gegen fünf Gemälde aus der Golschmidt'schen Sammlung abzugeben bereit war.<sup>228</sup> Böhler drängte Buchner zu einer Entscheidung. Goldschmidt stimmte dem Ringtausch zu und beauftragte Saueremann mit der „Liquidierung des Restes“ seiner Sammlung.<sup>229</sup> Mitte Januar 1938 meldete Saueremann an den noch immer in Rom weilenden August Goldschmidt, dass Buchner den Tausch beim Bayerischen Kultusministerium beantragt hatte und nur noch die Ausfuhrformalitäten für das Gemälde von Poussin erfolgen müssten.<sup>230</sup> Im April wurde die Ausfuhrbewilligung zwar erteilt, aber die Genehmigung für den Tausch durch das Bayerische Kultusministerium stand noch aus. Ende April 1938 zerschlug sich das Tauschgeschäft gänzlich, da der Interessent für den Poussin, für den Böhler das Gemälde eintauschen wollte, mittlerweile abgesprungen war.<sup>231</sup> „Schuld an dem Missgeschick“, teilte Saueremann Goldschmidt mit, sei „natürlich Buchner, der die Tauschgenehmigung bei seinem Ministerium nicht scharf genug“ betrieben hätte.<sup>232</sup> Goldschmidt vermutete in Buchners Unentschlossenheit „eine gewisse passive Resistenz“, Saueremann jedoch schob es auf Buchners zögerliches Wesen: „Teils war dies in den Verhältnissen gelegen, teils ist es eine Temperamentsache, denn es stellt sich allmählich heraus, dass Buchner noch ein grösserer Cunctator ist als Dörnhöffer.“<sup>233</sup>

228 Vermutlich handelte es sich um Poussins *Anbetung der Hirten* von 1650/1657, s. BSTGS Inv. Nr. 617.

229 BWA, Nachlass Kunsthandlung Böhler F 43/54, Böhler an Buchner, 12.10.1937; BWA, Nachlass Kunsthandlung Böhler F 43/147, Hans Saueremann an August Goldschmidt, 11.11.1937; August Goldschmidt an Hans Saueremann, o.D.

230 Ebd., Hans Saueremann an August Goldschmidt, 19.01.1938.

231 BWA, Nachlass Kunsthandlung Böhler F 43/348, Kunsthandlung Böhler an Buchner, 25.04.1938.

232 BWA, Nachlass Kunsthandlung Böhler F 43/147, August Goldschmidt an Hans Saueremann, 17.04.1938; Hans Saueremann an August Goldschmidt, 25.04.1938.

233 Ebd., Hans Saueremann an August Goldschmidt, 01.06.1938; Postkarte von August Goldschmidt an Hans Saueremann, 03.06.1938.

Die antijüdische Gesetzgebung in Italien ab Herbst 1938 verhinderte schließlich einen Verkauf der Sammlung Goldschmidt endgültig. Für einen Tausch musste nun der Wohnort des Tauschpartners angegeben werden.<sup>234</sup> Ausländische Juden waren aber nicht länger in Italien geduldet. Goldschmidt zog daraufhin nach Nizza und war gezwungen, ein – wie er es nannte – „Wirtshausleben“ ohne festen Wohnort zu führen.<sup>235</sup> Seinen Briefen ist zu entnehmen, dass er sich mehr und mehr unter Druck gesetzt fühlte. Als er weder eine Aufenthaltserlaubnis für Frankreich noch Italien erhielt, schrieb er an Saueremann: „Bei beiderseitiger Ablehnung bleiben mir der Mond und das Meer übrig!“<sup>236</sup> Buchner wurde von Saueremann stets über die Lage Goldschmidts unterrichtet, konnte aber nichts ausrichten, solange Goldschmidt keine Meldeadresse angeben konnte. Im August 1939, kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges, bricht die Korrespondenz zwischen Goldschmidt und Saueremann ab. Goldschmidt wurde in der Folge zweimal in französischen Konzentrationslagern interniert; als er ein drittes Mal dorthin gebracht werden sollte, nahm er sich in Nizza das Leben.<sup>237</sup>

Auch wenn Buchner eine Beschlagnahme der Sammlung von August Goldschmidt während der Konfiszierungen von Münchner jüdischen Sammlungen im Winter 1938/39 möglicherweise verhinderte oder zumindest nicht aktiv vorantrieb – hierfür gibt es keine Belege – so geschah dies nicht, wie später von ihm behauptet, aus einer alten freundschaftlichen Verbindung zu Goldschmidt oder gar aus Anstand. Hätte er Goldschmidt in seiner bedrohlichen Lage tatsächlich helfen wollen, wäre dies durch beherzteres Eingreifen durchaus möglich gewesen.

Julius Böhler behauptete nach Kriegsende, dass die Sammlung nach Goldschmidts Tod der Pinakothek „einverleibt“ worden war; tatsächlich wurde die Sammlung dort aber nie inventarisiert. Buchner barg

234 Ebd., Hans Saueremann an August Goldschmidt, 18.10.1938.

235 Ebd., August Goldschmidt (Nizza) an Hans Saueremann, 04.10.1938.

236 Ebd., August Goldschmidt (Nizza) an Hans Saueremann, 22.10.1938.

237 Stadtarchiv München, JUD-V 99, RA E.E. Hoffmann an Direktion der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, 28.01.1949; ebd., Abschrift Totenschein, ausgestellt am 04.09.1941 in Nizza; Arolsen Archive, Digital Archive, Registrations and Files of Displaced Persons, Children and Missing Persons, IRO „Care and Maintenance“ Program, DI 80385890, Questionnaire Therese Hauber-Goldschmidt, 21.02.1946 (über <https://collections.arolsen-archives.org/>, zuletzt aufgerufen am 08.06.2020).

sie zusammen mit den anderen Hinterstellungen in verschiedenen Bergungsorten der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.<sup>238</sup> 1953 wurde die Sammlung von der Witwe Goldschmidts, Therese Hauber-Goldschmidt (1895–1967), vermittelt von Julius Böhler über dessen Geschäftspartner Adolph Loewi in die USA verkauft.<sup>239</sup>

Buchners Verhalten im Fall der Sammlung Goldschmidt lässt vermuten, dass er die Beschlagnahme der Sammlung nicht aus Motiven der Empathie oder des Anstands verhinderte, sondern dass es ihm vorrangig um einen günstigen Erwerb für die Staatsgemäldesammlungen ging. Auch zeigt die Behandlung Goldschmidts einen grundsätzlich ambivalenten Umgang mit jüdischen Sammlern. Hans Saueremann etwa war zur gleichen Zeit, als er mit dem im Exil lebenden Goldschmidt korrespondierte, Mitglied der Kommission zur „Verwertung“ der „entarteten“ Kunst. Dies hinderte ihn aber nicht daran, sich kontinuierlich für die Belange Goldschmidts einzusetzen, wobei vermutlich ebenfalls ökonomische Gründe im Vordergrund standen.<sup>240</sup> Gleiches gilt für Buchner, mit dem Saueremann vertrauensvoll das Geschäft verhandelte. Außerhalb eines Spektrums des Möglichen zwischen offen

238 Stadtarchiv München, JUD-V 99, Liste der Hinterstellungen, o.D.; ebd., Liste Hinterstellungen Goldschmidt. Die Bilder der Sammlung Goldschmidt wurden in Kisten zusammengefasst an die Bergungsorte in Dietramszell, Ettal, Raitenhaislach und Höglwörth ausgelagert, nach Kriegsende in den Münchner CCP gebracht und wieder in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen eingelagert.

239 August und Therese Goldschmidt hatten 1939 geheiratet, s. ebd., Heiratsurkunde, 11.12.1950 (Kopie). Die Ehe wurde erst 1950 aufgrund des „Gesetzes zur Anerkennung freier Ehen rassisch und politisch Verfolgter vom 23. Juni 1950“ eingetragen. Zum Verkauf der Sammlung s. BWA, Nachlass Kunsthandlung Böhler F 43/522, Julius Böhler (München) an Fritz Steinmeyer, Kunsthandel A.G. (Luzern), 07.04.1953; BWA, Nachlass Kunsthandlung Böhler F 43/278, Korrespondenz zwischen Therese Goldschmidt und Hans Saueremann, April bis September 1953; BWA, Nachlass Kunsthandlung Böhler F 43/269, Kunsthandlung Böhler an Therese Hauber-Goldschmidt, Rom, 20.07.1952. Das *Schäferpaar* wird heute Pierre Goudréaux zugeschrieben und befindet sich unter dem Namen *Lover's Pilgrimage* im John and Mable Ringling Museum of Art in Sarasota, Florida, s. Inv. Nr. SN671, Abb. <https://emuseum.ringling.org/emuseum/objects/20709/lovers-pilgrimage?ctx=63870837-1a98-40a6-99df-be0ae1903d78&idx=0> (zuletzt aufgerufen am 16.06.2020). Die Kunsthandlung Böhler war zwar am Verkauf in die USA beteiligt, verschwieg dies aber gegenüber Therese Goldschmidt, um nicht den Verdacht aufkommen zu lassen, die Kunsthandlung berate sie zu ihrem eigenen Vorteil. Dies schrieb die Kunsthandlung zumindest an Adolph Loewi, s. BWA, Nachlass Kunsthandlung Böhler F 43/271, Böhler an Adolph Loewi, 02.10.1952.

240 Vgl. hierzu auch Peters 2016, S. 34.

geäußerten antijüdischen Ressentiments und Unterstützung der Emigranten bedeutete die Notlage der jüdischen Sammler für Buchner und Saueremann vor allem eines: Die Aussicht auf ein lukratives Geschäft.

### 3.3.1.2 Die Münchner Beschlagnahme von jüdischem Kunstbesitz im Winter 1938/39

Dass sich Buchner – ähnlich wie viele seiner Museumskollegen – weniger für das persönliche Schicksal der Opfer der Verfolgung interessierte, als für deren Kunstbesitz, zeigt auch sein Verhalten im Zusammenhang mit der im Winter 1938/39 durchgeführten Beschlagnahme von 69 jüdischen Kunstsammlungen.<sup>241</sup> Da Planung, Ablauf und Akteure der Aktion bereits umfassend publiziert sind, soll nun neben einführenden Informationen explizit Buchners Rolle im Fokus stehen und beschrieben werden.

Die Aktion nahm in der Nacht vom 9. November 1938 ihren Anfang, als im gesamten Reich Synagogen in Brand gesteckt, Scheiben jüdischer Geschäfte beschmiert und zerstört sowie Gewalttaten an der jüdischen Bevölkerung verübt wurden. Dass örtliche Gruppen der Hitlerjugend in dieser Nacht Beutezüge bei jüdischen Bürgerinnen und Bürgern unternommen hatten, sah man in der Führung des Regimes kritisch. Um noch weitere unsystematische und zerstörerische Plünderungen und Raubaktionen zu verhindern, initiierte der Landeskulturwalter der Reichskammer der bildenden Künste im Gau München-Oberbayern, Max Heiß (1891–1962), in einer konzertierten Aktion die Beschlag-

<sup>241</sup> Ein 2009 begonnenes Forschungsprojekt der Münchner Staatlichen und Städtischen Museen widmete sich den Abläufen der Aktion, den Opfern und deren Kunstbesitz, s. hierzu Voigt/Keßler 2010; Vanessa-Maria Voigt/Horst Keßler, Die Beschlagnahme jüdischer Kunstsammlungen 1938/39 in München. Ein Forschungsprojekt der Staatlichen und Städtischen Museen in München zum Schicksal jüdischer Kunstsammler und Kunsthändler, in: Blimlinger/Mayer 2012, S. 37–49; das hierbei erarbeitete Handbuch ist nicht publiziert. In der Folge war die Aktion Gegenstand weiterer wissenschaftlicher Auseinandersetzungen, s. Christiane Kuller, Der Münchner Kunstraub 1938/39, in: Münchner Beiträge zur jüdischen Geschichte und Kultur – Judenverfolgung in München 2 (2014), S. 40–56; Melida Steinke, „Sonderfall Bernheimer“? Die Enteignung des Privatbesitzes und die Übernahme der L. Bernheimer KG durch die Münchner Kunsthandels-Gesellschaft / Kameradschaft der Künstler München e.V., Masterarbeit, Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften, Ludwig-Maximilians-Universität München, 2015, <https://doi.org/10.5282/ubm/epub.27234>, S. 26–36. Speziell zu den Tätern und Profiteuren der Aktion s. Schleusener 2016.

nahme der jüdischen Kunstsammlungen Münchens. Hierfür sollten die Geheime Staatspolizei und ein Sachverständiger der Landeskulturverwaltung der Münchner Gauleitung zusammenarbeiten. Heiß erstellte eine Liste der zu beschlagnahmenden Münchner Sammlungen. Für die Unterbringung der konfiszierten Kunstwerke sollte Generaldirektor Buchner zuständig sein.<sup>242</sup>

Strukturell vergleichbare Kunstraubzüge hatten bislang nur unmittelbar nach dem sogenannten „Anschluss“ Österreichs an das Deutsche Reich im Frühjahr 1938 vor allem in Wien stattgefunden.<sup>243</sup> Folge jener umfangreichen Beschlagnahmungen jüdischer Kunstsammlungen war, dass sich Hitler die Verfügungsgewalt über jegliches Kunstgut, das über Konfiszierung in Reichsbesitz übergegangen war, vorbehielt. Dieser sogenannte „Führervorbehalt“ wurde am 18. Juli 1938 erstmals formuliert, galt aber zunächst nur für das nun als „Ostmark“ bezeichnete ehemalige Gebiet Österreichs.<sup>244</sup> Ziel dieses Instrumentes war, dass Hitler oder sein „Sonderbeauftragter“ Hans Posse in Vertretung als Erster über den weiteren Verbleib der Kunstwerke entscheiden konnte, um entweder einen Erwerb für das in Linz geplante „Führermuseum“ oder eine zentral gesteuerte Verteilung an die öffentlichen Museen zu erwirken. Auch in München sollten die Museen von den beschlagnahmten Sammlungen profitieren. Neben der Gestapo gehörten aus diesem Grund auch die Museumsleiter und Kunstsachverständigen zu den Hauptakteuren der Beschlagnahme. Ohne die Mithilfe und das Wissen der Museumsleiter hätte die Gestapo die Aktion nicht durchführen können. Die Behörden hatten sich zwar bereits im Frühjahr 1938 mittels der „Verordnung über die Anmeldung des Vermögens von Juden“ einen Überblick über das gesamte Vermögen einschließlich der Kunstgegen-

242 Ebd., S. 57–60. Voigt/Kefler 2012, S. 39. Zum Ablauf s. auch Kuller 2014, S. 43–45. Der hier genannte Max Heiß ist nicht zu verwechseln mit Max Heiß (1904–1971), der spätere Leiter des Münchner Stadtmuseums. S. hierzu Hopp 2012, S. 85–88.

243 S. hierzu Birgit Schwarz, Hitlers Sonderauftrag Ostmark. Kunstraub und Museums politik im Nationalsozialismus, Bd. 7 (Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung), Göttingen 2018. Lillie 2003 dokumentiert detailliert die enteigneten Sammlungen in Wien.

244 Das entsprechende Schreiben vom 18. Juni 1938 ist abgedruckt in Birgit Schwarz, Auf Befehl des Führers. Hitler und der NS-Kunstraub, Darmstadt 2014, S. 17. S. hierzu auch Iselt 2010, S. 211–212.

stände in jüdischem Besitz verschafft.<sup>245</sup> Ob diese „Vermögensanmeldungen“ von der Gestapo und ihren Helfern für die Zusammenstellung der Liste der zu beschlagnahmenden Sammlungen benutzt wurden, ist fraglich und bislang nicht nachgewiesen.<sup>246</sup> Wahrscheinlicher ist, dass das Wissen der Kunstexperten über die privaten Sammlungen, deren Besitzer die Museumsleiter oftmals persönlich kannten, da sie bedeutende Kunsthändler und -förderer waren, für die Gestapo für eine flächendeckende Beschlagnahme möglichst vieler wertvoller Sammlungen unabdingbar war.

Wenngleich es nicht nachweisbar ist, so ist anzunehmen, dass Buchner in seiner Eigenschaft als Direktor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, als gebürtiger Münchner und als im Kunsthandel und unter Sammlerinnen und Sammlern gut vernetzter Kunstexperte maßgeblich bei der Auswahl des zu beschlagnahmenden Kunstbesitzes mitwirkte. So war er neben weiteren Museumsleitern und Kunstexperten bei einer Sitzung am 12. November 1938 anwesend, in der Ablauf und Leitung der Aktion besprochen wurden.<sup>247</sup> Hier wurde die Unterbringung des Beutegutes im Bayerischen Nationalmuseum beschlossen. Zwei Tage nach der Sitzung begann die Gestapo mit den ersten als „Sicherstellungen“ bezeichneten Konfiskationen. Bis Ende November 1938 waren bereits in etwa fünfzig jüdischen Haushalten Kunstwerke konfisziert worden. Unter den Beraubten waren in der Stadtgesellschaft fest verankerte, aber auch über München hinaus bekannte Sammler und Kunsthändlerinnen, wie etwa die Familie Bernheimer, Anna Caspari, Franziska Heinemann und Siegfried Lämmle. Buchner war bei keiner der Beschlagnahmungen persönlich anwesend, wohl aber sein Mitarbeiter Karl Busch.<sup>248</sup> Busch war zum Beispiel als Experte zugegen, als die Gestapo am 17. November 1938 die Wohnung von Otto (1877–

245 S. hierzu Vanessa-Maria Voigt, *Der Kunstraub der Nationalsozialisten in München 1938/39. Die Beteiligung des Historischen Museums der Stadt München an der „Sicherstellung von Kulturgütern“*, in: *Ausst. Kat. „Ehem. jüdischer Besitz“: Erwerbungen des Münchner Stadtmuseums im Nationalsozialismus*, Münchner Stadtmuseum, 27. April–23. September 2018, München 2018, S. 128–151, S. 129.

246 S. hierzu auch Schleusener 2016, S. 63.

247 Voigt 2018, S. 129.

248 Protokolle der einzelnen Beschlagnahmen sind in der Akte Stadtarchiv München, Stadtmuseum 104 überliefert.

1960) und Charlotte (1883–1943) Bernheimer in der Vilshofenerstraße aufsuchte. Bereits zwei Tage zuvor hatte sie hier 318 Kunstobjekte konfisziert, darunter Möbel, Silbergegenstände und Plastiken. Diesmal war auch der kurz zuvor aus „Schutzhaft“ im Konzentrationslager Dachau entlassene Kunsthändler und Konsul von Mexiko Otto Bernheimer anwesend. Busch und der Kunsthistoriker Ernst Wengenmayer gaben unter anderem ein Bild von Charles-Francois Daubigny und eines von Wilhelm Diez zu Protokoll, das sie auf dem Speicher gefunden hatten.<sup>249</sup>

Das gesamte beschlagnahmte Kunstgut brachte man zunächst im Bayerischen Nationalmuseum unter; ein Teil davon kam später ins Maximilianeum.<sup>250</sup> Im Februar 1939 forderte Ernst Neumann, Direktor der Deutschen Kunstausstellung und zuständig für die Unterbringung im Maximilianeum, Buchner auf, die Bestände in den Räumen der Staatsgemäldesammlungen aufzunehmen.<sup>251</sup> Buchner kam der Aufforderung nicht nach – warum, ist den Akten nicht zu entnehmen. Die konfiszierten Kunstgüter kamen schließlich im Historischen Stadtmuseum unter der Leitung von Direktor Konrad Schießl (1889–1970) unter. Hier verblieben sie länger als geplant, da die Entscheidung, wie mit ihnen weiter zu verfahren sei, immer wieder hinausgezögert wurde.<sup>252</sup> Im Dezember 1939 wandte sich Direktor Schießl schließlich an das städtische Kulturamt. Er hatte in Erfahrung gebracht, dass die beschlagnahmten Kunstwerke, die sich noch immer im Stadtmuseum befanden, an die neuen Inhaber der „arisierten“ Firma Bernheimer übergeben werden sollten. Schießl befürchtete, die unter seiner Obhut stehenden Objekte an den Kunsthandel zu „verlieren“ und meldete deswegen Interesse an der Übernahme von zwei Gemälden, Wilhelm Diez' *Fahren-*

249 Ebd., Geheime Staatspolizei, Staatspolizeileitstelle München, Protokoll über die Durchsichtung und Bestandaufnahme in der Wohnung des z. Zt. in Schutzhaft befindlichen Otto Bernheimer, geb. am 14. Juli 1877 in München, in Gegenwart der Ehefrau, 15.11.1938; ebd., Geheime Staatspolizei, Staatspolizeileitstelle München, Protokoll Fortsetzung in der Wohnung des Juden Otto Bernheimer, Vilshofenerstr. 8, in Anwesenheit des Otto Bernheimer (aus Schutzhaft entlassen) und seiner Ehefrau, 17.11.1938. S. hierzu auch Vanessa-Maria Voigt/Henning Rader, Die „Arisierung“ der Bernheimer KG 1939: Erwerbungen der städtischen Musikinstrumentensammlung 1940, in: Ausst. Kat. München 2018, S. 180–193, S. 183–184.

250 Schleusener 2016, S. 64–65.

251 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 7/2 (Nr. 43), Direktor Dr. Neumann, Maximilianeum, an Buchner, 24.02.1939.

252 Zur Rolle des Historischen Stadtmuseums s. Voigt 2018.

*des Volk* und Carl Spitzwegs *Der Sammler* aus der bei Otto Bernheimer beschlagnahmten Sammlung an.<sup>253</sup> Da mehrere Museen bereits vor ihm Ankaufswünsche geäußert hatten und bei der Verteilung in Konkurrenz zueinander standen, wurde Anfang 1940 bestimmt, einen Teil der beschlagnahmten Objekte an die Münchner Museen, den anderen Teil an die „arisierte“ Firma Bernheimer zu übergeben.<sup>254</sup> Auch Buchner meldete nun Interesse an der Übernahme einiger Gemälde an.<sup>255</sup> Er erstellte eine „Auswahlliste“, die rund vierzig Gemälde unter anderem aus den Sammlungen Heinemann, Hirsch, Eichengrün, Bernheimer, Aufhäuser und Flörsheim enthielt.<sup>256</sup> Nach der Übernahme durch Buchner wurden die auf der Liste enthaltenen Gemälde im Depot der Neuen Pinakothek untergebracht, dort mit einer Nummer versehen, geschätzt und fotografiert.<sup>257</sup> Bemerkenswerterweise wurde sowohl auf den Listen als auch auf den Fotografien dokumentiert, aus welchem Kontext die Bilder stammten. Die Namen der ehemaligen Besitzer, sowie die Information, dass es sich um aus „jüdischem Besitz“ „sichergestellte“ Bilder handelte, blieben somit erhalten (Abb. 9). Für drei der sich nun in Buchners Obhut befindlichen Bilder beantragte er im September 1940 den Erwerb beim Bayerischen Kultusministerium. Es handelte sich um

253 Stadtarchiv München, Stadtmuseum 104, Historisches Stadtmuseum Schießl an städtisches Kulturamt, 20.12.1939.

254 Die Besprechung fand am 18. Januar 1940 unter Anwesenheit von zwei Beauftragten des Gauleiters Adolf Wagner, den Museumsdirektoren Hans Buchheit (Bayerisches Nationalmuseum) und Konrad Schießl (Historisches Stadtmuseum), Josef Gerum (Geheime Staatspolizei) und dem Geschäftsführer der L. Bernheimer KG Josef Egger statt, s. ebd., Konrad Schießl, Vormerkung zum Akt, Betrifft: Sichergestellte Kunst- und kunstgewerbliche Gegenstände aus jüdischem Besitz, 20.01.1940. Zur „Arisierung“ der L. Bernheimer KG s. Jan Schleusener, Vom Kunsthändler zum Kaffeebauer. Ausschaltung und Emigration am Beispiel Bernheimer, in: *zeitenblicke* 2004, <http://www.zeitenblicke.de/2004/02/schleusener/index.html> (zuletzt aufgerufen am 08.06.2020); Steinke 2015; Voigt/Rader 2018, S. 180–186.

255 Schießl befürchtete, dass Buchner seine guten Beziehungen zu Adolf Wagner ausnutzen und dem Stadtmuseum die gewünschten Objekte wegschnappen würde, s. Stadtarchiv München, Stadtmuseum 104, Historisches Stadtmuseum Schießl an Herren Oberbürgermeister Fiehler, 22.01.1940.

256 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 7/2 (Nr. 43), Auswahlliste: Staatsgemäldesammlungen, 04.03.1940.

257 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 19/1b (Nr. 514), Liste der beschlagnahmten Bilder aus jüdischem Besitz (1938), März 1940 im N.P. Keller aufgestellt. Die Fotografien haben sich teilweise in der sogenannten Vorbildersammlung im Archiv der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen erhalten, s. Voigt/Kefßler 2010, S. 285.

Gemälde, bei deren Beschlagnahme in Otto Bernheimers Wohnung Karl Busch assistiert hatte: Carl Spitzwegs *Der Naturforscher/Das ist Deine Welt*, das mit 33.000 Reichsmark veranschlagt wurde, Charles-Francois Daubignys *Ortschaft mit Bäumen* und Wilhelm von Diez' *Fahrendes Volk*, die beide jeweils auf 2.000 Reichsmark geschätzt wurden.<sup>258</sup>

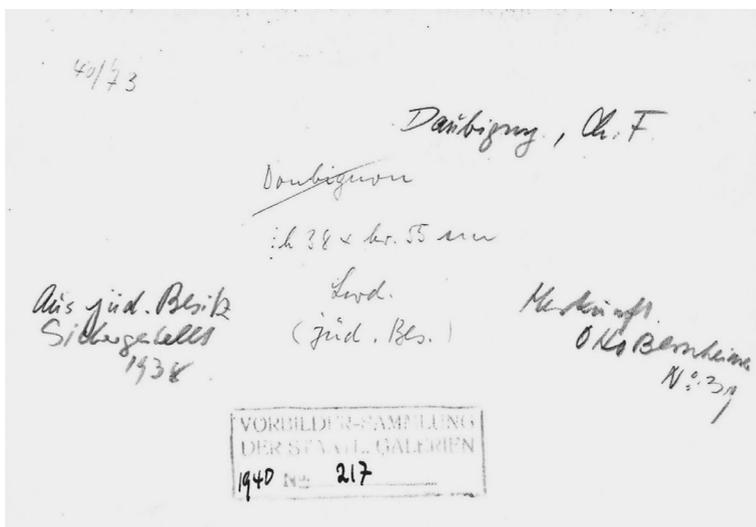


Abb. 9 Anmerkungen auf der Rückseite einer Fotografie von: Charles Francois Daubigny, Ortschaft mit Bäumen, Öl auf Leinwand, 38,1 x 55,4 cm, ehem. Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Inv. Nr. 10782), Fotografie von 1940, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Vorbildersammlung

Das Kultusministerium genehmigte den Erwerb nicht sofort. Im Herbst 1940 trat nämlich ein weiterer Interessent für die beschlagnahmten Sammlungen in Konkurrenz zu den Münchner Akteuren: Hitler höchstpersönlich. Sein „Sonderbeauftragter“ Hans Posse sah sich im

<sup>258</sup> Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Bildakt Inv. Nr. 10782, Buchner an BSUK, 10.09.1940. Die Preise für die Bilder entsprachen durchaus den gängigen Marktpreisen. S. Kunstpreis-Verzeichnis. Band I. Auktionsergebnisse vom 1.7.1939–30.6.1940, Berlin 1941; Kunstpreis-Verzeichnis. Band II. Auktionsergebnisse vom 1.7.1940–30.6.1941, Berlin 1943. Buchner war ein Jahr zuvor Gutachter bei einem Strafprozess gegen Fälscher von Spitzweg-Gemälden gewesen und war demnach gut über die Marktpreise und Verfügbarkeit von Gemälden von Spitzweg informiert, s. SMB-ZA, I/NG 512, Der Oberstaatsanwalt in Stuttgart an die grosse Strafkammer III des Landgerichts Stuttgart, Anklageschrift, 18.07.1939.

Herbst 1940 – meist begleitet von Buchner – mehrmals die Bestände an.<sup>259</sup> Wahrscheinlich hatte Buchner selbst Posse auf die Münchner Beschlagnahmungen und die Erwerbsmöglichkeiten aufmerksam gemacht. Beide pflegten ein vertrauensvolles, kollegiales Verhältnis, von dem beide Seiten profitierten. Aus Sicht des „Sonderauftrags“ war allerdings problematisch, dass der „Führervorbehalt“ bislang nur für die „Ostmark“ galt. Um seinem „Sonderbeauftragten“ Posse das Zugriffsrecht auch auf das in München konfiszierte Kunstgut zu verschaffen, weitete Hitler im Oktober 1940 den „Führervorbehalt“ auf das gesamte Reichsgebiet aus.

Dass die Erweiterung von Hitlers Vorkaufsrecht im Zusammenhang mit der Verteilung des beschlagnahmten Kunstbestandes in München steht, vermutete Birgit Schwarz bereits 2014.<sup>260</sup> Die Erkenntnisse aus neu erschlossenen Quellen, die einen engen zeitlichen Zusammenhang zwischen Posses Besuchen in München, seinen Besprechungen mit Hitler zu diesem Thema und der Entscheidung zur Erweiterung des „Führervorbehaltes“ belegen, bestätigen diese Vermutung.<sup>261</sup> In diesem Zusammenhang ist auch die Übertragung der konfiszierten Kunstgegenstände in Reichsbesitz zu verstehen. Zunächst war das beschlagnahmte Kunstgut in der Obhut der Gestapo gewesen. Mit der „elften Verordnung zum Reichsbürgergesetz vom 25. November 1941“ ging es schließlich in die Obhut des Oberfinanzpräsidiums und damit in den Besitz des Deutschen Reiches über. Nur über Reichsbesitz konnte Hitler als Reichskanzler beziehungsweise sein „Sonderbeauftragter“ verfügen.<sup>262</sup>

Durch die neue Faktenlage stand nun auch die eigentlich bereits erfolgte Verteilung des Bestandes wieder zur Disposition. Hitler wollte alle beschlagnahmten Bilder, auch die bereits von den Museen übernommenen und bezahlten Objekte, besichtigen. Die Münchner Muse-

259 Schwarz 2014, S. 110.

260 Ebd., S. 258.

261 Posse hatte bereits im Mai 1940 die Erweiterung des „Führervorbehalts“ vorgeschlagen, s. ebd., S. 109–110. Dass die Erweiterung des „Führervorbehaltes“ im Zusammenhang mit der Beschlagnahme und Verteilung in München zusammenhängt, legen eng getaktete Besuche Posses im Depot in München und darauffolgende Absprachen mit Hitler nahe, die in den Reisetagebüchern Posses dokumentiert sind. Diese neuen Erkenntnisse stellte Schwarz in einem Vortrag am 13. März 2019 im Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, vor und bestätigte sie gegenüber der Autorin (freundliche Mitteilung von Dr. Birgit Schwarz, 17.03.2019). S. hierzu auch Steinke 2015, S. 62; Schleusener 2016, S. 80.

262 Steinke 2015, S. 35–36; Schleusener 2016, S. 80–88.

umsdirektoren beratschlagten deshalb am 7. November 1940 zusammen mit Vertretern der „arisierten“ Firma Bernheimer erneut über den weiteren Umgang mit den Kunstwerken. Buchner schlug vor, Hitler die beschlagnahmten Sammlungen in der Neuen Pinakothek zu präsentieren, da ihm eine Ansammlung wertvoller Kunstwerke im dritten Stockwerk des Bernheimer-Palais angesichts der drohenden Luftgefahr zu gefährlich schien.<sup>263</sup> Posse gegenüber äußerte Buchner seine Sorge, dass auch die von den Münchner Museen getätigten Erwerbungen durch Hitlers Intervention wieder rückgängig gemacht würden. Nach seinem Besuch in München konnte dieser Buchner allerdings beruhigen: „Ihre Sorge war jedenfalls umsonst. Von Ihren und den Erwerbungen des Städt. Museums war gar nicht die Rede.“<sup>264</sup>

Der „Sonderbeauftragte“ machte sogleich Gebrauch von seiner neuen Verfügungsgewalt und erwarb einige der in München beschlagnahmten Bilder für die Linzer Sammlung.<sup>265</sup> Auch Buchner erhielt schließlich im Januar 1941 die Genehmigung, die drei Bilder aus der Sammlung Bernheimer anzukaufen.<sup>266</sup> Sie wurden ordnungsgemäß inventarisiert und zusammen mit den anderen Beständen der Staatsgemäldesammlungen in das Depot in Ettal ausgelagert.<sup>267</sup> Auffällig ist auch hier, dass bei der Inventarisierung der Herkunftskontext, der Vorbesitzer Otto Bernheimer und die als „Judenaktion“ bezeichnete Beschlagnahme, nicht unterschlagen wurde.<sup>268</sup> Mit dem Erwerb war die Befürchtung Konrad Schießls in Erfüllung gegangen, der den Spitzweg (den er als *Der Sammler* bezeichnet hatte) und den Diez eigentlich für das Münchner Stadtmuseum hatte sichern wollen. Weitere 24 Bilder

263 Stadtarchiv München, Stadtmuseum 104, Vormerkung, dem städt. Kulturamt zur Kenntnisnahme, 11.11.1940.

264 BA Koblenz, B 323/115, Hans Posse an Buchner, 19.11.1940.

265 So zum Beispiel das Gemälde *Alter Mann mit vier Mädchen (vier Dirnen)* von Lucas Cranach d. Ä., das aus der Sammlung von Martin Aufhäuser stammte (Linzer Nr. 2549) oder *Die Spieler (die beiden Raucher)* von Johann Peter Hasenclever, das ursprünglich Saly Eichengrün gehört hatte. S. Datenbank Linz, Linz Nr. 2570.

266 S. hierzu auch Schulz-Hoffmann/von Zur Mühlen 2002, S. 345.

267 BStGS Inventar Gemälde 1939–1953, BStGS Inv. Nrn. 10782, 10783, 10784.

268 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Bildakt Inv. Nr. 10782; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Bildakt Inv. Nr. 10783; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Bildakt Inv. Nr. 10784.

aus fünfzehn verschiedenen Sammlungen wurden als Leihgaben an die Pinakothek übergeben.<sup>269</sup>

Die Beschlagnahme des Münchner jüdischen Kunstbesitzes von 1938/39 ist in ihrer Systematik und Durchschlagskraft zumindest für das „Altreich“ einzigartig. Das Vorbild Wien hatte die Effizienz der Konfiszierungen und der zentralen Verteilung der Kunstgegenstände vor Augen geführt; auch Buchner hatte von der Beschlagnahmung der Wiener Sammlungen profitiert, als er im Frühjahr 1940 zwei Gemälde von Waldmüller aus Wiener jüdischem Besitz erworben hatte.<sup>270</sup> Von der Aktion gegen die Münchner jüdischen Sammlungen profitierte seine Institution erneut. Wiederholt belegt Buchners Agieren, dass er, obwohl er die Sammler und Kunsthändler vermutlich seit seiner Jugend kannte, ohne Rücksicht auf deren Privatvermögen und Schicksal in der Beteiligung an der Beschlagnahmeaktion vorrangig eine Gelegenheit auf die Vergrößerung der Museumssammlungen sah.

Nach dem Krieg gab Buchner seinem amerikanischen Verhörer zu Protokoll, dass es zu seinen Pflichten gehört habe, Gemälde aus konfiszierten jüdischen Sammlungen zu erwerben.<sup>271</sup> Auch die anderen an der Aktion beteiligten Akteure beteuerten nach Kriegsende, dass die Beschlagnahme der jüdischen Sammlungen rein aus Gründen der Bewahrung der Kunstwerke vor Zerstörung oder dem Profitstreben durch die Nationalsozialisten erfolgt sei.<sup>272</sup> Dafür spricht zwar der professionelle Umgang mit den Kunstwerken, im Zuge dessen die Herkunftskontexte der beschlagnahmten Bestände in Listen und auf Fotografien festgehalten worden waren.<sup>273</sup> Angesichts des systematischen Vorgehens,

269 BA Koblenz, B 323/352, Betriebsprüfer beim Oberfinanzpräsidenten Max Schwägerl an Military Government for Bavaria, CC Munich, 31.03.1947, Aufstellung 3, Leihgaben bei den Staatsgemäldesammlungen.

270 S. Kap. 3.2.3.3.

271 NARA, M1782. Reports by the Art Looting Investigation Unit of the OSS relating to jewels, paintings, and other art objects appropriated during WWII, RG 239, Roll M1782\_10F1, Office of Strategic Services, Art Looting Investigation Unit, Apo 413, U.S. Army, Detailed Interrogation Report No. 2, 31 July 1945, Subject: ERNST BUCHNER (über <https://www.fold3.com/image/231995559> ff., zuletzt aufgerufen am 03.06.2019).

272 Voigt 2018, S. 129.

273 Buchner plante nach Kriegsende eine Publikation seiner Erwerbungen 1933–1945. Hierfür fertigte er ein in seinem privaten Nachlass erhaltenes Manuskript an, in dem jede seiner Erwerbungen verzeichnet ist. Auch die Erwerbungen aus jüdischem Besitz sind darin enthalten, obwohl sie nach dem Krieg restituiert wurden, s. NL Ernst Buchner, Mappe Erwerbungen 1933–1945.

der Skrupellosigkeit und des Konkurrenzkampfes der Beteiligten um die besten Erwerbungen aus den beschlagnahmten Sammlungsbeständen kann allerdings von einer reinen Pflichterfüllung und präventiver „Sicherstellung“ keine Rede sein. Die Dokumentation der Erwerbungs-umstände dürfte vielmehr auf die museale Praxis der Inventarisierung zurückzuführen sein, die die Erfassung der Provenienz beinhaltet.

### 3.3.1.3 Der Fall Hugo und Else Marx

Nachdem in München im Winter 1938/39 bereits die wertvollsten Sammlungen aus jüdischem Besitz konfisziert worden waren, verstärkten sich die Bemühungen um eine wirtschaftliche Vernichtung und Verdrängung der jüdischen Bevölkerung auch von Seiten der Reichsministerien. Jüdische Bürger mussten bereits seit April 1938 Angaben über ihr Vermögen bei den Finanzämtern einreichen; trotzdem fürchtete die Reichsregierung eine „Abwanderung von Kulturgut“ im Zuge der „durchaus erwünschte[n] starke[n] Auswanderung von Juden“.<sup>274</sup> Aus diesem Grund ordneten die Ministerien an, dass die Devisenstellen das Vermögen und insbesondere das Umzugsgut der jüdischen Emigranten überprüfen sollten. Hierfür berief die Reichskammer der bildenden Künste im Jahr 1941 Kunsthistoriker und Kunsthändler als Sachverständige; neben anderen sollte Buchner für Bayern zuständig sein.<sup>275</sup> Durch eine bereits während der Weimarer Republik erlassene „Verordnung über die Ausfuhr von Kunstwerken“ und durch obige Verordnungen bestärkt galten die Kunstsammlungen jüdischer Emigranten fortan als beschlagnahmt. Aufgabe der Kunstsachverständigen war es, diese Sammlungen zu begutachten, ihren Wert zu schätzen und

274 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 11/4 (Nr. 247), Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, 15.05.1939; Betrifft: Schutz des deutschen Kulturgutes gegen Abwanderung (Mitnahme von Umzugsgut bei der Auswanderung von Juden). S. hierzu auch Christoph Franke, Die Rolle der Devisenstellen bei der Enteignung der Juden, in: Katharina Stengel (Hrsg.), Vor der Vernichtung, Bd. 15 (Wissenschaftliche Reihe des Fritz Bauer Instituts), Frankfurt am Main 2007, S. 80–93.

275 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. PReg 00032, BSUK an Buchner, 02.08.1941; BA Koblenz, B 323/352a, Der Präsident der Reichskammer der bildenden Künste, Rundschreiben an die Landesleiter der Reichskammer der bildenden Künste bei den Landeskulturwaltern, 20.08.1941, Anlage: Liste der Sachverständigen. S. auch Anja Heuß, Wie geht es weiter? – Die Verantwortung der Museen, in: Baresel-Brand u.a. 2002, S. 419–445, S. 420–422 und 435–445.

die Informationen an die Finanzbehörden weiterzureichen. Im Gegenzug erhielten die Sachverständigen Zugang zu den beschlagnahmten Sammlungen und somit wichtige Informationen über die Kunstobjekte in jüdischem Besitz. Die Behörden, Museen und der Kunsthandel arbeiteten eng zusammen und generierten wertvolles Wissen über den Standort und Verbleib von einst privaten Sammlungen. Buchner war somit institutionell in die schrittweise vorangetriebene wirtschaftliche Verdrängung und Vernichtung seiner jüdischen Mitbürger eingebunden. Ob, wie oft oder welche Kunstsammlungen Buchner auf diese Weise begutachtete, ist aus den für die vorliegende Studie konsultierten Quellen allerdings nicht eindeutig zu entnehmen. Zumindest in einem Fall ist jedoch belegt, dass Buchner auch abseits dieser offiziellen Tätigkeiten als Gutachter und Schätzer für jüdische Sammlungen herangezogen wurde und bei dieser Gelegenheit Erwerbungen für seine Museumssammlung akquirierte. Der Fall der Familie Marx wurde zwar von Petropoulos bereits knapp behandelt, wird aber im Folgenden ausführlich und unter Heranziehung weiterer Quellen dargestellt.<sup>276</sup>

Hugo (1873–1945) und Else (geb. Fromm) Marx hatten in einer großzügigen Wohnung in der Franz-Joseph-Straße 41 in Schwabing über fünfzig Gemälde hauptsächlich von Malern der Münchner Schule, Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts und Graphiken versammelt.<sup>277</sup> Hugo Marx betrieb bis 1938 das Bankgeschäft *Heinrich & Hugo Marx* in der Theatinerstraße. Aufgrund ihrer Emigration nach New Jersey, USA, die dem Ehepaar 1939 gelang, wurde das Geschäft und das private Vermögen der Familie Marx „liquidiert“ und fortan von dem Treuhänder Ruppert Katzendobler verwaltet.<sup>278</sup> Trotz ihrer Qualität fiel die Samm-

<sup>276</sup> Petropoulos 2000, S. 29.

<sup>277</sup> In BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 7/2 (Nr. 43), Ruppert Katzendobler (Treuhänder v. Heinrich und Hugo Marx in Liquidation) an Buchner, 13.06.1939 ist als Anhang eine Auflistung der sich in der Wohnung befindlichen Gemälde samt Schätzpreisen enthalten.

<sup>278</sup> Werbeanzeige Bankgeschäft Heinrich & Hugo Marx, in: Bayerische israelitische Gemeindezeitung 16 (1937), S. 300, aufrufbar über <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/2744695> (zuletzt aufgerufen am 29.08.2019). Zu Hugo und Else Marx s. auch Bernhard Koch, Die Hopfenhandlung Joachim Fromm, in: Bernhard Schoßig (Hrsg.), *Ins Licht gerückt. Jüdische Lebenswege im Münchner Westen: Eine Spurensuche in Pasing, Obermenzing und Aubing*, München 2008, S. 73–84, S. 78.

lung nicht unter die Beschlagnahme der Gestapo 1938/39; möglicherweise, weil sie sich zum Zeitpunkt der Planungen der Aktion zusammen mit dem gesamten Vermögen bereits in „Liquidation“ befand. Vermutlich hatte der Treuhänder Katzendobler Buchner gebeten, den Wert der Marx'schen Sammlung zu schätzen. Buchner taxierte die über fünfzig Gemälde und verschiedenen Grafik-Mappen auf den Wert von insgesamt 24.010 Reichsmark.<sup>279</sup> Im Wiedergutmachungsantrag, den der Sohn Otto Marx (1910–1967) zusammen mit seiner Mutter 1945 stellte, schilderte er diesen Vorgang folgendermaßen: „Herr Dr. Buchner, General Direktor of the Bavarian Staatsgalerie [*sic!*], came to my father's home [...] and made him ‚sell‘ the paintings against my father's wish.“<sup>280</sup> Mit welchen Praktiken Buchner den Bankier Hugo Marx zu einem Verkauf seiner Sammlung brachte, ist aus den Quellen nicht ersichtlich.

Nach der Schätzung durch Buchner lieferte Katzendobler, in dessen treuhänderischer Verwaltung sich das Marx'sche Bankgeschäft und das Vermögen Marx' mittlerweile befand, in Marx' Namen 27 Gemälde aus der Sammlung Marx im Kunstversteigerungshaus Weinmüller für eine Auktion Mitte Juni ein.<sup>281</sup> Buchner selbst äußerte Interesse am Erwerb von vier Bildern, einer Landschaft von Gustave Courbet, einem Porträt des Malers Carl Johann Becker-Gundahl von Alois Erdtelt, *Waldinneres* von Eduard Schleich dem Älteren und einer Ölskizze von Otto von Faber du Faur. Alle vier Kunstwerke brachte Katzendobler am 4. April

279 NARA M1946, RG 260, Roll 0046, Abschrift, Schätzungs-Ergebnis der im Privatbesitz des Herrn Hugo Marx befindlichen nachstehend aufgeführten Bilder, gez. Buchner, o.D. (über <https://www.fold3.com/image/269988267>, zuletzt aufgerufen am 03.06.2019).

280 BA Koblenz, B 323/382, Otto Marx an Militärregierung, Property Control, 13.09.1945. Otto Marx bezog sich dabei auf die drei Gemälde, für die Buchner bereits auf der Schätzliste Interesse bekundet hatte. Das Wiedergutmachungsverfahren ist in einer Akte im Staatsarchiv München nachzuvollziehen, s. StAM, WB Ia 5.

281 Aukt. Kat. Münchener Kunstversteigerungshaus Weinmüller, Antiquitäten, Möbel, Waffen, Gemälde und Plastik des 15.–20. Jahrhunderts, Teppiche und Gobelins, aus süddeutschem Besitz. Versteigerung 15. und 16. Juni 1939 (Katalog Nr. 20), München 1939, Los Nrn. 681, 691, 692, 698, 704, 705, 709, 725, 737, 757, 767, 770, 786, 787, 794, 806, 838, 839, 849, 857, 858, 866, 870, 884, 885, 892, 902. Fünf in der Auktion unverkauft gebliebene Gemälde aus der Sammlung Marx lieferte Katzendobler in einer weiteren Auktion im Dezember 1939 ein, s. Aukt. Kat. Münchener Kunstversteigerungshaus Weinmüller, Antiquitäten, Möbel, Plastik, alte u. neue Gemälde, Kunstgewerbe aus verschiedenem Besitz und aus dem Nachlaß der Maler Wilhelm von und Hermann Lindenschmit. Versteigerung am 6. und 7. Dezember 1939 (Katalog Nr. 21), München 1939, Los Nrn. 294, 299, 322, 392, 518.

1939 in die Direktion der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.<sup>282</sup> Katzendobler erkundigte sich knapp drei Monate später, ob Buchner in der Zwischenzeit eine Ankaufsentscheidung getroffen hätte und ob mit der Zahlung bald zu rechnen sei, da „Hugo Israel Marx demnächst auswandert und grössere Barmittel für verschiedene Abgaben und Steuern“ benötige.<sup>283</sup> Buchner entschied sich schließlich für einen Erwerb der Gemälde von Courbet und Erdtelt. Die Skizze von Faber du Faur gab er im Januar 1941 wieder an Katzendobler zurück.<sup>284</sup> Der Erwerbsvorgang entsprach allerdings nicht dem üblichen Ablauf. Gewöhnlich musste Buchner seine Erwerbungen beim Bayerischen Kultusministerium genehmigen lassen, ohne dessen Zustimmung kein Geld fließen konnte und Buchner die Hände gebunden waren. In diesem Fall allerdings agierte der Kunsthändler Ludwig Gutbier (1873–1951) als Mittelsmann. Gutbier war seit 1902 Inhaber der 1818 von Ernst Arnold gegründeten gleichnamigen Kunsthandlung in Dresden. 1937 verlegte Gutbier die Kunsthandlung nach München.<sup>285</sup> Mit Buchner war Gutbier bereits seit Jahren bekannt. Der Kunsthändler bot dem Generaldirektor regelmäßig Kunstwerke zum Verkauf an oder lud ihn zu Ausstellungen ein.<sup>286</sup> Buchner hatte sich im Vorfeld von Gutbiers Umzug nach München beim Bayerischen Innenministerium für den Kunsthändler verbürgt: Gutbier gehöre „zu den wenigen lebendigen, künstlerisch eingestellten Kunsthändlern, die sich mit Erfolg für gute neue Kunst eingesetzt“ hätten, zudem sei eine Niederlassung Gutbiers aufgrund des Ausscheidens vieler jüdischer Kunsthandlungen „im Interesse der Belebung des Münchner Kunstmarktes“, schrieb Buchner.<sup>287</sup> Trotz dieser guten Voraussetzungen tat sich Gutbier schwer auf dem Münchner Kunstmarkt. Möglicher-

282 BA Koblenz, B 323/382, Kopie, Empfangsbestätigung über Schleich, Courbet, Erdtelt, Faber du Faur, unterzeichnet von Ernst Buchner, 04.04.1939.

283 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 7/2 (Nr. 43), Ruppert Katzendobler (Treuhand v. Heinrich und Hugo Marx in Liquidation) an Buchner, 13.06.1939.

284 BA Koblenz, B 323/382, Kopie, Empfangsbestätigung über Faber du Faur, Artillerie, unterzeichnet von Rupert Katzendobler, 21.01.1941.

285 Ruth Negendanck, Die Galerie Ernst Arnold in Dresden (1893–1951). Kunsthandel und Zeitgeschichte, Bd. 2 (Galerien und ihre Geschichte), Weimar 1998, S. 13–14.

286 Mehrere zwischen 1936 und 1940 datierte Briefe Gutbiers an Buchner enthalten Kaufangebote, s. DKA, NL Arnold/Gutbier, I, B, 599, passim.

287 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 11/1a (Nr. 239), Staatsministerium des Inneren an Buchner, 13.11.1936; Negendanck 1998, S. 209.

weise sah Buchner in einer Beteiligung Gutbiers an dem Verkauf der Sammlung Marx eine Möglichkeit, dem Kunsthändler behilflich zu sein. Später gab Buchner an, dass Gutbier den Ankauf von Werken aus der Sammlung Marx für die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen getätigt hatte, weil seitens der bayerischen Staatskasse zu dieser Zeit keine Mittel zur Verfügung gestanden hätten.<sup>288</sup> Tatsächlich waren allerdings kurz vor dem Ankauf 100.000 Reichsmark aus dem „Sondervermögen Entartete Kunst“ an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen überwiesen worden.<sup>289</sup> Zudem profitierte auch Gutbier von dem Geschäft.

Im Januar 1940 überwies Gutbier für den Ankauf der Gemälde von Courbet und Schleich 5.000 und 1.200 Reichsmark, jeweils im Auftrag der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, auf das Konto der Firma *Heinrich & Hugo Marx in Liquidation* bei der Deutschen Bank.<sup>290</sup> Den Courbet inventarisierten die Staatsgemäldesammlungen, das Gemälde *Waldinneres* von Eduard Schleich erhielt Gutbier später von der Direktion als Provision ausgehändigt.<sup>291</sup> Er verkaufte das Bild kurz darauf an den Psychiater Oswald Bumke (1877–1950). Im Mai 1940 erstattete die Amtskasse der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen die 5.000 Reichsmark für den Courbet an Gutbier zurück und zahlte darüber hinaus im Juli 1.200 Reichsmark für den Erdtektel direkt auf das Konto von *Heinrich & Hugo Marx in Liquidation*.<sup>292</sup> Das Ergebnis dieser kom-

**288** NARA M1946, RG 260, Roll 0046, OMGUS an Chief Investigation Section, Property Control, Report on Property of Mr. Hugo Marx, 15.05.1946 (über <https://www.fold3.com/image/269988447>, zuletzt aufgerufen am 03.06.2019).

**289** BayHStA, MK 40849, Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung an BSUK, 19.12.1939. S. Kap. 3.2.3.3.

**290** BA Koblenz, B 323/382, Kopie Deutsche Bank, Gutschrift über 5000 RM, 24.01.1940; Deutsche Bank an Heinrich & Hugo Marx in Liquidation, Bestätigung über Empfang von 1.200 RM, 25.01.1940.

**291** S. BSTGS Inventar Gemälde 1939–1953, BSTGS Inv. Nr. 10780. BA Koblenz, B 323/382, Kopie, Empfangsbestätigung über Eduard Schleich, *Waldinneres*, unterzeichnet von Ludwig Gutbier, 25.02.1940. Am 3. Februar hatte Feuchtmayr Gutbier noch mitgeteilt, dass Buchner den Schleich vorerst behalten wollte, s. ebd., Karl Feuchtmayr an Galerie Ernst Arnold (Herrn Ludwig Gutbier), 03.02.1940.

**292** Das Bild wurde unter dem Titel *Der Raucher* mit der Nummer 10781 inventarisiert, s. BSTGS Inventar Gemälde 1939–1953. BA Koblenz, B 323/382, Ludwig Gutbier an Karl Feuchtmayr, 22.04.1940; Beglaubigte Abschrift, Quittung über 5.000 RM, unterzeichnet von Ludwig Gutbier, 21.05.1940; Kopie, Bestätigung der Amtskasse der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, 27.04.1946.

plexen Transaktionen war, dass einerseits die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in den Besitz des Courbet und des Erdtelt, andererseits Gutbier in den Besitz des Schleich gekommen war. Offiziell hatten die Staatsgemäldesammlungen den Courbet und den Schleich über Gutbier erworben, die bayerische Staatskasse bezahlte Gutbier aber nur für den Courbet. Buchner hatte Gutbier somit zu einem Erwerb aus der Sammlung Marx verholfen.

Auch Gutbier hatte die wirtschaftliche Verdrängung und Verfolgung von Jüdinnen und Juden als Gelegenheit erkannt, Kunstwerke zu erwerben. Später hakte er bei Hans Posse in Dresden explizit nach, ob „irgend etwas auf dem Markt aus dem ehemals jüdischen Besitz“ sei oder ob es eine Stelle gebe, an die er sich diesbezüglich wenden könnte. Gutbier erhoffte sich, diejenigen Kunstwerke, die er einst verkauft hatte, nun zurückzukaufen.<sup>293</sup> Auch ein Schreiben Gutbiers an Landeskulturwalter Heiß vom Juni 1941 belegt, dass Gutbier sich proaktiv nach Gelegenheiten zum Erwerb jüdischen Kunstbesitzes erkundigte.<sup>294</sup>

Mit Kriegsende und dem Antrag auf Restitution von Else und Otto Marx im September 1945 wurde die Transaktion Gegenstand von Untersuchungen der amerikanischen Militärregierung durch Max Schwägerl und Gerhard Lucht. Gutbier und Buchner mussten sich nun zu den Erwerbungen aus der Sammlung Marx erklären. Letzterer wurde hierzu im Februar 1946 an zwei Tagen verhört. Er empfand diese Verhöre als unangenehm und peinlich. Während er die Ankäufe, die in direktem Zusammenhang mit der Verfolgung der Voreigentümer standen, ohne Skrupel und wohlüberlegt durchgeführt hatte, notierte er nach einem der Verhöre im Februar 1946: „Verstimmt. Das Unrecht gegen die Juden stark empfunden.“<sup>295</sup>

293 Negenandack 1998, S. 213.

294 Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Splitter-Bestand des Archivs Galerie Arnold/Gutbier, Landeskulturwalter Reichskammer der bildenden Künste, Heiß, an Ludwig Gutbier, 10.06.1941.

295 NL Ernst Buchner, Tagebuch 1946 Januar–März, Eintrag vom 13.02.1946. Dass Buchner seine Erwerbungen aus jüdischem Besitz unangenehm waren, erwähnte er auch bei seinem Verhör Theodore Rousseau gegenüber, s. NARA M1947, RG 260, Roll 0072, Theodore Rousseau, Notizen zu Ernst Buchner, Juni–Juli 1945 (über <https://www.fold3.com/image/232073167> ff., zuletzt aufgerufen am 03.06.2019).

Gutbier leugnete den Erwerb des Gemäldes von Schleich und versuchte den Verdacht auf Buchner zu lenken. Damit hatte er zunächst Erfolg. Die zuständigen Ermittler gingen davon aus, dass Buchner den Ankauf über Gutbier genutzt hatte, um sich den Schleich privat zu sichern.<sup>296</sup> Die weiteren Nachforschungen über den Erwerbsvorgang und den Verbleib des Gemäldes von Schleich kamen allerdings im Frühjahr 1946 zum Erliegen, als Gerhard Lucht versetzt wurde. Dass Oswald Bumke in den Besitz des Gemäldes von Eduard Schleich gekommen war, wurde erst später bekannt. Bumke wurde zu einer Herausgabe des Bildes an Else und Otto Marx aufgefordert und drohte Gutbier nun mit Ersatzzahlungen, da dieser die „jüdische“ Provenienz des Bildes angeblich unterschlagen hätte. Gutbier versuchte, die Verantwortung auf Buchner abzuschieben. Dieser sollte ihm bestätigen, „dass die Provenienzfrage seinerzeit gar nicht erörtert wurde und [er, Gutbier] gar nicht wissen konnte, dass das Bild aus jüdischem Besitz“ gewesen sei. Buchner bestätigte dies nicht, sondern wies ihn darauf hin, dass die „jüdische“ Provenienz des Gemäldes sehr wohl bekannt gewesen sei. Er verweigerte sich einer anderslautenden Aussage, auch wenn diese Äußerung Gutbier nur zu weiteren Drohbrieffen gegen ihn animierte.<sup>297</sup> Schließlich wurden die beiden Gemälde von Courbet und Erdtelt aus den Staatsgemäldesammlungen und das Schleich-Gemälde von Oswald Bumke an Else und Otto Marx restituiert, ohne dass Buchner darüber hinaus über seine aktive Beteiligung an dem unter Druck erfolgten Verkauf Rechenschaft ablegen musste.<sup>298</sup>

**296** NL Ernst Buchner, Tagebuch 1946 Januar–März, Einträge vom 09. und 13.02. sowie 15. und 16.05.1946; BA Koblenz, B 323/382, Abschrift Max Schwägerl, Bericht (Zusammenfassung der bisherigen Ermittlungen), 30.04.1946. Die Berichte Schwägerls und die Korrespondenz zu den laufenden Ermittlungen sind auch in NARA M1946, RG 260, Roll 0046 ab S. 192 zu finden (über <https://www.fold3.com/image/269988177> ff., zuletzt aufgerufen am 05.09.2019).

**297** NL Ernst Buchner, Rote Box. Kampf ums Recht, Ludwig Gutbier an Buchner, 22.12.1948; handschriftlicher Entwurf der Antwort Buchners auf dem selben Blatt, 03.01.1949; NL Ernst Buchner, Mappe Entnazifizierung, Ludwig Gutbier an Buchner, 13.01.1949.

**298** BA Koblenz, B 323/382, Niederschrift über Verlesung des Vergleichs zwischen Else Marx und dem Land Bayern, o.D. sowie STAM, WB Ia 5, Wiedergutmachungsbehörde Oberbayern an Collecting Point, 03.05.1949. S. auch Datenbank CCP, Karteikarten zu Mü. Nrn. 30654, 39936 und 45366.

Einen Grund dafür, dass Buchner Kunstwerke direkt von jüdischen Sammlern erwarb, sah der Historiker Jonathan Petropoulos im Jahr 2000 darin, dass er so direkten Zugriff auf die Sammlung hatte und die sonst übliche „pecking order“ bei der Verteilung von Kunstwerken, also die Rangordnung, an deren Spitze Hitler persönlich stand, umgehen konnte. Außerdem, so Petropoulos, hätten Buchners Schätzpreise weit unter den Marktpreisen gelegen.<sup>299</sup> Im Gegensatz dazu steht, dass die Rangordnung, nach der Hitler das erste Zugriffsrecht auf beschlagnahmte Sammlungen hatte, erst im Herbst 1940 mit der Erweiterung des „Führervorbehaltes“ auf das „Altreich“ festgeschrieben wurde, Buchner sich aber bereits im Frühling 1939 mit der Marx'schen Sammlung befasste. Ein Abgleich mit den Kunstpreis-Verzeichnissen, die 1939 bis 1941 in der *Weltkunst* veröffentlicht wurden, legt nahe, dass Buchners Schätzpreise durchaus im Rahmen der üblichen Handelspreise lagen.<sup>300</sup> Buchner führte demnach seine Tätigkeit fachgerecht aus – zumindest in dieser spezifischen Konstellation.<sup>301</sup> Trotzdem muss betont werden, dass Buchner die ihm durch seine Stellung zur Verfügung stehende Autorität gezielt nutzte, um einem Kunsthändler zu Erwerbungen aus jüdischen Sammlungen zu verhelfen und dafür bereit war, in einer offensichtlichen Grauzone zu agieren. Bei den Beschlagnahmungen jüdischen Kunstbesitzes durch die Gestapo waren unterschiedliche Akteure beteiligt, wodurch viele um dieselben Kunstwerke konkurrierten. Im Fall der Sammlung Marx setzte Buchner – mit Hilfe Gutbierts und indem er sich der Praktiken der Gestapo bediente – seine Ankaufsinteressen an den Behörden und an der Konkurrenz vorbei durch.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass sein Agieren bezüglich der Sammlung Goldschmidt, der Münchner Beschlagnahmeaktion 1938/39 und der Sammlung Marx zeigt, dass Buchner einerseits die Notlage von jüdischen Sammlern, andererseits die staatliche Verfolgung und wirtschaftliche Vernichtung der (zumeist jüdischen) Opfer

299 Petropoulos 2000, S. 29.

300 Kunstpreisverzeichnis 1939/40; Kunstpreisverzeichnis 1940/41.

301 Dass die „jüdische“ Provenienz der Kunstwerke nicht zwingend zu einer Preisschätzung unter Marktwert führte, hat Angelika Enderlein am Beispiel des Berliner Kunstmarktes gezeigt, s. Angelika Enderlein, *Der Berliner Kunsthandel in der Weimarer Republik und im NS-Staat. Zum Schicksal der Sammlung Graetz*, Berlin 2006, S. 113–115.

des Regimes für Erwerbungen für die Staatsgemäldesammlungen aktiv nutzte.<sup>302</sup> Dabei reagierte er aber nicht nur auf die Möglichkeiten, die sich durch die Verfolgung jüdischer Bürger auftraten, sondern griff aktiv in den „Verwertungsprozess“ von deren Kunstbesitz ein. Seine Position als Generaldirektor an der Spitze einer der bedeutendsten deutschen Kunstsammlungen sowie seine Fachkompetenz ermöglichten ihm eine zentrale Stellung in diesem „Verwertungsprozess“. Diese Position sowie seine guten Kontakte zu Kunsthändlern oder anderen führenden Kunstfunktionären wie Hans Posse nutzte Buchner wiederum gezielt, um seine Vorstellungen einer richtungsweisenden Ankaufspolitik zu verwirklichen.

Die massive Umverteilung von Vermögen und Kunstbesitz, die die nationalsozialistische Politik verfolgte, war aber nicht der einzige Aspekt, den Buchner für seine Interessen zu mobilisieren wusste. Auch in der mit dem Krieg beginnenden Expansion des Deutschen Reiches und der daraus folgenden Besetzung anderer Länder sah Buchner Chancen, neue Bezugsquellen zur Erweiterung der Museumssammlung zu erschließen, wie im folgenden Kapitel ausführlich erläutert wird.

### 3.3.2 Der Genter und der Löwener Altar

Kurz nach Kriegsbeginn wurde Buchner zum Wehrdienst an die Westfront einberufen. Unterdessen führte sein Stellvertreter Karl Feuchtmayr in enger Abstimmung mit ihm die Direktion der Staatsgemäldesammlungen. Eine Woche nach der Kapitulation der belgischen Armee schlug Feuchtmayr in Buchners Auftrag beim Bayerischen Kultusministerium vor, den „deutschen Sieg in Belgien“ als „Gelegenheit“ zu nutzen, zwei Tafeln des sogenannten Löwener Abendmahlsaltars von Dirk Bouts (1420–1475) „wieder nach München zurückzubringen.“<sup>303</sup> Die beiden Tafeln *Die Begegnung Abrahams mit Melchisedech* und *Die Mannalese* waren 1813 von den Brüdern Boisserée erworben worden

<sup>302</sup> Ein weiterer Fall, in dem Buchner aus beschlagnahmtem jüdischen Besitz erwarb, ist ausführlich beschrieben worden in: Anja Zechel, Die Lücke war der Beleg. Ein Restitutionsbericht zum „Fall Friedmann“, in: BSTGS 2018, S. 176–183.

<sup>303</sup> BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 25/6b (Nr. 699), Feuchtmayr i.V. an BSUK, 05.06.1940.

und zusammen mit deren gesamter Sammlung 1827 in den Besitz von Ludwig I. und unter die Verwaltung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen gekommen.<sup>304</sup> Der Versailler Vertrag von 1919 bestimmte in § 247 Absatz 2, die beiden Tafeln zusammen mit zwei anderen Tafeln desselben Altars in Besitz des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin an Belgien auszuliefern. Hierbei handelte es sich nicht um eine Restitution oder eine *restitution in kind*, also eine Rückführung von geraubten Kunstwerken oder eine Überführung von Objekten als Ersatz für zerstörte Objekte, sondern um eine Reparation mit dem Ziel der Vereinigung von einst auseinandergerissenen Kunstwerken an ihrem angestammten Platz.<sup>305</sup> In der Verwaltung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen bedauerte man die geforderte Reparationsleistung zutiefst, zumal es sich bei den beiden Bouts-Tafeln um Privateigentum des Königshauses gehandelt hatte. Dennoch wurde „die Notwendigkeit nicht verkannt [...], die beiden Gemälde dem Deutschen Reich zur Erfüllung der ihm auferlegten Bestimmungen des Versailler Friedens zur Verfügung zu stellen.“ Im Juni 1920 wurden die Tafeln an das Auswärtige Amt zur Weitergabe an Belgien ausgehändigt.<sup>306</sup>

Zwanzig Jahre später zweifelte Buchner an der Rechtmäßigkeit der Abgabe der Bouts-Tafeln. Die 1937 erbetene Leihgabe von Skizzen von Rubens an eine Ausstellung in Brüssel lehnte er neben anderen Gründen mit dem Argument ab, dass eine „Unterstützung belgischer Ausstellungen durch wertvolle Werke unserer Museen“ nicht gerechtfertigt

**304** S. hierzu Gisela Goldberg, Das Schicksal der Sammlung Boisserée in Bayern. Wie die Sammlung nach Bayern kam und dort aufgenommen wurde, in: Annemarie Gethmann-Siefert/Otto Pöggeler (Hrsg.), Kunst als Kulturgut, Bd. 8 (Neuzeit und Gegenwart), Bonn 1995, S. 113–125.

**305** Rainer Wahl, Kunstraub als Ausdruck von Staatsideologie, in: Volker Michael Strocka (Hrsg.), Kunstraub – ein Siegerrecht? Historische Fälle und juristische Einwände, Berlin 1999, S. 27–39, S. 36; s. hierzu auch Wilfried Fiedler, „Kriegsbeute“ im internationalen Recht, in: Strocka 1999, S. 47–62, S. 56.

**306** BayHStA, MK 41226, Abschrift vom Protokoll über Erfüllung des Absatz 2 des § 247 des Friedensvertrages zwischen Deutschland und den alliierten und associierten Mächten vom 16. Juli 1919; ebd., Oberhofmeisteramt Dr. Majestät König Ludwig III. von Bayern an BSUK, 11.03.1920; Der Kommissar der Friedensabteilung des Auswärtigen Amtes für Rückgabe von Werken an BSUK, 31.05.1920. Zu den Reaktionen auf die Forderungen des Versailler Vertrages deutschlandweit s. Schwarz 2014, S. 143–144.

sei, solange „dieses offenbare Unrecht nicht wieder gutgemacht ist.“<sup>307</sup> Diese Einschätzung griff auch Feuchtmayr drei Jahre später wieder auf: „Irgendwelche rechtlichen Voraussetzungen für die Zurückgabe der Bilder an Belgien bestanden nicht. Die durch den Versailler Vertrag geforderte Auslieferung war ein reiner Gewaltakt.“ Das „große Unrecht von 1920“, so teilte er dem Kultusministerium mit, könne nur durch eine „Rückgabe“ wiedergutmacht werden.<sup>308</sup>

Die Besetzung von Paris im Juni 1940 bedeutete für Buchner und Feuchtmayr eine Ausweitung der Möglichkeiten für ihre Forderungen. Buchner war mittlerweile aus dem Kriegseinsatz in die Direktion der Staatsgemäldesammlungen zurückgekehrt, um eine „Zurückführung des im Weltkrieg und früher von Frankreich geraubten deutschen Kunstbesitzes“ vorzubereiten.<sup>309</sup> In dieser Angelegenheit reichten sie Anfang Juli beim Bayerischen Kultusministerium einen vierseitigen Bericht über den napoleonischen Kunstraub in München und Nürnberg ein.<sup>310</sup> Dieser reklamierte nicht nur ein Recht an den Gemälden, die der französische General Moreau den Sammlungen in München und Nürnberg im Jahr 1800 entwendet hatte, sondern benannte auch konkret, welche Bilder aus französischen Museen als Ersatz für die Verluste in Frage kämen. Die detaillierte Angabe der Gesetze, die durch den Raub durch Moreau gebrochen worden waren, und ein anhängendes Quellen- und Literaturverzeichnis unterstrichen die Wissenschaftlichkeit des Berichtes sowie die Fundiertheit der präsentierten Fakten.

Mit den Rückgabeforderungen aus dem napoleonischen Kunstraub ließ es Buchner jedoch nicht bewenden. In der Besetzung von Paris

**307** BayHSTA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 32/1 (Nr. 1760), Buchner an BSUK, 02.06.1937. Hierauf wiesen bereits Helena Pereña Sáez und Martin Schawe hin, s. Pereña Sáez 2005, S. 151 und Schawe 2017, S. 140–167, S. 142.

**308** BayHSTA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 25/6b (Nr. 699), Feuchtmayr i.V. an BSUK, 05.06.1940.

**309** BayHSTA, MK 41226, BSUK (gez. Stengel) an den Hern Kommandeur des Wehrbez. Kommandos, 15.07.1940.

**310** BayHSTA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 25/6b (Nr. 699), i.V. Feuchtmayr an BSUK, 04.07.1940, Vertraulich!, Anhang: Bericht der Direktion der Bayer. Staatsgemäldesammlungen über den französischen Kunstraub in München und Nürnberg im Jahre 1800. Zum historischen Hintergrund s. Bénédicte Savoy, Kunstraub. Napoleons Konfiszierungen in Deutschland und die europäischen Folgen. Mit einem Katalog der Kunstwerke aus deutschen Sammlungen im Musée Napoléon, Köln 2011, S. 67.

sah er die Möglichkeit, eine *Anbetung der Könige* von Ulrich Apt dem Älteren, die als Teil der sogenannten „Schwedenbeute“ im Jahr 1632 von Gustav Adolf aus München geraubt worden war und sich mittlerweile im Louvre befand, nach München zurückzuholen.<sup>311</sup> Über die Münchner Provenienz dieser Tafel hatte Karl Feuchtmayr bereits 1928 publiziert.<sup>312</sup> Feuchtmayr hätte damals die Zuschreibung an Apt „eingehend begründet“, während im aktuellen Katalog des Louvre immer noch die irrtümliche Zuschreibung an Gumpolt Giltlinger zu lesen sei, schrieb Buchner an das Kultusministerium. Damit begründete Buchner die „Rückholung“ durch die sich gebende Gelegenheit nicht nur pragmatisch, sondern auch als kunsthistorisch gegeben: Nur in München sei die Forschung zu dem Gemälde auf dem neuesten Stand, während man in Paris noch immer längst überholte Zuschreibungen reproduziere, suggerierte er mit dem Hinweis auf Feuchtmayrs Publikation.

Für die Zusammenstellung einer möglichst vollständigen Liste der entwendeten Kunstwerke bat Buchner Heinz Braune (1880–1957) um Hilfe. Bevor Braune 1928 Direktor der Staatsgalerie Stuttgart geworden war, war er von 1909 bis 1911 Mitarbeiter Hugo von Tschudis und Direktor der Neuen Pinakothek gewesen. Dementsprechend kannte er die Bestände der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen bestens.<sup>313</sup> Braune zweifelte daran, dass die Rückforderung der *Anbetung der Könige* von Apt erfolgreich sein würde, „da das Bild ja nicht von den Franzosen, sondern von den Schweden geraubt worden“ sei. Fordere man nun auch das später rechtmäßig von Paris erworbene Bild zurück, müsste in der Folge „die Pinakothek ja auch alle von dem General Sebastiani erworbenen Bilder zurückgeben, die dieser in Spanien gestohlen hatte.“<sup>314</sup> Braunes Mahnung zielte letztlich auf die Frage ab, inwieweit der Kunstraub vergangener Jahrhunderte rückgängig gemacht werden könne – und vor allem, inwieweit dies im Interesse der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen lag. Buchner entgegnete: „Wir haben schon wirklich Pech,

311 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 25/6b (Nr. 699), Buchner an BSUK, 17.07.1940, Vertraulich!

312 Karl Feuchtmayr, Apt-Studien, in: Buchner/Feuchtmayr 1928, S. 97–132.

313 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 25/6b (Nr. 699), Museumsdirektor Braune, Stuttgart an Buchner, 15. und 30.07.1940.

314 Ebd., Museumsdirektor Braune, Stuttgart an Buchner, 30.07.1940.

daß die Schweden nicht auf der Feindseite stehen, sonst könnten wir jetzt die leider sehr ergiebige Schwedenbeute von 1632 zurückholen.“<sup>315</sup> Ob diese Aussage eher scherzhaft gemeint war oder nicht, sei dahingestellt. Buchner hatte mit seinen Forderungen allerdings gezeigt, dass es ihm mit den Rückforderungen durchaus ernst war. Das Projekt der Rückgängigmachung des französischen Kunstraubes verfolgte er auch in den folgenden Jahren weiter. Hierfür korrespondierte Buchner mit Hans Möbius (1895–1977), der ab 1941 Mitglied des militärischen Kunstschutzes in Frankreich war und zu den abhandengekommenen bayerischen Gemälden im französischen Nationalarchiv recherchierte.<sup>316</sup>

Auch Otto Kümmel in Berlin hatte die Gelegenheit erkannt, die Reparationszahlung „seines“ Museums, nämlich die Flügeltafeln des Genter Altars, „zurückzuholen“. Kurze Zeit später sollten Buchners und Kümmels Bestrebungen in einem umfassenden kulturpolitischen Projekt des Propagandaministeriums zentral und von oberster Stelle forciert werden.<sup>317</sup> Die „Rückführungen“ des „durch die Raubzüge Ludwigs XIV., die Napoleonischen Kriege wie durch das Versailler Diktat“ verlorenen Kunstbesitzes wurden als „Wiedergutmachung eines dem Deutschen Reich durch Krieg und Raub zugefügten Schadens“ und als „Akt der Gerechtigkeit“ propagiert.<sup>318</sup> Mit eigener Dringlichkeit machte sich das Reichserziehungsministerium Buchners und Kümmels Forderung einer Rückgängigmachung der Reparationszahlungen aufgrund des Versailler Vertrages zu eigen. Im Speziellen wurde die Rechtmäßigkeit der Auslieferungen der Bouts-Tafeln aus München sowie der Flügeltafeln des Genter Altars aus Berlin an Belgien in Frage gestellt.<sup>319</sup> Am 22. August 1940 lud Joseph Goebbels, der von Hitler mit der „zentralen Leitung der

315 Ebd., Buchner an Braune, 15.08.1940. S. hierzu auch Schawe 2017, S. 43 und Anm. 23.

316 Dies ist dem Findbuch des *Sachinventars zum militärischen Kunstschutz im Zweiten Weltkrieg* zu entnehmen, das sich zum Zeitpunkt der Erstellung dieser Arbeit noch im Aufbau befand, s. <https://kunstschutz-wolff-metternich.de/> (zuletzt aufgerufen am 05.05.2020).

317 Birgit Schwarz, Alle retten den Genter Altar. Der Weg durch Europa 1940–1945, in: Stephan Kemperdick/Johannes Rössler/Joris Corin Heyder (Hrsg.), *Der Genter Altar/The Ghent Altarpiece. Reproduktionen, Deutungen, Forschungskontroversen/Reproductions, Interpretations, Scholarly debates*, Petersberg 2017, S. 12–25, S. 15; s. hierzu auch Schawe 2017, S. 144. Zu Kümmel s. auch Petropoulos 2000, S. 55–57.

318 BA Berlin, R 55/1476, Anlage 2. Richtlinien über die Rückführung von Kulturgut aus den westlichen Ländern, o.D.

319 Ebd., Abteilungsleiter Bildende Kunst an Minister, 12.08.1940.

Erfassung des von den westlichen Ländern zurückzufordernden deutschen Kulturguts“ beauftragt worden war, zu einer Besprechung ins Propagandaministerium ein. Unter den Teilnehmern waren neben Buchner weitere Museumsdirektoren wie Hans Posse und Otto Kümmel, aber auch politische Funktionäre des Auswärtigen Amtes und der besetzten Gebiete.<sup>320</sup> Man einigte sich darauf, dass die Museen Aufstellungen geraubter Kunstwerke, nach verschiedenen Raubkontexten klassifiziert, erarbeiten sollten. Kümmel wurde als „Reichskommissar für die Sicherung des Museumsgutes in den besetzten Westgebieten“ mit der Prüfung und Zusammenstellung beauftragt.<sup>321</sup> In den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen entstanden daraufhin mehrere Verzeichnisse über verschiedene Kunstraubsituationen der letzten Jahrhunderte.<sup>322</sup>

### 3.3.2.1 Der Genter Altar: Objekt der Begierde

Mit dem Genter Altar war ein Reizthema angesprochen. Das Hauptwerk der Brüder Hubert (um 1370–1426) und Jan van Eyck (um 1390–1441) wurde 1432 im Auftrag des Genter Kaufmannes Jodokus Vejt fertiggestellt und in dessen Kapelle in der Kathedrale St. Bavo in Gent aufgestellt. Sechs Flügelgemälde des Altars verkaufte die Kirchenverwaltung von St. Bavo 1816 an einen Brüsseler Kunsthändler, der sie zwei Jahre später an den englischen Sammler Edward Solly weiterverkaufte. Solly verkaufte die Flügel wiederum kurze Zeit später an das Land

<sup>320</sup> BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 25/6b (Nr. 699), Der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, gez. Dr. Goebbels an Buchner, 20.08.1940; BA Berlin, R 55/1476, Joseph Goebbels an Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, 19.08.1940; ebd., Anwesenheitsliste Sitzung am 22. August 1940 im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda.

<sup>321</sup> Zum hierfür entstandenen sogenannten „Kümmel-Bericht“ s. Anja Heuß, Kunst- und Kulturgutraub. Eine vergleichende Studie zur Besatzungspolitik der Nationalsozialisten in Frankreich und der Sowjetunion, Univ., Diss., Frankfurt 1999, Heidelberg 2000, S. 273–283; Saalman 2014, S. 218–220.

<sup>322</sup> Einige dieser Verzeichnisse sind in BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 25/6b (Nr. 699) zu finden. Kümmel forderte Buchner direkt auf, eine Liste zum schwedischen Kunstraub von 1632 zusammenzustellen, s. ebd., Otto Kümmel an Buchner, 27.08.1940. Zu dem Projekt des Propagandaministeriums s. auch Savoy 2011, S. 302–308. Das Projekt basierte auf den Erkenntnissen, die in ähnlichen revanchistischen Bestrebungen bereits 1915 gewonnen worden waren. S. ebd., S. 294–302. S. auch Schwarz 2014, S. 137–146.

Preußen.<sup>323</sup> Die Tafeln waren 1920 aus dem Kaiser-Friedrich-Museum zusammen mit den Tafeln des Bouts-Altars aus München als Reparation an Belgien gegangen.<sup>324</sup>

Da es sich beim Genter Altar um ein so zentrales Werk der Kunstgeschichte handelte, bemühte sich parallel zu den Bestrebungen des Propagandaministeriums auch die *Forschungsgemeinschaft Deutsches Ahnenerbe*, eine von Heinrich Himmler gegründete, an die SS angegliederte Forschungseinrichtung, um den Genter Altar. Sie vergab einen Forschungsauftrag an den Kunsthistoriker Martin Konrad.<sup>325</sup> Konrad hatte in den 1930er Jahren mehrere Aufsätze zu flämischer Kunst publiziert und versuchte eine innere künstlerische Verbundenheit zwischen der deutschen Kunst und dem Genter Altar zu konstruieren.<sup>326</sup> Im Frühjahr 1941 fuhr Konrad zusammen mit einem Konservator des Louvre in den Auslagerungsort des Genter Altars, um dessen Zustand zu überprüfen.<sup>327</sup> Im August 1941 publizierte Konrad einen Aufsatz über Jan van Eyck, für den er auf die Ergebnisse seiner Begutachtung zurückgriff.<sup>328</sup> Doch innerhalb des Propagandaministeriums und der Forschungsgemeinschaft *Ahnenerbe* war man sich über die Zielset-

323 Stephan Kemperdick, Die Geschichte des Genter Altars, in: ders., Der Genter Altar der Brüder van Eyck. Geschichte und Würdigung. Begleitpublikation zur Ausstellung „Der Genter Altar der Brüder van Eyck in Berlin. 1820–1920“, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen, Preußischer Kulturbesitz, 4. September 2014 bis 29. März 2015, Petersberg 2014, S. 9–69, S. 62–64. S. hierzu auch Stephan Kemperdick/Johannes Rößler, Der Genter Altar in Berlin 1820–1920. Geschichte einer Wiederentdeckung, in: Kemperdick 2014, S. 71–99.

324 BayHStA, MK 41226, Abschrift vom Protokoll über Erfüllung des Absatz 2 des § 247 des Friedensvertrages zwischen Deutschland und den alliierten und assoziierten Mächten vom 16. Juli 1919. S. hierzu ausführlich Johannes Rößler, Zwischen den Fronten. Der Genter Altar im Ersten Weltkrieg und im Friedensvertrag von Versailles, in: Kemperdick 2014, S. 101–111.

325 BA Berlin, NS 21/347, Das Ahnenerbe, Reichsgeschäftsführer an Persönlichen Stab Reichsführer SS, SS-Obersturmbannführer Dr. Brandt, 18.03.1943. Teilweise wurden in den Schreiben Vor- und Nachname von Martin Konrad vertauscht, sodass bisweilen von Dr. Konrad Martin die Rede ist. Lebensdaten von Martin Konrad konnten nicht eruiert werden. Zur Forschungsgemeinschaft „Ahnenerbe“ s. Michael H. Kater, Das „Ahnenerbe“ der SS 1935–1945. Ein Beitrag zur Kulturpolitik des Dritten Reiches, Bd. 6 (Studien zur Zeitgeschichte), München 1997.

326 Martin Konrad, „Als ich can“. Zum 500. Todestage des Jan van Eyck, in: De Vlag 1 (1941), S. 5–12. S. hierzu auch Schwarz 2017, S. 15.

327 BA Berlin, R 55/1476, Sonderführer Brouwers an Dr. Halm, Propagandaministerium, 26.05.1941.

328 Konrad 1941.

zung uneinig: Sollte der Altar ins Deutsche Reich geholt oder lediglich das deutsche Eigentumsrecht an den Flügeln betont werden? Dass das Deutsche Reich ein Eigentumsrecht an den Flügeln des Altars hielt, galt dabei als unumstritten. Dennoch gab es Einwände, die Tafeln des Altars wieder voneinander zu trennen. Wolfgang Krönig (1902–1992) von der Kunstschutzabteilung Brüssel etwa hielt es für selbstverständlich, nach dem Krieg alle Teile des Altars in Gent aufzustellen. Teil dieser Argumentation war, dass nach einem Sieg durch die angestrebte gesamteuropäische Kollaboration unter deutscher Führung der Standort des Kunstwerkes gleichgültig sei.<sup>329</sup> Konrads erklärtes Ziel war aber die „Rückführung“, worüber er bereits mit dem Leiter des militärischen Kunstschutzes Franz Graf Wolff-Metternich (1893–1978) in Paris verhandelte, der sich einer Herausgabe des Genter Altars allerdings strikt verweigerte.<sup>330</sup> Erst als sich der „Sonderbeauftragte“ Hans Posse gegenüber Hitler mit Nachdruck für eine „Rückführung“ des Genter Altars einsetzte, beauftragte Martin Bormann Joachim von Ribbentrop damit, „für umgehende Rückführung der Bilder des Genter Altars an das Berliner Museum zu sorgen.“<sup>331</sup>

Anfang Oktober 1941 hatte schließlich auch das Propagandaministerium erfahren, dass sich der Genter Altar in einem Auslagerungsort des Louvre im Schloss von Pau befand.<sup>332</sup> Pau befand sich am Rande der Pyrenäen im unbesetzten Südfrankreich, fast 800 Kilometer von Paris entfernt. Kurz nach Ribbentrops Beauftragung reiste eine Delegation, bestehend aus einem Vertreter des Genter Museums vor Schone Kunsten, einem Mitarbeiter des Louvre und zwei Vertretern der belgischen und französischen Militärbefehlshaber, nach Pau, wo Teile des Altars

329 BA Berlin, NS 21/347, SS-Obersturmbannführer an SS-Brigadeführer Oberg, 20.07.1943, Anlage: Bericht über die Frage der Rückführung des Genter Altars. Laut Bouresh ist der Autor des Berichtes der rheinische Kulturdezernent Dr. Hanns Joachim Apfelstaedt, s. Bettina Bouresh, „Sammeln Sie also kräftig!“ „Kunstrückführung“ ins Reich – im Auftrag der Rheinischen Provinzialverwaltung 1940–1945, in: Bazon Brock/Achim Preiss (Hrsg.), *Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis fünfundvierzig (Zeit Zeuge Kunst)*, München 1990, S. 59–75, S. 68–69.

330 Schwarz 2017, S. 16.

331 BA Koblenz, B 323/102, Reichsleiter Martin Bormann an Reichsminister v. Ribbentrop, 26.11.1941; ebd., Hans Posse an Reichsleiter Martin Bormann, 24.11.1941.

332 BA Berlin, R 55/1476, Referat Pro. 1 Referent Dr. Halm an Abteilung Bildende Künste, 07.10.1940.

restauratorisch behandelt wurden.<sup>333</sup> Danach dauerte es wieder ein halbes Jahr, bis die „Rückführung“ organisatorisch angegangen wurde. Wann die Entscheidung fiel, Buchner mit der „Rückführung“ zu beauftragen, ist nicht bekannt. Die sich einst in Berlin befindlichen Tafeln des Genter Altars hatten nicht im Zentrum seines Interesses gestanden, da es ihm eher um die Rückabwicklung der Raube aus den bayerischen Sammlungen ging. Dennoch schrieb Buchner am 6. Juli 1942 euphorisch an Otto Kümmel:

Eben habe ich unmittelbar von der Kanzlei des Führers die Weisung erhalten, die Rückführung und Bergung der Teile des Genter-Altars, die sich früher im Besitze des Berliner Museums befunden haben, vorzubereiten und durchzuführen. [...] Es freut mich, daß endlich das schreiende Unrecht des Versailler Vertrages wieder gutgemacht wird. Ich werde mir erlauben, Sie über die Durchführung der Bergungsaktion ständig auf dem Laufenden zu halten.<sup>334</sup>

Buchner war sichtlich stolz auf den Auftrag. Ein Schreiben gleichen Wortlauts richtete er an den Direktor der Gemäldegalerie Berlin, Ernst Heinrich Zimmermann.<sup>335</sup> Auch Hans Posse teilte Buchner vertraulich mit, dass er „mit der Rückführung und Bergung der Berliner Tafeln des Genter Altars“ betraut worden war. Dieser wünschte ihm „allen Hals- und Beinbruch“ für die Reise.<sup>336</sup>

### 3.3.2.2 Warum Buchner? Erklärungsansätze

Warum ausgerechnet Buchner mit der „Rückführung“ beauftragt wurde, obwohl es sich eigentlich um das behauptete Eigentum der Berliner Museen handelte, mehrere Institutionen daran interessiert waren und die Frage der Zuständigkeit auch zwischen den Reichsministerien

<sup>333</sup> Schwarz 2017, S. 17; Schawe 2017, S. 145.

<sup>334</sup> SMB-ZA, I/GG 23, Buchner an Generaldirektor Prof. Dr. Otto Kümmel, Staatliche Museen Berlin, 06.07.1942, Vertraulich!

<sup>335</sup> BStGS Altregistratur, Akt 8 Genter Altar (Konvolut von Dokumenten in Fotokopie), Kopie von: Buchner an Museumsdirektor Geh. Rat Dr. Zimmermann, Berlin Deutsches Museum, 06.07.1942.

<sup>336</sup> BA Koblenz, B 323/115, Buchner an Hans Posse, 13.07.1942; ebd., Hans Posse an Buchner, 15.07.1942.

strittig war, ist den Quellen nicht eindeutig zu entnehmen, lieferte aber Stoff für verschiedene Spekulationen. Birgit Schwarz vermutete 2014, dass Buchner beauftragt wurde, weil Hans Posse bereits erkrankt und zu diesem Zeitpunkt nicht mehr reisefähig war. Andere Autoren sehen den Grund für die Vergabe des Auftrages an Buchner darin, dass die „Rückführung“ des Genter Altars ein politisch so heikles Thema war, dass Buchner als am unauffälligsten galt, da er nicht Mitglied einer der verschiedenen „Plünderungsorganisationen“ war.<sup>337</sup>

Tatsächlich war der Genter Altar weder für den „Sonderauftrag“ bestimmt, noch war seine „Rückführung“ institutionell in andere Organisationen eingebunden – Auftraggeber war die Führerkanzlei und damit Hitler höchstpersönlich. Die Aktion erforderte verschiedene Fähigkeiten: Kunsthistorische Expertise, Erfahrung im Umgang mit wertvollen Kunstwerken, Organisationstalent und nicht zuletzt die passende Einstellung bezüglich der euphemistisch als „Rückführungen“ bezeichneten Raubzüge. Buchner hatte diese Eigenschaften in den letzten Jahren oftmals unter Beweis gestellt. Er hatte sich als Berater um den „Sonderauftrag“ verdient gemacht, war ausgewiesener Experte für die Bergung beweglicher Kunstgegenstände, hatte mit seinen stetigen Rückforderungen einst abhandengekommener Kunstwerke bewiesen, dass es ihm ernst mit der Rückabwicklung des vermeintlichen Raubes war, und war bereits auf mehreren „Rückführungs“-Missionen eingesetzt worden. Mangels eines konkreten Nachweises, warum er den Auftrag erhielt, den Genter Altar ins Deutsche Reich zu holen, sollen im Folgenden die genannten Arbeitsfelder und Erfahrungen Buchners näher beleuchtet werden.

### **Ernst Buchner als Kunstberater Hitlers**

Buchner genoss das uneingeschränkte Vertrauen Hitlers, den er angeblich sieben Mal persönlich traf.<sup>338</sup> Er war in vielerlei Funktionen für Hitler tätig. Seit Hitler im August 1934 Reichskanzler und Reichspräsident in Personalunion war, begann er mit dem Sammeln von Gemälden.

<sup>337</sup> Schwarz 2014, S. 153; Rydell 2014, S. 158–159.

<sup>338</sup> Diese Zahl stammt aus einem Radiobeitrag, den Erhard Göpel 1953 zur Verteidigung Buchners hielt, ist aber nicht verifizierbar, s. BayHStA, MK 44778, Typoskript, Rundfunkbeitrag Erhard Göpel, Bayerischer Rundfunk, gesendet am 30.03.1953, 22.25–22.35 Uhr.

Hitlers Kunstsammelleidenschaft wurde schnell bekannt, sodass ihm Kunsthändler immer mehr Bilder zum Erwerb anboten.<sup>339</sup> Zu seinen frühen Beratern gehörte der Fotograf Heinrich Hoffmann, der sich wie Hitler selbst als passionierter Sammler sah, tatsächlich aber kein wirklicher Kunstkenner war. Später scharte Hitler fachlich versiertere Kunstexperten um sich, die ihm beim Aufbau seiner Sammlung behilflich waren. In Berlin begutachteten die Mitarbeiter der Nationalgalerie die Angebote für die Reichskanzlei, in München übernahm diese Funktion immer öfter Buchner. Spätestens ab 1936 begutachtete er im Auftrag von Ernst Schulte Strathaus, der im Braunen Haus zuständig für Kunsterwerbungen Hitlers war, Gemälde zum etwaigen Ankauf.<sup>340</sup> Seine museale Expertise in der Präsentation von Kunstwerken brachte Buchner zudem in der Ausstattung des neu errichteten „Führerbaus“ ein. Hierüber gibt ein neu aufgedrucktes, von Buchner beschriftetes Notizblatt Aufschluss, das Vorschläge für die Farbigkeit der Wandbespannung und Art der Gemälde für die auszustattenden Zimmer enthält.<sup>341</sup> Bei der Eröffnung schmückten schließlich Leihgaben aus den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen die Wände.<sup>342</sup>

339 Schwarz 2009, S.149.

340 Schulte Strathaus bat Buchner etwa, ein Porträt Friedrichs des Großen, das sich in Münchner Privatbesitz befand, zu begutachten. Buchner besuchte die Sammlerin und verfasste einen Bericht über das Bild, auf dessen Basis Hitler die Ankaufentscheidung traf. S. BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 21/1a (Nr. 304), Ernst Schulte Strathaus an Buchner, 21.10.1936; Buchner an Stab des Stellvertreters des Führers, 14.12.1936; Ernst Schulte Strathaus an Buchner, 07.01.1937.

341 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen ANN 152, Ernst Buchner, Manuskript o.T. (Vorschläge für die Bildausstattung des „Führerhauses“), o.D. (vermutl. Frühjahr 1937). Allerdings werden keine konkreten Bildtitel genannt, sondern nur Größe und Gattung der Bilder (etwa als Vorschlag für die „Wohnhalle“: „Fensterwand: 4 kleinere Bilder (Blumen?) ca 80 x 100 cm“). In diesem Planungsstadium stand offenbar noch nicht fest, dass Adolf Zieglers Triptychon *Die vier Elemente* über dem Kamin hängen sollten. Buchner schlägt für den Kamin „Entweder die 4 Elemente oder entsprechend großes altes Bild“ vor. Zieglers Triptychon war auf der *Großen Deutschen Kunstausstellung 1937* in Saal 15 zu sehen und hing seit der Eröffnung des „Führerbaus“ im September 1937 über dem Kamin in der Wohnhalle, s. hierzu auch Marlies Schmidt, *Die „Große Deutsche Kunstausstellung 1937 im Haus der Deutschen Kunst zu München“*. Rekonstruktion und Analyse, Halle Univ. Diss. 2010, S. 928, url: <http://digital.bibliothek.uni-halle.de/ulbhalhs/urn:urn:nbn:de:gbv:3:4-9141>.

342 Schwarz 2009, S. 179–180.

Mit der Zeit avancierte Buchner deutschlandweit zu einem gefragten Gutachter für Kunst und Echtheitsfragen.<sup>343</sup> Hitlers Vorliebe für Gemälde von Carl Spitzweg führte ab 1936 dazu, dass eine große Anzahl an Spitzweg-Fälschungen auf den Markt schwemmte. Ab 1937 fungierte Buchner als Hauptgutachter bei einem sich über mehrere Jahre hinziehenden Prozess, an dessen Ende vier Personen verurteilt wurden.<sup>344</sup> Buchner hatte sich damit auf verschiedene Weise einen Namen als Kunstexperte gemacht. Seit Hitler Mitte 1939 Hans Posse zum „Sonderbeauftragten“ ernannt und mit der Zusammenstellung der Sammlung für das „Führermuseum“ in Linz und zur Verteilung auf deutsche Museen betraut hatte, arbeitete Buchner auch Posse zu. Er verkaufte nicht nur Gemälde aus dem Bestand der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen an das „Führermuseum“, wie etwa im Februar 1942 das großformatige Gemälde *Die Krönung des Mars* aus der Werkstatt des Peter Paul Rubens.<sup>345</sup> Buchner machte Posse oder Hitlers Büro im „Führerbau“ zudem auf Bilder aufmerksam, die ihm angeboten worden waren und die ihm für Hitlers Sammlung interessant erschienen; zum Beispiel empfahl er Posse den Erwerb eines Bismarck-Porträts von Franz von Lenbach, das sich seiner Auffassung nach gut als „Staatsgeschenk“ eignete.<sup>346</sup> Durch die räumliche Nähe zwischen der Direktion in der Alten Pinakothek und dem „Führerbau“ in der Arcisstraße wurde Buchner häufig zu spontanen Begutachtungen von Kunstwerken gerufen und erstellte zahlreiche Expertisen für den „Sonderauftrag“.<sup>347</sup>

343 Ernst Buchner, 791. Bilderfälschungen. Mitteilungen auf der Wiener Tagung 1937, in: Mitteilungen des Museen-Verbandes. Als Manuskript für die Mitglieder gedruckt und ausgegeben im März 1939, 61 (1939), url: <http://www.digishelf.de/piresolver?id=PPN616534280>, S. 1–5.

344 SMB-ZA, I/NG 512, Der Oberstaatsanwalt in Stuttgart an die grosse Strafkammer III des Landgerichts Stuttgart, Anklageschrift, 18.07.1939; o. A., Der Spitzweg-Prozeß, in: Weltkunst 40/41 (1938), S. 8; F., Ein Spitzweg-Prozeß, in: Weltkunst 34/35 (1938), S. 2–3.

345 BayHStA, MK 50862, BSUK, gez. Stengel an Buchner, 09.02.1942; s. auch Datenbank Linz, Mü. Nr. 52240.

346 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 23/1 (Nr. 648), Buchner an Hans Posse, 18.10.1941.

347 Z. B. BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 21/1a (Nr. 304), verschiedene Schriftwechsel zwischen Buchner und Schulte-Strathaus, Sachbearbeiter für Kunst- und Kulturfragen im Stab von Rudolf Heß im „Führerbau“, 1936–1937. Zudem finden sich in den Akten der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen zahlreiche Hinweise auf die Zusammenarbeit des „Führerhauses“ und Buchner. S. auch Petropoulos 2000, S. 32; Bambi 2016, S. 131.

Für seine kunsthistorische Tätigkeit für den „Sonderauftrag“ und weil er „der Überlastung Dr. Posse’s wegen laufend als Gutachter für Gemälde, die dem Führer angeboten werden, herangezogen“ wurde, erhielt Buchner im Juli 1941 eine „einmalige Entschädigung“ in Höhe von 30.000 Reichsmark aus dem „Sonderfonds Linz“. Die Summe entsprach etwa dem Doppelten seines Jahresgehalts.<sup>348</sup>

Buchner war demnach ein elementarer Teil des Netzwerks von Kunstexperten, das Hitler als Kunstliebhaber und -förderer und zentralen Geldgeber umgab. Hitler, Posse und deren Mitarbeitern war Buchner als zuverlässiger, vertrauenswürdiger Fachmann für alte Kunst bestens bekannt. Hitler brachte seine Wertschätzung Buchners zum Ausdruck, indem er 1940 ein von Leo Samberger gemaltes Porträt des Generaldirektors, das in der *Großen Deutschen Kunstausstellung* ausgestellt war, erwarb.<sup>349</sup> Außerdem ernannte Hitler Buchner kurz vor der

348 BA Koblenz, B 323/157, Martin Bormann an Reichsminister Dr. Lammers, 27.06.1941; NARA M1947, RG 260, Roll 0006, Gutschrift für Überweisung durch Delbrück Schickler & Co an Ernst Buchner, 18.07.1941 (über <https://www.fold3.com/image/270069637>, zuletzt aufgerufen am 03.06.2019). Die Summe lag über dem Zehnfachen des Durchschnittsentgelts 1941 (2.297 RM), s. Sozialgesetzbuch VI, Gesetzliche Rentenversicherung – (Artikel 1 des Gesetzes v. 18. Dezember 1989, BGBl. I S. 2261, 1990 I S. 1337). Anlage 1 Durchschnittsentgelt in Euro/DM/RM, [https://www.gesetze-im-internet.de/sgb\\_6/anlage\\_1.html](https://www.gesetze-im-internet.de/sgb_6/anlage_1.html) (zuletzt aufgerufen am 14.12.2018). Susanne Carwin behauptete 1956, die Sonderzahlung von 30.000 RM an Buchner stünde in einem unmittelbaren Zusammenhang mit dem Raub des Genter Altars, s. Susanne Carwin, Unter der Sonne des Artikels 131, in: Frankfurter Hefte 11 (1956), S. 789–797, S. 794. Gemäß Carwin deutete auch Petropoulos die Zuwendung als Honoration für die „Rückführung“ des Genter Altars, die Tätigkeit für Linz sei nur vordergründig der Grund für die Sonderzahlung gewesen, s. Petropoulos 2000, S. 36. Bambi stellte die Vergütung als „Pauschalentschädigung“ für Gutachtertätigkeiten für verschiedene Personen der NS-Elite dar, s. Bambi 2016, S. 131. Die Vergütung war allerdings dezidiert als Entschädigung für Buchners Arbeit am Sonderauftrag angewiesen worden und zwar bereits ein gutes Jahr vor der „Rückführung“ des Genter Altars. BA Koblenz, B 323/157, Lammers an Bankhaus Delbrück Schickler & Co, 02.07.1941 (Anweisung, 30.000 RM aus der „Dankspendenstiftung Sonderfond L“ an Buchner zu überweisen). Eine Sondervergütung der Kunsthistoriker und Konservatoren, die für den Sonderauftrag eingesetzt wurden, war nicht ungewöhnlich. 1944 wurden 24 Personen mit Sondervergütungen unterschiedlicher Höhe bedacht, s. ebd., Reichsleiter Martin Bormann an Chef der Reichskanzlei, Reichsleiter Lammers, 03.07.1944.

349 Leo Samberger, Generaldirektor Dr. Buchner, 1938, Öl auf Holz, 83 x 65 cm. Hitler erwarb das Bild 1940 für 3.500 RM, s. Datenbank GDK. Das Porträt befindet sich heute im Deutschen Historischen Museum, Berlin, Inv. Nr. Gm 98/480. Ein weiteres Porträt Buchners von Samberger befindet sich noch heute in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, s. BSTGS Inv. Nr. 10182. Hitler war mit Abstand der aktivste Käufer der GDK. Laut der Datenbank erwarb er 1315 Objekte, während Joseph Goebbels, der mengenmäßig zweitplatzierte Käufer, lediglich 217 Objekte erwarb. Weder ein Porträt von Hans Posse, noch Hermann Voss oder Otto Kümmel war auf den *Großen Deutschen Kunstausstellungen* ausgestellt.

Beauftragung der „Rückführung“ des Genter Altars zum Honorarprofessor an der Universität München.<sup>350</sup>

### **Ernst Buchner, Bergungsexperte**

Neben seiner Funktion als Kunstexperte und -berater im Auftrag Hitlers hatte sich Buchner als Bergungsexperte profiliert. Noch während am 29. und 30. September 1938 die Münchner Konferenz im „Führerbau“ tagte, erließ Hitler den Befehl, für die Bestände der Pinakotheken unverzüglich bombensichere Keller zu bauen. Buchner kam dieser Aufforderung nach und reichte beim Landbauamt skizzenhafte Pläne für einen unterirdischen Luftschutzkeller zwischen der Neuen und der Alten Pinakothek samt Bilderaufzügen ein. Trotz wiederholter Aufforderungen Buchners an das Landbauamt München wurden die Arbeiten an einem Luftschutzraum jedoch nicht in Angriff genommen.<sup>351</sup> Als die deutsche Wehrmacht am 1. September 1939 Polen überfiel, ließ Buchner alle Münchner Museen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen sowie die Filialgalerien in ganz Bayern schließen und begann mit der Bergung der Bildbestände.<sup>352</sup> Rechtliche Grundlage hierfür war ein Erlass des Reichsministeriums der Luftfahrt vom 28. August 1939.<sup>353</sup> Da für die Bergung keine Luftschutzkeller zur Verfügung standen und die „Massierung der wertvollsten Kunstwerke in auffallenden Repräsentationsgebäuden im Herzen der Großstadt“ besonders gefährlich schien, schlug Buchner eine Dezentralisierung der Bestände in „mög-

350 Der an der Ludwig-Maximilians-Universität lehrende Professor für Kunstgeschichte Hans Jantzen hatte im Dezember 1941 vorgeschlagen, Ernst Buchner zum Honorarprofessor zu ernennen, s. UAM, O-XIV-372, Prof. Jantzen an Philosophische Fakultät der Universität München, 03.12.1941; ebd., Dekan Dirlmeier an Buchner, 23.02.1942; Abschrift der Ernennungsurkunde, 28.09.1942.

351 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 60/8 (Nr. 2410), Buchner an das Landbauamt München, 01.12.1938, 24.02. und 27.03.1939.

352 S. hierzu auch Schawe 1994, S. 9–14 und Schawe 2019, S. 31–43.

353 Der Reichsminister der Luftfahrt und Oberbefehlshaber der Luftwaffe, L. Dv. 755/6, Richtlinien für die Durchführung des Erweiterten Selbstschutzes im Luftschutz, Anlage 6, Durchführung des Luftschutzes in Museen, Büchereien, Archiven und ähnlichen Kulturstätten, 28.08.1939, in: Reichsministerium der Luftfahrt und Oberbefehlshaber der Luftwaffe und Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung (Hrsg.), Bericht über die in der Reichsanstalt der Luftwaffe für Luftschutz in der Zeit vom 8. bis 10. Juni 1942 gehaltenen Besprechungen über Maßnahmen zum Schutze von Kunstdenkmälern, Museums- und Bibliotheksgut, 1942.

lichst abgelegenen von militärischen und industriellen Anlagen entfernten, einem Bewurf durch Flugzeuge nach menschlichem Ermessen nicht ausgesetzten Gebäuden“ vor, die baulich einwandfrei und trocken zu sein hatten.<sup>354</sup> Hierfür kamen vorrangig abgelegene Schlösser und Klöster in Frage, wie die Schlösser Herrenchiemsee, Neuschwanstein, Dietramszell oder das ehemalige Kloster Polling.<sup>355</sup> Für die Verteilung der Bildbestände auf die Bergungsorte wurden die Gemälde nach Qualität und Bedeutung priorisiert. Die Bestände der Alten Pinakothek etwa unterteilte Buchner in Gemälde der „Sonderklasse“, darunter Hauptwerke der Alten Pinakothek wie die *Alexanderschlacht* von Altdorfer, Dürers *Selbstbildnis*, Raffaels *Heilige Familie*, Rubens' *Rubens und Isabella Brant in der Geißblattlaube* oder Tizians *Dornenkrönung*, die „wichtigsten Bilder“, „besonders wichtige Bilder“ und „wichtige Bilder“. Ebenso wurden die Gemälde der Neuen Staatsgalerie in Bilder der I., II. und III. Ordnung eingeteilt.<sup>356</sup> Die Kunstwerke sollten in splitter-sicheren, trockenen Räumen in sorgfältig geschichteten Stapeln aufgestellt werden. Buchner und der Konservator Hermann Lohe prüften die geborgenen Kunstwerke regelmäßig auf Schäden und Verluste.<sup>357</sup>

Die gute Zusammenarbeit zwischen den Direktionen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und derjenigen der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen bei der Unterbringung der bayerischen Kunstbestände blieb nicht unbemerkt, auch wenn Buchner die eigenen Mitarbeiter stets zur Geheimhaltung der Bergungsaktionen anhielt. Kollegen gab Buchner seine Erfahrungen allerdings bereitwillig weiter.<sup>358</sup> Mit dem Beginn der alliierten Luftangriffe auf München im Juni

354 BayHSTA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 60/8 (Nr. 2411), Buchner an Staatsminister und Reichsverteidigungskommissar Adolf Wagner z.Hd. von Herrn Obergerietsführer Emil Klein, 09.09.1939.

355 BayHSTA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 20/3a (Nr. 544), Frl. Brandt an BSUK, 05.08.1943, Verzeichnis der Bergungsorte.

356 BayHSTA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 60/8 (Nr. 2410), Liste der in 1.–4. Linie zu rettenden Bilder der Alten Pinakothek; Neue Staatsgalerie, 1939 zu rettende Bilder.

357 BayHSTA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 20/3a (Nr. 544), Aktenvermerkung über Dienstfahrten des Konservators Lohe in Verbindung mit der bei Kriegsausbruch durchgeführten Bergung von Gemälden zur Überwachung der Bestände, 21.06.1940.

358 BayHSTA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 20/4 (Nr. 570), Buchner, Verordnung, 02.09.1939. BayHSTA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur

1940 baten immer mehr Privatpersonen die Direktion der Staatsgemäldesammlungen um Hilfe bei der Bergung ihrer Kunstsammlungen. Buchner stellte etliche Privatsammlungen und auch Bestände aus dem Münchner Kunsthandel in den Bergungsorten der Staatsgemäldesammlungen unter, teils mit der Begründung, es handele sich um „national wertvolle Bilder“.<sup>359</sup> Vermutlich führte seine Bereitschaft, auch Sammlungen von Privatleuten in den staatlichen Bergungsdepots zu sichern, erheblich zur Stilisierung Buchners als „Retter der Kunst“ nach Kriegsende bei – schließlich hatten auf diesem Wege etliche Kunsthändlerinnen und Sammler in Bayern von Buchners Bergungsexpertise profitiert.

Seine Erfahrungen im Umgang mit der Sicherung von Sammlungen fasste Buchner in einem Vortrag zusammen, den er auf einer vom Reichsluftfahrt- und Reichserziehungsministerium im Juni 1942 veranstalteten Konferenz hielt. Ergänzend zu Vorträgen, die thematisch bis hin zu rechtlichen Fragen der Betreuung von geborgenem Kunstgut reichten, berichtete Buchner über die Bergung beweglicher Objekte. Neben dem Generaldirektor der Berliner Staatlichen Museen Otto Kümmerl galt er hierfür allgemein als führender Experte.<sup>360</sup> Als solcher wurde er später von der Parteikanzlei neben dem neuen „Sonderbeauftragten“ Hermann Voss in eine Kommission berufen, die über die Sicherheit und Feuerschutzfragen in Neuschwanstein als Bergungsort urteilen sollte.<sup>361</sup> Auch in die Suche nach geeigneten Depots für die in Frankreich durch den Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR) beschlagnahmten Kunstgegenstände und für die Bestände des „Sonderauftrags“ war Buchner eingebunden. Für erstere schlug er Neuschwanstein vor. Für die Bestände des „Sonderauftrags“ fiel die Wahl aus klimatischen Gründen

Az. 20/3a (Nr. 544), Buchner an Dr. Adolf Feulner, Kunstgewerbemuseum Köln, 19.09.1939. BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 20/3a (Nr. 541), Buchner an Schloß- und Gartenverwaltung Bayreuth, 20.09.1939.

<sup>359</sup> BayHStA, MK 41222, Buchner an BSUK, 28.09.1942. S. hierzu auch Kap. 3.1.2.3.

<sup>360</sup> Ernst Buchner, Erfahrungen bei der Bergung beweglicher Kunstwerke, in: Reichsministerium 1942, S. 53–56.

<sup>361</sup> Kathrin Iselt vermutete allerdings, dass die Sicherheitsbedenken nur ein Vorwand waren, von Seiten des Sonderauftrags und der Parteikanzlei Einblick in die in Neuschwanstein lagernden Bestände des ERR zu gewinnen, s. Iselt 2010, S. 223–225. Laut einem Bericht über einen Besuch der Kommission in Neuschwanstein „stürzte“ sich Voss mit „geradezu groteske[r] Neugier“ auf die Bilder, s. BA Berlin, R 9361-VI/3283, o. A., Bericht über Besichtigung beim ERR, 05.05.1943.

auf das Salzbergwerk Altaussee.<sup>362</sup> Obwohl das Salzbergwerk eigentlich als Bergungsort für Hitlers Sammlungen gedacht war, erwirkte Buchner, dass auch die wertvollsten Bestände der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen dort eingelagert werden durften.<sup>363</sup>

Buchner hatte sich demnach zum Zeitpunkt der Beauftragung mit der „Bergung“ des Genter Altars in mehrfacher Hinsicht als erfahrener und kunsthistorisch umsichtiger Experte für Kunstbergung profiliert. Die Bergung der Bestände der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen war bereits weitestgehend abgeschlossen.<sup>364</sup> Jene Expertise dürfte eine große Rolle für die Entscheidung gespielt haben, ihn mit der heiklen Mission der „Rückführung“ des Genter Altars zu betrauen.<sup>365</sup>

### Weitere geplante „Rückführungen“

Buchner war zudem bereits in der Vergangenheit mit zwei weiteren vergleichbaren Aufträgen und Tätigkeiten befasst gewesen. Kurz nach dem Einmarsch der deutschen Truppen in Paris 1940 schickte das Bayerische Kultusministerium Buchner auf eine Mission nach Paris und Nordfrankreich, die die geplante „Rückholung“ der von den Franzosen geraubten Kunstwerke betraf. In jener Gegend kannte er sich bestens aus, denn hier hatte er während des Ersten Weltkrieges vier Jahre an der Front gekämpft und war in seiner Freizeit viel herumgereist. Außerdem sprach Buchner Französisch.<sup>366</sup>

<sup>362</sup> Löhrl 2018, S. 41; Iselt 2010, S. 233; Schwarz 2009, S. 299.

<sup>363</sup> BStGS Altregistratur, Akt 8 Genter Altar (Konvolut von Dokumenten in Fotokopie), Kopie von: Buchner an Borman, z. Hdn. Ministerialrat v. Hummel, 22.12.1943 (eig. Archiv Nr. 544). Im August 1944 gingen die ersten Transporte von den Bergungsorten nach Altaussee ab, s. ebd., Kopie von: Buchner an Reimer, 07.08.1944 (eig. Archiv Nr. 543).

<sup>364</sup> Im Oktober 1942 erfolgten noch Transporte aus den Filialgalerien in die Bergungsorte, s. Schawe 1994, S. 18; s. auch Schwarz 2017, S. 18.

<sup>365</sup> Im Zusammenhang mit den Bergungen steht vermutlich auch die Verleihung des Kriegsverdienstkreuzes 2. Klasse, das Buchner im Januar 1943 verliehen bekam, s. NARA M1946, RG 260, Roll 0006, Urkunde über die Verleihung des Kriegsverdienstkreuzes 2. Klasse an Ernst Buchner, 30.01.1943, (über <https://www.fold3.com/image/270069630>, zuletzt aufgerufen am 03.09.2019).

<sup>366</sup> Reichsministerium 1942; BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 25/6b (Nr. 699), Buchner an Museumsdirektor Dr. Heinz Braune, Stuttgart, 15.07.1940. Zu Buchners Fronterfahrung während des Ersten Weltkrieges, s. Kap. 2.2.2. Französisch lernte Buchner neben Latein und Griechisch in der Schule und verbesserte seine Kenntnisse während seiner Stationierung in Frankreich 1914–1918, s. NL Ernst Buchner, Grüne Box, Gymnasial-Absolutorium, 14.07.1911; NL Ernst Buchner, Briefe und Feldzug 1916, Buchner an Berta Buchner, 25.08.1916.

Ein weiterer Auftrag führte Buchner im Sommer 1941 zusammen mit dem Konservator Reinhard Lischka nach Colmar. Hierfür hatte er beim „Staatlichen Bevollmächtigten für das Museumswesen im Elsaß“ Kurt Martin um eine Einreisegenehmigung gebeten. Dieser bestätigte am 26. Juni 1941, dass er für Buchner und Lischka eine Reise nach Colmar und in den Colmarer Bergungsort Hohkönigsburg organisiert hatte.<sup>367</sup> Dass der Grund der Reise der Isenheimer Altar von Matthias Grünewald war, der auf der Hohkönigsburg ausgelagert war, ist nicht explizit erwähnt, aber anzunehmen. Die „Rückholung“ des Isenheimer Altars war ebenso geplant wie die des Genter Altars.<sup>368</sup> Buchner hatte bereits 1938 an den Kunsthändler Hans Wendland geschrieben:

Das grandiose Projekt (Isenheimer Altar) habe auch ich seit Jahren immer wieder erwogen, ohne daß sich bis jetzt begründete Aussichten zu seiner Verwirklichung ergeben hätten. Einstweilen bin ich noch reichlich skeptisch. Jedenfalls würde ich die Rückgewinnung des Hauptwerkes der gesamten deutschen Malerei für die wichtigste und glorreichste museale Aufgabe halten, die man sich denken kann.<sup>369</sup>

Der Isenheimer Altar hatte sich während des Ersten Weltkrieges in der Münchner Alten Pinakothek befunden, war aber nach der deutschen Niederlage 1919 wieder an das Unterlinden-Museum in Colmar abgegeben worden. Das im Elsass liegende Colmar gehörte seit 1919 nicht mehr zum deutschen Reichsgebiet, sondern stand nun unter französischer Verwaltung. Dieser doppelte „Verlust“ des Isenheimer Altars wurde ähnlich wie die Auslieferung der Tafeln des Löwener und Genter Altars als tiefe Demütigung empfunden.<sup>370</sup> Für Buchner dürfte jenes Gefühl

<sup>367</sup> NL Ernst Buchner, lose Blattsammlung, Kurt Martin an Buchner, 11.03 und 26.06.1941.

<sup>368</sup> BA Berlin, R 55/1476, Anlage 2. Richtlinien über die Rückführung von Kulturgut aus den westlichen Ländern, o.D.

<sup>369</sup> BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 23/1 (Nr. 644), Buchner an Hans Wendland, 06.12.1938.

<sup>370</sup> Zur Rezeption des Isenheimer Altars in München s. Ann Stieglitz, *The Reproduction of Agony. Toward a Reception-History of Grünewald's Isenheim Altar after the First World War*, in: *Oxford Art Journal* 12 (1989), S. 87–103, S. 92–99 und Martin Schawe, *Vor 100 Jahren. Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen im Ersten Weltkrieg*, in: *BStGS* 2018, S. 184–208, S. 198–202.

der Demütigung neben seinen kunsthistorischen Interessen an den Objekten Begründung und Motivation zugleich für seine Bemühungen um die diversen „Rückführungen“ gewesen sein.

### 3.3.2.3 Chronologie

Offensichtlich hatte Buchner sich durch seine vielfach formulierten Rückforderungen von einst „geraubtem“ Kunstgut, seine Expertise bei den Bergungen und seine Kenntnisse der französischen Verhältnisse aus Sicht des Regimes so verdient gemacht, dass die Parteikanzlei ihn für die prestigeträchtige „Rückholung“ des Genter Altars geeignet hielt. Doch diese war Buchner offensichtlich nicht genug. Mit seinem Auftrag sah er die Gelegenheit gekommen, eine weitere Bitte anzubringen. Einen Tag nach seiner Beauftragung schrieb er deshalb an den Ministerialdirigenten Hanssen im Münchner „Führerbau“, dass auch Teile des Abendmahls-Altars von Dirk Bouts aus Münchner Besitz durch „das Friedensdiktat von Versailles“ „nach Belgien ohne begründeten Rechtstitel entführt“ worden waren. Auch hier bestünde Handlungsbedarf:

Da die zur Zeit in der Peterskirche zu Löwen geborgenen Flügel des Bouts-Altars erhöhter Luftgefahr ausgesetzt sind und im Hinblick auf die Wiedergutmachung des schreienden Unrechts des Versailler Vertrags einer sofortigen Rückführung der Flügeltafeln nichts im Wege steht, erlaube ich mir die Anregung, daß die vier Tafeln nach Deutschland zurückgeführt und an einen der sicheren, keiner Fluggefahr ausgesetzten Bergungsorte des bayerischen Alpenvorlandes verbracht werden.<sup>371</sup>

Hiermit brachte er an oberster Stelle an, was er bereits zwei Jahre zuvor beim Bayerischen Kultusministerium gefordert hatte. Martin Bormann trug Buchners Anliegen Adolf Hitler vor, der auch die „Rückführung“ des Löwener Altars anordnete und Buchner damit beauftragte.<sup>372</sup> Die

<sup>371</sup> BStGS Altregistratur, Akt 8 Genter Altar (Konvolut von Dokumenten in Fotokopie), Buchner an Ministerialdirigent Dr. Hanssen, 07.07.1942. Buchner teilte Kümmel und Zimmermann mit, dass er die „Rückholung“ auch des Löwener Altars angeregt hatte, s. ebd., Kopie von: Buchner an Museumsdirektor Geh. Rat Dr. Zimmermann, Berlin Deutsches Museum, 06.07.1942; SMB-ZA, I/GG 23, Buchner an Generaldirektor Prof. Dr. Otto Kümmel, Staatliche Museen Berlin, 06.07.1942, Vertraulich!.

<sup>372</sup> Reichskanzlei, Vermerk, 20.07.1942, publiziert in Brenner 1963, S. 226–227.

Geschichte des Genter Altars, ebenso wie die Vorgänge um die Überführung nach Frankreich und die „Rückführung“ ins Deutsche Reich ist bereits ausführlich sowohl in der internationalen Forschungs- als auch in der populärwissenschaftlichen Literatur behandelt worden, so dass an dieser Stelle lediglich auf die Rolle Buchners fokussiert werden soll.<sup>373</sup> Buchner machte sich sogleich an die Organisation des Transportes. Am 13. Juli 1942 legte Buchner seinen Plan im „Führerbau“ vor: Die Tafeln des Genter Altars sollten „auf das sorgfältigste verpackt“ in gefederten Wagen der Münchner Speditionsfirma Wetsch transportiert werden. Dieselbe Firma übernahm auch alle anderen Transporte für die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und war Buchner bestens bekannt. Buchner selbst und Konservator Lischka sollten den Transport in einem Personenwagen begleiten.<sup>374</sup> Als Fahrer dieses Personenwagens wünschte sich Buchner seinen alten Freund Hans Fitz. Hierfür erwirkte Buchner die Beurlaubung von Fitz beim Luftgaukommando München, der gerade in Friedrichshafen eine Flakbatterie führte.<sup>375</sup> Die Reise nach Pau war auf den 20. Juli angesetzt und sollte ungefähr 10 Tage dauern.

Der amtliche Bericht vom 19. August 1942, den Buchner schließlich in der Parteikanzlei einreichte, gilt als verschollen.<sup>376</sup> Nach Buchners

373 Siehe z.B. ebd., S. 226–227; Irene Geismeyer, Ein Kunstwerk von Weltrang als Streitobjekt in zwei Weltkriegen, in: *Forschungen und Berichte* 28 (1990), S. 231–235; Bouresh 1990; Johan Lust/Roger Marijnissen, *De wederwaardigheden van het Lam Gods en de Nazi-Kultuurpolitiek*, in: *Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten* 52 (1992), S. 19–43; Lynn H. Nicholas, *The Rape of Europa. The Fate of Europe's Treasures in the Third Reich and the Second World War*, London 1994, S. 143–145; Noah Charney, *Stealing the Mystic Lamb. The true story of the world's most coveted masterpiece*, New York 2010; Elizabeth Campbell Karlsgodt, *Defending national treasures. French art and heritage under Vichy*, Palo Alto 2011, S. 241–243; Kemperdick 2014a; Kemperdick/Rößler 2014; Schwarz 2014, S. 151–157; Rydell 2014, S. 158–159; Schwarz 2017. Einen besonderen Fokus auf die Rolle der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und die restauratorische Betreuung des Genter Altars in Neuschwanstein und Altaussee legte Martin Schawe, s. Schawe 2017.

374 NARA M1947, RG 260, Roll 0072, Buchner, Organisationsplan des Transportes, o.D. (über <https://www.fold3.com/image/232073331> f., zuletzt aufgerufen am 03.06.2019).

375 Ebd., Buchner an Ministerialdirigenten Hanssen, Führerbau, 13.07.1942 (über [www.fold3.com/image/232073090](https://www.fold3.com/image/232073090), zuletzt aufgerufen am 03.06.2019); ebd., Buchner an Generalltn. Emil Zenetti, Kommandierender General u. Befehlshaber d. LGK. VII., Luftamt München, 13.07.1942 (über <https://www.fold3.com/image/232073084>, zuletzt aufgerufen am 03.06.2019).

376 Die amerikanische Kunst Einheit des OSS vermuteten zunächst, dass sich die schriftliche Beauftragung zur „Rückholung“ des Genter Altars in der nach Dietramszell aus-

Aussage wurde er zusammen mit dem Auftragsschreiben und anderen die Aktion betreffenden Schriftstücken während eines Bombenangriffes auf seine Münchner Wohnung 1944 vernichtet.<sup>377</sup> Über den Ablauf der Aktion berichtete Buchner allerdings wiederholt während seiner Haft in Altaussee 1945. Einen auf den 16. Juli 1945 datierten Bericht fertigte er für die Kunsteinheit des amerikanischen Geheimdienstes an, weswegen eine tendenziöse Darstellung der Ereignisse nicht ausgeschlossen werden kann.<sup>378</sup> Dennoch stellt er die einzige ausführliche Quelle zu der Reise dar und informiert über deren Abläufe.

gelagerten Direktion der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen befand. Dies ist einem handschriftlichen Vermerk in Buchners Bericht zum Genter Altar vom 18. Juni 1945 zu entnehmen, s. ebd., Ernst Buchner, Manuskript ohne Titel, 18.06.1945 (über <https://www.fold3.com/image/232073130> ff., zuletzt aufgerufen am 03.06.2019).

377 Dass Buchner einen amtlichen Bericht verfasst und bei der Parteikanzlei eingereicht hatte, ist einem Schreiben Buchners an das Reichserziehungsministerium zu entnehmen, das den Bericht über die „Rückholung“ ebenfalls angefordert hatte, s. ebd., Buchner an Reichsminister für Erziehung, Wissenschaft und Volksbildung, 11.11.1942 (über <https://www.fold3.com/image/232073122>, zuletzt aufgerufen am 03.06.2019). Buchner führte gegen Ende des Krieges die Direktion teilweise von seiner Wohnung aus, was erklärt, warum sich amtliche Schriftstücke dort befanden. Buchner nennt in seinem späteren Bericht den 12. März 1944 als Datum des Angriffes. Schawe wies zurecht darauf hin, dass es sich bei dem Datum um einen Irrtum gehandelt haben muss, s. Schawe 2017, S. 163, Anm. 47. Tatsächlich brannte Buchners Münchner Wohnung in der Leopoldstraße 71 bei dem belegten Luftangriff auf München am 12. Juli 1944 aus, s. NL Ernst Buchner, Mappe Eröffnung der Alten Pinakothek, Buchner an Seppi, nach dem 13.07.1944.

378 Es bestehen mehrere Versionen dieses Berichtes. Mitte Juni 1945 wurde Buchner in München mehrmals verhört. Im Zuge dessen fertigte er einen auf den 18. Juni 1945 datierten, handschriftlichen Bericht zur „Rückholung“ des Genter Altars an, s. NARA M1947, RG 260, Roll 0072, Ernst Buchner, Manuskript ohne Titel, 18.06.1945 (über <https://www.fold3.com/image/232073130> ff., zuletzt aufgerufen am 03.06.2019). Eine ausführlichere Version des Berichts ist als Anhang zu dem *Detailed Interrogation Report* erhalten, dem Abschlussbericht zu Buchners Verhören in Altaussee, s. NARA M1782, RG 239, Roll M1782\_10F1, Office of Strategic Services, Art Looting Investigation Unit, Apo 413, U.S. Army, Detailed Interrogation Report No. 2, 31 July 1945, Subject: ERNST BUCHNER, Attachment E (über <https://www.fold3.com/image/231995559> ff., zuletzt aufgerufen am 03.06.2019). Diese auf den 16. Juli 1945 datierte Version ist in Transkription publiziert bei Schawe 2017, S. 159–161 („Dok. 4“). Buchner verfasste diese Version während seiner Haft in Altaussee, worüber er auch in seinem Tagebuch berichtete: „ausführlichen Bericht über die Bergung des Genter Altars geschrieben.“, s. NL Ernst Buchner, Tagebuch 1945 Juni–Juli, Eintrag vom 16.07.1945. Birgit Schwarz wies darauf hin, dass Buchner mit der Nennung der „Reichskanzlei“ als Auftraggeber davon ablenken wollte, dass es sich um einen Parteauftrag handelte. Richtig wäre die Bezeichnung der „Führerkanzlei“ gewesen, s. Schwarz 2017, S. 17; s. auch Schawe 2017, S. 164, Anm. 56.

Am 21. Juli 1942 stellte das Auswärtige Amt Buchner ein Visum für die Einreise nach Frankreich aus (Abb. 10). Drei Tage später überquerte er mit seinen Begleitern die Grenze bei Schaffnat (heute Chavannes-sur-l'Étang).<sup>379</sup> In Mühlhausen stieß ein Vertreter der Deutschen Botschaft, Will Abert, zur Gruppe und begleitete den Transport durch Frankreich. Das Vorhaben war im Vorfeld durch das Auswärtige Amt mit der Deutschen Botschaft in Paris ausgehandelt worden; der Kunstschutz, dessen Leiter Franz Graf Wolff Metternich sich bereits zuvor gegen einen Transport des Genter Altars nach Deutschland ausgesprochen hatte, war unter anderem dadurch umgangen worden, dass man Metternich im Juni 1942 kurzerhand entlassen hatte.<sup>380</sup> Durch einen Motorschaden und mehrere Reifenpannen verzögerte sich die Weiterfahrt. Entlang der Grenze zwischen dem deutsch besetzten und dem unbesetzten Frankreich führte die Route über Bourges, Tours, Poitiers und Bordeaux nach Bayonne, wo die Gruppe um Buchner am 29. Juli östlich von Bayonne die Grenze zum unbesetzten Teil Frankreichs überschritt und schließlich Pau erreichte. Da der Beauftragte für das in Pau geborgene Kunstgut Jean Molle verreist war, verzögerte sich die Übergabe bis zu dessen Rückkehr um zwei Tage. Nun fehlte aber die Weisung der französischen Regierung, ohne die eine Übergabe nicht möglich war. Nach mehreren Tagen Wartezeit, Telefongesprächen Aberts mit der Regierung in Vichy und der Deutschen Botschaft in Paris und Telegrammen Buchners an den „Führerbau“ wurde am 3. August die Genehmigung zur Übergabe vom stellvertretenden Ministerpräsidenten Pierre Laval (1883–1945) angeordnet. Nach einer Untersuchung auf ihren Erhaltungszustand durch Reinhard Lischka wurden die Tafeln in Kisten verpackt und in den Transportwagen verladen. Dabei nahm man nicht nur die Tafeln mit, die sich einst in Berliner Museumsbesitz befunden hatten, sondern „aus Sicherheitsgründen“ den gesamten Altar.<sup>381</sup> Der Transport verließ am 4. August Pau, bis zur Grenze des

379 NL Ernst Buchner, Bilderkiste, Reisepass Ernst Buchner, darin: Visum des Auswärtigen Amtes, ausgestellt am 21.07.1942; Ausreisestempel bei Schaffnat am 24.07.1942.

380 Schwarz 2017, S. 18.

381 NARA M1947, RG 260, Roll 0072, Reinhard Lischka, Protokoll über den Erhaltungszustand des Genter Altars, bei Übernahme der Tafeln im Schloß zu Pau am 3. August 1942 und nach dem Transport im neuen Bergungsort, o. D. (über [https://www.fold3.com/image/232073323\\_f](https://www.fold3.com/image/232073323_f), zuletzt aufgerufen am 03.06.2019). S. auch Kemperdick 2014a, S. 65; Blewett 2016, S. 149–151.

unbesetzten Frankreichs begleitet von einem Wagen der französischen Armee. Die Rückfahrt durch das besetzte Frankreich begleitete ein von der Deutschen Botschaft in Paris bestellter Polizeiwagen. Am 8. August traf der Transport in Neuschwanstein ein, wo die Tafeln des Genter Altars umgehend ausgepackt, von Reinhard Lischka auf ihren Erhaltungszustand untersucht und schließlich in einem Erdgeschossraum eingelagert wurden.<sup>382</sup> Auf Weisung der Führerkanzlei wurden dort auch die Tafeln eingelagert, die – nach damaligem Verständnis – Eigentum der Berliner Museen waren.<sup>383</sup>



Abb. 10 Reisepass von Ernst Buchner, ausgestellt am 21. März 1941 (Auszug), Privatbesitz

382 NARA M1782, RG 239, Roll M1782\_10F1, Office of Strategic Services, Art Looting Investigation Unit, Apo 413, U.S. Army, Detailed Interrogation Report No. 2, 31 July 1945, Subject: ERNST BUCHNER, Attachment E (über <https://www.fold3.com/image/23199559> ff., zuletzt aufgerufen am 03.06.2019). Zur späteren Einlagerung im Salzbergwerk Altaussee und die Rückgabe an Belgien 1945 s. zuletzt Schwarz 2017 und ausführlich Schawe 2017.

383 NARA M1947, RG 260, Roll 0072, Buchner an Dr. Zimmermann, Berlin, 10.08.1942 (über <https://www.fold3.com/image/232073098>, zuletzt aufgerufen am 03.06.2019).

Die Reise nach Pau scheint für die Beteiligten weder gefährlich noch entbehrungsreich gewesen zu sein. Vielmehr schwärmte Will Abert danach in einem Brief an Buchner, dass sie ihm „unvergesslich“ bleiben würde. Die Beteiligten tauschten eine Sammlung französischer Volkslieder, Parfüm und freundliche Wünsche untereinander aus.<sup>384</sup> Noch 20 Jahre später schwärmte Philipp Joseph Boeven, der Adjutant bei der Waffenstillstands-Kommission in Pau gewesen war als Buchner dort weilte, über die Tage in Pau, „die wir im Hotel de France verbrachten bei köstlichem Trank u. Gitarre-Klang“.<sup>385</sup> Doch lange konnte Buchner die gelungene „Rückholung“ nicht genießen, denn zwei Wochen später folgte bereits die nächste.<sup>386</sup>

Die „Rückholung“ des Löwener Altars verlief im Vergleich zu derjenigen des Genter Altars reibungsloser. Karl Feuchtmayr schrieb am 24. August 1942, Buchner sei „auf der Fahrt in das besetzte Gebiet, aus dem er auf Befehl des Führers einige Bilder zurückzuführen hat, um sie ebenfalls in Neuschwanstein sicherzustellen“.<sup>387</sup> Mit „einige Bilder“ meinte Feuchtmayr vier Flügel des Löwener Altars; zwei davon, die *Manualese* und *Die Begegnung Abrahams mit Melchisedech*, hatten sich einst in Münchner Museumsbesitz befunden, die anderen beiden, *Passahfest* und *Die Speisung des Elias in der Wüste* waren einst in Besitz des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin.<sup>388</sup> Buchner fuhr, wie zuvor nach Frankreich, mit dem Auto nach Belgien, da er einen Transport der

384 BStGS Altregistratur, Akt 8 Genter Altar (Konvolut von Dokumenten in Fotokopie), Will Abert an Buchner, 05.08.1942. Buchner bedankte sich bei der Deutschen Botschaft in Paris für die gute Zusammenarbeit und Unterstützung und lobte Aberts Arbeit, s. NARA M1947, RG 260, Roll 0072, Buchner an die Deutsche Botschaft, Paris, 12.08.1942 (über [www.fold3.com/image/232073339](http://www.fold3.com/image/232073339), zuletzt aufgerufen am 03.06.2019).

385 NL Ernst Buchner, Mappe Glückwünsche zum 20. März 1962, Philipp Joseph Boeven an Buchner, o. D. (vermutl. 1962).

386 Buchner berichtete Kümmel, dass nach seiner Rückkehr aus Pau „ein Schreiben des Herrn Reichsministers Dr. Lammers“ vorlag, „in dem mir der Auftrag des Führers übermittelt wird, daß ich auch die Rückführung und Bergung der Flügel des Löwener Abendmahls-Altars von Dirk Bouts durchzuführen habe.“, s. BStGS Altregistratur, Akt 8 Genter Altar (Konvolut von Dokumenten in Fotokopie), Kopie von: Buchner an Otto Kümmel, 10.08.1942.

387 BayHSTA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 20/4 (Nr. 570), Feuchtmayr an Bayer. Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, 24.08.1942.

388 BayHSTA, MK 41226, Direktion der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (i. V. Feuchtmayr) an BSUK, 05.06.1940.

Tafeln mit der Eisenbahn für unverantwortlich hielt. Hierfür stellte ihm das Reichswirtschaftsministerium 500 Liter Benzin zur Verfügung.<sup>389</sup> Ein in den Reisepass Buchners gestempeltes Visum belegt, dass Buchner am 27. August bei Herbsthal die deutsch-belgische Grenze passierte und bereits zwei Tage später wieder zurückkehrte.<sup>390</sup> Da sich die Tafeln des Löwener Altars in der Löwener Kathedrale im deutsch besetzten Belgien befunden hatten, war die „Rückholung“ diplomatisch weitaus einfacher. Die Tafeln des Löwener Altars wurden anschließend ebenfalls in Neuschwanstein eingelagert und restauratorisch von Konservatoren der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen betreut.<sup>391</sup>

Buchners eigentlich geheime Missionen „auf Befehl des Führers“ waren, wie eine Aussage Feuchtmayrs gegenüber der Bayerischen Schlösserverwaltung vermuten lässt, äußerst prestigeträchtig.<sup>392</sup> Mit ihnen hatte er erreicht, was beide bereits Jahre zuvor gefordert hatten. Das aus ihrer Sicht „schreiende Unrecht“, das sich im „Friedensdiktat“ von Versailles manifestiert hatte, war wiedergutmacht worden und die Tafeln aus behauptetem deutschen Eigentum wieder unter deutscher Verfügungsgewalt.<sup>393</sup> Die Frage des rechtlichen Status der beiden Altäre, inwiefern es sich bei dem als „Rückführung“ bezeichneten Transport in das Deutsche Reich um eine Sicherstellung, Beschlag-

**389** NARA M1946, RG 260, Roll 0149, Buchner an Reichsminister Lammers, 22.08.1942 (Abschrift) (über <https://www.fold3.com/image/270141166>, zuletzt aufgerufen am 03.09.2019); ebd., Der Reichsminister und Chef der Reichskanzlei an den Reichswirtschaftsminister, 01.09.1942 (Abschrift) (über <https://www.fold3.com/image/270141167>, zuletzt aufgerufen am 03.09.2019). Die Datierung des Briefes ist vermutlich ein Fehler. Am 1. September 1942 hatte Buchner den Löwener Altar bereits in Neuschwanstein eingelagert.

**390** NL Ernst Buchner, Bilderkiste, Reisepass Ernst Buchner, darin: Visum des Auswärtigen Amtes, ausgestellt am 21.08.1942, Ausreise nach Belgien am 27.08., Einreise aus Belgien, 29.08.1942.

**391** NARA M1947, RG 260, Roll 0072, Leiter der Restaurierungsanstalt (Reinhard Lischka), Protokoll über den Erhaltungszustand der 4 Flügeltafeln vom Dierick-Bouts-Altar in Löwen vor und nach dem Transport an ihrem Bergungsort, o.D. (über <https://www.fold3.com/image/232073343> f., zuletzt aufgerufen am 03.06.2019).

**392** Im Herbst 1944 erfuhren auch die Alliierten, dass der Genter und der Löwener Altar gestohlen worden waren, s. BA Koblenz, B 323/7, Supreme Headquarters Allied Expeditionary force mission (Belgium), Subject: removal of works of art by the enemy, 23.10.1944.

**393** BStGS Altregistratur, Akt 8 Genter Altar (Konvolut von Dokumenten in Fotokopie), Buchner an Ministerialdirigent Dr. Hanssen, 07.07.1942.

nahme oder Raub handelte, sollte nach dem Krieg für Buchner noch eine wichtige Rolle spielen.<sup>394</sup>

Festzuhalten ist, dass die Aktionen weder Teil des institutionellen Kunstraubes wie beispielsweise der des ERR waren, noch wurde jemals eine formelle Beschlagnahme oder institutionelle Eingliederung vollzogen.<sup>395</sup> Der ERR fungierte in Neuschwanstein lediglich als Verwalter der Altäre.<sup>396</sup> Beide „Rückführungen“ weisen zudem erneut darauf hin, dass Buchner in der nationalsozialistischen Politik vor allem die Möglichkeit der Befriedigung seiner kunsthistorischen Begehrlichkeiten und seiner sammlungspolitischen Vorstellungen sah und seinen Forderungen auch Taten folgen ließ.

### 3.4 Zwischenbilanz einer Amtszeit

Auch wenn Buchner nach 1945 stets behauptete, er hätte ausschließlich seine von außen auferlegten Pflichten erfüllt, haben die beschriebenen Beispiele eindeutig das Gegenteil belegt: Buchner nutzte die Möglichkeiten, die der nationalsozialistische Staat durch die systematische Verdrängung der jüdischen Bevölkerung sowie durch die Besetzung anderer Länder eröffnete, zu Gunsten seines Museums, um die Sammlung nach seinen Vorstellungen auszubauen. Die Motive seines Agierens rührten dabei weniger aus antisemitischen oder völkischen Überzeugungen; die nationalsozialistische Politik, die rassische Verfolgung und die militärische Besetzung der umliegenden Länder nahm er allerdings wissentlich in Kauf.

Ebenfalls behauptete Buchner nach Kriegsende, er habe stets gegen die nationalsozialistische Kunstpolitik opponiert oder im Auftrag Hitlers gehandelt – einem Auftrag also, gegen den er sich keineswegs widersetzen konnte.<sup>397</sup> Auf Basis der dargestellten Fälle ist diese Aussage jedoch nicht belegbar. Buchners Behauptung negierte sein eigenverantwortliches Handeln mit dem Ziel der Verharmlosung und Selbstviktimisierung. Die ausgeführten Beispiele demonstrieren dagegen eine sehr

<sup>394</sup> S. Kap. 5.2.2.

<sup>395</sup> S. hierzu auch Schwarz 2017, S. 17.

<sup>396</sup> Löhr 2018, S. 83.

<sup>397</sup> BayHStA, MK 44778, Buchner an Regierungsdirektor Wallenreiter, 17.02.1953.

viel aktivere Rolle als jene, die Buchner als passives, nur ausführendes „Instrument“ zu spielen vorgab: Er trieb aktiv die Bergungen der Bildbestände voran, regte den Raub des Löwener Altars an, führte ihn und denjenigen des Genter Altars durch, kümmerte sich aktiv um die Verteilung von beschlagnahmtem jüdischen Kunstgut und beteiligte sich an der Ausbeutung der Jüdinnen und Juden – kurz: Buchner wusste genau, wie er seine Interessen durchzusetzen hatte. Dafür mobilisierte er seine kunsthistorische Autorität als Fachmann, sein Netzwerk und die strukturelle Macht, die ihm seine Stellung innerhalb der deutschen Kunstverwaltung verlieh.

Die Politik war demnach nicht die Bezugsgröße, an der Buchner seine Arbeit ausrichtete; vielmehr strebte er nach der Gestaltung einer idealen staatlichen Museumssammlung und versah seine Arbeit demnach im Kontext der Kunst. Politische Instrumente waren für Buchner Mittel zum Zweck. Seine Motivation, sein Selbstverständnis und -bewusstsein zog er dagegen aus dem Wettstreit mit seinen Amtsvorgängern und anderen Museen, mit denen er um Ansehen und die bedeutendsten Erwerbungen konkurrierte. Bilanzierend sollen deshalb die Motive und Maßstäbe, an denen Buchner sich und seine Arbeit maß, kurz umrissen werden.

### 3.4.1 Motivationen

In den stetigen Bemühungen um eine Steigerung von Qualität und Quantität der Sammlung nach seinen Kriterien sah sich Buchner zunächst in einer Traditionslinie mit seinen Amtsvorgängern. Vor allem Friedrich Dörnhöffer, den er Posse gegenüber einmal als „Vorgänger, Meister und Freund“ bezeichnete, war eine unantastbare Größe für ihn, ebenso wie Hugo von Tschudi, der mit der nach seinem Tod 1911 ins Haus gekommenen, sogenannten „Tschudi-Spende“ die Moderne in die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen geholt hatte.<sup>398</sup> Einen Großteil der Gemälde der Tschudi-Spende verteidigte Buchner gegen die Beschlagnahme durch den NS-Staat, ebenso wie er Erwerbungen Dörnhöffers respektierte und in Ehren hielt. In einer Geschichte der

398 BA Koblenz, B 323/115, Buchner an Hans Posse, 06.11.1940.

Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, die Buchner anlässlich des hundertsten Jubiläums der Alten Pinakothek 1936 verfasste, beschrieb er die letzten Jahrzehnte vor seinem Direktorat als Erfolgsgeschichte. Buchner setzte an den Schluss der chronologischen Darstellung zwar nicht sich selbst; mit der von ihm initiierten und durchgeführten umfassenden Neubearbeitung des amtlichen Katalogs war aber implizit der Anspruch auf eine Einreihung in die hundertjährige Geschichte der Alten Pinakothek erhoben.

Die Bereicherung der Sammlungen und die moderne Hängung von Hugo von Tschudi und Friedrich Dörnhöffer lobte Buchner besonders; Dörnhöffers lockere Hängepraxis stellte für ihn gar eine der „glücklichsten Lösungen musealer Bilderanordnung“ dar.<sup>399</sup> Darum tastete Buchner Dörnhöffers Hängung der Alten Pinakothek nicht an, ordnete und hängte aber die Bestände der Neuen Pinakothek und der Neuen Staatsgalerie um.<sup>400</sup> Bei der Gestaltung dieser zwei Ausstellungsflächen wandte er die Praxis an, die er bei seinen Vorgängern gelernt hatte. Diese zeichnete sich durch Reduzierung der Quantität und einer lockeren Anordnung der ausgestellten Werke aus und sollte den Blick auf die qualitätsvollen Stücke der Sammlung konzentrieren.<sup>401</sup> Ebenfalls übernahm Buchner den Anspruch, die Sammlung nicht schlicht zu vergrößern, sondern durch Deponierung und gezielte Abgaben von entbehrlichen Werken eine Konzentration der „Wirkungskraft und Qualität“ zu erreichen.<sup>402</sup>

Das Zeichnen einer Kontinuitätslinie von Tschudi über Dörnhöffer zu ihm diente Buchner gleichzeitig als Rechtfertigung für seine eigene

399 Ernst Buchner, *Zur Geschichte der Sammlung*, in: *Ältere Pinakothek*, München 1936, S. VIII–LI, S. XLVII–LI. Zur neuen Hängepraxis Tschudis s. auch Heiden 1998, S. 71–72.

400 Seit der Glaspalast 1931 vollständig abgebrannt war, fanden die Ausstellungen der „lebenden“ Kunst in der Neuen Pinakothek statt, in denen Buchner auch viele seiner Erwerbungen tätigte. S. Klaus Bäumler, *Glaspalast*, München, in: *Historisches Lexikon Bayerns*, publiziert am 18.12.2006, 2006, [http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Glaspalast,\\_München](http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Glaspalast,_München) (zuletzt aufgerufen am 26.11.2018). Die Schausammlung der Neuen Pinakothek wurde deshalb in der Neuen Staatsgalerie gezeigt, die Bilder der Neuen Staatsgalerie stattdessen im Bibliotheksbau des Deutschen Museums.

401 „Die Bilder hängen locker und tun sich gegenseitig nicht weh“, erklärte Buchner 1935 in einem Rundfunk-Interview, s. BayHStA, MK 41271, Rundfunk-Vortrag für den Reichssender, Über den Bilderschatz des Staates, Typoskript, 29.01.1935.

402 Ebd.

Museumsarbeit. Seine revanchistischen Bemühungen um die „Rückholung“ der einst aus München entwendeten Kunstwerke und um die des Löwener, des Genter und Isenheimer Altars sind demnach auch als Versuch zu deuten, den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen wieder zu alter Größe zu verhelfen – eine Größe, die Buchner durch die „Zeit der tiefsten Erniedrigung Deutschlands“ für beschädigt hielt.<sup>403</sup> Die „Erniedrigung“ hatte sich nach Buchners Auffassung in der Ausstellung des Isenheimer Altars im Pachersaal der Alten Pinakothek 1919 symbolisch und in der im Versailler Vertrag geforderten Auslieferung der Tafeln des Löwener Altars materiell manifestiert. In seinen Bemühungen um den Isenheimer, den Löwener und den Genter Altar strebte Buchner danach, mit der Überwindung dieser Erniedrigung die einstige Größe der Bayerischen Gemäldesammlungen wiederherzustellen. Buchner sah sich nicht nur im Vergleich mit seinen Vorgängern, sondern er konkurrierte darüber hinaus mit anderen Museen um Ansehen, die besten Kunstwerke und Ankaufsbudgets. Gerade die durch die rassistische und politische Verfolgung bedingte Umverteilung von Kunstbesitz weckte Begehrlichkeiten bei allen Akteuren des Kunstbereichs. Die Kunstsammelleidenschaft der NS-Elite hatte dem System eine zusätzliche, mit immensen finanziellen Mitteln ausgestattete Akteursgruppe hinzugefügt.<sup>404</sup> Darüber hinaus galt Kunst in der unsicheren deutschen Kriegswirtschaft als sichere Geldanlage.<sup>405</sup> Die Folgen waren ein boomender Kunstmarkt, steigende Preise und die Sorge der Museen, mit ihren begrenzten Ankaufsbudgets nicht konkurrenzfähig zu sein.<sup>406</sup> Diese Befürchtung äußerte Buchner regelmäßig gegenüber seiner vor-

403 Buchner 1936, S. LI.

404 Dies zeichnete erstmals Petropoulos nach, s. Jonathan Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich*, Chapel Hill/London 1999. S. auch Ilse von Zur Mühlen, *Die Kunstsammlung Hermann Görings. Ein Provenienzbericht der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen*, München 2004; Hanns Christian Löhr, *Der eiserne Sammler. Die Kollektion Hermann Göring. Kunst und Korruption im „Dritten Reich“*, Berlin 2009.

405 Enderlein 2006, S. 149–151.

406 Zum Kunstmarkt unter den Bedingungen des NS-Regimes s. ebd., S. 127–137; Caroline Flick, Hans W. Lange „übertraf alle Erwartungen. Zur Hochpreisphase im Auktionshaus Lange, Berlin 1940–1943, in: Bomann-Museum Celle (Hrsg.), *NS-Kunstraub lokal und europäisch*, Bd. 48 (Celler Beiträge zur Landes- und Kulturgeschichte, Schriftenreihe des Stadtarchivs und des Bomann-Museums), Celle 2018, S. 57–93. Zum selben Phänomen in den besetzten Niederlanden s. David u.a. 2017.

gesetzten Behörde. Als Argument brachte er stets die „angespannte Lage auf dem heutigen Kunstmarkt“ und die finanziell besser ausgestatteten Museen in Köln, Frankfurt, Essen, Berlin und Wien vor, gegen die die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen keinesfalls in einen fairen Wettbewerb eintreten könnten.<sup>407</sup> Auch wenn der Reichsfinanzminister Buchners Forderung einer Sonderzuteilung von einer Million Reichsmark und der Ausweitung des jährlichen Ankaufsbudgets auf 500.000 Reichsmark für München nicht zustimmte, so erwirkte Buchner dennoch die Zuteilung von außerplanmäßigen Sonderzahlungen an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.<sup>408</sup> Über die Entschädigungssummen für die als „entartet“ beschlagnahmten Kunstwerke hinaus erhielt Buchner zum Beispiel für das Rechnungsjahr 1943 die Erlaubnis, das jährliche Ankaufsbudget von 48.000 RM um 300.000 RM zu überschreiten.<sup>409</sup>

Buchners Forderungen waren kein Einzelfall; der Kunstbereich unter den Bedingungen des Nationalsozialismus war ein hochkompetitives Feld. Auch andere Museumsdirektoren forderten eine Erweiterung der Ankaufsbudgets. So beschwerte sich zum Beispiel auch Hans Posse, Direktor der Dresdener Gemäldegalerie, 1938 darüber, dass die „völlige Mittellosigkeit [des Museums] allgemein bekannt geworden ist“ und deshalb die „Verkäufer von wichtigeren Objekten schon längst nicht mehr an die Dresdener Galerie“ heranträten.<sup>410</sup> Die Museumsleiter fühlten sich vom Kunstmarkt abgehängt und standen somit in noch größerem Wettbewerb untereinander. Da die Museen bei der Verteilung beschlagnahmter Kunstgegenstände in den besetzten Gebieten ebenfalls nicht zu den ersten Profiteuren gehörten, musste Buchner

**407** S. u.a. BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 23/1 (Nr. 640), Buchner an BSUK, 23.07.1935; BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 23/1 (Nr. 645), Buchner an BSUK, 05.06.1939; BayHStA, MK 50862, Buchner an BSUK, 20.01.1942, 22.01.1943, 18.05.1944.

**408** Ebd., Buchner an BSUK, 22.01.1943. Die Forderung Buchners war dabei nicht unrealistisch; der Ankaufsetat der Berliner und Wiener Kunstsammlungen war kurz zuvor auf diesen Betrag festgesetzt worden.

**409** Ebd., Reichsminister der Finanzen an Bayerisches Staatsministerium der Finanzen, 07.04.1942.

**410** Hans Posse an das Sächsische Ministerium für Volksbildung, 12.10.1938, zitiert nach Brenner 1963, S. 230–231.

andere Wege finden, die ihm unterstehende Museumssammlung mit Erwerbungen aus diesen umfangreichen Beständen zu vergrößern.<sup>411</sup> Neben den bereits beschriebenen Bemühungen um Ankäufe aus konfiszierten Sammlungen sah Buchner eine Möglichkeit hierzu sowohl in den geplanten Zuteilungen aus dem „Sonderauftrag“ Linz als auch in Verkäufen an denselben. Deswegen bemühte er sich um eine tatkräftige Unterstützung des „Sonderauftrags“, die über die Funktion des Gutachters hinaus ging. Er machte dessen Mitarbeiter auf Kunstwerke aufmerksam, die ihm für die Staatsgemäldesammlungen angeboten worden waren und verkaufte Bilder aus den Beständen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen für das geplante „Führermuseum“. So ermöglichte beispielsweise der Verkauf des großformatigen Gemäldes *Die Krönung des Mars* aus der Rubens-Werkstatt für 200.000 Reichsmark an den „Sonderauftrag“ den Erwerb von je einem Werk von Jacob van Ruisdael, Carl Rottmann, Januarius Zick und Leopold Graf von Kalckreuth.<sup>412</sup>

Die Konkurrenz, in der Buchner sich mit seinen Amtsvorgängern sowie den anderen Akteuren auf dem Kunstmarkt sah, trieb Buchner dazu an, stets neue Mittel für Erwerbungen zu akquirieren und stets neue Erwerbchancen auszuloten. Im Wettstreit mit seinen Vorgängern und mit anderen Museen manifestierte sich Buchners Streben, sich durch richtungswisende Erwerbungen in die Geschichte der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen einzuschreiben.

411 Buchner protestierte gegen die mangelnde Berücksichtigung seiner Institution bei der Verteilung, s. BayHStA, MK 41226, Buchner an BSUK, 10.10.1940.

412 Eine weitere Version der *Krönung des Mars* befindet sich noch heute in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, s. BStGS Inv. Nr. 4813. Bei den erworbenen Gemälden handelte es sich um eine Landschaft von Jacob van Ruisdael (BStGS Inv. Nr. 10818), eine *Gebirgslandschaft mit fliehendem Hirsch* von Carl Rottmann (BStGS Inv. Nr. 10819), *Der Fischzuber* von Januarius Zick (BStGS Inv. Nr. 10820), sowie das Triptychon *Des Menschen Leben währet 70 Jahre* von Leopold Graf von Kalckreuth. S. BayHStA, MK 50862, Buchner an BSUK, 20.02.1942. Während die Werke von Ruisdael, Rottmann und Zick noch heute Teil der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen sind, wurde das Triptychon von Kalckreuth im Jahr 2000 an die Erben nach Elisabeth Glanville restituiert. Zu Verkäufen an den „Sonderauftrag“ s. auch Kap. 3.2.3 und Kap. 3.3.2.2.

### 3.4.2 Erwerbungen

Ob Buchner hinsichtlich der Erwerbungen eine Einreihung in die Linie seiner bedeutenden Amtsvorgänger gelang, ist fraglich. Während Hugo von Tschudi mit der sogenannten Tschudi-Spende in die Kunst- und Institutionsgeschichte einging, ist Buchner heute kaum mehr für seine richtungsweisende Ankaufspolitik bekannt.<sup>413</sup> Auch die Nachrufe, die sein Lebenswerk würdigten, erwähnten seine Erwerbungen eher am Rande, sondern betonten andere Verdienste – allen voran die geglückte Bergung der bayerischen Sammlungsbestände.

Finanziell legte Buchner einen Schwerpunkt auf die alte Kunst. Hierfür gab er 93% der insgesamt 1.888.588,40 Reichsmark, die er für Erwerbungen in seiner ersten Amtszeit an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen aufgewendet hatte, aus.<sup>414</sup> Eine quantitative Auswertung der erworbenen Objekte nach regionalen Kriterien offenbart zudem, dass er gleichzeitig einen deutlichen Schwerpunkt auf deutsche Kunst legte. Diese machte 93% der Erwerbungen aus.<sup>415</sup> Auch wenn er für die neuere Kunst vergleichsweise wenig Geld aufwendete, dominierte sie quantitativ die Erwerbungen. Von allen Ankäufen deutscher Kunst ist die Hälfte dem 19. Jahrhundert, ein gutes Drittel der zeitgenössischen Kunstproduktion und nur 15% der altdeutschen Kunst zuzurechnen.

Kunstwerke zeitgenössischer Künstler erwarb Buchner hauptsächlich auf lokalen Ausstellungen wie etwa der *Großen Münchner Kunstausstellung*, die zeitweise in der Neuen Pinakothek gezeigt wurde und die aktuelle Kunstproduktion präsentierte. Hier kaufte er etwa 1934

413 Im Einzelnen lassen sich die Erwerbungen in Buchners Amtszeit in den Zugangsbüchern der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen nachvollziehen, die für seine erste Amtszeit vollständig online zugänglich sind, s. BSTGS Inventar Gemälde 1932–1939; BSTGS Inventar Gemälde 1939–1953; BSTGS Inventar Plastik 1897–1951.

414 Bambi 2016, S. 130.

415 Die Daten beruhen auf einer Liste der Erwerbungen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen 1933 bis 1945 und 1953 bis 1957, die der Autorin von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen zur Verfügung gestellt wurde. Um das Erwerbungsprofil Buchners nachzeichnen zu können, wurden in die Auswertung nur Ankäufe, Tausche, Stiftungen und Schenkungen aufgenommen. In den fraglichen Zeiträumen inventarisierte, aber bereits früher erworbene oder von Funktionsträgern überwiesene Objekte wurden *nicht* mitaufgenommen. Damit ergibt sich eine Gesamtzahl von 733 Erwerbungen. Mein besonderer Dank für die Zusammenstellung der Liste gilt Anja Zechel, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

*Winterliche Gärten* von Ludwig Dill oder 1936 ein Bildnis Georg Müllers von Leo Samberger an.<sup>416</sup> Nach dem Krieg betonte Buchner wiederholt, dass er kein Werk aus den im Haus der deutschen Kunst gezeigten *Großen deutschen Kunstausstellungen* erworben hätte.<sup>417</sup> Damit suggerierte Buchner eine Ablehnung des in diesen Ausstellungen präsentierten staatlich geförderten Kunstideals.<sup>418</sup> In der Tat erwarb Buchner aus diesen Ausstellungen kein Gemälde, wohl aber kaufte er Kunstwerke von Künstlerinnen und Künstlern, die regelmäßig auf den *Großen Deutschen Kunstausstellungen* ausstellten, wie Arthur von Hüls, Maria Weber, Otto Diez, Anton Leidl oder Otto Geigenberger. Zudem tätigte Buchner aus anderen Kunstausstellungen, die von dem NS-Regime nahestehenden Veranstaltern wie der sogenannten *Kameradschaft der Künstler* organisiert wurden, zahlreiche Erwerbungen. Das Ziel dieses 1938 neu gegründeten Vereins war die Förderung dezidiert „arischer“ Künstler, die Veranstaltung von Ausstellungen und kulturelle Weiterbildung.<sup>419</sup> Die jährlichen Ausstellungen im Maximilianeum waren Verkaufsausstellungen und präsentierten aktuelle Kunstwerke lokaler Künstler. In einer solchen Ausstellung erwarb Buchner beispielsweise 1940 das Gemälde *Sommer* von Reinhold Pallas.<sup>420</sup> Dass er keine Werke von staatlich geförderten Künstlern kaufte, wie er nach Kriegsende andeutete, lässt sich dementsprechend nicht bestätigen.

Neben diesen Verkaufsausstellungen erweiterte Buchner den Museumsbestand mit Erwerbungen aus dem Kunsthandel, von Privatleuten oder von den Künstlern selbst. Darüber hinaus boten die staatlich organisierten Beschlagnahmungen von privatem Kunstbesitz Gelegenheiten für Ankäufe.<sup>421</sup> So öffnete etwa die wirtschaftli-

416 BSTGS Inventar Gemälde 1939–1953, BSTGS Inv. Nr. 9993 und 10183.

417 BayHStA, MK 44778, Buchner an BSUK, 20.08.1948, Gesuch um Wiederverwendung bzw. Versetzung in den Wartestand.

418 Eine mit den Ausstellungen behauptete inhaltliche und formale Kohärenz des nationalsozialistischen Kunststils ist jedoch angesichts der ausgestellten Kunstwerke nicht verifizierbar, s. Annika Wienert, *Artige, bösartige Kunst*, in: Silke von Berswordt-Wallrabe/Jörg-Uwe Neumann/Agnes Tietze (Hrsg.), *Kunst und Politik im Nationalsozialismus*, Bd. 1798 (Schriftenreihe Bundeszentrale für Politische Bildung), Bonn 2016, S. 49–56.

419 Steinke 2015, S. 53–56.

420 BSTGS Inventar Gemälde 1939–1953, BSTGS Inv. Nr. 10798.

421 S. Kap. 3.3.1.

che Vernichtung der jüdischen Bevölkerung und die Besetzung von umliegenden Ländern neue Märkte. Nach der Besetzung Frankreichs im Jahr 1940 erwarb Buchner zum Beispiel mehrere Gemälde französischer Künstler über in Frankreich tätige Kunstagenten.<sup>422</sup> Nach dem Ende des NS-Regimes wurden dennoch nur vier Prozent seiner gesamten Erwerbungen als NS-verfolgungsbedingt entzogen eingestuft und restituiert – bis heute.<sup>423</sup> Der Grund hierfür liegt vermutlich darin, dass die staatlichen Sammlungen – auch wenn deren Direktoren als nationalsozialistische Kunstfunktionäre tätig waren – nur in geringem Maße von der Expansionspolitik der Nationalsozialisten profitierten. Diesen Umstand monierte Buchner bereits 1940 gegenüber seiner vorgesetzten Behörde und forderte eine „gerechte Verteilung des fraglichen Kunstgutes“.<sup>424</sup> Wäre Hitlers Streben, die durch den „Sonderauftrag“ generierten Bestände auch auf die staatlichen Museen zu verteilen, realisiert worden, wäre wohl auch die Raubkunst-Bilanz von Buchners Erwerbungen anders ausgefallen.<sup>425</sup>

Eine Gesamtbetrachtung von Buchners Erwerbungen während seines Direktorats 1933 bis 1945 mit heutigem Wissensstand und aktuellen Qualitätsmaßstäben fällt ernüchternd aus. Neuere sammlungshistorische Überblicke der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen wiesen vor allem auf die unverhältnismäßigen Tauschgeschäfte hin; Andrea Bambi kam 2016 sogar zu dem Schluss, dass Buchners Neuordnung der Sammlungen „im Wesentlichen zur Abgabe von Hauptwerken mit alter und bedeutender Provenienz (Raffael, Dou, Monet, Renoir) und zum völlig überteuerten Erwerb von überschätzten Künstlern (Thoma) bzw. von falsch zugeschriebenen Kunstwerken (Grünewald)“ führte.<sup>426</sup>

422 S. hierzu auch Bambi 2016, S. 127–128 und Kap. 3.1.2.3.

423 In diese Zählung wurden sowohl Restitutionen eingerechnet, die kurz nach Kriegsende von den amerikanischen Kunstschutzeinheiten durchgeführt wurden, als auch Restitutionen, die durch Recherchen der letzten Jahre zustande kamen. Ein Beispiel einer solchen Recherche s. Zechel 2018.

424 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 7/2 (Nr. 43), Buchner an BSUK, 10.10.1940.

425 Zu den Umverteilungsplänen s. Schwarz 2014, S. 68.

426 Heiden 1998, S. 73; Bambi 2016, S. 130.

Buchners Zeitgenossen und Wegbegleiter sahen das allerdings gänzlich anders. Während die große Anzahl an Kunstwerken des 20. Jahrhunderts von routinemäßigen Massenankäufen von Ausstellungen der zeitgenössischen Kunstproduktion stammte, galten die im Vergleich wenigen Erwerbungen der altdeutschen Malerei als durchaus gelungen. Als großer Verdienst Buchners wurde von den Zeitgenossen vielfach die Erwerbung des *Bildnis eines Geistlichen* erwähnt, das zur Zeit des Ankaufs als echter Grünewald angesehen wurde (Abb. 11). Ebenso galten die Ankäufe der drei *Grabwächter* von Bernhard



Abb. 11 Fränkisch, Bildnis eines Geistlichen, 1510, Lindenholz, 55,2 x 41,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie im Schloss Johannisburg Aschaffenburg (BStGS Inv. Nr. 10643), CC BY-SA 4.0

Strigel (Abb. 12), der Mariendarstellung des Meisters des Aachener Altars und des *Bildnis des Straßburger Johanniterkomturs Balthasar Gerhards* von Hans Baldung als bedeutende Erweiterungen der Sammlung.<sup>427</sup> Die übrigen Ankäufe, etwa diejenigen, die der zeitgenössischen Kunst oder der des 19. Jahrhunderts zuzurechnen sind, wurden von den Zeitgenossen hingegen kaum erwähnt, auch wenn deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts die Hälfte der gesamten Ankäufe ausmachte. Mit Erwerbungen von Künstlern der Münchner Schule wie Johann Georg von Dillis, Leo Samberger, Wilhelm Kobell – aber auch Vertretern anderer Kunstrichtungen wie Arnold Böcklin, Anselm Feuerbach, Adolph Menzel oder Carl Blechen zeigte Buchner eine grundsätzliche Vorliebe für Genrebilder und Landschaften. Ausnahmen bildeten vereinzelte allegorische oder mythologische Darstellungen sowie Porträts.

427 S. z.B. Stadtarchiv München, ZA-P-62-29, Prof. Dr. Hans Kiener, Zum 50. Geburtstag Dr. Ernst Buchners, in: *Völkischer Beobachter*, 19.03.1942; UAM, E-II-1020, Hubert Wilm, Ein Münchner Museumsmann, in: *Münchner Neueste Nachrichten*, 19.03.1942; Müller 1962, S. 185–189.

Damit folgte Buchner vorrangig dem zu Anfang des Jahrhunderts vorherrschenden bürgerlichen, eher konservativen Kunstgeschmack und einem unter den Bedingungen des nationalsozialistischen Regimes funktionierenden Kunstmarkts, der eine Konjunktur der Kunst des 19. Jahrhunderts zunehmend beförderte.<sup>428</sup> Abgesehen von Geschmacksurteilen ist an dieser Stelle festzuhalten, dass Buchner mittels Erwerbungen und Tauschgeschäften das Ziel einer Vergrößerung und Verbesserung der musealen Bestände an deutscher, häufig altdeutscher Kunst verfolgte. Dieses Streben manifestiert sich vor allem in seinen Tauschgeschäften; in deren Zentrum stand stets deutsche Kunst, für die Buchner Kunstwerke französischer, niederländischer oder italienischer Künstler aus den Sammlungsbeständen abgab.<sup>429</sup> Jene Tauschgeschäfte und die hohe Anzahl an Erwerbungen deutscher Kunst weisen damit auf eine angestrebte Sammlungskonzeption hin, die weniger einen holistischen Anspruch vertrat, sondern eher die Dominanz deutscher Kunst behauptete.

Durch die Neuordnungen der Sammlung in bayerischem Staatsbesitz, sein kompetitives Verhalten bezüglich der Ausweitung seiner Ankaufsbudgets, durch seine Mitarbeit am „Sonderauftrag“ und auch durch die konsequente Organisation der Bergungen erweiterte Buchner seine Kompetenzen weit über die eines Museumsdirektors hinaus. Er genoss dadurch hohes Ansehen und Vertrauen. Buchner selbst war davon überzeugt, durch Abgaben minderwertiger Bestände das Sammlungsprofil geschärft und durch Erwerbungen eine bedeutende und richtungweisende Verbesserung der bayerischen Staatssammlung erreicht zu haben. Trotzdem gilt sein Direktorat von 1933 bis 1945 heute sammlungsgeschichtlich als nicht relevant.<sup>430</sup> Da für eine Bewertung einer Amtszeit keine universell gültigen Standards existieren, ist die Diskrepanz zwischen der positiven Bewertung von Buchners Amtszeit durch die Zeitgenossen und einer heutigen Marginalisierung derselben nur durch eine Verschiebung der Bewertungskriterien zu erklären.

428 Christian Fuhrmeister/Meike Hopp, Der Handel mit Kunst des 19. Jahrhunderts in München 1937–1945. Überlegungen zu einem Forschungsfeld, in: Billeter 2017, S. 163–186, insbes. S. 176–178.

429 S. hierzu ausführlich Kap. 4.2.

430 Dies wird z.B. deutlich in Heiden 1998, S. 73.

Den Grund für diese Verschiebung bildeten massive Umdeutungs- und Neubewertungsprozesse, die durch die Kapitulation des Deutschen Reiches im Mai 1945 in Gang gesetzt wurden. Davon, wie jene Prozesse die Bewertung Buchners formten, handelt das folgende Kapitel.



Abb. 12 Bernhard Strigel, Schlafender Grabwächter mit Streitkolben und Schwert, um 1520/21, Eichenholz, 48,6 x 46 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München (BStGS Inv. Nr. 10066), CC BY-SA 4.0



## 4 1945: Umdeutung und Neubewertung

Das folgende, die chronologische Erzählung unterbrechende Kapitel behandelt nicht das Jahr 1945 an sich, sondern stellt einen bestimmten Tag ins Zentrum, den 8. Mai 1945. Die Beendigung des Zweiten Weltkrieges durch die bedingungslose Kapitulation der deutschen Wehrmacht an diesem Datum ist zur Chiffre für den gesellschaftlichen Neubeginn, die „Stunde Null“, geworden. Der Begriff der „Stunde Null“ beinhaltet die Deutung des Kriegsendes als *tabula rasa*, als völligen Neubeginn aus den Trümmern der deutschen Städte inklusive der Überwindung des Nationalsozialismus. Die Lesart des 8. Mai 1945 als gesellschaftlichen Neuanfang ist jedoch trügerisch; zahlreiche Forschungen zu personellen, institutionellen und strukturellen Kontinuitäten in die Nachkriegszeit widerlegen sie.<sup>1</sup> Denkt man die Null aber nicht als den tiefst möglichen Punkt, als das Nichts, aus dem heraus sich eine Gesellschaft neu konstituierte, sondern schlicht als den Punkt, an dem sich die Vorzeichen ändern und damit als Wendepunkt, trifft der Begriff eher zu. Deutlich wird dies am Beispiel Ernst Buchner, der noch zwei Monate vor dem 8. Mai 1945 so bedeutend war, dass er durch den Bombenhagel in Hitlers Bunker gefahren wurde, um Bilder zu begutachten und mit dem „Führer“ des „tausendjährigen“ Reiches über Bergungsfragen zu plaudern. Drei Monate später war Buchner nicht länger Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Hitlers persönlicher Kunstberater und einer der wichtigsten Kunstfunktionäre des Landes, sondern Gefangener der amerikanischen Militärregierung, des Kunstraubes verdächtig und arbeitslos. Diese immense Fallhöhe vom fragten Experten zum geschmähten Kriminellen weist vor allem

<sup>1</sup> Besonders für den Bereich der Justiz liegen mittlerweile detaillierte Studien vor, z.B. Matthias Meusch, *Von der Diktatur zur Demokratie. Fritz Bauer und die Aufarbeitung der NS-Verbrechen in Hessen (1956–1968)*, Bd. 70 (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Nassau), Wiesbaden 2001; Görtemaker/Safferling 2016. Zur „Entnazifizierung“ als Voraussetzung für die Kontinuität s. Lutz Niethammer, *Die Mitläuferfabrik. Die Entnazifizierung am Beispiel Bayerns*, Berlin 1982. Dass das Thema nicht mehr nur in Fachkreisen diskutiert wird, zeigen mehrere eher an Laien gerichtete Publikationen wie beispielsweise Winkler 2019.

darauf hin, dass sich der Kontext und Bewertungsrahmen mit dem 8. Mai 1945 diametral umgekehrt hatte.

Ausgehend von dieser Beobachtung gehen die folgenden Ausführungen der These nach, dass sich mit dem Kriegsende die Bewertung der Person Ernst Buchners und seiner Handlungen von einem kunsthistorischen hin zu einem politischen Bezugsrahmen änderte. Zur Überprüfung dieser These wird im Folgenden untersucht, welche Kriterien „vor 1945“ und welche „nach 1945“ an Buchner und sein Handeln angelegt wurden. Die Argumentation erfolgt in drei Schritten. Erstens wird nach einem kurzen Überblick über die Geschehnisse im Frühjahr 1945 die Haft Buchners in Altaussee als Wendepunkt beschrieben. Hier konstituierte sich durch das politische Urteil, das die für die Aufklärung des Kunstraubes zuständigen Kunsthistoriker beim amerikanischen Geheimdienst fällten, seine weitere Rezeption als politisch handelnder Generaldirektor. Zweitens soll anhand mehrerer Tauschgeschäfte, die Buchner 1942 durchführte, gezeigt werden, inwiefern vergleichbare politische Maßstäbe auch an die Kunst selbst angelegt und damit Rückschlüsse auf die politische Einstellung Buchners gezogen wurden. Drittens wird auf Buchners apologetische Strategie eingegangen, die er in den Auseinandersetzungen der Nachkriegszeit mit seiner ersten Amtszeit entwickelte, und die schließlich zu seiner Rehabilitierung 1953 beitrug.

## 4.1 Das Kriegsende als Wendepunkt

Das Jahr 1945 lässt sich aus Buchners Innensicht gut beschreiben, da seine Tagebücher aus diesem Jahr komplett erhalten sind. Die Frage der Authentizität der Dokumente stellt sich zwar hinsichtlich ihrer Materialität nicht, da sich alle Tagebücher bis heute in Familienbesitz befinden und sie eindeutig von Buchner selbst in seiner charakteristischen Handschrift geschrieben wurden. Allerdings stellt sich die Frage nach dem Wahrheitsgehalt der darin getätigten Aussagen. Buchner hielt in knapper, meist stichwortartiger Form Ereignisse des Tages fest. Beschreibungen seiner Gefühlslage mischen sich bisweilen darunter. Während davon auszugehen ist, dass sich die geschilderten Ereignisse tatsächlich zugetragen haben – da sie meist durch andere Quellen belegbar sind –

besteht bei den Gefühlsbeschreibungen die Möglichkeit, dass sie an eine Leserschaft gerichtet und damit weniger glaubwürdig sind. Buchner war sich schon vor der offiziellen Beendigung des Krieges durchaus bewusst, dass ihn seine hervorgehobene Stellung im nationalsozialistischen Kunstsystem in das Interesse der Alliierten rücken würde und er mit einer Entlassung zu rechnen hatte.<sup>2</sup> Spätestens seit der deutschen Kapitulation rechnete er mit einer Verhaftung und vermutlich auch damit, dass seine Tagebücher als Beweisdokumente benutzt würden.<sup>3</sup> Tatsächlich befindet sich in einem der Tagebücher ein loses Blatt, das eine englische Übersetzung des Eintrages vom 20. Mai enthält.<sup>4</sup> Dass sich das Tagebuch zeitweise in den Händen der amerikanischen Militärregierung befand, ist also anzunehmen. Eine gewisse apologetische Färbung von Buchners Einträgen ist demzufolge möglich und muss mitgedacht werden.

Aus dem Jahr 1945 existieren drei verschiedenartige Tagebücher. Das erste, von Januar bis Mitte Juni geführt, besteht aus einem kleinen Notizbuch, das Buchner selbst kalenderartig unterteilte, so dass vier Tage auf eine Doppelseite passten. Die Einträge sind stichpunktartig in gedrängter Handschrift verfasst. Während seiner Haft Mitte Juni bis Ende Juli 1945 führte er teilweise ausführlicher Tagebuch – mangels Buch auf kleinen Zetteln, Toiletten- oder Verpackungspapier. Die Einträge drängen sich eng auf den knappen Papierzuteilungen und beschreiben ausführlich seinen Tagesablauf inklusive der üppigen Mahlzeiten. Während seiner Haft verlor Buchner offenbar die Angst vor einer Beschlagnahme und Auswertung seines Tagebuches, denn nun schrieb er ausführlich und offen über seine intimste Gefühlslage. Nach seiner Haft benutzte Buchner ein größeres Notizbuch als Tagebuch. Die Einträge sind teilweise mehrere Seiten lang – Buchner standen nun mehr Zeit und Papier zur Verfügung.

2 Im Kultusministerium kursierten bereits Gerüchte, dass Eberhard Hanfstaengl Buchners Nachfolger sein würde, was Buchner bereits am 4. Mai mitgeteilt wurde, s. NL Ernst Buchner, Tagebuch 1945 Januar–Juni, Eintrag vom 04.05.1945.

3 Am 8. Mai erwartete Buchner jederzeit einen Besuch durch die Besatzungsbehörden, s. ebd., Eintrag vom 08.05.1945.

4 An besagtem 20. Mai wurde Buchner zu einer Vernehmung ins ehemalige Haus der deutschen Kunst gefahren, s. ebd., Eintrag vom 20.05.1945.

Die Tagebücher geben einen Einblick in Buchners Tagesablauf im Jahr 1945 und waren der Forschung bislang völlig unbekannt. Aufenthaltsort und Tätigkeiten Buchners um den 8. Mai 1945 waren bis zu ihrem Auffinden und aufgrund der schlechten Quellenlage nicht rekonstruierbar. Anhand der zwar knappen, aber informativen Aufzeichnungen kann diese Lücke nun gefüllt werden.<sup>5</sup>

### 4.1.1 Die letzten Kriegstage

Wie aus den Tagebuchaufzeichnungen Buchners hervorgeht, verschwammen angesichts der immer unübersichtlicheren Situation, wie sie mit dem Vorrücken der alliierten Truppen entstand, die beruflichen und privaten Grenzen zusehends. In den ersten Monaten des Jahres 1945 war eine geregelte Arbeit aufgrund der Fliegerangriffe nicht mehr möglich. Buchner arbeitete meist zu Hause in Obermenzing. Seit seine Schwabinger Wohnung am 12. Juli 1944 völlig ausgebrannt war, lebte er wieder bei seiner geschiedenen Ehefrau Hildegard und seinen Kindern in seinem Elternhaus. Spätestens Anfang 1945 bezog er ein Zimmer in einem Haus seines Onkels Ludwig in der Fritz-Reuter-Straße in unmittelbarer Nähe zu seiner Familie.<sup>6</sup>

Da die Alte Pinakothek in der Nacht vom 24. auf den 25. April 1944 von mehreren Brandbomben getroffen worden war, hatte man die Direktion zunächst in das Erdgeschoss und später nach Schloss Dietramszell verlegt, wo sich ein Bergungsdepot der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen befand.<sup>7</sup> Karl Feuchtmayr und Grete Brandt kamen regelmäßig zu ihm nach Obermenzing, um die anstehenden Arbeiten zu besprechen. Neben der Organisation der Aufräumarbeiten in den Pinakotheken tätigte Buchner einige Erwerbungen, eine kleine

5 S. Petropoulos 2000, S. 42.

6 Über die Zerstörung all seines Hab und Guts berichtete er kurz darauf seinem Freund Seppi, s. NL Ernst Buchner, Mappe Eröffnung der Alten Pinakothek. Bei dem Brand wurde nach seiner Aussage seine gesamte Wohnung samt Inventar, sowie Dokumente und eine umfangreiche Bibliothek vernichtet.

7 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 16/2 (Nr. 312), Bericht über die verursachten Sachschäden während des Fliegerangriffs vom 24./25. April 1944 in der Alten Pinakothek; BayHStA, MK 74725, BSUK an Buchner, 02.08.1944. S. auch Schawe 1994, S. 22.

Darstellung der Maria Magdalena von Januarius Zick aus Privatbesitz und eine Ansicht der *Giardini Pubblici* von Felix Ziem.<sup>8</sup> Regelmäßige, wegen der ständigen Fliegerangriffe meist nächtliche Reisen führten ihn zudem auf den Obersalzberg und ins Salzbergwerk Altausse, wo er beschlagnahmte Kunstwerke begutachtete, Bilder für den Berghof auswählte und die ausgelagerten Bestände der Staatsgemäldesammlungen auf Vollständigkeit und Schäden prüfte.<sup>9</sup> Die Fahrten auf den Obersalzberg waren Teil seines Alltags der letzten Monate und Jahre geworden, so dass er mit dem Personal und den dortigen Abläufen bestens vertraut war.<sup>10</sup> Für seinen Einsatz für den „Sonderauftrag“ erhielt Buchner im Januar 1945 eine weitere „Aufwandsentschädigung“ in Höhe von abermals 30.000 Reichsmark.<sup>11</sup>

Mitte März sollte Buchner neu eingetroffene Bilder in der Berliner Reichskanzlei begutachten. Es handelte sich um kurz zuvor eingetroffene Bilder und Skulpturen aus dem Museo di Capodimonte und dem Museo Nazionale in Neapel. Buchner notierte: „Erstaunen. [...] Die Blinden v[on] Brueghel, Tizian, Raffael“.<sup>12</sup> Buchner prüfte die Gemälde

8 NL Ernst Buchner, Tagebuch 1945 Januar–Juni, Eintrag vom 07.02.1945; BayHSTA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 23/1 (Nr. 649), Buchner an BSUK, 19.03.1945 (handschriftlich). S. BstGS Inv. Nrn. 10920 und 10921. Zu den Aufräumarbeiten s. BayHSTA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 20/3a (Nr. 543), Buchner an Landbauamt München, 20.03.1945. S. auch Schawe 2017, S. 140–167, S. 163–164, Anm. 50.

9 NL Ernst Buchner, Tagebuch 1945 Januar–Juni, Einträge vom 26., 27.01. und 19. bis 21.02.1945.

10 Ebd., Einträge vom 19. bis 21.02.1945.

11 Zit. nach Gerd R. Ueberschär/Winfried Vogel, *Dienen und Verdienen. Hitlers Geschenke an seine Eliten*, Frankfurt am Main 1999, S. 116. Diese zweite Zahlung stammte vermutlich auch aus Mitteln des „Sonderfonds Linz“, ist aber nicht annähernd so gut dokumentiert wie die Zahlung vom Juli 1941. Nur zwei zeitgenössische Hinweise hierzu finden sich im Bundesarchiv Berlin, s. ebd. und in Buchners Tagebuch 1945: „Auf der Post die Entschädigungssumme (30 000 M) abgeholt“, s. NL Ernst Buchner, Tagebuch 1945 Januar–Juni, Eintrag vom 24.02.1945. 1953 erwähnte Buchner diese zweite Zahlung auch gegenüber Regierungsdirektor Wallenreiter, s. BayHSTA, MK 44778, Buchner an BSUK z.H. Regierungsdirektor Wallenreiter, 01.03.1953. S. hierzu auch Pereña Sáez 2005, S. 150.

12 Diese Skulpturen und Gemälde (u.a. Tizians *Danae*, Raffaels *Heilige Familie* und Brueghels *Blindensturz*) waren im Kloster Montecassino eingelagert gewesen und von dort im Februar 1944 von der *Division Hermann Göring* evakuiert worden. Man brachte sie zunächst nach Carinhall; im Februar 1945 ordnete Göring an, die Skulpturen und Gemälde in die Reichskanzlei und später nach Altausse zu bringen, s. Michael Anton, *Rechtshandbuch Kulturgüterschutz und Kunstrestitutionsrecht*. Band I: *Illegaler Kulturgüterverkehr*, Berlin/New York 2010, S. 345–347 und Christian Fuhrmeister, *Verlagerungs- und Bergungs-*

auf Schäden und beaufsichtigte die Verpackung für den Transport nach Altaussee.<sup>13</sup> Eine weitere Überraschung für Buchner war, dass ihn Hitler persönlich sprechen wollte. In dem viertelstündigen Gespräch, das Buchner als „[b]eschwingte Augenblicke“ beschrieb, beauftragte Hitler Buchner ausdrücklich mit der fachgerechten Erhaltung der geborgenen Kunstwerke, die er als „unbedingt kriegswichtig“ bezeichnete.<sup>14</sup> Nach seiner Rückkehr aus Berlin wurde Buchner nach Neuhaus gerufen. Hier hatte der Generalgouverneur von Polen Hans Frank nach seiner Flucht eine Außenstelle eingerichtet. Frank hatte die aus Polen geraubten Kunstwerke dorthin mitgenommen, die Buchner nun ebenfalls auf Schäden prüfte und für den Transport nach Altaussee verpackte.<sup>15</sup>

Neben den Beschreibungen der amtlichen Tätigkeiten, die Buchner ausübte, fließen ab Ende März zunehmend aktuelle Nachrichten über den Vormarsch der Alliierten in die Tagebucheinträge ein. Durchhalteparolen wie „Haltung bewahren“, aber auch Beobachtungen der steigenden Anspannung und Angst in seinem Umfeld finden sich immer häufiger in seinen Aufzeichnungen.<sup>16</sup> Am Tag des Einmarsches der Alliierten in München sichtete Buchner die ersten amerikanischen Soldaten, die in die mit weißen Tüchern behängten Obermenziger Häu-

aktionen in Italien im Zweiten Weltkrieg im Überblick. Wissensstand und Problemfelder, in: Pia Schölnberger/Sabine Loitfellner (Hrsg.), *Bergung von Kulturgut im Nationalsozialismus: Mythen – Hintergründe – Auswirkungen*, Bd. 6 (Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung), Köln/Wien 2016, S. 85–101, S. 91–92.

<sup>13</sup> Beim *Blindensturz* von Pieter Brueghel stellte er „verwischte ‚Herde‘“ fest, s. NL Ernst Buchner, Tagebuch 1945 Januar–Juni, Eintrag vom 14.03.1945. Die Gemälde wurden im Juli 1945 aus Altaussee nach München gebracht, von wo aus sie nach Neapel restituiert wurden, s. Deutsches Historisches Museum, Datenbank „Die Kunstsammlung Hermann Göring“, [www.dhm.de/datenbank/goering/](http://www.dhm.de/datenbank/goering/) (zuletzt aufgerufen am 08.06.2020), Datenblatt RMG02678 und RMG02795. S. auch Datenbank CCP, Karteikarten zu Mü. Nrn. 4360 und 4980.

<sup>14</sup> Buchner nutzte das persönliche Gespräch mit Hitler, um bei den Behörden die für die Sicherung der Kunstwerke und der Pinakotheken notwendigen Arbeiter und Materialien zu beantragen. Den Inhalt des Gesprächs verrät allein eine Notiz Buchners, mit der er gegenüber dem bayerischen Kultusminister eine fortdauernde personelle Ausstattung zur Bewachung der Kunstdeposits erreichen wollte, s. BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 20/3a (Nr. 543), Buchner an Staatsminister für Unterricht und Kultus, 27.03.1945.

<sup>15</sup> NL Ernst Buchner, Tagebuch 1945 Januar–Juni, Eintrag vom 17.03.1945. Auch Nicholas 1994, S. 80 erwähnt dieses Treffen.

<sup>16</sup> „Drückende Gedanken. Unmittelbar fühlbare Furchtpsychose.“ (27.03.1945); „Aufregung wegen Absprünge. Massenpsychose bei Nachbarn u. Bekannten.“ (28.03.1945), NL Ernst Buchner, Tagebuch 1945 Januar–Juni.

ser kamen und um Wein und Zigaretten baten. Am 2. Mai erfuhr Buchner vom Tod Hitlers zwei Tage zuvor, war aber ohne Telefon und Radio von weiteren Informationen abgeschnitten. Trotzdem erreichten ihn Berichte aus der Direktion in Dietramszell und Gerüchte über seine Absetzung aus dem Kultusministerium, wozu er schrieb: „Hanfstängel [*sic!*] als präsumptiver Nachfolger. Das wird stimmen. Fehlt nur der Tiefgang.“<sup>17</sup> Kurz darauf erfuhr er, dass sein Mitarbeiter Karl Busch entlassen worden war.<sup>18</sup> In den Tagen um das Kriegsende am 8. Mai zog sich Buchner in seine kunsthistorischen Arbeiten zurück, hörte weder Radio noch trat er in Kontakt zu Personen außerhalb seiner Familie. Die Notizen in seinem Tagebuch schwankten zwischen Verzweiflung und der ständigen Selbstvergewisserung, sich nicht schuldig gemacht zu haben:

Gut aufgelegt. Denn was hast du diese 12 Jahre anderes getan, als deine Pflicht. Eintritt in die P[artei] war Voraussetzung für einen konsequenten inneren Kampf gegen die verkitschte n[ational] s[ozialistische] Kunstpolitik. Dauernde Unterstützung der vom Haus d. d[utschen] K[unst] hinausgeschmissenen.<sup>19</sup>

Mit diesen in Abwandlung ständig wiederholten entlastenden und legitimatorischen Argumenten formulierte Buchner die Grundpfeiler seiner Verteidigungsstrategie der nächsten Jahre: Erstens die Erfüllung seiner Amtspflicht als Rechtfertigung seines Handelns und zweitens sein innerer Widerstand gegen die nationalsozialistische Kunstauffassung.<sup>20</sup> Eine Woche nach Kriegsende fasste Buchner schließlich den

17 Ebd., Eintrag vom 04.05.1945.

18 Buchner, Feuchtmayr und Busch waren die einzigen Mitarbeiter in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, die von den Alliierten entlassen wurden, s. BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 20/3a (Nr. 543), Direktion der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Verzeichnis der wissenschaftlichen und künstlerischen Beamten und Angestellten der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München nach dem Stand vom 15. September 1945, o. D.

19 NL Ernst Buchner, Tagebuch 1945 Januar–Juni, Eintrag vom 15.05.1945.

20 Am 31. Mai schrieb Buchner: „Bewusstsein, immer meine Pflicht gut erfüllt zu haben u. einen graden, der Nazi-Kunst-Ideologie strikt entgegengesetzten Kurs gesteuert. Erinnerung an den offiziellen Verweis d. Kultusministeriums, weil ich eine besonders banale nat.soz. Ausstellung scharf kritisiert hatte. Einmal wird man sehen u. anerkennen, was ich in den 12 Jahren geleistet habe – unabhängig im Grund von jeder Partei, gerichtet auf ein hohes, zeitlos gültiges Ideal.“, ebd., Eintrag vom 31.05.1945.

Plan, eine „Rechtfertigung“ seiner Amtszeit zu verfassen und sie den Besatzern zukommen zu lassen.<sup>21</sup> Das etwa einen Monat später vollendete Memorandum *In eigener Sache* ließ er von seinem Sohn Hartmut abtippen, von einer englischsprachigen Nachbarin übersetzen und nach München ins Bayerische Kultusministerium bringen.<sup>22</sup>

Anhand mehrerer Beispiele brachte Buchner darin seine Sicht auf seine Amtszeit zum Ausdruck. Buchners Text ist dichotomisch angelegt: Die „streng wissenschaftliche Erkenntnis und [das] lebendige Erfassen der künstlerischen Werte“ beschwor er als Gegensatz zu der „diktatorisch und anmaßend auftretende[n], verengte[n] Kunstideologie der Partei“. Buchner verortete sich selbstverständlich auf ersterer Seite und gerierte sich als verdeckter Kämpfer gegen letztere. Als Beispiele hierfür nannte er etwa seinen Widerstand gegen die Entfernung der „entarteten“ Kunst, den Protest bei der Tagung deutscher Museumsdirektoren, seine Tätigkeit als Gutachter beim Spitzwegprozess und die gegen alle Widerstände durchgesetzten Bergungen der Bestände.<sup>23</sup> Das Hauptaugenmerk legte er darauf, seine Mitgliedschaft in der NSDAP als Mittel zum Erreichen seines Ziels – die Bewahrung und Vergrößerung der

21 Ebd., Eintrag vom 16.05.1945.

22 Eine Abschrift des Memorandums befindet sich jeweils in NARA, M1947, RG 260, Roll 0072, Professor Dr. Ernst Buchner, *In eigener Sache*, 15.06.1945 (über <https://www.fold3.com/image/232073377> ff., zuletzt aufgerufen am 03.06.2019) und im Nachlass Buchners, s. NL Ernst Buchner, Mappe Entnazifizierung, Ernst Buchner, Concerning my personal matter („In eigener Sache“), 15.06.1945; 1953 reichte Buchner dieses Memorandum, durch weitere Rechtfertigungen seiner Erwerbungen ergänzt, abermals im Kultusministerium ein, s. BayHStA, MK 44778, Buchner an Regierungsdirektor Wallenreiter, 17.02.1953.

23 Nach 1945 stellte Buchner seine Tätigkeit als Gutachter für den Spitzweg-Prozess einerseits als Beweis für seine alleinige Verpflichtung der Kunst gegenüber dar – weil er Hitler auf diese Fälschungen aufmerksam gemacht und ihn damit bloßgestellt habe. Andererseits hätte ihm die durch den Spitzweg-Prozess bewiesene Expertise die Tür für seine Tätigkeit als Gutachter im Auftrag Hitlers und anderer führender Nationalsozialisten geöffnet. Diese Deutung der Gutachtertätigkeit für den Spitzweg-Prozesses als Akt des Widerstandes und als Auftakt für Buchners Tätigkeit für die Linzer Sammlung nahm Buchner nach Kriegsende selbst vor, als er dies seinem Vernehmer Theodore Rousseau mitteilte. In den konsultierten Quellen konnten dafür keine zeitgenössischen Belege gefunden werden. NARA M1947, RG 260, Roll 0072, Theodore Rousseau, Notizen zu Ernst Buchner, Juni–Juli 1945 (über <https://www.fold3.com/image/232073167> ff., zuletzt aufgerufen am 03.06.2019). BayHStA, MK 44778, Buchner an BSUK, 20.08.1948, Gesuch um Wiederverwendung im Staatsdienst bzw. um Versetzung in den Wartestand; ebd., Buchner an Regierungsdirektor Wallenreiter, 17.02.1953. S. auch Pereña Sáez 2005, S. 149.

ihm anvertrauten Sammlungen – zu rechtfertigen. Dass er den Fokus auf die Parteimitgliedschaft legte, war vermutlich der Tatsache geschuldet, dass Buchner zum Zeitpunkt des Verfassens immer mehr Gerüchte über Entlassungen von Parteimitgliedern zu Ohren kamen und ihm demzufolge die Mitgliedschaft als sein wundester Punkt erschien.<sup>24</sup> Tatsächlich nannte der am 16. Juni gegen ihn ergangene Haftbefehl seine Mitgliedschaft in der NSDAP als ersten Grund für seine Entlassung. Als zweiten Grund führte der Haftbefehl den Raub des Genter Altars an, den die amerikanischen Monuments, Fine Arts and Archives Section (MFA & A) der US-Armee als „war crime“, als Kriegsverbrechen, einstufte.<sup>25</sup>

## 4.1.2 Haft

Am 20. Mai wurde Buchner zum ersten Mal von amerikanischen Soldaten abgeholt und in das ehemalige Haus der deutschen Kunst zum Verhör gefahren. Kurz darauf teilten ihm die amerikanischen Soldaten mit, dass er verhaftet sei, nahmen ihn aber nicht in Gewahrsam. Weitere Verhöre, hauptsächlich zu den beschlagnahmten Bildern aus ausländischem und jüdischem Besitz, folgten.<sup>26</sup> Hierfür versorgte ihn Grete Brandt aus der Direktion in Dietramszell mit den nötigen Listen. „Vorsichtshalber“ sandte sie ihm die Erwerbungen aus „jüdischem Besitz“ auf einer gesonderten Liste, damit Buchner selbst „disponieren“ könne. Die zusammen mit den Beständen der Staatsgemäldesammlungen und den anderen Hinterstellungen in den Depots geborgenen Bilder der Sammlung von August Goldschmidt erwähnte Grete Brandt gegen-

24 Die Zerschlagung der NSDAP und die Entfernung ihrer Mitglieder aus allen öffentlichen und halböffentlichen Ämtern war erklärtes Ziel der Alliierten, das sie auf der Konferenz in Jalta im Februar 1945 definiert hatten, s. Angelika Königseder, Das Ende der NSDAP. Die Entnazifizierung, in: Benz 2009, S. 151–166, S. 151.

25 NARA M1947, RG 260, Roll 0072, Headquarters, MFA & A Section, Daniel J. Kern an Public Safety Officer, Request for Arrest, 16.06.1945 (über <https://www.fold3.com/image/232073126>, zuletzt aufgerufen am 03.06.2019). Die „Bergung“ des Genter Altars verstieß gegen die Haager Landkriegsordnung von 1907, s. Ernst Kubin, Sonderauftrag Linz. Die Kunstsammlung Adolf Hitler: Aufbau, Vernichtungsplan, Rettung. Ein Thriller der Kulturgeschichte, Wien 1989, S. 86–87.

26 NL Ernst Buchner, Tagebuch 1945 Januar–Juni, Einträge vom 20., 24. und 30.05.1945.

über den amerikanischen Besatzern absichtlich nicht, wie sie ihm vertraulich mitteilte.<sup>27</sup> Buchner und seiner ehemaligen Mitarbeiterin war demnach bewusst, wie problematisch die Erwerbungen aus beschlagnahmten Sammlungen in der jetzigen Situation waren.

Am 18. Juni holten amerikanische Soldaten Buchner in Obermenzing ab und brachten ihn in das Gefängnis in der Ettstraße, wo er zehn Tage inhaftiert war.<sup>28</sup> Nach zwei weiteren Tagen in Einzelhaft in Stadelheim wurde Buchner am 30. Juni nach Aussee gefahren, laut Auskunft eines amerikanischen Soldaten wegen „Besprechung v[on] Kunstsachen bei Hauptmann Rousseau.“<sup>29</sup> Hierbei handelte es sich um den Kunsthistoriker Theodore Rousseau (1912–1973), der zusammen mit seinen Kollegen James Sachs Plaut (1912–1996) und Samson Lane Faison (1907–2006) die Art Looting Investigation Unit (ALIU) bildete, die beim Office of Strategic Services (OSS), dem amerikanischen Geheimdienst, angesiedelt war. Ziel dieser Untereinheit war es, den NS-Kunstraub aufzuklären.<sup>30</sup> Die ALIU hatte sich in unmittelbarer Nähe zum Salzbergwerk, wo die geborgenen Kunstschatze lagerten, in einem ehemaligen Kinderheim zwischen Bad Aussee und Altaussee einquartiert. Buchner wurde in einem Mansardenzimmer im zweiten Geschoss untergebracht und mit einem heißen Bad und Rasierutensilien begrüßt.<sup>31</sup> Jene fürsorgliche und freundliche Behandlung durch die amerikanischen Soldaten und die reichliche und gute Verpflegung nahm Buchner nach der von ihm als traumatisch erlebten Haft in den Münchner Gefängnissen als Wohltat wahr.

27 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 20/3a (Nr. 552), Grete Brandt an Buchner (Pasing), 30.05.1945.

28 Zu den Vorgängen in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen nach Buchners Verhaftung s. Martin Schawe, 1947 – Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, in: Iris Lauterbach (Hrsg.), Kunstgeschichte in München 1947, München 2010, S. 90–104.

29 NL Ernst Buchner, Tagebuch 1945 Haft Juni–Mitte Juli, Eintrag vom 01.07.1945.

30 Birgit Kirchmayr, Im Gespräch mit den Monuments Men: Hollywoods „ungewöhnliche Helden“ aus Sicht der Provenienzforschung, in: Schönberger/Loitfellner 2016, S. 19–34, S. 27.

31 NL Ernst Buchner, Tagebuch 1945 Haft Juni–Mitte Juli, Eintrag vom 01.07.1945.

Zunächst bat man Buchner um einen schriftlichen Bericht zur Kunstsammlung Linz und um Auskünfte zur Sammlung Schloss.<sup>32</sup> Theodore Rousseau verhörte ihn das erste Mal am 6. Juli. Thema waren Buchners Zuständigkeiten als Generaldirektor, seine Erwerbungen und Leihgaben. Verhöre über den Genter Altar, beschlagnahmte jüdische Sammlungen, beschlagnahmte Kunst im Ausland und über Kunsthändler folgten. Zu seinen Erwerbungen für die Staatsgemäldesammlungen und zum Raub des Genter Altars sollte Buchner Berichte erstellen, an denen er jeweils mehrere Tage arbeitete. Die unregelmäßigen Termine mit Rousseau nahm Buchner mehr als kollegiale Plauderei wahr denn als Verhör und er entwickelte Sympathien zu Rousseau. Dieser war ebenfalls von Buchners umgänglicher Art eingenommen, zumal er zuvor den Fotografen Heinrich Hoffmann verhört hatte, den er als stets alkoholisierten, unsteten und unzuverlässigen Gesprächspartner erlebt hatte.<sup>33</sup> In den Verhören sprachen Rousseau und Buchner neben dem nationalsozialistischen Kunstraub auch über kunsthistorische Themen und Literatur. Buchner fühlte sich Rousseau kollegial und intellektuell verbunden und genoss die lockere Atmosphäre der Unterhaltungen. Über eines seiner Gespräche mit Rousseau schrieb er: „Wir müssen beide furchtbar lachen, als sich herausstellt, daß der sog. Bindo Altoviti, den ich als ‚Schule Raffaels‘ abgegeben habe, ins Rousseau’sche Museum mit der Slg. Kress gelangt ist. Rousseau glaubt natürlich auch nicht an Raffael.“<sup>34</sup>

Gegenstand dieser Heiterkeit war eines der im Nachhinein umstrittensten Tauschgeschäfte Buchners: Für den von Hans Wendland eingefädelten Erwerb des *Porträts eines Geistlichen*, das Buchner für einen Grünewald hielt, hatte Buchner im Tausch mit der Londoner Kunst-

32 Buchner hatte bereits Mitte Juni 1945 behauptet, dass man Voss’ Urteil zur Sammlung Schloss nicht traute und ihn deshalb zur Begutachtung bat, s. NARA M1947, RG 260, Roll 0072, Buchner, In eigener Sache (Ergänzungen), 15.06.1945 (über <https://www.fold3.com/image/232073459>, zuletzt aufgerufen am 03.06.2019). Zum Ringen um die Sammlung Schloss s. Iselt 2010, S. 255–258.

33 NARA, M1782, RG 239, Roll M1782\_10F1, Office of Strategic Services, Art Looting Investigation Unit, Apo 413, U.S. Army, Detailed Interrogation Report No. 1, 1 July 1945, Subject: HEINRICH HOFFMANN (über <https://www.fold3.com/image/231995459>, zuletzt aufgerufen am 03.06.2019).

34 NL Ernst Buchner, Tagebuch 1945 Haft Juni–Mitte Juli, Eintrag vom 10.07.1945.

handlung Agnew & Sons das Porträt des Florentiner Bankiers Bindo Altoviti, den *Quacksalber* von Gerard Dou und eine Madonnendarstellung von Rubens aus dem Bestand der Staatsgemäldesammlungen hingegeben. Die Eigenhändigkeit des *Bindo Altoviti* als Arbeit Raffaels wurde seit Ende des 19. Jahrhunderts angezweifelt; auch Buchner hielt das Gemälde für eine Arbeit der Raffael-Schule.<sup>35</sup> Der *Bindo Altoviti* war mittlerweile über die Sammlung Samuel H. Kress in die National Gallery in Washington gelangt, wo Rousseau vor dem Krieg als Kurator tätig gewesen war.<sup>36</sup>

Durch Rousseaus offensichtlich respektvolle, kollegiale Behandlung Buchners und die großzügige Versorgung mit Tabak und Kunstzeitschriften gewann er Buchners Vertrauen. Buchner deutete die menschliche Wärme und Freundlichkeit der amerikanischen Soldaten als Veröhnlichkeit ihm gegenüber. Diese Haltung verhinderte allerdings auch eine selbstkritische Revision seiner Tätigkeiten während der letzten zwölf Jahre.<sup>37</sup> Buchner war immer noch der Auffassung, nur seine amtliche Pflicht erfüllt zu haben. Hinzu kommt, dass Buchners Selbstbild vielmehr dem des Kunsthistorikers und Museumsleiters entsprach als dem eines nationalsozialistischen Kunstfunktionärs. Neben dem Gefängnisalltag und den Sorgen um seine Familie nehmen Beschreibungen seiner kunsthistorischen Arbeit immer mehr Raum innerhalb der täglichen Notizen ein. Seine geschiedene Frau Hildegard und sein Sohn Hartmut hatten Buchner mehrere Bände der Goethe-Gesamtausgabe ins Gefängnis in München gebracht, in der er nun in Altaussee täglich las. Goethes

35 Zur Diskussion um die Eigenhändigkeit seit dem Erwerb des Gemäldes durch Ludwig I. 1908, s. Cornelia Syre, Nicht auf einer Linie. Raphaels Porträt des Bindo Altoviti in München, in: Kurt Zeidler u.a. (Hrsg.), Linien – Musik des Sichtbaren, Berlin 2015, S. 187–195.

36 Das *Bildnis eines Geistlichen* firmiert heute als Arbeit eines unbekanntes fränkischen Meisters um 1510, wohingegen das Porträt des Bindo Altoviti heute als eigenhändige Arbeit von Raffael gilt und in der National Gallery of Art in Washington DC hängt, Inv. Nr. 1943.4.33 (Abb. s. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.12131.html>, zuletzt aufgerufen am 16.06.2020). Das *Bildnis eines Geistlichen* ist heute in der Staatsgalerie Schloss Johannisburg in Aschaffenburg ausgestellt, s. BStGS Inv. Nr. 10643. Die Vorgänge rund um den Tausch sind detailliert publiziert, weswegen hier auf eine weitere Darstellung verzichtet wird. S. David Alan Brown/Jane van Nimmen, Raphael & the Beautiful Banker. The story of the Bindo Altoviti Portrait, New Haven/London 2005, S. 133–143; s. auch Bambi 2016, S. 127–128.

37 „Schliesslich habe ich doch nichts verbrochen!“, „Sich spannkraftig, ungebrochen, tapfer erhalten. Sich immer wieder aufrichten. Du hast deine Pflicht getan.“ S. NL Ernst Buchner, Tagebuch 1945 Haft Juni–Mitte Juli, Einträge vom 12. und 18.07.1945.

Wertschätzung der Kunstgeschichte betrachtete Buchner als „Rückenstärkung“, um sich wieder seiner kunsthistorischen Arbeit zuzuwenden. So entstanden Notizen zu Rembrandt und Rubens, Skizzen für einen Aufsatz zu Bernhard Strigel und zur Kunst seines Vaters Georg Buchner.<sup>38</sup> Zudem fasste er die Idee, einen Gesamtüberblick über die altbayerische Malerei anzufertigen, die er so gut im Kopf zu haben glaubte, dass das Schreiben auch ohne Abbildungen möglich wäre.<sup>39</sup>

Als der Häftling Ernst Buchner am 31. Juli entlassen wurde, hatte die Zeit in Altaussee und die Konfrontation mit dem nationalsozialistischen Kunstraub nicht zu einer distanzierteren oder differenzierteren Sicht auf sein eigenes Handeln geführt.<sup>40</sup> Vielmehr hatte ihm die Gefangenschaft Gelegenheit gegeben, Distanz zum Tagesgeschäft eines Museumsdirektors und nationalsozialistischen Kunstfunktionär aufzubauen und seine seit längerem liegen gebliebenen kunsthistorischen Studien wieder aufzunehmen. Zudem veranlassten ihn die positiven Erfahrungen mit den amerikanischen Soldaten dazu, Hoffnung auf ein zukünftig friedliches Miteinander zu schöpfen: „Was menschlich schön ist: die Art, wie Offiziere und fast alle Soldaten freundlich, menschlich warm, hilfsbereit, oft fast herzlich zu mir sind. [...] Das gibt doch zu hoffen, daß der unselige Völkerhaß nicht ewig bleibt. [...] Hoffnung süsse Himmelstochter.“<sup>41</sup> Auch den Umschlag, in den Buchner seine Tagebuchaufzeichnungen einschlug, betitelte er mit dem griechischen Wort für Hoffnung nebst einer Zeichnung einer von Lorbeer umkränzten Friedenstaube (Abb. 13).

38 Ebd., Eintrag vom 12.07.1945; NL Ernst Buchner, Tagebuch 1945 Juni–Juli, Einträge vom 28., 30.07.1945.

39 Ebd., Eintrag vom 13.07.1945. Die umfassende Gesamtdarstellung der altbayerischen Malerei war schließlich auch das Thema eines Forschungsauftrages, den Buchner 1949 vom Kultusministerium erhielt, s. BayHStA, MK 44778, BSUK an Buchner, 01.08.1949. S. auch Pereña Sáez 2005, S. 153. Ausführlich hierzu s. Kap. 5.1.1.2.

40 Bemerkungen dieser Art sind in den Aufzeichnungen nicht zu finden. Buchner wurde zusammen mit dem Kunsthändler Gustav Rochlitz (1889–1972), der ebenfalls in Altaussee inhaftiert und verhört worden war, nach München gefahren, s. NL Ernst Buchner, Tagebuch 1945 Juli–Dezember, Eintrag vom 01.08.1945. Zu anderen in Altaussee Inhaftierten sind den Tagebüchern Buchners keine Hinweise zu finden. Außer zu Rousseau und den amerikanischen Soldaten hatte Buchner während der Haft keinen Kontakt zu Mitgefangenen oder zur Außenwelt.

41 NL Ernst Buchner, Tagebuch 1945 Juni–Juli, Einträge vom 27. bis 29.07.1945.

Doch als Buchner nach Hause kam, stellte sich diese Hoffnung auf Frieden und Versöhnung als trügerisch heraus. Zur Begrüßung erfuhr er von seiner Entlassung aus dem Staatsdienst, die am 11. Juli erfolgt war.<sup>42</sup> Ab nun war er arbeits- und einkommenslos und sollte als Hilfsarbeiter in einem Verschrotungslager arbeiten. Zusätzlich zu dieser von ihm als Demütigung empfundenen Verpflichtung nahm Buchner eine verstärkte Ablehnung seiner Person durch ehemalige Freunde und Bekannte wahr und fühlte sich in der Öffentlichkeit „begafft wie ein vom Tod Auferstandener“.<sup>43</sup> Die offene Missgunst seines Umfeldes und Buchners fortdauernde Überzeugung, nur seine Pflicht getan zu haben, bestärkten seine Auffassung, dass ihm mit der Entlassung aus dem Amt des Generaldirektors „[s]chreiendes Unrecht“ widerfahren war.<sup>44</sup>



Abb. 13 Von Ernst Buchner gestalteter Umschlag für seine Notizen während der Haft in Altaussee, Juni bis Juli 1945, Privatbesitz

### 4.1.3 Rousseaus Urteil

Buchners Hoffnung auf eine verständnisvolle und gemäßigte Gesamtbewertung seiner Person, die er aufgrund der freundlichen Behandlung durch die amerikanischen Soldaten schöpfte, steht in starkem Kontrast zu dem Interesse, das Theodore Rousseau verfolgte. Rous-

42 NL Ernst Buchner, Tagebuch 1945 Juli–Dezember, Eintrag vom 31.07.1945; BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. PReg 00032, BSUK, gez. Dr. Hipp an Buchner, 11.07.1945.

43 NL Ernst Buchner, Tagebuch 1945 Juli–Dezember, Einträge vom 01.08. und 02.09.1945. Sogar sein ehemaliger engster Mitarbeiter Karl Feuchtmayr, der ebenfalls entlassen worden war, würde ihn „wie einen ansteckenden Kranken“ meiden, so Buchner. S. ebd., Eintrag vom 27.09.1945.

44 Ebd., Eintrag vom 29.08.1945.

seaus Notizen, die er vor, während und nach den Verhören Buchners anfertigte, ist zu entnehmen, dass sein vorrangiges Ziel die Aufklärung des nationalsozialistischen Kunstraubes war. Er interessierte sich für Buchners Netzwerke, bei wem er was gekauft, inwiefern er am Aufbau der Sammlung für das „Führermuseum“ mitgearbeitet, was er in den besetzten Gebieten erworben hatte.<sup>45</sup> Die Ergebnisse von Buchners Verhören fasste Rousseau in einem *Detailed Interrogation Report* zusammen, den er am 31. Juli abschloss.<sup>46</sup> Rousseaus Bericht ist in zweierlei Hinsicht bemerkenswert. Zum einen enthält er eine Fülle an teilweise differenzierten Informationen zum Kunstsystem unter dem NS-Regime, zu Buchners Kontakten in die Kunstszene und seinen Erwerbungen und Tauschgeschäften. Zum anderen enthält er eine Einschätzung der Schwere der Schuld, die Buchner traf. Rousseau stellte zwar anerkennend fest, dass Buchner trotz völkischen Gedankenguts kein überzeugtes Parteimitglied gewesen sei und auch nicht mit der nationalsozialistischen Kunstauffassung übereingestimmt hätte, ja sogar in einigen Fällen gegen die NS-Kulturpolitik opponiert habe. Trotzdem kam Rousseau zu dem Schluss, dass Akteure wie Buchner systemrelevant und -erhaltend waren:

For the world at large and for the German public in particular, the outstanding fact about the career of BUCHNER is that he, the son of a well-known Munich painter, and himself reputedly the most important living authority on German painting, held the position of head of the Bavarian State collections, as a member of the Nazi Party, under the Nazi regime. No amount of passive resistance could counterbalance the moral effect of his official allegiance.

45 NARA M1947, RG 260, Roll 0072, Theodore Rousseau, Notizen zu Ernst Buchner, Juni–Juli 1945 (über <https://www.fold3.com/image/232073167> ff., zuletzt aufgerufen am 03.06.2019).

46 NARA M1782, RG 239, Roll M1782\_10F1, Office of Strategic Services, Art Looting Investigation Unit, Apo 413, U.S. Army, Detailed Interrogation Report No. 2, 31 July 1945, Subject: ERNST BUCHNER (über <https://www.fold3.com/image/231995559> ff., zuletzt aufgerufen am 03.06.2019).

BUCHNER, one of the countless „white“ Germans, prominent men in their communities who, in spite of an inner dislike for Nazism and a realization of its evils, nevertheless agreed to act as its representatives, through a mixture of personal ambition and fear of the consequences of standing aside. These men bear a heavy responsibility to the mass of their compatriots, for they provided the fanatics and criminals with the necessary cloak of respectability.<sup>47</sup>

In Rousseaus abschließendem Urteil wird deutlich, dass die Diskrepanz zwischen Buchners Selbst- und Rousseaus Fremdeinschätzung bezüglich Buchners Amtszeit eklatant war. Nicht Pflichterfüllung und die vermeintlich oppositionellen Taten, die Buchner während der Verhöre offenbar in den Vordergrund gespielt hatte, waren für Rousseau Maßstab für eine abschließende Bewertung. Rousseau schrieb Buchner im Gegenteil zu, durch seine Kennerschaft und Fachautorität, die er in den Dienst der Nationalsozialisten gestellt hatte, dem System Seriosität und eine kultivierte Außenwirkung verliehen zu haben. Damit, so das Resümee, trafe Buchner eine moralische Schuld am Nationalsozialismus. Er empfahl, ihn nie wieder in ein Amt in der deutschen Kulturverwaltung zu berufen. Außerdem stellte er Buchner für weitere Befragungen unter Hausarrest.

Mit seinem Urteil legte Rousseau den Grundstein für die Rezeption Buchners als Repräsentanten des Nationalsozialismus. In der unmittelbaren Nachkriegszeit war Rousseaus Bericht zwar in der Öffentlichkeit nicht bekannt, aber die Folgen, die aus ihm erwuchsen – die Entlassung Buchners aus dem Amt, die anderthalb Monate währende Haftzeit, der Hausarrest und die spätere Verurteilung durch die Spruchkammer – eröffneten eine Rezeption Buchners als nationalsozialistischen Kunsträuber und Hitlerfreund. Die Kriterien für die Bewertung von Buchners Ankäufen, Ausstellungen und Tätigkeiten im Auftrag der Partei oder Reichskanzlei waren ab nun moralische und politische, wie anhand der folgenden Beispiele gezeigt werden soll.

47 Ebd.

## 4.2 Die Bewertung der Erwerbungen nach 1945

Das Ende der NS-Zeit brachte mit sich, dass auch Buchners Erwerbungen kritisch hinterfragt wurden. Diese Infragestellung reichte teilweise soweit, dass Buchners Nachfolger Eberhard Hanfstaengl einige der Tauschgeschäfte rückgängig machen wollte. Als Beispiel soll der Tausch mehrerer Bilder aus den Beständen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen gegen ein großformatiges Bild von Hans Thoma (1839–1924) näher beleuchtet werden. Der Erwerb dieses Bildes wurde nach dem Krieg als Ausweis für Buchners Unterstützung des nationalsozialistischen Kunstverständnisses gedeutet. Wie diese Bewertung zustande kam und welche Bedeutungsschichten im Zusammenhang damit freigelegt werden können, soll im Folgenden beleuchtet werden.

Als 1938 ein großformatiges Gemälde von Thoma im englischen Kunsthandel auftauchte, sah der Kunsthändler Karl Haberstock die Gelegenheit für ein gutes Geschäft gekommen. Haberstock war bestens über Buchners Erwerbungen informiert, wusste, was er suchte, und berichtete ihm regelmäßig über seine Angebote.<sup>48</sup> Deshalb wussten Haberstock und sein Geschäftspartner Julius Böhler, dass Buchner auf der Suche nach einem der großformatigen Bilder von Hans Thoma war, die relativ selten auf dem Markt verfügbar und dementsprechend gefragt und teuer waren. Im Juni 1938 bot Haberstock Buchner ein solches Gemälde, das *Hühnerfütternde Mädchen* von 1870, aus New Yorker Privatbesitz zum Erwerb an.<sup>49</sup>

Ankäufe in Fremdwährungen waren für deutsche Museen aufgrund der Devisenknappheit zu dieser Zeit unmöglich, weswegen Museen im gesamten Deutschen Reich auf das Modell des Bildertausches zurückgriffen; finanzielle Transaktionen wurden so erheblich vereinfacht oder

<sup>48</sup> BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 9/3a (Nr. 220), Karl Haberstock an Buchner, 22.11.1943.

<sup>49</sup> Ebd., Karl Haberstock an Buchner, 22.06.1938.

gar überflüssig.<sup>50</sup> Im Dezember 1939 beantragte die Direktion deshalb den Tausch von sechs Bildern aus dem Depot gegen den Thoma.<sup>51</sup>

#### 4.2.1 Das *Hühnerfütternde Mädchen* von Hans Thoma

Worum handelte es sich bei dem Bild, das es wert war, sechs Bilder aus den Beständen der Staatsgemäldesammlungen abzugeben? Der Wert von Hans Thomas Gemälden stand bereits seit Anfang des Jahrhunderts zur Disposition. Ein kurzer Einblick in jene Diskurse soll Aufschluss über die Faktoren der Preisbildung geben.

Hans Thoma war bekannt für seine aus dem bauerlichen Alltag gegriffenen Szenen, die das einfache, genügsame Leben darstellten. Auch das *Hühnerfütternde Mädchen*, für das Thomas Schwester Agathe Modell gesessen hatte, stellte solch ein typisches Thoma'sches Sujet dar (Abb. 14). Da Thoma mit der Schlichtheit der Motive und der Einfachheit der Technik am Anfang seiner Karriere in krassem Kontrast zum offiziellen akademischen Kunstideal stand, gelang ihm erst 1890 mit einer Ausstellung im Münchner Kunstverein der Durchbruch. Felix Krämer sieht den Grund hierfür unter anderem darin, dass ein bedeutend gewordenes Bürgertum in Thomas Werken eine „heile Welt“ vorfand, welche es durch die Industrialisierung als verloren glaubte.<sup>52</sup> Seinen Erfolg verdankte Thoma zudem zu einem nicht unerheblichen Teil dem Kunsthistoriker Henry Thode (1857–1920). Dieser machte Thoma

<sup>50</sup> Vgl. Francini u.a. 2001, S. 248. Auch Ernst Buchner nannte nach dem Krieg die Devisenproblematik als Grund für die Tauschaktionen, s. BayHStA, MK 44778, Buchner an Regierungsdirektor Wallenreiter, 17.02.1953. Bereits in den 1920er Jahren wurde auf internationaler Ebene und in der Presse diskutiert, inwiefern Museen ihre Museumsbestände zugunsten neuer Ankäufe veräußern dürften oder nicht, s. Haug 2008, S. 46. In der Zeitung *Deutsches Kulturleben* wurde die Forderung aufgestellt, wenigstens nur Museumsbesitz gegen Museumsbesitz zu tauschen. Sonst drohe die „Verwechslung eines öffentlichen Museums mit einer Kunsthandlung“, s. BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 23/1 (Nr. 641), o.A., Sensationelles Museumsprojekt, in: *Deutsches Kulturleben*, National-Zeitung, 30.12.1936. S. auch Golenia u.a. 2016, S. 151–152.

<sup>51</sup> BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 9/3a (Nr. 220), i. V. Karl Feuchtmayr an BStUK, 22.12.1939. Die Korrespondenz führte zwischenzeitlich Karl Feuchtmayr, da Buchner im Herbst 1939 zum Militärdienst einberufen worden war.

<sup>52</sup> Felix Krämer, Hans Thoma. „Lieblingsmaler des deutschen Volkes“, in: Felix Krämer/Max Hollein (Hrsg.), Hans Thoma. Lieblingsmaler des deutschen Volkes, Köln 2013, S. 13–26, S. 19.

einem breiten Publikum bekannt. Thomas bäuerliche Herkunft und seine Verbundenheit mit „dem lebensspendenden Boden“ sah er als Grund für dessen Vermögen, das Schlichte, Naive, Häusliche und Idyllische darzustellen. Für Thode war Thoma der „Volkskünstler“ schlechthin, da sich in der Einfachheit der Motive, der Komposition und der Maltechnik „Elemente des deutschen Volkscharakters“ äußerten.<sup>53</sup>



Abb. 14 Hans Thoma, Hühner fütterndes Mädchen, 1870, Öl auf Leinwand, 115 x 90,4 cm, Bayerische Staatsgemaldesammlungen, Neue Pinakothek München (BStGS Inv. Nr. 10768), CC BY-SA 4.0

53 Ebd., S. 21; Nerina Santorius, „Alles urdeutsch“? Hans Thoma und die Debatte um eine nationale Kunst, in: Krämer/Hollein 2013, S. 29–39, S. 29–30.

Dem widersprach der Kunsthistoriker Julius Meier-Graefe (1867–1935), der Thomas Kunst ablehnte und sich für die Förderung der impressionistischen Kunst einsetzte.<sup>54</sup> Thode und Meier-Graefe lieferten sich in der Folge einen Schlagabtausch über das Wesen der wahren deutschen Kunst. Während Meier-Graefe den Impressionismus für die zeitgemäße deutsche Kunst hielt, sah Thode diese in Künstlern wie Thoma oder Arnold Böcklin verwirklicht. Allerdings argumentierte Thode nicht nur auf einer stilistischen Ebene gegen den Impressionismus, sondern seine Kritik bediente darüber hinaus antisemitische Ressentiments, da er hinter dem Erfolg impressionistischer Kunst und ihrem Hauptvertreter Max Liebermann eine Gruppe jüdischer Kunsthändler, Galeristen und Kritiker vermutete.<sup>55</sup> Thodes Kritik und sein Einstehen für Thomas Kunst ist somit im Zusammenhang mit zur damaligen Zeit breit rezipierten völkischen Denkmodellen zum Wesen der deutschen Kunst zu sehen, die sich in besonderem Maße in der Schrift *Rembrandt als Erzieher* von Julius Langbehn äußerten.<sup>56</sup>

Jene um 1905 geführten Debatten, die Thomas Werk als Ausdruck eines nationalen Charakters oder des Deutschen schlechthin deuteten, ebneten während des „Dritten Reichs“ den Weg zu einer breiten Rezeption von Thomas Werk. Die Frage nach einer deutschen Kunst wurde nun stark nationalistisch gesehen und unter Bezugnahme auf die Blut-und-Boden-Ideologie rassistisch aufgeladen.<sup>57</sup> Im Zuge dessen waren die Gemälde Thomas auf dem Markt äußerst begehrt und erfuhren eine immense Wertsteigerung.

Ernst Buchner hatte als Verehrer Langbehns und Herausgeber der *Lieder aus dem Oberland* – der Selbstbeschreibung nach einer Sammlung „echter“ Volkslieder als Gegengewicht zur „unechten“ Vereinnahmung der bäuerlichen Kultur – die völkischen Diskurse schon in

54 Ebd., S. 31–32.

55 Paul 1993, S. 233.

56 Langbehn 1890; Santorius 2013, S. 33.

57 Ebd., S. 37. S. hierzu auch Lilian Landes, Das 19. Jahrhundert im Blick der nationalsozialistischen Kunstgeschichtsschreibung, in: Doll u.a. 2005a, S. 283–304; Daniela Stöppel, Zwischen „subjektiver Persönlichkeitskunst“ und „Handeln eines überendlichen und starken Geistes“ – deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts aus Sicht der Kunstgeschichte im Nationalsozialismus, in: Brigitte Buberl (Hrsg.), Kunst, Nation und nationale Repräsentation, Bönen 2008, S. 137–150.

seiner Jugend rezipiert und schätzte die einfachen Sujets der Genre-malerei des 19. Jahrhunderts.<sup>58</sup> Der hohe Kunstwert des *Hühnerfütternden Mädchens* ergab sich für ihn aus der herausragenden Qualität und der Seltenheit des Bildes. Für das schwer zu fassende Kriterium der Qualität stand Buchner mit seiner Expertise und seinem guten Ruf als Kunsthistoriker ein. Er und Karl Feuchtmayr schrieben im Erwerbsantrag, dass das *Hühnerfütternde Mädchen* „meisterhaft gemalt[...] und ungemein innig empfunden“ sei; in ihm offenbare sich „die edle Volkstümlichkeit der Thomaschen Kunst unmittelbar beglückend“.<sup>59</sup> Damit verwendeten sie eine ähnliche Formulierung wie Kurt Martin, der die Kunst Thoma ebenfalls als beglückend volkstümlich bezeichnet hatte – anlässlich einer Ausstellung, die im Sommer 1939 auch das *Hühnerfütternde Mädchen* gezeigt hatte.<sup>60</sup> Zudem sei ein Bild jener Qualität, so der Antrag, eine willkommene Bereicherung des Thoma-Bestandes innerhalb der Neuen Sammlung, die zwar Landschaften und Bildnisse des Meisters enthielt, aber „noch keine bedeutende figürliche Darstellung“. Das Werk eines Künstlers in der Sammlung möglichst repräsentativ abbilden zu können, also mindestens ein für die unterschiedlichen Bildgattungen charakteristisches Bild des Künstlers zu besitzen, bildete für Buchner stets das Ideal einer geglückten Sammlungspolitik.<sup>61</sup> Auch Karl Haberstock pries das Gemälde als „das bedeutendste Bild von Thoma, das [er] in 35 Jahren hatte, sowohl was die Grösse als auch die Qualität anbetrifft“ an – vermutlich wohlwissend, dass Buchner seiner Meinung war.<sup>62</sup> Der Preis des Bildes, der mit 62.000 Reichsmark ver-

58 S. hierzu Kap. 2.2.1 und Kap. 3.4.2.

59 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 9/3a (Nr. 220), i. V. Karl Feuchtmayr an BSUK, 22.12.1939.

60 Ausst. Kat. Hans Thoma 1839–1924. Gedächtnisausstellung zum 100. Geburtstag. Katalog der Gemälde, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 2. Juli–21. August 1939, Karlsruhe 1939, S. 21, Kat. Nr. 35; Kurt Martin, Vorwort, in: Ausst. Kat. Karlsruhe 1939, S. 3.

61 Dieses Ideal erwähnte Buchner 1935 gegenüber dem Reichswissenschaftsminister, s. BayHStA, MK 41271, Buchner an den Reichs- und Preussischen Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, 18.12.1935.

62 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 9/3a (Nr. 220), Karl Haberstock an Buchner, 22.06.1938. Das Bild stammte aus der Sammlung des Graf Seilern, dem Enkel der New Yorker Sammlerin Anna Woerishoffer. Julius Böhler kaufte das Bild für 7.500 Reichsmark von Seilern. Er verkaufte es anteilig an Karl Haberstock, der den Thoma gegen die sechs Gemälde aus dem Bestand der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen eintauschte. Zur Zusammenarbeit Haberstocks und Böhlers s. Oeckl 2015. In der dort anhängen-

anschlagn war, sei an der hohen Qualität und der Seltenheit eines solchen Werkes gemessen adäquat, schrieben Buchner und Feuchtmayr an das Bayerische Kultusministerium.<sup>63</sup> Tatsächlich erfuhren die Werke Thomas während des Krieges eine immense Wertsteigerung. Während eine Landschaft Thomas 1938 noch auf ca. 10.000 Reichsmark geschätzt wurde, konnte dasselbe Sujet 1943 bereits 52.000 Reichsmark kosten. Zudem waren großformatige Genrebilder wie das *Hühnerfütternde Mädchen* selten auf dem Kunstmarkt verfügbar.<sup>64</sup>

Als Tauschobjekte wählte Buchner die Ölskizze *Der Markusplatz* von Pierre Auguste Renoir, *Die Felsen von St. Adresse* von Claude Monet, *Die Kontribution* von Adolf Menzel, *Fünf Nymphen* von Hendrik van Balen d. Älteren und Jan Brueghel d. Älteren, eine Landschaft von Jan Wynants und ein Blumenstück von Herman van der Mijן aus.<sup>65</sup> Begründet wurde die Auswahl der Gegengaben dem Kultusministerium gegenüber mit ihrer geringen Qualität oder ihrer Redundanz innerhalb der Sammlung. Das Kultusministerium genehmigte den Tausch wie von Buchner vorgeschlagen.<sup>66</sup>

genden Übersichtstabelle zu den gemeinsamen Geschäften ist auch der hier besprochene Ankauf und Tausch dokumentiert.

63 Angeblich hatte Kurt Martin das *Hühnerfütternde Mädchen* anlässlich der Karlsruher Ausstellung auf diesen Preis geschätzt, s. Haberstock-Archiv, HA/X, 6, Karl Haberstock an Buchner, 16.07.1954.

64 Zur Wertsteigerung s. auch Enderlein 2006, S. 114 und 150; Kunstpreisverzeichnis 1939/40; Kunstpreisverzeichnis 1940/41; Kunstpreis-Verzeichnis. Band III. Auktionsergebnisse vom 1.7.1941–30.6.1942, Berlin 1944.

65 Renoirs *Markusplatz* wurde laut Erwerbsantrag auf einen Marktwert von 25.000 RM geschätzt, der Monet auf 10.000, der Menzel auf 13.500 RM. Zusammen mit dem Schätzwert der restlichen Gemälde belief sich der Schätzwert der Tauschbilder auf genau die 62.000 RM, mit denen der Thoma veranschlagt war.

66 S. Hans Thoma, *Hühner fütterndes Mädchen* [heutige Bezeichnung], 1870, Öl auf Leinwand, 115 x 90,4 cm, Neue Pinakothek München, BSTGS Inv. Nr. 10768. BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 9/3a (Nr. 220), i. V. Karl Feuchtmayr an BSUK, 22.12.1939; ebd., BSUK an Direktion Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 09.01.1940. Bemerkenswert ist, dass sich die Preise, die in den Geschäftsbüchern der Kunsthändler befinden, von den Schätzwerten, die die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen gegenüber dem Kultusministerium angegeben hatten, massiv unterscheiden. Den Renoir etwa, den Buchner auf 25.000 RM geschätzt hatte, schätzten Haberstock und Böhler auf lediglich 4.000 RM. Das *Blumenstück* von Herman van der Mijן dagegen bewertete Buchner mit 3.000, die Kunsthändler mit 15.000 RM. Die von Buchner veranschlagten Schätzwerte entsprachen vermutlich eher internationalen Marktpreisen, während die Schätzung der Kunsthändler auf eine nationale Verwertbarkeit bezogen waren. S. ebd., i. V. Karl Feucht-

Tatsächlich hielt Buchner eine Abgabe des Monet schon länger als verantwortbar; ebenfalls hatte er bereits 1933 geplant, den *Markusplatz* von Renoir als Gegengabe für zwei Gemälde des altdeutschen Malers Hans Burgkmair abzugeben.<sup>67</sup> Den Renoir hatte Hugo von Tschudi 1910 in der Kunsthandlung Cassirer ausgewählt, 1911/12 war die Ölskizze als Teil der Tschudi-Spende in die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen gekommen.<sup>68</sup> Hierfür war Heinz Braune verantwortlich gewesen. Braune fühlte sich den gespendeten Werken innerlich verbunden und sah sich als „Schöpfer der Tschudi-Spende“, weswegen er sich 1933 bei Buchner gegen eine Abgabe des *Markusplatz* aussprach. Er äußerte seinen Einspruch „aus der sachlichen Erwägung heraus, dass es in absehbarer Zeit bestimmt unmöglich sein dürfte, gute französische Bilder des 19. Jahrhunderts wieder zu kaufen“. Darüber hinaus gab er zu bedenken, dass eine Abgabe nicht nur eine „Pietätlosigkeit sowohl Tschudi als auch den Spendern gegenüber“ bedeutete, sondern auch „juristisch nicht unbedenklich“ wäre. Außerdem sah er die Gefahr der Schaffung eines Präzedenzfalles „der in kürzester Zeit die Auflösung der gesamten Tschudi-Spende, die Verschleuderung der Van Gogh, Cezanne und Manet-Bilder etc. zur Folge haben könnte.“<sup>69</sup> Da sich Buchners Pläne, den Renoir gegen Burgkmair zu tauschen, zerschlugen, hatten sich Braunes Bedenken zunächst als gegenstandslos erwiesen. Buchner rechtfertigte ihm gegenüber seine Überlegungen dennoch: Er sei aus ganz sachlichen Gründen für eine Abgabe des Renoir, da das Bild „wirklich keine sonderlich bedeutende und unersetzbare Arbeit des Meisters“ sei, „kein Bild, das nach seinem künstlerischen und geistigen Wert auch nur entfernt an die wundervollen Burgkmair-Porträts heranreicht.“ Eine Abgabe sah er nicht als „Pietätlosigkeit“ gegen Tschudi;

mayr an BSUK, 22.12.1939. Die internen Schätzpreise von Haberstock und Böhler sind in den Kontokorrentbüchern der Kunsthandlung Böhler zu finden, sowie in einer Überblickstabelle über die Geschäfte zwischen den beiden Kunsthandlungen, s. Oeckl 2015, Anhang 14, Zeile 36–44, S. 87–88; BWA, Nachlass Kunsthandlung Böhler F 43 Kontokorrentbücher 1919–1955, Eintrag zu Karl Haberstock, 27.03., 12.04. und 18.04.1939.

<sup>67</sup> BayHStA, MK 41271, Buchner an Reichs- und Preußischen Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, 18.12.1935.

<sup>68</sup> Paul 1993, S. 301; Bambi 2016, S. 129.

<sup>69</sup> BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 23/1 (Nr. 640), Heinz Braune, Direktor Württembergische Landeskunstsammlungen, an Buchner, 03.10.1933.

vielmehr vertrat er die Ansicht, dass eine Abgabe für ein besseres Bild „ganz im Tschudi'schen Geiste“ sei.<sup>70</sup> Erstaunlicherweise sprach sich Buchner zwei Jahre später in einem anderen Zusammenhang selbst gegen eine Abgabe der Bilder aus der Tschudi-Spende aus. Dabei nutzte er dasselbe juristische Argument wie Braune, nämlich dass eine Abgabe „auf schwere rechtliche Bedenken“ stoße.<sup>71</sup> Falls der Staat die Bedingungen der Tschudi-Spende nicht einhalte, würden „Rückforderungen der Geschenke juristisch durchaus berechtigt“ sein.

Für Buchner war der Maßstab für eine Abgabe eines Bildes aus der Tschudi-Spende demzufolge die in seinen Augen mindere Qualität – so auch bei Renoirs *Markusplatz*. Stilistische Kriterien spielten zunächst eine untergeordnete Rolle. Buchner lehnte impressionistische Kunst keineswegs generell ab. 1934 tauschte er für ein *Früchtestilleben* von Max Slevogt das Bild *Einsamkeit* von Hans Thoma aus dem Besitz der Staatsgemäldesammlungen ein.<sup>72</sup> Außerdem setzte er sich 1935 gegen die Veräußerung bedeutender impressionistischer Gemälde aus den Beständen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen ein.<sup>73</sup> Dennoch – die Tausch-Konstellation Thoma gegen Renoir war kein Einzelfall. Auch die Hamburger Kunsthalle tauschte für das Gemälde *Feierabend* von Hans Thoma ein Bild von Renoir und eines von Edgar Degas ein.<sup>74</sup>

Den Tausch des *Hühnerfütternden Mädchens* gegen die sechs Gemälde, darunter Bilder von Renoir und Monet, als Fortsetzung des

70 Ebd., Buchner an Museumsdirektor Professor Dr. Braune, Stuttgart, 04.10.1933.

71 BayHStA, MK 41271, Buchner an BSUK, 23.11.1935.

72 Das Tauschgeschäft mit Carl Nicolai hatte Friedrich Dörnhöffer in die Wege geleitet. Buchner stimmte dem Tausch zu und trieb 4.000 RM als Zuzahlung auf, s. BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 23/1 (Nr. 640), Schriftwechsel zwischen Buchner und Carl Nicolai, Oktober 1933 bis Februar 1934; Kassenverwaltung der Bayer. Staatsgemäldesammlungen an Carl Nicolai, 28.02.1934 (Quittung). Das *Früchtestilleben* von Slevogt befindet sich noch heute in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, s. BStGS Inv. Nr. 9948. *Einsamkeit* von Hans Thoma befand sich 1989 in der Sammlung der Landesbank Baden-Württemberg, s. Ausst. Kat. Hans Thoma. Lebensbilder. Gemäldeausstellung zum 150. Geburtstag, 2. Oktober–3. Dezember 1989, Königstein im Taunus 1989, S. 314–315, Kat. Nr. 114.

73 S. hierzu Kap. 4.3.

74 Der Tausch wurde ebenfalls 1939 von Karl Haberstock abgewickelt, s. Zuschlag 2016, S. 227–228; Haug 2005, S. 64–67; Hamburger Kunsthalle (Hrsg.), Die Gemälde des 19. Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle. Bearbeitet von Jenns Eric Howoldt und Andreas Bauer, Hamburg 1993, S. 209, Inv. Nr. 2734.

Kunsthistorikerstreits zwischen Thode und Meier-Graefe, zwischen Volkskunst und Impressionismus, zwischen konservativ und progressiv zu deuten, ist zwar reizvoll, greift aber zu kurz. Die Bereitschaft der Museumsdirektoren zur Abgabe eines auf dem ausländischen Markt hoch gehandelten Renoir, Monet oder Degas zeugt vielmehr von einem unter den Bedingungen des Nationalsozialismus funktionierenden Kunstmarkt, der Thomas Malerei einen sehr viel höheren Wert beimaß als derjenigen von Renoir oder Monet. Tatsächlich wurde Hans Thoma – genau wie Arnold Böcklin oder auch Franz von Stuck – während der Zeit des Nationalsozialismus zu einem sehr teuer gehandelten Künstler, auch weil die von Thode geförderte Rezeption solcher Künstler als die Bewahrer der deutschen Kunst von den nationalsozialistischen Eliten aufgegriffen wurde.<sup>75</sup>

Buchners Ziel war es keineswegs, möglichst viele französische gegen möglichst viele deutsche Kunstwerke blind einzutauschen. 1941 lehnte er den Ankauf des Gemäldes *Schlafende Engelkinder* von Hans Thoma sogar mit dem Argument ab, dass er in den letzten Jahren bereits vier Thoma-Bilder erworben hätte.<sup>76</sup> Vielmehr referiert seine Erwerbentscheidung auf eine vielschichtige Geschmacksbildung, dem seit 1933 stark veränderten Kunstmarkt und immensen Preissteigerungen. Während erstere, wie gezeigt, in weit zurückliegenden, konservativ-völkischen Traditionen wurzelte, waren letztere unmittelbar mit der politischen Situation verknüpft.

#### 4.2.2 Eine „schier nicht begreifliche Überschätzung“

Als sich die politische Situation mit dem Kriegsende änderte, änderten sich die Maßstäbe für sowohl die kulturellen als auch die finanziellen Werte der getauschten Bilder. Kurz nach Kriegsende kursierte das Gerücht, Karl Haberstock habe den Tausch seinerzeit von Buchner erpresst.<sup>77</sup> Diese Behauptung gründete in der Mitgliedschaft Haberstocks in der „Verwertungskommission“ der „entarteten“ Kunst, die die

75 S. hierzu auch Krämer 2013, S. 23.

76 BA Koblenz, B 323/115, Buchner an Hans Posse, 18.10.1941.

77 Haberstock-Archiv, HA/L, 36, Buchner an Karl Haberstock, 17.03.1948.

Werke Renoirs als „entartet“ eingestuft hätte.<sup>78</sup> Buchner wies die Vorwürfe der Erpressung strikt zurück. Er, der Haberstock auch bei dessen Entnazifizierungsverfahren unterstützte, pflichtete mehrmals bei, dass der Tausch keineswegs auf politischen Druck hin, sondern beiderseitig freiwillig und nach rein sachlichen, sprich kunsthistorischen Kriterien erfolgt sei.<sup>79</sup>

Ziel des Gerichts war, den Tausch als nicht rechtmäßig darzustellen. Buchners Amtsnachfolger Eberhard Hanfstaengl kündigte 1949 an, dass er den Tausch von 1940 anfechten und speziell die Ölskizze von Renoir von Böhler und Haberstock zurückfordern wolle.<sup>80</sup> Auch in Hamburg, wo Karl Haberstock 1940 einen Thoma gegen einen Renoir und Degas getauscht hatte, wollte man den „Missgriff von damals“ rückgängig machen.<sup>81</sup> Gemälde von Thoma gegen Gemälde französischer Künstler eingetauscht zu haben galt demnach deutschlandweit als Irrtum.

Rein ökonomisch gesehen war das Tauschgeschäft nach Maßstäben der Nachkriegszeit tatsächlich desaströs. Thoma als von den Nazis bevorzugter Künstler war nur noch einen Bruchteil dessen wert, was man in den frühen 1940er Jahren zu zahlen bereit gewesen war. Im Gegensatz dazu erlebte impressionistische Kunst eine immense Wertsteigerung.<sup>82</sup> Julius Böhler und Karl Haberstock sahen in der Anfrage Hanfstaengls trotzdem eine Geschäftsgelegenheit und zeigten sich grundsätzlich auf-

78 Haberstock-Archiv, HA/LI 18, Karl Haberstock, Dokument zum Spruchkammerverfahren, o.D., „Tausche“, S. 2-3. Werke von Pierre-Auguste Renoir wurden im Zuge der Aktion *Entartete Kunst* in keinem deutschen Museum beschlagnahmt, s. Datenbank „Entartete Kunst“.

79 Haberstock-Archiv, HA/L, 42,2, Buchner an Magdalene Haberstock, 12.06.1947; ebd., 36, Buchner an Karl Haberstock, 17.03.1948. Verschiedene Schriftwechsel in ebd. zeugen davon, dass Buchner durch eidesstattliche Erklärungen und Abschriften aus den Akten der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen Haberstock in seinem Spruchkammerverfahren unterstützte. Buchner sagte bei dem Verfahren auch als Zeuge aus, s. Haberstock-Archiv, HA/LI, 45, Einlage zum Protokoll der mündlichen Verhandlungen am 12., 13. und 14.07.1949 gegen Haberstock, Karl.

80 Der Renoir befand sich zu diesem Zeitpunkt noch in gemeinsamem Besitz der beiden Kunsthändler, die einen Verkauf beabsichtigten. S. Haberstock-Archiv, HA/VI, 40, Julius Böhler, Bestätigung, 13.07.1947. BWA, Nachlass Kunsthandlung Böhler F 43/354, Böhler an Hanfstaengl, 02.08.1949; BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 23/1 (Nr. 644), Eberhard Hanfstaengl an Böhler, 19.07.1949.

81 So Carl Georg Heise an Karl Haberstock am 1. Februar 1950, zit. nach Haug 2005, S. 66.

82 BWA, Nachlass Kunsthandlung Böhler F 43/354, Böhler an Bayer. Landesamt für Denkmalpflege z.H. des Herrn Prof. Lill, 24.11.1949.

geschlossen gegenüber Verhandlungen, machten aber deutlich, dass sie keine Verantwortung für die veränderten Marktwerte der Tauschbilder übernehmen.<sup>83</sup> Neben juristischen Bedenken schätzte Hanfstaengl den Erwerb des Thoma als eine „schier nicht begreifliche Überschätzung des Wertes eines Gemäldes von Thoma bzw. eine höchst bedauerliche Unterbewertung der im Tausch gegebenen Bilder“ ein. Er führte weiter aus:

Man muß annehmen, daß dieser Tausch nur unter der Psychose der damaligen nationalsozialistischen Kunstauffassung bzw. unter dem Terror der Aktion gegen „Entartete Kunst“, zu der ja auch berühmte französische Bilder gehörten, erfolgte. Es ist leider nicht der einzige Tausch, der in diesen Jahren durchgeführt wurde und der heute als unverständlich erscheinen muß.<sup>84</sup>

Mit seiner Aussage intendierte Hanfstaengl offensichtlich die Rückabwicklung des Tausches, der unter den veränderten Marktbedingungen als irrwitzig erschien. Um die Irrationalität des Tauschgeschäftes zu unterstreichen, pathologisierte Hanfstaengl die Abgabe eines Renoirs gegen ein Gemälde von Thoma (die anderen Tauschbilder spielten so gut wie keine Rolle mehr), indem er den Tausch als Ausdruck eines psychischen Ausnahmezustandes der damals handelnden Akteure darstellte. Dabei war das Verhältnis zwischen Buchner und Hanfstaengl weder zum Zeitpunkt des Erwerbs noch danach schlecht oder zerrüttet gewesen, sondern durchaus kollegial.<sup>85</sup>

Gleichzeitig macht die zitierte Aussage Hanfstaengls deutlich, dass dieser das Tauschgeschäft von 1940 als Erweiterung der Aktion *Entartete Kunst* interpretierte. Dass diese Analyse rein strukturell nicht zutrifft,

<sup>83</sup> Ebd., Böhler an Hanfstaengl, 02.08. und 22.09.1949. Böhler beabsichtigte anfangs, Hanfstaengl nicht zu verärgern. Haberstock dagegen sah keinen Grund für eine Rücksichtnahme auf Hanfstaengl, der ihn, wie er schrieb, „vollkommen grundlos mit seinem Hass verfolgt[e]“, s. Haberstock-Archiv, HA/VI, 157, Karl Haberstock an Julius Böhler, 08.10.1949; ebd. 156, Julius Böhler an Karl Haberstock, 12.10.1949. BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 23/1 (Nr. 644), Julius Böhler an Eberhard Hanfstaengl, 11.11.1949.

<sup>84</sup> Ebd., Eberhard Hanfstaengl an Julius Böhler, 12.09.1949.

<sup>85</sup> 1943 etwa hatte Buchner auf Vermittlung Hanfstaengls hin die *Südliche Landschaft mit Einsiedlern* von Ferdinand Olivier erworben, wie er an Ludwig Grote schrieb, s. DKA, NL Grote, Ludwig, 748, Buchner an Ludwig Grote, 07.03.1943. S. BSTGS Inv. Nr. 10852.

dürfte Hanfstaengl selbst bewusst gewesen sein. Dennoch ist es bemerkenswert, dass Hanfstaengl den Tausch in den Kontext der Aktion stellte und damit als ideologisch und politisch motiviert einstufte.<sup>86</sup> Daraus ist zu folgern, dass Hanfstaengl die hohe Bewertung von Thomas Werk als Folge der völkischen NS-Ideologie interpretierte, während er die Kunst des Franzosen Renoir für politisch unbelastet hielt. Im Unterschied zu einer Auseinandersetzung unter Kunsthistorikern, die über die Qualität des einzelnen Kunstwerkes im Rahmen der Stilgeschichte stritten – wie in der Auseinandersetzung zwischen Thode und Meier-Graefe zu Anfang des Jahrhunderts – gaben nun die politischen Umstände den Rahmen für die Bewertung des einzelnen Kunstwerkes vor.

Um Druck auf die Kunsthändler auszuüben, drohte Hanfstaengl sogar damit, den Renoir auf die Liste der national wertvollen Kunstwerke setzen zu lassen. Böhler und Haberstock legten bei den zuständigen Behörden Einspruch dagegen ein. Eine Aufnahme des Gemäldes in der Liste hätte eine Ausfuhrsperrung zur Folge gehabt und damit einen Verkauf ins Ausland unmöglich gemacht.<sup>87</sup> Die Kunsthändler argumentierten, dass der Tausch von 1940 innerhalb der damaligen Rahmenbedingungen und Geschmacksurteile nachvollziehbar und legitim gewesen sei. Für Böhler war die Abwertung der Kunst Hans Thomas und „dass zurzeit die Mode – die ausserhalb unser aller Einfluss steht – sich in dem Masse den Impressionisten zuwandte“ eine „Sache des Glücks“.<sup>88</sup> Buchners Erwerbungen von Kunstwerken von französischen Künstlern deutete Böhler zusätzlich als Hinweis, dass Buchner den Renoir gegen den Thoma damals nicht aus politischen, sondern rein künstlerischen Gründen getauscht habe.<sup>89</sup>

<sup>86</sup> Eine ähnliche Position nahm auch der Publizist Hans Eckstein ein, der den Tausch ebenfalls als Erweiterung der Aktion *Entartete Kunst* sah, s. Haberstock-Archiv, HA/L 42,1 und 2, Buchner an Magdalene Haberstock, 12.06.1947; BayHStA, MK 44778, Buchner an Regierungsdirektor Wallenreiter, 17.02.1953.

<sup>87</sup> Zur Instrumentalisierung des „Verzeichnisses der national wertvollen Kunstwerke“ nach 1945 s. Maria Obenaus, Für die Nation gesichert? Das „Verzeichnis der national wertvollen Kunstwerke“: Entstehung, Etablierung und Instrumentalisierung 1919–1945, Berlin/Boston 2016, S. 323–324.

<sup>88</sup> BWA, Nachlass Kunsthändler Böhler F 43/354, Böhler an Bayer. Landesamt für Denkmalpflege z.H. des Herrn Prof. Lill, 24.11.1949.

<sup>89</sup> Ebd., Julius Böhler an BSUK z. Hd. Dr. Dr. Keim, 06.12.1949. Jene Ankäufe hatte Buchner tatsächlich getätigt; z.B. erwarb er die *Schlafende Bacchantin* von Eugène Delacroix

Letztlich scheiterte Hanfstaengl mit seinem Versuch, den Tausch rückgängig zu machen. Im Dezember 1950 teilte Böhler mit, dass der Renoir anderweitig verkauft sei.<sup>90</sup> Doch das Tauschgeschäft begleitete Buchner weiterhin. Als Buchner sich 1953 gegenüber dem Kultusministerium für seine Tauschgeschäfte rechtfertigen musste, begründete er seine Bereitschaft, den Renoir und die anderen Bilder gegen den Thoma zu tauschen, abermals mit der herausragenden Qualität des *Hühnerfüternden Mädchens*.<sup>91</sup> Die geringe Qualität des Renoir und der anderen Tauschbilder sei der Grund für die Abgabe gewesen und nicht eine grundsätzliche Ablehnung der französischen Impressionisten. Als Beleg führte er, wie bereits Böhler zuvor, seine Erwerbungen französischer Kunst an. Auch Karl Haberstock, der durch die Auseinandersetzung seinen Ruf in Gefahr sah, kritisierte die Verunglimpfung Thomas weiterhin öffentlich.<sup>92</sup> Gegenüber Buchner äußerte er wiederholt, dass er die Bewertung Thomas als nationalsozialistisch verbrämten Künstler für falsch hielt:

1942 über die Kunsthandlung Engel in Paris, das *Bildnis des Malers Evariste Bernardi de Valerne* von Edgar Degas 1943 über den Kunsthändler Eugen Brüschwiler in Paris und ein großformatiges Triptychon von Pierre Puvis de Chavannes ebenfalls 1943 über Brüschwiler. BayHStA, MK 50862, Buchner an BSUK, 16.04.1942; ebd., BSUK an Buchner, 26.07. und 26.10.1943. Archives diplomatiques, 209 SUP 581 R 36. BUECHNER, Dr. Ernest, Copy, Declaration of Property Removed from an area Occupied by German Forces, OMGUS Bavaria, 12.06.1946. Alle diese Erwerbungen aus Paris wurden nach 1945 nach Frankreich restituiert. Buchner half bei den Restititionen seiner eigenen Erwerbungen mit, lieferte Händlernamen und Ankaufpreise, s. ebd., Buchner, München-Pasing an Élie Doubinsky, 22.11.1951. **90** BWA, Nachlass Kunsthandlung Böhler F 43/354, Julius Böhler an Bayer. Landesamt für Denkmalpflege, 19.12.1950. Über die Kunsthandlung Alex Vömel, Düsseldorf gelangte das Bild in die USA; heute ist es Teil der Sammlung des Minneapolis Institute of Art, Inv. Nr. 51.19, Abb. s. <https://collections.artsmia.org/art/1163/the-piazza-san-marco-venice-pierre-auguste-renoir> (zuletzt aufgerufen am 16.06.2020).

**91** BayHStA, MK 44778, Buchner an Reg. Direktor Wallenreiter, 17.02.1953.

**92** Haberstock echauffierte sich etwa in einem Leserbrief an die *Zeit*, die er für die Einstufung des Gemäldes *Feierabend* in der Hamburger Kunsthalle als „einen gleichgültigen Thoma“ scharf kritisierte. S. Haberstock-Archiv, HA/X, 35, Karl Haberstock an *Die Zeit*, 15.07.1955. Haberstock bezog sich auf den Artikel von Martin Rabe, Ein Rechenschaftsbericht in Bildern und Figuren. Zur Ausstellung der Erwerbungen Carl Georg Heises für die Hamburger Kunsthalle, in: *Die Zeit*, 07.07.1955 (über <https://www.zeit.de/1955/27/ein-rechenschaftsbericht-in-bildern-und-figures>, zuletzt aufgerufen am 05.09.2019).

Ergänzend möchte ich Ihnen auch noch mitteilen, dass Karl Scheffler in einem seiner Bücher Renoir den „Pariser Heimatmaler“ genannt hat. Also was haben Sie getan? Sie haben einen Heimatmaler gegen einen anderen Heimatmaler getauscht! Dass es nach dem verlorenen Krieg Mode wurde über deutsche Kunst verächtlich zu reden und zu schreiben, um sich den neuen Mächten anzubiedern, das konnten weder Sie noch ich voraussehen.<sup>93</sup>

Die Passage zeigt besonders deutlich, dass die Kontrahenten Haberstock, Böhler und Buchner auf der einen und Hanfstaengl auf der anderen Seite auf verschiedenen Ebenen argumentierten. Während erstere den Tausch als rein künstlerisch motiviert und damit als legitim darstellte, versuchte Hanfstaengl den Tausch als Ausdruck einer politischen Position zu deuten und damit zu diskreditieren.

### 4.2.3 Politisch oder künstlerisch motiviert?

Felix Krämer sieht in der breiten Rezeption von Thomas Werk in der Zeit des Nationalsozialismus den Grund für sein „Vergessen-Werden“. Bis heute wird Thoma marginalisiert und sein Werk als völkisch oder „nationalsozialistisch“ gedeutet.<sup>94</sup> Analog hierzu ist die Lesart des beschriebenen Tauschgeschäftes als ideologisch motiviert bis heute virulent. Dies wird zum Beispiel in einem 2014 veröffentlichten Blogbeitrag des Minneapolis Institute of Art deutlich. Die Institution, in der sich der *Markusplatz* von Renoir heute befindet, deutete darin die Abgabe des Renoir gegen Thoma als Exempel für das nationalsozialistische Kunstverständnis:

The Nazis' dim view of modern art wasn't limited to the distorted, psychologically infused works of German Expressionism – they were disgusted by Impressionism, too.[...] This painting [Renoirs *Markusplatz*, Anm.] hung in a Munich museum until it was reportedly exchanged [...]

<sup>93</sup> Haberstock-Archiv, HA/X, 7, Karl Haberstock an Buchner, 26.07.1954.

<sup>94</sup> Krämer 2013, S. 23.

for a painting by Hans Thoma, a German whose accurately rendered landscapes of the motherland were more palatable to Hitler, more compatible with the „blood and soil“ ideology of Nazi nationalists.<sup>95</sup>

Solche pauschalisierenden Wertungen von Buchners Erwerbungen als ideologisch und politisch motivierte Akte sind in der Nachkriegszeit für beinahe alle seine Tauschgeschäfte festzustellen. Als Beispiel hierfür wurde auch häufig der Erwerb einer Reihe von Schlachtendarstellungen von Wilhelm von Kobell, des sogenannten Berthier-Zyklus, herangezogen.

Dieses Geschäft war durch Vermittlung von Eduard Plietzsch zustande gekommen, der als Mittelsmann für den im Pariser Exil lebenden jüdischen Kunsthändler Paul Graupe agierte.<sup>96</sup> Dieser bot unter dem Decknamen Jacques Vial den siebenteiligen Zyklus von Kobell und zwei weitere Gemälde 1938 zum Erwerb an. Buchner wollte den Kobell-Zyklus unbedingt für München sichern, weswegen er bereit war, eine Lorenzo di Credi zugeschriebene *Madonna mit Kind*, zwei venezianische Veduten von Canaletto und das kleinformatige Bild *Dorfstraße* von Jan Brueghel dem Älteren abzugeben. Der Zyklus zeigt mehrere Gefechte während der Dritten Koalitionskriege im Jahr 1805.<sup>97</sup> Eines der Bilder ist eine Darstellung der Einnahme von Braunau (Abb. 15). Ein Zusammenhang des Erwerbs mit Buchners Wertschätzung Hitlers, der in Braunau geboren worden war, ist durchaus denkbar. Angesichts des visuellen Befundes – Braunau scheint nur klein im Hintergrund des

<sup>95</sup> Minneapolis Institute of Art, Honoring the Monuments Men, art saviors of World War II, with a self-guided tour at the MIA (Part I), in: Blog des Minneapolis Institute of Art, publiziert am 03.02.2014, <https://new.artsmia.org/stories/honoring-the-monuments-men-art-saviors-of-world-war-ii-with-a-self-guided-tour-at-the-mia-part-i/> (zuletzt aufgerufen am 25.06.2019). Eine ähnliche Deutung nahm Andrea Bambi 2016 vor, die den Tausch als „völlig überbewerteten Erwerb von überschätzten Künstlern (Thoma)“ wertete, s. Bambi 2016, S. 130.

<sup>96</sup> Zu Graupe s. Golenia u.a. 2016, insbes. S. 152–153 und 189–191.

<sup>97</sup> BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 21/1 (Nr. 633), Buchner an Eduard Plietzsch, 05.10.1938; Eduard Plietzsch an Buchner, 28.12.1938. Der Zyklus war nach dem Sieg Napoleons von dem am Krieg beteiligten Marschall Berthier bei Wilhelm von Kobell in Auftrag gegeben worden. Er befindet sich noch heute in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen; vier der Bilder wurden 1952 in das Eigentum des Wittelsbacher Ausgleichsfonds (WAF) übertragen. S. BSTGS Inv. Nrn. WAF 1233 (ehem. 10665), WAF 1234 (ehem. 10666), WAF 1235 (ehem. 10667), 10668, 10670, WAF 1236 (ehem. 10671) und 10672.

Ölgemäldes auf – und des Inhaltes des Zyklus – die Belagerung und Einnahme von Städten wie München, Braunau oder Ulm durch französische Truppen – ist zumindest fraglich, ob der Zyklus tatsächlich als Verherrlichung Hitlers und des Nationalsozialismus gedeutet werden kann.

Ungeachtet dessen versuchte Hanfstaengl nach Kriegsende auch diesen Tausch für ungültig zu erklären. Seiner Meinung nach war das Tauschgeschäft „nur unter den damaligen politischen Verhältnissen vertretbar [...], insofern, als diese Schlachtenbilder Kobells zum Teil bayerische Veduten zeigen, (auch eine von Braunau)“.<sup>98</sup> Mit dem dezierten Hinweis auf Braunau beabsichtigte Hanfstaengl ein weiteres Mal, Buchners Erwerb des Zyklus' als ideologisch motiviert zu diffamieren. Derselben Argumentation bediente sich später Susanne Carwin, die den Erwerb des Braunau-Bildes ebenfalls als Ausdruck von Buchners nationalsozialistischer Haltung deutete.<sup>99</sup>

Den bis heute geäußerten Kritikpunkten an Buchners Erwerbungen ist gemein, dass sie – unabhängig von der Motivation, mit der sie geäußert wurden – das Agieren Buchners pauschal als politisch-ideologisch motiviert deuteten. Ihren Anfang hatte diese Deutung in Theodore Rousseaus Bewertung von Buchners Tätigkeiten nach politisch-moralischen Kriterien genommen. Hanfstaengl und andere reproduzierten diese Lesart, um Buchners Expertise zu diskreditieren und damit eine Rückabwicklung seiner Erwerbungen zu legitimieren.

Buchner fühlte sich in der Folge mehr und mehr zu Unrecht als Nationalsozialist verunglimpft. Seine Bestrebungen in den folgenden Jahren waren deshalb darauf ausgerichtet, die Sichtweise auf seine Amtszeit umzukehren. Dass er die Umdeutung seiner Amtsausführung ganz bewusst und aktiv vornahm, soll folgendes Beispiel demonstrieren.

<sup>98</sup> BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 21/1 (Nr. 633), Gemälde-Tausch mit der Kunsthandlung Eduard Plietzsch, Berlin, 1939; ebd., Eberhard Hanfstaengl an BSUK, 09.05.1952.

<sup>99</sup> Ebd., Eberhard Hanfstaengl an BSUK, 09.05.1952; Carwin 1956, S. 790; s. auch Bambi 2016, S. 130.



Abb. 15 Wilhelm von Kobell, Die Einnahme von Braunau (Berthier-Zyklus), 1806, Öl auf Leinwand, 57,2 x 87,3 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek München (BSTGS Inv. Nr. 10672), CC BY-SA 4.0

### 4.3 Genese eines selbstentlastenden Narrativs

Die aktive Umdeutung der Geschichte und die Genese eines Narrativs mit dem Ziel der Selbstentlastung ist anhand der angeblichen Rettung der französischen Impressionisten exemplarisch demonstrierbar. Um das Narrativ, das Buchner auf den Ereignissen im Jahr 1935 aufbaute, als ein solches zu dekonstruieren, wird zunächst der historische Hintergrund, wie er sich nach der aktuellen Forschungslage darstellt, beleuchtet.

Im November 1935 stellte das Reichserziehungsministerium eine unverfängliche Anfrage zu den allgemeinen Bestimmungen über die Veräußerung von Kunstwerken in bayerischem Staatsbesitz.<sup>100</sup> Hintergrund dieser Anfrage war eine Liquiditätskrise der Hotel AG, deren Zweck der Erwerb, Betrieb und Verkauf von Hotels war. Die Hotel AG hielt seit 1926 51% des Grandhotels *Vier Jahreszeiten* in der Münch-

<sup>100</sup> BayHStA, MK 41271, Der Reichs- und Preußische Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung an BSUK, 16.11.1935.

ner Maximilianstraße. Die Vorstände der Hotel AG, die Brüder Alfred (1881–1960) und Otto (1884–1974) Walterspiel, nahmen mehrere Kredite auf, um das Hotel zu renovieren und „im alten Glanz erstrahlen zu lassen.“<sup>101</sup> Durch die Wirtschaftskrise der späten 1920er Jahre konnten die Brüder Walterspiel die Kredite jedoch schon bald nicht mehr bedienen und meldeten dies 1931 dem Münchner Stadtrat. Ein Konkurs konnte gerade noch abgewendet werden. In der Folge baten die Brüder Walterspiel Franz Seiler (1897–1966) um Unterstützung auf der Suche nach Kreditgebern. Seiler war als Fachmann für Hotelsanierungen für die Fides Treuhand-Vereinigung tätig, ein Treuhandunternehmen mit Sitz in Zürich. Die Fides übernahm als Beauftragte ihrer Klienten unter anderem Sanierungen und Liquidationen.<sup>102</sup> Da das Hotel *Vier Jahreszeiten* als Prestigeobjekt der Nationalsozialisten und als bevorzugter Ort für Empfänge ausländischer Delegationen galt, wurde die Sanierung des Hotels von den obersten Rängen der Regierung unterstützt. Seiler stellte in einem Gutachten die grundsätzliche Möglichkeit einer finanziellen Sanierung der Hotel AG fest, womit eine Zwangsversteigerung abgewendet war. 1934 wurde erstmals die Möglichkeit einer Sanierung mittels Verkäufen von Kunst aus Staatsbesitz erwogen – angeblich ange-regt durch Karl Haberstock.<sup>103</sup> Die höchsten Erträge vermutete man bei einem Verkauf von Werken französischer Impressionisten, welche auf dem Kunstmarkt kaum verfügbar waren.<sup>104</sup>

Im Zuge dessen sprach Franz Seiler in der Direktion der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen vor.<sup>105</sup> Er erwähnte die Absicht, Gemälde aus Staatsbesitz ins Ausland zu veräußern. Kurz darauf forderte Otto von Keudell (1887–1972), Ministerialrat im Reichspropagandaministerium, Buchner auf, dem Ministerium Fotografien von acht Bildern von Paul Cézanne, Édouard Manet und Vincent van Gogh zukommen zu lassen.<sup>106</sup> Buchner zeigte sich seiner vorgesetzten Behörde gegen-

101 Credit Suisse Group 2001, S. 341.

102 Zu Geschichte und Aufgaben der Fides s. ebd., S. 334–340.

103 Ebd., S. 343; Haug 2008, S. 49.

104 Detaillierter zu den Verhandlungen s. Credit Suisse Group 2001, S. 343–348. S. auch Francini u.a. 2001, S. 131 und Haug 2008, S. 49–50.

105 BayHStA, MK 41271, Buchner an BSUK, 23.11.1935.

106 Sieben der acht Bilder befinden sich noch heute in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen: Paul Cézanne: *Selbstbildnis* (BSTGS Inv. Nr. 8648), *Stilleben mit Kommode* (BSTGS Inv. Nr. 8647), *Der Bahndurchstich* (BSTGS Inv. Nr. 8646); Édouard Manet: *Le Déjeuner*

über empört darüber, „daß allen Ernstes der Versuch gemacht wird, die Hauptwerke unserer weltberühmten Sammlung neuerer französischer Malerei ins Ausland zu verkaufen.“<sup>107</sup> Er legte weiterhin dar, dass „ein derartiger Verkauf weltbekannter Meisterwerke das Ansehen der deutschen Kunstpflege vernichtend treffen würde und zugleich als ein höchst unfreundlicher, ja verletzender Akt gegenüber der rassistisch verwandten französischen Kultur angesehen werden müßte“. Zudem räumte er auch rechtliche Bedenken ein, da die Werke im Rahmen der Tschudi-Spende als Geschenke in Staatsbesitz gekommen seien – ein Argument, das Buchner im Zusammenhang mit der Abgabe des *Markusplatz* von Pierre-Auguste Renoir später selbst negierte.<sup>108</sup> Von Buchners Einwänden unbeeindruckt antwortete das Bayerische Kultusministerium auf die Anfrage des Reichserziehungsministeriums zu den formalen Bestimmungen für eine Veräußerung der Bilder aus Staatsbesitz.<sup>109</sup> Mitte Dezember 1935 forderte das Reichserziehungsministerium schließlich in einem vertraulichen Schreiben alle Direktoren von Kunstsammlungen und die Oberbürgermeister von größeren Städten auf, ihre Bestände nach verkäuflichen Werken französischer Impressionisten zu durchsuchen – „zum Zwecke der Auftauung eines bedeutenden Sperrmarktkontos“.<sup>110</sup> Buchner wiederholte nun dem Reichserziehungsministerium gegenüber seine Bedenken und führte aus:

(BSTGS Inv. Nr. 8638), *Die Barke* (BSTGS Inv. Nr. 8759); Vincent van Gogh: *Blick auf Arles* (BSTGS Inv. Nr. 8671), *Sonnenblumen* (BSTGS Inv. Nr. 8672). Das ebenfalls geforderte *Selbstbildnis* von Vincent van Gogh wurde 1938 als „entartet“ beschlagnahmt und befindet sich heute im Fogg Museum (Harvard Art Museums), Cambridge, MA, Inv. Nr. 1951.65.

107 BayHStA, MK 41271, Buchner an BSUK, 23.11.1935.

108 S. Kap. 4.2.

109 BayHStA, MK 41271, BSUK an den Reichs- und Preußischen Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, 03.12.1935.

110 Ebd., Der Reichs- und Preußische Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung an u.a. Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Vertraulich! Sofort!, 17.12.1935. Unter den Adressaten war z.B. auch die Nationalgalerie Berlin, die aufgefordert wurde, Werke von Cézanne, Manet, van Gogh und Renoir abzugeben. S. hierzu auch Haug 2008, S. 49. Auf dem Sperrmarktkonto lagen 8 Millionen RM Sperrguthaben der Fides, das das Preußische Wirtschaftsministerium und das Reichswirtschaftsministerium der Treuhandgesellschaft genehmigt hatten. Hiervon musste die Fides einen Teil für die Sanierung des Hotels *Vier Jahreszeiten* bereitstellen, vom Rest konnte sie in Deutschland Kunst erwerben. Sperrmarktguthaben konnten nur durch Exporte von Deutschland in die Schweiz in Devisen getauscht werden, s. Dieter Ziegler, *Die Wertpapierkonfiskation und die Rolle der Banken*, in: Stengel 2007, S. 161–181, S. 164–165; Haug 2008, S. 49–50.

Alle acht Bilder sind von solchem Rang und zugleich unter sich so verschieden und für die einzelnen Bildgattungen so charakteristisch (z.B. von Cezanne und Van Gogh jeweils ein Bildnis, ein Stilleben und eine Landschaft), daß der Verkauf auch nur eines der Bilder in den Bestand der Sammlung eine höchst empfindliche, nach menschlichem Ermessen nicht mehr zu ersetzende Lücke reißen würde.<sup>111</sup>

In den von Buchner genannten Argumenten dürfte auch der Grund liegen, warum gerade diese Gemälde als Verkaufsobjekte begehrt waren – der hohe finanzielle Wert, den solcherlei Kunstwerke im Ausland besaßen. Der Spitzenpreis, den das beschlagnahmte *Selbstbildnis* von Vincent van Gogh knapp vier Jahre später auf der Fischer-Auktion erzielen sollte, stellte dies unter Beweis.

Allerdings war nicht nur Buchner der Meinung, dass ein Verkauf der Kunstwerke ins Ausland eine unersetzliche Lücke in den staatlichen Kunstbesitz reißen würde. Auch Adolf Hitler sprach sich gegen eine Sanierung der Hotel AG durch Kunstverkäufe aus. 1940 wurde schließlich ein anderer Weg zur Rettung des *Vier Jahreszeiten* gefunden.<sup>112</sup>

Bereits kurz nach Kriegsende sah Buchner in der Angelegenheit der französischen Impressionisten von 1935 allerdings das Potential, sich als Retter der Tschudi-Spende zu inszenieren. Dass ab nun jede seiner Äußerungen gegen die nationalsozialistische Kunstpolitik zu seiner Entlastung dienen würde, erkannte Buchner schnell. Neben seinem Einsatz für die impressionistischen Gemälde wertete er somit auch seinen Brief an das Kultusministerium von 1935, in dem er sich abschätzig über die Blut-und-Boden-Ausstellung der NS-Kulturgemeinde geäußert hatte, als ein „heute ‚kostbare[s]‘ Papier“.<sup>113</sup> Diese im geschützten Rahmen seines Tagebuchs geäußerte Anmerkung ist als Beleg dafür zu werten, dass Buchner sich der entlastenden Funktion seiner Kritik gegen das Regime durchaus bewusst war. Den Entlastungsmechanismus setzte er ab nun gezielt ein. Bereits in seinem Memorandum *In eigener Sache*, das er unmittelbar nach Kriegsende verfasste, stellte er somit die nie

111 BayHStA, MK 41271, Buchner an Reichs- und Preußischen Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, 18.12.1935. Unterstreichungen im Original.

112 Credit Suisse Group 2001, S. 347–349.

113 NL Ernst Buchner, Tagebuch 1946 Juni–August, Eintrag vom 28.07.1946.

ernsthaft geführten Verhandlungen mit der Fides um die impressionistischen Gemälde als Vorläufer der Aktion *Entartete Kunst* dar:

Bereits sehr früh in der neuen Aera [*sic!*] hatte ich mich gegen die von gerissenen Kunsthändlern angesponnenen Versuche zur Wehr zu setzen, wertvolle, aber dem nationalsozialistischen Geschmack nicht mündende Meisterwerke von Weltbedeutung durch Verkauf aus dem stolzen bayerischen Gemäldeschatz herauszuberechnen. So konnte ich 1934 den bereits weitgediehenen Plan, die Hauptwerke der Tschudi-Sammlung, Hauptwerke von Manet, Cezanne, Van Gogh usw. ins Ausland zu verkaufen, hintertreiben.<sup>114</sup>

Buchner übertrieb seinen Anteil an der Verhinderung der Verkäufe ins Ausland maßlos. Dass es sich um französische impressionistische Werke handelte, war in den Verhandlungen 1935 insofern wichtig, da diese Art von Kunst im Ausland teuer gehandelt wurde. Indem Buchner aber den „nationalsozialistischen Geschmack“ als Movens der Entscheidung zur Abgabe der Bilder erklärte, deklarierte er seine Interventionen beim Kultusministerium 1935 als Aufbegehren gegen diesen.

Einen Schritt weiter ging Buchner drei Jahre später. In seinem 1948 eingereichten *Gesuch um Wiederverwendung im Staatsdienst bzw. um Versetzung in den Wartestand*, in dem er eine abermalige Rechtfertigung seiner Amtszeit lieferte, setzte Buchner die geplante Abgabe französischer Kunstwerke in den Zusammenhang mit der nationalsozialistischen „Kunstdoktrin“ und der Aktion *Entartete Kunst*:

Durch die Enge, Flachheit und Unduldsamkeit der nat. soz. [*sic!*] Kunstdoktrin war unser hoch bedeutender Bestand an starken Werken neuerer, insbesondere französischer Kunst wiederholt aufs Schwerste gefährdet. Bereits 1934 musste ich mit viel Mühe und Not den ersten Versuch, die wertvollsten französischen Bilder (Manet, Cezanne, Van Gogh, Gauguin) zum Verkauf zu stellen, abwehren. Als dann 1937 die berüchtigte „Säuberungsaktion“ in den deutschen Kunstsammlungen [...] durchgeführt

<sup>114</sup> BayHStA, MK 44778, Buchner an Regierungsdirektor Wallenreiter, 17.02.1953, Anlage: In eigener Sache, 15.06.1945.

wurde, gingen eine Reihe hervorragender Kunstwerke, die dann später in Luzern versteigert wurden, verloren, nachdem alle Vorstellungen, Beschwörungen, Proteste vergeblich waren. [...] Dass heute die Bilder der neueren Franzosen (Manet, Cezanne, Gauguin, Van Gogh, Matisse etc.) und die Werke der ebenfalls verfolgten jüdischen und halbjüdischen Meister (Max Liebermann, Israels, Hans von Marées) noch in München sind, ist kein Zufall, sondern das Ergebnis meines zähen, unermüdlichen, stillen und verbissenen Kampfes, der um so schwieriger war, als er nicht mit offenem Visier gekämpft werden konnte.<sup>115</sup>

Buchner deutete hier den geplanten Verkauf zum wiederholten Male als ideologisch motiviert. Nicht den Marktwert nannte er als Kriterium für einen Verkauf, sondern den Kunstwert, der nicht gemäß der „Kunstdoktrin“ gewesen sei. Indem er die im Jahr 1935 geführten Verhandlungen in den unmittelbaren Zusammenhang mit der Aktion *Entartete Kunst* brachte, versuchte er, die mittlerweile allgemein akzeptierte Missbilligung der Aktion auf den spezifischen Fall der Impressionisten zu übertragen. Dabei kam es Buchners Argumentation zugute, dass impressionistische sowie ehemals „entartete“ Kunst seit Kriegsende vermehrt in Ausstellungen gezeigt wurde – und zwar explizit als Gegenentwurf zur propagandistischen Ausstellungstätigkeit vor 1945.<sup>116</sup> Tatsächlich verfolgten aber die Aktion *Entartete Kunst* und der geplante Verkauf der französischen Impressionisten vollkommen unterschiedliche Ziele.

Dennoch gelang es Buchner seine Deutung der Geschichte zu verfestigen. Deutlich wird dies daran, dass andere Personen seine Lesart übernahmen und ihm als Ausweis seiner Integrität auslegten. Nachdem Buchner im August 1948 dem Kultusministerium sein *Gesuch um Wiederverwendung im Staatsdienst* übermittelt hatte, wurden verschiedene höhere Beamte zu Buchner und seiner Rolle während der NS-Zeit

115 Ebd., Buchner an BSUK, 20.08.1948, *Gesuch um Wiederverwendung im Staatsdienst* bzw. um Versetzung in den Wartestand.

116 1947 zeigten die Bayerischen Staatsgemälde­sammlungen die Ausstellung *Moderne französische Malerei von den Impressionisten bis zur Gegenwart*, danach folgte eine Reihe von Ausstellungen, die dezidiert „entartete“ Künstler zeigte, etwa *Der Blaue Reiter*, *Die Maler am Bauhaus*, *Oskar Kokoschka* oder *Max Beckmann*, s. Andrea Bambi, Eberhard Hanfstaengl und seine Amtszeit bei den Bayerischen Staatsgemälde­sammlungen von 1945 bis 1953, in: Friedrich/Prinzing 2012, S. 157–165, S. 161–163.

befragt. Etwa Georg Lill, Direktor des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, verwendete sich für Buchner. Als Beleg für seine Aufrichtigkeit führte Lill neben anderen Gründen an, dass Buchner sich den Forderungen, Werke des Impressionismus zu veräußern, widersetzt habe.<sup>117</sup> Dieses Argument wiederholte auch Kultusminister August Rucker (1900–1978), indem er Buchners „Geschick und Mut“ betonte, mit dem dieser sich „den Zumutungen widersetzt [habe], wertvolle impressionistische und expressionistische Kunstwerke zu veräußern“.<sup>118</sup> 1958 findet sich dieselbe Formulierung im Vorschlagstext für die Verleihung des Bayerischen Verdienstordens an Buchner abermals.<sup>119</sup> Dass er den Verdienstorden im darauffolgenden Jahr unter anderem für die Rettung der impressionistischen Gemälde überreicht bekam, ist als offizielle Annahme der von Buchner selbst vorgenommenen Deutung zu sehen. Als Buchner 1962 starb, perpetuierten Nachrufe auf ihn das Narrativ der „Rettung“ abermals.<sup>120</sup>

Dass sogar Jonathan Petropoulos Buchners Version der Geschichte noch im Jahr 2000 aufgriff, indem er den Vorschlag zum Verkauf der französischen Impressionisten als ideologisch motiviert und als Vorläufer der Aktion *Entartete Kunst* beschrieb, zeigt den hohen Wirkungsgrad von Buchners Narration.<sup>121</sup> Zusammenfassend ist somit festzustellen, dass es Buchner gelang, die Kriterien der Bewertung, die an ihn angelegt wurden, zum Zwecke einer Selbstentlastung neu zu setzen. Während Theodore Rousseau anhand moralischer Kriterien die Schuld Buchners festgestellt und Eberhard Hanfstaengl anhand ideologischer Kriterien Buchners Erwerbungen als Propaganda interpretiert hatte, deutete Buchner sein Agieren als unbedingten Einsatz für die Kunst in teils offenem, teils verstecktem Widerstand gegen das NS-Regime. So aktiv, wie er sich den Systemwechsel 1933 zunutze gemacht hatte, steuerte er auch nach dem Systemwechsel 1945 seine Geschicke.

117 BayHStA, MK 44778, Georg Lill an Walter Keim, 06.09.1948.

118 Ebd., Schreiben des Herrn Staatsministers Rucker an Buchner, 27.09.1957.

119 BayHStA, StK Bayer. Verdienstorden 43, Staatsministerium für Unterricht und Kultus, Vorschlag auf Verleihung des Bayerischen Verdienstordens, 02.09.1958.

120 Z.B. schrieb Karl-Heinz Leidokat davon, „wie er [Buchner] in den dreißiger Jahren Werke der Moderne vor dem Zugriff der Banausen bewahrte.“; s. BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. PReg 00032, Karl-Heinz Leidokat, Abschied von Ernst Buchner, in: Würmtalbote, 04.06.1962.

121 Petropoulos 2000, S. 24.



## 5 1945–1962: Wiedereingliederung

Gegenstand des folgenden Kapitels ist die Zeit nach seiner Entlassung aus der Haft bis zu Buchners Tod 1962. Nach seinem tiefen Fall durch die Amtsenthebung und die Inhaftierung erfolgte sukzessive die soziale und institutionelle Wiedereingliederung Buchners. 1953 gelang es Buchner, seinen alten Posten wieder zu besetzen. Das Kapitel verfolgt die These, dass Buchner die gelungene institutionelle Wiedereingliederung und gesellschaftliche Rehabilitation einem Zusammenspiel aus strukturellen und personellen Faktoren sowie einer erfolgreichen Umdeutung seiner Amtsführung zu verdanken hatte.

Die Genese einer solchen Umdeutung durch eine alternative Narration der Ereignisse des Jahres 1935 wurde im vorangegangenen Kapitel umrissen. Doch auch darüber hinaus strebte Buchner danach, sein Profil als unpolitisch und ausschließlich der Kunst verpflichtet zu schärfen. Hierfür bediente er sich stets der Kunst als Vergangenheitsverarbeitung und -bewältigung. In der von ihm maßgeblich beförderten Debatte um die Alte Pinakothek etwa setzte sich Buchner für den Wiederaufbau des Museums ein, das er zu einem Sinnbild einer langwährenden Tradition der bayerischen Kunstförderung, die durch den Nationalsozialismus zerstört worden sei, stilisierte. Zusätzlich versuchte er sich durch eine gezielte Förderung der Kunst der Moderne als Gegner der nationalsozialistischen Verfolgung derselben zu inszenieren. Doch trotz dem Versuch, die Wahrnehmung seiner Tätigkeiten vor 1945 selbst zu lenken und damit die Deutungshoheit über sich und seine Arbeit zu behalten, blieb er in gewissen Kreisen hochumstritten. Die Debatten, die um Buchners Tätigkeiten unter dem NS-Regime, um seine Wiedereinsetzung ins Amt des Generaldirektors und um die Legitimität seiner Amtsführung geführt wurden, stehen deshalb in den ersten beiden Abschnitten des Kapitels verstärkt im Fokus.

Der letzte Abschnitt widmet sich der Zeit nach 1957 und damit den Jahren, nachdem Buchner sein Direktorenamt niedergelegt hatte. In seinem Ruhestand erntete Buchner die Früchte seiner Bemühungen. In der Öffentlichkeit war von seiner Vergangenheit kaum noch die Rede. Buchner starb 1962 als geschätzter Kunstgelehrter und als „Retter“ der Pina-

kotheken.<sup>1</sup> Wie es zu dieser Wahrnehmung kam und inwiefern er von dieser Wahrnehmung profitierte, davon handelt das folgende Kapitel.

## 5.1 Schritte und Rückschritte zur Rehabilitation

In den Wochen und Monaten unmittelbar nach Kriegsende schwankte Buchner zwischen Verzweiflung über das ihm durch die Entlassung und Rousseaus Urteil zugeteilte Los – das ihm seiner Auffassung nach völlig zu Unrecht widerfahren war – und dem Bestreben, sein Schicksal zu seinen Gunsten zu wenden. Seine Bestrebungen waren letztlich erfolgreich. Ziel der folgenden Ausführungen ist es nun, einen Erklärungsansatz dafür zu liefern, wie Buchner die Wiedereinsetzung als Generaldirektor im Jahr 1953 gelang. Dabei wird besonders auf die bereits angedeutete Selbstentlastungsstrategie Buchners eingegangen, sowie die Rolle von seinem Netzwerk beleuchtet. Abschließend soll mit einem Blick auf andere Museen in Nachkriegsdeutschland die Frage beantwortet werden, ob Buchners Werdegang als Einzelfall oder als Exempel einer allgemeinen Tendenz in der deutschen Museumslandschaft gesehen werden kann.

### 5.1.1 Das Gesuch und seine Folgen

Die Tagebucheinträge der Jahre 1945 und 1946 zeichnen ein Selbstbild Buchners als aufrechten Kunsthistoriker, der zu Unrecht seines Amtes enthoben war, das er stets mit hohem Pflichtbewusstsein ausgeführt hatte. Nachdem ihm neben seinem Amt auch die Honorarprofessorenwürde aberkannt worden war, registrierte er mit Genugtuung, dass zumindest die Bayerische Akademie der Wissenschaften seine Mitgliedschaft bestätigt hatte.<sup>2</sup> „[E]s ist ein ernstes u. wie sich zeigt aufrech-

1 Stadtarchiv München, ZA-P-62-29, Karl-Heinz-Leidokat, Der Retter der Pinakotheken wird Siebzig, in: Würmtalbote, 20.03.1962.

2 Buchner war 1940 als Mitglied in die Bayerische Akademie der Wissenschaften aufgenommen worden, s. NARA, M1946, RG 260, Roll 0006, Theodor Müller, Bayerische Akademie der Wissenschaften an Buchner, 28.10.1940 (über <https://www.fold3.com/image/270069689>, zuletzt aufgerufen am 03.06.2019).

tes Gremium. Das Ehrlich strebende, wissenschaftlich Tüchtige, unbeirrbar Forschende muß sich auf die Dauer durchsetzen“, schrieb er in sein Tagebuch.<sup>3</sup> Buchner verstand sich als ein solch ehrlich Strebender und wissenschaftlich Tüchtiger und verortete sich damit gänzlich auf der Seite der Wissenschaft und Forschung, die er als unabhängig von politischen Gegebenheiten auffasste.

Deshalb setzte er für seine Zukunft auf seine Expertise auf dem Gebiet der altdeutschen Malerei. Kurz nach seiner Entlassung aus der Haft in Altaussee erwoh er, als Privatgelehrter mit Publikationen und Gutachten seinen Lebensunterhalt zu verdienen.<sup>4</sup> Hierfür stellte er Überlegungen zu kunsthistorischen Abhandlungen an und knüpfte langsam wieder an seine Kontakte in den Kunsthandel an.<sup>5</sup> Regelmäßige Besuche bei Julius Böhler, Maria Almas Dietrich und ihrer Tochter Mimi tho Rahde, Jacob Scheidwimmer oder Friedrich Ragaller gehörten bereits in den ersten Monaten nach seiner Entlassung wieder zu Buchners Alltag.<sup>6</sup> Gutachten zu Gemälden, die er für den Kunsthandel und auch Privatleute gegen Geld oder Zigaretten ausstellte, waren vermutlich für einige Zeit seine Haupteinnahmequelle.<sup>7</sup> Auch mit Karl Haberstock traf er sich regelmäßig. Dieser beklagte sich ausgiebig über die angeblich ungerechtfertigte Diskriminierung seiner Person als NS-Profitteur; nach Einschätzung Buchners war er allerdings „[s]o

3 NL Ernst Buchner, Tagebuch 1945 Juli–Dezember, Eintrag vom 03.09.1945; UAM, O-XIV-372, Prodekan Alexander Scharff an Buchner, 28.01.1946.

4 Neben der Gutachtertätigkeit überlegte Buchner, mit dem Zeichnen und Verkauf von aquarellierten Ansichtskarten Geld zu verdienen, s. NL Ernst Buchner, Tagebuch 1945 Juli–Dezember, Einträge vom 10.08. und 16.09.1945.

5 Im November 1945 formulierte er den Gedanken „über die altdeutsche Bildnis-Publikation“, die er allerdings erst 1953 publizierte, s. Ernst Buchner, *Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit (Denkmäler deutscher Kunst)*, Berlin 1953, s. NL Ernst Buchner, Tagebuch 1945 Juli–Dezember, Eintrag vom 13.11.1945.

6 Zu den nach dem Krieg weiterbestehenden Netzwerken von während des Nationalsozialismus aktiven Kunsthändlern und Kunsthistorikern s. auch Rydell 2014, S. 326.

7 Diese Gutachten oder Notizen hierzu haben sich vereinzelt in Buchners Fotoarchiv erhalten, das heute im Zentralinstitut für Kunstgeschichte aufbewahrt wird. Vereinzelt finden sich auch Gutachten in Museumsarchiven. Als Beispiel sei hier ein ungewöhnlich ausführliches Gutachten vom 4. April 1947 zu einem schwäbischen *Pfingstwunder* von 1478 genannt, das sich in der Altregistratur des Zeppelin Museum in Friedrichshafen fand (freundlicher Hinweis von Fanny Stoye, Zeppelin Museum Friedrichshafen GmbH, 27.10.2017).

ein ganz weisses Lamm dann doch nicht“.<sup>8</sup> Mit Haberstock entwickelte sich in der Folge eine rege Korrespondenz, deren Thema hauptsächlich die Entnazifizierung war. Die beiden stellten sich in der Folge gegenseitig Bescheinigungen über ihre angeblich oppositionelle Haltung zum nationalsozialistischen Regime für die Spruchkammerverfahren aus.<sup>9</sup>

Nachdem Buchner kurz nach seiner Rückkehr aus der Haft sogar von engsten Freunden gemieden worden war, verbesserte sich seine Situation langsam.<sup>10</sup> Neben den alten Kontakten in die Kunstszene nahm Buchner auch Schritt für Schritt sein soziales Leben wieder auf. Später trat er in zwei Herrenengesellschaften ein, die integraler Bestandteil der Münchner Stadtgesellschaft waren: die *Turmfalken* und die *Schwadron der Pappenheimer*.<sup>11</sup> Der Maler Hans Jürgen Kallmann beschrieb Buchners Rolle bei den *Pappenheimern* folgendermaßen: „Er war da

8 NL Ernst Buchner, Tagebuch 1946 August–Oktober, Eintrag vom 30.09.1946.

9 Buchner spielte auch eine Rolle in Haberstocks Spruchkammerverfahren, er sagte dort aus und reichte eidestattliche Erklärungen über die Integrität Haberstocks ein, s. Haberstock-Archiv, HA/L, verschiedene Korrespondenz zwischen Buchner und Karl Haberstock, 1947–1949. S. hierzu auch Keßler 2008, S. 33. Die kritische Einordnung von Haberstocks Rolle während des NS war Gegenstand einer Debatte, die die Herausgeber des 2008 erschienenen Sammelbandes zu Haberstock mit den Rezensenten ihres Bandes 2010 bis 2011 in der Zeitschrift *Kunstchronik* führten, s. Nikola Doll/Christian Fuhrmeister, Rezension von: Horst Keßler, Karl Haberstock. Umstrittener Kunsthändler und Mäzen, Hrsg. v. Christof Trepesch, mit Beiträgen von Ute Haug, Anja Heuß und Christof Trepesch, München/Berlin, Deutscher Kunstverlag 2008, in: *Kunstchronik* 12 (2010), S. 620–623; Horst Keßler/Christof Trepesch, Zur Rezension von Doll und Fuhrmeister in *Kunstchronik* Nr. 12, 2010, 620–623, in: *Kunstchronik* 4 (2011), S. 215–217; Nikola Doll/Christian Fuhrmeister, Zur Zuschrift von Keßler/Trepesch in *Kunstchronik* Nr. 4, 2011, 215–217, in: *Kunstchronik* 5 (2011), S. 273–274.

10 „Zuweilen kommt man sich wie ein ‚Aussätziger‘ vor. [...] Wie viele bleiben weg, die Schiss haben. Es ist oft schwer, den Glauben an den Menschen heute nicht zu verlieren.“, s. NL Ernst Buchner, Tagebuch 1945 Juli–Dezember, Eintrag vom 25.12.1945.

11 In der *Schwadron* war Buchner seit 1952 Mitglied. Hierbei handelte es sich um eine seit 1857 bestehende Vereinigung, die sich über ihre Interessen an Kunst, Musik und Dichtung und das Ausrichten humorvoll gestalteter Bankette und Veranstaltungen definierte. Die Wertschätzung von Tradition und konservativen Werten gehörte ebenfalls zum Selbstverständnis. In der *Schwadron* war Buchner ein gern gesehenes Mitglied; er hielt vielgelobte kunsthistorische Vorträge und trug des Öfteren Lieder zu Gitarrenbegleitung vor. S. Hermann Dihm, Die Schwadron der Pappenheimer 1857–1957. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Münchens, München 1957, S. 68–70; NL Ernst Buchner, Mappe Künstler A–L, Theo Lechner an Buchner, 15.01.1954. In Buchners Tagebüchern der 1950er und 1960er Jahre sind zahlreiche Treffen und Fahrten mit der *Schwadron* und den *Turmfalken* dokumentiert.

einer der Nie-Fehlenden, seine massive Männlichkeit füllte den Raum und setzte den wichtigsten Akzent des Abends.“<sup>12</sup>

Die Auswirkungen des Regimewechsels und der Entnazifizierungsmaßnahmen der Alliierten war dominierendes Thema aller Gespräche mit (ehemaligen) Kollegen. Schockiert registrierte Buchner eine „Freitod-Welle“ von bekannten Persönlichkeiten.<sup>13</sup> Die Entlassungen seines ehemaligen Mitarbeiters Karl Feuchtmayr oder diejenige von Heinrich Kohlhaufen aus dem Germanischen Nationalmuseum notierte er ebenso verärgert wie die Namen derjenigen Kollegen, die sich im Amt halten konnten.<sup>14</sup> Kollegen, die ihre Ämter behalten hatten – wie Kurt Martin, der sich laut Buchner wie ein „Aal [...] geschickt durchgeschlängelt“ hatte, Ernst Holzinger, der nach wie vor Direktor des Städel war, Peter Halm, Reinhard Lischka oder Hermann Lohe – hielten Buchner über die neuesten Personalentwicklungen auf dem Laufenden. Nachdem Hanfstaengl wiederholt Buchners Erwerbungen vor 1945 kritisiert hatte, war das Verhältnis zwischen den beiden Kunsthistorikern zerrüttet.<sup>15</sup> Seine ehemalige Mitarbeiterin Grete Brandt, die noch immer für die Staatsgemäldesammlungen arbeitete, informierte ihn jedoch regelmäßig über die Vorgänge in den Staatsgemäldesammlungen. Sie besuchte ihn häufig in Obermenzing; unter anderem inventarisierte sie die vier Neuerwerbungen, die Buchner noch Anfang 1945 getätigt hatte und die sich noch immer in seiner Privatwohnung befanden.<sup>16</sup>

12 Ingrid von der Dollen/Rainer Zimmermann/Gerhard Finckh (Hrsg.), Die Sammlung Joseph Hierling. Expressiver Realismus, Bd. 166 (Schweinfurter Museumsschriften), Schweinfurt 2009, S. 168.

13 Buchner notierte die Suizide des Kunsthistorikers Adolf Feulner (1884–1945) und des Archäologen Gerhart Rodenwald (1886–1945), s. NL Ernst Buchner, Tagebuch 1945 Juli–Dezember, Eintrag vom 24.10.1945.

14 Auch die Berufsverbote gegen die Dirigenten Hans Knappertsbusch und Wilhelm Furtwängler, sowie den Schauspieler Emil Jannings notierte Buchner, s. ebd., Eintrag vom 26.10.1945.

15 Mehrere Einträge in Buchners Tagebuch von 1946 zeugen von dem tiefen Zerwürfnis mit Hanfstaengl. Zudem hielt Buchner verbittert fest, wer von seinen Bekannten sich auf Hanfstaengls Seite schlug, z.B. Edgar Ende, s. NL Ernst Buchner, Tagebuch 1946 Juni–August, Eintrag vom 28.07.1946.

16 NL Ernst Buchner, Tagebuch 1945 Juli–Dezember, Eintrag vom 13.08.1945.

Über die Verhöre in Altaussee hinaus wurde Buchner häufig von den amerikanischen und französischen Kunsteinheiten zum Verbleib beschlagnahmter oder geraubter Kunstwerke befragt.<sup>17</sup> Obwohl Buchner dadurch ständig mit den Konsequenzen seiner Vergangenheit konfrontiert wurde, ist seinen Äußerungen kaum Schuldbewusstsein zu entnehmen. Nach Befragungen zur „Rückholung“ des Löwener Altars notierte Buchner wiederholt: „Als verantwortlicher Leiter der Münchner Sammlungen konnte ich nicht anders handeln.“<sup>18</sup>

Als im März 1946 das *Gesetz zur Befreiung von Nationalsozialismus und Militarismus* erlassen wurde, musste Buchner einen Meldebogen ausfüllen. Neben Angaben zu seiner NSDAP-Mitgliedschaft sollte er eine Selbsteingliederung in eine der fünf Gruppen des Gesetzes vornehmen.<sup>19</sup> Buchner stufte sich selbst als zu Entlastender ein, „da mein sachlich begründeter Partei-Eintritt Voraussetzung u. Basis für meine amtl. Aufgaben, die Vermehrung, Erhaltung und Rettung der meiner Direktion anvertrauten Gemäldeschätze der bayr. Staatssammlungen war.“<sup>20</sup> Die Spruchkammer, die schließlich über Buchner in Abwesenheit urteilte, stufte ihn allerdings als Mitläufer ein und verurteilte ihn zu einer „Geldsühne“ von 1.000 Reichsmark.<sup>21</sup>

17 Hierfür besuchten ihn die amerikanischen Soldaten und ihre deutschen Mitarbeiter zuhause in Obermenzing oder er wurde zu Verhören in den Sitz der amerikanischen Militärregierung, der ehemaligen „Reichszeugmeisterei“ an der Tegernseer Landstraße, gerufen, s. ebd., Eintrag vom 16.08.1945; NL Ernst Buchner, Tagebuch 1946 Januar–März, Einträge vom 09., 11. und 13.02.1946; NL Ernst Buchner, Tagebuch 1946 März–Juni, Einträge vom 15. und 16.05.1946.

18 NL Ernst Buchner, Tagebuch 1945 Juli–Dezember, Eintrag vom 26.11.1945.

19 Das Gesetz Nr. 104 zur Befreiung von Nationalsozialismus und Militarismus wurde am 5. März 1946 unterzeichnet. Es legte die Eingliederung in fünf Gruppen fest: I. Hauptschuldige, II. Belastete, III. Minderbelastete, IV. Mitläufer und V. Entlastete. S. Paul Hoser, Entnazifizierung, in: Historisches Lexikon Bayerns, publiziert am 05.02.2013, <https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Entnazifizierung> (zuletzt aufgerufen am 25.06.2019).

20 StAM, Spruchkammern Karton 218, Buchner, Ernst, geb. 20.03.1892, Meldebogen auf Grund des Gesetzes zur Befreiung von Nationalsozialismus und Militarismus vom 5. März 1946 (Abkürzungen im Original). Diesen Meldebogen mussten alle Deutschen über 18 Jahre ausfüllen. Zuwiderhandlungen und falsche Angaben wurden unter Strafe gestellt, s. Niethammer 1982, S. 568.

21 StAM, Spruchkammern Karton 218, Buchner, Ernst, geb. 20.03.1892, Sühnebescheid, 20.05.1948. Damit gehörte Buchner zu der größten Gruppe der Entnazifizierten. In 43% der Verfahren fällten die Spruchkammern das Urteil „Mitläufer“. S. Niethammer 1982, S. 617.

### 5.1.1.1 Das Gesuch um Wiederverwendung im Staatsdienst

Mit dem am 10. Oktober 1945 erlassenen Kontrollratsgesetz Nr. 2 über die Auflösung von Naziorganisationen war auch das bis zum 8. Mai 1945 geltende Beamtenrecht erloschen. Die Verfassung des Freistaates Bayern, am 8. Dezember 1946 in Kraft getreten, regelte die Verhältnisse der durch Zugehörigkeit zur NSDAP entlassenen Beamten weiterhin nicht.<sup>22</sup> Mit dem Gesetz Nr. 2 hatte Buchner seinen Beamtenstatus und die Verfügungsgewalt über sein Vermögen verloren. Kurz nach seiner Einstufung als Mitläufer stellte er daher ein *Gesuch um Wiederverwendung im Staatsdienst bzw. um Versetzung in den Wartestand* beim Bayerischen Kultusministerium.<sup>23</sup>

Das Gesuch sollte entweder die Versetzung in den Wartestand oder eine Wiederverwendung im Staatsdienst bezwecken, also eine Wiederaufnahme von Buchners Beamtenverhältnis. In neun inhaltlichen Abschnitten legte Buchner „Tatsachen und Ereignisse“ dar, „die grösstenteils im Lauf der Jahre in Vergessenheit geraten sein dürften, zum Teil überhaupt nicht in die Öffentlichkeit gelangt sind.“<sup>24</sup> Der als nüchterner Tatsachenbericht angekündigte Text entpuppte sich allerdings als Plädoyer für seine Unschuld. Buchner entwarf – angelehnt an das Memorandum *In eigener Sache* vom Juni 1945 – einen starken Gegensatz zwischen der nationalsozialistischen „Kunstdoktrin“ und der überzeitlichen, streng wissenschaftlichen Erkenntnis. Gegen die „stellungshungrige[n] Konjunkturjäger und wildgewordene[n] Kitschmalers“, deren „dilettantische[...] Anmassung“, gegen die Werke aus „der Kunstapotheke des III. Reichs, dem Haus der deutschen Kunst“, die Beschlagnahme von Gemälden „unter der Aegide des mit ‚Plein-pouvoir‘ ausgestatteten Kunstkammerpräsidenten und Kitschmalers Professor Ziegler“ stellte er die „Durchführung [s]einer rein künstlerischen, wissenschaftlichen, gänzlich unpolitischen Amtsaufgaben“ und

22 Kontrollratsgesetz Nr. 2, Auflösung und Liquidierung der Naziorganisationen vom 10. Oktober 1945, einsehbar über [www.verfassungen.de/de45-49/verf45-i.htm](http://www.verfassungen.de/de45-49/verf45-i.htm); Verfassung des Freistaates Bayern vom 2. Dezember 1946, in Kraft getreten am 8. Dezember 1946, einsehbar über <http://www.verfassungen.de/by/verf46-i.htm> (beide zuletzt aufgerufen am 13.12.2018).

23 Mit dem Spruchkammerurteil wurde Buchners Vermögenssperre wieder aufgehoben, s. NL Ernst Buchner, Mappe Entnazifizierung, Landeszentralbank an Buchner, 04.10.1948.

24 BayHStA, MK 44778, Buchner an BSUK, 20.08.1948, Gesuch um Wiederverwendung bzw. Versetzung in den Wartestand.

„die Integrität traditionsreicher, bayerischer Kunstpflege“. Wiederholt erwähnte er den „zähen, unermüdlichen, stillen und verbissene[n]“ Kampf, den er aufopferungsvoll für die Staatssammlungen geführt hätte. Ein stetig wiederkehrendes Motiv ist die Betonung der Unabhängigkeit seiner Amtsführung von der Politik. Seine Berufung hätte er „keiner politischen Konstellation“ zu verdanken gehabt, sowie er „alle ‚Politik‘ von [s]einem Amte ferngehalten“ hätte. Die nationalsozialistische Politik und sein Amt, suggerierte er damit, hätten keinerlei Berührungspunkte gehabt. Mit dem abschließenden Resümee appellierte er an die Verantwortung des Staates für seine Bürger:

Ich habe mit dem mir anvertrauten Pfund gewuchert. Das Urteil über unsre [i]m buchstäblichen Sinne Kultur-erhaltende Arbeit in schwerster Zeit kann ich getrost der Geschichte überlassen. Denn die Wahrheit setzt sich durch. Ich bin aber der Auffassung, dass nicht nur der Bürger Pflichten gegenüber dem Staat hat, sondern auch der Staat gegenüber dem Bürger, zumal wenn dieser ihm seinen kostbarsten, unersetzlichen Kunstbesitz gerette[t] hat.<sup>25</sup>

Die Nachdrücklichkeit des Gesuches löste im Kultusministerium hektische Geschäftigkeit aus. Ministerialdirigent Walter Keim (1911–1981) holte bei den amtierenden bayerischen Direktoren Meinungen dazu ein. Der Direktor des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege Georg Lill, der sein Amt seit 1929 innehatte und es nach Kriegsende behalten hatte, befürwortete Buchners Gesuch ausdrücklich. Er war der Meinung, dass dessen endgültiges Ausscheiden aus dem staatlichen Museumsdienst verhindert werden müsse. Da aber gerade kein Posten frei sei und sich Buchner nicht einem Direktor unterordnen lassen würde, schlug er einen Posten bei einem Forschungsinstitut wie dem erst 1946 neu gegründeten Zentralinstitut für Kunstgeschichte vor.<sup>26</sup> Ein

<sup>25</sup> Ebd.

<sup>26</sup> Ebd., Georg Lill an Walter Keim, 06.09.1948, vertraulich!. Zur Gründung des Zentralinstituts für Kunstgeschichte s. Iris Lauterbach (Hrsg.), Das Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Bd. 11 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München), München 1997; Iris Lauterbach, Der Central Collecting Point in München. Kunstschutz, Restitution, Neubeginn, München/Berlin 2015.

weiterer Vorschlag für die Unterbringung Buchners war eine Tätigkeit als erster Vorstand des Hauses der Kunst, der künftige Ausstellungen von kunsthistorischer Warte aus betreuen sollte.<sup>27</sup> Diesen Vorschlag begrüßten Georg Lill und Theodor Müller (1905–1996), Direktor des Bayerischen Nationalmuseums. Nachdem bekannt geworden war, dass Buchner in den Kulturbeirat der Bayernpartei aufgenommen worden sei, fürchtete Keim, dass die Bayernpartei mit der Nichtbesetzung Buchners politischen Druck auf die Landesregierung ausüben könnte. Alarmiert wandte er sich in einem Schreiben an Staatssekretär Hans Meinzolt (1887–1967), Kultusminister Alois Hundhammer (1900–1974) und Staatssekretär Dieter Sattler (1906–1968).<sup>28</sup> Er legte dar, dass Buchner aufgrund der Tauschgeschäfte „unmöglich“ eine Stellung in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen erhalten könne, schlug aber alternative Verwendungsmöglichkeiten vor, darunter einen Posten im Münchner Doernerinstitut oder als Direktor des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg.<sup>29</sup> Nach Abwägung der verschiedenen Möglichkeiten ließ sich jedoch keine geeignete freie Stelle finden.

### 5.1.1.2 Der Forschungsauftrag zur Geschichte der bayerischen Malerei

Buchner holte sich unterdessen von dem befreundeten Kölner Rechtsanwalt Heinz Wassermeyer Rat zu seiner Situation.<sup>30</sup> Wassermeyer empörte sich über die Behandlung Buchners und legte ihm nahe, zumindest auf Pensionszahlungen zu bestehen. Diese Forderung übermittelte Buchner an Walter Keim. Dieser bot ihm im Frühjahr 1949 schließlich monatliche finanzielle Zuwendungen für die Durchführung

27 BayHStA, MK 44778, BSUK, Notiz Dr. Keim, Dr. Sattler vorgelegt, 06.10.1948. Das Haus der Deutschen Kunst war nach 1945 in Haus der Kunst umbenannt worden. Buchner war in seiner Funktion als Generaldirektor bereits Mitglied des ersten Vorstandsrates des Hauses der Deutschen Kunst gewesen, s. Haus der Kunst, Historisches Archiv, HdDK 47/2, Vorschläge für die Einladungen zur Eröffnung der „Großen Deutschen Kunstausstellung 1942“ am Samstag, den 4. Juli 1942, unter „Vorstandsrat“: Ernst Buchner.

28 Zu Dieter Sattler ausführlich s. Ulrike Stoll, Kulturpolitik als Beruf. Dieter Sattler (1906–1968) in München, Bonn und Rom, Bd. 98 (Veröffentlichungen der Kommission für Zeitgeschichte. Reihe B, Forschungen), Paderborn 2005.

29 BayHStA, MK 44778, BSUK, Notiz Dr. Keim, Dr. Dr. Hundhammer vorgelegt, 11.11.1948; ebd., BSUK, Walter Keim an Hans Meinzolt, Dieter Sattler, Alois Hundhammer, 13.12.1948.

30 NL Ernst Buchner, lose Blattsammlung, Heinz Wassermeyer an Buchner, 07.04.1949.

eines Forschungsauftrages an, womit er einem Vorschlag der Museumsdirektoren folgte. Ziel sollte eine Publikation zur Geschichte der bayerischen Malerei sein.<sup>31</sup> Buchner machte sich sogleich an die Arbeit und reichte bereits eine Woche später eine umfangreiche Gliederung und inhaltliche Planung ein, erhielt aber nach wie vor kein Geld. Georg Lill plädierte wiederholt für eine offizielle Beauftragung und Bezahlung Buchners. Er schlug vor, dass die Zahlungen an bestimmte Bedingungen geknüpft würden, zum Beispiel die Beaufsichtigung Buchners durch eine Kommission. Da Lill Buchner als „etwas empfindlich“ einschätzte, „müßten in diese Kommission Herren aufgenommen werden, die bisher schon gute Beziehungen zu Herrn Prof. Buchner haben“ – wie er selbst, Theodor Müller und Peter Halm.<sup>32</sup> In der Besetzung dieser Kommission, die Lills Vorschlag folgte, wird deutlich, in welchem Maße Buchners Netzwerk ihm bei seiner Wiedereingliederung in den Staatsdienst behilflich war. Mit Lill, Müller und Halm verband Buchner eine jahrelange Zusammenarbeit. Peter „Hälmlchen“, wie Buchner ihn liebevoll nannte, war seit 1939 Konservator unter Buchner gewesen und war nun Direktor der Graphischen Sammlung. Er war ein Buchner treu ergebener Kollege. Zu Lill und Theodor Müller pflegte er ebenfalls ein gutes kollegiales Verhältnis. Die Kommission war demnach von Anfang an nur scheinbar ein Kontrollgremium.<sup>33</sup>

Anfang August 1949 erteilte das Kultusministerium den Forschungsauftrag offiziell. Als Honorar waren 500 DM monatlich vorgesehen.<sup>34</sup> Mit der Beauftragung Buchners beugte sich das Kultusministerium dem politischen und rechtlichen Druck, um sich nicht dem Vorwurf auszusetzen, einen erfahrenen Fachmann und Beamten wie Buchner im Stich zu lassen. Der Druck auf die Ministerien war tatsächlich hoch.

31 BayHStA, MK 44778, Walter Keim an Buchner, 17.03.1949; ebd., Walter Keim, Vormerkung an Hans Meinzolt, Dieter Sattler, 12.04.1949.

32 Ebd., Georg Lill an BSUK, 23.06.1949.

33 Buchner beantragte 1959 die Aufnahme Theodor Müllers in die Bayerische Akademie der Wissenschaften, s. NL Ernst Buchner, Tagebuch 1959, Eintrag vom 10.07.1959. Theodor Müller verfasste 1962 nach Buchners Tod einen Nachruf auf Buchner, der Buchners Argumentation – im Verborgenen Widerstand geleistet zu haben – völlig unkritisch übernahm, s. Müller 1962, S. 185–189.

34 BayHStA, MK 44778, BSUK an Buchner, 01.08.1949. Mit 6.000 DM jährlich betrug Buchners Honorar damit über das Doppelte des Durchschnittsentgeltes 1949 (2.838 DM), s. SGB 1990.

Die etwaige Wiedereinstellung der Beamten, die nach Kriegsende entlassen und als Mitläufer eingestuft worden waren, beschäftigte Juristen und politische Gremien gleichermaßen.<sup>35</sup>

Somit lebte Buchner ab diesem Zeitpunkt nicht mehr in finanziellen Nöten. 1948 gab er sogar ein Porträt seiner selbst bei seinem Freund Bernhard Bleeker in Auftrag (Abb. 16).<sup>36</sup> Ein Jahr nach der Erteilung des Forschungsauftrages lieferte Buchner einen ersten Arbeitsbericht ab, in dem er beteuerte, dass er durchschnittlich einmal pro Woche „über Land“ fuhr,

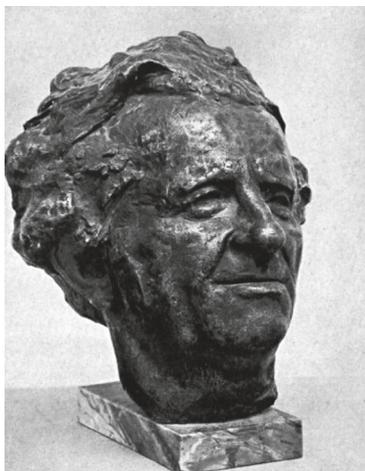


Abb. 16 Bernhard Bleeker, Porträtbüste Ernst Buchner, 1948, Bronze, Museum Georg Schäfer, Schweinfurt

um „eine grosse Anzahl von oft unter schwierigsten Umständen durchzuführenden Neuaufnahmen von Tafeln und Fresken“ herzustellen.<sup>37</sup> Theodor Müller meldete dem Kultusministerium, dass Buchners Arbeiten bereits weit fortgeschritten seien und die Publikation der Ergebnisse „grosses Aufsehen erregen“ würde.<sup>38</sup> Zu einer Publikation kam es allerdings nie. Nach dem Tod Buchners 1962 forderte das Bayeri-

35 Buchners befreundeter Anwalt bezeichnete die „Denazifizierung“ als „Justizkatastrophe“. Der Deutsche Städtetag schloss sich 1948 der Auffassung des Mainzer Oberbürgermeisters an, nach der auch Mitläufer wieder als Beamte eingegliedert werden sollten, s. NL Ernst Buchner, lose Blattsammlung, Heinz Wassermeyer an Buchner, 07.04.1949.

36 Frank Henseleit, *Der Bildhauer Bernhard Bleeker (1881–1968). Leben und Werk*, Band II: Werkverzeichnis, Ausstellungen, Bibliographie, Register, Abbildungsnachweis und Anhang, Augsburg, Univ. Diss. 2005, url: <https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/467>, Nr. 289, S. 168–169. 1949 bat Bleeker Buchner um die Zahlung des Gusses, s. NL Ernst Buchner, Mappe Bekannte, Künstler etc. A–M, Bernhard Bleeker an Buchner, 06.07.1949. Die Büste befand sich noch 1958 in Besitz Buchners und wurde vermutlich nach seinem Tod zusammen mit seinem Nachlass an Georg Schäfer verkauft. Heute befindet sie sich im Depot des Museums Georg Schäfer in Schweinfurt (freundliche Mitteilung von Dr. Sibylle Ehringhaus, 19.08.2019).

37 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen ANN 155, Buchner, Bericht über den Stand der Arbeiten an der „Geschichte der altbayerischen Malerei“, 01.08.1950.

38 BayHStA, MK 44778, Theodor Müller an BSUK, 04.08.1950.

sche Kultusministerium auf Anregung von Theodor Müller die den Forschungsauftrag betreffenden Unterlagen von seiner Familie zurück, wie es 1949 vertraglich festgelegt worden war. Allerdings hatte Buchner vor seinem Tod seinen gesamten wissenschaftlichen Nachlass an den Schweinfurter Industriellen Georg Schäfer versprochen. Buchners Sohn Hartmut beteuerte gegenüber dem Kultusministerium, dass sich in den Unterlagen kaum Hinweise auf Arbeiten für den Forschungsauftrag finden ließen, vor allem kein Manuskript.<sup>39</sup> Die Unauffindbarkeit der Unterlagen legt die Vermutung nahe, dass Buchner nie ernsthaft an dem Forschungsauftrag gearbeitet hatte – in stiller Übereinkunft mit der Kontrollkommission und dem Kultusministerium.

Somit verhalf sein altes Netzwerk, das seine Verstrickungen in das nationalsozialistische System gezielt herunterspielte und mittels der Betonung seiner Fachkompetenz relativierte, in Zusammenarbeit mit den Behörden Buchner zu Geld und einer Möglichkeit, sich öffentlich weiterhin als Fachmann zu profilieren. Theodor Müller offenbarte nach Buchners Tod gegenüber Walter Keim seine eigentlichen Motive, die ihn dazu bewegt hatten, die Vergabe des Forschungsauftrages an Buchner zu unterstützen: „Um Buchner nach seiner Dienstenhebung zu rehabilitieren – und nicht um ihm materiell zu helfen! – plädierte ich für seine Beauftragung durch das Staatsministerium für Unterricht und Kultus mit der Darstellung einer Geschichte der spätgotischen Malerei in Altbayern.“<sup>40</sup>

## 5.1.2 Die Debatte um die Alte Pinakothek

Während der Forschungsauftrag durch das Kultusministerium mehr der strukturellen Wiedereingliederung Buchners in den Staatsdienst dienlich war, folgte im Sommer 1949 Buchners erste öffentliche Äußerung zu Kunstfragen. Ende Juli verschickte er mit „An alle Freunde der Alten Pinakothek“ ein Pamphlet für den Wiederaufbau des Museumsbaues

<sup>39</sup> Ebd., Hartmut Buchner an Ministerialdirigent Walter Keim, 20.09.1962; ebd., Walter Keim an Dr. Theodor Müller, 03.09.1962.

<sup>40</sup> BayHStA, MK 44778, Theodor Müller an Walter Keim, 18.09.1962.

an die Presse, Ministerien, Politiker, Kollegen, Freunde und Bekannte.<sup>41</sup> Anlass für diesen Aufruf war der desolate Zustand der Alten Pinakothek. Seit der Klenze-Bau 1944 durch Bombentreffer schwer beschädigt worden war, war er eine Ruine, die zusehends verfiel. Unmittelbar nach Kriegsende diente das Areal um die Alte Pinakothek als Schuttablageplatz für die Trümmer der bis zu 75% zerstörten Maxvorstadt.<sup>42</sup> Die Ruine war der Witterung und Plünderungen schutzlos ausgeliefert. 1946 legte der Architekt Hans Döllgast (1891–1974) Pläne zur Sicherung der Ruine vor; aber erst 1948 begann man damit, den Schutt abzutragen.<sup>43</sup> In der Folge wurde das Gelände an verschiedene Firmen verpachtet, während die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen ihre Bestände seit 1946 im Haus der Kunst ausstellten.<sup>44</sup> Im Frühjahr 1949 regte Eberhard Hanfstaengl schließlich den Abriss der Ruine mit der Begründung an, dass der Wiederaufbau zu teuer und die Alte Pinakothek als Ausstellungsort zudem überholt und ungeeignet sei. Hanfstaengl sah mehr Dringlichkeit in einer Instandsetzung der Staatsgalerie am Königsplatz, um dort genug Platz für die Ausstellung zeitgenössischer Kunst zur Verfügung zu haben.<sup>45</sup> Eine Neuplanung des Areals der Alten Pinakothek

41 Einer Druckfahne mit handschriftlichen Korrekturen, die sich in Buchners privatem Nachlass fand, belegt, dass der Aufruf ursprünglich als offener Brief an den Ministerpräsidenten Hans Ehard geplant war. Später entschied sich Buchner für die offenere Adressatengruppe aller „Freunde der Alten Pinakothek“. Buchner ließ sein Manuskript drucken und verschickte es deutschlandweit. Der Adressatenkreis ist durch die schriftlichen Reaktionen auf den Aufruf zu rekonstruieren, die Buchner in einer Mappe sammelte, die er mit „Das Echo auf den Rundbrief, an alle Freunde der alten Pinakothek“ betitelte. Sie ist Teil seines privaten Nachlasses in Familienbesitz. Der Rundbrief ist publiziert s. Ernst Buchner, *An alle Freunde der Alten Pinakothek*. Privatdruck vom 30. Juli 1949, in: *Ausst. Kat. Aufbauzeit. Planen und Bauen, München 1945–1950*, Bd. 5 (*Ausstellungskataloge der Architektursammlung der Technischen Universität München und des Münchner Stadtmuseums*), München 1984, S. 179–180. Weitere Exemplare sind in verschiedenen Archiven überliefert, z.B. in BayHStA, MK 50850.

42 Ulrike Grammbitter, *Die Diskussion um den Wiederaufbau der ludovizianischen Museen in der Maxvorstadt*, in: *Lauterbach 2010*, S. 133–141, S. 133.

43 Erich Altenhöfer, Hans Döllgast und die Alte Pinakothek. Entwürfe, Planungen, Wiederaufbau 1946–1973, in: *Technische Universität München Bund Deutscher Architekten BDA* (Hrsg.), *Hans Döllgast 1891–1974*, München 1987, S. 45–91, S. 48.

44 Bambi 2012, S. 157–165, S. 158–159. Buchner echauffierte sich darüber, dass bei der Ausstellung seine Verdienste um die Bergung der Kunstwerke nicht erwähnt wurden, s. NL Ernst Buchner, *Tagebuch 1946 Januar–März*, Eintrag vom 18.01.1946.

45 BayHStA, MK 50850, Eberhard Hanfstaengl an BSUK, 18.05.1949. Zu den von Eberhard Hanfstaengl verantworteten Ausstellungen s. Bambi 2012, S. 161–163.

lag auch im Interesse der angrenzenden Technischen Hochschule, die dort Erweiterungsbauten plante. Bei einer Besprechung im Bayerischen Kultusministerium im Mai 1949 sprach sich schließlich nur ein einziger Teilnehmer für einen Wiederaufbau der Alten Pinakothek in alter Form aus; Abriss und Neubau schienen beschlossen.<sup>46</sup>

Buchner vertrat in seinem Rundbrief die gegenteilige Position.<sup>47</sup> In dem ihm eigenen Pathos rief er zum Erhalt und Wiederaufbau des Klenze-Baues auf. Er unterstellte den zuständigen Behörden „Absicht und System“ in der Vernachlässigung dieser Frage und beschwor das Pinakotheksareal als „geweihte[n] Boden“, an dessen „Genius loci [...] man sich nicht versündigen sollte.“<sup>48</sup> In seinen Ausführungen bezog sich Buchner gezielt nicht auf die erst kurz zurückliegende Vergangenheit seiner Amtszeit als Generaldirektor, sondern auf die Alte Pinakothek als Verkörperung des „Weltruf[es] der Kunststadt München“, der in ludovizianischer Zeit und dem ausgehenden 19. Jahrhundert seinen Ursprung hatte. Die Zeit des Nationalsozialismus erwähnte Buchner nur in den stark abstrahierenden Begriffen der „Kriegsfurie“ und der „apokalyptische[n] Zeit“, die die bayerischen Kunstsammlungen als einzige der deutschen Sammlungen unbeschadet überstanden hätten – im Vergleich zu Dresden oder Berlin. Buchner nutzte das Schreiben somit auch, um seine Leistung, die Rettung der „unersetzlichen“ Sammlung vor der „Kriegsfurie“, herauszustreichen. Seiner Auffassung nach war der Staat dafür verantwortlich, diese Leistung durch die Schaffung eines „würdige[n] Heim[s]“ für die Kunst zu würdigen.

### 5.1.2.1 Reaktionen

Die Reaktionen auf Buchners Aufruf waren zahlreich und vielfältig. Nicht nur Buchner selbst erhielt Zuschriften in großer Zahl, sondern

<sup>46</sup> Erich Altenhöfer, Die Alte Pinakothek, in: Ausst. Kat. München 1984, S. 63–76, S. 67; Grammbitter 2010, S. 139.

<sup>47</sup> Seine Position hatte er bereits in einem Artikel in der Bayerischen Landeszeitung im Februar 1949 kundgetan, s. NL Ernst Buchner, Mappe Rundbrief etc. Ernst Buchner, Die Alte Pinakothek, in: Bayerische Landeszeitung, Nr. 7, 25.02.1949, S. 5.

<sup>48</sup> BayHStA, MK 50850, Ernst Buchner, Rundbrief An alle Freunde der Alten Pinakothek, 20.07.1949.

auch die Presse reagierte mit einer umfangreichen Berichterstattung.<sup>49</sup> Für die Unterstützung des Aufrufes hatte Buchner sein gesamtes Netzwerk mobilisiert, das er sich über sein Berufsleben hinweg aufgebaut hatte. Kollegen aus dem Kulturbereich, Mäzene aus München und dem Rheinland und Politiker, die er mit dem Aufruf für eine ideelle und finanzielle Unterstützung seiner Sache gewinnen wollte, stimmten seinem Aufruf beinahe durchweg zu.<sup>50</sup> Neben einer großen Akzeptanz für einen Wiederaufbau der Alten Pinakothek belegen die Rückmeldungen, dass Buchner wieder zunehmend als Autorität in Kunstfragen in Bayern wahrgenommen wurde.

Mehrere Zeitungen griffen Buchners Aufruf auf. Allen voran machte sich die Tageszeitung *Münchener Merkur* seine Forderungen zu eigen und wiederholte sie in zahlreichen Artikeln und Stellungnahmen von Befürwortern eines Wiederaufbaues wie Hans Döllgast und Rudolf Esterer (1879–1965), Präsident der Bayerischen Schlösserverwaltung.<sup>51</sup> Die Gegenseite kam maßgeblich in der *Süddeutschen Zeitung* zu Wort. Insbesondere Eberhard Hanfstaengl und der Publizist Hans Eckstein (1898–1985) sprachen sich für einen Abriss der Ruine und einen modernen Neubau aus.<sup>52</sup> Alle größeren Tageszeitungen und Kunstzeitschriften berichteten über Wochen hinweg über die Frage der Alten Pinakothek.<sup>53</sup> Buchner

49 NL Ernst Buchner, Mappe Das Echo auf den Rundbrief „an alle Freunde der alten Pinakothek“, enthält ca. 85 Zuschriften, die sich bis auf wenige Ausnahmen positiv zu Buchners Aufruf äußerten.

50 So ließ etwa Bundeskanzler Konrad Adenauer Buchner ausrichten, dass er sein Anliegen sehr begrüßte, s. ebd., Der Bundeskanzler. Der persönliche Referent an Buchner, 10.11.1949. Außerdem schrieben Buchner: Kunsthistoriker (u.a. Hans Jantzen, Max J. Friedländer, Hermann Voss, Kurt Martin), Mäzene und Sammler (u.a. Bernhard Borst, Josef Haubrich, Carl Härle, Fürst Fugger-Babenhausen), Politiker (u.a. Hugo Decker).

51 Altenhöfer 1984, S. 66.

52 Eckstein hatte Buchner schon ein paar Jahre zuvor als Exponenten der NS-Kulturpolitik beschrieben. Die Debatte um die Alte Pinakothek wuchs sich bisweilen auch zur persönlichen Fehde zwischen Eckstein und Buchner aus. S. Kap. 4.2. Buchner notierte über eine zufällige Begegnung mit Hans Eckstein: „Im Zug Eckstein getroffen. Tut scheissfreundlich. Vorsicht! Steigt Gott sei Dank schon in Gauting aus.“, s. NL Ernst Buchner, Tagebuch 1946 Juni–August, Eintrag vom 06.08.1946.

53 Ernst Buchner, Ist die Alte Pinakothek veraltet?, in: *Münchener Merkur*, 07.09.1949. Als Gegenposition bspw. BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 16/8 (Nr. 2580), Hans Eckstein, Was wird aus der Alten Pinakothek?, in: *Süddeutsche Zeitung* Nr. 93, 09.08.1949. Eine Auswahl der kontroversen Berichterstattung befindet sich z.B. in BayHStA, MK 50850.

sammelte all diese Zeitungsausschnitte und klebte sie in ein Album, das er mit „Ceterum censeo Pinacothecam esse conservandam“ überschrieb.<sup>54</sup> In der Berichterstattung wurden vorrangig Argumente ausgetauscht, die die Eignung der Alten Pinakothek als Galerie und die Kosten eines potenziellen Wiederaufbaus oder Neubaus betrafen. Hintergründig aber entwickelte sich aus der teilweise leidenschaftlich geführten Auseinandersetzung eine Grundsatzdiskussion über den Umgang mit der Vergangenheit. Bereits unmittelbar nach Kriegsende war eine vergleichbare Debatte um die sogenannten „Ehrentempel“ am Königsplatz entbrannt, die als Grablege der beim Putschversuch 1923 umgekommenen Nationalsozialisten zum Inbegriff des nationalsozialistischen Märtyrerkultes avanciert waren.<sup>55</sup> Hans Eckstein hatte schon damals die Position vertreten, dass ein Abriss der alten zugunsten neuer Bauten als sichtbarer architektonischer Neuanfang symbolisch die Erneuerung der Gesellschaft markieren solle. Auch jetzt war er der Meinung, dass die Alte Pinakothek nicht als Schatten einer unwiederbringlichen Vergangenheit wiedererstehen, sondern ein moderner Neubau die Lebendigkeit der Kunststadt München demonstrieren sollte.<sup>56</sup> Die Befürworter eines rekonstruierenden Wiederaufbaues sahen in Abriss und Neubau hingegen die Fortsetzung der zerstörerischen Kraft des Nationalsozialismus. Durch die Wiederherstellung des „lieben Münchens“, wie es Karl Meitinger formulierte, hoffte man jene destruktive Kraft zu bannen.<sup>57</sup> Analog hierzu sah Buchner in der Rückbesinnung auf den „Genius loci“ der Alten Pinakothek als architektonischen Beweis der

54 Auch im Gästebuch seines Freundes Hein Martin hinterließ er jene Sentenz anlässlich eines Schlachtfestes der Runde der „Göttlichen Sauhirten“ und schrieb dazu: „Auch voll des süßen Wein bleibe ich bei diesem Spruch.“ S. DKA, NL Gulbransson, Olaf II, C, 48, Gästebuch Dr. Hein Martin, Bankier, München, 1918–1967 (Kopie), Eintrag vom 20.01.1950.

55 Zu der Debatte s. Gavriel D. Rosenfeld, *Munich and Memory. Architecture, Monuments, and the Legacy of the Third Reich*, Berkeley u.a. 2000, S. 85–92.

56 Werner Haftmann schlug z.B. einen Neubau von Mies van der Rohe vor, s. BayHStA, MK 50850, Dr. Keim an Dieter Sattler, 24.10.1949, Stellungnahmen von Kunsthistorikern, darunter Werner Haftmann, 29.11.1949; s. hierzu auch Rosenfeld 2000, S. 41–45.

57 Winfried Nerdinger, *Architektur – Macht – Erinnerung. Stellungnahmen 1984 bis 2004*, München 2004, S. 144–146.

Größe Münchens als Kunststadt Ludwigs I. das Potential einer Wiederherstellung der Ordnung vor der „apokalyptische[n] Zeit“.<sup>58</sup>

### 5.1.2.2 Der Wiederaufbau der Alten Pinakothek

Da die großen Münchner Zeitungen nun fast täglich über die Alte Pinakothek berichtet und der Bayerische Rundfunk Unterschriften für einen Wiederaufbau gesammelt hatte, wuchs der Druck auf das Kultusministerium.<sup>59</sup> Anlässlich des zweiten deutschen Kunsthistorikertags am 6. September 1949 in Schloss Nymphenburg bat das Ministerium Hans Jantzen (1881–1967) in seiner Funktion als Vorsitzender des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker in einem Kreis ausgewählter Fachleute die Frage der Alten Pinakothek zu erörtern. Jantzen bat Buchner um Teilnahme an dieser Gesprächsrunde und darüber hinaus um Vorschläge für weitere Teilnehmer.<sup>60</sup> Laut einem Bericht über diese Besprechung gestaltete sich die Aussprache zu einer „grossen imponierenden Kundgebung für die Erhaltung der Alten Pinakothek“. Während in Museen, Universitäten und in der Denkmalpflege tätige Kunsthistoriker die Bedeutung des Klenze-Baues hervorhoben, äußerte sich Eberhard Hanfstaengl als einziger anwesender Gegner eines Wiederaufbaues nicht dazu.<sup>61</sup> Das Kunsthistorikergremium um Hans Jantzen empfahl schließlich geschlossen den Wiederaufbau.

Die Kunsthistoriker, die sich mit Buchners Aufruf solidarisierten, waren beinahe durchweg alte Weggefährten Buchners: Hans Jantzen hatte sich 1941 für eine Ernennung Buchners zum Honorarprofessor eingesetzt, Ernst Holzinger war seit den 1920er Jahren ein Vertrauter Buchners, Friedrich Winkler war 1937 zusammen mit Buchner unter den Protestlern auf der Tagung deutscher Museumsdirektoren gewesen, Hermann Voss hatte mit Buchner zusammen am „Sonderauftrag Linz“

<sup>58</sup> BayHStA, MK 50850, Ernst Buchner, Rundbrief An alle Freunde der Alten Pinakothek, 20.07.1949.

<sup>59</sup> Der Bayerische Rundfunk hatte sich in einem von zahlreichen Hörern unterschriebenen Protestschreiben gegen einen Abbruch der Alten Pinakothek positioniert, s. ebd., Helene Kröpelin (BR) an Dieter Sattler, 13.10.1949.

<sup>60</sup> NL Ernst Buchner, Mappe Das Echo auf den Rundbrief „an alle Freunde der alten Pinakothek“, Hans Jantzen (Verband deutscher Kunsthistoriker e.V.) an Buchner, 01. und 02.09.1949.

<sup>61</sup> Ebd., vermutlich Buchner, Bericht über die Sitzung am 06.09.1949.

gearbeitet, Georg Lill hatte Buchner gerade erst zu einem großzügigen Forschungsstipendium des Kultusministeriums verholffen. Auch an dieser Stelle hielten die alten Netzwerke und alte Bekannte unterstützten sich gegenseitig in ihren Bestrebungen. Dies war unter anderem deshalb möglich, weil die Kunsthistoriker, die auch während der Zeit des Nationalsozialismus in Deutschland aktiv gewesen waren, mittlerweile wieder weitestgehend rehabilitiert waren. Emigrierte Kunsthistoriker kehrten entweder nicht zurück nach Deutschland oder wurden gar nicht erst in die vordersten Kreise vorgelassen.<sup>62</sup>

Wie stark diese Entwicklung dem Gedanken der Entnazifizierung widersprach, zeigt ein Brief von Samson Lane Faison von der ALIU an Hanfstaengl. Faison sprach sich vehement gegen einen Wiederaufbau der Alten Pinakothek aus. Darüber hinaus wies er Buchners im Rundbrief getätigte Behauptung, ihm stünde aufgrund seiner Verdienste um die Sammlung eine Stimme in der Diskussion zu, als haltlos zurück. Seiner Meinung nach hätte sich Buchner durch seine Tauschgeschäfte und seine Teilhabe am nationalsozialistischen Kunstraub für eine Mitsprache in jeglicher kulturellen Debatte disqualifiziert: „He long ago forfeited his right to speak.“<sup>63</sup> Faisons Argumentation folgte damit seinem Kollegen Theodor Rousseau, der 1945 empfohlen hatte, Buchner nicht an einem kulturellen Wiederaufbau Deutschlands teilhaben zu lassen. Mit der Gründung der Bundesrepublik Deutschland 1949 hatte die amerikanische Militärregierung allerdings die Kontrolle über den Wiederaufbau in deutsche Hände gelegt. Die Empfehlungen der ALIU waren in deutschen Kreisen weder hinreichend bekannt noch bindend. Auch dies erklärt die Durchsetzungskraft der alten Kunsthistoriker-Eliten im Falle der Alten Pinakothek.

Auch Museumsdirektoren aus ganz Deutschland, vom Kultusministerium um Rat gebeten, sprachen sich schließlich für einen modernisierten Aufbau der Alten Pinakothek aus.<sup>64</sup> Die Aufmerksamkeit der

62 Vgl. hierzu Christian Fuhrmeister, *Kontinuität und Blockade*, in: Doll/Heftrig 2006, S. 21–38.

63 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 16/8 (Nr. 321), S. Lane Faison, Jr. HICOC, PROP, DIV. CEA Collection Point Munich an Eberhard Hanfstaengl, 14.02.1951.

64 BayHStA, MK 50850, E.G. Troche an Dieter Sattler, 13.01.1949.

Öffentlichkeit für die Frage der Alten Pinakothek blieb über die Jahre ungebrochen. Buchner fungierte weiterhin als Wortführer für einen Wiederaufbau.<sup>65</sup> Eine 1951 durchgeführte Untersuchung ergab, dass der Wiederaufbau nur einen Bruchteil der 1949 veranschlagten Summe von 7 Millionen DM und damit auch weit weniger als ein Neubau kosten würde.<sup>66</sup> Im Januar 1952 wurde entschieden, die Ruine zumindest zu sichern, im März war bereits ein fester Betrag dafür im Haushalt eingeplant.<sup>67</sup> Im Juli beauftragte das Kultusministerium schließlich – auch auf Druck der Presse hin – Hans Döllgast mit der Sicherung der Ruine und dem Wiederaufbau nach seinen Plänen. Döllgast hatte sich durch mehrere Aufbauprojekte, wie den Münchner Südfriedhof oder St. Bonifaz, als Architekt für den Wiederaufbau profiliert und war für eine sparsame Ausführung bekannt.<sup>68</sup>

Buchner wertete die Entscheidung zum Wiederaufbau als sein Verdienst und seinen rechtmäßigen Sieg. Hans Fitz bezeichnete sie in einem Artikel zu Buchners 60. Geburtstag als dessen „schönstes Geburtstagsgeschenk“.<sup>69</sup> Darüber hinaus wurde Buchner zugestanden,

65 Die Beilage des *Münchner Merkur*, die *Propyläen*, widmeten dem Streit eine gesamte Ausgabe mit dem Titel „Auch das wiedererstehende München muß München bleiben“, darin: Ernst Buchner, Alte Pinakothek – Ein Weltbegriff, in: Die *Propyläen*, Sonntagsbeilage, 24./25.02.1951, s. NL Ernst Buchner, Mappe u.a. Diskussion um Berufung zum Generaldirektor.

66 Für die Sicherung der Ruine wurden 830.000 DM veranschlagt, für weitere Wiederaufbauarbeiten und Innenausstattung die gleiche Summe; s. Erklärung von vier TH-Professoren im Oktober 1951, in: Ausst. Kat. München 1984, S. 180–181. S. auch Altenhöfer 1984, S. 69.

67 BayHStA, MK 50851, Oberbürgermeister Thomas Wimmer an Minister Schwalber, 27.02.1952; ebd., BSUK an Thomas Wimmer, 07.03.1952.

68 S. Rosenfeld 2000, S. 44–45. BayHStA, MK 50851, W. Christlieb: Alte Pinakothek kein Zuschußbetrieb, in: *Abendzeitung*, 17.06.1952; o. A., An der Alten Pinakothek rührt sich immer noch nichts, in: *Münchner Merkur*, 26.06.1952. NL Ernst Buchner, Journal Ceterum Censeo Pinacothecam esse conservandam, Werner Zellner, Die Alte Pinakothek soll gerettet werden. Einstimmiger Beschluß im Stadtrat – Stadtrat Hanfstaengl verläßt die Sitzung, in: *Münchner Merkur*, 28.02.1952; ebd., o. A., Dreijahresplan für Erhaltung Münchner Baudenkmäler. Landtagsausschuß für Wiederaufbau der Alten Pinakothek, in: *Süddeutsche Zeitung*, 30.02.1952; BayHStA, MK 50851, Döllgast an Albrecht Fruth, 28.06.1952; ebd., BSUK an Oberste Baubehörde, 10.07.1952. S. auch Altenhöfer 1984, S. 70.

69 Buchner schrieb an den Kunsthändler Julius Böhler: „Nächste Woche soll mit der Schutträumung innerhalb der Alten Pinakothek begonnen werden. Mit der Zeit setzt sich die Vernunft doch durch.“, s. BWA, Nachlass Kunsthandlung Böhler F 43/267, Buchner an Julius Böhler, 27.03.1952; NL Ernst Buchner, Sammlung, Hans Fitz, Brief an einen 60jährigen Freund, in: *Münchner Merkur*, 21.03.1952.

an den Entscheidungen über die Innengestaltung der wiederaufzubauenden Alten Pinakothek teilzuhaben; er wurde neben dem amtierenden Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen Eberhard Hanfstaengl in die Sachverständigenkommission berufen, die Döllgast beriet. Den Berichten der Sachverständigenkommission ist zu entnehmen, dass meist Buchners Vorschläge umgesetzt wurden.<sup>70</sup>

Mit der Berufung in die Sachverständigenkommission trug das Kultusministerium der schrittweisen Wiedereingliederung Buchners als Beamter Rechnung. Zum 1. April 1953 wurde Buchner abermals als Generaldirektor berufen. Die Debatten, die den Weg dorthin flankierten, sollen im Folgenden eingehender behandelt werden. Es ist bemerkenswert, wie sehr die Debatte um eine Wiedereinsetzung Buchners der um den Wiederaufbau der Alten Pinakothek glich. Wieder standen nicht nur eine praktische Frage – wie die Personalie für das Generaldirektorenamt – zur Diskussion, sondern auch verschiedene Umgangsweisen der Gesellschaft mit ihrer Vergangenheit.

### 5.1.3 „Die natürliche Ordnung ist wiederhergestellt!“

Im August 1951 war Buchner ein „Übergangsgelalt festgesetzt bis zur Wiederanstellung oder Dienstunfähigkeit“ gewährt worden.<sup>71</sup> Ermöglicht hatte dies Artikel 131 des Grundgesetzes, der am 1. April 1951 in Kraft getreten war.<sup>72</sup> Das Gesetz erlaubte es Beamten, die nach dem 8. Mai 1945 entlassen und in ihrem Entnazifizierungsverfahren nicht als Hauptschuldige oder Belastete eingestuft worden waren, wieder in

70 BayHStA, MK 50851, o. A., In zehn Tagen Richtfest für die Alte Pinakothek, in: Münchener Merkur, 05.02.1953; ebd., Bericht über Treffen einer Sachverständigenkommission am 28.03.1955; BayHStA, MK 50852, BSUK, Betreff: Wiederaufbau der Pinakothek, 24.04. und 14.05.1956. Zur technischen Umsetzung des Wiederaufbaues s. auch Bauernfeind 2016, insbes. S. 428–432.

71 BayHStA, MK 44778, Bayerische Staatshauptkasse, Formblatt A, gez. Bachl, 23.08.1951.

72 Gesetz zur Regelung der Rechtsverhältnisse der unter Artikel 131 des Grundgesetzes fallenden Personen, s. Bundesgesetzblatt Teil 1, ausgegeben zu Bonn am 13. Mai 1951, Nr. 22 (über [https://www.bgbl.de/xaver/bgbl/start.xav?startbk=Bundesanzeiger\\_BGBI&jumpTo=bgbl151s0307.pdf#\\_bgbl\\_\\_%2F%2F\\*%5B%40attr\\_id%3D%27bgbl151s0307.pdf%27%5D\\_\\_1601546803253](https://www.bgbl.de/xaver/bgbl/start.xav?startbk=Bundesanzeiger_BGBI&jumpTo=bgbl151s0307.pdf#_bgbl__%2F%2F*%5B%40attr_id%3D%27bgbl151s0307.pdf%27%5D__1601546803253), zuletzt aufgerufen am 18.12.2018). Zur Genese des Artikels 131 s. auch Meusch 2001, S. 231–232; Görtemaker/Safferling 2016, S. 154–158.

den Staatsdienst zu treten und die Bezeichnung „zur Wiederverwendung“ zu führen. Mit diesem Status war Buchner zwar ein möglicher Kandidat für einen Direktorenposten, aber mitnichten direkter Anwärter auf sein altes Amt. Von Albert Fruth (1885–1972), dem Leiter der Kunstabteilung im Bayerischen Kultusministerium, wusste Buchner seit Februar 1951, dass Eberhard Hanfstaengl nur noch ein Jahr das Amt des Generaldirektors ausführen sollte.<sup>73</sup> Angesichts dieser Information, der Einstufung als Mitläufer, der grundsätzlichen Ermöglichung einer Wiederverwendung durch Artikel 131 und der Gewährung eines Übergangsgehaltes sah sich Buchner in der Lage, sein *Gesuch um Wiederverwendung im Staatsdienst* von 1948 mit Nachdruck zu erneuern.<sup>74</sup> Hanfstaengls Pensionierung sollte sich allerdings noch bis zum 31. März 1953 verzögern.<sup>75</sup> Im Vorfeld rätselte die Presse über einen potentiellen Nachfolger und auch im Kultusministerium wurden Überlegungen hie-rüber angestellt.<sup>76</sup> Buchner erneuerte am 26. Januar 1953 sein *Gesuch auf Wiederverwendung* abermals.<sup>77</sup>

Mittlerweile waren die umstrittenen Tauschgeschäfte seiner Amtszeit, die Hanfstaengl versucht hatte, rückgängig zu machen, als Gegenstand einer Landtagsdebatte publik geworden. Buchner bat um die Möglichkeit, sich für seine Erwerbungen zu rechtfertigen. Das Kultusministerium forderte deshalb eine Übersicht über die Tauschgeschäfte bei Hanfstaengl an, zu denen Buchner Stellung nehmen sollte.<sup>78</sup> In zwei ausführlichen Berichten legte er in der Folge nicht nur Rechenschaft über die Tauschgeschäfte ab, sondern auch zu seiner Gutachtertätigkeit für Hitler, seinen Erwerbungen und Abgaben, seiner „Stellung zur modernen Kunst“ und zur „Bergung“ des Genter und Löwener Altars.

73 Fruth hielt Buchner des Öfteren bei vertraulichen Gesprächen wie jenes im Nymphenburger Schlosspark über die Vorgänge im Kultusministerium auf dem Laufenden, s. NL Ernst Buchner, Tagebuch 1951, Eintrag vom 17.02.1951.

74 BayHStA, MK 44778, Buchner an BSUK, 14.06.1951. Mit den Spruchkammerurteilen waren die amerikanische „Säuberungspolitik“ und damit alle Empfehlungen der amerikanischen Militärregierung nicht mehr bindend, s. Niethammer 1982, S. 653.

75 BayHStA, MK 44778, BSUK, Vormerkung an Ministerialrat v. Gumpfenberg, 26.08.1952; ebd., B. Staatskanzlei, Ministerialdirigent Dr. Baer an BSUK, 15.10.1952.

76 Ebd., Ref. 25, Vermerk, 06.02.1953.

77 Ebd., Buchner an BSUK, 26.01.1953.

78 Ebd.; ebd., Eberhard Hanfstaengl an BSUK, 23.02.1953.

Er begründete seine Ankaufs- und Abgabeentscheidungen damit, dass er an der von Hugo von Tschudi über Friedrich Dörnhöffer initiierten, „durchaus positiv zu wertende[n] Veränderung des Charakters der Pinakothek und zwar ihre[r] Umwandlung aus einer wertmässig unausgeglichenen, im schlechten Sinne konservativen Massensammlung zu einer erlesenen Qualitäts-Galerie“ weitergearbeitet habe.<sup>79</sup> Die „großartige Stärkung und der systematische Ausbau der altdeutschen Abteilung“ sei von Tschudi in Angriff genommen und von ihm konsequent weitergeführt worden. Infolge dessen wäre auch bei den Tauschgeschäften allein der künstlerische Wert entscheidend gewesen; die abgegebenen Bilder seien allesamt von minderer Qualität oder redundant gewesen.

Buchners Strategie bestand demnach darin, seine Erwerbungs politik in eine Kontinuitätslinie mit seinen Vorgängern zu stellen, um gar nicht erst den Verdacht aufkommen zu lassen, seine Entscheidungen seien ideologisch motiviert und im Sinne der Machthaber seit 1933 gewesen. Hierauf zielte auch sein Bekenntnis zur „modernen Kunst“ ab. Buchner verwies auf seine Erwerbungen der Klassischen Moderne, die er für das Wallraf-Richartz-Museum in Köln vor 1933 getätigt hatte. Dass er diesen modernen Kurs nicht weiterverfolgt hätte, sei allein der „sture[n] und enghorizontige[n] Kunst doktrin der Partei“ zu verdanken gewesen.<sup>80</sup> Damit beschrieb er seine Amtszeit als beständigen Kampf gegen die „Kunst doktrin“, den er mittels Expertise und kunsthistorischer Qualität geführt hätte.

Buchners Ausführungen wurden im Kultusministerium unwidersprochen hingenommen – die Vorwürfe gegen ihn galten damit als widerlegt. Intern bemerkte der Staatssekretär Hans Meinzolt, dass Buchner zwar „immer eine umstrittene Persönlichkeit sein“ und seine Erwerbungen „je nach der Einstellung des Kritikers entweder freudig begrüßt oder aufs schärfste verurteilt“ würden, aber „aufs ganze gesehen“ hätte er sich „gut bewährt“.<sup>81</sup> Auch der *Münchener Merkur* hatte Buchner mittlerweile als klaren Favoriten für Hanfstaengls Nachfolge

79 Ebd., Buchner an BSUK z.H. Regierungsdirektor Wallenreiter, 01.03.1953.

80 Ebd., Buchner an Regierungsdirektor Wallenreiter, 17.02.1953.

81 Ebd., Hans Meinzolt, Bemerkung S, 03.03.1953.

bezeichnet: „Was wäre einfacher und [...] richtiger, als [...] Ernst Buchner zum Nachfolger seines eigenen Nachfolgers zu machen.“<sup>82</sup>

In der Landtagssitzung am 17. März brachte der FDP-Abgeordnete Otto Bezold die geplante Berufung Buchners als Generaldirektor in die Debatte ein und äußerte aufgrund der Tauschgeschäfte schwere Bedenken. Kultusminister Josef Schwalber (1902–1969) dagegen verteidigte Buchner.<sup>83</sup> Er und weitere Angehörige des Kultusministeriums argumentierten, dass „Bedenken gegen die politische Haltung Dr. Buchners [...] nicht begründet“ seien. Darüber hinaus sei er fachlich der beste Kandidat für das Amt, zumal der Wiederaufbau der Alten Pinakothek und die Entscheidungen über deren Innenausstattung dringender seiner Kompetenz bedürften. Zur Verhinderung weiterer umstrittener Erwerbungen sollte die Entscheidungsgewalt mittels einer Ankaufskommission geteilt werden. Die Einrichtung einer solchen Kommission, deren Bestehen vor 1933 ohnehin üblich gewesen war, hatte Buchner selbst vorgeschlagen.<sup>84</sup> Andere Kandidaten für das Amt, etwa Kurt Martin oder Ernst Holzinger, waren zwar im Gespräch, aber nicht Gegenstand ernsthafter Erwägungen.<sup>85</sup> Nachdem sich mit Edgar Ende auch ein während des NS-Regimes als „entartet“ geltender Künstler und mit Ernst Haider (1890–1988) ein Maler, der aufgrund seiner jüdischen Mutter aus der Reichskammer der bildenden Künstler ausgeschlossen worden war, an den Ministerpräsidenten und das Kultusministerium gewandt und beide beteuert hatten, dass Buchner sie immer unterstützt hatte, schien dessen Wiederberufung nichts mehr im Wege zu stehen.<sup>86</sup>

<sup>82</sup> BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 16/8 (Nr. 2580), Dr. E. W., Bildnis der Woche: „Generaldirektor zur Wiederverwendung“, in: Münchner Merkur, 20.02.1953.

<sup>83</sup> Bayerischer Landtag, Protokolle, 134. Sitzung, 17.03.1953, S. 963–965, über <https://www.bayern.landtag.de/webangebot2/webangebot/protokolle?execution=e2s1> (zuletzt aufgerufen am 09.10.2019).

<sup>84</sup> BayHStA, MK 44778, BSUK an Bayerischen Ministerpräsidenten, 05.03.1953.

<sup>85</sup> Edgar Hanfstaengl, ein Verwandter Eberhard Hanfstaengls, sprach sich gegenüber Schwalber vehement gegen Buchner aus und schlug Martin als Hanfstaengls Nachfolger vor, s. BayHStA, MK 50859, Edgar Hanfstaengl an Josef Schwalber (persönlich), 12.03.1953. Weder in den Akten des Kultusministeriums, noch in der Presse sind entsprechende Hinweise auf ernsthafte Überlegungen zu Martin oder Holzinger als Nachfolger zu finden.

<sup>86</sup> BayHStA, MK 44778, Ernst Haider an Ministerpräsident Hans Ehard, 06.02.1953; ebd., Edgar Ende an Regierungsdirektor, 15.03.1953. Die Familie Ende lebte vor dem Krieg in der Villa Flossmann in der Nachbarschaft und war mit Buchners befreundet. Angeblich

### 5.1.3.1 Ein unerwarteter Angriff

In der Ministerratssitzung am 24. März sollte Buchner offiziell berufen werden. Am Vorabend dieser Sitzung strahlte der Bayerische Rundfunk einen Beitrag dazu aus. Autorin und Sprecherin war die bis dahin vielen unbekannte Susanne Carwin. Hinter dem Pseudonym Susanne Carwin verbarg sich die Kunsthistorikerin Herta Schubart (1898–1975), die 1933 aus politischen Gründen emigriert und nach Kriegsende nach Deutschland zurückgekehrt war.<sup>87</sup> Seitdem war sie für verschiedene Medienanstalten in Frankfurt tätig gewesen und kam 1949 nach München, wo sie beim Bayerischen Rundfunk Sendungen zu Kultur und Geschichte verantwortete.<sup>88</sup> Carwin unterzog das Kultusministerium für dessen Absicht, Buchner wieder als Generaldirektor zu berufen, einer umfassenden Kritik.

Neben dessen fortgeschrittenem Alter – er war mittlerweile 61 Jahre – führte sie vor allem die Tauschgeschäfte seiner vergangenen Amtszeit als Hinderungsgrund für eine Wiederberufung an. Die Abgaben des Renoir und Monet aus Staatsbesitz für den Erwerb des *Hühnerfütternden Mädchens* von Thoma, die Abgabe des Raffael für den vermeintlichen Grünewald und des di Credi und der zwei Canalettos für den Kobell'schen Schlachtenzyklus deutete sie in ähnlicher Weise wie Eberhard Hanfstaengl bereits ein paar Jahre zuvor.<sup>89</sup> Auch sie erwähnte, dass eines der Schlachtenbilder Kobells Braunau zeigte, und interpretierte Buchners Erwerbungen analog zu Hanfstaengl als Ausdruck seiner politischen Überzeugung:

barg Buchner während des Krieges Endes Werke. Auch mit Ernst Haider stand Buchner seit den 1920er Jahren in Kontakt, s. NL Ernst Buchner, Mappe Künstler H–O, Ernst Haider an Buchner, o.D. (1928); ebd., Ernst Haider an Buchner, 19.10.1932.

<sup>87</sup> In der Folge wird aus Gründen der Übersichtlichkeit zur Bezeichnung von Schubart das von ihr gewählte Pseudonym verwendet.

<sup>88</sup> Herta Schubart hatte Kunstgeschichte in München und Hamburg studiert und 1929 bei Fritz Saxl promoviert, dessen wissenschaftliche Assistentin sie an der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg wurde. 1933 emigrierte Schubart aus politischen Gründen erst nach Spanien, später nach Frankreich und England. S. „Schubart, Herta“, in: Wendland 1999, S. 625–626 und Ulrike Wendland, Arkadien in Hamburg. Studierende und Lehrende am Kunsthistorischen Seminar der Hamburgischen Universität, in: Bruno Reudenbach (Hrsg.), Erwin Panofsky, Bd. 3 (Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg), Berlin 1994, S. 15–29, S. 29.

<sup>89</sup> S. hierzu Kap. 4.3.

Dass solche Tauschgeschäfte auch einen politischen, oder vielleicht vornehmlich einen politischen Sinn gehabt haben, dass die „ausländische“ [sic!] Künstler leichten Herzens hergegeben wurden, wenn man dafür Einheimisch [sic!] erwerben konnte, entsprach gewiss der tausendjährigen Gesinnung.<sup>90</sup>

Doch nicht nur in den Erwerbungen, auch in seiner stillen Zustimmung zur Aktion *Entartete Kunst* hatte Buchner laut Carwin seine politische Haltung offenbart. Als Beweis hierfür führte sie die angeblich innige Freundschaft zwischen dem Generaldirektor und Hitler an, die sich unter anderem in einem Geldgeschenk von 30.000 Reichsmark manifestiert habe.<sup>91</sup> Carwins Absicht war es offenbar, Buchner als überzeugten Nationalsozialisten und Profiteur darzustellen, der die Staatsgemäldesammlungen als Plattform zur Propagierung nationalsozialistischer Ideologie genutzt hatte.

Der Radiobericht vermochte allerdings nicht, die Berufung Buchners als Generaldirektor am nächsten Morgen zu verhindern. Josef Schwalber ernannte ihn sogar wieder zum Honorarprofessor der Münchner Universität.<sup>92</sup> Aus Schwalbers Begründung für die Entscheidung ist zu folgern, dass die finale Entscheidung weniger auf politischen, sondern auf pragmatischen und finanziellen Erwägungen gründete:

a) ich brauche einen Mann, der die nötigen Pferdestärken besitzt, um mir die Pinakothek über den Berg zu bringen, b) ich habe ohnehin zwei Generaldirektoren auf der Zahlliste, die Ausgaben für einen dritten kann ich mir sparen, c) die anderen Bewerber [...] sind in sechs oder acht Jahren immer noch jung genug, den Münchner Posten zu übernehmen.<sup>93</sup>

<sup>90</sup> BayHStA, MK 44778, Susanne Carwin, Nachrichten und Berichte (Manuskript eines Radiobeitrages), Sendezeit: 23.03.1953, 22.27–22.32 Uhr.

<sup>91</sup> Zu den tatsächlichen Hintergründen für diese Zahlung s. S. 199, Anm. 348.

<sup>92</sup> BayHStA, MK 44778, Oberregierungsrat Kellner an BSUK, 25.03.1953. Bereits im Oktober 1952 hatte der Vorstand des kunsthistorischen Seminars der Universität München um die Wiedererteilung der Honorarprofessorenwürde an Buchner gebeten, s. UAM, O-XIV-372, Vorstand des Kunsthistorischen Seminars der Universität München an Dekan der philosophischen Fakultät, 11.10.1952. BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. PReg 00032, Ernennungsurkunde zum Honorarprofessor, 24.03.1953.

<sup>93</sup> Zitiert nach Stadtarchiv München, ZA-P-62-29, W. Christlieb, Der neue Generaldirektor, in: Abendzeitung, 25.03.1953.

### 5.1.3.2 Reaktionen und Gegenreaktionen

Die Freude über Buchners Rückkehr in die Direktion der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen war auf Seiten seiner Freunde und Unterstützer groß.<sup>94</sup> Beinahe alle Glückwunschsreiben, die ihn privat erreichten, enthielten eine abfällige Bemerkung zu Carwins Radiobeitrag. Die Kommentare bezogen sich weniger auf die Vorwürfe gegen Buchner, sondern diskreditierten den Inhalt pauschal als „unqualifizierbare Polemik“, „saudumm[...]“ und „Schmarrn[...]“ und werteten zugleich die Autorin und Sprecherin selbst als „widerlich geifernde Frauenstimme“ ab.<sup>95</sup> Gleichzeitig lobten etliche Zuschriften die Entscheidung des Ministerrats als längst überfällige Abwendung von der als ungerecht empfundenen Entnazifizierungspolitik der Siegermächte und als Reinstallation der Gerechtigkeit: „Die natürliche Ordnung ist wiederhergestellt!“, schrieb ein Unterstützer Buchners euphorisch.<sup>96</sup>

Unter den Autoren der Zuschriften waren etliche Kunsthistoriker und Kunsthändler, die zu Buchners beruflichem Netzwerk zwischen 1933 und 1945 gehört hatten, wie Karl Haberstock, Julius Böhler, Maria Almas Dietrich, Hermann Voss, Gottfried Reimer, Hans Sedlmayr, Carl Nicolai, Eduard Plietzsch, Walter Andreas Hofer, Bruno Lohse, Wilhelm August Luz und der Kunsthistoriker Erhard Göpel (1906–1966). Buchner und Göpel kannten sich seit spätestens 1943, als ersterer ein Gemälde aus der Sammlung Schloss erwarb, an deren Beschlagnahme in Paris Göpel zusammen mit Bruno Lohse maßgeblich beteiligt war. Vermutlich hatte Buchner Göpel einen Posten bei den Staatsgemälde-

<sup>94</sup> Die zahlreichen Glückwunschsreiben sammelte Buchner in zwei Mappen, s. NL Ernst Buchner, Mappe Glückwünsche zur „Wiederkehr“ 1953 und NL Ernst Buchner, Mappe Glückwünsche zur Wiederberufung. Zusammen enthalten beide Mappen ca. 230 Schreiben von Kollegen, Künstlern, Vertretern des Kunsthandels, Freunden und Bekannten und auch Buchner unbekanntenen Personen.

<sup>95</sup> NL Ernst Buchner, Mappe Glückwünsche zur „Wiederkehr“ 1953, Hans F. Baessler an Buchner, 26.03.1953; NL Ernst Buchner, Mappe Glückwünsche zur Wiederberufung, Franz Theme an Buchner, 30.03.1953; ebd., Richard Trunk an Buchner, 27.03.1953; ebd., Franz August Schmitt an Buchner, 01.04.1953.

<sup>96</sup> NL Ernst Buchner, Mappe Glückwünsche zur „Wiederkehr“ 1953, E. Dicholder an Buchner, 04.04.1953; „Erfahre soeben dass Gerechtigkeit siegte“, s. NL Ernst Buchner, Mappe Glückwünsche zur Wiederberufung, Telegramm von Heinz Wassermeyer an Buchner, 30.03.1953. „Endlich ist damit ein altes Unrecht wieder gutgemacht. – Wieder ein Ehren-Mann rehabilitiert.“, s. ebd., Gerhard Freiherr von Pölnitz an Buchner, 25.03.1953. Weitere Beispiele in den genannten zwei Mappen.

sammlungen versprochen, wenn er als Generaldirektor berufen werden würde. Göpel setzte sich nämlich in der Folge als Fürsprecher Buchners besonders ein.<sup>97</sup> Er verfasste eine Gegendarstellung zu Carwins Radiobeitrag, die der Bayerische Rundfunk auf demselben Sendeplatz eine Woche später ausstrahlte.<sup>98</sup> Er wählte darin nicht die Strategie des Kultusministeriums, das Buchners fachliche Leistung betont und seine politische Haltung als zweitrangig betrachtet hatte, sondern versuchte die von Carwin genannten Vorwürfe im Einzelnen zu widerlegen. Buchner hätte die Aktion *Entartete Kunst* keineswegs gutgeheißen, sondern habe in der zugehörigen Ausstellung lautstarken Protest geäußert. Außerdem habe er Werke der Tschudi-Spende und eine Mappe mit „Aquarellen der Brücke-Meister“ vor der Kommission um Ziegler geheim gehalten und vor der Beschlagnahme gerettet.<sup>99</sup> „[L]inientreue Erwerbungen“ hätte Buchner nie getätigt, er sei keineswegs „franzosenfeindlich eingestellt gewesen“ oder gar „ein Feind der Moderne“. Im Gegenteil habe er den Verkauf von Gemälden „des damals als Halbjuden Geächteten Marées“ sowie die Beschlagnahme von Bildern Max Liebermanns und der jüdischen Sammlung Goldschmidt verhindert. Außerdem hätte Buchner im Spitzweg-Prozess „trotz des Rates zu schweigen“ mit seiner fachlichen Autorität gegen Hitler eingestanden, woraus Göpel folgerte, dass eine Freundschaft zwischen Buchner und Hitler nie bestanden hätte. Nicht zuletzt strich er heraus, dass es allein Buchners Verdienst sei, dass die bayerischen Sammlungen den Krieg unbeschadet überstanden hätten. Wertvolle Bestände der Graphischen Sammlung, für deren Bergung Buchner nicht zuständig gewesen sei, seien dagegen vernichtet. Damit griff Göpel all jene Argumente auf,

<sup>97</sup> Tatsächlich beantragte Buchner im April 1953, Göpel als Assessor einstellen zu dürfen, was das Kultusministerium allerdings ablehnte, s. Fuhrmeister/Kienlechner 2018, S. 24. Zu Göpel und seiner Rolle bei der Beschlagnahme der Sammlung Schloss s. Petropoulos 2000, S. 155–158; Fuhrmeister/Kienlechner 2008a; Iselt 2010, S. 255–258; Archives Diplomatiques, Online-Dokumentation, [https://www.diplomatie.gouv.fr/sites/archives\\_diplo/schloss/som\\_maire.html](https://www.diplomatie.gouv.fr/sites/archives_diplo/schloss/som_maire.html) (zuletzt aufgerufen am 20.12.2018); Fuhrmeister/Kienlechner 2018, S. 17–21.

<sup>98</sup> BayHStA, MK 44778, Typoskript, Rundfunkbeitrag Erhard Göpel, Bayerischer Rundfunk, gesendet am 30.03.1953, 22.25–22.35 Uhr.

<sup>99</sup> Diese angeblichen Rettungsversuche erwähnte auch Karl Feuchtmayr in einem Rechtfertigungsschreiben von 1945, s. BayHStA, MK 44783, Karl Feuchtmayr an Direktion Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 10.10.1945. Die Rettungsversuche sind allerdings nicht nachzuweisen, s. Poltermann 2016, S. 136–152, S. 138–139.

die Buchner selbst in seinen etlichen Rechtsfertigungsschreiben zu seiner Entlastung vorgelegt hatte: seine innere Abneigung gegen die „Kunstdoktrin“, verdecktes oppositionelles Handeln und vor allem die gegläckte Bergung des staatlichen Bilderbestandes. Somit lieferte Göpel eine Lesart von Buchners Amtsführung, die eine Alternative zu Carwins Interpretation darstellte.

Trotz Göpels Gegendarstellung wurde der Bayerische Rundfunk für den Beitrag von Susanne Carwin weiterhin heftig kritisiert. Kultusminister Josef Schwalber teilte Clemens Münster (1906–1998), Chefredakteur für Kultur, mit, dass Carwin lediglich eine „unsachliche [...] Polemik“ ohne „Wert als Beitrag zur gerechten Entscheidung“ geliefert hätte.<sup>100</sup> Die freie Journalistin Lotte Stuart, die mit Buchner befreundet war, unterfütterte den Vorwurf der Unsachlichkeit durch eigene Recherchen. Sie kam zu dem Schluss, dass Carwins Quellen unzuverlässig und ihre Aussagen nicht belegbar seien.<sup>101</sup>

Besonders akzentuiert brachte die Zeitschrift *Rundfunkhörer* die Kritik am Sender und an Carwin in einer Karikatur und einem zugehörigen Text auf den Punkt (Abb. 17).<sup>102</sup> Die Karikatur zeigt eine durch Frisur, Statur und Physiognomie als Ernst Buchner erkennbare Figur, die fröhlich über eine Brücke spaziert. Im Gebüsch dahinter liegen – bedeutungsperspektivisch verkleinert – ein Mann und eine Frau, die beide Federschmuck auf dem Kopf tragen und mit Pfeil und Bogen

<sup>100</sup> BayHStA, MK 50859, Clemens Münster, Chefredaktion Kultur und Erziehung, Bayerischer Rundfunk, an Staatsminister für Unterricht und Kultus Josef Schwalber, 02.04.1953; ebd., Josef Schwalber an Clemens Münster, Bayerischer Rundfunk, 16.04.1953.

<sup>101</sup> NL Ernst Buchner, lose Blattsammlung, Lotte Stuart an Walter von Cube, 27.03.1953. Stuart war seit den 1930er Jahren mit Buchner befreundet und hatte sich bei der Kulturredaktion des Bayerischen Rundfunks im Auftrag des Presseclubs nach den von Carwin konsultierten Quellen und Belegen erkundigt, schrieb sie an den Chefredakteur des Bayerischen Rundfunks. Carwin hätte keine Quellen selbst konsultiert, sondern ihr gegenüber geäußert: „mein Informant ist gut. Die Dokumente hat er allerdings selbst nicht zu sehen bekommen.“ Außerdem hätte Carwin angedeutet, dass es sich bei ihrem Informanten um die Landtagsabgeordnete Hildegard Brücher von der FDP handelte. Möglich ist dies, immerhin hatte sich die FDP in den Landtagsdebatten mit einer besonders kritischen Haltung gegenüber Buchner hervorgetan.

<sup>102</sup> Hans Gebhart, Der Schuß aus den Büschen, in: *Rundfunkhörer* 8 (1953), S. 3. Zeichner der Karikatur mit dem Titel „Radioten auf dem Kriegspfad“ oder „Der Schuß aus den Büschen“. *Wildwestdrama aus unseren Tagen* war Rainer Fluhme. Die Zeitschrift *Rundfunkhörer* wurde vom Verband der Rundfunkhörer in Bayern e.V. herausgegeben.

bewaffnet sind. Die Frau, die auf Basis des Textes als Susanne Carwin zu identifizieren ist, zielt mit einem Pfeil auf Buchner; allerdings verrät ihr angestrengt verzogenes Gesicht und der ungespannte Bogen, dass der Angriff missglücken wird. Der Mann hinter ihr, der folglich Clemens Münster darstellen soll, hat sich hinter Carwin positioniert und bedroht sie mit einem in den Bogen gespannten Pfeil. Die Karikatur formulierte damit die These, dass Carwins Angriff auf Buchner nicht auf ihre Initiative erfolgt war, sondern sie lediglich als Instrument von Clemens Münster gehandelt hatte. Auch der zugehörige Text sprach Carwin die Kompetenz ab, die „hetzerische und gesetzwidrige Sendung“ verantwortet zu haben. Vielmehr hätte Clemens Münster als „Hauptabteilungsleiter“ für die Sendung den Rundfunk „auf diese Weise irgendeinem Klüngel ausgeliefert und [...] mißbraucht“.



Abb. 17 Rainer Fluhme, Radioten auf dem Kriegspfad oder Der Schuß aus den Büschen. Wildwestdrama aus unseren Tagen, 1953

### 5.1.3.3 Die Debatte um Buchner als Debatte um Kunst

Mit dem „Klüngel“ spielte der Autor auf jene Kreise an, die sich für eine Auseinandersetzung der Gesellschaft mit der eigenen nationalsozialistischen Vergangenheit einsetzten. Ein Organ, das jene Auseinandersetzung forderte, waren die *Frankfurter Hefte*, zu deren Herausgeberkreis Clemens Münster und zu deren Autoren Susanne Carwin gehörte. Die Zeitschrift agierte aus einem christlich-sozialen Selbstverständnis heraus und deutete den Nationalsozialismus als Ergebnis des kollektiven Versagens der deutschen Intellektuellen. Die Herausgeber um Eugen Kogon (1903–1987) sahen es deshalb als ihre Aufgabe an, die nationalsozialistische Vergangenheit und die personellen Kontinuitäten von Akteuren in Verwaltung und Justiz zu hinterfragen und zu kritisieren.<sup>103</sup> Zu einer kritischen Auseinandersetzung und Transparenz sollte die Recherche von historischen Fakten und deren Einordnung führen. Susanne Carwin hatte dies in ihrem Radiobeitrag zu Buchners Wiedereinsetzung praktiziert. Sie wertete Buchners Erwerbungen, seine Beteiligung am nationalsozialistischen Kunstraub und seine Tätigkeit als Kunstberater Hitlers als Belege für seine innere Übereinstimmung mit der nationalsozialistischen Politik. Sie hatte Buchners Tätigkeiten auf ihren politischen Gehalt befragt und kam zum selben Ergebnis wie die amerikanische Kunstraubermittlungseinheit ALIU: Dass seine Wiederbeschäftigung aufgrund seiner politischen Haltung unbedingt zu verhindern sei.

Zwar hatte Erhard Göpel versucht, Carwins Vorwürfe sachlich zu entkräften; allerdings basierten sowohl seine als auch ihre Argumente auf persönlichen Erfahrungen oder Aussagen aus zweiter Hand. Viele werteten Carwins Bericht deshalb als unsachlich und als „Polemik“.

**103** Die Publizisten Eugen Kogon und Walter Dirks hatten die Zeitschrift 1946 aus der Überzeugung heraus gegründet, dass der Nationalsozialismus zumindest teilweise eine Folge „des Versagens der Intellektuellen“ gewesen sei, mit dem Ziel, eine „Elite der ‚Aufgeschlossenen, [...] Lebendigen und Fragenden‘“ aufzubauen, s. Michel Grunewald, „Christliche Sozialisten“ in den ersten Nachkriegsjahren: Die *Frankfurter Hefte*, in: Michel Grunewald/Uwe Puschner/Hans Manfred Bock (Hrsg.), *Le milieu intellectuel catholique en Allemagne, sa presse et ses réseaux (1871–1963)/Das katholische Intellektuellen-Milieu in Deutschland, seine Presse und seine Netzwerke (1871–1963)*, Bd. 40 (Convergences), Bern 2006, S. 459–481, S. 460. Grunewald zitiert hier aus: o.A., *An unsere Leser*, in: *Frankfurter Hefte* 1 (1946), S. 1–2. S. auch Meusch 2001, S. 232.

In der Folge entwickelte sich eine Debatte abseits der argumentativen Ebene. Vielen Zuschriften, die Buchner und das Kultusministerium als Reaktion auf seine Wiedereinstellung und auf Carwins Bericht erhielten, ist zu entnehmen, dass für Buchners Unterstützer das, was zwischen 1933 und 1945 tatsächlich passiert war, ohnehin nicht Gegenstand der Auseinandersetzung war. Vielmehr vermuteten sie hinter Carwins Ausführungen, die Buchners Ankaufspolitik als Verwirklichung der nationalsozialistischen Ideologie mittels der Kunst gedeutet hatte, eine Art Verschwörung der Anhänger moderner Kunst. Mit der Konstruktion eines Kulturkampfes zwischen alter und moderner Kunst lenkten sie von der eigentlichen Frage, der Debatte um die Vergangenheit Buchners, ab. Der Bildhauer Georg Saumweber äußerte sich diesbezüglich gegenüber Josef Schwalber folgendermaßen:

Wir Kunstfreunde in der Provinz verwaren uns gegen eine kleine Münchner Clique hypermoderner Surrealisten [*sic!*], abstrakter Antinaturalisten und formfeindlicher Kunstfanatiker, die eine absolute Kunstdiktatur gegen alle, der Tradition, der Schönheit der gottgeschaffenen Umwelt und der wirklichen Könnerschaft verhafteten, übergroßen Mehrheit des kunstfreudigen bayerischen Volkes aufrichten will. Diese unduldsamen Opportunisten, die durch geschickt gesteuerte Reklame ihrem Schaffen eine Bedeutung geben, die ihrer Einbildung entspricht, sind für die kulturelle Entwicklung Bayerns eine ebenso große Gefahr, wie es der propagierte Naturalismus des dritten Reiches war. Dort drohte künstlerischer Kitsch und jetzt das Chaos.<sup>104</sup>

Einen ähnlichen Gedanken formulierte Hans F. Baeßler gegenüber Buchner: Jeder „Ignorant und Hohlkopf“ fühle sich „berechtigt sich einzumischen nur um seine eigene Wichtigkeit hervorzuheben und seinen Götzen der Schlagworte: ‚modern‘ und ‚Avantgardismus‘ zu opfern“.<sup>105</sup> Auch der Architekt Bernhard Borst bezeichnete Buchners Berufung als „Triumpf [*sic!*] gegen die Übermodernen, welchen in

104 BayHStA, MK 44778, Georg Saumweber an Josef Schwalber, 24.03.1953.

105 NL Ernst Buchner, Mappe Glückwünsche zur „Wiederkehr“ 1953, Hans F. Baeßler an Buchner, 26.03.1953. Baeßler war Mitarbeiter von Hans Döllgast auf der Baustelle der Alten Pinakothek.

kurzer Zeit nur mehr das leere Pathos verdorrt zur Verfügung steht!<sup>106</sup> Ohne Rücksicht auf Buchners tatsächliche Einstellung gegenüber der modernen Kunst sah ein Großteil seiner Unterstützer ihn offenbar als Identifikationsfigur für ein Verständnis von Kunst als Traditionsträgerin und -vermittlerin und deutete seine Wiedereinsetzung als Sieg der Tradition über die moderne Kunst.

Die Diskussion um Buchners Personalie griff damit eine von Kunsthistorikern und Künstlern kontrovers geführte Debatte über die moderne und speziell die abstrakte Kunst auf. Hans Sedlmayr (1896–1984) brachte in seiner 1948 publizierte Schrift *Verlust der Mitte* die These ein, dass mit der Abwendung von alten Bildtraditionen und einer Hinwendung zur Abstraktion ein Verlust des Maßes und der Menschlichkeit in der Kunst einherginge. Damit machte Sedlmayr die Frage nach der Kunstform letztlich zu einer Frage nach dem Menschen.<sup>107</sup> Den Zusammenhang zwischen Kunstform und Menschlichkeit stellten die Anhänger Buchners analog zu Sedlmayr ebenfalls her. Während etwa Georg Saumweber sowohl die abstrakte Kunst als auch den „propagiert[e] Naturalismus des dritten Reichs“ als unmenschlich und chaotisch herabsetzte, galt ihm die Wiedereinstellung Buchners, der die alte Kunst repräsentierte, als Rehabilitation der gegenständlichen Kunst und als Wiederherstellung einer naturgegebenen Ordnung.

Der Grund für die starke emotionale Reaktion bezüglich der modernen und vor allem abstrakten Kunst lag vermutlich im Unbehagen gegenüber dem Auftrieb, den ebenjene Kunstrichtungen nach 1945 erlebt hatten. Zahlreiche Galerien und Kunsthandlungen, die neuere künstlerische Positionen vertraten, eröffneten neu und verzeichneten

106 Ebd., Senator Borst an Buchner, 26.03.1953.

107 Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg/Wien 1948. Jene Gedanken diskutierte Sedlmayr mit Willi Baumeister im Rahmen einer Gesprächsrunde im Jahr 1950, die als *Erstes Darmstädter Gespräch* bekannt werden sollte. S. hierzu Christoph Zuschlag, *Die theoretischen Diskurse über moderne Kunst in der Nachkriegszeit*, in: Friedrich/Prinzing 2012, S. 18–25, S. 21–22 und Billeter 2017, S. 210. In der neueren Rezeption von Sedlmayrs *Verlust der Mitte* wird im Zusammenhang mit Sedlmayrs NS-Vergangenheit seine Analyse der abstrahierenden Kunst als Verlust der Menschlichkeit als Wiederaufgriff des Konzeptes der „entarteten“ Kunst gesehen. Lee Sorensen, Sedlmayr, Hans, in: *Dictionary of Art Historians*, [www.art-historians.info/sedlmayrh](http://www.art-historians.info/sedlmayrh) (zuletzt aufgerufen am 21.12.2018).

hohe Besucherzahlen.<sup>108</sup> Dabei betraf die Hinwendung zur Moderne nicht nur die bildende Kunst, sondern auch Architektur, Theater und Literatur in ganz Deutschland.<sup>109</sup> Auch die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen zeigten unter Hanfstaengls Direktorat meist von Ludwig Grote konzipierte Ausstellungen moderner und abstrakter Kunst im Haus der Kunst, etwa 1949 über den *Blauen Reiter* oder 1950 die *Maler am Bauhaus*. Die Ausstellungsmacher stellten sich erklärtermaßen in die Tradition Münchens als Ursprungsort der abstrakten Malerei, eine Tradition, die durch den Nationalsozialismus unterbrochen worden war.<sup>110</sup> Die ehemals „entartete“ Kunst wurde damit gezielt als Gegenentwurf zu der als ideologisch kontaminiert geltenden offiziellen NS-Kunst inszeniert und rezipiert. Eine Rezensentin sprach der Ausstellung sogar zu, „Wiedergutmachung“ zu leisten, da sie die „nach 1933 in Deutschland diffamiert[en]“ Künstler des Blauen Reiter zeigte.<sup>111</sup> Die von den Nazis als „entartet“ bezeichnete Kunst, bei der es sich zum großen Teil um abstrakte Kunst und die Kunst der Klassischen Moderne handelte, galt damit als unbedenklich und deren Unterstützung gar als politisch opportun. Der Stil eines Kunstwerkes wurde somit zum entscheidenden Kriterium für die Sichtbarmachung und Förderung einer Kunstrichtung durch den Ausstellungsbetrieb, den Kunstmarkt und auch durch die akademische Kunstgeschichte.<sup>112</sup> Das Bekenntnis zur ehemalig „entarteten“ Kunst ist damit als breitenwirksame Strategie der Vergangenheitsbewältigung der Nachkriegsgesellschaft zu verstehen.<sup>113</sup>

108 Z.B. Günther Franke erhielt bereits Ende 1945 von der amerikanischen Militärregierung die Erlaubnis, seine Kunsthandlung wieder zu eröffnen. S. Billeter 2017, S. 192 und 208.

109 Zu diesem Phänomen in Berlin ausführlich Saalman 2014, S. 251–256.

110 Bambi 2012, S. 161–163.

111 Leonie von Wilckens, Die Ausstellung „Der Blaue Reiter“ in München, in: Kunstchronik 2 (1949), S. 178–182, S. 180. Wilckens wirkte selbst an der Ausstellung mit, s. Ausst. Kat. Der Blaue Reiter. München und die Kunst des 20. Jahrhunderts. Der Weg von 1908–1914, Haus der Kunst, September bis Oktober 1949, München 1949, S. 1.

112 S. hierzu auch Kirsten Fitzke, Auf dem Weg zur documenta. Die Wochenzeitung DIE ZEIT und ihr Autor Werner Haftmann spiegeln und gestalten Positionen bildender Kunst in Westdeutschland, in: Panzer/Völz/Rehberg 2015, S. 151–171, S. 156–161.

113 Vgl. hierzu auch Julia Voss' Artikel zu Ernst Holzinger, s. Julia Voss, Restitution ist keine Stilfrage, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22.04.2009, über <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/kulturgut-aus-juedischem-besitz-restitution-ist-keine-stilfrage-1790678.html> (zuletzt aufgerufen am 30.07.2019). Zur „Konjunktur“ der abstrakten Kunst und die Diskussionen darüber auch Regina Wenninger, Baden-Badener Quodlibet. Der Streit um

Offensichtlich empfanden die Anhänger Buchners die Wertung der abstrakten und klassisch modernen Kunst als die gesellschaftlich am meisten geschätzte Kunstrichtung als unberechtigte Abwertung aller traditionell gegenständlichen Kunst. Ihre Argumentation, die Buchners Rehabilitation als Repräsentant jener alten Kunst und Tradition mit der Wiederherstellung einer „natürlichen“ Ordnung gleichsetzte, basierte jedoch auf demselben Mechanismus: Die Überhöhung der ehemals „entarteten“ Kunst wie auch der althergebrachten Tradition konstruierte eine Kontinuität, die die Zeit unter dem nationalsozialistischen Regime zu einer Randerscheinung der Geschichte marginalisierte und verdrängte. Der eigentliche Grund für Buchners Entlassung, seine Identifikation mit einem verbrecherischen Staat und seine Mitwirkung am nationalsozialistischen Kunstraub, spielte somit in der Diskussion keine Rolle mehr. Die Verlagerung der Debatte weg von der politischen Ebene hin zu einer Stilfrage kam damit allen zugute, die sich an den nationalsozialistischen Verbrechen oder auch nur am Funktionieren des nationalsozialistischen Staates beteiligt hatten. Die Folge war allerdings eine verhinderte Auseinandersetzung mit der Vergangenheit.<sup>114</sup>

### 5.1.4 Personelle Kontinuitäten an deutschen Museen

Wie anhand der Debatte deutlich wurde war die Wiedereinsetzung Buchners, die dem Ziel der amerikanischen Militärregierung – politisch belastete Beamte von öffentlichen Ämtern fernzuhalten – diametral entgegenstand, keinesfalls selbstverständlich und unumstritten. Dennoch stellte sich Buchners Umdeutung seiner Amtsführung,

die abstrakte Kunst und ihre ‚Manager‘ um 1960 am Beispiel der Zeitschriften *Das Kunstwerk* und *tendenzen*, in: kritische berichte 4 (2014), S. 5–16, S. 8–10; Peter-Klaus Schuster, Die doppelte ‚Rettung‘ der modernen Kunst durch die Nationalsozialisten, in: Blume/Scholz 1999, S. 40–47; Silke von Berswordt-Wallrabe, „Artige Kunst“ – Zur Einführung, in: Berswordt-Wallrabe u.a. 2016, S. 10–15, S. 10; Bernhard Fulda, Die Entstehung einer deutschen Nachkriegslegende, in: Fulda u.a. 2019, S. 221–244.

<sup>114</sup> Die Beobachtung, dass in den Debatten um Verfahrensweisen und beamtenrechtliche Vorschriften der Nachkriegszeit die Verbrechen, an denen die alten Funktionseliten mitgewirkt hatten, immer mehr in den Hintergrund traten, wurde auch bei Görtemaker/Safferling 2016, S. 165–166 angestellt.

die von einer breiten Anhängerschaft akzeptiert und reproduziert wurde, als erfolgreich heraus. Jedoch lässt der auf Buchner fokussierte Blick zunächst keine Rückschlüsse auf die Lage an anderen deutschen Museen zu. War Buchner durch seine geschickte Umdeutungsstrategie und seine gute Vernetzung ein Einzelfall? Mit einem Blick auf andere deutsche Museen und deren Direktoren lässt sich diese Frage klar verneinen. Eine stichprobenartige Untersuchung der staatlichen und städtischen Kunstmuseen in den größten deutschen Städten zeigt, dass personelle Kontinuität in der Leitung der Museen und Sammlungen der Normalfall war, sei es, dass die zum Kriegsende amtierenden Direktoren einfach weiter ihr Amt ausführen durften, sei es, dass sie wegen ihrer NSDAP-Mitgliedschaft entlassen wurden, aber nach einer Unterbrechung weiterarbeiteten. Von 16 Museen in den größten westdeutschen Städten kann man bei elf von einer solchen personellen Kontinuität in der Museumsleitung sprechen. Bezieht man in die Zählung mit ein, dass in einem Fall die Unterbrechung der Amtszeit durch den Tod des Direktors im Jahr 1945 erfolgte, und in zwei weiteren Fällen der 1945 entlassene Direktor an anderer Stelle eingesetzt wurde, fällt das Ergebnis noch eklatanter aus. Demzufolge wurden nach 1945 von 16 Museen mindestens 13 mit oder ohne Unterbrechung von einem zum Kriegsende amtierenden Direktor geleitet oder der ehemalige Direktor war an anderer Stelle tätig.<sup>115</sup> Als Ergebnis kann festgehalten werden,

115 In die Zählung wurden keine Institutionen im Gebiet der nach 1945 sowjetisch besetzten Zone aufgenommen, da aufgrund der unterschiedlichen Verfahrensweisen ein Vergleich verfälschend ausgefallen wäre. Die stichprobenartige Untersuchung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit: Staatliche Museen Berlin: Otto Kümmel 1934–1945, danach nicht mehr im Amt; Hamburger Kunsthalle: Werner Kloos 1941–1945, danach nicht mehr im Amt; München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen: Ernst Buchner 1933–1945 und 1953–1957; Köln, Wallraf-Richartz-Museum: Otto Förster 1934–1945 und 1957–1960; Frankfurt am Main, Städel: Ernst Holzinger 1938–1974; Staatsgalerie Stuttgart: Heinz Braune 1928–1946; Kunstmuseum der Stadt Düsseldorf: Fred Kocks 1943–1945, danach nicht mehr Leiter, aber Kustos; Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund: Rolf G. Fritz 1934–1966; Folkwangmuseum Essen, Heinz Köhn 1938–1962; Kunsthalle Bremen: Emil Waldmann 1914–1945, starb 1945; Landesmuseum Hannover: Ferdinand Stuttmann 1937–1962; Germanisches Nationalmuseum Nürnberg: Heinrich Kohlhaußen 1936–1945, 1950–1955 Direktor der Kunstsammlungen der Veste Coburg; Städtisches Museum Elberfeld, Wuppertal: Victor Diksen 1929–1962; Rheinisches Landesmuseum Bonn: Franz Oelmann 1930–1949; Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte Münster: Wilhelm Rave (kommissarische Leitung) 1939–1946; Kunsthalle Karlsruhe: Kurt Martin 1934–1956.

dass in den Münchner staatlichen kulturellen Institutionen, für deren Personal das bayerische Kultusministerium zuständig war, alle Direktoren im Amt blieben, wenn auch mit Unterbrechung. Auch bei kleineren staatlichen und städtischen Museen in Bayern war die Kontinuität eher die Regel als die Ausnahme.<sup>116</sup>

Für die übrige Belegschaft der Museen dürften die Zahlen noch deutlich höher ausfallen. In den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen wurden neben Buchner nur Karl Feuchtmayr und Karl Busch aus dem Dienst entlassen. Letzterer kehrte mit einer Unterbrechung wieder zurück. Die anderen Mitarbeiter konnten ihre Tätigkeit ohne Unterbrechung fortsetzen.<sup>117</sup> Gleiches gilt für die Berliner und Dresdener Museen.<sup>118</sup> Auch in einem weiter gefassten Kontext wird deutlich, dass Buchners Wiedereinstellung der Normalfall war. Die teilweise gezielt milde Rechtsprechung durch die Spruchkammern, die nur einen weit unter einem Prozent liegenden Anteil der entlassenen Beamten *nicht* zu Mitläufern erklärt hatten, sowie Artikel 131 stellten die Weichen für eine flächendeckende Wiederverwendung der alten Funktionselementen des nationalsozialistischen Staates.<sup>119</sup> 55.368 der Beamten waren aufgrund der politischen Säuberung durch die Alliierten entlassen worden, durch das 131er-Gesetz kehrten 52.000 davon wieder in den öffentlichen

**116** Bsp. Bayern und München: Würzburg, Städtische Galerie: Heiner Dikreiter 1941–1966; Regensburg, Historisches Museum: Walter Boll 1931–1945 und 1949–1968; München, Bayerisches Nationalmuseum: Hans Buchheit 1931–1947; Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München: Georg Lill 1929–1950.

**117** BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 20/3a (Nr. 543), Aufstellung der Mitarbeiter Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, 15.09.1945. Karl Feuchtmayr nutzte bei seinem Antrag auf Wiedereinstellung ganz ähnliche Argumente wie Buchner, allerdings vergeblich. Er wurde 1948 in den dauerhaften Ruhestand gesetzt, s. BayHStA, MK 44783, Karl Feuchtmayr an Direktion Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 10.10.1945; ebd., Eberhard Hanfstaengl an BSUK, 09.08.1948.

**118** Zu Berlin s. Saalman 2014, S. 253. In Dresden widmete sich zwischen 2016 und 2020 ein Forschungsprojekt den wissenschaftlichen Mitarbeitern der Staatlichen Sammlungen, s. Karin Müller-Kelwing, Forschungsprojekt: Die Staatlichen Sammlungen und ihre wissenschaftlichen Mitarbeiter im Nationalsozialismus, in: Dresdner Kunstblätter 3 (2017), S. 77–78. Das 2020 erschienene Buch zum Projekt konnte für die vorliegende Arbeit nicht mehr eingesehen werden.

**119** Lutz Niethammer, Vom Verhältnis von Reform und Rekonstruktion am Beispiel der Reform des öffentlichen Dienstes, in: Wolf-Dieter Narr/Dietrich Thranhardt (Hrsg.), Die Bundesrepublik Deutschland, Bd. 102 (Neue wissenschaftliche Bibliothek), Königstein/Ts. 1979, S. 47–59, S. 52; Görtemaker/Safferling 2016, S. 156.

Dienst zurück und machten damit die Entnazifizierung des öffentlichen Dienstes weitgehend ungeschehen.<sup>120</sup>

Der Kunstkritiker John Anthony Thwaites (1909–1981) deutete die Berufung Buchners im Rückblick als symptomatisch für den deutschen Umgang mit „NS-belasteten“ Beamten allgemein und speziell für die konservative bayerische Kunstlandschaft. Am Beispiel Ludwig Grotes machte er fest, dass ein aus dem Norden stammender Kunsthistoriker, der evangelisch und zusätzlich an der Kunst der Moderne interessiert war, nie eine realistische Chance auf ein wichtiges Münchner Amt gehabt hätte. Stattdessen seien katholische, konservative Kunsthistoriker wie Buchner oder Hans Sedlmayr, die für alte und vor allem gegenständliche Kunst standen, berufen worden.<sup>121</sup> Für Thwaites stand das Ergebnis dieser Personalpolitik fest: „Bayern [hatte] seine kuenstlerische [*sic!*] Chancen verpatzt. [München war] kuenstlerisch tot. Und als die [*sic!*] Kunstkritiker Kongress dort 1961 gehalten wurde, redete man nur noch von Rokoko.“ Damit kritisierte Thwaites nicht nur die Folgen der personellen Kontinuitäten für diejenigen, deren Karrieren aus politischen, rassistischen oder fachlichen Gründen unterbrochen worden waren und denen nun die Wiedereingliederung verwehrt wurde.<sup>122</sup> Er wies auch auf die Folgen dieses Phänomens auf die Kunstgeschichte als Disziplin hin. Die Verdrängung der jüdischen Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker aus Deutschland hatte das Ende einer progressiven und innovativen Ausrichtung des Faches in Deutschland bedeutet. Buchner und seine Kollegen an Museen und Universitäten, die für das Primat der gegenständlichen Kunst und Stilgeschichte stan-

120 Diese Zahlen wurden 1950 vom Statistischen Amt des Vereinigten Wirtschaftsgebietes erhoben und beziehen sich auf die sogenannte Bizone, die das Gebiet der US-amerikanisch und britisch besetzten Teile Deutschlands bezeichnet, s. Wolfgang Langhorst, Beamtentum und Artikel 131 des Grundgesetzes. Eine Untersuchung über Bedeutung und Auswirkung der Gesetzgebung zum Artikel 131 des Grundgesetzes unter Einbeziehung der Position der SPD zum Berufsbeamtentum. Zugl.: Hannover, Univ., Diss., 1992, Bd. 618 (Europäische Hochschulschriften Reihe 3, Geschichte und ihre Hilfswissenschaften), Frankfurt am Main/Berlin 1994, S. 93–94 und Anm. 150; Meusch 2001, S. 231–232.

121 ZADIK, G 3\_IX\_004 John Anthony Thwaites, John Anthony Thwaites, Erinnerung an ein Intermezzo. Ludwig Grote und das München der Nachkriegsjahre, Deutsche Zeitung, 06.09.1963 (Entwurf). Im später publizierten Artikel schwächte Thwaites seine Kritik an Buchners und Sedlmayrs Beteiligungen am Nationalsozialismus deutlich ab.

122 Hierzu etwa das Beispiel Ernst Strauss und Hugo Kehrer, s. Fuhrmeister 2006.

den, profitierten von der doppelten Verdrängung bereits am Anfang ihrer Karrieren und von der nicht konsequent verfolgten Entnazifizierung abermals. Die Auswirkungen der deutschen Personalpolitik und der damit einhergehenden ideellen und methodischen Kontinuitäten auf Kanon- und Geschmacksbildung in Deutschland sind von der Kunstgeschichte bislang nur marginal behandelt worden, bedürften aber einer systematischen Untersuchung. Gleiches gilt für Thwaites' Anspielung darauf, dass der konfessionelle Aspekt bei der Berufung von Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern auf Führungspositionen in Bayern eine ebenso wichtige Rolle spielte wie die methodische und fachliche Ausrichtung; für den Bereich der Universitäten hat sich der Fokus auf die Konfessionszugehörigkeit im Zusammenhang mit Berufungen in der Nachkriegszeit bereits als fruchtbar herausgestellt.<sup>123</sup>

## 5.2 Die zweite Amtszeit

Als Buchner sein Amt am 1. April 1953 antrat, schienen die vorangegangenen Debatten zunächst als beigelegt. Die Zeitungen wandten sich wieder dem voranschreitenden Wiederaufbau der Alten Pinakothek zu und die Klatschspalten meldeten, dass Buchner zusammen mit Eberhard Hanfstaengl beim harmonischen Cocktailtrinken gesichtet worden sei.<sup>124</sup> Buchner selbst hatte vorgeschlagen, eine Ankaufskommission über die Erwerbungen für die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen beraten zu lassen, ein Gremium, das sich neben dem Generaldirektor aus Vertretern des Bayerischen Kultusministeriums, Kunstinstitutionen sowie Künstlern zusammensetzte. Die Ankaufskommission bestand jedoch letztlich ausschließlich aus Mitgliedern, die Buchners

<sup>123</sup> Eine Studie zu Berufungen von Professoren an historische Lehrstühle der Münchner Ludwig-Maximilians-Universität legt nahe, dass die vor 1945 bestehende evangelisch-lutherische Dominanz aufgrund der tiefgreifenden Involvierung jenes Milieus mit dem Nationalsozialismus in der unmittelbaren Nachkriegszeit bewusst durch Berufungen katholischer Wissenschaftler durchbrochen wurde, s. Markus Gerstmeier, *Geschichtswissenschaft in der Nachkriegszeit – Neuorientierungen, Individuationen, Verflechtungen am Beispiel Friedrich Hermann Schuberts und Ernst Walter Zeedens*, Magisterarbeit, Ludwig-Maximilians-Universität, München 2015 (unveröffentlichtes Manuskript), insbes. S. 464.

<sup>124</sup> NL Ernst Buchner, *Mappe u.a. Diskussion um Berufung zum Generaldirektor*, Abendzeitung, Rubrik „Ganz privat“, 30.04.1953.

Fachkompetenz nicht in Zweifel zogen und grundsätzlich alle seine Ankaufswünsche unterstützten – von einer besonders kritischen Beaufsichtigung kann also nicht die Rede sein.<sup>125</sup> Eine weitere Neuerung gegenüber Buchners erster Amtszeit war, dass die Direktion nun Monatsberichte beim Kultusministerium einreichen musste, die unter anderem über Personalien, Erwerbungen, Besucherzahlen und Leihgaben, aber auch über externe Tätigkeiten des Generaldirektors wie Vorträge und Publikationen unterrichteten.<sup>126</sup> Buchners Amtsausführung unterlag damit einer strengeren Kontrolle als zuvor.

Neben der Kritik an seiner Erwerbungs politik der ersten Amtszeit, die in der Debatte um seine Wiedereinsetzung ins Amt geäußert worden war, wurde er auch von französischer Seite aus immer wieder mit seinen damaligen Erwerbungen konfrontiert. Über den von Theodore Rousseau verfassten *Detailed Interrogation Report* war auch die französische Restitutionskommission über die Erwerbungen Buchners in Frankreich informiert.<sup>127</sup> Bereits 1951 hatte sie sich an Buchner gewandt, um Näheres über die Erwerbungs umstände, Preise, Inventarnummern und Provenienzen sowie den aktuellen Verbleib der Gemälde zu erfahren. Er gab bereitwillig Auskunft und wirkte damit an der Rückabwicklung seiner eigenen Erwerbungen mit.<sup>128</sup>

Vermutlich trug all dies dazu bei, dass sich Buchner zu einer Rechtfertigung seiner Ankäufe und Abgaben in seiner ersten Amtszeit genötigt sah. Hierfür plante er eine Ausstellung sowie eine Publikation seiner Erwerbungen von 1933 bis 1945. Das zu diesem Zweck von Buchner

125 Die Ankaufskommission bestand neben Buchner 1953 aus Ministerialdirigent Albert Fruth, Leiter der Kunstabteilung im Kultusministerium, Emil Preetorius, Präsident der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, Rechtsanwalt Alfred Winterstein, Kunstsammler und Förderer der Alten Pinakothek, Max Unold, Präsident des Berufsverbandes bildender Künstler München, Oskar Coester, Künstler und Ehrenmitglied der Akademie der Schönen Künste in München, Josef Henselmann, Präsident der Akademie der Bildenden Künste und Hans Sedlmayr, Professor an der Universität München.

126 Buchner reichte seinen ersten Monatsbericht im Mai 1953 ein, s. BayHStA, MK 50879, Monatsbericht April–Mai 1953. In derselben Akte befinden sich auch die folgenden Monatsberichte.

127 In Archives diplomatiques, 209 SUP 581 R 36. BUECHNER, Dr. Ernest befindet sich eine Übersetzung des Interrogation Reports ins Französische.

128 Ebd., Élie Doubinsky an Buchner, 03.11.1951; Buchner an Élie Doubinsky, 22.11.1951; Chef du Service de Remise en Place des Oeuvres d'Art Recuperation Artistique gez. Rose Volland an Chef du Services des Restitutions Culturelles Mr. Dr. Edgar Breitenbach, 30.11.1951.

zusammengestellte und handschriftlich annotierte Typoskript enthält neben den technischen und kunsthistorischen Angaben zu den einzelnen Werken teilweise detaillierte Informationen zu ihrer Provenienz. Doch weder die Ausstellung noch die Publikation wurde realisiert; vermutlich auch deshalb, weil im Laufe der Zeit immer mehr der von Buchner erworbenen Werke restituiert wurden, die dieser nach und nach aus dem Typoskript strich.<sup>129</sup>

Buchners Vergangene holte ihn erneut ein, als er die sogenannten „Überweisungen aus Staatsbesitz“ übernahm, die die Treuhandverwaltung von Kulturgut an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen übergab. Dabei handelte es sich um Kunstgegenstände aus den Collecting Points, deren Eigentümer nicht festgestellt werden konnten.<sup>130</sup> Darunter befanden sich auch Kunstwerke, die bei der Beschlagnahmeaktion im Winter 1938/39, teilweise durch seine Mitarbeit, konfisziert worden waren.<sup>131</sup> So übernahm Buchner Kunstwerke in den Sammlungsbestand, an deren systematischer Beschlagnahme er in seiner ersten Amtszeit selbst mitgewirkt hatte. Diese Ambivalenz der eigenen Tätigkeit ist in vielen Biografien von Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern, die über das Jahr 1945 hinausgehen, zu beobachten. Die Folgen, vor allem für das professionelle Selbstverständnis der Akteure, sind von der Forschung bislang wenig beachtet worden.<sup>132</sup> Inwiefern

**129** Das 92 Seiten umfassende Typoskript befindet sich in Buchners privatem Nachlass. Das fragmentierte Erscheinungsbild und handschriftliche Anmerkungen lassen vermuten, dass es sich um ein frühes Stadium der Publikation handelt, s. NL Ernst Buchner, Mappe Erwerbungen 1933–1945.

**130** Eine Publikation zu diesen Vorgängen ist von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen angekündigt, zu dem Projekt s. Gramlich 2018, S. 245–260.

**131** Zu der Aktion s. Kap. 3.3.1.2. Buchner quittierte z.B. den Empfang von Kunstwerken, die aus der Sammlung von Julius (1874–1942) und Semaya (1879–1943) Davidsohn stammten, s. BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 20/5c (Nr. 576), Buchner an Treuhandverwaltung von Kulturgut München, 14.03.1955. S. hierzu Voigt/Keßler 2015 (unveröffentlichtes Manuskript); Andrea Bambi, Der Fall Davidsohn, in: Blog der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, 02.08.2019, <https://www.pinakothek.de/blog/2019-07/02-08-2019-rueckgabe-geraubter-kunstwerke>. 2019 wurden die neun Kunstwerke, die sich in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, dem Bayerischen Nationalmuseum und der Staatlichen Graphischen Sammlung München befanden, an die Erben nach Julius und Semaya Davidsohn restituiert, s. Ankündigung der Pressekonferenz am 05.08.2019 zur Restitution auf der Website der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, <https://www.pinakothek.de/ueber-uns/presse> (zuletzt aufgerufen am 12.08.2019).

**132** S. hierzu Fuhrmeister 2019, S. 287–288.

jener Transformationsprozess bei Buchner eine Reflexion der eigenen Tätigkeiten bedingte, ist in den Quellen wenig fassbar. Dennoch ist davon auszugehen, dass eine ständige Konfrontation mit der durch die Restititionen nun als eindeutig „falsch“ deklarierten Erwerbungs politik nicht spurlos an ihm vorüber ging. Seine Hinwendung zur Moderne sowie seine insgesamt leisere und umsichtigere Amtsführung ist demnach auch vor diesem Hintergrund zu betrachten.

### 5.2.1 Profilieren durch moderne Kunst

Kurz nach seiner Ernennung erschien im *Münchener Merkur* ein Artikel über den „neuen“ Generaldirektor. Der Maler und Kunstkritiker Peter Trumm (1888–1966) hatte diesen in seinem ehemaligen Elternhaus in Obermenzing besucht, wo Buchner, der seit August 1952 wieder mit Hildegard verheiratet war, wieder wohnte. Dort empfing er Trumm, umgeben von Gemälden, Zeichnungen und Skulpturen seines Vaters, seines Onkels und von befreundeten Künstlern, und gab Auskunft über seine Ausstellungspläne. Seine ersten Ausstellungen als Generaldirektor würden Edvard Munch und den Künstlern der „Brücke“ gewidmet sein, verkündete er gegenüber Trumm. Dass er ein Feind der modernen Kunst gewesen sei, wies er weit von sich: „Dieselben Leute, die in mir einen ausschließlichen Vorkämpfer der altdeutschen Malerei sehen, wissen kaum, wie sehr etwa Marc und Beckmann sich für die altdeutschen Meister interessierten, und wie viel sie bei ihnen lernten.“<sup>133</sup>

Damit hatte Buchner den Ton für seine zweite Amtszeit angeschlagen, in der er seinem Ruf als Gegner der Moderne, als den ihn Carwin charakterisiert hatte, entgegenwirken wollte. Dies schlug sich sowohl in seinen Erwerbungen nieder als auch in den von ihm verantworteten Ausstellungen. Inwiefern Buchner durch die gezielte Förderung moderner Kunst einer Strategie der Selbstentlastung folgte, soll die leitende Frage für folgende Ausführungen sein.

133 NL Ernst Buchner, Mappe, Peter Trumm, Des Menschen Streben ist sein Schicksal, in: *Münchener Merkur*, 26.03.1953.

### 5.2.1.1 Erwerbungen

Vergleicht man die Erwerbungen aus seinen beiden Amtszeiten, fällt zunächst auf, dass Buchner nach wie vor bevorzugt deutsche Kunst kaufte. Der Anteil der deutschen Kunst innerhalb seiner Erwerbungen betrug jeweils über 90%.<sup>134</sup> Dennoch besteht ein eklatanter Unterschied in den Schwerpunkten, die er setzte. In der ersten Amtszeit machte die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts fast die Hälfte der Anzahl seiner Erwerbungen aus, während ein Drittel der zeitgenössischen deutschen Kunstproduktion zuzurechnen war. In Buchners zweiter Amtszeit schrumpfte der Anteil der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts auf lediglich ein Zehntel der gesamten Erwerbungen, der deutliche Schwerpunkt lag nun auf der Kunst des 20. Jahrhunderts.<sup>135</sup> Auch wenn die Entstehungszeit der erworbenen Kunstwerke bei der Vielfalt der stilistischen Ausdifferenzierungen des 19. und 20. Jahrhunderts wenig aussagekräftig scheinen, so zeichnet sich doch eine Tendenz ab: Während Buchner in seiner ersten Amtszeit vorwiegend lokale, bereits verstorbene Künstler erwarb, ist für seine zweite Amtszeit ein deutlicher Anstieg der Ankäufe zeitgenössischer Künstler der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu beobachten. Die zahlenmäßig sehr deutliche Hinwendung zur Moderne und zu im Nationalsozialismus als „entartet“ geltenden Künstlern betrieb Buchner bewusst. Als Beleg hierfür sollen nun einige Erwerbungen und Ausstellungen Buchners im Detail in den Blick genommen werden.

Gleich zu Beginn seiner zweiten Amtszeit beantragte Buchner die Erwerbung des Gemäldes *Junge Frau in Asgardstrand* des norwegischen Künstlers Edvard Munch. Es zeigt eine auf einer Straße stehende Frau im roten Kleid; im Hintergrund sind vereinzelte Häuser und eine grüne Landschaft zu sehen. Der Titel verrät, dass es sich um den norwegischen Badeort Asgardstrand handelt, wo Munch ein Sommerhäuschen besaß und einige Zeit lebte. Das Ölgemälde, das Munch um 1902/03 fertiggestellt hatte, war Buchner von der Kölner Kunsthandlung Aenne Abels zum Ankauf angeboten worden.<sup>136</sup> In einem Schreiben vom Mai

134 Zur Herkunft der Daten s. S. 218, Anm. 415.

135 Der Anteil der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts nimmt innerhalb der gesamten Erwerbungen einen Anteil von 87% ein.

136 Edvard Munch, *Frau im roten Kleid (Straße in Aasgaardstrand)* [heutiger Titel], um 1902/03, Öl auf Leinwand, 59,7 x 75,5 cm, BSTGS Inv. Nr. 11709. BayHStA, Staatsgemälde-

1953, mit dem er den Erwerb der *Jungen Frau in Asgardstrand* beim Kultusministerium beantragte, erwähnte Buchner, dass auch die Direktorenkonferenz einem Erwerb zugestimmt hatte. Da die Ankaufskommission, die Buchner kontrollieren sollte, noch nicht gebildet worden war und die Zeit drängte, tätigte Buchner die Erwerbung und holte sich im Oktober 1953 deren Genehmigung für den Erwerb rückwirkend ein.<sup>137</sup>

Buchner begründete seine Erwerbsentscheidung mit der künstlerischen Qualität des Gemäldes. Buchner schätzte Munchs Malerei bereits seit dem Anfang seiner Museumskarriere. Für ihn entsprach sie ganz seinem Verständnis einer nordischen, völkischen Kunst, die in ihrer Eigenständigkeit und Ferne vom Naturalismus die Volkstümlichkeit der altdeutschen Kunst in das 20. Jahrhundert holte.<sup>138</sup> Seine besondere Wertschätzung für Munch hatte sich auch in Ankäufen für das Wallraf-Richartz-Museum niedergeschlagen.<sup>139</sup> Bei der Neuhängung der neueren Kunst im Bibliotheksbau des Deutschen Museums 1935 hatte Buchner zudem die beiden Bilder von Munch, die einst Friedrich Dörnhöffer für die Staatsgemäldesammlungen erworben hatte, als zwei der ansonsten nur gering vertretenen zeitgenössischen Kunstwerke in die Ausstellung aufgenommen. Jene Bilder waren bei der Aktion *Entartete Kunst* 1937 auch die einzigen der beschlagnahmten Werke, die ausgestellt waren.<sup>140</sup> Gegen die Beschlagnahme speziell der Munchs legte Buchner besonderen Protest ein.<sup>141</sup>

sammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 23/1 (Nr. 650), Buchner an BSUK, 26.05.1953. Zuvor hatte sich das Bild in Besitz des Philosophen und Kunstsammlers Eberhard Grisebach (1880–1945) befunden, s. Göpel 1954, S. 3. Mit der Kunsthandlung Abels pflegte Buchner bereits in seiner Kölner Amtszeit regen Kontakt, s. Kap. 2.4.3.4. Aenne Abels war zunächst Mitarbeiterin in der Kunsthandlung ihres Bruders Hermann Abels und gründete 1949 eine Kunstgalerie in Köln, s. Wilmes 2012, S. 259–261.

137 BayHStA, MK 50879, Niederschrift über die erste Sitzung der Ankaufskommission in der Direktion der Bayer. Staatsgemäldesammlungen am 07.10.1953 (Anlage zu Monatsbericht September Oktober 1953).

138 BayHStA, MK 44778, Buchner an BSUK, 01.09.1937.

139 S. Kap. 2.4.3.3.

140 BayHStA, MK 40849, Liste der von der Kommission Direktor Stahl, Engelhard in München beschlagnahmten Werke, undatiert (vermutl. 1937); auf jener Liste ist vermerkt: „Mit Ausnahme der beiden Bilder von Edvard Munch, die im Bibliotheksbau des Deutschen Museums ausgestellt waren, befanden sich sämtliche beschlagnahmte Kunstwerke in den Depots der Staatsgemäldesammlungen“.

141 BayHStA, MK 44778, Buchner an BSUK, 01.09.1937.

Die Dringlichkeit für den Erwerb des Gemäldes begründete Buchner 1953 aber nicht nur mit der künstlerischen Qualität, sondern auch mit dem Hinweis, dass ein Werk von Munch in der Sammlung aufgrund der Beschlagnahmung 1937 fehlte. Die Aktion *Entartete Kunst* hätte mit der Konfiszierung der Munch-Gemälde eine „der schmerzlichsten und wesentlichen Lücken in unserer Sammlung neuerer europäischer Malerei“ gerissen.<sup>142</sup>

Ganz ähnlich argumentierte Buchner 1957 für den Erwerb der *Damenkapelle* von Max Beckmann aus dem Besitz von Günther Franke und des Gemäldes *Der Rote Christus* von Lovis Corinth.<sup>143</sup> Von April bis Mai 1956 war letzteres als eines der Hauptwerke aus Corinths Spätwerk in einer Ausstellung in Wolfsburg zu sehen (Abb. 18).<sup>144</sup> Das großformatige Tafelbild, das den gekreuzigten Christus zeigt, befand sich in Besitz von Corinths Witwe Charlotte Berend-Corinth in den USA und war seit 1931 nicht mehr in Deutschland zu sehen gewesen. Das Bild stieß in Wolfsburg auf großes öffentliches Interesse. Durch die Ausstellung wurde auch Buchner auf das Bild aufmerksam. Ende April teilte er dem Kultusministerium gegenüber seine Absicht mit, das Bild zu erwerben. Als Begründung führte er an, dass es sich um ein Gemälde von „visionärer Kraft und Grünewald’scher Intensität“ handle und der geforderte Preis von 75.000 DM angesichts der Bedeutung nicht zu hoch sei. Außerdem habe bereits sein Vorgänger Friedrich Dörn-höffer einen Erwerb dieses Gemäldes beabsichtigt. Mit diesen Argumenten überzeugte Buchner die Ankaufskommission, die den Erwerb befürwortete.<sup>145</sup> Der Preis sprengte allerdings das Ankaufsbudget. Da aber „hier wirklich das kulturelle Interesse Bayerns auf dem Spiel“ stehe,

142 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 23/1 (Nr. 650), Buchner an BSUK, 26.05.1953.

143 Max Beckmann, *Damenkapelle*, 1940, Öl auf Leinwand, 150,5 x 110,2 cm, BStGS Inv. Nr. 12727. BayHStA, MK 50864, Buchner an BSUK, 22.05.1957; ein Kaufvertrag kam erst im September zustande, s. BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 23/1 (Nr. 652), Kaufvertrag zwischen den BStGS und Günther Franke, 19.09.1957. Lovis Corinth, *Der Rote Christus*, 1922, Öl auf Holz, 130,2 x 107,4 cm, BStGS Inv. Nr. 12383.

144 Ausst. Kat. Deutsche Malerei. Ausgewählte Meister seit Caspar David Friedrich. Kunstausstellung in Wolfsburg, 15. April–13. Mai 1956, Wolfsburg 1956.

145 BayHStA, MK 50864, Buchner an BSUK, 26.04.1956; ebd., Niederschrift zur Sitzung der staatl. Ankaufskommission am 03.05.1956.

schlug Buchner vor, den Erwerb aus dem bayerischen Grundstockvermögen zu bestreiten. Das Kultusministerium brachte diese Idee dem Finanzministerium gegenüber ins Gespräch. Dieses willigte ein, erwarb Anfang August 1956 das Gemälde *Roter Christus* und übergab es an die Staatsgemäldesammlungen.<sup>146</sup>



Abb. 18 Lovis Corinth, *Der Rote Christus*, 1922, Öl auf Holz, 130,2 x 107,4 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek München (BStGS Inv. Nr. 12383), CC BY-SA 4.0

<sup>146</sup> Vermittelt wurde der Erwerb über den Kunsthändler Franz Resch, s. ebd., BSUK an Bayerisches Staatsministerium der Finanzen, 24.07.1956; ebd., Bayerisches Staatsministerium der Finanzen an Staatsoberkasse München, 29.08.1956.



Abb. 19 Ernst Buchner vor Junge Frau in Asgardstrand von Edvard Munch, im Hintergrund Pläne zum Wiederaufbau der Alten Pinakothek, Fotografie 1953, Privatbesitz

Neben der kunsthistorischen Bedeutung als eines der Spätwerke Corinths hatte Buchner dem Kultusministerium gegenüber wiederum „die empfindliche Lücke“ an Werken von Corinth in den Sammlungsbeständen betont.<sup>147</sup> Der *Rote Christus* gehörte als eines der expressiven Spätwerke Corinths zu dessen „entarteten“ Werken.

<sup>147</sup> Ebd., BSUK an Bayerisches Staatsministerium der Finanzen, 24.07.1956. Von Corinth waren 1937 fünf Gemälde beschlagnahmt worden, von denen zwei 1939 wieder zurückgegeben worden waren, s. Kap. 3.2.3.

Die Argumentation Buchners für die Erwerbungen der ehemals als „entartet“ geltenden Gemälde von Munch, Corinth und Beckmann lässt eine gezielte Strategie vermuten: Buchner wollte unter Beweis stellen, dass er die Lücken, die die Aktion *Entartete Kunst* in die Bestände gerissen hatte, zu füllen vermochte. Indem er sich mit Nachdruck für diese Werke einsetzte, rief er zudem in Erinnerung, dass er bereits vor 1933 ein Förderer moderner Kunst gewesen war und sich 1937 nach der Aktion *Entartete Kunst* für deren Verbleib in der Sammlung eingesetzt hatte. Auch wenn Buchner Munch, Corinth und Beckmann schon immer geschätzt hatte und dieser Wertschätzung auch durchaus Glauben zu schenken ist, ist sein Einsatz für die Moderne vor allem vor dem Hintergrund der ausführlichen Debatte um seine Erwerbungen und Tauschgeschäfte 1933 bis 1945 zu verstehen: Mit den Erwerbungen der ehemals „entarteten“ Künstler versuchte Buchner, sich von den Vorwürfen, Anhänger eines nationalsozialistischen Kunstverständnisses und Repräsentant der nationalsozialistischen Kulturpolitik gewesen zu sein, öffentlich reinzuwaschen. Darauf weist auch eine Serie von Fotografien hin, die Buchner vor dem Gemälde *Junge Frau in Asgardstrand* in den Räumen der Direktion posierend zeigt. Buchners Erwerbung sollte wohl medial verbreitet werden (Abb. 19).<sup>148</sup>

### 5.2.1.2 Ausstellungen

Nicht nur durch Ankäufe profilierte sich Buchner mit moderner und ehemals „entarteter“ Kunst, sondern auch sein Ausstellungsprogramm stützt diese Annahme. Da sich die Alte Pinakothek noch im Wiederaufbau befand, nutzten die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen nach wie vor den Westflügel des Hauses der Kunst als Ausstellungsfläche. Aus Mangel an geeigneten eigenen Galerieräumen waren die Bestände der Neuen und Alten Pinakothek sowie der Neuen Staatsgalerie seit 1945 um die Welt gereist.<sup>149</sup> Im September 1953 richtete Buchner im nördlichen Lichthof in der Arcisstraße 10 sogleich die Ausstellung *Malerei und Plastik der letzten 50 Jahre* ein.<sup>150</sup> Später setzte sich Buchner dafür ein,

148 NL Ernst Buchner, Autobiografisches Fotoalbum.

149 S. hierzu auch Bambi 2012, S. 161.

150 BayHSTA, MK 50875, Buchner an BSUK, 10.02.1954.

eine zuvor in Paris gezeigte, umfassende Schau des Werkes von Pablo Picasso an das Haus der Kunst in München zu holen.<sup>151</sup> Auch wenn er nicht in die künstlerische Leitung der Ausstellung involviert war, führte Buchner die Verhandlungen mit der Französischen Hohen Kommission und war Mitglied des Ehrenausschusses. Gegen anfängliche Bedenken des Auswärtigen Amtes, dass die Ausstellung – wie bereits in Mailand 1953 bei einer Picasso-Schau geschehen – zu „kommunistischen Propagandazwecken“ missbraucht werden könne, beteuerte Buchner, die Ausstellung „ohne jegliche politische Tendenz“ zu planen.<sup>152</sup> Da die Schau, die schließlich im Sommer 1955 im Haus der Kunst stattfand, zwar nicht Picassos *Friedenstaube* von 1949, aber erstmals in Deutschland *Guernica* von 1937 zeigte, das als Ikone der antifaschistischen modernen Kunst galt, war eine „politische Tendenz“ oder Rezeption aber unvermeidbar.<sup>153</sup>

Das wohl bedeutendste Ausstellungsprojekt von Buchners zweiter Amtszeit war eine umfassende Schau des Werkes von Edvard Munch. Buchner hatte bereits kurz nach seiner Wiederberufung 1953 eine Munch-Schau in München angekündigt.<sup>154</sup> Dass die Hauptwerke Munchs aus der Osloer Nasjonalgalleriet und dem Osloer Rathaus sowie Leihgaben aus norwegischem Privatbesitz anlässlich der Biennale in Venedig 1954 in einer großen Ausstellung gezeigt wurden, nahm Buchner zum Anlass, beim Leiter der Nasjonalgalleriet Sigurd Willoch um eine Weiterreise der Ausstellung nach München zu bitten.<sup>155</sup> Die Ausstel-

151 BayHStA, MK 50877, Buchner an Henri Spitzmuller, Ministre plénipotentiaire Directeur général des Affaires culturelles, 06.03.1954.

152 Ebd., Auswärtiges Amt, Dr. Frahne an BSUK, 08.02.1954; ebd., Buchner an BSUK, 22.06.1954.

153 Ausst. Kat. Picasso 1900–1955. Ausstellungsleitung München e. V. Haus der Kunst, 25. Oktober–18. Dezember 1955; Rheinisches Museum Köln-Deutz, 30. Dezember 1955–29. Februar 1956; Kunstverein in Hamburg, Kunsthalle-Altbau, 10. März–29. April 1956, München 1955/56. Das Bild *Friedenstaube* wurde dezidiert nicht in die Ausstellung aufgenommen, um keinen Anlass zu „politischen Manifestationen“ zu bieten, wie Dr. Frahne vom Auswärtigen Amt befürchtet hatte. Zur politischen Wahrnehmung der beiden Kunstwerke anlässlich der Ausstellung s. auch Sabine Brantl, *Geschichten im Konflikt. Das Haus der Kunst und der ideologische Gebrauch von Kunst 1937–1955*, in: Sabine Brantl/Ulrich Wilmes (Hrsg.), *Geschichten im Konflikt*, München 2017, S. 24–77, S. 40–41.

154 NL Ernst Buchner, Mappe, Peter Trumm, *Des Menschen Streben ist sein Schicksal*, Münchner Merkur, 26.03.1953.

155 Die Ausstellung fand im Ala Napoleonica am Markusplatz statt. BHG, Edvard Munch in Venedig, in: *Weltkunst* 16 (1954), S. 9.

lung fand schließlich, angereichert durch Werke aus dem Wallraf-Richartz-Museum, den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und aus deutschem und Schweizer Privatbesitz im November und Dezember 1954 im Haus der Kunst statt und reiste anschließend nach Köln weiter.<sup>156</sup>

Buchner hatte die Ausstellung zusammen mit seinem Kölner Kollegen Leopold Reidemeister (1900–1987) und den norwegischen Kuratoren Sigurd Willoch und Leif Østby organisiert und zusammengestellt, während die Katalogredaktion Erhard Göpel übernommen hatte. Buchner hatte mittlerweile versucht, Göpel mit einer Anstellung an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen zu rehabilitieren – vermutlich spielte dabei Göpels Einsatz für Buchner nach dem kritischen Radiobeitrag von Susanne Carwin im April 1953 eine Rolle. Buchner beantragte zweimal die Einstellung Göpels als Museumsassessor und betonte dabei besonders seine aufgeschlossene Haltung gegenüber der zeitgenössischen Kunst und enge Verbundenheit mit Max Beckmann; das Kultusministerium lehnte beide Anträge nach Nachforschungen zu Göpels NS-Vergangenheit ab.<sup>157</sup> Durch die Bearbeitung des Kataloges zur Munch-Ausstellung kam die gewünschte Zusammenarbeit Buchners mit Göpel nun doch zustande.

Das Frühstück, welches das Kultusministerium anlässlich der Eröffnung am 12. November 1954 in München veranstaltete, versammelte Gäste aus Kunst und Politik der beteiligten Städte Oslo, Bergen, Köln und München. Bei Rehpastete und Kalbssteak feierte man die gelungene Zusammenarbeit und den kulturellen Austausch.<sup>158</sup> Die Ausstellung fand schließlich sowohl beim Publikum als auch in der Fachwelt großen Anklang.<sup>159</sup> Das Interesse an Munchs Malerei war seit dem Tod

156 Ausst. Kat. Edvard Munch. 1954–1955, Haus der Kunst, München/Köln 1954.

157 Fuhrmeister/Kienlechner 2018, S. 24–25; NL Ernst Buchner, Rote Box. Kampf ums Recht, Buchner an BSUK, z. Hd. Regierungsdirektor Wallenreiter, 25.04.1953 (Entwurf).

158 BayHStA, MK 50877, Buchner an BSUK, 03.11.1954; ebd. Ministerialrat Wallenreiter an Direktion Park Hotel, 10.11.1954; Park Hotel München an BSUK, 08.11.1954.

159 Zahlreiche Kunstzeitschriften berichteten über die Ausstellung, z.B. Carl Georg Heise, Die Edvard Munch-Ausstellung in München und Köln, in: Kunstchronik 2 (1955), S. 33–37; Hans Heilmair, Edvard Munch in Deutschland, in: Der Kunsthandel 12 (1954), S. 6–7; Carl H. Hudtwalcker, Munch und kein Ende, in: Das Kunstwerk 2 (1954), S. 50–60; Göpel 1954; Franz Roh, Betrachtungen zur großen Munch-Ausstellung, in: Das Kunstwerk 4 (1954), S. 88; Max Hufeland, Edvard Munch-Ausstellung in München, in: Bildende Kunst 1 (1955), S. 77; Gisela Uellenberg, Zu einer Edvard Munch-Ausstellung, in: Merkur 84 (1955), S. 195–197.

des Künstlers 1945 stetig gewachsen. Die Wertschätzung seiner Kunst ist jedoch nicht außerhalb des zeithistorischen Kontextes zu verstehen. Zahlreiche Kommentatoren thematisierten dabei die von den Nationalsozialisten festgelegte „Entartung“ der Kunst Munchs. Buchner wies ebenfalls dezidiert darauf hin. Die sich einst in deutschem Museumsbesitz befindlichen Munch-Bilder seien „durch den bornierten Bildersturm von 1937 hinweggefegt“ worden, schrieb er im Vorwort zum Ausstellungskatalog.<sup>160</sup> Mit dem Hinweis auf den „Bildersturm“ unterstrich Buchner die Bedeutung einer Zusammenschau von Munchs Werk auf deutschem Boden. Gleichzeitig diente die Erwähnung auch der Abgrenzung vom nationalsozialistischen Kunstverständnis und damit der Legitimation der Ausstellung.

Als Dank und Gegengabe zur Munch-Ausstellung wurde eine Auswahl aus Werken der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und des Kölner Wallraf-Richartz-Museum im Frühjahr 1955 in Oslo und Bergen gezeigt. Die Verschickung bedeutender Bilderbestände aus Staatsbesitz, darunter Hauptwerke der Alten Pinakothek, in das winterliche Skandinavien veranlasste viele zur Sorge. Buchner stellte diese gegenüber dem Kultusministerium aber als unbegründet dar.<sup>161</sup> Für Buchner diente der Ausstellungsaustausch mit Norwegen nämlich als willkommene Gelegenheit, seine Rehabilitation als Generaldirektor und Kunsthistoriker international zu demonstrieren. Im Katalog, der zur Ausstellung erschien, befasste er sich in einem Überblickstext mit Geschichte und Sammlung der Alten Pinakothek und scheute sich auch nicht, die bedeutendsten Erwerbungen seiner ersten Amtszeit zu erwähnen.<sup>162</sup> Mit der Munch-Ausstellung in München und der Ausstellung in Norwegen präsentierte sich Buchner erstmals auch wieder auf internationaler Ebene.

**160** Ernst Buchner, Vorwort, in: Ausst. Kat. München/Köln 1954, S. 12–14, S. 12. Dieselbe Formulierung verwendete Buchner auch in seiner Rede anlässlich der Eröffnung der Ausstellung, s. BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 32/1 (Nr. 1841), Ernst Buchner, Eröffnungsrede der Edvard Munch-Ausstellung (Typoskript), o.D.

**161** BayHStA, MK 50877, W. Christlieb, Wenn Bilder auf Tournee gehen, in: Süddeutsche Zeitung, 02.02.1955, Ebd., Buchner an BSUK, 11.02.1955.

**162** Ausst. Kat. Gamle Mestere. Malerier fra Alte Pinakothek München og Wallraf-Richartz-Museum Köln. Oslo, 24. februar–13. april; Bergen, 23. april–30. mai 1955, Oslo 1955; Ernst Buchner, Litt om Alte Pinakothek og dets historie, in: Ausst. Kat. Oslo 1955, S. XIII–XVII, S. XVII.

### 5.2.1.3 Die Förderung der Moderne als Strategie

Die vorangegangenen Beispiele haben gezeigt, dass Buchner die Kunst der Moderne nutzte, um sich von den Vorwürfen, die gegen ihn und seine Erwerbungsolitik 1933 bis 1945 erhoben worden waren, frei zu machen. Einschränkend muss allerdings hinzugefügt werden, dass der hier verwendete Oberbegriff der „Moderne“ zu weit gefasst ist. Die Künstler, die Buchner vor allem wertschätzte, waren im frühen 20. Jahrhundert innerhalb der gegenständlichen Malerei neue Wege gegangen, hatten sich von einem akademischen Kunstideal gelöst, mit Farbigkeit und neuen Formen experimentiert. Hinsichtlich dessen sind sie als „modern“ zu bezeichnen, auch wenn der Begriff in diesem Zusammenhang wohl eher als Abgrenzung zur akademischen naturalistischen Malerei verstanden werden muss. Gänzlich andere künstlerische Ansätze, die auch unter dem Begriff der Moderne fassbar sind und nach 1945 ebenfalls häufig ausgestellt und viel rezipiert wurden – vor allem abstrakte Kunst – spielten weder für Buchners Erwerbungen noch für seine Ausstellungen eine Rolle.

Buchners Wertschätzung gegenüber Künstlern wie Corinth, Munch, Beckmann oder Franz Marc war nicht reine Pose. Buchner faszinierte an ihnen, dass sie eine gewisse Nähe zur altdeutschen Malerei aufwiesen.<sup>163</sup> Der Kunst Beckmanns, die er als „aufrüttelnd, anspringend, brutal packend“ beschrieb, sprach er damit die selbe „Wirkung“ wie altdeutscher Malerei zu.<sup>164</sup> Trotz dieser glaubwürdigen, da teils auch im geschützten Rahmen seines Tagebuches geäußerten Anerkennung und den bereits vor 1933 getätigten Erwerbungen später „entarteter“ Künstler, ist die betonte Förderung jener Kunstrichtungen dennoch als Strategie mit dem Ziel seiner Entlastung zu verstehen. Mit dem Erwerb

163 Franz Marc und Max Beckmann hätten sich sehr für die altdeutschen Maler interessiert, so Buchner. S. NL Ernst Buchner, Mappe, Peter Trumm, Des Menschen Streben ist sein Schicksal, in: Münchner Merkur, 26.03.1953. Auch Corinths *Roter Christus* ähnele „in seiner Wirkung“ der „ekstatische[n] Kunst des Matthias Grünewald“, s. BayHStA, MK 50864, Niederschrift zur Sitzung der staatl. Ankaufskommission am 03.05.1956.

164 NL Ernst Buchner, Tagebuch 1946 Juni–August, Eintrag vom 25.06.1946. Zur Rezeption Beckmanns als „gotisch“ s. auch Gillen 2015, S. 203–229. Um die Beckmann-Ausstellung, die von Günther Franke im Juni 1946 in der Villa Stuck ausgestellt wurde, zu sehen, nahm Buchner sogar ein Zusammentreffen mit Franke in Kauf, den er für „ein veritables Koztmittel“ hielt, s. NL Ernst Buchner, Tagebuch 1946 Juni–August, Eintrag vom 25.06.1946.

moderner Kunstwerke beabsichtigte er, die Lücken, die die Aktion *Entartete Kunst* in die Bestände gerissen hatte, zu füllen. Dabei präsentierte Buchner die stilistisch moderne Kunst explizit als Gegenentwurf zur von den Nationalsozialisten bevorzugten naturalistischen Kunst. Jener Kontrasteffekt basierte allerdings auf dem einst von den NS-Ideologen konstruierten Gegensatz zwischen staatlich legitimierter und „entarteter“ Kunst.<sup>165</sup> Während es nach dem Untergang des NS-Regimes allgemeiner Konsens war, der von den NS-Eliten offiziell propagierten Kunst, allen voran den in den *Großen deutschen Kunstausstellungen* präsentierten Kunstwerken, jeglichen Kunstwert abzuspochen, avancierte die ehemals „entartete“ Kunst zur Antithese zum Nationalsozialismus schlechthin.<sup>166</sup> Mit der Förderung der ehemals „entarteten“ Kunst machte sich Buchner diese Hierarchisierung mit dem Ziel der Selbstentlastung und der Reinwaschung von jeglicher Belastung durch den Nationalsozialismus zunutze.<sup>167</sup> Dass die Befürwortung respektive

165 Das Konstrukt einer (vor allem stilistischen) Antithese zwischen „entarteter“ und staatlich legitimer Kunst hält einer empirischen Untersuchung nicht stand. S. hierzu etwa Jeuthe 2017, S. 159–160.

166 S. etwa das Selbstverständnis der ersten *documenta* als Rehabilitation der vormals „entarteten“ Kunst, s. Harald Kimpel, Standortbestimmung und Vergangenheitsbewältigung. Die *documenta* 1955 als „Staatsaufgabe“, in: Friedrich/Prinzing 2012, S. 26–35, S. 28. S. auch Christian Fuhrmeister, Die Große Deutsche Kunstausstellung 1937–1944, in: Ruppert 2015, S. 97–106, S. 97–101. Zur Abwertung der „Nazi-Kunst“ s. u. a. Karin Gening, Wieso eigentlich keine Nazi-Kunst in die Museen?, in: Volker Böhnigk/Joachim Stamp (Hrsg.), Die Moderne im Nationalsozialismus, Bonn 2006, S. 179–196. Zur in den letzten Jahren verstärkt zu beobachtenden Tendenz, diese Dichotomie und Konstruktionen der Nachkriegszeit zu hinterfragen s. auch die Beiträge von Silke von Berswordt-Wallrabe, Annika Wienert und Christian Fuhrmeister in Berswordt-Wallrabe u. a. 2016. Die moralisierend aufgeladene Antithese zwischen NS-Kunst und „Moderne“ verstellt allerdings den Blick auf einen Aspekt komplett: Die Deutung des NS-Staates als den eigentlich konsequent modernen Staat – eine Lesart, die aber selbstverständlich in den Moderne-Diskursen der 1950er Jahre noch keine Rolle spielte. S. hierzu Peter Reichel, Der Nationalsozialismus und die Modernisierungsfrage, in: Blume/Scholz 1999, S. 28–39; Christian Fuhrmeister, Was anders werden muss, in: Christian Fuhrmeister/Monika Hauser-Mair/Felix Steffan (Hrsg.), ver-macht. verfallen. verdrängt. Kunst und Nationalsozialismus, Petersberg 2017, S. 356–361, S. 357.

167 Christian Fuhrmeister schlug 2012 für diesen Mechanismus den Begriff der „Selbstopurifizierung“ vor, s. Christian Fuhrmeister, Statt eines Nachworts: Zwei Thesen zu deutschen Museen nach 1945, in: Friedrich/Prinzing 2012, S. 234–239, S. 234 und 238. Christian Fuhrmeister und Susanne Kienlechner beschrieben diese von mehreren Kunsthistorikern nach dem Krieg vollzogene Hinwendung zur Moderne 2018 wiederholt als „Neudeutung und Umakzentuierung der eigenen Biographie“ und als „Purifizierung, [...] Reinwaschung der eigenen Person“ am Beispiel Erhard Göpels, s. Fuhrmeister/Kienlechner 2018, S. 23 sowie Fuhrmeister 2019, S. 334–336.

Ablehnung einer bestimmten Kunstrichtung das Potential zur persönlichen Profilierung oder Diskreditierung besaß, hatte Buchner bereits 1937 erfahren, als ihn eine ihm unbekannte Person wegen seines Interesses an Werken von Emil Nolde beim Innenministerium denunzierte.<sup>168</sup> Damals hatte er den Vorwurf weit von sich gewiesen. Nun brüstete er sich mit der fortwährenden Wertschätzung jener Kunstwerke. Doch Buchner nutzte den Entlastungseffekt der ehemals als „entartet“ geltenden Kunst nicht nur für sich selbst. Als er 1953 beim Kultusministerium die Einstellung Erhard Göpels als Museumsassessor beantragte, betonte er neben dessen fachlicher Eignung seinen „mutigen, ihn selbst gefährdenden Einsatz für den von der Parteidoktrin verfehmten [*sic!*] in Holland lebenden Maler Max Beckmann“. Dieser Einsatz, so Buchner, widerlege die „Vorwürfe, die gegen [Göpels] ‚befohlene‘ Tätigkeit als Sachverständiger für das Kunstmuseum Linz erhoben werden könnten“.<sup>169</sup> Damit offenbart Buchners Argumentationsweise seine Annahme, dass der Einsatz für die „entartete“ Kunst die Tätigkeit im Auftrag Hitlers pauschal wettmache – auch wenn zwischen ersterem und letzterem kein kausaler Zusammenhang bestand.

Den entlastenden Mechanismus, den Buchner nutzte, machten sich auch etliche andere Akteure der Nachkriegszeit zunutze. Als weitere Beispiele können Ernst Holzinger, Direktor des Frankfurter Städel, oder auch Kurt Martin angeführt werden, der 1957 Buchners Nachfolger als Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen wurde.<sup>170</sup> Weitere Fälle wie der Expressionist Emil Nolde, der wissenschaftliche Berater der *documenta 1* und *2* Werner Haftmann (1912–1999) oder auch der erste Direktor der *Berlinale* Alfred Bauer (1911–1986) weisen darauf hin, dass die erfolgreiche Rehabilitation mittels moderner Kunst nicht nur ein auf Museumsdirektoren beschränktes Phänomen war, sondern sich auf alle Bereiche des deutschen Kulturbetriebs

168 S. Kap. 3.2.3.

169 NL Ernst Buchner, Rote Box. Kampf ums Recht, Buchner an BSUK, 24.04.1953 (Entwurf).

170 Martins Biografin Rosebrock wies allerdings die „Vorwürfe“ zurück, dass Martin die Moderne nur gefördert hätte, „um [den] während der Zeit des Nationalsozialismus beschädigten Ruf zu rehabilitieren“, s. Rosebrock 2012, S. 285. Zu Holzinger s. Julia Voss, Restitution ist keine Stilfrage, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22.04.2009, über <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/kulturgut-aus-juedischem-besitz-restitution-ist-keine-stilfrage-1790678.html> (zuletzt aufgerufen am 30.07.2019).

erstreckte.<sup>171</sup> Nolde zum Beispiel gelang die Inszenierung als verfemter Künstler, der unter dem NS-Regime aufgrund seines angeblichen Malverbotes lediglich „ungemalte“ Bilder produzieren habe können, so gut, dass eine Ausstellung im Jahr 2019, die diese Inszenierung als Lügen mit Entlastungsfunktion entlarvte und diese Erkenntnis erstmals einem breiten Publikum präsentierte, ein immenses Medienecho und wochenlange Debatten auslöste.<sup>172</sup> Die Narration Noldes als verfolgter und verfemter Maler war demnach von einer breiten Öffentlichkeit bis dahin nicht hinterfragt worden.<sup>173</sup> Ähnliches gilt für Werner Haftmann, der im Rahmen der *documenta* und seiner Publikation *Malerei im 20. Jahrhundert* die ehemals „entartete“ Kunst als deutliche Antithese zur NS-Kunst entwarf.<sup>174</sup> Er wirkte zudem an der Verbreitung von Noldes Narration von den „ungemalten“ Bildern kräftig mit und verschleierte damit seine eigenen Tätigkeiten während des NS-Regimes.<sup>175</sup> In beiden Fällen tritt die Entlastungsfunktion des Einsatzes für die moderne Kunst noch deutlicher zu Tage als bei Buchner, der sich als Fachmann für altdeutsche Kunst nun nicht komplett der Moderne verschrieb. Dennoch offenbaren die Seitenblicke auf andere Akteure die strukturelle Dimension dieser Entlastungsmechanismen und -strategien.

171 Zu Alfred Bauer s. Katja Nicodemus, „Ein eifriger SA-Mann“, in: *Die Zeit* 6 (2020), S. 49–50.

172 Die Ausstellung *Emil Nolde – Eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus* fand vom 12. April bis 15. September 2019 im Hamburger Bahnhof in Berlin statt, s. Fulda u.a. 2019. Aus den zahlreichen Beiträgen seien hier nur beispielhaft einige herausgegriffen: o. A., Emil Nolde. Schöpfer „entarteter Kunst“ war selbst Antisemit, in: *rbb24*, 11.04.2019, <https://www.rbb24.de/kultur/beitrag/2019/04/kunst-berlin-emil-nolde-nationalgalerie-ausstellung-nationalsozialismus-antisemitismus.html> (zuletzt aufgerufen am 05.07.2019); Angela Hohmann, Neue Ausstellung zeigt Emil Nolde als Hitler-Anhänger, in: *Berliner Morgenpost*, 15.04.2019, <https://www.morgenpost.de/kultur/article216938341/Emil-Nolde-im-Hamburger-Bahnhof-Ausstellung-zeigt-Maler-als-ueberzeugten-Nazi> (zuletzt aufgerufen am 05.07.2019). Zu den „ungemalten“ Bildern s. Bernhard Fulda, *Die ‚Ungemalten Bilder‘: Genese eines Mythos*, in: Fulda u.a. 2019.

173 In der Fachwelt war Noldes Haltung zum NS allerdings bereits länger bekannt, s. z.B. Fulda 2016.

174 Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, München 1954.

175 Fulda 2019, S. 183. Werner Haftmann, *Emil Nolde. Ungemalte Bilder*, Köln 1963.

## 5.2.2 Das Rembrandt-Problem und der „Fall Buchner“

Während Buchners Engagement für die Moderne nicht hinterfragt wurde und er viel Lob für seine Arbeit erhielt, gelang es ihm nicht vollständig, sich seiner Vergangenheit zu entledigen. Im Herbst 1956 war er von mehreren Seiten Kritik ausgesetzt, wodurch seine Eignung für das oberste Amt der bayerischen Kunstverwaltung in Frage gestellt wurde. Im ersten Fall traf die Kritik ins Zentrum seines Selbstverständnisses als Kunsthistoriker: Zwei Bildnisse aus dem Bestand der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, die er als eigenhändige Arbeiten Rembrandts (wieder) „entdeckt“ hatte, wurden von mehreren Experten als minderwertige Kopien oder Schülerarbeiten disqualifiziert. Dabei handelte es sich um zwei Kniestücke, ein Damen- und ein Herrenporträt, welche beide aus der Mannheimer Galerie stammten. In den Inventaren und Bestandskatalogen wurde die Autorschaft über die Jahrhunderte hinweg teils Rembrandt, teils Ferdinand Bol zugeschrieben oder die Bilder als Kopien bezeichnet. Im Bestandskatalog von 1936, der erschien, als die beiden Bildnisse gerade restauriert und von nachträglichen Übermalungen befreit worden waren, legte Buchner eine Zuschreibung an Rembrandt nahe.<sup>176</sup> 1956 beging man anlässlich des 350. Geburtstages des Künstlers ein „Rembrandt-Jubiläumsjahr“. Buchner stellte die beiden Bildnisse, die seit ihrer Bergung zu Anfang des Krieges nicht mehr öffentlich zugänglich gewesen waren, als Arbeiten von Rembrandt aus. Der Kunsthistoriker Martin Porkay (1890–1967), der sich bereits Jahre zuvor durch die Entlarvung eines angeblichen Rembrandt-Bildes aus der Sammlung des Schweizer Waffenfabrikanten und Kunstsammlers Emil Bührlé (1890–1956) als Fälschung auf sich aufmerksam gemacht hatte, zeigte sich in seinem 1956 erschienenen Buch *Auf dem Karussell der Kunst* von der Zuschreibung der beiden Münchner Bildnisse an Rem-

176 Buchner 1936, S. XXIV; BayHStA, MK 74725, Ernst Buchner, Ein Rembrandt-Problem, 08.02.1957 (Manuskript). Die beiden Bildnisse werden heute dem Umkreis Rembrandts zugeschrieben, s. Rembrandt (Harmensz. van Rijn) (Umkreis), *Damenbildnis*, 1633, Öl auf Leinwand, 114 x 100 cm, BSTGS Inv. Nr. 571 und *Bildnis eines jungen Mannes*, 1633, Öl auf Leinwand, 112 x 100 cm, BSTGS Inv. Nr. 574.

brandt als „erschüttert“.<sup>177</sup> Schon zwei Jahre zuvor hatten Porkay und Buchner über die Echtheit eines Gemäldes und Buchners Zuschreibung gestritten.<sup>178</sup> Porkay zweifelte nun Buchners Zuschreibung abermals an und behauptete, die Münchner Bilder seien Wiederholungen von zwei ähnlichen Gemälden im Besitz des Metropolitan Museums in New York, die als Schülerarbeiten Rembrandts galten.<sup>179</sup>

Die Presse griff den Fall der beiden angezweifelte Rembrandt-Bildnisse auf. Buchner gab dem *Münchner Merkur* ein ausführliches Interview, in dem er die Vorwürfe Porkays als unbegründet darstellte. Porkay wiederholte ein paar Tage später an selber Stelle seine Zweifel an Buchners Urteilsvermögen.<sup>180</sup> Buchner sah sich nicht veranlasst, abermals auf Porkays Einwände zu reagieren, was die Medien als „Schuld eingeständnis“ werteten.<sup>181</sup> Buchner hielt dagegen, die Tagespresse sei nicht der geeignete Ort, um kunsthistorische Debatten zu führen. In der Tat beschäftigten sich kaum Fachzeitschriften mit dem Fall.<sup>182</sup>

177 Martin Porkay, Auf dem Karussell der Kunst, München 1956, S. 339–340. Die Einstufung des angeblichen Rembrandts in Bührlers Besitz als Fälschung brachte Porkay mehrere Klagen durch Bührlle ein. Zu den Vorgängen s. Martin Porkay, Rembrandt, andere Leute und ich, Wetzlar 1959, S. 124–215. S. auch A-th, Das gezeißelte Rembrandtbild. Kunstsammler contra Experte, in: Die Zeit, 12.01.1956, über <https://www.zeit.de/1956/02/das-gezeißelte-rembrandtbild> (zuletzt aufgerufen am 26.08.2019).

178 Ebd., S. 216–224.

179 Porkay 1956, S. 339.

180 Walter Kiaulehn, Zwielficht in Münchens Pinakothek? Generaldirektor Buchner verteidigt die zwei umstrittenen Rembrandt-Bilder, in: *Münchner Merkur*, 12.09.1956; Martin Porkay, Löst sich das Rätsel um die zwei „Rembrandts“? Martin Porkay nimmt zu den Darlegungen Dr. Buchners Stellung – Die gesamte Kunstwelt stark interessiert, in: *Münchner Merkur*, 17.09.1956.

181 Im Akt BayHStA, MK 74725 ist eine Materialsammlung zum Streit um die Zuschreibung angelegt, darin z.B. Walter Kiaulehn, Die umstrittenen Rembrandts werden untersucht, in: *Münchner Merkur*, 29.09.1956; K. St., Echt oder falsch, das ist hier die Frage, in: *Der Allgäuer, Kempten*, 05.10.1956; W.K., Rembrandt-Untersuchung läuft an, in: *Münchner Merkur*, 06.12.1956; W.K., Aus Zwei mach Fünf! Ein Vorschlag zum Streit über die beiden angeblichen Rembrandts, in: *Münchner Merkur*, 14.12.1956; W. Christlieb, Rembrandt auf dem Seziertisch. Mit der Quarzlampe gegen Unbekannt, in: *Abendzeitung*, 07.01.1957.

182 Buchner war der Meinung, dass die Druckqualität der Reproduktionen in der Fachpresse eine differenziertere Auseinandersetzung mit dem Fall erlaubten. Der Kunsthistoriker und ehemalige Kunsthändler Eduard Plietzsch stimmte ihm zu, dass sich ein wirklicher Kunsthistorikerstreit nicht „in buntem Wechsel mit Reportagen über Einbruchsdiebstähle, Fürstenhochzeiten und Schönheitskonkurrenzen“ austragen lasse, s. BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. PREG 00032, Eduard Plietzsch an Buchner, 15.11.1956 (Abschrift); BayHStA, MK 74725, Walter Kiaulehn, Die umstrittenen Rembrandts werden untersucht, *Münchner Merkur*, 29.09.1956.

Als der mediale Druck stieg, bat Buchner das Metropolitan Museum, die zwei New Yorker Gemälde zum direkten Vergleich nach München zu schicken. Hierfür zuständiger Kurator war mittlerweile Theodore Rousseau, der Buchner als Mitglied der ALIU elf Jahre zuvor in Altaussee verhört hatte und der damals empfahl, eine Wiedereingliederung Buchners in die staatliche Kunstverwaltung unbedingt zu verhindern. Trotz dieser denkwürdigen personellen Konstellation stimmte Rousseau einer Ausleihe der beiden Bilder zur Klärung der Zuschreibungsfrage zu.<sup>183</sup>

Die Ergebnisse der Untersuchung wurden in einer kleinen Ausstellung, die die Münchner und New Yorker Bildnisse im direkten Vergleich sowie Lumineszenz-Aufnahmen und Fotografien zeigte, am 8. Februar 1957 vor ausgewählten Kunsthistorikern und Pressevertretern vorgestellt und von Buchner in der *Weltkunst* publiziert.<sup>184</sup> Die Untersuchungsergebnisse gaben weder Porkay noch Buchner recht. Porkays Behauptung, die Münchner Bildnisse seien Nachahmungen der New Yorker Bildnisse, hatten sich als falsch erwiesen, da die Münchner Porträts älter als die Vergleichsbilder eingeschätzt wurden. Dass die Münchner Porträts zweifelsfrei Arbeiten von Rembrandt waren, konnten die Untersuchungen allerdings auch nicht bestätigen. Die Beschriftungen, die Buchner nach den Untersuchungen anbringen ließ, lauteten demnach „Rembrandt zugeschrieben“ im Falle des männlichen und „Rembrandt-Schule“ im Falle des weiblichen Bildnisses.

### 5.2.2.1 Susanne Carwins zweiter Angriff

Das Ergebnis der Untersuchung hatte Buchners fachliche Autorität nicht unversehrt gelassen. Trotzdem erregte das „Rembrandt-Problem“ bei weitem nicht so viel Aufmerksamkeit wie ein weiterer publizistischer Angriff, der im Spätherbst 1956 auf Buchner erfolgt war. Während er versucht hatte, seinen guten Ruf als Kunsthistoriker wiederherzu-

<sup>183</sup> BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 32 (Nr. 724), Theodore Rousseau Jr. (Curator Metropolitan Museum of Art, New York) an Buchner, 31.10.1956; ebd., Buchner an Theodore Rousseau, 09.11.1956.

<sup>184</sup> Ernst Buchner, Ein Rembrandt-Problem, in: *Weltkunst* 5 (1957), S. 4–6. Abbildungen der Münchner und New Yorker Bilder wurden auf der Titelseite der Ausgabe der *Weltkunst* abgedruckt. Zudem illustriert eine Ansicht der Präsentation der vier „Rembrandts“ im Haus der Kunst den Artikel.

stellen, waren im Hintergrund die Recherchen zu seiner NS-Vergangenheit weiter vorangeschritten. Die Rechtsreferendarin Margot Hornig (später Günther-Hornig) erstellte ab Sommer 1954 eine Studie über Kunstschutz und Kunstraub während des Zweiten Weltkrieges für das Institut für Besatzungsfragen in Tübingen.<sup>185</sup> Hierfür wurde ihr Zugang zu den Akten der Treuhandverwaltung gewährt, wo sie Notizen anfertigte.<sup>186</sup> Dort fand sie auch Unterlagen zum Genter Altar, die Buchners Mitarbeit an der „Rückholung“ belegten. Ein Jahr später gab sie die Information, dass Buchner maßgeblich in den Raub des Genter und Löwener Altars verwickelt gewesen war, an einen Journalisten weiter.<sup>187</sup> Nachdem dies im Sommer 1955 an die Öffentlichkeit gelangt war, beantragten die bayerischen Behörden ebenfalls Zugang zu den entsprechenden Akten, um den Vorwürfen gegen Buchner auf den Grund zu gehen.<sup>188</sup> Dennoch schien das Kultusministerium nicht sonderlich alarmiert und betrachtete die Angelegenheit schnell als erledigt, da es die Tatsache, dass Buchner den Genter Altar von Pau nach Deutschland gebracht hatte, schlicht als Erfüllung seiner Dienstpflicht ansah.<sup>189</sup> Susanne Carwin, die nach ihrem Radiobeitrag von 1953 kontinuierlich über Buchners Vergangenheit weiterrecherchiert hatte, befragte Margot Günther-Hornig zum Genter und Löwener Altar, die ihr auf Basis ihrer

**185** Die Studie wurde 1958 veröffentlicht, s. Margot Günther-Hornig, *Kunstschutz in den von Deutschland besetzten Gebieten 1939–1945*, Bd. 13 (Studien des Instituts für Besatzungsfragen in Tübingen zu den deutschen Besetzungen im 2. Weltkrieg), Tübingen 1958.

**186** Bei den Akten der Treuhandverwaltung handelte es sich um eine Materialsammlung zum Erwerb und Entzug von Kunstgegenständen während des NS-Regimes. Sie wurde von den amerikanischen Besatzungsbehörden zum Zweck der Identifizierung von Kunstwerken und deren Eigentümern angelegt. Die Treuhandverwaltung von Kulturgut übernahm das Material nach der Auflösung des Münchner CCP im Jahr 1949. Der Bestand befindet sich heute mit der Signatur B 323 im Bundesarchiv Koblenz.

**187** Hornig nannte in ihrer Publikation die Reparatur der Flügel des Genter Altars aufgrund des Versailler Vertrages eine „Fehlentwicklung“, da das Verlangen der Belgier, Ersatz für die zerstörte Bibliothek in Löwen zu verlangen, „nicht dem herrschenden Völkerrecht“ entsprochen habe. Die „Sicherstellung“ des Genter Altars durch Buchner behandelte Hornig unter der Überschrift „Kunstraub“, auch wenn sie eine „gewisse moralische Berechtigung“ der Deutschen auf einige der Tafeln einräumte, s. Günther-Hornig 1958, S. 8–9 und 116–117.

**188** Der Ablauf dieser Vorgänge wurde 1957 akribisch rekonstruiert, s. BayHStA, MK 44778, Auswärtiges Amt an BSUK, 18.02.1957.

**189** BayHStA, MK 50859, BSUK, gez. Rucker, an Ministerpräsident Wilhelm Hoegner, 25.07.1955.

Notizen aus den Akten Auskunft gab. Die Ergebnisse ihrer Recherchen veröffentlichte Carwin in einem Artikel mit dem Titel „Unter der Sonne des Artikels 131“, der 1956 in der Novemberausgabe der *Frankfurter Hefte* erschien.<sup>190</sup> Clemens Münster, der den Radiobeitrag von Susanne Carwin am Vorabend der Entscheidung über die Wiedereinsetzung Buchners 1953 verantwortet hatte, gehörte zum Herausgeberkreis der *Frankfurter Hefte*. Die abermalige kritische Auseinandersetzung mit Buchners Vergangenheit wurde demnach von denselben Akteuren verantwortet wie 1953.<sup>191</sup> Während der Titel eine kritische Auseinandersetzung mit jenem Artikel des Grundgesetzes, der den nach Kriegsende durch die Alliierten entlassenen Beamten den Wiedereintritt in den Staatsdienst ermöglichte hatte, verhieß, beinhaltete Carwins Beitrag im Wesentlichen eine Abrechnung mit Ernst Buchner. Carwin machte dessen aktive Beteiligung am Kunstraub publik und legte seine aktuelle Amtsführung als Fortsetzung der nationalsozialistischen Kunstpolitik aus. Zudem kritisierte sie die bayerischen Behörden, die die NS-Vergangenheit einiger ihrer Beamten negierten oder verharmlosten.

Während Carwin zu den durch die Diskussionen um Buchners Wiederberufung 1953 hinreichend bekannten Aspekten von Buchners erster Amtszeit – seine Tauschgeschäfte oder sein gutes Verhältnis zu Hitler – keine neuen Erkenntnisse hinzufügen konnte, gelang Carwin in einem anderen Zusammenhang das bisherige Bild Buchners, der sich stets als Gegner der nationalsozialistischen Kulturpolitik und pflichtbewusster Bewahrer der Museumssammlungen dargestellt hatte, grundlegend in Frage zu stellen. Über die Recherchen von Margot Günther-Hornig war sie auf den Brief gestoßen, mit dem Buchner gegenüber Ministerialdirigent Hanssen im Juli 1942 die „Rückholung“ des Löwener Altars initiiert hatte. Demzufolge lag für Carwin nahe, dass Buchner auch die Initiative zum Raub des Genter Altars zuzuschreiben sei.<sup>192</sup>

Zusätzlich zu diesem nicht unerheblichen Vorwurf kritisierte Carwin auch Buchners aktuellen Führungsstil. Sie warf ihm vor, seine Sorgfaltspflicht verletzt zu haben, als er Leihgaben aus den Beständen der

190 Carwin 1956.

191 S. hierzu Kap. 5.1.3.

192 Carwin 1956, S. 796–797.

Pinakothek nach Oslo schickte. Außerdem habe er Fälschungen erworben und sich über Landtagsbeschlüsse unbedarft hinweggesetzt. Hintergrund dieses Vorwurfes war ein Landtagsbeschluss vom März 1953. Er besagte, dass Auslandsversickungen der wertvollen Bestände der Alten Pinakothek zu vermeiden seien. Dem vorausgegangen war, dass Buchners Vorgänger Hanfstaengl 83 Gemälde der Alten Pinakothek je sechs Wochen in fünf Museen in den USA auszustellen plante. Die Dauer der Leihgaben, die weite Entfernung der Ausstellungsorte und nicht zuletzt die Sorge, die ausgeliehenen Bilder könnten zum Zwecke der Wiedergutmachung in den USA beschlagnahmt werden, lösten heftige Kritik aus. Der Beschluss des Landtags, solcherlei Vorhaben aus konservatorischen Gründen zu untersagen, setzte dem Vorhaben und den Diskussionen ein Ende.<sup>193</sup> Dass Buchner trotz des Landtagsbeschlusses von 1953 der Ausleihe einiger Werke aus Staatsbesitz nach Norwegen zugestimmt hatte, kommentierte Carwin folgendermaßen:

Dass die Bilder dabei auch eine Seereise zu machen hatten, die füglich unter das Landtagsverbot hätte fallen müssen, wurde vorsorglich übersehen; und Generaldirektor Professor Dr. Buchner dekretierte kurzerhand, das Klima in Norwegen sei dem in Bayern völlig gleich. Petrus richtete sich nicht nach den generaldirektorialen Lehrsätzen und schickte für den Transport ein paar Schneestürme. Von Kopenhagen an reisten die Bilder

**193** Zur Landtagsdebatte s. Bay. Landtag Protokolle, 135. Sitzung, 18.03.1953, S. 1059–1067. NL Ernst Buchner, Mappe u.a. Diskussion um Berufung zum Generaldirektor, Peter Trumm, Bilder sollen auf die Reise, in: Münchner Merkur, 01.12.1952; ebd., Wolfgang Christlieb, Museum oder Bilderverleih?, in: Abendzeitung, 13.02.1953; ebd., Wolfgang Christlieb, Der Landtag hat gesprochen, in: Abendzeitung, 19.03.1953. Die Pläne für die Ausstellung reichten zurück ins Jahr 1949. Sie sollte in Washington, Boston, Philadelphia, New York und San Francisco gezeigt werden. Vermutlich waren die konservatorischen Bedenken aus Deutschland nicht der einzige Grund für das Scheitern der Ausstellung, sondern es bestanden auch Unstimmigkeiten zwischen den amerikanischen Museumsdirektoren, wie der Direktor des M. H. De Young Memorial Museums, San Francisco, Walter Heil 1951 Hanfstaengl und 1953 Buchner gegenüber andeutete, s. BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 32/1 (Nr. 1838), Walter Heil an Eberhard Hanfstaengl, 25.05.1953; BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 32 (Nr. 715), Walter Heil an Buchner, 25.05.1953; Buchner an Walter Heil, 18.08.1953.

ohne Begleitung. Sie kamen in einer bösen Winternacht in Oslo an; mit Besen wurde der Schnee von Kisten weggefegt, die nur zum kleinen Teil fugenfrei waren.<sup>194</sup>

Carwin charakterisierte Buchner als sich über alle Grundsätze hinwegsetzend, überheblich und verantwortungslos. Dieselbe Arroganz diagnostizierte sie ihm auch für sein Agieren im Streit um die vermeintlichen Rembrandts und bei seinen Erwerbungen. Buchner habe etwa eine Darstellung der *Heiligen Veronika mit dem Schweißstuch* als Arbeit von Doménikos Theotokópoulos, genannt El Greco, 1952 aus Schweizer Privatbesitz erworben, obwohl dessen Eigenhändigkeit nicht bewiesen gewesen sei. Hinsichtlich der Erwerbung eines großformatigen Historienbildes von Adolph Menzel, *Blücher und Wellington auf dem Schlachtfeld von Belle-Alliance*, zweifelte Carwin zwar nicht an der Echtheit, nannte aber das kriegerische Sujet – „Pferde, Uniformen, Feldherren“ – als ausschlaggebend für Buchners Entscheidung zum Erwerb.<sup>195</sup>

Hinter allem Handeln Buchners vermutete Carwin deshalb einen „Geist“, der „eher einem tausendjährigen Reich als einer jungen und bescheidenen bundesrepublikanischen Demokratie“ entspreche. Konkret legte sie damit nahe, dass Buchner, der in seiner Amtsführung 1933 bis 1945 seine besondere Nähe zum Regime und zur Kunstideologie der Nationalsozialisten bewiesen hätte, diese auch in seinem aktuellen Führungsstil offenbarte. Carwin blieb in ihrer Begrifflichkeit zwar diffus, aber die Absicht, Buchner als Repräsentanten des nationalsozialistischen Regimes und als diktatorisch agierenden Generaldirektor zu charakterisieren, wird durch den pathetisch zugespitzten Ton überaus deutlich:

Das ist nicht der Geist, dem wir heute unsere wertvollsten Kunstsammlungen anvertrauen möchten. Ein privater Kunstsammler mag sich mit großen Namen brüsten, – die Münchener Pinakothek zeigt Bilder, nicht Namen. Sie zeigt die Meisterwerke europäischer Kunst. In der Pinako-

<sup>194</sup> Carwin 1956, S. 792.

<sup>195</sup> Heute wird das Bild *Die heilige Veronika mit dem Schweißstuch* von 1602/07 als El Greco-Schule geführt, s. BStGS Inv. Nr. 11963. Adolph Menzels Ölgemälde *Blücher und Wellington auf dem Schlachtfeld von Belle-Alliance* von 1858 erwarb Buchner 1956 aus dem Schweizer Kunsthandel, s. BStGS Inv. Nr. 12342.

thek muß der Geist der Wahrheit herrschen. Der Geist, der dort heute das Zepter führt (wir sagen absichtlich nicht, daß er herrsche), ist der Geist des tausendjährigen Reiches. Unter der Sonne des Artikels 131 hat man offenbar vergessen, daß es rechtsstaatliche Wolken gibt, die diese Sonne einmal verdunkeln könnten.<sup>196</sup>

Carwin versuchte mit ihrer drastischen Schilderung, Buchner – der für sie exemplarisch für eine unzureichende Aufarbeitung der Vergangenheit und eine fehlgeleitete Gesetzgebung stand – auf einer fachlichen, persönlichen und politischen Ebene zu diskreditieren. Damit traf sie ihn sowohl an seiner verletzlichsten Stelle, seiner Vergangenheit, als auch gleichzeitig an seiner vermeintlich unverletzlichen, seiner fachlichen Autorität. Erstere hatte durch das stete Betonen seiner rein auf die Kunst bedachten Amtsführung zwar seit seiner Wiedereinsetzung ins Amt 1953 kaum mehr eine Rolle gespielt. Letztere hatte sich durch den Streit um Rembrandt aber als angreifbar erwiesen.

### 5.2.2.2 Relativierungen

Der als persönlicher Angriff wahrgenommene Artikel löste, wie bereits nach Carwins Radiobeitrag von 1953, eine Welle der Solidarität zu Buchner aus. Dass Carwins Artikel ihn persönlich zutiefst verletzte, zeigen mehrere Briefe von Buchners Sohn Hartmut, der nach der Benachrichtigung durch seine Mutter Hildegard „zur Unterstützung“ von Freiburg zu seinen Eltern nach Obermenzing eilte.<sup>197</sup> Zudem drückten etliche Weggefährten Buchners ihre Empörung über den Artikel in den *Frankfurter Heften* aus.<sup>198</sup>

Die sich an Carwins Veröffentlichung anschließende Debatte im Kultusministerium und in der Presse bezog sich allenfalls unwesentlich auf Carwins Einschätzung seiner aktuellen Amtsausführung. Die

<sup>196</sup> Carwin 1956, S. 794.

<sup>197</sup> Hartmut Buchner studierte ab 1950 in Freiburg Philosophie u.a. bei Martin Heidegger. Auch in den universitären Kreisen um Heidegger herrschte große Solidarität mit Buchner, wie Hartmut an seinen Vater schrieb. NL Ernst Buchner, Mappe Entnazifizierung, Hartmut Buchner an Ernst Buchner, 25. und 29.11., 14.12.1956.

<sup>198</sup> Im Nachlass befinden sich zahlreiche Zuschriften, die Unterstützung zusagten, u.a. von Karl Feuchtmayr, Josef Busley, Heinz Braune, Bernhard Borst, Erhard Göpel, Richard Knecht, Theodor von Hötzendorff, Theo Lechner und Leopold Reidemeister.

von Carwin erhobenen Vorwürfe galten nach mehreren Stellungnahmen von Buchner zu seinen Tauschgeschäften und Erwerbungen, der Leihgabe der Bilder nach Norwegen und einem Bericht des Restaurators Leo Cremer, der den Transport der Leihgaben nach Oslo begleitet hatte, als hinreichend widerlegt.<sup>199</sup> Die Anregung und die Durchführung des Transportes des Genter und Löwener Altars nach Deutschland durch Buchner wurde indessen ausführlich über Wochen hinweg diskutiert. Dass Buchner den Transport des Genter und Löwener Altar aus den jeweiligen Bergungsorten in das Deutsche Reich durchgeführt hatte, war bereits 1946 in den USA publiziert worden, aber in der deutschen Gesellschaft vermutlich wenig bekannt.<sup>200</sup> Dass er dabei aber nicht nur einen „Führerbefehl“ ausgeführt, sondern im Falle des Löwener Altars den Kunstraub aktiv bei den Behörden vorgeschlagen hatte, war in weiten Kreisen bislang völlig unbekannt gewesen. Auch die zuständigen Mitarbeiter des Kultusministeriums zeigten sich von dieser Information überrascht und stellten weitere Nachforschungen an. Hierbei interessierte insbesondere die Frage, inwieweit Buchner für den Raub der beiden Altäre verantwortlich war oder nicht. Um Klarheit zu schaffen, beantragte das Kultusministerium Einsicht in die Akten der Treuhandverwaltung.<sup>201</sup>

Dass ihn die Bemühungen um den Löwener Altar in den Fokus der Kritik rücken würden, war Buchner bereits bald nach Kriegsende klar gewesen. Nach den Befragungen während seiner Haft in Aussee war er im November 1945 von der amerikanischen Militärregierung hierzu abermals befragt worden. Während Buchner keine Auskunft darüber geben konnte, wer die „Rückholung“ des Genter Altars angeregt hatte, konnte er seine Initiative bezüglich des Löwener Altars nicht leugnen, da der Brief, in dem er dessen „Rückführung“ angeregt hatte, in den Händen der Amerikaner war.<sup>202</sup> Einen Tag später notierte er:

199 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. PReg 00032, Buchner an BSUK, 12.11.1956, Stellungnahme zu den Angriffen in den Frankfurter Heften; BayHStA, MK 44778, Buchner an BSUK, 23.11.1956.

200 Thomas Howe Carr, *Salt mines and castles. The discovery and restitution of looted European art*, Indianapolis 1946, S. 146.

201 BayHStA, MK 44778, Staatssekretär Meinzolt an Auswärtiges Amt, 13.11.1956.

202 NL Ernst Buchner, Tagebuch 1945 Juli–Dezember, Eintrag vom 26.11.1945.

Begreiflicherweise kreisen die Gedanken um die Boutstafeln. Ich bin halt eingetreten für unsre [*sic!*] alten bayrischen Gerechtsame. Schliesslich hat der große Ludwig I. die Tafeln mit der Boissérée-Sammlung aus seiner Privatschatulle erworben und die bildeten 80 Jahre lange einen integrierenden, ganz unersetzlichen Bestandteil der Alten Pinakothek.<sup>203</sup>

In diesem Eintrag wird deutlich, dass Buchner die Abgabe der Tafeln aufgrund des Versailler Vertrages noch immer als ungerecht empfand und sein Handeln im Jahr 1942 noch immer für richtig hielt. Dass diese Auffassung nicht sonderlich zeitgemäß und opportun war, war ihm aber offensichtlich bewusst. Zu seiner Verteidigung wies er deshalb besonders auf den Aspekt der Bergung der Tafeln vor Kriegszerstörung sowie auf die Unmöglichkeit der Verweigerung eines „Führerbefehls“ hin. Zur Unterstützung seiner Version der Geschichte mobilisierte Buchner sein gesamtes Netzwerk. So leitete er etliche Aussagen von ehemaligen Weggefährten an das Kultusministerium weiter, die seine Beteuerung, es habe sich erstens um eine „Bergung“ und zweitens um die Ausführung eines unumgänglichen „Führerbefehls“ gehandelt, bekräftigten. So schrieb Graf Bentzel-Sternau, dass er und mindestens zwei weitere Zeugen bestätigen könnten, dass „die Sicherung der Kunstschatze im Westen im Führerhauptquartier einzig zum Zwecke der Bewahrung vor Kriegsschäden beschlossen wurde“. Eine Verweigerung Buchners, den Auftrag auszuführen, „hätte vielmehr darüber hinaus eine Gesetzeswidrigkeit im Sinne der Beurteilung der Rechtsfolge von Führerbefehlen bedeutet.“<sup>204</sup> Emmerich Pöchmüller (1902–1963), der während des Zweiten Weltkrieges Generaldirektor der österreichischen Salinen gewesen war, erklärte eidesstattlich, der Genter Altar sei im Altausseer Salzbergwerk ausdrücklich als belgisches Eigentum behandelt worden.<sup>205</sup> Die Eigentumsverhältnisse der in Altaussee eingelagerten Altar-

203 Ebd., Eintrag vom 27.11.1945.

204 NL Ernst Buchner, Mappe Entnazifizierung, Graf Bentzel-Sternau an Buchner, 27.11.1956 (Abschrift). Hierbei handelte es sich vermutlich um Franz Hubertus Graf von Bentzel-Sternau zu Hohenau (1911–1975). Buchner übermittelte diesen Brief zu seiner Entlastung dem Kultusministerium, s. BayHStA, MK 44778, Buchner an BSUK, 28.11.1956.

205 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. PReg 00032, E. Pöchmüller, Eidesstattliche Erklärung, 17.11.1956.

tafeln waren jedoch nicht so eindeutig wie Pöchmüller behauptete. Die 17 Tafeln des Genter und jene vier des Löwener Altars firmierten dort lediglich als „Einlagerung des Generaldirektor Prof. Dr. Buchner“.<sup>206</sup>

Auch Josef Busley (1888–1969), der während des Krieges für den Kunstschutz in Frankreich gearbeitet hatte, engagierte sich für Buchner und stellte den Kontakt zwischen ihm und seinen ehemaligen Kollegen her. In der Folge gaben Felix Kuetgens (1890–1976), der nun wieder Direktor des Couven-Museums in Aachen war, und Bernhard von Tieschowitz (1902–1968), der im Juli 1942 – vermutlich im Zusammenhang mit dem Raub des Genter Altars – Nachfolger Metternichs als Leiter des Kunstschutzes geworden war und nun beim Auswärtigen Amt arbeitete, Stellungnahmen ab.<sup>207</sup> Kuetgens äußerte sich folgendermaßen:

Nachdem es uns lange Zeit hindurch gelungen war die Entführung des Altars, der in Peau [*sic!*] bestens geborgen war, trotz persönlichen Eingreifens von Göring zu verhindern – weshalb Göring in seinem Ärger die Heimbeorderung Metternichs veranlaßte –, mußten wir dann eines Tages hören, daß Buchner sich dazu hergegeben habe, die Überführung nach Deutschland zu bewerkstelligen. Das hat uns natürlich sehr gewurmt, aber es konnte nicht verhindert werden. Nachher haben wir dann eingesehen, daß wenn die Partei schon die Überführung erzwingen wollte, es immer noch am besten sei, daß ein derartig hervorragender Fachmann wie Buchner die Leitung und Verantwortung beim Transport übernahm.<sup>208</sup>

**206** Dies legt eine undatierte Liste nahe, s. NARA M1946, RG 260, Roll 98, o.A., Zusammenfassung der mir bekannten Einlagerungen im Salzbergwerk Altaussee, o.D., (über [www.fold3.com/image/269978601](http://www.fold3.com/image/269978601), zuletzt aufgerufen am 03.06.2019). Dass Robert Scholz (1902–1981), Mitarbeiter des ERR, in einem Bericht über die geplante Zerstörung der im Salzbergwerk eingelagerten Kunstgegenstände im Frühjahr 1945 den Genter Altar als Beispiel für als „foreign states-property“ eingelagerte Kunstgegenstände nannte, ist aufgrund des Datums des Berichts nicht als Beleg für eine eindeutige Bestimmung der Eigentumsverhältnisse des Genter Altars in Altaussee zu werten, s. ebd., Robert Scholz, Report concerning the preparations to preserve and deliver the works of art entrusted to the Einsatzstab Rosenberg, 19.05.1945 (über <https://www.fold3.com/image/269978861> ff., zuletzt aufgerufen am 03.06.2019).

**207** BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. PReg 00032, Josef Busley an Buchner, 24.11. und 05.12.1956. Die Stellungnahmen übergab Buchner am 7. Dezember an das Kultusministerium, s. ebd.

**208** Ebd., Felix Kuetgens an Josef Busley, 30.11.1956.

Die Stellungnahmen, die Buchner beim Kultusministerium einreichte, besagten demnach allesamt, dass Buchner lediglich einen Befehl ausgeführt und die Altäre geborgen hätte.

### 5.2.2.3 Der „Fall Buchner“ als Vergangenheitsbewältigung

Unterdessen fand ein regelrechter Schlagabtausch in der Tagespresse statt. Die engagiertesten Organe waren, wie bereits in der Diskussion um die Alte Pinakothek, der *Münchener Merkur* auf Buchners und die *Süddeutsche Zeitung* auf der Gegenseite.<sup>209</sup> In letzterer nannte der Autor Kinnigkeit den „Fall Buchner“ einen „Skandal“ und forderte die sofortige Entlassung des Generaldirektors aus dem Staatsdienst.<sup>210</sup> Die Angelegenheit um den Genter Altar sei zwar von den Alliierten untersucht und als abgeschlossen betrachtet worden, schrieb er. Aber

[d]aß es sich bei dem vernehmenden Beamten um den Kurator des Metropolitan Museum of Art in New York, Theodore Rousseau handelte, wurde allerdings erst jetzt bekannt. Und daß Buchner dem Metropolitan Museum ein – angezweifeltes – Raffael-Selbstporträt, ein Bild von Dou und einen Rubens gegen einen noch heute zweifelhaften Grünewald zur Verfügung stellte, [...] macht die Sache pikant.

Auch wenn die Umstände des Tauschgeschäftes, wie sie hier präsentiert wurden, inhaltlich nicht ganz der Wahrheit entsprachen, versuchte der Autor Kinnigkeit dennoch, die Abläufe rund um den Transport des Genter Altars nach Neuschwanstein zu rekonstruieren, die personellen Netzwerke nach 1945 offenzulegen und vor allem die pragmatische Begründungen des Kultusministeriums für die Wiedereinstellung Buchners 1953 in Frage zu stellen.<sup>211</sup> Während abgesehen von der *Welt*,

**209** Das *Bamberger Volksblatt* nannte die Debatte einen „Zeitungskrieg“ zwischen den beiden Münchner Tageszeitungen, s. BayHStA, MK 44778, H.L., Der „Fall Buchner“ wird ein Zeitungskrieg, in: *Bamberger Volksblatt*, 07.12.1956.

**210** BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. PReg 00032, o.A. Der Fall Buchner; W. Kinnigkeit, Betreff: „Rückführung von Kunstwerken“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 22.11.1956.

**211** Bei dem Raffael handelte es sich nicht um ein Selbstporträt, sondern um das Porträt des Bindo Altoviti, das Buchner 1938 zusammen mit dem *Quacksalber* von Gerard Dou und einer Mariendarstellung von Rubens für ein als echter Grünewald geltendes Bildnis eintauschte. Der Tausch erfolgte mit der Londoner Kunsthandlung Agnew & Sons und nicht

die in ihrer Linie Carwin und der *Süddeutschen Zeitung* folgte, sich die nationale Presse eher nüchtern zu dem Fall äußerte, tat sich der *Münchener Merkur* wiederholt als Buchners vehementester Fürsprecher hervor.<sup>212</sup>

Dass es in der Diskussion nicht allein um Buchner und den Kunstraub ging, sondern vielmehr der gesellschaftliche Umgang mit der NS-Vergangenheit verhandelt wurde, ist in einem Artikel des *Münchener Merkur* besonders eindrücklich zu sehen.<sup>213</sup> Der Autor nannte darin die Debatte eine „alte Konservendose“ mit „übelriechende[m] Inhalt, als späte Nachspeise gereicht zu einem offenbar unbefriedigenden Hauptgericht der Militärregierung 1948“. Mit dem „Hauptgericht“ war die Entnazifizierung gemeint, zu der die deutsche Gesellschaft von der Militärregierung verpflichtet worden war. Die Debatte um Buchner verursachte deshalb das „Unbehagen [...] den weidlich durchprüften Mann heute wieder in die Peinlichkeit nicht nur seiner, sondern unser aller Vergangenheit verstrickt zu sehen.“ Die „Peinlichkeit“ versuchte der Autor im Fortgang allerdings kleinzureden. Buchner hätte sich als „Kunstmensch und -liebhaber“ nicht „um den juristischen Gehalt von Wörtern wie ‚Sicherstellung‘ und ‚Rückführung‘“ kümmern können, als „er Bilder, um die eine Welt zittert, in der Gefahrenzone“ sah. Dementsprechend äußerte sich auch Staatssekretär Hans Meinzolt, der für den Artikel interviewt worden war, zur Angelegenheit des Löwener Altars: „Rückführung und Raub haben manchmal vielleicht nur eines gemeinsam: den Anfangsbuchstaben R“. Damit bediente Meinzolt sich einer ähnlichen Argumentation wie Buchner im Jahr 1942, als dieser das „schreiende Unrecht“ des Versailler Vertrages als Legitimation des euphemistisch als „Rückführung“ bezeichneten Raubes nannte. Außer-

mit dem Metropolitan Museum in New York. Der *Bindo Altoviti* gelangte schließlich in die National Gallery in Washington, wo Rousseau allerdings vor dem Krieg tätig gewesen war, s. hierzu Kap. 4.1.2.

212 In beiden Personalakten Buchners im BayHStA befinden sich zahlreiche Zeitungsausschnitte zum Thema. Um nur einige zu nennen: epb., Ein Direktor tauscht Gemälde, in: *Die Welt*, 29.11.1956; o.A., Der Fall Buchner, *Hamburger Abendblatt*, 25.11.1956; ben, Zur Affäre Professor Buchner, in: *Nationale Rundschau Karlsruhe*, 08.12.1956; Karl Schumann, Münchens Pinakotheksdirektor im Kreuzfeuer, in: *Mannheimer Morgen*, 29.12.1956; o.T., in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26.11.1956; o.A., Kunstwerke verschleppt? in: *Kölnische Rundschau*, 24.11.1956.

213 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. PReg 00032, M.M., Ernst Buchner und der Loewener Altar, in: *Münchener Merkur*, 24.11.1956.

dem, bemerkte der Autor, sei Buchner ein „unbedeutender Dilettant im Vergleich zu den epochalen Sammler-Leistungen, die seine Kollegen aus der Römerzeit, aus den Napoleonischen Kriegen oder aus der Kolonialkriegen Englands hinterlassen haben“. Der Gedanke, der nationalsozialistische Kunstraub sei im Vergleich zu den napoleonischen oder römischen Raubzügen geradezu lächerlich und die Rückabwicklung deshalb unnötig, war durchaus verbreitet. Auch Rudolf Helm, während der NS-Zeit wissenschaftlicher Mitarbeiter an den Kunstsammlungen Kassel, schrieb an das Bayerische Kultusministerium:

Es ist mir bis jetzt noch nicht zu Ohren gekommen, daß irgendjemand in Frankreich zu irgend einer Zeit den napoleonischen Kunstraub bedauert hätte oder eine moralische Pflicht empfindet, Bilder, die damals nachweislich nicht zurückgegeben wurden und die nachweislich heute noch in Frankreich sind, an Deutschland zurückzugeben. Wir sehen heute darin keinen Grund zur Aufregung mehr.<sup>214</sup>

Diese den nationalsozialistischen Kunstraub verharmlosende Haltung vertraten mitnichten nur Akteure, die selbst daran beteiligt gewesen und nun aus Eigeninteresse an einer Relativierung interessiert waren. Auch der dem NS-Regime gegenüber oppositionell eingestellte Intellektuelle Egon Vietta schrieb an Buchner, dass „die Zeit nicht mehr bereit [sei], alten Naziquatsch aufzuwärmen, hinter dem nichts ist.“<sup>215</sup>

Dass ein Teil der Presse und das Kultusministerium Buchners Aktivitäten während seiner ersten Amtsperiode konsequent verharmlosten, veranlasste wiederum die *Süddeutsche Zeitung* zu einer Antwort

214 BayHStA, MK 44778, Rudolf Helm, Kassel, an Ministerialrat, 13.12.1956. Der Kunsthistoriker Rudolf Helm (Lebensdaten unbekannt) ist nicht zu verwechseln mit dem klassischen Philologen Rudolf Helm (1872–1966).

215 NL Ernst Buchner, Mappe Entnazifizierung, Egon Vietta an Buchner, 02.12.1956. Egon Vietta (1903–1959) war während des NS-Regimes Teil einer Gruppe kritischer Oppositioneller in Hamburg, die in Anlehnung an die Münchner *Weißer Rose* politischen Widerstand leistete. Nach dem Krieg verkehrte er in den Kreisen um Martin Heidegger in Freiburg und war eine Art Mentor für Hartmut Buchner. Vietta bot Buchner an, einen „grossen Artikel zu der Sache auszuarbeiten“, s. ebd., Egon Vietta an Buchner, 02.12.1956. Zu Vietta während des Krieges in Hamburg s. Silvio Vietta/Roberto Rizzo (Hrsg.), „Sich an den Tod heranpürschen...“. Hermann Broch und Egon Vietta im Briefwechsel 1933–1951, Göttingen 2012, S. 342–354.

in Form eines Kommentars.<sup>216</sup> Es ginge nicht um Buchners Bestreben, sein altes Amt wiederzuerlangen, sondern dass „fragwürdige Vorgänge einfach [...] bagatellisiert“ würden und letztlich auch darum, „ob die Zubilligung des Artikels 131 an Buchner nach Bekanntwerden der Dokumente noch verantwortet werden kann“, hieß es darin. Diese Argumentation der Gegner Buchners wertete die *Bayerische Staatszeitung* hingegen als „Polemik“ ab und gab zu bedenken, dass Buchner allein der Wiederaufbau der Alten Pinakothek zu verdanken sei und sie auch von ihm im kommenden Frühjahr eröffnet werden sollte.<sup>217</sup> Dieser Beitrag zeigt, dass die teilweise unsachlich geführte Debatte längst in zwei unvereinbaren Positionen festgefahren war: Während die eine Seite eine kritische Auseinandersetzung mit der Vergangenheit samt Konsequenzen für die Gegenwart forderte, verharmloste die Gegenseite Buchners NS-Vergangenheit konsequent und versuchte mit einer Art Stellvertreterdebatte hiervon abzulenken.

Die *Frankfurter Hefte* druckten in ihrer Folge Nummer eine Gegen Darstellung Buchners, gefolgt von Stellungnahmen von Pöchmüller, Buchners altem Freund Hans Fitz, dem Schriftsteller Egon Vietta und Rudolf Helm.<sup>218</sup> Jenen Statements, den Zuschriften an Buchner und das Kultusministerium sowie der Berichterstattung ist zu entnehmen, dass es viele als ungerecht empfanden, Buchners Verdienste um die Sammlungen und den Wiederaufbau der Alten Pinakothek von seiner Vergangenheit überschatten zu lassen, zumal er so kurz vor seiner Pensionierung stand. Das, was Buchner gerade widerfuhr, sei nichts anderes als „politische Denunziation“, schrieb Helm an Ministerialrat Wallenreiter.<sup>219</sup> Sogar Theodore Rousseau, der Buchner 1945 zu den Vorgängen rund um den Genter und Löwener Altar befragt hatte, schrieb in

216 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. PReg 00032, o.A., Rückführung oder Raub. Zum Fall Buchner, *Süddeutsche Zeitung*, 28.11.1956.

217 Ebd., o.A., Der Fall Buchner und der Fall Anti-Buchner. Bemerkungen zu den Vorder- und Hintergründen einer Polemik, in: *Bayerische Staatszeitung*, 01.12.1956. Eine ähnliche Argumentation verfolgte auch Lotte Stuart, s. ebd., Lotte Stuart, Ein Fall wurde bestellt. Ergänzendes über den Generaldirektor der Bayerischen Sammlungen, Buchner, in: *Der Mittag*, 05.12.1956.

218 Ernst Buchner, Antwort auf den Beitrag von Frau Dr. Susanne Carwin (FH XI/11, 789-797), in: *Frankfurter Hefte* 1 (1957), S. 71-74.

219 BayHStA BayHStA, MK 44778, Rudolf Helm, Kassel, an Ministerialrat, 13.12.1956.

einem Brief, dass er Buchner im Vergleich zu anderen als „rather honest and straightforward“ erlebt hätte und zeigte sich über die Berichterstattung überrascht.<sup>220</sup> Auch Otto Bernheimer, aus dessen beschlagnahmter Sammlung Buchner 1941 einige Bilder für die Staatsgemäldesammlungen erworben hatte, lenkte im *Münchner Merkur* den Fokus auf die Verdienste Buchners um die Sammlungen.<sup>221</sup>

Das Auswärtige Amt schloss im Februar 1957 seine Nachforschungen zu Carwins Vorwürfen ab und teilte seine Ergebnisse dem Bayerischen Kultusministerium mit. Für jenes stand schließlich fest, dass sich der Brief, auf dem Carwin ihre Argumentation aufbaute, ausschließlich auf den Löwener Altar bezog und Buchner den Raub des Genter Altars nicht angeregt hatte. Zudem hätte Carwin unterschlagen, dass Buchner den Transport des Löwener Altars in das Deutsche Reich zum Zwecke der Bergung initiiert hatte. Tatsächlich hatte Carwin den gesamten Brief, in dem Buchner die „Rückholung“ angeregt hatte, zitiert, außer jener Passage, in der Buchner schrieb: „erlaube ich mir die Anregung, daß die vier Tafeln nach Deutschland zurückgeführt und an einen der sicheren, keiner Fluggefahr ausgesetzten Bergungsorte des bayerischen Alpenvorlandes verbracht werden.“<sup>222</sup> Bei Carwin sind statt dieses Zitates lediglich drei Auslassungspunkte zu finden.<sup>223</sup> Mit Bekanntwerden dieses Zusatzes war für das Kultusministerium hinreichend belegt, dass Buchner aus konservatorischen Gründen gehandelt hatte und jegliche Vorwürfe Carwins unberechtigt waren.<sup>224</sup> Die Vielzahl an Entwürfen für Pressemitteilungen, in denen das Kultusministerium zu der Veröffentlichung in den *Frankfurter Heften* Stellung beziehen wollte, verrät jedoch das Ringen um eine abschließende, offizielle Bewertung der Vorgänge. Im Januar 1957 wurde beschlossen, mit der Veröffentlichung der

220 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. PReg 00032, Theodore Rousseau an Lorenz Eitner, 10.01.1957 (Abschrift).

221 Ebd., o.A., Bomben, Bilder, Buchner, in: *Münchner Merkur*, 01.12.1956.

222 BSTGS Altregistratur, Akt 8 Genter Altar (Konvolut von Dokumenten in Fotokopie), Buchner an Ministerialdirigent Dr. Hanssen, 07.07.1942. Das Zitat im Zusammenhang s. S. 205 und Kap. 3.3.2.

223 Carwin 1956, S. 796.

224 BayHStA, MK 44778, Treuhandverwaltung von Kulturgut, Hoffmann, an BSUK, Wallenreiter, 11.01.1957; ebd., Auswärtiges Amt an BSUK, 18.02.1957; ebd., BSUK, Pressenachricht, o. D. (vermutlich Februar 1957).

Pressemitteilung zu warten, bis Buchner im Ruhestand war.<sup>225</sup> Ministerialrat Christian Wallenreiter (1900–1980) teilte dennoch im Senatsausschuss Ende Februar als Ergebnis der Nachforschungen mit, dass beamtenrechtliche Maßnahmen nicht vonnöten seien.<sup>226</sup> Trotzdem war es dem Kultusministerium daran gelegen, Buchners Amtszeit nicht weiter künstlich zu verlängern, da es weitere Auseinandersetzungen in der Presse befürchtete. Buchner vollendete am 20. März sein 65. Lebensjahr. Nach Auffassung von Kultusminister August Rucker sollte Buchner die Alte Pinakothek eröffnen und dann schnell in den Ruhestand treten. Der Ministerrat dagegen beschloss Mitte März 1957, dass Buchners Amtszeit bis Ende September verlängert werden solle.<sup>227</sup>

Mit dieser klaren Positionierung des Kultusministeriums auf der Seite Buchners war die Diskussion um eine Entlassung aufgrund seiner aktiven Beteiligung am Kunstraub beendet. Die der Entscheidung vorangegangene monatelang geführte Debatte hatte sich aber längst nicht mehr um Fakten gedreht, sondern Buchner zum Exempel des Umgangs mit der nationalsozialistischen Vergangenheit gemacht. Hatte Susanne Carwin und in der Folge die *Süddeutsche Zeitung* noch versucht, die Schuld, die Buchner zwischen 1933 bis 1945 auf sich geladen hatte, anhand von Fakten zu belegen und daraus Konsequenzen zu fordern, hatte sich die Argumentation auf der Gegenseite in eine andere Richtung entwickelt. Die Auffassung, Buchners Schuld sei hinfällig angesichts seiner Verdienste um die bayerischen Kunstsammlungen und um die Kunstgeschichte, wurde vom Kultusministerium vorangetrieben, von konservativen Zeitungen verbreitet und von bekannten Persönlichkeiten legitimiert. Konsens einer breiten Gesellschaftsschicht war folglich, die Vergangenheit ruhen zu lassen.

225 Ebd., BSUK, Pressemitteilungen bezügl. Genter und Löwener Altars; Bemerkung Abt. IV zum Entwurf der Pressenachricht des Ref. 22 vom 14.01.1957; Bemerkung MD II, 29.01.1957.

226 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 16/8 (Nr. 321), Vorwürfe gegen Professor Buchner unberechtigt, in: Bayerischer Landtagsdienst, Nr. 115, Blatt 14, 21.02.1957 (Abschrift).

227 BayHStA, MK 44778, Staatsminister an Bayerischen Ministerpräsidenten, 18.03.1957.

### 5.2.3 Die neue Alte Pinakothek

Unterdessen waren die Wiederaufbauarbeiten an der Alten Pinakothek fortgeschritten, auch durch die zahlreichen Spenden, die Buchner akquiriert hatte. Hierfür hatte er sein gesamtes Netzwerk in München und Deutschland mobilisiert und zusammen mit Albert von Miller (1895–1959) 1953 den Verein *Förderer der Alten Pinakothek* gegründet. Das Ehrenprotektorat des Vereins übernahm Kronprinz Rupprecht. Für den Verein bat Buchner deutschlandweit um Spenden für den Wiederaufbau der Alten Pinakothek.<sup>228</sup>

Döllgasts Entwurf sah schließlich nicht die exakte Wiederherstellung des Klenze-Baues vor. Den Haupteingang verlegte er von der östlichen Schmal- zur nördlichen Längsseite und setzte anstelle der ehemaligen Loggia zwei zentral gelegene, monumentale Treppenläufe. Die architektonische Struktur und Binnengliederung der äußeren Wandflächen wurde zwar formal Klenzes Wandstruktur angepasst, jedoch ohne ihre Ornamentik und in einer von der erhaltenen Wand in der Farbgebung abweichenden Gestaltung, sodass der Krater, den die Bomben in die Außenwände geschlagen hatten, geschlossen wurde, aber sichtbar blieb. Im Inneren war – bedingt durch die zentrale Treppe – eine neue Raumaufteilung vorgesehen, auch um die von manchen abgesprochene Eignung der Alten Pinakothek als Galerie herzustellen.<sup>229</sup> Mit neuen Luftbefeuchtungs- und Klimaanlageanlagen wurden die Ausstellungsräume zudem auf den aktuellen Stand der Technik gebracht.<sup>230</sup> So machte Döllgast schließlich Zugeständnisse auch an die Befürworter eines Neubaus der Alten Pinakothek, indem er mit seinem Entwurf den Forderungen nach zeitgenössischer Architektur und technischer Ausstattung behutsam nachkam.

In die Diskussionen um die Innengestaltung der Alten Pinakothek war bereits Buchners designierter Nachfolger Kurt Martin einbezogen.

228 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 9/5 (Nr. 37), Albert von Miller an Ernst von Siemens, „An die Gründungsmitglieder“, 24.12.1953. Ebd., verschiedene Schreiben Buchners, in denen er sich für Spenden bedankt: z.B. an Rudolf August Oetker, 16.11.1956, an Dr. G. Henle, Duisburg, 28.12.1956, an Generaldirektor Karl Messner, Vorsitzender des Vorstands der Löwenbrauerei, 11.12.1954.

229 Detailliert hierzu s. Altenhöfer 1987, S. 52–82.

230 Zur Baugeschichte und den technischen Neuerungen s. Bauernfeind 2016, S. 126–138.

Dass er auf Buchner folgen würde, stand seit Anfang des Jahres 1957 fest.<sup>231</sup> Buchners Wunschkandidat für seine Nachfolge war eigentlich Ernst Holzinger gewesen, den Buchner seit seinem Amtsantritt in Köln 1928 gefördert hatte und der seitdem ein treuer Wegbegleiter war.<sup>232</sup> Auf die Frage des Kultusministeriums, wie Buchner zu einer Berufung Martins stünde, antwortete er, dass Martin ein „umsichtiger, organisatorisch sehr gewandter“ Museumsleiter sei, der allerdings „sein Leben lang in dem immerhin beschränkten Umkreis von Karlsruhe gewirkt“ hätte. Deshalb zweifelte er an Martins Fähigkeit, die umfassenden, weit verstreuten Bestände der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen angemessen überblicken zu können. Außerdem hätte Martin in letzter Zeit verstärkt „lebendige Anteilnahme [...] an der lebenden Kunst bezeugt“, was offenbare, „daß im Zentrum seiner Interessen nicht die Beschäftigung mit den hohen Meisterwerken der älteren Schulen steht. Dies letztere muß aber für den Leiter der Alten Pinakothek, auf die sich der Weltruhm der Münchener Sammlungen gründet, gefordert werden.“<sup>233</sup> Die Entscheidung für den im Vergleich mit Buchner nur sieben Jahre jüngeren Martin und dessen Nähe zur „lebenden Kunst“ bedeutete daher für das Kultusministerium auch eine Abwendung von Buchners Empfehlungen. Doch dürfte gerade Martins Einsatz für die zeitgenössische Kunst – er gehörte zu den Gründern des Club 53 und damit der Kasseler *documenta* – und vor allem seine als politisch unproblematischer wahrgenommene Vergangenheit zu den ausschlaggebenden Gründen für seine Berufung zählen.<sup>234</sup> Buchner bezog Martin ab dem Frühjahr 1957 in Fragen des Personals oder Erwerbungen mit ein, auch wenn die Berufung offiziell noch nicht erfolgt war.<sup>235</sup>

231 BayHStA, MK 50859, BSUK, Staatsminister Rucker an Kurt Martin, Karlsruhe, 03.12.1956. Rucker erwähnt eine Unterredung mit Martin im Mai 1956, bei der er seine Absichten, ihn zu Buchners Nachfolger zu machen, geäußert hatte.

232 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. PReg 00032, Buchner an Ministerialrat Wallenreiter, 09.10.1956.

233 Ebd., Buchner an Ministerialrat Wallenreiter, 29.10.1956.

234 Zur „politischen Rehabilitation“ Martins s. Rosebrock 2012, S. 253–260. Zur Nachfolge Buchners s. auch BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. PReg 00032, Erich Pfeiffer-Belli, Der Galeriedirektor. Vor der Wachablösung in der Münchner Pinakothek, in: Süddeutsche Zeitung, 20.12.1956.

235 Z.B. korrespondierten sie über die Besetzung zweier Konservatorenstellen, s. ebd., Schriftwechsel zwischen Buchner und Martin Februar und März 1957. Einzelne Briefe hierzu

### Die Wiedereröffnung

Am 7. Juni 1957 sollte die Alte Pinakothek in einem Festakt mit anschließendem Frühstück für Ehrengäste eröffnet werden. Für den Abend war eine Festvorführung der Oper *Julius Cäsar* von Georg Friedrich Händel und ein Staatsakt in der Alten Pinakothek geplant. Das Aufsichtspersonal bekam extra für diesen Anlass elegante Uniformen gefertigt.<sup>236</sup> Die Bedeutung dieses Ereignisses spiegelte sich neben dem aufwendigen Festakt auch in einer umfangreichen Berichterstattung zur anstehenden Wiedereröffnung, die bereits Wochen zuvor eingesetzt hatte. Die Wiederkehr der Gemälde aus dem Haus der Kunst und den Depots im ehemaligen CCP in die neuen Räume wurde von den Medien begleitet und vielerorts als „Heimkehr“ besprochen.<sup>237</sup> Zur Eröffnung wurden Ehrengäste wie Herzog Albrecht von Bayern, Bundespräsident Theodor Heuss, Bundeskanzler Konrad Adenauer und die bayerische Prominenz aus Politik, Kultur und Gesellschaft sowie Museumsdirektoren aus dem westlichen Europa und den USA geladen. Da Adenauer am Eröffnungstermin verhindert war, führte ihn Buchner bereits drei Tage vorher durch die neu eingerichteten Säle.<sup>238</sup> Adenauer, den Buchner seit seiner Kölner Zeit kannte und der am Wiederaufbau regen Anteil genommen hatte, hatte erst kurz zuvor den Neubau des Wallraf-Richartz-Museums nach Plänen des Architekten Rudolf Schwarz wiedereröffnet. Mit dem dortigen Direktor Leopold Reidemeister hatte sich Buchner intensiv über technische und bauliche Anforderungen

von Buchner an Martin auch in DKA, NL Martin, Kurt, 185. Zudem fragte das Kultusministerium Martin um seine Meinung bezügl. des Erwerbs von Beckmanns *Damenkapelle*, s. BayHStA, MK 50864, Christian Wallenreiter, BSUK an Kurt Martin, 31.05.1957.

236 BayHStA, MK 50852, Walter Keim an Staatsintendant Prof. Rudolf Hartmann, Bayer. Staatsoper, 17.01. und 27.02.1957; BayHStA, MK 74741, Buchner an BSUK, 30.04.1957.

237 Auch die *Wochenschau* berichtete am 5. Juni von dem Transport, der Hängung und den restauratorischen Eingriffen vor der Wiedereröffnung, s. Bundesarchiv, Digitale Filmothek, UFA-Wochenschau 45/1957, 05.06.1957, Min. 5:10–6:37, über [https://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/584235?set%7B\\_%7Dlang=de](https://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/584235?set%7B_%7Dlang=de) (zuletzt aufgerufen am 31.01.2018). S. z. B. NL Ernst Buchner, Album Wiedereröffnung Alte Pinakothek, tr., Die Heimkehr der Meister, in: Bayerische Staatszeitung, 04.05.1957; Walter Kiaulehn, Triumphale Heimkehr der alten Meister in die Pinakothek, in: Münchner Merkur, 08.06.1957.

238 Ebd., co., Adenauer in der Alten Pinakothek, in: Süddeutsche Zeitung, 05.06.1957; erz. „Ich bin überwältigt“, sagt Adenauer. Der Bundeskanzler in der Alten Pinakothek – Auf der Durchfahrt, in: Münchner Merkur, 05.06.1957.

an Museen ausgetauscht.<sup>239</sup> Die dicht aufeinanderfolgenden Termine und die gleichzeitig völlig unterschiedlichen architektonischen Lösungen in München und Köln – hier ein rekonstruierender Wiederaufbau eines klassizistischen Museumsbaues, dort ein Industriearchitekturen ähnelnder Neubau – lud zum direkten Vergleich ein und führte den Münchnern einen gänzlich anderen Museumsbau vor Augen. Angesichts von Döllgasts durchweg positiv aufgenommener Arbeit schießen die Auseinandersetzungen über den Wiederaufbau allerdings vergessen.<sup>240</sup>

Unter Rubens' *Jüngstem Gericht* sprachen bei der Eröffnungsfeier Theodor Heuss, der bayerische Ministerpräsident Wilhelm Hoegner, Kultusminister August Rucker und als Hausherr Buchner selbst. Hoegner betonte in seiner Ansprache, dass die Alte Pinakothek und ihre Bestände vor Augen führe, „was die europäische Kultur in Jahrhunderten geleistet hat und was ihr Verlust für die Völker bedeuten würde“.<sup>241</sup> Den Verlust dieser Kultur hatte die Kunstwelt bereits erfahren. Ein Kommentator bemerkte, dass die Alte Pinakothek nun die einzige deutsche Galerie von internationalem Rang sei – das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum hatte durch Kriegszerstörung große Teile seines Bestandes verloren und die Dresdner Sammlungen waren durch die Teilung Deutschlands nahezu unerreichbar.<sup>242</sup> Dementsprechend freudig wurde die Wiedereröffnung der Alten Pinakothek begrüßt. Die Lokalpresse, sowie überregionale und internationale Zeitungen und

239 Die entsprechende Überlieferung hierzu, im Historischen Archiv der Stadt Köln abgelegt, ist beim Einsturz des Archivs möglicherweise vernichtet worden, s. freundliche Mitteilung von Thomas Deres, Historisches Archiv, 17.06.2016. Zu Reidemeister und dem Wallraf-Richartz-Museum nach 1945 s. Dorothee Grafahrend-Gohmert, Die Sammlung Haubrich und der Wiederaufbau des Wallraf-Richartz-Museums ab 1945, in: Friedrich/Prinzing 2012, S. 89–98.

240 NL Ernst Buchner, Album Wiedereröffnung Alte Pinakothek. Mehrere Zeitungsartikel zogen den direkten (bildlichen) Vergleich. S. etwa Erhard Göpel, Herbergen der Bilder. Die Alte Pinakothek in München, das Wallraf-Richartz-Museum in Köln wieder eröffnet, in: *Weltkunst* 12 (1957), S. 14–15.

241 BayHStA, MK 50853, Eröffnungsrede Hoegner, zit. nach A. W. Althen, Ein Festtag für die Welt der Kunst, in: *Süddeutsche Zeitung*, 08.06.1957.

242 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 16/8 (Nr. 2580), Walther Kiaulehn, Triumphale Heimkehr der alten Meister in die Pinakothek, in: *Münchner Merkur*, 07.06.1957.

Zeitschriften berichteten.<sup>243</sup> Sogar die *Süddeutsche Zeitung*, die zu den Hauptkritikern Buchners gehörte, lobte den Wiederaufbau und die neue Einrichtung als „eine der herrlichsten und vorbildlichsten Galerien Europas.“<sup>244</sup> Der überwiegende Konsens war, dass der Wiederaufbau insgesamt gelungen war. Noch größer war die Freude über den Erhalt der Sammlung.

Anlässlich der Eröffnung ließ Buchner einen neuen Katalog der Alten Pinakothek publizieren. Der Katalog war allerdings, wie er selbst im Vorwort schrieb, nur ein „Ersatz für den wissenschaftlichen Katalog, dessen Fertigstellung noch längere Zeit in Anspruch nehmen“ werde.<sup>245</sup> Diese etwas übereifrige Publikation ist als Buchners Vermächtnis zu verstehen; der Wiederaufbau sollte von der Nachwelt ausschließlich mit seinem Namen in Verbindung gebracht werden.

Das Verdienst um den gelungenen Wiederaufbau wurde schließlich hauptsächlich Ernst Buchner zugeschrieben, auch in internationalen Zeitschriften. Erhard Göpel sprach in der *Weltkunst* davon, dass Buchner „mit dem Wiederaufbau und der Neueinrichtung ‚seiner‘ Alten Pinakothek“ sein „Lebensziel“ erreicht habe.<sup>246</sup> Viele Zuschriften bezeichneten zudem den Tag der Wiedereröffnung als seinen Ehrentag. Mit der Wiedereröffnung der Alten Pinakothek galt Buchner als international rehabilitiert.<sup>247</sup>

243 Buchner legte ein Album an, in das er Zeitungsausschnitte zur Wiedereröffnung klebte, s. NL Ernst Buchner, Album Wiedereröffnung Alte Pinakothek.

244 BayHStA, MK 50853, F. Nemitz, Ein erster Gang durch die Pinakothek, in: *Süddeutsche Zeitung*, 08.06.1957.

245 Ernst Buchner (Hrsg.), *Alte Pinakothek München. Kurzes Verzeichnis der Bilder*. Amtliche Ausgabe, München 1957, Vorwort o. P.; Ernst Buchner, *Die Alte Pinakothek München. Meisterwerke der europäischen Malerei*, München 1957.

246 Göpel 1957, S. 15. Diese Deutung legte auch Karl Busch in einer zu Buchners 65. Geburtstag gehaltenen Rede nahe, s. BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. PREG 00032, Karl Busch, Rede anlässlich Ernst Buchners 65. Geburtstages, 19.03.1957 (Typoskript). S. auch Petropoulos 2000, S. 48–49.

247 Dies ist z.B. zu entnehmen: Hermann Voss, *The Reopening of the Alte Pinakothek in Munich*, in: *The Burlington Magazine* 654 (1957), S. 312–313; o. A., *Art: Home from the salt mines*, in: *Time Magazine* 24 (1957); NL Ernst Buchner, *Mappe Eröffnung der Alten Pinakothek*, Otto Benesch an Buchner, 03.06.1957; Hagen Waldau an Buchner, 06.06.1957; ebd., Walter Heil, San Francisco an Buchner, 21.06.1957; ebd., Hans Sedlmayr an Buchner, 07.06.1957; NL Ernst Buchner, *Album Wiedereröffnung Alte Pinakothek*, Lotte Stuart, „Gut gemacht“, sagten die Franzosen. Alte Pinakothek in München feierlich eröffnet, in: *Der Mittag*, 8./9.06.1957.

## 5.3 Kunstexperte im Ruhestand

Nachdem die Alte Pinakothek wiedereröffnet war und Buchner es sich nicht hatte nehmen lassen, auch noch die Bestände der Neuen Pinakothek im Westflügel des Hauses der Kunst neu zu hängen, verließ er Anfang Oktober 1957 seine Wirkungsstätte.<sup>248</sup> Kultusminister Rucker lobte in seinem Dankeschreiben Buchners Verdienste um die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. „Mit Geschick und Mut“ hätte sich Buchner „in der Zeit von 1933 – 1945 den Zumutungen widersetzt“, durch „vorsorgliche und aufopfernde Tätigkeit“ hätte er die Bestände der Staatssammlungen durch den Krieg gebracht, mit der „überzeugenden Kraft [seiner] Persönlichkeit“ hätte er „sich für die Erhaltung und den Wiederaufbau der Pinakothek eingesetzt“.<sup>249</sup> Dieses Narrativ von Buchners beiden Amtszeiten – mutig, aufopfernd und überzeugend – sollte Buchners öffentliche Wahrnehmung bis zu seinem Tod und weit darüber hinaus dominieren.<sup>250</sup>

Für seine Verdienste um die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen verlieh Ministerpräsident Hanns Seidel Buchner am 3. Juli 1959 den Bayerischen Verdienstorden. Das Kultusministerium hatte ihn als Kandidaten mit der Begründung vorgeschlagen, dass er sich zwischen 1933 und 1945 „mit Geschick und Mut den Zumutungen widersetzt, wertvolle impressionistische und expressionistische Kunstwerke zu veräußern“, die Bestände geborgen und damit der Nachwelt erhalten, sowie sich für den Wiederaufbau der Alten Pinakothek eingesetzt hatte. Außerdem sei Buchner auf dem Gebiet der altdeutschen Kunst ein „unübertroffener Experte“.<sup>251</sup> Mit der Übergabe des Ordens zeich-

248 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. PReg 00032, Erich Pfeiffer-Belli, Die Neue Pinakothek im Haus der Kunst, in: *Süddeutsche Zeitung*, 16.08.1957; BayHStA, MK 50877, Peter Trumm, Münchens Glanz aus zwei Jahrhunderten, in: *Münchener Merkur*, 14.08.1957.

249 BayHStA, MK 44778, Schreiben des Herrn Staatsministers Rucker an Buchner, 27.09.1957.

250 Dass die Bayerische Gemäldesammlung durch Buchners Verdienste weitaus weniger Verluste wertvoller Bildbestände verschmerzen musste als etwa Berlin oder Dresden, ist ein Narrativ, das bis in die Gegenwart an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen präsent ist. Zuletzt hierzu Schawe 2019, S. 93.

251 BayHStA, StK Bayer. Verdienstorden 43, Bayerische Staatskanzlei, Ministerialdirigent Frhr. v. Brand an Buchner, 19.06.1959; NL Ernst Buchner, Tagebuch 1959, Eintrag vom 03.07.1959; BayHStA, StK Bayer. Verdienstorden 43, BSUK, Vorschlag auf Verleihung des

nete die bayerische Regierung Ernst Buchner offiziell als mutigen Retter der Kunst aus. Damit legitimierte sie ein Narrativ der ersten Amtszeit Buchners, das er selbst vorgegeben hatte. Trotz einiger Rückschläge war Buchner somit vollständig rehabilitiert, sodass er ab nun von seiner NS-Vergangenheit unbelastet seinen Interessen nachgehen konnte. Er reiste, forschte und publizierte, hielt Vorträge in ganz Deutschland, war als Gutachter für verschiedene Kunsthandlungen tätig und setzte seine Expertise und sein Netzwerk als Berater von Kunstsammlern ein. Buchner und seine Familie profitierten von seinem wiederhergestellten guten Ruf auf vielfältige Weise, wie in den folgenden Ausführungen zu zeigen sein wird.

### 5.3.1 Gutachter und Forscher

Trotz Ruhestand nahm Buchner am kulturellen Leben in München weiterhin regen Anteil. Er besuchte regelmäßig die Alte Pinakothek und die Ausstellungen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen im Haus der Kunst, Ausstellungseröffnungen und Galerien. Kunsthändler wie Julius Böhler, Xaver Scheidwimmer, Maria Almas Dietrich, Friedrich Welz oder die Galerie Gräf nutzten weiterhin Buchners Expertise.<sup>252</sup> Regelmäßige Besuche in den Kunsthandlungen, der Austausch über die dortigen Kunstwerke und das Erstellen von Gutachten gehörte zum festen Tagesablauf Buchners. Zudem engagierte er sich im Münchner Kunstverein, für den er Ausstellungen gestaltete.<sup>253</sup>

Buchner wandte sich nun vermehrt seinen Forschungen zu. Nach seinem Amtsantritt 1933 hatte er neben vereinzelt Aufsätzen, Lexi-

Bayerischen Verdienstordens, 02.09.1958. Buchner war bereits im November 1957 vorgeschlagen worden, s. BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. PReg 00032, unbek. an BSUK, 07.11.1957.

252 Dies ist vor allem den Tagebüchern der Jahre 1959–1960 und der Korrespondenz mit der Kunsthandlung Böhler zu entnehmen, s. BWA, Nachlass Kunsthandlung Böhler F 43/315 und BWA, Nachlass Kunsthandlung Böhler F 43/326, passim.

253 S. Ausst. Kat. Münchener Neue Secession. Ehrengestaltung anlässlich der 800-Jahr-Feier der Stadt München. Kunstverein München, 09. Mai bis 29. Juni 1958, München 1958; Ausst. Kat. Von Tischbein bis Spitzweg. Ausstellung von Werken aus bayerischem Privatbesitz. Deutsche und österreichische Malerei von 1780–1850, Münchner Kunstverein, 15. Juni bis 15. August 1960, München 1960.

koneinträgen und den Katalogen zu den Ausstellungen *Die Anfänge der Münchner Tafelmalerei* und *Albrecht Altdorfer und sein Kreis* zwei Monografien publiziert: 1941 *Martin Schongauer als Maler* und 1943 Erläuterungen zu *Albrecht Altdorfer, die Alexanderschlacht*.<sup>254</sup> Nach seiner Entlassung 1945 publizierte er neben verschiedenen Aufsätzen die Monografie *Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit* und zwei Bände in der Reihe *Meisterwerke der Alten Pinakothek*.<sup>255</sup> Außerdem arbeitete Buchner an einer Monografie über das künstlerische Werk seines Vaters Georg Buchner, die unvollendet blieb.<sup>256</sup>

Neben den wissenschaftlichen Tätigkeiten war Buchner als ehemaliger Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen als beliebter Vortragsredner in der Öffentlichkeit präsent. Unterschiedliche Institutionen und Gesellschaften in ganz Deutschland luden ihn ein, Vorträge über die Alte Pinakothek oder altdeutsche Malerei zu halten. Er sprach sowohl in Kulturinstitutionen wie an seiner alten Wirkungsstätte im Wallraf-Richartz-Museum in Köln, in der Bayerischen Akademie der Wissenschaften oder der Bayerischen Akademie der bildenden Künste, aber auch vor Laien, etwa bei Veranstaltungen der *Schwadron der Pappenheimer*.<sup>257</sup>

In die Arbeit der Bayerischen Akademie der Wissenschaften brachte sich Buchner seit seinem Eintritt in den Ruhestand ebenfalls verstärkt ein. Als Jurymitglied setzte er sich besonders für einen von der Akademie gestifteten Brunnen zum Andenken an den 1955 verstorbenen Kronprinz Rupprecht ein.<sup>258</sup> Buchner hatte noch 1953 einen Aufsatz

254 Buchner 1941; Ernst Buchner, *Albrecht Altdorfer, die Alexanderschlacht*, Berlin 1943.

255 Buchner 1953; Ernst Buchner, *Deutsche Malerei der Dürerzeit. Meisterwerke der Alten Pinakothek München*, München 1959; Ernst Buchner, *Malerei der deutschen Spätgotik. Meisterwerke der Alten Pinakothek München*, München 1960.

256 NL Ernst Buchner, *Tagebuch 1960*, Eintrag vom 21.01.1960. Den Plan, eine kunsthistorische Abhandlung über seinen Vater zu verfassen, fasste Buchner bereits während seiner Haft in Altaussee 1945, s. NL Ernst Buchner, *Tagebuch 1945* Haft Juni–Mitte Juli, Eintrag vom 28.07.1945.

257 In Köln hielt sich Buchner öfters auf und besuchte bei dieser Gelegenheit alte Freunde und Bekannte, s. z.B. NL Ernst Buchner, *Tagebuch 1960*, Einträge vom 12.–14.04.1960. Zu den Vorträgen in der Schwadron s. Dihm 1957, S. 68–70.

258 NL Ernst Buchner, *Tagebuch 1945* Juli–Dezember, Eintrag vom 27.10.1945; NL Ernst Buchner, *Tagebuch 1959*, Einträge vom 05.06., 07.10., 18.11. und 20.11.1959. Zu dem Brunnen s. Henseleit 2005, S. 227–229; Henseleit 2005a, WVZ-Nr. 364, S. 205–206.

für eine Festschrift zu Ehren Rupprechts beige-steuert und sah in dem Brunnen einen würdigen Weg, an den von ihm lebenslang verehrten Wittelsbacher zu erinnern.<sup>259</sup> Die Jury entschied sich letztlich für einen Entwurf von Bernhard Bleeker, mit dem Buchner eng befreundet war. Die schon lange bestehenden Netzwerke bewiesen einmal mehr ihre Tragfähigkeit und ihre positiven Effekte für ihre Mitglieder.

### 5.3.2 Kunstberatung

Neben den wissenschaftlichen Tätigkeiten Buchners fungierte er seit seiner Pensionierung verstärkt als Kunstberater. Ob er von dieser Tätigkeit auch unmittelbar finanziell profitierte, ist aus den konsultierten Quellen nicht ersichtlich.<sup>260</sup> Auf jeden Fall profitierten seine Erben von dieser Zusammenarbeit, da Buchner verfügte, dass nach seinem Tod sein gesamter wissenschaftlicher Nachlass gegen einen hohen Geldbetrag an Georg Schäfer verkauft werden solle. Schon immer war Buchner aufgrund seiner Expertise, seiner exponierten Stellung und seiner Vernetzung für Sammler beratend tätig gewesen. Diese Beratung beschränkte sich allerdings in den meisten Fällen auf einzelne Hinweise auf verfügbare Kunstwerke im Handel, Preisschätzungen oder Zuschreibungen. Buchners Tätigkeit für Schäfer gestaltete sich hingegen deutlich intensiver.

Schäfer war 1919 in die väterliche Gussstahlkugelfabrik eingetreten, die später zu den Schlüsselindustrien der Rüstung während des Zweiten Weltkrieges gehörte. Nach der Erlaubnis der Alliierten 1949, die Wälzlagerproduktion wieder aufzunehmen, expandierte die Firma rasch weltweit. Schäfer hatte seit den 1920er Jahren vereinzelt Kunst gekauft; in den frühen 1950er Jahren begann er, nun von Experten beraten, systematisch zu sammeln. Vermutlich kannten sich Schäfer und Buchner bereits seit etwa 1942. Sie saßen beide in verschiedenen Gremien im

<sup>259</sup> Ernst Buchner, Zum Malwerk des Meisters LCz, in: Walter Goetz (Hrsg.), Sonderdruck aus Festgabe für seine Königliche Hoheit Kronprinz Rupprecht, München 1953, S. 81–89. Buchner warb sogar bei einem Treffen seiner Feldkameraden um Spenden für den Brunnen, s. NL Ernst Buchner, Tagebuch 1959, Eintrag vom 05.12.1959.

<sup>260</sup> In Buchners Nachlass befinden sich keine Kontoauszüge oder andere Dokumentationen über Zahlungseingänge.

Haus der deutschen Kunst, Buchner in seiner Funktion als Generaldirektor im Vorstandsrat, Schäfer im Ehrenausschuss.<sup>261</sup> Schäfer hatte eine hohe Summe zum Wiederaufbau der Alten Pinakothek gespendet und stiftete zusammen mit seinem Bruder Otto anlässlich der Wiedereröffnung der Alten Pinakothek 1957 ein Gemälde von Orazio Gentileschi.<sup>262</sup> Peter Sager spricht in einer Publikation über Schäfer von einer Freundschaft zwischen den beiden Männern: „sie besuchten gemeinsam die Pinakothek und den Fußballplatz.“<sup>263</sup>

Buchner war seit den frühen 1950er Jahren als Berater für Schäfer tätig, nach seiner Pensionierung widmete er sich dem Aufbau von dessen Sammlung intensiver. Buchner wies Schäfer hin und wieder auf gute Ankaufgelegenheiten hin, wie zum Beispiel auf Carl Spitzwegs *Das ist deine Welt*. Das Gemälde war Buchner gut bekannt. Im Jahr 1941 hatte er es für die Staatsgemäldesammlungen erworben, nachdem es 1938 von der Gestapo bei dem Kunsthändler Otto Bernheimer beschlagnahmt worden war. Nach Kriegsende wurde das Gemälde an Otto Bernheimer restituiert und nach dessen Tod 1960 im Auktionshaus Weinmüller von Rudolf Neumeister (1925–2017) versteigert.<sup>264</sup> Anlässlich dieser

**261** Haus der Kunst, Historisches Archiv, HdDK 47/2, Vorschläge für die Einladungen zur Eröffnung der Großen Deutschen Kunstausstellung 1942 am Samstag, den 4. Juli 1942; weitere Einladungen 1943 und 1944 mit Nennung beider in Haus der Kunst, Historisches Archiv, HdDK 47/3, Haus der Kunst, Historisches Archiv, HdDK 47/4 und Haus der Kunst, Historisches Archiv, HdDK 47/5.

**262** Freundliche Mitteilung von Fritz Schäfer, 07.02.2018. BayHStA, MK 50864, Buchner an BSUK, 30.09.1957. Das Gemälde befindet sich heute in der Alten Pinakothek, s. Orazio Gentileschi, Martha tadelt ihre Schwester Maria, um 1620, Öl auf Leinwand, 132,5 x 154,5 cm, BSTGS Inv. Nr. 12726.

**263** Peter Sager, *Die Besessenen. Begegnungen mit Kunstsammlern zwischen Aachen und Tokio*, Köln 1992, S. 275–299, hier S. 280. Sagers Quellen sind nicht genau nachvollziehbar. Ein Großteil seiner Informationen bezog er aus Gesprächen mit Mitgliedern der Familie Schäfer. Für den Abschnitt über die Beziehung zwischen Georg Schäfer und Ernst Buchner sind keine konkreten Quellen angegeben, vermutlich stammen die Informationen aus einem am 5. Oktober 1991 geführten Gespräch mit dem Kunsthistoriker Jens Christian Jensen, s. ebd., S. 401, Anm. 3. Auch sonst ist die Quellenlage zum Aufbau der Sammlung Schäfer dürftig. Zu Buchners Tätigkeit geben hauptsächlich Tagebucheinträge Aufschluss.

**264** Aukt. Kat. Münchener Kunstversteigerungshaus Weinmüller, Versteigerung Privatsammlung aus Nachlaß Otto Bernheimer. Auktion 75, 9./10. Dezember 1960, München 1960, Los Nr. 933, Abb. Taf. 157. Otto Bernheimer schätzte das Gemälde sehr; eine Abbildung befindet sich in seiner 1957 erschienenen Autobiografie, s. Otto Bernheimer, *Erinnerungen eines alten Münchners*, München 1957, S. 99.

Gelegenheit machte Buchner Schäfer über dessen Mitarbeiter Johannes Hagmann (1904–1980) „auf Spitzwegs locker gewordenen ‚Das ist deine Welt‘ aufmerksam“, wie er in sein Tagebuch notierte.<sup>265</sup>

Eigentlich beriet Buchner Schäfer aber hauptsächlich beim Erwerb von altdeutschen Bildern, ein Bestand, der vom Sammelschwerpunkt Schäfers – Kunst der Romantik und des Biedermeier – abwich. Neben Buchner waren die Kunsthistoriker Alfred Stange und Friedrich Winkler sowie Auktionatoren wie Rudolf Neumeister für den Bestand der Altdeutschen tätig. Stange hatte zusammen mit Buchner bei Wölfflin promoviert. Winkler war ebenfalls ein alter Bekannter Buchners; beide hatten an dem Protest während der Tagung deutscher Museumsdirektoren 1937 teilgenommen und beide hatten sich für den Wiederaufbau der Alten Pinakothek eingesetzt.<sup>266</sup> Als Berater von Georg Schäfer arbeiteten sie nun erneut zusammen.

Schäfer erwarb zwischen 500 und 600 Werke der altdeutschen Malerei, ungefähr zwei Drittel davon gelangten auf Anraten Buchners in die Sammlung.<sup>267</sup> Entweder machte Buchner Schäfer auf geeignete Bilder im Kunsthandel aufmerksam oder die Kunsthändler kamen direkt auf Buchner zu. So zum Beispiel im Falle einer Mariendarstellung von Albrecht Dürer.<sup>268</sup> Der Vorgang der Vermittlung des Tafelbildes demonstriert beispielhaft, wie Buchner als Teil eines Netzwerkes aus Kunsthistorikern und -händlern dem Sammler Schäfer Kunstwerke zum Erwerb zuspielte.

265 NL Ernst Buchner, Tagebuch 1960, Eintrag vom 11.07.1960. Schäfer erwarb den Spitzweg jedoch nicht. Heute befindet sich das Gemälde im Milwaukee Art Museum in den USA, Inv. Nr. M1962.136, in der Online-Sammlung des Museums aufrufbar über <http://collection.mam.org/details.php?id=7760> (zuletzt aufgerufen am 14.08.2019).

266 S. Kap. 2.3.1 und Kap. 3.2.2.

267 Sager spricht von 500, Billeter und Voigt von 600 Werken. S. Sager 1992, S. 280; Felix Billeter/Vanessa-Maria Voigt, Überprüfung Alter Meister. Provenienzforschung in den Kunstsammlungen der Veste Coburg, in: *museum heute* 48 (2015), S. 40.

268 Albrecht Dürer (zugeschrieben), *Madonna mit Kind in Landschaft (Madonna dell'Alpe)*, 1494/1495, Temperamalerei auf Pappelholz, 89 x 74 cm, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv. Nr. M.420, Abb. recherchierbar über <http://online.kunstsammlungen-coburg.de/kunstsammlungen-sammlungen-online-gemaelde.php>, zuletzt aufgerufen am 17.06.2020; Fedja Anzelewsky, Albrecht Dürer. Das malerische Werk, Berlin 1971, Kat. Nr. 17. S. auch Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, Datenbank „Lost Art“, Lost Art-ID 532901.

Der italienische Kunsthistoriker Roberto Longhi (1890–1970) schrieb in einer 1960 erschienenen Publikation das bis dahin der Forschung unbekanntes Tafelbild Albrecht Dürer zu. Ein Konsortium aus den Kunsthändlern Jan Dik jun. (1916–2000), Kurt Meissner (1909–2004) und Edward Speelman (1910–1994) stand vermutlich in Kontakt mit Longhi und suchte nach einem Käufer für das Bild.<sup>269</sup> Nachdem Friedrich Winkler das Bild ebenfalls Dürer zugeschrieben hatte, traten die Kunsthändler an Buchner heran. Dieser kannte die Kunsthändler bereits seit langem. Speelman war einer der Kunsthändler, mit denen Buchner 1938 den Tausch des angeblichen Grünwalds gegen den *Bindo Altoviti* von Raffael und anderer Gemälde aus dem Besitz der Staatsgemäldesammlungen abgewickelt hatte.<sup>270</sup> Buchner verfasste nun ein weiteres Gutachten, das die Zuschreibung an Dürer bestätigte und drängte Schäfer zu einem Erwerb.<sup>271</sup> Schäfer folgte der Empfehlung und erwarb 1961 das Tafelbild über den Kunsthändler Jan Dik.<sup>272</sup>

Für die Kunsthändler war der Verkauf des teilweise beschädigten Tafelbildes mit unbekannter Provenienz an Schäfer lukrativ; nach Angaben Sagers zahlte Schäfer eine Million DM für das Bild.<sup>273</sup> Ob Buchner selbst von dem Geschäft profitierte, ist nicht bekannt. Dennoch weisen die alten Verbindungen zwischen Kunsthistorikern und Kunsthändlern und die gegenseitige Bestätigung der Zuschreibung durch die beiden

269 Felix Billeter, Recherche zu M.420, in: Felix Billeter/Vanessa-Maria Voigt, Provenienzrecherche zu den altdeutschen Bildern der Sammlung Schäfer in den Kunstsammlungen der Veste Coburg. Abschlussbericht für den Zuwendungsgeber Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, Magdeburg, Projektzeitraum Juli 2014 bis Juni 2015, 2015, <http://online.kunstsammlungen-coburg.de/downloads/provenienzrecherche-sammlung-schaefer.pdf>, S. 36–38 (zuletzt aufgerufen am 23.10.2017).

270 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 23/1 (Nr. 644), G. Arnot an Buchner, 17.10.1938. Schreiben von Meissner an Buchner seit 1957 belegen den bestehenden Kontakt, s. z.B. NL Ernst Buchner, Mappe Wünsche zum 65. Geburtstag, NL Ernst Buchner, Mappe Eröffnung der Alten Pinakothek. Jan Dik jun. sowie sein gleichnamiger Vater waren beide bis um 1940 als Restauratoren in der Kunsthandlung Goudstikker, Amsterdam tätig. Als Kunsthändler vermittelten Diks Ankäufe für das „Führermuseum“ und an Hermann Göring. Zu Jan Dik s. Billeter/Voigt 2015a, S. 42–43.

271 Buchner schrieb über eine Besprechung mit Schäfer und Hagmann: „ich schmiedete das Dürer-Eisen“, s. NL Ernst Buchner, Tagebuch 1960, Eintrag vom 28.10.1960. Billeter kommt in diesem Zusammenhang zu dem Schluss, dass Buchner sich „sehr in dieser Sache eingesetzt“ hätte, s. Billeter/Voigt 2015, S. 37.

272 Ebd., S. 37.

273 Sager 1992, S. 280.

Berater Winkler und Buchner auf eine bemerkenswerte Verquickung personeller Netzwerke und finanzieller Interessen hin.

Neben Neuerwerbungen für die Sammlung war Buchner mit Ordnungsarbeiten für Schäfer beschäftigt. Mehrmals im Jahr reiste er nach Schloss Obbach nahe Schweinfurt, wo dessen Sammlung lagerte. Neben Kaffeerunden und geselligen Abenden mit Georg Schäfer und seinen Mitarbeitern sichtete Buchner dort die Sammlung, wählte Gemälde zum Erwerb aus und besprach sich mit Schäfer und dessen anderen Kunstberatern.<sup>274</sup> Besonders eng war seine Zusammenarbeit mit Johannes Hagmann, über dessen bis 1953 bestehende Kunsthandlung Hagmann & Gräf Schäfer etliche Bilder erwarb.<sup>275</sup>

Um 1958 entstanden erstmals Pläne, die Sammlung Schäfer in einem Museum öffentlich zugänglich zu machen. Buchner war an diesem frühen Planungsstadium aktiv beteiligt. Er fungierte als Kontaktmann zwischen Schäfer und dem Architekten Erich Schelling (1904–1986), der in seinen Plänen Buchners Vorschlag eines Pavillonsystems aufgriff.<sup>276</sup> Ein weiteres größeres Projekt war die Ausstellung *Von Tischbein bis Spitzweg*, die Buchner im Münchner Kunstverein kuratierte und für die er 92 Leihgaben aus der Sammlung Schäfer auswählte.<sup>277</sup>

274 NL Ernst Buchner, Tagebuch 1958, 1959, 1960, passim.

275 Etwa ab den späten 1950er Jahren arbeitete Hagmann vorwiegend für Schäfer und hielt sich teils wochenlang in Obbach auf, wie sich Georg Schäfers Sohn Fritz im Jahr 2000 erinnerte. Zu Johannes Hagmann s. auch Fritz Schäfer, Zur Entstehung des Museums Georg Schäfer, in: Bruno Bushart/Matthias Eberle/Jens Christian Jensen (Hrsg.), Museum Georg Schäfer Schweinfurt, Schweinfurt 2000, S. 5–14, S. 7; Billeter/Voigt 2015, S. 71; Kai Hohenfeld, Provenienzforschung an der Kunsthalle zu Kiel. Gemälde und Skulpturen. Forschungsbericht, Stand: 31.10.2017, Kunsthalle zu Kiel 2017, [https://www.lootedart.com/web\\_images/pdf2018/provenienzforschung\\_gemaelde\\_skulpturen\\_ergebnisse\\_31-10-2017.pdf](https://www.lootedart.com/web_images/pdf2018/provenienzforschung_gemaelde_skulpturen_ergebnisse_31-10-2017.pdf) (zuletzt aufgerufen am 04.02.2019), S. 11–12.

276 Hierüber schrieb Buchner in seinem Tagebuch: „Prof. Schelling trifft ein. [...] Mein Vorschlag (Art Pavillonsystem) zündet.“, NL Ernst Buchner, Tagebuch 1958, Eintrag vom 15.04.1958. Eine Abbildung von Schellings Modell für das Museum Schäfer s. Schäfer 2000, S. 8. Weitere Tagebucheinträge deuten darauf hin, dass Schelling in Abstimmung mit Buchner an den Plänen arbeitete, s. NL Ernst Buchner, Tagebuch 1958, Einträge vom 16.07., 06. und 10.08.1958 sowie NL Ernst Buchner, Tagebuch 1959, Eintrag vom 02.07.1959. Zu den Plänen s. auch Kurt Falthäuser, Bauen für die Kunst. Ein Werkstattbericht aus der Ära Stoiber, Regensburg 2013, S. 178–179. Dass Buchner Kontaktmann zwischen Schäfer und Schelling war, teilte Fritz Schäfer der Autorin am 07.02.2018 mit.

277 Buchner wählte die Bilder aus Privatbesitz aus, ließ sie rahmen, hängte sie in den Räumen des Kunstvereins, stellte den Katalog zusammen und eröffnete die Ausstellung mit

Buchners Verdienste um die Sammlung Schäfer wurden in Schweinfurt noch lange in Ehren gehalten. 1985, zehn Jahre nach Schäfers Tod, wurde der Bestand der Altdeutschen im Schweinfurter Alten Rathaus erstmals öffentlich gezeigt.<sup>278</sup> Im Katalog zur Ausstellung nahmen die Kuratoren Bruno Bushart und Jens Christian Jensen einen Aufsatz Buchners auf, was „als Verbeugung der Sammlerfamilie vor jenem Kunsthistoriker, dessen unübertroffener Kennerschaft die Sammlung zu einem Gutteil ihre Entstehung verdankt“ interpretiert wurde.<sup>279</sup> Schäfers Erben übergaben die ausgestellten Werke nach der Ausstellung an die Kunstsammlungen der Veste Coburg; zunächst als Leihgabe, bis sie sie 2003 dorthin verkauften.<sup>280</sup> Auch ein Porträt Ernst Buchners, das sich in der Sammlung Schäfer befand, verkauften die Erben im Jahr 2005.<sup>281</sup>

Wie sich nach einer späteren Überprüfung der Bestände herausstellte, waren von den 500 bis 600 altdeutschen Werken, von denen ein großer Anteil auf Anraten Buchners in die Sammlung Schäfer gelangt war, nur etwa 60 tatsächlich „wertvoll“. Zu diesem Ergebnis kam zumindest der Kunsthistoriker Jens Christian Jensen, ein späterer Berater Schäfers. Jensen warf Buchner vor, „für alles [...] auf dem Markt“ Gutachten geschrieben und „seinem Freund Georg untergejubelt“ zu haben.<sup>282</sup> Jensen war damit nicht der einzige, der Buchner eine überaus großzügige Auslegung seiner Kompetenz in der Unterscheidung zwi-

einer Ansprache am 15. Juni 1960; Ausst. Kat. München 1960. Eine Materialsammlung zur Ausstellung samt Korrespondenz zwischen Buchner und Johannes Hagmann befindet sich im wissenschaftlichen Nachlass Buchners, s. BayHStA, Staatsgemäldesammlungen ANN 157. S. außerdem NL Ernst Buchner, Tagebuch 1960, Eintrag vom 15.06.1960.

**278** Ausst. Kat. Schweinfurt 1985.

**279** Buchner 1985, S. 12–16. Karl Schütz, Rezension von Bruno Bushart (Hrsg.), Ausst. Kat. Altdeutsche Bilder der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt, Schweinfurt 1985, in: Kunstchronik 41 (1988), S. 115–118, S. 115. Schütz vermerkte auch, dass Buchners Aufsatz „im expressionistisch gefärbten sprachlichen Überschwang, der ein wenig antiquiert wirkt, sein älteres Entstehungsdatum“ verrate.

**280** 2015 war der Bestand aus der Sammlung Schäfer Gegenstand eines Provenienzforschungs-Projektes, s. Billeter/Voigt 2015.

**281** Hans Jürgen Kallmann, *Bildnis des Kunsthistorikers Dr. Ernst Buchner*, Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm; Aukt. Kat. Neumeister, Sonderauktion. Bilder aus der Sammlung Schäfer II, 25. Februar 2005, München 2005, Los Nr. 452, Abb. S. 169. Heute befindet sich das Bildnis in der Sammlung Joseph Hierling, s. Dollen u.a. 2009, Kat. Nr. 149, S. 168 (freundlicher Hinweis von Dr. Oliver Kase, 15.07.2019).

**282** Sager 1992, S. 280.

schen Eigenhändigkeit und Echtheit auf der einen und minderwertigen Arbeiten oder Nachahmungen auf der anderen Seite unterstellte. Bereits früh in seiner Karriere war Buchners Reputation in Fachkreisen angezweifelt worden. Besonders seine Zuschreibungen standen bei Kollegen in der Kritik, weil sie bisweilen weniger auf Empirie als auf Einfühlung in das Kunstwerk und dessen Entstehungsprozess basierten. Einige seiner Zuschreibungen, vor allem die beiden Kölner Bildnisse und das 1938 im Tausch für die Bayerischen Staatsgemaldesammlungen erworbene *Bildnis eines Geistlichen* an Matthias Grünewald, hatten einer späteren Überprüfung nicht standhalten können. Der Streit um die vermeintlichen Rembrandts von 1956 säte erneut ernsthafte Zweifel an Buchners Kennerschaft. Auf Kritik an seiner Fachkompetenz reagierte Buchner stets gereizt. Als Belege hierfür sind sowohl Reaktionen gegenüber Kollegen, die seine Zuschreibungen angezweifelt hatten, anzuführen, als auch Buchners beharrlicher Protest gegen die Aktion *Entartete Kunst*, die er primär als Eingriff in seinen Zuständigkeitsbereich und als Angriff auf seine fachliche Kompetenz deutete.<sup>283</sup> Demzufolge sah er sich als oberste Instanz, die qua Amt die Macht besaß, über Echtheit und Qualität von Kunstwerken zu urteilen.

Ob Buchner Schäfer absichtlich mit großzügigen Gutachten und Expertisen zum Erwerb von auch zweifelhaften Gemälden zum finanziellen Vorteil der Kunsthändler riet, wie Jensen andeutete, ist nicht abschließend zu klären. Die Zusammenarbeit mit einem Netzwerk aus Kunsthistorikern und -händlern, das sich aus alten Bekannten seit den 1930er Jahren zusammensetzte, legt zwar ein bewusstes Ausnutzen von Georg Schäfer, der zwar Kunstliebhaber aber auch -laie war, nahe. Ob Buchner für seine Arbeit Geld erhielt, ist der Überlieferung in seinem Nachlass aber nicht zu entnehmen. Die „Faszination des Geldes [...] für unterbezahlte Kunsthistoriker“, mit der Jensen Buchners Handeln erklärte, dürfte vielleicht auf andere Berater Schäfers zugetroffen haben – auf Buchner als Beamten eher weniger. Hinzu kommt, dass kein Anlass zur Vermutung besteht, Buchner habe seine Zuschreibungen und Gutachten gegen besseres Wissen erstellt. Das stete Beharren auf der Richtigkeit seiner Einschätzungen und seiner Zuschreibungs-

283 S. hierzu Kap. 2.3.3.3 und 3.2.3.

methoden lässt vielmehr vermuten, dass die Kunsthändler in Buchner einen Experten gefunden hatten, der wertsteigernde Gutachten in ihrem Sinne erstellte und der bei Schäfer durch seine Reputation als ehemaliger Generaldirektor großes Ansehen genoss. Der Profit lag in diesem Falle wohl eher bei den Händlern als bei Buchner.

## 5.4 Bilanz: Nachruhm und Profit

Als er am 20. März 1962 70 Jahre alt wurde, erreichte Buchner eine große Anzahl an Glückwunschtelegrammen und -briefen von Familie, Freunden und Bekannten. Zudem würdigten etliche Artikel in den Münchner und überregionalen Zeitungen seine Verdienste.<sup>284</sup> Laut den Artikeln war Buchner ein weltweit geachteter Fachmann für altbayerische Malerei, einer „der ganz großen Galeriedirektoren“ und der „Retter der Pinakothek“, der durch die effiziente Bergung den bayerischen Kunstbesitz vor Kriegsverlusten gerettet hatte.<sup>285</sup> Die heftigen Auseinandersetzungen um seine Person, die seit seiner Wiederberufung 1953 bis zu seinem Eintritt in den Ruhestand nicht abgerissen waren, waren 1962 kein Thema mehr. Nur die *Süddeutsche Zeitung* erwähnte knapp, dass „gewisse Tauschaktionen [...] Kritik“ hervorgerufen hätten.<sup>286</sup> Allgemein würdigten Fachzeitschriften sowie die Tagespresse Buchner als einen der bedeutendsten Kunsthistoriker und Museumsdirektoren des 20. Jahrhunderts und zeigten sich beeindruckt von Lebenskraft und Schaffensgeist des Siebzigjährigen.

Gut zwei Monate später starb Buchner überraschend. Am Abend des 2. Juni hatte er sich in seinem Zimmer eingeschlossen, um der

**284** Buchner sammelte um die 120 Zuschriften anlässlich seines Geburtstages in einer Mappe, s. NL Ernst Buchner, Mappe Glückwünsche zum 20. März 1962. Eine kleine Sammlung an Artikeln befindet sich in der Personalakte Buchners, s. BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. PReg 00032. Darunter: W. Christlieb, Ernst Buchner wird 70. Zum Geburtstag des früheren Generaldirektors, in: Abendzeitung, 19.03.1962; fn., Ernst Buchner 70 Jahre, in: Süddeutsche Zeitung, 20.03.1962.

**285** Stadtarchiv München, ZA-P-62-29, Karl-Heinz Leidokat, Der Retter der Pinakothek wird Siebzig. Professor Dr. Ernst Buchner feiert heute Geburtstag – Ein Pasinger mit Welt Ruf, in: Würmtalbote, 20.03.1962. Zu den Kriegsverlusten der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen s. Schawe 2019.

**286** BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. PReg 00032, fn., Ernst Buchner 70 Jahre, in: Süddeutsche Zeitung, 20.03.1962.

Übertragung der Fußballweltmeisterschaft aus Chile zu lauschen. Am Vormittag des 3. Juni erlag er einem Schlaganfall. Die Nachricht von seinem unerwarteten Tod bestürzte seine Familie, ehemalige Kollegen und Freunde. Bei der Beerdigung am 7. Juni – auf den Tag genau fünf Jahre nach der Wiedereröffnung der Alten Pinakothek – sprachen neben dem Präsidenten der Bayerischen Akademie der Wissenschaften Friedrich Baethgen (1890–1972), dem Bürgermeister Georg Brauchle (1915–1968), Alfred Winterstein und ehemaligen Schul- und Kriegskameraden auch sein Nachfolger im Amt Kurt Martin. In seiner Ansprache würdigte er Buchners wissenschaftliche und museale Leistungen und erinnerte an sein „so ursprüngliches Temperament“, das ihn dazu veranlasst hätte, 1937 lautstark gegen die Verunglimpfung Rembrandts zu protestieren.<sup>287</sup> Das durchweg positive Bild von Buchner bis hin zu seiner Darstellung als offener Gegner des Nationalsozialismus, das sich bereits in den Artikeln zu seinem 70. Geburtstag abgezeichnet hatte, wurde durch Martins Rede und die in allen wichtigen Zeitschriften und Zeitungen erscheinenden Artikeln zu seinem Tod verfestigt.

Die Nachrufe, die in Kunstzeitschriften erschienen, waren allesamt von Wegbegleitern Buchners verfasst worden und enthielten dementsprechend keine kritischen Einordnungen oder Kommentare.<sup>288</sup> Die Themen, die noch zu Buchners Lebzeiten für Kritik und Diskussionsstoff gesorgt hatten, wurden entweder negiert, in hohem Maße relativiert oder umgedeutet. Besonders deutlich wird dies in einem Nachruf in der Zeitschrift *Museumskunde*, verfasst von Buchners Protegé Karl Busch.<sup>289</sup>

Neben einer ausführlichen Würdigung von Buchners wissenschaftlichen Leistungen und seinem raschen Aufstieg zum Leiter der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen widmete Busch einen längeren Abschnitt der *Zeit* zwischen 1933 und 1945. Für diese Zeit sei Buchner der

287 Ebd., o. A., Er bleibt unvergessen, in: Würmtalbote, 09.06.1962. DKA, NL Martin, Kurt, 765, Kurt Martin, Rede, gehalten am Grabe von Ernst Buchner, am 7. Juni 1962 (Typoskript).

288 Dass Nekrologe prinzipiell keine negativen Einschätzungen enthalten, nennt der Philologe Ralf Georg Bogner allerdings ein „ebenso altes wie falsches Vorurteil“, s. Ralf Georg Bogner, *Der Autor im Nachruf* (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur), Tübingen 2006, S. 3.

289 Busch 1963, S. 50–52. Weitere Nachrufe s. u.a. Müller 1962; Wehlte 1962, S. 83; Strieder 1962, S. 255; BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. PReg 00032, Remigius Netzer, Nachruf auf Ernst Buchner, in: *Sendung Bayernchronik*, 04.06.1962.

„günstigste[...] Leiter“ für ein Museum gewesen. Buchner habe sich auf richtig gegen die Aktion *Entartete Kunst* gewehrt, ehrlich seine Meinung zur Blut-und-Boden-Ausstellung geäußert, beherzt die Bergung der Bestände vorangetrieben und sich um die Bergung des Genter, Löwener und Isenheimer Altars gekümmert. Von den Amerikanern sei er zwar verhört worden, „aber nach zwei bis drei Wochen wieder entlassen [...]“. Lachend erzählte er, wie gut er sich mit ihnen verstand (fast ohne Englisch).<sup>290</sup> Außerdem erwähnte Busch Beckmanns *Damenkapelle* und Corinths *Roter Christus* als „bedeutende moderne Erwerbungen“.

In seinem Nachruf entwarf Busch ein Bild Buchners als ehrlich und loyal, charakterstark und integer, allein der Kunst und seiner Institution verpflichtet. Indem Busch die vermeintlich oppositionellen, gegen die Kunstpolitik des NS-Regimes gerichteten Taten und Buchners Einsatz für die Moderne in der zweiten Amtszeit betonte, perpetuierte er das Narrativ seiner Amtsführung, das Buchner selbst geformt hatte.

Der gute Ruf, den sich Buchner seit Kriegsende wieder erarbeitet hatte, wurde aber nach seinem Tod nicht nur ideell gewürdigt, sondern zahlte sich auch finanziell für seine Nachkommen aus. Buchner hatte gegenüber seiner Familie und Freunden mehrmals den ausdrücklichen Wunsch geäußert, dass sein wissenschaftlicher Nachlass nach seinem Tod nicht an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen oder gar an das von ihm nie geschätzte Zentralinstitut für Kunstgeschichte übergeben werden solle.<sup>291</sup> Stattdessen verfügte er, seine 5.000 bis 6.000 Bände umfassende kunsthistorische Bibliothek und seine gesamten wissenschaftlichen Unterlagen samt dem in Mappen abgelegten Bildarchiv nach seinem Tod an Georg Schäfer zu verkaufen.<sup>292</sup> Die Abmachung sah

290 Busch 1963, S. 51.

291 NL Ernst Buchner, Mappe Wünsche zum 65. Geburtstag, Hartmut Buchner an Johannes Hagmann, 30.04.1963.

292 Ein Testament oder einen Vertrag hierüber setzte Buchner wohl nie auf; nach seinem Tod legten seine Familie und Georg Schäfer die Konditionen der Übergabe fest, s. ebd., Hartmut Buchner an Georg Schäfer, 03. und 22.06.1963. Im Jahr 1980 erwarb das Zentralinstitut für Kunstgeschichte einen Teil des Bildarchivs von der Sammlung Schäfer, die 1991 einen weiteren Teil des Nachlasses an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen übergab, s. BayHStA, Staatsgemäldesammlungen ANN 147, Sammlung Georg Schäfer, Schloss Obbach, Bestätigung, 02.07.1991 (Kopie). Seit 2017 befindet sich dieser Teilnachlass im Bayerischen Hauptstaatsarchiv. Somit fanden Teile des Nachlasses ihren Weg in ebenjene Institutionen, denen Buchner seinen Nachlass ausdrücklich nicht überlassen wollte.

vor, dass die Bibliothek im geplanten Museum der Sammlung Schäfer der Forschung zur Verfügung gestellt würde.<sup>293</sup> Das Kultusministerium versuchte noch, auf Basis des Vertrages für den Forschungsauftrag, den Buchner 1949 erhalten hatte, Ansprüche auf einen Teil des Nachlasses zu erheben. Buchners Familie setzte allerdings den verabredeten Verkauf an Schäfer gegen die Interessen des Kultusministeriums durch.<sup>294</sup>

Zusammenfassend lässt sich somit feststellen, dass sich das Renommee, das sich Ernst Buchner nach seiner Entlassung im Jahr 1945 mit den Bemühungen um die Alte Pinakothek und seiner Wiedereinsetzung als Generaldirektor erarbeitet hatte, letztendlich mit der amtlichen Anerkennung seiner Verdienste, der Wertschätzung seiner Fachkollegen und dem Respekt der Öffentlichkeit bezahlt machte. Zudem profitierte seine Familie von seinem Engagement für die Sammlung Schäfer finanziell. Damit reiht sich Buchner in den Reigen all jener Kunsthistoriker und Museumsmänner ein, die trotz ihrer Machtpositionen während des NS-Regimes, trotz ihrer Beteiligung am Kunstraub und trotz der Entlassung aus dem Amt durch die Alliierten in der jungen Bundesrepublik ihre Karrieren mit Erfolg fortführten.

Ein Blick auf den ehemaligen „Sonderbeauftragten“ Hermann Voss, der bis zu seinem Tod im Jahr 1969 ebenfalls als geachteter Kunsthistoriker in München lebte, legt eine Schlussfolgerung nahe, die allerdings aufgrund der geringen Anzahl an Belegen mehr als These formuliert werden muss:<sup>295</sup> Die vollständige Rehabilitation und Restaurierung des kunsthistorischen und gesellschaftlichen Renommées gelang vor

<sup>293</sup> NL Ernst Buchner, Mappe Wünsche zum 65. Geburtstag, Hartmut Buchner an Georg Schäfer, 03.06.1963; BayHStA, MK 44778, BSUK, Vormerkung, 12.11.1962. Buchners Bibliothek ging in die Sammlung Georg-Schäfer-Bibliothek ein (freundliche Mitteilung von Fritz Schäfer, 07.02.2018).

<sup>294</sup> NL Ernst Buchner, Mappe Zur Polack Monographie, Christian Altgraf Salm an Hartmut Buchner, 13.09.1962; ebd., BSUK an Buchner, 01.08.1949 (Abschrift des Vertrages für den Forschungsauftrag). Kurt Martin leitete zudem einen Anspruch des Staates auf den Nachlass Buchners davon ab, dass die Sammlung an Material und Büchern während dessen amtlicher Tätigkeit zusammengestellt worden sei. Hartmut Buchner nannte diese Argumentation gegenüber Johannes Hagmann mehrmals „grotesk“, s. NL Ernst Buchner, Mappe Wünsche zum 65. Geburtstag, Hartmut Buchner an Johannes Hagmann, 01.05.1963; ebd., Hartmut Buchner an Georg Schäfer, 05.05.1963.

<sup>295</sup> Iselt beschreibt Voss' gelungene Rehabilitation als „Erfolgsgeschichte“, s. Iselt 2010, S. 395–423.

allem denjenigen, die zentrale Positionen innerhalb des Kunstbereiches besetzt hatten. Diese Positionen gingen mit Ansehen innerhalb des Faches und Netzwerken einher, die die Akteure für ihre Rehabilitierung mobilisieren konnten; Netzwerke, die bisweilen entscheidend waren, wie für Buchners Fortkommen an mehreren Stellen belegt werden konnte. Kunsthistoriker der unteren Ränge, die über weniger tragfähige Netzwerke verfügten, blieben eher auf der Strecke. Buchners langjähriger Kollege und Freund Karl Feuchtmayr zum Beispiel erholte sich von seiner Entlassung, die 1945 aus denselben Gründen wie bei Buchner erfolgt war, nie vollständig. Feuchtmayr beantragte seine Wiedereinsetzung, die trotz der Befürwortung Hanfstaengls abgelehnt wurde. Stattdessen wurde Feuchtmayr 1948 in den dauernden Ruhestand gesetzt und war bis zu seinem Tod nunmehr wissenschaftlich tätig.<sup>296</sup>

Auch wenn von diesen Einzelbeobachtungen nur schwer auf die Allgemeinheit geschlossen werden kann, so ist doch zumindest für Buchner festzuhalten, dass ihm auf dem Weg vom für den Staatsdienst ungeeigneten Repräsentanten der nationalsozialistischen Kunstpolitik hin zum staatlich ausgezeichneten Retter der Alten Pinakothek und zum geachteten Fachmann – neben der strukturellen und legislativen Weichenstellung – vor allem zwei Aspekte ausschlaggebend waren: Das entlastende Narrativ seiner Amtszeit als stetiger Kampf gegen die NS-Kunstpolitik im Verbund mit seinem Umfeld und Netzwerk.

<sup>296</sup> BayHStA, MK 44783, Eberhard Hanfstaengl an BSUK, 09.08.1948. S. auch Ernst Buchner, Karl Feuchtmayr †, in: *Kunstchronik* 8 (1961), S. 230–234; Peter Halm, Karl Feuchtmayr †, in: *Pantheon* 3 (1961), S. 156.



## 6 Zusammenfassung und Ausblick

Ausgangspunkt der Arbeit war eines der vielen Schreiben, die Buchner zum Zweck seiner Entlastung an das Bayerische Kultusministerium gerichtet hatte. In ihm legte er dar, dass er sein Amt als Generaldirektor unter dem nationalsozialistischen Regime rein künstlerisch und wissenschaftlich, aber völlig unpolitisch ausgeübt habe. Die aus dem Schreiben abgeleitete Vermutung, dass Buchner die Identifikation mit Kunst und Wissenschaft als Strategie mit dem Ziel der Selbstentlastung einsetzte, lässt sich durch die Ergebnisse der Studie bestätigen.

Die Distanz zur nationalsozialistischen Ideologie und Politik, die Buchner in jenem Schreiben für sich in Anspruch nahm, legt nahe, dass Buchner sich selbst im Bereich der Kunst verortete. Buchners Biografie zeigt zwar, dass er durch seine Herkunft aus einer Künstlerfamilie, durch sein kunsthistorisches Studium und seine rege Publikationstätigkeit als Fachmann für altdeutsche Kunst durchaus mit dem Kunst- und Wissenschaftsbereich identifizierbar ist. Eine völlige Ferne zum Bereich des Politischen lässt sich aber nicht bestätigen. Buchner galt als Ausnahmetalent, sowohl in der Wissenschaft als auch im Museumsdienst. Mit seinem Studium der Kunstgeschichte in München und Berlin, der Wahl seines Doktorvaters Heinrich Wölfflin und der Dissertation über Jan Polack hatte er sich eine Fachrichtung und kunsthistorische Methodik angeeignet, die ihn zu einer erfolgreichen Laufbahn in der konservativen Münchner Kunstverwaltung befähigten. Zudem knüpfte er an der Münchner Universität und bei seinen ersten beruflichen Schritten in bayerischen Kunstmuseen einschlägige Kontakte für seine spätere Karriere. Sein Ansehen als ausgewiesener und gut vernetzter Fachmann für altdeutsche Kunst sowie der Ruf, für allzu moderne Kunst nichts übrig zu haben, brachten ihm schließlich die Berufung auf seinen ersten Direktorenposten am Wallraf-Richartz-Museum in Köln ein. Der fachliche Erfolg, der sich durch Publikationen und seine Museumsarbeit früh einstellte, bestätigte somit sein Selbstbild als Kunsthistoriker und Museumsmann.

Die Machtübertragung auf Adolf Hitler im Januar 1933 wirkte sich für Buchner allerdings keineswegs nachteilig aus. Sein Eintritt in die

NSDAP im Mai 1933 erfolgte vermutlich aus taktischen Erwägungen. Buchner war kein fanatischer Anhänger der nationalsozialistischen Ideologie, auch wenn seine Vorstellungen bezüglich Nation und Kultur an die Ziele der Partei durchaus anschlussfähig waren. Seine Fronterfahrung während des Ersten Weltkrieges, die darauffolgende Absetzung des von ihm verehrten bayerischen Königshauses und die im Versailler Vertrag von 1919 festgeschriebene deutsche Schuld nährten Buchners nationalistische und antirepublikanische Haltung. Vor diesem Hintergrund erweist sich Buchners angebliche Ferne zum Nationalsozialismus als reine Schutzbehauptung.

Auch wenn Buchner kein Gegner der Nationalsozialisten war, zeichnete sich seine Amtsführung ab März 1933 vorrangig durch Anpassungsfähigkeit – im Sinne einer aktiven und pragmatischen Adaption an eine sich verändernde Umwelt – aus. Buchner war ein ehrgeiziger Museumsleiter, der sich an seinen Amtsvorgängern maß und sich in ständiger Konkurrenz zu anderen Museen sah. Sein Verhältnis zur nationalsozialistisch geführten Kulturpolitik gestaltete sich dabei als Aushandlungsprozess zwischen staatlicher Steuerung und der Durchsetzung seiner fachlichen Autorität als Museumsleiter und Fachmann. Anhand von Buchners Einspruch gegen die in seinen Augen inkompetente Ideologisierung der Kunst auf der Tagung deutscher Museumsdirektoren oder durch die Aktion *Entartete Kunst* zeigt die Studie exemplarisch, dass Buchner seine Position durch die Proteste keineswegs gefährdete, sondern seine Autorität auf dem Gebiet der Kunst und Wissenschaft durchaus anerkannt wurde. Seine herausgehobene Stellung ermöglichte ihm zudem, die Bedingungen, die die nationalsozialistische Politik setzte, für den Ausbau der Museumssammlung zu nutzen. So schreckte er nicht davor zurück, die wirtschaftliche Vernichtung und Verfolgung der durch die NS-Politik als jüdisch definierten Bürgerinnen und Bürger als Gelegenheit für Ankäufe zugunsten der Sammlung wahrzunehmen. Aktiv kümmerte er sich um Erwerbungen aus jüdischem Besitz und beteiligte sich an der systematischen Beschlagnahme ganzer Sammlungen. Darüber hinaus sah er auch in dem 1939 beginnenden Krieg und in der durch ihn bedingten Besetzung der umliegenden Länder die Chance auf einen Ausbau der Museumssammlung. Unmittelbar nach der Besetzung Belgiens und Frank-

reichs durch die deutsche Wehrmacht arbeitete Buchner Pläne für die „Rückholung“ von Kunstwerken in das Deutsche Reich aus, die in der Vergangenheit den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen abhandengekommen waren. Ob dies durch Raub oder auf legalem Wege geschehen war, spielte dabei keine Rolle. Indem er seine Forderungen mit dem angeblichen Unrecht, das der Versailler Vertrag hervorgebracht hatte, begründete, machte er sich mit einem der Kernanliegen der NSDAP gemein. Somit nutzte Buchner nicht nur seinen Parteieintritt, sondern auch Argumentationsweisen und die Gegebenheiten des nationalsozialistischen Staates als politische Mittel zum Erreichen seiner kunsthistorischen Interessen.

Aufgrund dieser Überstrapazierung seines Kompetenzbereiches entthob die amerikanische Militärregierung Buchner 1945 seines Amtes. Sie stufte ihn aufgrund seiner Beteiligung am Kunstraub als politischen Täter ein und empfahl seinen dauerhaften Ausschluss aus dem Staatsdienst. In der Folge setzte insbesondere sein Nachfolger im Amt Eberhard Hanfstaengl Buchner als Repräsentanten einer nationalsozialistisch ausgerichteten Museumsführung herab, wie an der Umdeutung einiger Erwerbungen und Tauschgeschäfte exemplarisch sichtbar wurde. Dass Buchner trotz alledem 1953 seinen alten Posten an der Spitze der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen einnahm, er 1957 bei der Wiedereröffnung der Alten Pinakothek als „Retter der Pinakothek“ gefeiert und 1959 für seine Verdienste um die Sammlung sowie für seine oppositionelle Haltung gegenüber der nationalsozialistischen Kunstpolitik mit dem Bayerischen Verdienstorden ausgezeichnet wurde, konnte auf drei maßgebliche Faktoren zurückgeführt werden: Erstens auf eine Legislative, die die strukturellen Voraussetzungen für eine abermalige Beschäftigung Buchners im Staatsdienst schuf. Zweitens auf ein Netzwerk, das Buchner unterstützte, und drittens auf eine Selbstentlastungsstrategie, die der Einordnung Buchners als Kunsträuber ein alternatives Narrativ seiner Amtsführung entgegensetzte.

Während die bundesrepublikanische Gesetzgebung die Vorgaben der Alliierten Schritt für Schritt außer Kraft setzte und damit die Rückkehr der aus politischen Gründen entlassenen Beamten in den Staatsdienst ermöglichte, spielte Buchners Netzwerk aus ehemaligen Kollegen, Freunden und Unterstützern eine stabilisierende Rolle bei seiner

Wiedereingliederung. Aufgrund der Fürsprache alter Kollegen und Vertrauter erteilte das Bayerische Kultusministerium Buchner 1949 einen Forschungsauftrag, der ihn mit regelmäßigen finanziellen Mitteln versorgte. Die Unterstützung durch ehemalige Weggefährten trug später zudem maßgeblich dazu bei, seine Position zu erhalten, als er in den Jahren 1953 und 1956 wegen der Tauschgeschäfte und Raubaktionen während seiner ersten Amtszeit scharf angegriffen wurde. Dieses Netzwerk zeichnete sich dadurch aus, dass die meisten Akteure wie Buchner eine mehr oder minder erfolgreiche Laufbahn während der NS-Zeit absolviert hatten; nur vereinzelt setzten sich auch Personen für Buchner ein, die vom NS-Regime verfolgt worden waren. Die Unterstützung Buchners erfüllte damit auch eine selbsterhaltende und exkludierende Funktion, die das Netzwerk aus alten Kollegen und Mitstreitern so stabil und erfolgreich machte.

Ohne die Unterstützung seines Umfeldes wäre Buchners Selbstinszenierung als unpolitischer Kunsthistoriker weder glaubhaft noch überzeugend gewesen. Dem Vorwurf, mit Akteuren der Politik eng zusammengearbeitet und durch seine Arbeit dem Nationalsozialismus gedient zu haben, begegnete Buchner – wie viele andere Mitglieder des Kunstbetriebs und der NS-Funktionseleite auch – mit einem Narrativ seiner Amtsführung, das dem negativen Bild, das sein amerikanischer Verhörer von ihm gezeichnet hatte, das Bild eines aufopferungsvollen, im Geheimen agierenden Widerstandskämpfers entgegensetzte. Seine Strategie bestand darin, Kunst und Wissenschaft als völlig autonom von jeglicher nationalsozialistischer Politik darzustellen. In seinen Äußerungen formte Buchner ein Bild des Nationalsozialismus, das in seiner ideologischen Einheitlichkeit zwar keineswegs der Wirklichkeit entsprach, ihm aber ermöglichte, sich auf der Seite der Kunst und Wissenschaft als Alternative zur nationalsozialistischen Politik zu positionieren. Exemplarisch hierfür ist einerseits seine öffentlichkeitswirksame Kampagne für den Wiederaufbau der Alten Pinakothek, in der er sich als Fürsprecher und Vertreter einer altherwürdigen kulturellen Tradition darstellte, die durch den Nationalsozialismus durchbrochen und zerstört worden sei. Andererseits inszenierte er sich durch Erwerbungen und Ausstellungen als Förderer der ehemals „entarteten“ Kunst der Moderne und Avantgarde. Ausschließlich die alte und die von den

Nationalsozialisten als „entartet“ diffamierte Kunst stellte er damit als Produkte eines freien künstlerischen Ausdrucks und als Antithese zum Politischen dar. Kunst, die der von ihm so bezeichneten nationalsozialistischen „Kunst doktrin“ entsprach, schrieb er dagegen jegliche Wahrheitigkeit und Autonomie ab.

Buchners Strategie war erfolgreich, denn die Medien und Nachrufe diffamierten ihn, als er 1962 starb, nicht als Nationalsozialisten und Kunsträuber, sondern würdigten ihn als Gegner des Nationalsozialismus und als hochverehrten Generaldirektor a. D. Buchners Rezeptionsgeschichte zeugt somit eindrücklich von der Beständigkeit der Netzwerke und dem Erfolg der Entlastungsstrategien.

Die vorliegende Studie schließt somit die eingangs beschriebenen Wissenslücken, die vor allem hinsichtlich Buchners Bildungs- und Professionalisierungsbiografie sowie seinem Agieren nach 1945 bestanden. Mit ihrem Fokus auf die Argumentationsweisen und Narrative der Nachkriegszeit leistet sie darüber hinaus einen Beitrag zur Nachkriegsgeschichte des deutschen Kulturbetriebes. Festzuhalten sind indes auch die Forschungslücken, die die Studie aufzeigt. Die stichprobenartige Untersuchung der personellen Kontinuitäten in Museen hat gezeigt, dass für einen Großteil der Museen in der Museumsdirektion eine solche vorliegt. Ein Seitenblick auf andere Bereiche des Kunstbetriebs und Einzelstudien, die sich mit Akteuren aus bildender Kunst, der universitären Kunstgeschichte, dem Ausstellungsbereich oder auch der Filmwirtschaft befassen, legt zudem nahe, dass der Fall Buchner lediglich ein Teil eines größeren Gesamtbildes ist, das die Forschung gerade neu entdeckt. Nicht nur in der Tatsache, dass zahlreiche Akteure des Kunstbetriebs trotz erfolgreicher Karrieren im NS-Staat auch in der Bundesrepublik reüssierten, sondern auch im Weg dorthin ähneln sich die bislang erforschten Einzelfälle. Der Einsatz für die ehemals „entartete“ moderne Kunst sowie die emphatische Ablehnung der staatlich legitimierten sogenannten NS-Kunst ebneten für viele den Weg zur Rehabilitierung. Doch auch wenn diese bereits untersuchten Fälle ein wiederkehrendes Muster erkennen lassen, so ist die strukturelle Dimension der Kontinuitäten im Kunstbetrieb und ihrer Folgen bislang ein Forschungsdesiderat.

Dabei zeigt der Fall Buchner, dass die kritische Auseinandersetzung mit Akteuren des Kunstbetriebs und den personellen Kontinuitäten das Potential birgt, das heutige Verständnis der NS- und Nachkriegszeit sowie vermeintliche Gewissheiten der Gegenwart grundlegend zu hinterfragen. Auch wenn das sogenannte „Dritte Reich“ und die Nachkriegszeit lange Geschichte sind und deren personelle Netzwerke mittlerweile nicht mehr bestehen, so sind ihre Folgen bis heute spürbar.

Beispielhaft hierfür kann die herausragende Stellung der Kunst der Moderne und Avantgarde in Wissenschaft, Museen und auf dem Kunstmarkt stehen. Dass unter diesen Oberbegriffen fassbare Stilrichtungen noch heute häufig mit einer bestimmten gesellschaftspolitischen Haltung der Künstler und ihrer Förderer als modern, progressiv oder gar demokratisch assoziiert werden, dürfte in erheblichem Maße auf die Verfolgung ihrer Vertreterinnen und Vertreter durch die Nationalsozialisten sowie die Entlastungsstrategien der Akteure des Kunstbetriebs zurückzuführen sein. Die Studie hat gezeigt, dass Buchner – wie viele andere auch – Kunst und Kunststil zu seiner Entlastung und Vergangenheitsbewältigung nutzte. Die gezielte Förderung der von den Nazis als „entartet“ diffamierten Stilrichtungen bot sich besonders an, da sie als Antithese zur nationalsozialistischen Kultur, Ideologie und Politik entworfen werden konnte. Zu einem gewissen Grad ist damit der kommerzielle und ideelle Erfolg sowie die Kanonisierung der Kunst der Moderne und Avantgarde auf jene Selbstentlastungsstrategien zurückzuführen. Gleiches gilt für die Abwertung und den Ausschluss der als „NS-Kunst“ bezeichneten und als politisch kontaminiert geltenden Werke aus dem Kanon. Neben den unmittelbaren Folgen dieser Vorgänge auf Geschmacksbildung, Marktpreise und vor allem auf die unterschiedliche Aufmerksamkeit, die sowohl die Forschung als auch die Museen der ehemals „entarteten“ und der „NS-Kunst“ zuteilwerden ließen und lassen, beförderten sie auch die Wahrnehmung einer Einheit von Künstler und Werk.

Ein eindrückliches Beispiel hierfür sind die Reaktionen auf die Berliner Ausstellung zu Emil Nolde im Jahr 2019. Die in der Ausstellung präsentierten Forschungsergebnisse zeigten, dass der während des NS-Regimes als „entartet“ geltende Künstler Nolde nicht der vehemente Gegner der nationalsozialistischen Ideologie war, als der er sich nach

1945 gerne inszenierte. Diese Erkenntnis, die durch die Ausstellung einer breiten Öffentlichkeit zugänglich wurde, löste nicht nur ein wochenlanges Ringen um die Frage aus, ob die Kanzlerin in ihrem Amtszimmer ein Gemälde eines bekennenden Antisemiten und NSDAP-Sympathisanten aufhängen dürfe, sondern die in der Presse ausgetragene Debatte verhandelte letztlich, wie sich künstlerischer Stil und politische Überzeugung des Künstlers oder der Künstlerin zueinander verhalten.<sup>297</sup> Lange schien es undenkbar, dass ein als „entartet“ geltender Künstler das Regime, das seine Kunst ablehnte, guthieß. Die Präsenz dieses damals wie heute anzutreffenden Wahrnehmungsmusters – etwa die Auffassung, wer Marc, Nolde, Beckmann verehrte, wer die plumpe NS-Kunst ablehnte, wer sich ganz der wahrhaftigen Kunst verschrieben hatte, der könne kein Befürworter des Nationalsozialismus gewesen sein – ist Akteuren wie Buchner zuzuschreiben, die zum Zweck ihrer Entlastung das Zerrbild eines vom Nationalsozialismus unbelasteten Neuanfangs des Kunstbetriebs nach 1945 prägten. Insofern liegt in der Erforschung der Nachkriegsstrukturen und in der Dekonstruktion der Narrative die Chance, den Blick auf die Bedingungen zu schärfen, unter denen wir heute Kunst bewerten und Kunstgeschichte schreiben.

297 U.a.: Jürgen Kaube, Nachgeholte Deutschstunden. Merkel hängt Nolde-Bilder ab, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 04.04.2019, über <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/angela-merkel-haengt-bilder-von-nolde-ab-16124645.html> (zuletzt aufgerufen am 24.06.2019); o. A., Das Nazi-Geheimnis des Malers in Merkels Büro, in: welt, 04.04.2019, über <https://www.welt.de/kultur/article191343299/Emil-Nolde-Das-Nazi-Geheimnis-des-Malers-in-Merkels-Buero.html> (zuletzt aufgerufen am 05.07.2019).



## 7 Anhang

### 7.1 Abkürzungsverzeichnis

ALIU	Art Looting Investigation Unit
Aukt. Kat.	Auktionskatalog
Ausst. Kat.	Ausstellungskatalog
BA	Bundesarchiv
BayHStA	Bayerisches Hauptstaatsarchiv
BStGS	Bayerische Staatsgemäldesammlungen
BSUK	Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus
BWA	Bayerisches Wirtschaftsarchiv
CCP	Central Collecting Point
DKA	Deutsches Kunstarchiv
ERR	Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg
HASTK	Historisches Archiv der Stadt Köln
Inv. Nr.	Inventarnummer
MFA & A	Monuments, Fine Arts and Archives Section
Mü. Nr.	Münchener Nummer
NARA	National Archives and Records Administration
NL	Nachlass
NSV	Nationalsozialistische Volkswohlfahrt
OSS	Office of Strategic Services
RDB	Reichsbund der Deutschen Beamten
RLB	Reichsluftschutzbund
SMB-ZA	Staatliche Museen Berlin, Zentralarchiv
StAM	Staatsarchiv München
UAM	Universitätsarchiv München
WAF	Wittelsbacher Ausgleichsfond
ZADIK	Zentralarchiv des deutschen und internationalen Kunsthandels

## 7.2 Abbildungsverzeichnis

Privatbesitz (mit freundlicher Genehmigung der Familie Buchner):

Abbildungen 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 13

Deutsches Kunstarchiv des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg, Nachlass Bernhard Bleeker, I,C, 57 (Rechteinhaberin ist die VG Bild-Kunst; die Abbildung ist ausdrücklich von der CC-Lizenz ausgenommen): Abbildung 7

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Vorbildersammlung:

Abbildung 9

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Lizenz CC BY-SA 4.0:

Abbildungen 11, 12, 14, 15, 18, 19

Ausst. Kat. Münchener Neue Secession. Ehreenausstellung anlässlich der 800-Jahr-Feier der Stadt München. Kunstverein München, 09. Mai bis 29. Juni 1958, München 1958, Kat. Nr. 24, Abb. S. 53: Abbildung 16

Rundfunkhörer 8 (1953), S. 3: Abbildung 17

## 7.3 Quellen

### **Archiv Architekturmuseum der TU München**

Archiv Architekturmuseum der TU München, Georg W. Buchner. Projekt Haus Berta Buchner, Erweiterung; München-Pasing, 1924

### **Archives diplomatiques, Paris**

Archives diplomatiques, 209 SUP 581 R 36. BUECHNER, Dr. Ernest

### **Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München**

BayHStA, MK 40849	BayHStA, MK 50851
BayHStA, MK 41222	BayHStA, MK 50852
BayHStA, MK 41226	BayHStA, MK 50853
BayHStA, MK 41246	BayHStA, MK 50859
BayHStA, MK 41271	BayHStA, MK 50862
BayHStA, MK 41271	BayHStA, MK 50864
BayHStA, MK 41274	BayHStA, MK 50875
BayHStA, MK 41275	BayHStA, MK 50877
BayHStA, MK 44778	BayHStA, MK 50879
BayHStA, MK 44783	BayHStA, MK 74725
BayHStA, MK 44803	BayHStA, MK 74741
BayHStA, MK 50850	

BayHStA, Staatsgemäldesammlungen ANN 146

BayHStA, Staatsgemäldesammlungen ANN 147

BayHStA, Staatsgemäldesammlungen ANN 148

BayHStA, Staatsgemäldesammlungen ANN 152

BayHStA, Staatsgemäldesammlungen ANN 153

BayHStA, Staatsgemäldesammlungen ANN 155

BayHStA, Staatsgemäldesammlungen ANN 157

BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. PReg 00032

BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 2/4 (Nr. 2584)

BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 7/2 (Nr. 43)

BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 9/3a (Nr. 220)

BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 9/5 (Nr. 37)

BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 10/5 (Nr. 228)  
BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 11/1a (Nr. 239)  
BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 11/4 (Nr. 247)  
BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 16/2 (Nr. 312)  
BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 16/8 (Nr. 2580)  
BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 16/8 (Nr. 321)  
BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 19/1b (Nr. 514)  
BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 20/3a (Nr. 541)  
BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 20/3a (Nr. 543)  
BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 20/3a (Nr. 544)  
BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 20/3a (Nr. 546)  
BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 20/3a (Nr. 549)  
BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 20/3a (Nr. 552)  
BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 20/4 (Nr. 570)  
BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 20/5c (Nr. 576)  
BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 21/1 (Nr. 633)  
BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 21/1a (Nr. 304)  
BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 21/1b (Nr. 455)  
BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 21/1b (Nr. 465)  
BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 23/1 (Nr. 634)  
BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 23/1 (Nr. 640)  
BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 23/1 (Nr. 641)  
BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 23/1 (Nr. 644)  
BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 23/1 (Nr. 645)  
BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 23/1 (Nr. 648)  
BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 23/1 (Nr. 649)  
BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 23/1 (Nr. 650)  
BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 23/1 (Nr. 652)  
BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 24/1 (Nr. 665)  
BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 25/3 (Nr. 691)  
BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 25/6b (Nr. 699)  
BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 32 (Nr. 715)  
BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 32 (Nr. 724)  
BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 32/1 (Nr. 1751)  
BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 32/1 (Nr. 1755)  
BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 32/1 (Nr. 1757)  
BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 32/1 (Nr. 1759)

BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 32/1 (Nr. 1760)  
 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 32/1 (Nr. 1838)  
 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 32/1 (Nr. 1841)  
 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 32/10 (Nr. 1753)  
 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 32/11 (Nr. 1756)  
 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 32/12 (Nr. 1763)  
 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 60/1 (Nr. 2807)  
 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 60/8 (Nr. 2410)  
 BayHStA, Staatsgemäldesammlungen vorl. Nr. Registratur Az. 60/8 (Nr. 2411)  
 BayHStA, StK Bayer. Verdienstorden 43

### **Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München**

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Bildakt Inv. Nr. 10782  
 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Bildakt Inv. Nr. 10783  
 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Bildakt Inv. Nr. 10784  
 BSTGS Altregistratur, Akt 8 Genter Altar (Konvolut von Dokumenten  
 in Fotokopie)

### **Bayerisches Wirtschaftsarchiv, München**

BWA, Nachlass Kunsthandlung Böhler F 43 Kontokorrentbücher 1919–1955  
 BWA, Nachlass Kunsthandlung Böhler F 43/54  
 BWA, Nachlass Kunsthandlung Böhler F 43/147  
 BWA, Nachlass Kunsthandlung Böhler F 43/267  
 BWA, Nachlass Kunsthandlung Böhler F 43/269  
 BWA, Nachlass Kunsthandlung Böhler F 43/271  
 BWA, Nachlass Kunsthandlung Böhler F 43/278  
 BWA, Nachlass Kunsthandlung Böhler F 43/315  
 BWA, Nachlass Kunsthandlung Böhler F 43/326  
 BWA, Nachlass Kunsthandlung Böhler F 43/348  
 BWA, Nachlass Kunsthandlung Böhler F 43/351  
 BWA, Nachlass Kunsthandlung Böhler F 43/354  
 BWA, Nachlass Kunsthandlung Böhler F 43/522

### **Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University, New Haven**

Beinecke Rare Book and Manuscript Library, YCAL MSS 101, Katherine  
 S. Dreier Papers, Box 8, Folder 191

**Bundesarchiv Berlin**

BA Berlin, NS 21/347  
BA Berlin, R 55/1476  
BA Berlin, R 4901/12774  
BA Berlin, R 9361/II 127160  
BA Berlin, R 9361-VI/3283

**Bundesarchiv Koblenz**

BA Koblenz, B 323/7  
BA Koblenz, B 323/102  
BA Koblenz, B 323/115  
BA Koblenz, B 323/120  
BA Koblenz, B 323/157  
BA Koblenz, B 323/352  
BA Koblenz, B 323/352a  
BA Koblenz, B 323/382  
BA Koblenz, B 323/544

**Deutsches Kunstarchiv, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg**

DKA, NL Arnold/Gutbier, I,B, 599  
DKA, NL Beenken, Hermann, I,C, 6  
DKA, NL Bleeker, Bernhard, I,C, 57  
DKA, NL Buchner, Ernst, I,B, 6b  
DKA, NL Grote, Ludwig, 748  
DKA, NL Gulbransson, Olaf I,C, 112  
DKA, NL Gulbransson, Olaf II,C, 48  
DKA, NL Martin, Kurt, 185  
DKA, NL Martin, Kurt, 765  
DKA, NL Schmidt, Robert, I,B, 5

**Historisches Archiv, Haus der Kunst, München**

Haus der Kunst, Historisches Archiv, HdDK 47/1  
Haus der Kunst, Historisches Archiv, HdDK 47/2  
Haus der Kunst, Historisches Archiv, HdDK 47/3  
Haus der Kunst, Historisches Archiv, HdDK 47/4  
Haus der Kunst, Historisches Archiv, HdDK 47/5

**Historisches Archiv der Stadt Köln**

HASTK, Verwaltungsbericht der Stadt Köln 1928/29

HASTK, Verwaltungsbericht der Stadt Köln 1929/30

HASTK, Verwaltungsbericht der Stadt Köln 1930/31

HASTK, Verwaltungsbericht der Stadt Köln 1931/32

HASTK, Verwaltungsbericht der Stadt Köln 1932/33

**National Archives, Washington** (über <https://www.fold3.com/>)

NARA, M1782. Reports by the Art Looting Investigation Unit of the OSS relating to jewels, paintings, and other art objects appropriated during WWII

NARA, M1946. Administrative records, correspondence, denazification orders, custody receipts, property cards, Jewish restitution claim records, property declarations, and other records from the Munich CCP

NARA, M1947. Textual records created at the Wiesbaden Central Collecting Point include administrative files and monthly reports

**Nachlass Ernst Buchner, Privatbesitz**

NL Ernst Buchner, Album Wiedereröffnung Alte Pinakothek

NL Ernst Buchner, Autobiografisches Fotoalbum

NL Ernst Buchner, Bilderkiste

NL Ernst Buchner, Braune Mappe

NL Ernst Buchner, Briefe und Feldzug 1916

NL Ernst Buchner, Grüne Box

NL Ernst Buchner, Journal Ceterum Censeo Pinacothecam esse conservandam

NL Ernst Buchner, lose Blattsammlung

NL Ernst Buchner, Mappe

NL Ernst Buchner, Mappe 60. Geburtstag

NL Ernst Buchner, Mappe Bekannte, Künstler etc. A–M

NL Ernst Buchner, Mappe Das Echo auf den Rundbrief  
„an alle Freunde der alten Pinakothek“

NL Ernst Buchner, Mappe Entnazifizierung

NL Ernst Buchner, Mappe Eröffnung der Alten Pinakothek

NL Ernst Buchner, Mappe Erwerbungen 1933–1945

NL Ernst Buchner, Mappe Feldzug 1915

NL Ernst Buchner, Mappe Feldzug 1918

- NL Ernst Buchner, Mappe Glückwünsche zum 20. März 1962
- NL Ernst Buchner, Mappe Glückwünsche zur Wiederberufung
- NL Ernst Buchner, Mappe Glückwünsche zur „Wiederkehr“ 1953
- NL Ernst Buchner, Mappe Künstler A–G
- NL Ernst Buchner, Mappe Künstler A–L
- NL Ernst Buchner, Mappe Künstler H–O
- NL Ernst Buchner, Mappe Rundbrief etc.
- NL Ernst Buchner, Mappe u.a. Diskussion um Berufung zum  
Generaldirektor
- NL Ernst Buchner, Mappe Wünsche zum 65. Geburtstag
- NL Ernst Buchner, Mappe Zur Polack Monographie
- NL Ernst Buchner, Rote Box. Kampf ums Recht
- NL Ernst Buchner, Sammlung
- NL Ernst Buchner, Tagebuch 1945 Januar–Juni
- NL Ernst Buchner, Tagebuch 1945 Haft Juni–Mitte Juli
- NL Ernst Buchner, Tagebuch 1945 Juni–Juli
- NL Ernst Buchner, Tagebuch 1945 Juli–Dezember
- NL Ernst Buchner, Tagebuch 1946 Januar–März
- NL Ernst Buchner, Tagebuch 1946 März–Juni
- NL Ernst Buchner, Tagebuch 1946 Juni–August
- NL Ernst Buchner, Tagebuch 1946 August–Oktober
- NL Ernst Buchner, Tagebuch 1951
- NL Ernst Buchner, Tagebuch 1958
- NL Ernst Buchner, Tagebuch 1959
- NL Ernst Buchner, Tagebuch 1960

### **Staatliche Museen Berlin, Zentralarchiv**

- SMB-ZA, I/GG 23
- SMB-ZA, I/GG 257
- SMB-ZA, I/MVK 0001
- SMB-ZA, I/NG 512
- SMB-ZA, I/NG 894

### **Staatsarchiv München**

- StAM, Spruchkammern Karton 218, Buchner, Ernst, geb. 20.03.1892
- StAM, WB Ia 5

**Stadtarchiv München**

Stadtarchiv München, JUD-V 99

Stadtarchiv München, Stadtmuseum 104

Stadtarchiv München, ZA-P-62-29

**Haberstock-Archiv, Stadt Augsburg, Kunstsammlungen und Museen,  
Augsburg**

Haberstock-Archiv, HA/L

Haberstock-Archiv, HA/LI

Haberstock-Archiv, HA/VI

Haberstock-Archiv, HA/X

Haberstock-Archiv, HA/XV

**Universitätsarchiv, München**

UAM, E-II-1020

UAM, O-II-8-p

UAM, O-XIV-372

**Universitäts- und Stadtbibliothek Köln**

Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, Zeitungsausschnittsammlung

**Zentralarchiv des deutschen und internationalen  
Kunsthands e.V., Köln**

ZADIK, A077\_XIX\_020 Galerie Thannhauser

ZADIK, G 3\_IX\_004 John Anthony Thwaites

**Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München**

Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Nachlass Ernst Buchner

Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Splitter-Bestand des Archivs Galerie

Arnold/Gutbier

## 7.4 Online-Ressourcen

- Archives Diplomatiques online – Archives Diplomatiques, Online-Dokumentation, url: [https://www.diplomatie.gouv.fr/sites/archives\\_diplo/schloss/sommaire.html](https://www.diplomatie.gouv.fr/sites/archives_diplo/schloss/sommaire.html)
- Arolsen Archive Digital – Arolsen Archive, Digital Archive, url: <https://collections.arolsen-archives.org/>
- BSTGS Flechtheim – Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hrsg.), Website „Alfred Flechtheim. Kunsthändler der Avantgarde“, url: <http://alfredflechtheim.com/home/>
- BSTGS Inventar Gemälde 1932–1939 – Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inventar der Gemälde, 1932–1939 (Inv.-Nr. 9772-10661), url: [https://pinakothek-cdn.ams3.cdn.digitaloceanspaces.com/BSTGS\\_Zugangsverzeichnis\\_Inv.Nr.9772-10661.pdf](https://pinakothek-cdn.ams3.cdn.digitaloceanspaces.com/BSTGS_Zugangsverzeichnis_Inv.Nr.9772-10661.pdf)
- BSTGS Inventar Gemälde 1939–1953 – Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inventar der Gemälde, 1939–1953 (Inv.-Nr. 10662-11454), url: [https://pinakothek-cdn.ams3.cdn.digitaloceanspaces.com/BSTGS\\_Zugangsverzeichnis\\_Inv.Nr.10662-11454.pdf](https://pinakothek-cdn.ams3.cdn.digitaloceanspaces.com/BSTGS_Zugangsverzeichnis_Inv.Nr.10662-11454.pdf)
- BSTGS Inventar Plastik 1897–1951 – Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inventar der Plastischen Werke, 1897–1951 (Inv.-Nr. 1-283), url: [https://pinakothek-cdn.ams3.cdn.digitaloceanspaces.com/BSTGS\\_Plastikinventar\\_Inv.Nr.1-283.pdf](https://pinakothek-cdn.ams3.cdn.digitaloceanspaces.com/BSTGS_Plastikinventar_Inv.Nr.1-283.pdf)
- Bay. Landtag Protokolle – Bayerischer Landtag, Protokolle, url: <https://www.bayern.landtag.de/webangebot2/webangebot/protokolle?execution=e2s1>
- Datenbank CCP – Deutsches Historisches Museum, Datenbank zum „Central Collecting Point München“, url: <https://www.dhm.de/datenbank/ccp/>
- Datenbank Göring – Deutsches Historisches Museum, Datenbank „Die Kunstsammlung Hermann Göring“, url: [https://www.dhm.de/datenbank/goering/dhm\\_goering](https://www.dhm.de/datenbank/goering/dhm_goering)
- Datenbank Linz – Deutsches Historisches Museum, Datenbank zum „Sonderauftrag Linz“, url: <https://www.dhm.de/datenbank/linzdb/>
- Datenbank GDK – Deutsches Historisches Museum/Zentralinstitut für Kunstgeschichte/Haus der Kunst, Datenbank zur Großen Deutschen Kunstausstellung 1937–1944, url: [www.gdk-research.de](http://www.gdk-research.de)

- Datenbank „Lost Art“ – Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, Datenbank „Lost Art“, url: [www.lostart.de](http://www.lostart.de)
- Datenbank „Entartete Kunst“ – Freie Universität Berlin, Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Datenbank zum Beschlagnahmearchiv der Aktion „Entartete Kunst“, url: [https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/db\\_entart\\_kunst](https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/db_entart_kunst)
- „Entartete“ Kunst Inventar – „Entartete“ Kunst: digital reproduction of a typescript inventory prepared by the Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, ca. 1941/1942 (V&A NAL MSL/1996/7). Victoria and Albert Museum, January 2014, url: <http://www.vam.ac.uk/entartetekunst>
- Kulturelles Erbe Köln – Rheinisches Bildarchiv Köln, Kulturelles Erbe Köln, Online-Archiv der Kölner Sammlungen, url: <https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/>
- SGB 1990 – Sozialgesetzbuch VI, Gesetzliche Rentenversicherung – (Artikel 1 des Gesetzes v. 18. Dezember 1989, BGBl. I S. 2261, 1990 I S. 1337). Anlage 1 Durchschnittsentgelt in Euro/DM/RM, url: [https://www.gesetze-im-internet.de/sgb\\_6/anlage\\_1.html](https://www.gesetze-im-internet.de/sgb_6/anlage_1.html)
- Stadtarchiv Gedenkbuch – Stadtarchiv München, Biographisches Gedenkbuch der Münchner Juden 1933–1945. Online-Version, url: <http://www.muenchen.de/rathaus/gedenkbuch/gedenkbuch.html>
- UB VL-Verzeichnisse ab 1826 – Universitätsbibliothek der LMU, Vorlesungsverzeichnisse der LMU München ab 1826, url: <https://epub.ub.uni-muenchen.de/view/lmu/vlverz=5Fo4.html>

## 7.5 Literatur

- Altenhöfer 1984 – Altenhöfer, Erich, Die Alte Pinakothek, in: Ausst. Kat. München 1984, S. 63–76
- Altenhöfer 1987 – Altenhöfer, Erich, Hans Döllgast und die Alte Pinakothek. Entwürfe, Planungen, Wiederaufbau 1946–1973, in: Technische Universität/München Bund Deutscher Architekten BDA (Hrsg.), Hans Döllgast 1891–1974, München 1987, S. 45–91
- Anton 2010 – Anton, Michael, Rechtshandbuch Kulturgüterschutz und Kunstrestitutionsrecht. Band I: Illegaler Kulturgüterverkehr, Berlin/New York 2010
- Anzelewsky 1971 – Anzelewsky, Fedja, Albrecht Dürer. Das malerische Werk, Berlin 1971
- Arend 2006 – Arend, Sabine, GKNS-WEL – Geschichte der Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Ein Datenbankprojekt im Internet, in: kritische berichte 1 (2006), S. 82–85
- Ash 2002 – Ash, Mitchell G., Wissenschaft und Politik als Ressourcen für einander, in: Rüdiger Vom Bruch/Brigitte Kaderas (Hrsg.), Wissenschaften und Wissenschaftspolitik, Stuttgart 2002, S. 32–51
- Ash 2016 – Ash, Mitchell G., Reflexionen zum Ressourcenansatz, in: Sören Flachowsky/Rüdiger Hachtmann/Florian Schmaltz (Hrsg.), Ressourcenmobilisierung, Göttingen 2016, S. 535–553
- Aukt. Kat. Fischer 1939 – Aukt. Kat. Galerie Fischer Luzern, Gemälde und Plastiken moderner Meister aus deutschen Museen. Auktion in Luzern 30. Juni 1939, Luzern 1939
- Aukt. Kat. Lempertz 1929 – Aukt. Kat. Kunsthaus Lempertz, Galerie Frau Laura von Oelbermann † Köln, Hohenstaufenring 57. Versteigerung in der Galerie Oelbermann, Köln: Mittwoch, 11. Dezember 1929 (Katalog Nr. 293), Köln 1929
- Aukt. Kat. Neumeister 2005 – Aukt. Kat. Neumeister, Sonderauktion. Bilder aus der Sammlung Schäfer II, 25. Februar 2005, München 2005
- Aukt. Kat. Weinmüller 1939 – Aukt. Kat. Münchener Kunstversteigerungshaus Weinmüller, Antiquitäten, Möbel, Plastik, alte u. neue Gemälde, Kunstgewerbe aus verschiedenem Besitz und aus dem Nachlaß der Maler Wilhelm von und Hermann Lindenschmit. Versteigerung am 6. und 7. Dezember 1939 (Katalog Nr. 21), München 1939

- Aukt. Kat. Weinmüller 1939a – Aukt. Kat. Münchener Kunstversteigerungshaus Weinmüller, Antiquitäten, Möbel, Waffen, Gemälde und Plastik des 15.–20. Jahrhunderts, Teppiche und Gobelins, aus süddeutschem Besitz. Versteigerung 15. und 16. Juni 1939 (Katalog Nr. 20), München 1939
- Aukt. Kat. Weinmüller 1960 – Aukt. Kat. Münchener Kunstversteigerungshaus Weinmüller, Versteigerung Privatsammlung aus Nachlaß Otto Bernheimer. Auktion 75, 9./10. Dezember 1960, München 1960
- Ausst. Kat. Bern/Bonn 2017 – Ausst. Kat. Bestandsaufnahme Gurlitt. „Entartete Kunst“ – Beschlagnahmt und verkauft, Kunstmuseum Bern, 2. November 2017 bis 4. März 2018; Der NS-Kunstraub und die Folgen, Bundeskunsthalle Bonn, 3. November 2017 bis 11. März 2018, München 2017
- Ausst. Kat. Karlsruhe 1939 – Ausst. Kat. Hans Thoma 1839–1924. Gedächtnisausstellung zum 100. Geburtstag. Katalog der Gemälde, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 2. Juli–21. August 1939, Karlsruhe 1939
- Ausst. Kat. Köln 1929 – Ausst. Kat. O. Kokoschka, Kunstsalon Hermann Abels, 16. März bis 15. April 1929, Köln 1929
- Ausst. Kat. Köln 1929a – Ausst. Kat. Wilhelm Leibl. Gemälde – Zeichnungen – Radierungen. Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum, Köln, in der Akademie der Künste, Berlin und in der Galerie Matthiesen, Berlin, Berlin 1929
- Ausst. Kat. Königstein 1989 – Ausst. Kat. Hans Thoma. Lebensbilder. Gemäldeausstellung zum 150. Geburtstag, 2. Oktober–3. Dezember 1989, Königstein im Taunus 1989
- Ausst. Kat. München 1893–1912 – Ausst. Kat. Secession, Offizieller Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens (A.V.) Secession, 1893–1912
- Ausst. Kat. München 1912 – Ausst. Kat. Winterausstellung Josef Flossmann, Leo Samberger, Ignacio Zuloaga, Künstlervereinigung Münchener Secession, Kgl. Kunstaustellungsgebäude am Königsplatz, 21. Dezember 1912–5. Februar 1913, München 1912
- Ausst. Kat. München 1928 – Ausst. Kat. Gerhart Frankl. Gemälde – Aquarelle – Radierungen, Galerie Caspari, Januar–Februar 1928, München 1928

- Ausst. Kat. München 1935 – Ausst. Kat. Die Anfänge der Münchner Tafelmalerei, Neue Staatsgalerie München, Mai 1935, München 1935
- Ausst. Kat. München 1938 – Ausst. Kat. Albrecht Altdorfer und sein Kreis. Gedächtnisausstellung zum 400. Todesjahr Altdorfers. Amtlicher Katalog, München 1938
- Ausst. Kat. München 1949 – Ausst. Kat. Der Blaue Reiter. München und die Kunst des 20. Jahrhunderts. Der Weg von 1908–1914, Haus der Kunst, September bis Oktober 1949, München 1949
- Ausst. Kat. München/Köln 1954 – Ausst. Kat. Edvard Munch. 1954–1955, Haus der Kunst, München/Köln 1954
- Ausst. Kat. München 1955 – Ausst. Kat. Picasso 1900 – 1955. Ausstellungsleitung München e. V. Haus der Kunst, 25. Oktober – 18. Dezember 1955; Rheinisches Museum Köln-Deutz, 30. Dezember 1955–29. Februar 1956, Kunstverein in Hamburg, Kunsthalle-Altbau, 10. März–29. April 1956, München 1955/56
- Ausst. Kat. München 1958 – Ausst. Kat. Münchener Neue Secession. Ehrengedächtnisausstellung anlässlich der 800-Jahr-Feier der Stadt München. Kunstverein München, 09. Mai bis 29. Juni 1958, München 1958
- Ausst. Kat. München 1960 – Ausst. Kat. Von Tischbein bis Spitzweg. Ausstellung von Werken aus bayerischem Privatbesitz. Deutsche und österreichische Malerei von 1780–1850, Münchner Kunstverein, 15. Juni bis 15. August 1960, München 1960
- Ausst. Kat. München 1984 – Ausst. Kat. Aufbauzeit. Planen und Bauen, München 1945–1950, Bd. 5 (Ausstellungskataloge der Architektursammlung der Technischen Universität München und des Münchner Stadtmuseums), München 1984
- Ausst. Kat. München 1985 – Ausst. Kat. Maximilian Dasio. Münchner Maler, Medailleur und Ministerialrat, Neue Pinakothek, 9. Oktober bis 1. Dezember 1985, München 1985
- Ausst. Kat. München 2011 – Ausst. Kat. Die Alte Pinakothek in historischen Fotografien. Alte Pinakothek, München, 28. Juli bis 18. September 2011 (175 Jahre Alte Pinakothek), München 2011
- Ausst. Kat. München 2018 – Ausst. Kat. „Ehem. jüdischer Besitz“: Erwerbungen des Münchner Stadtmuseums im Nationalsozialismus, Münchner Stadtmuseum, 27. April–23. September 2018, München 2018

- Ausst. Kat. Oslo 1955 – Ausst. Kat. Gamle Mestere. Malerier fra Alte Pinakothek München og Wallraf-Richartz-Museum Köln. Oslo, 24. februar–13. april; Bergen, 23. april–30. mai 1955, Oslo 1955
- Ausst. Kat. Schweinfurt 1985 – Ausst. Kat. Altdeutsche Bilder der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt. Altes Rathaus der Stadt Schweinfurt, 12. Oktober bis 24. November 1985, Schweinfurt 1985
- Ausst. Kat. Wolfsburg 1956 – Ausst. Kat. Deutsche Malerei. Ausgewählte Meister seit Caspar David Friedrich. Kunstausstellung in Wolfsburg, 15. April–13. Mai 1956, Wolfsburg 1956
- Baensch u.a. 2016 – Baensch, Tanja/Kristina Kratz-Kesemeier/Dorothee Wimmer (Hrsg.), Museen im Nationalsozialismus. Akteure – Orte – Politik (Veröffentlichungen der Richard-Schöne-Gesellschaft für Museumsgeschichte e.V.), Köln 2016
- Bambi 2012 – Bambi, Andrea, Eberhard Hanfstaengl und seine Amtszeit bei den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen von 1945 bis 1953, in: Friedrich/Prinzing 2012, S. 157–165
- Bambi 2016 – Bambi, Andrea, „Nicht pinakothekswürdig“. Ernst Buchners Museumspolitik und ihre Folgen: Tauschgeschäfte und Ausstellungen in den Pinakotheken 1933–1945, in: BSTGS 2016, S. 126–135
- Bambi 2017 – Bambi, Andrea, Zur Rezeption von Gulbrandssons Werk in der Zeit des Nationalsozialismus und in der Nachkriegszeit, in: Tworek 2017a, S. 192–199
- Bambi 2019 – Bambi, Andrea, Der Fall Davidsohn, in: Blog der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen 02.08.2019, url: <https://www.pinakothek.de/blog/2019-07/02-08-2019-rueckgabe-geraubter-kunstwerke>
- Baresel-Brand u.a. 2002 – Baresel-Brand, Andrea u.a. (Hrsg.), Museen im Zwielficht. Ankaufspolitik 1933–1945. Kolloquium vom 11. und 12. Dezember 2001 in Köln – Die eigene Geschichte. Provenienzforschung an deutschen Kunstmuseen im internationalen Vergleich. Tagung vom 20. bis 22. Februar 2002 in Hamburg, Bd. 2 (Veröffentlichungen der Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste), Magdeburg 2002
- Baresel-Brand 2005 – Baresel-Brand, Andrea (Hrsg.), Entehrt. Ausgeplündert. Arisiert, Bd. 3 (Veröffentlichungen der Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste), Magdeburg 2005
- Barth 2014 – Barth, Sophia, Maria Almas-Dietrich, Bachelorarbeit, Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften, Ludwig-Maxi-

- milians-Universität München, 2014, DOI: <https://doi.org/10.5282/ubm/epub.41206>
- Bauernfeind 2016 – Bauernfeind, Melanie, Die Alte Pinakothek. Ein Museumsbau im Wandel der Zeit, Bd. 2 (Schriften der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen), Köln 2016
- Bäumler 2006 – Bäumler, Klaus, Glaspalast, München, in: Historisches Lexikon Bayerns, publiziert am 18.12.2006, 2006, url: [http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Glaspalast,\\_München](http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Glaspalast,_München)
- Baumstark 2006 – Baumstark, Reinhold, Klenzes Museen, in: Franziska Dunkel/Hans-Michael Körner/Hannelore Putz (Hrsg.), König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze (Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte, Reihe B), München 2006, S. 1–20
- BSTGS 1986 – Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hrsg.), „Ihm, welcher der Andacht Tempel baut...“. Ludwig I. und die Alte Pinakothek. Festschrift zum Jubiläumsjahr 1986, München 1986
- BSTGS 2016 – Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hrsg.), Jahresbericht 2016, München 2017, url: [https://www.pinakothek.de/sites/default/files/downloadable/2017-04/BSTGS\\_2016\\_Jahresbericht-DS.pdf](https://www.pinakothek.de/sites/default/files/downloadable/2017-04/BSTGS_2016_Jahresbericht-DS.pdf)
- BSTGS 2017 – Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hrsg.), Jahresbericht 2017, München 2018, url: [https://www.pinakothek.de/sites/default/files/downloadable/2018-04/BSTGS\\_Jahresbericht\\_Innenteil\\_DS.pdf](https://www.pinakothek.de/sites/default/files/downloadable/2018-04/BSTGS_Jahresbericht_Innenteil_DS.pdf)
- BSTGS 2018 – Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hrsg.), Jahresbericht 2018, München 2019, url: [https://pinakothek-cdn.ams3.cdn.digitaloceanspaces.com/BSTGS\\_Jahresbericht\\_18\\_DS.pdf](https://pinakothek-cdn.ams3.cdn.digitaloceanspaces.com/BSTGS_Jahresbericht_18_DS.pdf)
- Bensch 1995 – Bensch, Margrit, Die „Blut und Boden“-Ideologie. Ein dritter Weg der Moderne, Bd. 2 (Beiträge zur Kulturgeschichte der Natur), Berlin 1995
- Benz 2009 – Benz, Wolfgang (Hrsg.), Wie wurde man Parteigenosse? Die NSDAP und ihre Mitglieder, Bd. 18068 (Die Zeit des Nationalsozialismus), Frankfurt am Main 2009
- Berchem 1963 – Berchem, Friedrich Freiherr von, Die Offiziere des ehem. K. B. Feld-Artillerie-Regiments „Prinz Leopold. Namens-Verzeichnis, Stand vom 1. Oktober 1963
- Bernheimer 1957 – Bernheimer, Otto, Erinnerungen eines alten Münchners, München 1957

- Berswordt-Wallrabe 2016 – Berswordt-Wallrabe, Silke von, „Artige Kunst“ – Zur Einführung, in: Berswordt-Wallrabe u.a. 2016, S. 10–15
- Berswordt-Wallrabe u.a. 2016 – Berswordt-Wallrabe, Silke von/Jörg-Uwe Neumann/Agnes Tieze (Hrsg.), Kunst und Politik im Nationalsozialismus, Bd. 1798 (Schriftenreihe Bundeszentrale für Politische Bildung), Bonn 2016
- BHG 1954 – BHG, Edvard Munch in Venedig, in: Weltkunst 16 (1954), S. 9
- Bias-Engels 1990 – Bias-Engels, Sigrid, Zwischen Wandervogel und Wissenschaft. Zur Geschichte von Jugendbewegung und Studentenschaft 1896–1920, Bd. 4 (Edition Archiv der deutschen Jugendbewegung), Köln 1990
- Billeter 2017 – Billeter, Felix, Kunsthändler, Sammler, Stifter. Günther Franke als Vermittler moderner Kunst in München 1923–1976, mit Beiträgen von Andrea Bambi, Axel Drecol, Christian Fuhrmeister, Meike Hopp, Gesa Jeuthe, Irene Netta, Bd. 11 (Schriften der Forschungsstelle „entartete Kunst“), Berlin/Boston 2017
- Billeter/Voigt 2015 – Billeter, Felix/Vanessa-Maria Voigt, Provenienzrecherche zu den altdeutschen Bildern der Sammlung Schäfer in den Kunstsammlungen der Veste Coburg. Abschlussbericht für den Zuwendungsgeber Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, Magdeburg, Projektzeitraum Juli 2014 bis Juni 2015, 2015, url: <http://online.kunstsammlungen-coburg.de/downloads/provenienzrecherche-sammlung-schaefer.pdf>
- Billeter/Voigt 2015a – Billeter, Felix/Vanessa-Maria Voigt, Überprüfung Alter Meister. Provenienzforschung in den Kunstsammlungen der Veste Coburg, in: museum heute 48 (2015)
- Bilski 2008 – Bilski, Emily D., Die „Moderne Galerie“ von Heinrich Thannhauser, Bd. 6 (Sammelbilder), München 2008
- Bilski 2008a – Bilski, Emily D., Heinrich Thannhauser als Münchner Kunstmäzen und Kulturförderer, in: Andrea Baresel-Brand/Peter Müller (Hrsg.), Sammeln, Stiften, Fördern, Bd. 6 (Veröffentlichungen der Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste), Magdeburg 2008, S. 233–249
- Bixler/Reupke 2016 – Bixler, Matthias/Daniel Reupke, Von Quellen zu Netzwerken, in: Marten Düring u.a. (Hrsg.), Handbuch Historische Netzwerkforschung. Grundlagen und Anwendungen (Schriften des

- Kulturwissenschaftlichen Instituts Essen (KWI) zur Methodenforschung), Münster 2016, S. 101–122
- Björnson Gulbransson/Veit 1989 – Björnson Gulbransson, Dagny/Ludwig Veit (Hrsg.), Olaf Gulbransson. „Wie göttlich verrückt du bist“. Gezeichnete Briefe, München 1989
- Blewett 2016 – Blewett, Morwenna, Institutional restorers, cultural plunder and new collections, in: Baensch u.a. 2016, S. 147–158
- Blimlinger/Mayer 2012 – Blimlinger, Eva/Monika Mayer (Hrsg.), Kunst sammeln, Kunst handeln. Beiträge des Internationalen Symposiums in Wien, Bd. 3 (Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung), Wien 2012
- Blume/Scholz 1999 – Blume, Eugen/Dieter Scholz (Hrsg.), Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925–1937, Köln 1999
- Bogner 2006 – Bogner, Ralf Georg, Der Autor im Nachruf (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur), Tübingen 2006
- Bohde 2008 – Bohde, Daniela, Kulturhistorische und ikonographische Ansätze in der Kunstgeschichte im Nationalsozialismus, in: Heftrig u.a. 2008, S. 189–204
- Bohde 2012 – Bohde, Daniela, Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft. Eine Denkfigur in der deutschsprachigen kunsthistorischen Literatur zwischen 1920 und 1950, Bd. 3 (Schriften zur modernen Kunsthistoriographie), Berlin 2012
- Bösl/Bahn Müller 1988 – Bösl, Hanna/Wilfried Bahn Müller, Jan Polack, Bd. 135 (Kleine Pannonia-Reihe), Freilassing 1988
- Bouresh 1990 – Bouresh, Bettina, „Sammeln Sie also kräftig!“ „Kunstrückführung“ ins Reich – im Auftrag der Rheinischen Provinzialverwaltung 1940–1945, in: Bazon Brock/Achim Preiss (Hrsg.), Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis fünfundvierzig (Zeit Zeuge Kunst), München 1990, S. 59–75
- Brabant u.a. 2015 – Brabant, Dominik/Audrey Rieber/Tobias Teutenberg, Auf der Suche nach Grundbegriffen. Zur Geschichte einer (kunst-)historiografischen Methode, in: Burioni u.a. 2015, S. 83–85
- Brands/Dilly 2007 – Brands, Gunnar/Heinrich Dilly (Hrsg.), Adolph Goldschmidt (1863–1944). Normal art history im 20. Jahrhundert, Weimar 2007

- Brantl 2017 – Brantl, Sabine, Geschichten im Konflikt. Das Haus der Kunst und der ideologische Gebrauch von Kunst 1937–1955, in: Sabine Brantl/Ulrich Wilmes (Hrsg.), Geschichten im Konflikt, München 2017, S. 24–77
- Brechtken 2017 – Brechtken, Magnus, Albert Speer. Eine deutsche Karriere, München 2017
- Bredenkamp/Labuda 2010 – Bredenkamp, Horst/Adam S. Labuda (Hrsg.), In der Mitte Berlins. 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität, Bd. 12 (Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte), Berlin 2010
- Brenner 1963 – Brenner, Hildegard, Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Hamburg 1963
- Brown/van Nimmen 2005 – Brown, David Alan/Jane van Nimmen, Raphael & the Beautiful Banker. The story of the Bindo Altoviti Portrait, New Haven/London 2005
- Buchheit 1909 – Buchheit, Hans, Ausstellung Altmünchner Tafel-Gemälde des XV. Jahrhunderts im Bayerischen Nationalmuseum, München 1909
- Buchner 1913 – Buchner, Ernst (Hrsg.), Lieder aus dem Oberland, Leipzig 1913
- Buchner 1921 – Buchner, Ernst, Jan Polack, der Stadtmaler von München. Univ. Diss. München 1921 (unveröffentlicht)
- Buchner 1926 – Buchner, Ernst, Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Ausstellung in Breslau (August-Oktober 1926), in: Zeitschrift für Bildende Kunst 1 (1926/27), S. 184–193
- Buchner 1926a – Buchner, Ernst, Über einige Bilder des Augsburger Malers Johann Ulrich Mair, in: Das schwäbische Museum 5+6 (1926), S. 175–184
- Buchner 1929 – Buchner, Ernst, Von den überpersönlichen Bindungen der Kunst Leibls, in: Ausst. Kat. Köln 1929a, S. 12–15
- Buchner 1929a – Buchner, Ernst, Vorwort, in: Ausst. Kat. Köln 1929, S. 7
- Buchner 1930 – Buchner, Ernst, Die Bildnisse der Grafen Thomas und Johann von Rieneck von Matthias Grünewald, in: Wallraf-Richartz-Museum (Hrsg.), Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Frankfurt am Main 1930, S. 170–193

- Buchner 1930a – Buchner, Ernst, Vorwort, in: Ausst. Kat. Meisterwerke älterer Kunst aus dem deutschen Kunsthandel. Ausstellung im Kölnischen Kunstverein Friesenplatz 10. Mai - 5. Juni 1930, Köln 1930
- Buchner 1933/34 – Buchner, Ernst, Erwerbungen für die Galerie des Wallraf-Richartz-Museums (Oktober 1928–Februar 1933), in: Wallraf-Richartz-Museum (Hrsg.), Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Frankfurt am Main 1933/34, S. 310–321
- Buchner 1936 – Buchner, Ernst, Zur Geschichte der Sammlung, in: Ältere Pinakothek, München 1936, S. VIII–LI
- Buchner 1939 – Buchner, Ernst, Bilderfälschungen. Mitteilungen auf der Wiener Tagung 1937, in: Mitteilungen des Museen-Verbandes. Als Manuskript für die Mitglieder gedruckt und ausgegeben im März 1939 61 (1939), S. 1–5, url: <http://www.digishelf.de/piresolver?id=PPN616534280>
- Buchner 1941 – Buchner, Ernst, Martin Schongauer als Maler (Denkmäler deutscher Kunst), Berlin 1941
- Buchner 1942 – Buchner, Ernst, Erfahrungen bei der Bergung beweglicher Kunstwerke, in: Reichsministerium 1942, S. 53–56
- Buchner 1943 – Buchner, Ernst, Albrecht Altdorfer, die Alexanderschlacht, Berlin 1943
- Buchner 1952 – Buchner, Ernst, Der Münchner Maler Niclas Horverk, genannt Schlesitzer, ein unbekannter Zunftgenosse Jan Polacks, in: Das Münster 5 (1952)
- Buchner 1953 – Buchner, Ernst, Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit (Denkmäler deutscher Kunst), Berlin 1953
- Buchner 1953a – Buchner, Ernst, Münchner Malerei der Spätgotik, in: Alois Fink (Hrsg.), Bilder aus der bayerischen Geschichte, Nürnberg 1953, S. 104–112
- Buchner 1953b – Buchner, Ernst, Zum Malwerk des Meisters LCz, in: Walter Goetz (Hrsg.), Sonderdruck aus Festgabe für seine Königliche Hoheit Kronprinz Rupprecht, München 1953, S. 81–89
- Buchner 1954 – Buchner, Ernst, Vorwort, in: Ausst. Kat. München/Köln 1954, S. 12–14
- Buchner 1955 – Buchner, Ernst, Litt om Alte Pinakothek og dets historie, in: Ausst. Kat. Oslo 1955, S. XIII–XVII

- Buchner 1957 – Buchner, Ernst (Hrsg.), Alte Pinakothek München. Kurzes Verzeichnis der Bilder. Amtliche Ausgabe, München 1957
- Buchner 1957a – Buchner, Ernst, Die Alte Pinakothek München. Meisterwerke der europäischen Malerei, München 1957
- Buchner 1957b – Buchner, Ernst, Antwort auf den Beitrag von Frau Dr. Susanne Carwin (FH XI/11, 789-797), in: Frankfurter Hefte 1 (1957), S. 71–74
- Buchner 1957c – Buchner, Ernst, Ein Rembrandt-Problem, in: Weltkunst 5 (1957), S. 4–6
- Buchner 1959 – Buchner, Ernst, Deutsche Malerei der Dürerzeit. Meisterwerke der Alten Pinakothek München, München 1959
- Buchner 1959a – Buchner, Ernst, Ein Jünglingsbildnis von Girolamo di Benvenuto, in: Hans Möhle (Hrsg.), Festschrift für Friedrich Winkler, Berlin 1959, S. 167–171
- Buchner 1960 – Buchner, Ernst, Malerei der deutschen Spätgotik. Meisterwerke der Alten Pinakothek München, München 1960
- Buchner 1960a – Buchner, Ernst, Münchner spätgotische Kunst. Pipping und Blumenburg, in: Joseph Kardinal Wendel (Hrsg.), Der Mönch im Wappen. Aus Geschichte und Gegenwart des katholischen München, München 1960, S. 131–141
- Buchner 1961 – Buchner, Ernst, Karl Feuchtmayr †, in: Kunstchronik 8 (1961), S. 230–234
- Buchner 1984 – Buchner, Ernst, An alle Freunde der Alten Pinakothek. Privatdruck vom 30. Juli 1949, in: Ausst. Kat. München 1984, S. 179–180
- Buchner 1985 – Buchner, Ernst, Münchner Malerei der Spätgotik, in: Ausst. Kat. Schweinfurt 1985, S. 12–16
- Buchner/Feuchtmayr 1924 – Buchner, Ernst/Karl Feuchtmayr (Hrsg.), Beiträge zur Geschichte der Deutschen Kunst. Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit. Band I, Augsburg 1924
- Buchner/Feuchtmayr 1924a – Buchner, Ernst/Karl Feuchtmayr, Vorwort, in: Buchner/Feuchtmayr 1924
- Buchner/Feuchtmayr 1928 – Buchner, Ernst/Karl Feuchtmayr (Hrsg.), Beiträge zur Geschichte der Deutschen Kunst. Augsburger Kunst der Spätgotik und Renaissance. Band II, Augsburg 1928
- Burioni u.a. 2015 – Burioni, Matteo, Burcu Dogramaci/Ulrich Pfisterer (Hrsg.), Kunstgeschichten 1915. 100 Jahre Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Passau 2015

- Busch 1963 – Busch, Karl, Ernst Buchner †, in: *Museumskunde* 32 (1963), S. 50–52
- Buschmann 1997 – Buschmann, Nikolaus, Der verschwiegene Krieg. Kommunikation zwischen Front und Heimatfront, in: Hirschfeld u.a. 1997, S. 208–225
- C. D. 1926 – C. D., Rezension „Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst by Ernst Buchner/Karl Feuchtmayr“, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 48 (1926), S. 51–52
- Caesar 2012 – Caesar, Claudia C., Der „Wanderkünstler“. Ein kunsthistorischer Mythos, Bd. 8 (Grazer Edition), Münster 2012
- Caraffa 2011 – Caraffa, Costanza (Hrsg.), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Bd. 14 (I Mandorli), Berlin 2011
- Caraffa 2011a – Caraffa, Costanza, From 'photo libraries' to 'photo archives'. On the epistemological potential of art-historical photo collections, in: Caraffa 2011, S. 11–44
- Carr 1946 – Carr, Thomas Howe, Salt mines and castles. The discovery and restitution of looted European art, Indianapolis 1946
- Carwin 1956 – Carwin, Susanne, Unter der Sonne des Artikels 131, in: *Frankfurter Hefte* 11 (1956), S. 789–797
- Charney 2010 – Charney, Noah, *Stealing the Mystic Lamb. The true story of the world's most coveted masterpiece*, New York 2010
- Credit Suisse Group 2001 – Credit Suisse Group, Mandate der Fides Treuhand-Vereinigung 1934–1942: Sperrmarkliquidation, Hotel-sanierung, Kunstgeschäfte, in: Joseph Jung (Hrsg.), *Zwischen Bundeshaus und Paradeplatz. Die Banken der Credit Suisse Group im Zweiten Weltkrieg. Studien und Materialien*, Zürich 2001, S. 331–370
- Cromme 2017 – Cromme, Rasmus, Hans Knappertsbusch, in: Jürgen Schläder (Hrsg.), *Wie man wird, was man ist. Die Bayerische Staatsoper vor und nach 1945*, Leipzig 2017, S. 337–349
- Dankert 2016 – Dankert, Birgit, Michael Ende. Die Rebellion der Phantasie. Eine Biographie, Darmstadt 2016
- David u.a. 2017 – David, Géraldine u.a., „Preise spielen gar keine Rolle“. The Booming Art Market in Occupied Western Europe, 1940–1945, in: Fleckner u.a. 2017, S. 27–48
- Dihm 1957 – Dihm, Hermann, Die Schwadron der Pappenheimer 1857–1957. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Münchens, München 1957

- Dilly 1988 – Dilly, Heinrich, *Deutsche Kunsthistoriker 1933–1945* (Kunstgeschichte und Gegenwart), München 1988
- Dilly/Wendland 1991 – Dilly, Heinrich/Ulrike Wendland, „Hitler ist mein bester Freund...“. Das Kunsthistorische Seminar der Hamburger Universität, in: Krause u.a. 1991, S. 607–624
- Doll/Fuhrmeister 2010 – Doll, Nikola/Christian Fuhrmeister, Rezension von: Horst Keffler, Karl Haberstock. *Umstrittener Kunsthändler und Mäzen*, Hrsg. v. Christof Trepesch, mit Beiträgen von Ute Haug, Anja Heuß und Christof Trepesch, München/Berlin, Deutscher Kunstverlag 2008, in: *Kunstchronik* 12 (2010), S. 620–623
- Doll/Fuhrmeister 2011 – Doll, Nikola/Christian Fuhrmeister, Zur Zuschrift von Keffler/Trepesch in *Kunstchronik* Nr. 4, 2011, 215–217, in: *Kunstchronik* 5 (2011), S. 273–274
- Doll/Heftrig 2006 – Doll, Nikola/Ruth Heftrig (Hrsg.), *Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland*, Tagung zum Thema „Kontinuität und Neubeginn. Kunstgeschichte im Westlichen Nachkriegsdeutschland“ vom 7. bis zum 9. Oktober 2004 am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn, Bd. N.F. 3 (Atlas), Köln 2006
- Doll u.a. 2005 – Doll, Nikola/Christian Fuhrmeister/Michael Sprenger, *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Aufriss und Perspektiven*, in: Doll u.a. 2005a, S. 9–25
- Doll u.a. 2005a – Doll, Nikola/Christian Fuhrmeister/Michael H. Sprenger (Hrsg.), *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zu einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950. Begleitband zur Wanderausstellung „Kunstgeschichte im Nationalsozialismus“*, Weimar 2005
- Doll 2005b – Doll, Nikola, Pressemitteilung „Geschichte der Kunstgeschichte im Nationalsozialismus – Kontinuitäten und Brüche einer Wissenschaft zwischen der Weimarer Republik und der Gründungsphase beider deutschen Staaten (DFG-Forschungsprojekt)“, veröffentlicht auf H-Soz-Kult, 31.10.2005, <https://www.hsozkult.de/project/id/fp-914>
- Dollen u.a. 2009 – Dollen, Ingrid von der/Rainer Zimmermann/Gerhard Finckh (Hrsg.), *Die Sammlung Joseph Hierling. Expressiver Realismus*, Bd. 166 (Schweinfurter Museumsschriften), Schweinfurt 2009

- Drobot 2015 – Drobot, Marc, Einführende Bemerkungen zur Sozialen Netzwerkanalyse am Beispiel der Leihgeberschaft ausgewählter Ausstellungen zwischen 1912 und 1964, in: Panzer/Völz/Rehberg 2015, S. 43–60
- Drude 2003 – Drude, Christian (Hrsg.), 200 Jahre Kunstgeschichte in München (Münchener Universitätschriften des Instituts für Kunstgeschichte), München/Berlin 2003
- Eberle 2017 – Eberle, Annette, Die Ärzteschaft in Bayern und die Praxis der Medizin im Nationalsozialismus, Berlin 2017
- Eikermann u.a. 2006 – Eikermann, Renate/Ingolf Bauer/Brigitta Heid (Hrsg.), Das Bayerische Nationalmuseum 1855–2005, München 2006
- Elsen 1937 – Elsen, Alois, Jan Polack, der Münchner Stadtmaler, in: Pantheon 19 (1937), S. 33–43
- Enderlein 2006 – Enderlein, Angelika, Der Berliner Kunsthandel in der Weimarer Republik und im NS-Staat. Zum Schicksal der Sammlung Graetz, Berlin 2006
- Ertz 2008 – Ertz, Klaus/Christa Nitze-Ertz, Jan Brueghel der Ältere (1568–1625). Kritischer Katalog der Gemälde. Band 1, Lingen 2008
- Euwe 2007 – Euwe, Jeroen, De Nederlandse Kunstmarkt 1940–1945, Amsterdam 2007
- F. 1938 – F., Die neue Pinakothek zu ihrer Wiedereröffnung, in: Weltkunst 34/35 (1938), S. 1–2
- F. 1938a – F., Ein Spitzweg-Prozeß, in: Weltkunst 34/35 (1938), S. 2–3
- Faltlhauser 2013 – Faltlhauser, Kurt, Bauen für die Kunst. Ein Werkstattbericht aus der Ära Stoiber, Regensburg 2013
- Färber 1988 – Färber, Konrad Maria, Bayern wieder ein Königreich? Die monarchistische Bewegung nach dem Zweiten Weltkrieg, in: Wolfgang Benz (Hrsg.), Neuanfang in Bayern 1945–1949, München 1988, S. 163–182
- Fechner 1990 – Fechner, Frank, Thomas Mann und die Demokratie. Wandel und Kontinuität der demokratierelevanten Äußerungen des Schriftstellers, Berlin 1990
- Feuchtmayr 1928 – Feuchtmayr, Karl, Apt-Studien, in: Buchner/Feuchtmayr 1928, S. 97–132
- Fiedler 1989 – Fiedler, Gudrun, Jugend im Krieg. Bürgerliche Jugendbewegung, Erster Weltkrieg und sozialer Wandel 1914–1923, Zugl.:

- Braunschweig, Techn. Univ., Diss., 1985, Bd. 6 (Edition Archiv der deutschen Jugendbewegung), Köln 1989
- Fiedler 1999 – Fiedler, Wilfried, „Kriegsbeute“ im internationalen Recht, in: Strocka 1999, S. 47–62
- Fitzke 2015 – Fitzke, Kirsten, Auf dem Weg zur documenta. Die Wochenzeitung DIE ZEIT und ihr Autor Werner Haftmann spiegeln und gestalten Positionen bildender Kunst in Westdeutschland, in: Panzer/Völz/Rehberg 2015, S. 151–171
- Fleckner 2011 – Fleckner, Uwe (Hrsg.), Museum im Widerspruch. Das Städel und der Nationalsozialismus, Bd. 6 (Schriften der Forschungsstelle „entartete Kunst“), Berlin 2011
- Fleckner u.a. 2017 – Fleckner, Uwe/Thomas W. Gaehtgens/Christian Huemer (Hrsg.), Markt und Macht. Der Kunsthandel im „Dritten Reich“, Bd. 12 (Schriften der Forschungsstelle „entartete Kunst“), Berlin/Boston 2017
- Flick 2018 – Flick, Caroline, Hans W. Lange „übertraf alle Erwartungen. Zur Hochpreisphase im Auktionshaus Lange, Berlin 1940–1943, in: Bomann-Museum Celle (Hrsg.), NS-Kunstraub lokal und europäisch, Bd. 48 (Celler Beiträge zur Landes- und Kulturgeschichte, Schriftenreihe des Stadtarchivs und des Bomann-Museums), Celle 2018, S. 57–93
- Francini u.a. 2001 – Francini, Esther Tisa/Georg Kreis/Anja Heuss, Fluchtgut – Raubgut. Der Transfer von Kulturgütern in und über die Schweiz 1933–1945 und die Frage der Restitution, Bd. 1 (Veröffentlichungen der Unabhängigen Expertenkommission Schweiz. Zweiter Weltkrieg), Zürich 2001
- Franke 2007 – Franke, Christoph, Die Rolle der Devisenstellen bei der Enteignung der Juden, in: Stengel 2007, S. 80–93
- Franke 1927 – Franke, Rudolf, Danziger Bürgerbuch. Bilder aus Leben und Wirken Danziger Männer und Frauen in Politik, Wirtschaft, Presse, Kunst, Wissenschaft, Volksbildung, Danzig 1927
- Frey 1938 – Frey, Dagobert, Die Entwicklung nationaler Stile in der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 16 (1938), Nachdruck von der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft, Darmstadt 1970

- Friedländer 1927 – Friedländer, Max J., Rezension von: Beiträge zur Geschichte der Deutschen Kunst. Band I: Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit, herausgegeben von Ernst Buchner und Karl Feuchtmayer (Dr. Benno Filser Verlag Augsburg 1924), in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1927, S. 125–126
- Friedrich/Grafahrend-Gohmert 2012 – Friedrich, Julia/Dorothee Grafahrend-Gohmert, Josef Haubrich. Ein Sammler und seine Sammlung, in: Julia Friedrich (Hrsg.), Meisterwerke der Moderne, Köln 2012, S. 13–42
- Friedrich/Prinzing 2012 – Friedrich, Julia/Andreas Prinzing (Hrsg.), „So fing man einfach an, ohne viele Worte“. Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg, Köln 2012
- Fuhrmeister 2006 – Fuhrmeister, Christian, Kontinuität und Blockade, in: Doll/Heftrig 2006, S. 21–38
- Fuhrmeister 2012 – Fuhrmeister, Christian, Statt eines Nachworts: Zwei Thesen zu deutschen Museen nach 1945, in: Friedrich/Prinzing 2012, S. 234–239
- Fuhrmeister 2015 – Fuhrmeister, Christian, Adolf Ziegler. Maler, Präsident der Reichskammer der bildenden Künste, Maler, in: Wolfgang Benz/Peter Eckel/Andreas Nachama (Hrsg.), Kunst im NS-Staat, Berlin 2015, S. 59–72
- Fuhrmeister 2015a – Fuhrmeister, Christian, Die Große Deutsche Kunstausstellung 1937 – 1944, in: Ruppert 2015, S. 97–106
- Fuhrmeister 2016 – Fuhrmeister, Christian, Verlagerungs- und Bergungsaktionen in Italien im Zweiten Weltkrieg im Überblick. Wissensstand und Problemfelder, in: Schönberger/Loitfellner 2016, S. 85–101
- Fuhrmeister 2017 – Fuhrmeister, Christian, Was anders werden muss, in: Christian Fuhrmeister/Monika Hauser-Mair/Felix Steffan (Hrsg.), vermacht. verfallen. verdrängt. Kunst und Nationalsozialismus, Petersberg 2017, S. 356–361
- Fuhrmeister 2019 – Fuhrmeister, Christian, Die Abteilung „Kunstschutz“ in Italien. Kunstgeschichte, Politik und Propaganda 1936–1963, Bd. 1 (Brüche und Kontinuitäten. Forschungen zu Kunst und Kunstgeschichte im Nationalsozialismus), Köln u.a. 2019

- Fuhrmeister/Hopp 2017 – Fuhrmeister, Christian/Meike Hopp, Der Handel mit Kunst des 19. Jahrhunderts in München 1937–1945. Überlegungen zu einem Forschungsfeld, in: Billeter 2017, S. 163–186
- Fuhrmeister/Kienlechner 2008 – Fuhrmeister, Christian/Susanne Kienlechner, Gegenwart und Ahnung. Inwiefern war der Münchner Kunsthistoriker August Liebmann Mayer (1885–1944) ein Vorbild für die Figur des Martin Krüger in Lion Feuchtwangers Roman „Erfolg“?, in: Literatur in Bayern 93 (2008), S. 32–44
- Fuhrmeister/Kienlechner 2008a – Fuhrmeister, Christian/Susanne Kienlechner, Tatort Nizza. Kunstgeschichte zwischen Kunsthandel, Kunstraub und Verfolgung. Zur Vita von August Liebmann Mayer, mit einem Exkurs zu Bernhard Degenhard und Erhard Göpel und Bruno Lohse, in: Heftrig u.a. 2008, S. 405–429
- Fuhrmeister/Kienlechner 2018 – Fuhrmeister, Christian/Susanne Kienlechner, Erhard Göpel im Nationalsozialismus – eine Skizze, in: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Online Ressource 2018, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:255-dtl-0000003675>
- Fulda 2015 – Fulda, Bernhard, „Hinter jedem Busch lauert Verkennung und Neid.“ Emil Noldes Reaktion auf den Sieg der Traditionalisten, in: Ruppert 2015, S. 261–286
- Fulda 2016 – Fulda, Bernhard, Emil Noldes Berufsverbot. Eine Spurensuche, in: Anja Tiedemann (Hrsg.), Die Kammer schreibt schon wieder! (Schriften der Forschungsstelle „entartete Kunst“), Berlin 2016, S. 127–145
- Fulda 2019 – Fulda, Bernhard, Die Entstehung einer deutschen Nachkriegslegende, in: Fulda u.a. 2019, S. 221–244
- Fulda 2019a – Fulda, Bernhard, Die ‚Ungemalten Bilder‘: Genese eines Mythos, in: Fulda u.a. 2019, S. 179–220
- Fulda u.a. 2019 – Fulda, Bernhard/Aya Soika/Christian Ring (Hrsg.), Emil Nolde. Eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus. Essay- und Bildband, München u.a. 2019
- Gebhart 1953 – Gebhart, Hans, Der Schuß aus den Büschen, in: Rundfunkhörer 8 (1953), S. 3
- Geismeier 1990 – Geismeier, Irene, Ein Kunstwerk von Weltrang als Streitobjekt in zwei Weltkriegen, in: Forschungen und Berichte 28 (1990), S. 231–235

- Gening 2006 – Gening, Karin, Wieso eigentlich keine Nazi-Kunst in die Museen?, in: Volker Böhnigk/Joachim Stamp (Hrsg.), *Die Moderne im Nationalsozialismus*, Bonn 2006, S. 179–196
- Gerstmeier 2015 – Gerstmeier, Markus, Geschichtswissenschaft in der Nachkriegszeit – Neuorientierungen, Individuationen, Verflechtungen am Beispiel Friedrich Hermann Schuberts und Ernst Walter Zeedens, Magisterarbeit, Ludwig-Maximilians-Universität, München 2015 (unveröffentlichtes Manuskript)
- Gillen 2015 – Gillen, Eckhart, Zackig ... schmerzhaft ... ehrlich ... Die Debatte um den Expressionismus als ‚deutscher Stil‘ 1933/34, in: Ruppert 2015, S. 203–229
- Goldberg 1995 – Goldberg, Gisela, Das Schicksal der Sammlung Boisserée in Bayern. Wie die Sammlung nach Bayern kam und dort aufgenommen wurde, in: Annemarie Gethmann-Siefert/Otto Pöggeler (Hrsg.), *Kunst als Kulturgut*, Bd. 8 (Neuzeit und Gegenwart), Bonn 1995, S. 113–125
- Goldhammer Hart 1981 – Goldhammer Hart, Joan, Heinrich Wölfflin. An Intellectual Biography. Univ. of California Diss. Berkeley 1981
- Goldschmidt 1911 – Goldschmidt, August, Ein wiedergefundenes Werk von Paul Goudreaux, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 6 (1911), S. 284–285
- Goldschmidt 1911a – Goldschmidt, August, Paul Goudreaux, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 6 (1911), S. 82–93
- Golenia u.a. 2016 – Golenia, Patrick/Kristina Kratz-Kessemeier/Isabelle Le Masne de Chermont, Paul Graupe (1881–1953). Ein Berliner Kunsthändler zwischen Republik, Nationalsozialismus und Exil, Köln u.a. 2016
- Göpel 1954 – Göpel, Erhard, Edvard-Munch-Ausstellung in München, in: *Weltkunst* 23 (1954), S. 3–4
- Göpel 1957 – Göpel, Erhard, Herbergen der Bilder. Die Alte Pinakothek in München, das Wallraf-Richartz-Museum in Köln wieder eröffnet, in: *Weltkunst* 12 (1957), S. 14–15
- Görtemaker/Safferling 2016 – Görtemaker, Manfred/Christoph Safferling, *Die Akte Rosenberg*. Das Bundesministerium der Justiz und die NS-Zeit, München 2016

- Grabowski/Winter 2013 – Grabowski, Jörn/Petra Winter (Hrsg.), Zwischen Politik und Kunst. Die Staatlichen Museen zu Berlin in der Zeit des Nationalsozialismus, Bd. 2 (Schriften zur Geschichte der Berliner Museen), Köln u.a. 2013
- Grafahrend-Gohmert 2012 – Grafahrend-Gohmert, Dorothee, Die Sammlung Haubrich und der Wiederaufbau des Wallraf-Richartz-Museums ab 1945, in: Friedrich/Prinzing 2012, S. 89–98
- Gramlich 2017 – Gramlich, Johannes, „Jedem der Experten einen Judenhut aufstülpen“. Der ‚Expertisenkrieg‘ und die ‚Sammlung Schloss Rohoncz‘ in der Neuen Pinakothek 1930, in: BSTGS 2017, S. 182–192
- Gramlich 2018 – Gramlich, Johannes, Kunstwerke aus NS-Besitz auf dem Weg in die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen – Amerikanische Restitutionspolitik und bayerische Treuhänderschaft, in: Olivia Kaiser/Christina Köstner-Pemsel/Markus Stumpf (Hrsg.), Treuhänderische Übernahme und Verwahrung, Göttingen 2018, S. 245–260
- Grammbitter 2010 – Grammbitter, Ulrike, Die Diskussion um den Wiederaufbau der ludovizianischen Museen in der Maxvorstadt, in: Lauterbach 2010, S. 133–141
- Groth/Müller 2010 – Groth, Katharina/Birgit Müller, Kunstgeschichte um 1900 – ein Vergleich beruflicher Werdegänge: Marie Schuette, Walter Stengel, Hans Wendland und August Grisebach, in: Bredekamp/Labuda 2010, S. 177–188
- Gudell 2014 – Gudell, Anja-Daniela, Kunsterwerb im Dritten Reich. Dr. Hans Posse und der Sonderauftrag Linz, Univ. Diss. Weimar 2014
- Grunewald 2006 – Grunewald, Michel, „Christliche Sozialisten“ in den ersten Nachkriegsjahren: Die Frankfurter Hefte, in: Michel Grunewald/Uwe Puschner/Hans Manfred Bock (Hrsg.), *Le milieu intellectuel catholique en Allemagne, sa presse et ses réseaux (1871–1963)*/Das katholische Intellektuellen-Milieu in Deutschland, seine Presse und seine Netzwerke (1871–1963), Bd. 40 (Convergences), Bern 2006, S. 459–481
- Günther-Hornig 1958 – Günther-Hornig, Margot, Kunstschutz in den von Deutschland besetzten Gebieten 1939–1945, Bd. 13 (Studien des Instituts für Besatzungsfragen in Tübingen zu den deutschen Besetzungen im 2. Weltkrieg), Tübingen 1958

- Haase 2008 – Haase, Günther, Kunstraub und Kunstschutz, Bd. 1 (Kunstraub und Kunstschutz), Norderstedt 2008
- Haftmann 1954 – Haftmann, Werner, Malerei im 20. Jahrhundert, München 1954
- Haftmann 1963 – Haftmann, Werner, Emil Nolde. Ungemalte Bilder, Köln 1963
- Halm 1961 – Halm, Peter, Karl Feuchtmayr †, in: Pantheon 3 (1961), S. 156
- Hamburger Kunsthalle 1993 – Hamburger Kunsthalle (Hrsg.), Die Gemälde des 19. Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle. Bearbeitet von Jenns Eric Howoldt und Andreas Bauer, Hamburg 1993
- Hansert 2009 – Hansert, Andreas, Kunsterwerbungen zwischen Raub und Rettung. Ernst Holzinger als Städeldirektor 1938 bis 1972, Vortrag im Haus am Dom, Frankfurt, am 06.07.2009, 2009, url: <http://andreas-hansert.de/cms-data/depot/MainFileDepot/Holzinger-Vortrag06-07-2009.pdf>
- Hartmann 2015 – Hartmann, Jasmin, „...eine Kette glücklicher Erwerbungen...“? Die Ankäufe deutscher Zeichnungen des 19. Jahrhunderts zwischen 1933 und 1945 – ein Zwischenbericht, in: Ketelsen/Hartmann 2015, S. 31–42
- Haug 1998 – Haug, Ute, Der Kölhnische Kunstverein im Nationalsozialismus. Struktur und Entwicklung einer Kunstinstitution in der kulturpolitischen Landschaft des ‚Dritten Reichs‘, Univ. Diss. Aachen, Technische Hochschule, 1998, url: [http://publications.rwth-aachen.de/record/56966/files/Haug\\_Ute.pdf](http://publications.rwth-aachen.de/record/56966/files/Haug_Ute.pdf)
- Haug 2005 – Haug, Ute, Provenienzforschung. Die Hamburger Kunsthalle und der Kunsthändler Karl Haberstock in Berlin, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2005, S. 57–76
- Haug 2008 – Haug, Ute, „sucht ständig zu kaufen“ – Karl Haberstock und die deutschen Kunstmuseen, in: Keßler/Trepesch 2008, S. 41–55
- Hausmann 2008 – Hausmann, Frank-Rutger, Wozu Fachgeschichte der Geisteswissenschaften im „Dritten Reich“?, in: Heftrig u.a. 2008, S. 3–24
- Heftrig u.a. 2008 – Heftrig, Ruth/Olaf Peters/Barbara Schellewald (Hrsg.), Kunstgeschichte im „Dritten Reich“. Theorien, Methoden, Praktiken (Schriften zur modernen Kunsthistoriographie), Berlin 2008

- Heibel 2016 – Heibel, Annemarie, Jankel Adler (1895–1949). Band II: Werkverzeichnis der Gemälde, Münster 2016
- Heiden 1998 – Heiden, Rüdiger an der, Die Alte Pinakothek. Sammlungsgeschichte, Bau und Bilder, München 1998
- Heilmaier 1954 – Heilmaier, Hans, Edvard Munch in Deutschland, in: Der Kunsthandel 12 (1954), S. 6–7
- Heise 1955 – Heise, Carl Georg, Die Edvard Munch-Ausstellung in München und Köln, in: Kunstchronik 2 (1955), S. 33–37
- Held 2003 – Held, Jutta, Zur Historiographie der Kunstgeschichte im Nationalsozialismus, in: Jutta Held/Martin Papenbrock (Hrsg.), Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus (Kunst und Politik), Göttingen 2003, S. 9–16
- Held/Papenbrock 2003 – Held, Jutta/Martin Papenbrock (Hrsg.), Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus, Bd. 5 (Kunst und Politik), Göttingen 2003
- Henseleit 2005 – Henseleit, Frank, Der Bildhauer Bernhard Bleeker (1881–1968). Leben und Werk, Band I: Textband. Augsburg, Univ. Diss. 2005, url: <https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/467>
- Henseleit 2005a – Henseleit, Frank, Der Bildhauer Bernhard Bleeker (1881–1968). Leben und Werk, Band II: Werkverzeichnis, Ausstellungen, Bibliographie, Register, Abbildungsnachweis und Anhang. Augsburg, Univ. Diss. 2005, url: <https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/467>
- Herzog 2006 – Herzog, Günter, Thannhauser. Händler, Sammler, Stifter, in: sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels 11 (2006), S. 11–32
- Heuß 2000 – Heuß, Anja, Kunst- und Kulturgutraub. Eine vergleichende Studie zur Besatzungspolitik der Nationalsozialisten in Frankreich und der Sowjetunion, Univ., Diss., Frankfurt 1999, Heidelberg 2000
- Heuß 2002 – Heuß, Anja, Wie geht es weiter? – Die Verantwortung der Museen, in: Baresel-Brand u.a. 2002, S. 419–445
- Heuß 2012 – Heuß, Anja, Friedrich Heinrich Zinckgraf und die „Arisierung“ der Galerie Heinemann in München, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2012, S. 85–94
- Heyn 1980 – Heyn, Hans, Süddeutsche Malerei aus dem Bayerischen Hochland, Rosenheim 1980

- Hipp 2018 – Hipp, Elisabeth, „Der Vorrat an Bildern [...] ist [...] nahezu erschöpft“. Zur Geschichte des Dauerleihverkehrs an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, in: BStGS 2018, S. 146–175
- Hirschfeld u.a. 1997 – Hirschfeld, Gerhard u.a. (Hrsg.), Kriegserfahrungen, Bd. N.F. 5 (Studien zur Sozial- und Mentalitätsgeschichte des Ersten Weltkrieges), Essen 1997
- Hohenfeld 2017 – Hohenfeld, Kai, Provenienzforschung an der Kunsthalle zu Kiel. Gemälde und Skulpturen. Forschungsbericht, Stand: 31.10.2017, Kunsthalle zu Kiel 2017, url: [https://www.lootedart.com/web\\_images/pdf2018/provenienzforschung\\_gemaelde\\_sculpturen\\_ergebnisse\\_31-10-2017.pdf](https://www.lootedart.com/web_images/pdf2018/provenienzforschung_gemaelde_sculpturen_ergebnisse_31-10-2017.pdf)
- Holnstein 1933 – Holnstein, Emanuel Graf von, Das K. B. 7. Feldartillerie-Regiment Prinzregent Luitpold im Frieden und im Krieg 1900–1919, Bd. 78 (Erinnerungsblätter deutscher Regimenter), München 1933
- Holzheimer 2017 – Holzheimer, Gerd, Grunzige Zen-Meister am Tegernsee. Die Künstlerfreunde Olaf Gulbransson und Josef Oberberger, in: Tworek 2017a, S. 200–205
- Hopp 2012 – Hopp, Meike, Kunsthandel im Nationalsozialismus. Adolf Weinmüller in München und Wien. Zugl. München, Univ., Diss., 2012, Bd. 30 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte), Köln 2012
- Hopp 2017 – Hopp, Meike, In Frage gestellt. Die Versuche der staatlichen Preisregulierung am Auktionsmarkt seit 1938, in: Fleckner u.a. 2017, S. 93–138
- Hoser 2006 – Hoser, Paul, Münchner Neueste Nachrichten, in: Historisches Lexikon Bayerns, publiziert am 03.07.2006, url: [http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Münchner\\_Neueste\\_Nachrichten](http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Münchner_Neueste_Nachrichten)
- Hoser 2013 – Hoser, Paul, Entnazifizierung, in: Historisches Lexikon Bayerns, publiziert am 05.02.2013, url: <https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Entnazifizierung>
- Hudtwalcker 1954 – Hudtwalcker, Carl H., Munch und kein Ende, in: Das Kunstwerk 2 (1954), S. 50–60
- Hufeland 1955 – Hufeland, Max, Edvard Munch-Ausstellung in München, in: Bildende Kunst 1 (1955), S. 77

- Hüneke 1999 – Hüneke, Andreas, Bilanzen der „Verwertung“ der „Entarteten Kunst“, in: Blume/Scholz 1999, S. 265–274
- Husen 2015 – Husen, Britta Olényi von, Anmerkungen zum Sammeln deutscher Zeichnungen des 19. Jahrhunderts im Wallraf, in: Ketelsen/Hartmann 2015, S. 23–30
- Iselt 2010 – Iselt, Kathrin, „Sonderbeauftragter des Führers“. Der Kunsthistoriker und Museumsmann Hermann Voss (1884–1969), Köln u.a. 2010
- Jansen 2006 – Jansen, Dorothea, Einführung in die Netzwerkanalyse. Grundlagen, Methoden, Forschungsbeispiele, Wiesbaden 2006
- Jeuthe 2009 – Jeuthe, Gesa, „...der arme Vincent!“. Van Goghs Selbstbildnis von 1888 und die „Verwertung“ der „entarteten“ Kunst, in: Uwe Fleckner (Hrsg.), Das verfeimte Meisterwerk (Schriften der Forschungsstelle „entartete Kunst“), Berlin 2009, S. 445–462
- Jeuthe 2011 – Jeuthe, Gesa, Kunstwerte im Wandel. Die Preisentwicklung der deutschen Moderne im nationalen und internationalen Kunstmarkt 1925 bis 1955 (Schriften der Forschungsstelle „entartete Kunst“), Berlin 2011
- Jeuthe 2017 – Jeuthe, Gesa, „Es tut mir weh, mich so zu beschränken.“ Bedingungen für den Handel mit moderner Kunst im Nationalsozialismus am Beispiel der Galerie Alex Vömel, in: Billeter 2017, S. 151–162
- Karlsgodt 2011 – Karlsgodt, Elizabeth Campbell, Defending national treasures. French art and heritage under Vichy, Palo Alto 2011
- Kater 1997 – Kater, Michael H., Das „Ahnenerbe“ der SS 1935 – 1945. Ein Beitrag zur Kulturpolitik des Dritten Reiches, Bd. 6 (Studien zur Zeitgeschichte), München 1997
- Kemperdick 2014 – Kemperdick, Stephan (Hrsg.), Der Genter Altar der Brüder van Eyck. Geschichte und Würdigung. Begleitpublikation zur Ausstellung „Der Genter Altar der Brüder van Eyck in Berlin. 1820–1920“, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen, Preußischer Kulturbesitz, 4. September 2014 bis 29. März 2015, Petersberg 2014
- Kemperdick 2014a – Kemperdick, Stephan, Die Geschichte des Genter Altars, in: Kemperdick 2014, S. 9–69

- Kemperdick/Rößler 2014 – Kemperdick, Stephan/Johannes Rößler, Der Genter Altar in Berlin 1820–1920. Geschichte einer Wiederentdeckung, in: Kemperdick 2014, S. 71–99
- Keßler 2008 – Keßler, Horst, Karl Haberstocks Kunsthandel bis 1944, seine Rolle im Dritten Reich und die Augsburgener Stiftung, in: Keßler/Trepesch 2008, S. 17–40
- Keßler 2010 – Keßler, Horst, Der Kunsthändler als Opportunist. Karl Haberstock im „Dritten Reich“, in: Steinkamp/Haug 2010, S. 23–40
- Keßler/Trepesch 2008 – Keßler, Horst/Christof Trepesch (Hrsg.), Karl Haberstock. Umstrittener Kunsthändler und Mäzen, München/Berlin 2008
- Keßler/Trepesch 2008a – Keßler, Horst/Christof Trepesch, Transkription der Geschäftsbücher (Ein- und Verkäufe) der Galerie Haberstock aus den Jahren 1933 bis 1944, in: Keßler/Trepesch 2008, S. 267–292
- Keßler/Trepesch 2011 – Keßler, Horst/Christof Trepesch, Zur Rezension von Doll und Fuhrmeister in Kunstchronik Nr. 12, 2010, 620–623, in: Kunstchronik 4 (2011), S. 215–217
- Ketelsen/Hartmann 2015 – Ketelsen, Thomas/Jasmin Hartmann (Hrsg.), Provenienz Macht Geschichte. Ankäufe deutscher Zeichnungen des 19. Jahrhunderts im Nationalsozialismus. Anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Graphischen Kabinett des Wallraf-Richartz-Museums & der Fondation Corboud, vom 6. November 2015 bis 31. Januar 2016, Bd. 19 (Der un/gewisse Blick), Köln 2015
- Kiener 1935 – Kiener, Hans, G. W. Buchner, München 1935
- Kilp 2016 – Kilp, Birgit, Josef Haubrich. Ein Anwalt der Kunst. Der Kölner Rechtsanwalt, Politiker und Sammler (1889–1961) im Spiegel von Dokumenten, Zeitzeugenberichten und Selbstzeugnissen, Köln 2016
- Kimpel 2012 – Kimpel, Harald, Standortbestimmung und Vergangenheitsbewältigung. Die documenta 1955 als „Staatsaufgabe“, in: Friedrich/Prinzing 2012, S. 26–35
- Kirchmayr 2016 – Kirchmayr, Birgit, Im Gespräch mit den Monuments Men: Hollywoods „ungewöhnliche Helden“ aus Sicht der Provenienzforschung, in: Schönberger/Loitfellner 2016, S. 19–34
- Klotz 2005 – Klotz, Sabine, „Ich selbst hatte mich nie mit den parteipolitischen Tendenzen befasst.“, in: Winfried Nerdinger/Ines Florschütz (Hrsg.), Architektur der Wunderkinder, München 2005, S. 32–43

- Koch 2008 – Koch, Bernhard, Die Hopfenhandlung Joachim Fromm, in: Bernhard Schoßig (Hrsg.), *Ins Licht gerückt. Jüdische Lebenswege im Münchner Westen: Eine Spurensuche in Pasing, Obermenzing und Aubing*, München 2008, S. 73–84
- Koch 2006 – Koch, Michael, Das Bayerische Nationalmuseum unter Hans Buchheit 1932–1947, in: Eikermann u.a. 2006, S. 132–147
- Köhne 2014 – Köhne, Julia Barbara, *Geniekult in Geisteswissenschaften und Literaturen um 1900 und seine filmischen Adaptionen*, Wien 2014
- Königseder 2009 – Königseder, Angelika, Das Ende der NSDAP. Die Entnazifizierung, in: Benz 2009, S. 151–166
- Konrad 1941 – Konrad, Martin, „Als ich can“. Zum 500. Todestage des Jan van Eyck, in: *De Vlag* 1 (1941), S. 5–12
- Kopper 2008 – Kopper, Christopher, Hjalmar Schacht: Neue Widersprüche im Leben einer widersprüchlichen Persönlichkeit, in: *Bulletin des Deutschen Historischen Instituts Moskau* 2 (2008), S. 28–36
- Krämer 2013 – Krämer, Felix, Hans Thoma. „Lieblingsmaler des deutschen Volkes“, in: Krämer/Hollein 2013, S. 13–26
- Krämer/Hollein 2013 – Krämer, Felix/Max Hollein (Hrsg.), Hans Thoma. *Lieblingsmaler des deutschen Volkes*, Köln 2013
- Kratz-Kessemeier 2016 – Kratz-Kessemeier, Kristina, Für die „Erkämpfung einer neuen Museumskultur“. Zur Rolle der Deutschen Museumsbundes im Nationalsozialismus, in: Baensch u.a. 2016, S. 23–43
- Krause u.a. 1991 – Krause, Eckart/Ludwig Huber/Holger Fischer (Hrsg.), *Hochschulalltag im Dritten Reich*, Bd. 3 (Hamburger Beiträge zur Wissenschaftsgeschichte), Berlin 1991
- Kreis 2017 – Kreis, Georg, *Einstehen für „entartete Kunst“*. Die Basler Ankäufe von 1939/40, Zürich 2017
- Kremer 2017 – Kremer, Roman B., *Autobiographie als Apologie. Rhetorik der Rechtfertigung bei Baldur von Schirach, Albert Speer, Karl Dönitz und Erich Raeder*, Bd. 65 (Formen der Erinnerung), Göttingen 2017
- Kubin 1989 – Kubin, Ernst, *Sonderauftrag Linz. Die Kunstsammlung Adolf Hitler: Aufbau, Vernichtungsplan, Rettung. Ein Thriller der Kulturgeschichte*, Wien 1989

- Kühne 2011 – Kühne, Thomas, Kameradschaft. Die Soldaten des Nationalsozialistischen Krieges und das 20. Jahrhundert, Bd. 173 (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft), Göttingen 2011
- Kuhrmann 1987 – Kuhrmann, Dieter, Die Säuberungsaktion in der Staatlichen Graphischen Sammlung, in: Schuster 1987, S. 301–305
- Kuller 2014 – Kuller, Christiane, Der Münchner Kunstraub 1938/39, in: Münchner Beiträge zur jüdischen Geschichte und Kultur – Judenverfolgung in München 2 (2014), S. 40–56
- Kunert/Marck 2012 – Kunert, Floris/Annemarie Marck, The Dutch Art Market 1930–1945 and Dutch Restitution Policy Regarding Art Dealers, in: Blimlinger/Mayer 2012, S. 133–153
- Kunstpreisverzeichnis 1939/40 – Kunstpreis-Verzeichnis. Band I. Auktionsergebnisse vom 1.7.1939 – 30.6.1940, Berlin 1941
- Kunstpreisverzeichnis 1940/41 – Kunstpreis-Verzeichnis. Band II. Auktionsergebnisse vom 1.7.1940 – 30.6.1941, Berlin 1943
- Kunstpreisverzeichnis 1941/42 – Kunstpreis-Verzeichnis. Band III. Auktionsergebnisse vom 1.7.1941 – 30.6.1942, Berlin 1944
- Lachnit 1998 – Lachnit, Edwin, Ringen mit dem Engel. Anton Kolig, Franz Wiegele, Sebastian Isepp, Gerhart Frankl, Wien 1998
- Lamprecht 2001 – Lamprecht, Gerald, Feldpost und Kriegserlebnis. Briefe als historisch-biographische Quelle, Bd. 1 (Grazer zeitgeschichtliche Studien), Innsbruck 2001
- Landes 2005 – Landes, Lilian, Das 19. Jahrhundert im Blick der nationalsozialistischen Kunstgeschichtsschreibung, in: Doll u.a. 2005a, S. 283–304
- Langbehn 1890 – Langbehn, Julius, Rembrandt als Erzieher, 67.–71. Aufl., Leipzig 1890
- Langhorst 1994 – Langhorst, Wolfgang, Beamtentum und Artikel 131 des Grundgesetzes. Eine Untersuchung über Bedeutung und Auswirkung der Gesetzgebung zum Artikel 131 des Grundgesetzes unter Einbeziehung der Position der SPD zum Berufsbeamtentum. Zugl.: Hannover, Univ., Diss., 1992, Bd. 618 (Europäische Hochschulschriften Reihe 3, Geschichte und ihre Hilfswissenschaften), Frankfurt am Main/Berlin 1994

- Larsson 1985 – Larsson, Lars Olof, Nationalstil und Nationalismus in der Kunstgeschichte der zwanziger und dreißiger Jahre, in: Lorenz Dittmann (Hrsg.), *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart 1985, S. 169–184
- Lauterbach 1997 – Lauterbach, Iris (Hrsg.), *Das Zentralinstitut für Kunstgeschichte*, Bd. 11 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München), München 1997
- Lauterbach 2010 – Lauterbach, Iris (Hrsg.), *Kunstgeschichte in München 1947*, München 2010
- Lauterbach 2015 – Lauterbach, Iris, *Der Central Collecting Point in München. Kunstschutz, Restitution, Neubeginn*, München/Berlin 2015
- Leifeld 2015 – Leifeld, Marcus, *Das Wallraf-Richartz-Museum in der Zeit des Nationalsozialismus*, in: Ketelsen/Hartmann 2015, S. 11–22
- Lersch 2005 – Lersch, Thomas, *Schreibverbot? Erkundungen zu Franz Roh*, in: Doll u.a. 2005a, S. 161–181
- Lillie 2003 – Lillie, Sophie, *Was einmal war. Handbuch der enteigneten Kunstsammlungen Wiens*, Wien 2003
- Locher 2001 – Locher, Hubert, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*, München 2001
- Löhr 2009 – Löhr, Hanns Christian, *Der eiserne Sammler. Die Kollektion Hermann Göring. Kunst und Korruption im „Dritten Reich“*, Berlin 2009
- Löhr 2018 – Löhr, Hanns Christian, *Kunst als Waffe. Der Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg. Ideologie und Kunstraub im „Dritten Reich“*, Berlin 2018
- Lörz 2008 – Lörz, Markus, *Neuere Deutsche Kunst*. Oslo, Kopenhagen, Köln 1932. *Rekonstruktion und Dokumentation*, Stuttgart 2008
- Lott 1987 – Lott, Dagmar, *Münchens Neue Staatsgalerie im Dritten Reich*, in: Schuster 1987, S. 289–300
- Löw/Nuding 2014 – Löw, Luitgard/Matthias Nuding (Hrsg.), *Zwischen Kulturgeschichte und Politik. Das Germanische Nationalmuseum in der Weimarer Republik und der Zeit des Nationalsozialismus. Beiträge des Symposiums im Germanischen Nationalmuseum, 8. und 9. Oktober 2010*, Bd. 38 (*Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*), Nürnberg 2014

- Ludwig 1981 – Ludwig, Horst, Münchner Maler im 19. Jahrhundert, Bd. 1 (Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst), München 1981
- LMU 1964 – Ludwig-Maximilians-Universität (Hrsg.), In memoriam Heinrich Wölfflin. Ansprachen bei der Akademischen Gedenkfeier in der Universität München am 24. Juni 1964, München 1964
- Lupfer/Rudert 2015 – Lupfer, Gilbert/Thomas Rudert (Hrsg.), Kenner-schaft zwischen Macht und Moral. Annäherungen an Hans Posse (1879 – 1942), Köln u.a. 2015
- Lust/Marijnissen 1992 – Lust, Johan/Roger Marijnissen, De wederwaar-digheden van het Lam Gods en de Nazi-Kulturpoliti, in: Medede-lingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Lette-ren en Schone Kunsten van Belgie, Klasse der Schone Kunsten 52 (1992), S. 19–43
- Lüttichau 1987 – Lüttichau, Mario-Andreas von, Rekonstruktion der Ausstellung ‚Entartete Kunst‘. München, 19. Juli–30. November 1937, in: Schuster 1987, S. 120–182
- Maaz 2016 – Maaz, Bernhard, Präambel oder Bilanz? Kunst- und zeit-historische Forschungen zu Provenienzfragen und Institutions-geschichte, in: BSTGS 2016, S. 122–125
- Martin 1939 – Martin, Kurt, Vorwort, in: Ausst. Kat. Karlsruhe 1939
- Mayer 1924 – Mayer, August Liebmann, Ein unbekanntes Bildnis Hans Holbeins d. J., in: Buchner/Feuchtmayr 1924, S. 260–262
- Mayer 1929 – Mayer, August Liebmann, Rezension von: Beiträge zur Geschichte der Deutschen Kunst. Band II: Augsburger Kunst der Spätgotik und Renaissance, herausgegeben von Ernst Buchner und Karl Feuchtmayer (Dr. Benno Filser Verlag Augsburg 1928), in: Otto von Falke/August Liebmann Mayer (Hrsg.), Pantheon, München 1929, S. 56
- Mayer 1932 – Mayer, August Liebmann, Das Schäferpaar von P. Gou-dreaux, in: Pantheon 9 (1932), S. 32
- McKale 2012 – McKale, Donald M., Nazis after Hitler. How perpetrators of the Holocaust cheated justice and truth, Lanham 2012
- Meier 1999 – Meier, Nikolaus, Heinrich Wölfflin (1864–1945), in: Hein-rich Dilly (Hrsg.), Altmeister moderner Kunstgeschichte, Berlin 1999, S. 63–79

- Meusch 2001 – Meusch, Matthias, Von der Diktatur zur Demokratie. Fritz Bauer und die Aufarbeitung der NS-Verbrechen in Hessen (1956 – 1968), Bd. 70 (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Nassau), Wiesbaden 2001
- Michels 2003 – Michels, Karen, Norden versus Süden. Hamburger und Münchner Kunstgeschichte in den zwanziger und dreißiger Jahren, in: Drude 2003, S. 131–138
- MIA 2014 – Minneapolis Institute of Art, Honoring the Monuments Men, art saviors of World War II, with a self-guided tour at the MIA (Part I), in: Blog des Minneapolis Institute of Art, publiziert am 03.02.2014, url: <https://new.artsmia.org/stories/honoring-the-monuments-men-art-saviors-of-world-war-ii-with-a-self-guided-tour-at-the-mia-part-i/>
- Morelli 1890 – Morelli, Giovanni, Kunstkritische Studien über italienische Malerei. 3 Bände, Leipzig 1890–1893
- Müller 1962 – Müller, Theodor, Ernst Buchner. 20.3.1892–3.6.1962, in: Bayerische Akademie der Wissenschaften (Hrsg.), Jahrbuch, München 1962, S. 185–189
- Müller-Kelwing 2017 – Müller-Kelwing, Karin, Forschungsprojekt: Die Staatlichen Sammlungen und ihre wissenschaftlichen Mitarbeiter im Nationalsozialismus, in: Dresdner Kunstblätter 3 (2017), S. 77–78
- Mundt 2013 – Mundt, Barbara, Kalendernotizen Robert Schmidts vom Herbst 1937. Der Direktor des Schlossmuseums und das Reichs- und Preußische Ministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, in: Grabowski/Winter 2013, S. 253–269
- Nagel 2013 – Nagel, Anne Christine, Hitlers Bildungsreformer. Das Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung 1934–1945, Frankfurt am Main 2013
- Negendanck 1998 – Negendanck, Ruth, Die Galerie Ernst Arnold in Dresden (1893–1951). Kunsthandel und Zeitgeschichte, Bd. 2 (Galerien und ihre Geschichte), Weimar 1998
- Nerdinger 2004 – Nerdinger, Winfried, Architektur – Macht – Erinnerung. Stellungnahmen 1984 bis 2004, München 2004
- Nicholas 1994 – Nicholas, Lynn H., The Rape of Europa. The Fate of Europe's Treasures in the Third Reich and the Second World War, London 1994

- Niethammer 1982 – Niethammer, Lutz, Die Mitläuferfabrik. Die Entnazifizierung am Beispiel Bayerns, Berlin 1982
- Niethammer 1979 – Niethammer, Lutz, Vom Verhältnis von Reform und Rekonstruktion am Beispiel der Reform des öffentlichen Dienstes, in: Wolf-Dieter Narr/Dietrich Thränhardt (Hrsg.), Die Bundesrepublik Deutschland, Bd. 102 (Neue wissenschaftliche Bibliothek), Königstein/Ts. 1979, S. 47–59
- Noll 2007 – Noll, Thomas, Adolph Goldschmidt (1863–1944), in: Pfisterer 2007, S. 163–180
- o. A. 1957 – o. A., Art: Home from the salt mines, in: Time Magazine 24 (1957)
- o. A. 1938 – o. A., Aus der Münchner Altdorfer-Ausstellung. Das Werk Jörg Breus d. Ae., in: Weltkunst 26/27 (1938), S. 2
- o. A. 1938a – o. A., Aus der Münchner Altdorfer-Ausstellung. Der Leopoldsaltar Rueland Frueaufs d. J., in: Weltkunst 32/33 (1938), S. 3
- o. A. 1938b – o. A., Der Spitzweg-Prozeß, in: Weltkunst 40/41 (1938), S. 8
- o. A. 1938c – o. A., Neue Bilder in der Altdorfer-Ausstellung, in: Weltkunst 36/37 (1938), S. 3
- o. A. 2017 – o. A., Pfuhe, Fritz, in: Allgemeines Künstlerlexikon (Online-Version), Berlin/Boston 2017, url: [https://db.degruyter.com/view/AKL/\\_00101186](https://db.degruyter.com/view/AKL/_00101186)
- Obenaus 2016 – Obenaus, Maria, Für die Nation gesichert? Das „Verzeichnis der national wertvollen Kunstwerke“: Entstehung, Etablierung und Instrumentalisierung 1919 – 1945, Berlin/Boston 2016
- Oeckl 2015 – Oeckl, Sophie Katharina, Die Zusammenarbeit der Kunsthandlungen Julius Böhler München und Karl Haberstock Berlin. Eine Analyse gemeinsam gehandelter Gemälde zwischen 1936 und 1945, Masterarbeit, Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften, Ludwig-Maximilians-Universität München, 2015, DOI: <https://doi.org/10.5282/ubm/epub.29488>
- Oevermann 2007 – Oevermann, Ulrich, Für ein neues Modell von Kunst- und Kulturpatronage, in: Ulrich Oevermann/Christine Tauber/Johannes Süßmann (Hrsg.), Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst, Bd. 20 (Wissenskultur und gesellschaftlicher Wandel), Berlin 2007, S. 13–23

- Panzer/Völz/Rehberg 2015 – Panzer, Gerhard/Franziska Völz/Karl-Siegbert Rehberg (Hrsg.), *Beziehungsanalysen. Bildende Künste in Westdeutschland nach 1945 – Akteure, Institutionen, Ausstellungen und Kontexte (Kunst und Gesellschaft)*, Wiesbaden 2015
- Papenbrock 2008 – Papenbrock, Martin, *Anmerkungen zur Geschichte und Methodik der wissenschaftsgeschichtlichen Forschung zur Kunstgeschichte im Nationalsozialismus*, in: Heftrig u.a. 2008, S. 25–38
- Partsch 2017 – Partsch, Susanna, Geiger, Willi, in: *Allgemeines Künstlerlexikon (Online-Version)*, Berlin/Boston 2017, url: [https://db.degruyter.com/view/AKL/\\_00030089](https://db.degruyter.com/view/AKL/_00030089)
- Paul 1993 – Paul, Barbara, *Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich, Bd. 4 (Berliner Schriften zur Kunst)*, Mainz 1993
- Pereña Sáez 2005 – Pereña Sáez, Helena, *Ernst Buchner. Eine Annäherung*, in: Doll u.a. 2005a, S. 139–160
- Pesch 2012 – Pesch, Dieter/Martin Pesch, Werner Peiner – *Verführer oder Verführter*, München 2012
- Peters 2001 – Peters, Olaf, *Kunst und Politik im Dritten Reich. Rezension von Jonathan Petropoulos, Art as Politics in the Third Reich, Chapel Hill/London 1999 und ders., The Faustian Bargain. The Art World in Nazi Germany, Oxford/New York 2000*, in: *Kunstchronik* 7 (2001), S. 308–316
- Peters 2016 – Peters, Sebastian, *Die Galerie Caspari in München, 1913–1939. Netzwerke und Handlungsspielräume einer jüdischen Kunsthändlerin im Nationalsozialismus*, Masterarbeit, Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften, Ludwig-Maximilians-Universität München, 2016, DOI: <https://doi.org/10.5282/ubm/epub.41213>
- Petropoulos 1999 – Petropoulos, Jonathan, *Art as Politics in the Third Reich*, Chapel Hill/London 1999
- Petropoulos 2000 – Petropoulos, Jonathan, *The Faustian bargain. The art world in Nazi Germany*, Oxford/New York 2000
- Pfisterer 2007 – Pfisterer, Ulrich (Hrsg.), *Klassiker der Kunstgeschichte*, München 2007
- Pfisterer 2015 – Pfisterer, Ulrich, *1915: Kunstgeschichten und Grundbegriffe*, in: Burioni u.a. 2015, S. 1–13

- Piper 2006 – Piper, Ernst, Kampfbund für deutsche Kultur (KfdK), 1928–1934, in: Historisches Lexikon Bayerns, publiziert am 29.05.2006, url: [http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Kampfbund\\_für\\_deutsche\\_Kultur\\_\(KfdK\),\\_1928-1934](http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Kampfbund_für_deutsche_Kultur_(KfdK),_1928-1934)
- Pieper 1936 – Pieper, Paul, Kunstgeographie. Versuch einer Grundlegung (Neue Deutsche Forschungen. Abteilung Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte), Berlin 1936
- Poltermann 2016 – Poltermann, Johanna, ‚Wiedergutmachung‘ für deutsche Museen? Die Beschlagnahmen ‚entarteter‘ Kunst in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen 1937/38 und deren Entschädigung, in: BstGS 2016, S. 136–152
- Porkay 1956 – Porkay, Martin, Auf dem Karussell der Kunst, München 1956
- Porkay 1959 – Porkay, Martin, Rembrandt, andere Leute und ich, Wetzlar 1959
- Raue 1997 – Raue, Ev, Zwischen Expressionismus und Informel. Die Galerie Anne Abels in Köln (1946–1972), in: sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels 2 (1997), S. 47–59
- Reichel 1999 – Reichel, Peter, Der Nationalsozialismus und die Modernisierungsfrage, in: Blume/Scholz 1999, S. 28–39
- Reichsministerium 1942 – Reichsministerium der Luftfahrt und Oberbefehlshaber der Luftwaffe und Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung (Hrsg.), Bericht über die in der Reichsanstalt der Luftwaffe für Luftschutz in der Zeit vom 8. bis 10. Juni 1942 gehaltenen Besprechungen über Maßnahmen zum Schutze von Kunstdenkmälern, Museums- und Bibliotheksgut, 1942
- Reimann 1997 – Reimann, Aribert, Die heile Welt im Stahlgewitter. Deutsche und Englische Feldpost aus dem Ersten Weltkrieg, in: Hirschfeld u.a. 1997, S. 129–145
- Reitmayr/Marx 2010 – Reitmayr, Morten/Christian Marx, Netzwerkansätze in der Geschichtswissenschaft, in: Christian Stegbauer/Roger Häussling (Hrsg.), Handbuch Netzwerkforschung, Wiesbaden 2010, S. 869–880
- Richner 1975 – Richner, Peter, Thomas Manns Projekt eines Friedrich-Romans, Zürich 1975
- Ries 1992 – Ries, Hans, Illustration und Illustratoren des Kinder- und Jugendbuchs im deutschsprachigen Raum 1871–1914, Osnabrück 1992

- Roettgen 2003 – Roettgen, Steffi, Kunsttopographie in Bayern. Zu Genese und Problematik einer Methode, in: Drude 2003, S. 9–28
- Roh 1954 – Roh, Franz, Betrachtungen zur großen Munch-Ausstellung, in: Das Kunstwerk 4 (1954), S. 88
- Roh 1962 – Roh, Franz, „Entartete“ Kunst. Kunstbarbarei im Dritten Reich, Hannover 1962
- Rosebrock 2012 – Rosebrock, Tessa Friederike, Kurt Martin und das Musée des Beaux-Arts de Strasbourg. Museums- und Ausstellungspolitik im „Dritten Reich“ und in der unmittelbaren Nachkriegszeit, Bd. 2 (Ars et scientia: Schriften zur Kunstwissenschaft), Berlin 2012
- Rosenfeld 2000 – Rosenfeld, Gavriel D., Munich and Memory. Architecture, Monuments, and the Legacy of the Third Reich, Berkeley u.a. 2000
- Rößler 2014 – Rößler, Johannes, Zwischen den Fronten. Der Genter Altar im Ersten Weltkrieg und im Friedensvertrag von Versailles, in: Kemperdick 2014, S. 101–111
- Rosthal 1999 – Rosthal, Sabine, Jan Polack. Studien zu Werk und Wirkung. Berlin, FU, Diss. 1999
- Rückert 2010 – Rückert, Claudia, Adolph Goldschmidt im Jahre 1912 – Lehrer, Organisator, Netzwerker, in: Bredekamp/Labuda 2010, S. 103–116
- Rudert 2015 – Rudert, Thomas, Konservativer Galeredirektor – Kulturdiplomate der Weimarer Republik – NS-Sonderbeauftragter. Bausteine zu einer Biografie Hans Posses, in: Lupfer/Rudert 2015, S. 61–149
- Rumschöttel 1997 – Rumschöttel, Hermann, Geschichte des bayerischen Kultusministeriums von der Errichtung bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs, in: Bayerisches Staatsministerium für Unterricht, Kultus, Wissenschaft und Kunst (Hrsg.), Tradition und Perspektive, München 1997, S. 45–101
- Rumschöttel 2014 – Rumschöttel, Hermann, „Ein neuer Typ bayerischen Herrschertums“. König Ludwig III. von Bayern: Persönlichkeit und Politik, in: Ulrike Leutheusser/Hermann Rumschöttel (Hrsg.), König Ludwig III. und das Ende der Monarchie in Bayern (Edition Monacensia), München 2014, S. 13–32
- Ruppert 1998 – Ruppert, Wolfgang, Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen

- Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Bd. 1352 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft), Frankfurt am Main 1998
- Ruppert 2015 – Ruppert, Wolfgang (Hrsg.), Künstler im Nationalsozialismus. Die „Deutsche Kunst“, die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule, Köln u.a. 2015
- Ruppert 2018 – Ruppert, Wolfgang, Künstler! Kreativität zwischen Mythos, Habitus und Profession, Köln u.a. 2018
- Rydell 2014 – Rydell, Anders, Hitlers Bilder. Kunstraub der Nazis – Raubkunst in der Gegenwart, Frankfurt am Main u.a. 2014
- Saalmann 2014 – Saalmann, Timo, Kunstpolitik der Berliner Museen 1919–1959, Bd. 6 (Schriften zur modernen Kunsthistoriographie), Berlin 2014
- Saalmann 2017 – Saalmann, Timo, Langjährige Kontakte. Die Münchener Kunsthandlung Julius Böhler, in: Anne-Cathrin Schreck/Anja Ebert/Timo Saalmann (Hrsg.), Gekauft – Getauscht – Geraubt?, Bd. 18 (Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum), Nürnberg 2017, S. 24–37
- Sager 1992 – Sager, Peter, Die Besessenen. Begegnungen mit Kunstsammlern zwischen Aachen und Tokio, Köln 1992
- Sander 2014 – Sander, Jochen, Einleitung, in: Stefan Roller/Jochen Sander (Hrsg.), Fantastische Welten, Frankfurt am Main/München 2014, S. 15–19
- Santorius 2013 – Santorius, Nerina, „Alles urdeutsch“? Hans Thoma und die Debatte um eine nationale Kunst, in: Krämer/Hollein 2013, S. 29–39
- Savoy 2011 – Savoy, Bénédicte, Kunstraub. Napoleons Konfiszierungen in Deutschland und die europäischen Folgen. Mit einem Katalog der Kunstwerke aus deutschen Sammlungen im Musée Napoléon, Köln 2011
- Schäfer 2000 – Schäfer, Fritz, Zur Entstehung des Museums Georg Schäfer, in: Bruno Bushart/Matthias Eberle/Jens Christian Jensen (Hrsg.), Museum Georg Schäfer Schweinfurt, Schweinfurt 2000, S. 5–14
- Schawe 1994 – Schawe, Martin, Vor 50 Jahren – Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen im Zweiten Weltkrieg, in: Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hrsg.), Jahresbericht 1994, S. 9–27

- Schawe 2010 – Schawe, Martin, 1947 – Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, in: Lauterbach 2010, S. 90–104
- Schawe 2017 – Schawe, Martin, Van Eyck in Neuschwanstein. Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, der Genter Altar und der Sakramentsaltar aus Löwen im Zweiten Weltkrieg, in: BSTGS 2017, S. 140–167
- Schawe 2018 – Schawe, Martin, Vor 100 Jahren. Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen im Ersten Weltkrieg, in: BSTGS 2018, S. 184–208
- Schawe 2019 – Schawe, Martin, Die Verluste der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen im Zweiten Weltkrieg, Bd. 3 (Schriften der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen), Köln u.a. 2019
- Schieder 2013 – Schieder, Martin, „L'art français doit revenir d'Allemagne en France“. The Debate on Restitution of French Art Works from Germany, 1918 and 1945, in: G. Ulrich Großmann/Petra Krutisch (Hrsg.), *The Challenge of the Object*, Bd. 32 (Wissenschaftlicher Beiband zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums), Nürnberg 2013, S. 1367–1371
- Schleusener 2004 – Schleusener, Jan, Vom Kunsthändler zum Kaffeebauer. Ausschaltung und Emigration am Beispiel Bernheimer, in: *zeitenblicke* 2004, url: <http://www.zeitenblicke.de/2004/02/schleusener/index.html>
- Schleusener 2016 – Schleusener, Jan, Raub von Kulturgut. Der Zugriff des NS-Staats auf jüdischen Kunstbesitz in München und seine Nachgeschichte, Bd. 3 (Bayerische Studien zur Museumsgeschichte), Berlin 2016
- Schlink 2012 – Schlink, Wilhelm, „Ein Volk, eine Zeit, eine Kunst“. Heinrich Wölfflin über das nationale Formgefühl, in: Sabine Frommel/Antonio Bruculeri (Hrsg.), *L'idée du style dans l'histoire de l'art*, Roma 2012, S. 165–176
- Schmidt 2010 – Schmidt, Marlies, Die „Große Deutsche Kunstausstellung 1937 im Haus der Deutschen Kunst zu München“. Rekonstruktion und Analyse, Halle Univ. Diss. 2010, url: <http://digital.bibliothek.uni-halle.de/ulbhalhs/urn/urn:nbn:de:gbv:3:4-9141>
- Schneede 1987 – Schneede, Uwe M. (Hrsg.), *Rave, Paul Ortwin: Kunstdiktatur im Dritten Reich*, Berlin 1987

- Schöddert 2010 – Schöddert, Wolfgang, Vom Geist der Kunst und dem Ungeist der Zeit. Spuren der Galerie Ferdinand Möller aus den Jahren 1937 bis 1945, in: Steinkamp/Haug 2010, S. 61–82
- Schönberger/Loitfellner 2016 – Schönberger, Pia/Sabine Loitfellner (Hrsg.), Bergung von Kulturgut im Nationalsozialismus: Mythen – Hintergründe – Auswirkungen, Bd. 6 (Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung), Köln/Wien 2016
- Schrick 1994 – Schrick, Kirsten Gabriele, München als Kunststadt. Dokumentation einer kulturhistorischen Debatte von 1781 bis 1945, Bd. 6 (Literarhistorische Studien), Wien 1994
- Schulz-Hoffmann/von Zur Mühlen 2002 – Schulz-Hoffmann, Carla/Ilse von Zur Mühlen, Provenienzforschung an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, in: Baresel-Brand u.a. 2002, S. 331–348
- Schulz-Hoffmann 2005 – Schulz-Hoffmann, Carla, Gesucht: Die Biografie von Kunstwerken, in: Baresel-Brand 2005, S. 247–264
- Schuster 1999 – Schuster, Peter-Klaus, Die doppelte ‚Rettung‘ der modernen Kunst durch die Nationalsozialisten, in: Blume/Scholz 1999, S. 40–47
- Schuster 1987 – Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.), Die ‚Kunststadt‘ München 1937. Nationalsozialismus und ‚Entartete Kunst‘, München 1987
- Schuster 1987a – Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.), Dokumentation zum nationalsozialistischen Bildersturm am Bestand der Staatsgalerie moderner Kunst in München, München 1987
- Schütz 1988 – Schütz, Karl, Rezension von Bruno Bushart (Hrsg.), Ausst. Kat. Altdeutsche Bilder der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt, Schweinfurt 1985, in: Kunstchronik 41 (1988), S. 115–118
- Schwarz 2001 – Schwarz, Birgit, Rezension von: Petropoulos, Jonathan G.: The Faustian bargain. The art world in Nazi Germany, London u.a. 2000, in: Journal für Kunstgeschichte 5 (2001), S. 195–201
- Schwarz 2004 – Schwarz, Birgit, Hitlers Museum. Die Fotoalben Gemäldegalerie Linz: Dokumente zum „Führermuseum“, Köln u.a. 2004
- Schwarz 2009 – Schwarz, Birgit, Geniewahn. Hitler und die Kunst, Wien 2009
- Schwarz 2014 – Schwarz, Birgit, Auf Befehl des Führers. Hitler und der NS-Kunstraub, Darmstadt 2014

- Schwarz 2017 – Schwarz, Birgit, Alle retten den Genter Altar. Der Weg durch Europa 1940–1945, in: Stephan Kemperdick/Johannes Rössler/Joris Corin Heyder (Hrsg.), *Der Genter Altar/The Ghent Altarpiece. Reproduktionen, Deutungen, Forschungskontroversen/Reproductions, Interpretations, Scholarly debates*, Petersberg 2017, S. 12–25
- Schwarz 2018 – Schwarz, Birgit, Hitlers Sonderauftrag Ostmark. Kunstraub und Museumspolitik im Nationalsozialismus, Bd. 7 (Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung), Göttingen 2018
- Schweers 1994 – Schweers, Hans F., *Gemälde in deutschen Museen. Katalog der ausgestellten und depotgelagerten Werke*, München 1994
- Sedlmayr 1948 – Sedlmayr, Hans, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg/Wien 1948
- Serafini 2010 – Serafini, Paolo (Hrsg.), *Giacomo Favretto. Venezia, fascino e seduzione*, Mailand 2010
- Siefert 1997 – Siefert, Helge, Tschudis Berufung nach München, in: Peter-Klaus Schuster/Johann Georg von Hohenzollern (Hrsg.), *Manet bis van Gogh*, Berlin/München 1997, S. 402–407
- Soika 2019 – Soika, Aya, Der lange Expressionismusstreit um Nolde, in: Fulda u.a. 2019, S. 39–65
- Sorensen o.D. – Sorensen, Lee, Sedlmayr, Hans, in: *Dictionary of Art Historians*, url: <http://www.arthistorians.info/sedlmayrh>, o.D.
- Stange 1960 – Stange, Alfred, *Deutsche Malerei der Gotik. Zehnter Band. Salzburg, Bayern und Tirol in der Zeit von 1400 bis 1500*, München/Berlin 1960
- Staudhammer 1914 – Staudhammer, Sebastian, Joseph Flossmann, in: *Die christliche Kunst*, Beilage 11 (1914/1915)
- Steiner 2004 – Steiner, Peter B., Jan Polack – Werk, Werkstatt und Publikum, in: Steiner/Grimm 2004, S. 15–26
- Steiner/Grimm 2004 – Steiner, Peter B./Claus Grimm (Hrsg.), Jan Polack. *Von der Zeichnung zum Bild. Malerei und Maltechnik in München um 1500*, Bd. 49 (Veröffentlichungen zur bayerischen Geschichte und Kultur), Augsburg 2004
- Steinhardt-Hirsch 2015 – Steinhardt-Hirsch, Claudia, Die Rezeption der Grundbegriffe, in: Burioni u.a. 2015, S. 351–353

- Steinkamp/Haug 2010 – Steinkamp, Maike/Ute Haug (Hrsg.), *Werke und Werte. Über das Handeln und Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus*, Bd. 5 (Schriften der Forschungsstelle „entartete Kunst“), Berlin 2010
- Steinke 2015 – Steinke, Melida, „Sonderfall Bernheimer“? Die Enteignung des Privatbesitzes und die Übernahme der L. Bernheimer KG durch die Münchner Kunsthandels-Gesellschaft/Kameradschaft der Künstler München e. V., Masterarbeit, Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften, Ludwig-Maximilians-Universität München, 2015, DOI: <https://doi.org/10.5282/ubm/epub.27234>
- Stengel 2007 – Stengel, Katharina (Hrsg.), *Vor der Vernichtung. Die staatliche Enteignung der Juden im Nationalsozialismus*, Bd. 15 (Wissenschaftliche Reihe des Fritz Bauer Instituts), Frankfurt am Main 2007
- Stieglitz 1989 – Stieglitz, Ann, *The Reproduction of Agony. Toward a Reception-History of Grünewald's Isenheim Altar after the First World War*, in: *Oxford Art Journal* 12 (1989), S. 87–103
- Stoll 2005 – Stoll, Ulrike, *Kulturpolitik als Beruf. Dieter Sattler (1906–1968) in München, Bonn und Rom*, Bd. 98 (Veröffentlichungen der Kommission für Zeitgeschichte. Reihe B, Forschungen), Paderborn 2005
- Stöppel 2008 – Stöppel, Daniela, *Zwischen „subjektiver Persönlichkeitskunst“ und „Handeln eines überendlichen und starken Geistes“ – deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts aus Sicht der Kunstgeschichte im Nationalsozialismus*, in: Brigitte Buberl (Hrsg.), *Kunst, Nation und nationale Repräsentation*, Bönen 2008, S. 137–150
- Stöppel/Wimböck 2010 – Stöppel, Daniela/Gabriele Wimböck (Hrsg.), *Das Institut für Kunstgeschichte in München 1909–2009*, München 2010
- Stöppel/Wimböck 2010a – Stöppel, Daniela/Gabriele Wimböck, *Kunstgeschichte in München: 1909*, in: Stöppel/Wimböck 2010, S. 4–7
- Strieder 1962 – Strieder, Peter, Ernst Buchner (gestorben am 3. Juni 1962), in: *Pantheon* 1 (1962), S. 255
- Strocka 1999 – Strocka, Volker Michael (Hrsg.), *Kunstraub – ein Siegerrecht? Historische Fälle und juristische Einwände*, Berlin 1999
- Struchholz 2011 – Struchholz, Edith, *Von der Anschauung ausgehen – Jacob Burckhardts Fotosammlung und seine kunsthistorischen Texte*, in: Caraffa 2011, S. 169–180

- Strzoda 2013 – Strzoda, Hanna, Ein Feldzug gegen den „Kulturbolschewismus“. Walter Hansen als Kunstwächter bei den Staatlichen Museen zu Berlin, in: Grabowski/Winter 2013, S. 113–128
- Syre 2015 – Syre, Cornelia, Nicht auf einer Linie. Raphaels Porträt des Bindo Altoviti in München, in: Kurt Zeitler u.a. (Hrsg.), Linien – Musik des Sichtbaren, Berlin 2015, S. 187–195
- Szöllösi-Janze 2000 – Szöllösi-Janze, Margit, Lebens-Geschichte – Wissenschafts-Geschichte. Vom Nutzen der Biographie für Geschichtswissenschaft und Wissenschaftsgeschichte, in: Berichte zur Wissenschaftsgeschichte 23 (2000), S. 17–35
- Tavernier 2017 – Tavernier, Ludwig, Buchner, Georg W. (1890), in: Allgemeines Künstlerlexikon (Online-Version), Berlin/Boston 2017, url: [https://www.degruyter.com/view/AKL/\\_10145161](https://www.degruyter.com/view/AKL/_10145161)
- Tischner 2017 – Tischner, Maria, Bücher von August Liebmann Mayer in der Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, in: Provenienz & Forschung 1 (2017), S. 30–37
- Tworek 2017 – Tworek, Elisabeth, Olaf Gulbransson auf dem „Schererhof“, in: Tworek 2017a, S. 140–155
- Tworek 2017a – Tworek, Elisabeth (Hrsg.), Trügerische Idylle. Schriftsteller und Künstler am Tegernsee 1900–1945 (Edition Monacensia), München 2017
- Ueberschär/Vogel 1999 – Ueberschär, Gerd R./Winfried Vogel, Dienen und Verdienen. Hitlers Geschenke an seine Eliten, Frankfurt am Main 1999
- Uellenberg 1955 – Uellenberg, Gisela, Zu einer Edvard Munch-Ausstellung, in: Merkur 84 (1955), S. 195–197
- Ulrich 1997 – Ulrich, Bernd, Die Augenzeugen. Deutsche Feldpostbriefe in Kriegs- und Nachkriegszeit 1914–1933, Bd. N.F. 8 (Schriften der Bibliothek für Zeitgeschichte), Essen 1997
- Vaupel u.a. 2010 – Vaupel, Elisabeth/Stefan L. Wolff/Dorothee Messerschmidt-Franzen (Hrsg.), Das Deutsche Museum in der Zeit des Nationalsozialismus. Eine Bestandsaufnahme, Bd. N.F. 27 (Abhandlungen und Berichte/Deutsches Museum), Göttingen 2010
- Veit 1980 – Veit, Ludwig (Hrsg.), Olaf Gulbransson, Bd. N.F. 2 (Werke und Dokumente), München 1980

- Vietta/Rizzo 2012 – Vietta, Silvio/Roberto Rizzo (Hrsg.), „Sich an den Tod heranpürschen...“. Hermann Broch und Egon Vietta im Briefwechsel 1933–1951, Göttingen 2012
- Voigt 2007 – Voigt, Vanessa-Maria, Kunsthändler und Sammler der Moderne im Nationalsozialismus. Die Sammlung Sprengel 1934 bis 1945 (Materialien zur Kunst des 20. Jahrhunderts), Berlin 2007
- Voigt 2018 – Voigt, Vanessa-Maria, Der Kunstraub der Nationalsozialisten in München 1938/39. Die Beteiligung des Historischen Museums der Stadt München an der „Sicherstellung von Kulturgütern“, in: Ausst. Kat. München 2018, S. 128–151
- Voigt/Keßler 2010 – Voigt, Vanessa-Maria/Horst Keßler, Die Beschlagnahmung jüdischer Kunstsammlungen in München 1938/39. Zum Verbleib der Kunstwerke. Ein Forschungsprojekt der Staatlichen und Städtischen Museen in München zum Schicksal jüdischer Kunstsammler und -händler, in: Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste Magdeburg (Hrsg.), Die Verantwortung dauert an. Beiträge deutscher Institutionen zum Umgang mit NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut, Bd. 8 (Veröffentlichungen der Koordinierungsstelle Magdeburg), Magdeburg 2010, S. 277–297
- Voigt/Keßler 2012 – Voigt, Vanessa-Maria/Horst Keßler, Die Beschlagnahme jüdischer Kunstsammlungen 1938/39 in München. Ein Forschungsprojekt der Staatlichen und Städtischen Museen in München zum Schicksal jüdischer Kunstsammler und Kunsthändler, in: Blimlinger/Mayer 2012, S. 37–49
- Voigt/Keßler 2015 – Voigt, Vanessa-Maria/Horst Keßler, Protokoll eines Kunstraubs. Handbuch der 1938/39 beschlagnahmten jüdischen Sammlungen in München, Berlin 2015 (unveröffentlicht)
- Voigt/Rader 2018 – Voigt, Vanessa-Maria/Henning Rader, Die „Arisierung“ der Bernheimer KG 1939: Erwerbungen der städtischen Musikinstrumentensammlung 1940, in: Ausst. Kat. München 2018, S. 180–193
- Voss 1957 – Voss, Hermann, The Reopening of the Alte Pinakothek in Munich, in: The Burlington Magazine 654 (1957), S. 312–313
- W. R. D. 1937 – W. R. D., Deutsche Kunst auf Auslandsreisen, in: Weltkunst 5 (1937), S. 1

- Wahl 1999 – Wahl, Rainer, Kunstraub als Ausdruck von Staatsideologie, in: Stročka 1999, S. 27–39
- Wallraf-Richartz-Museum Köln 1986 – Wallraf-Richartz-Museum Köln (Hrsg.), Vollständiges Verzeichnis der Gemäldesammlung, Köln 1986
- Wanninger 2014 – Wanninger, Susanne, „Herr Hitler, ich erkläre meine Bereitwilligkeit zur Mitarbeit.“ Rudolf Buttmann (1885–1947). Politiker und Bibliothekar zwischen bürgerlicher Tradition und Nationalsozialismus, Bd. 59 (Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen), Wiesbaden 2014
- Weese 1925 – Weese, Artur, Rezension von: Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, hrsg. von Ernst Buchner und Karl Feuchtmayr, Bd. I, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 46 (1925), S. 265–267
- Wehlte 1962 – Wehlte, Kurt, Professor Dr. Ernst Buchner †, in: Maltechnik 3 (1962), S. 83
- Weigel 2009 – Weigel, Björn, „Märzgefallene“ und Aufnahmestopp im Frühjahr 1933. Eine Studie über den Opportunismus, in: Benz 2009, S. 91–109
- Weiß 2007 – Weiß, Dieter J., Kronprinz Rupprecht von Bayern (1869–1955). Eine politische Biografie, Regensburg 2007
- Wendland 1994 – Wendland, Ulrike, Arkadien in Hamburg. Studierende und Lehrende am Kunsthistorischen Seminar der Hamburgischen Universität, in: Bruno Reudenbach (Hrsg.), Erwin Panofsky, Bd. 3 (Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg), Berlin 1994, S. 15–29
- Wendland 1999 – Wendland, Ulrike, Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler, München 1999
- Weniger 2004 – Weniger, Matthias, Polack, Grasser, Blütenburger Meister: Die Polack-Werkstatt im Kontext einer Hochkonjunktur Münchner Kunst, in: Steiner/Grimm 2004, S. 27–46
- Wenninger 2014 – Wenninger, Regina, Baden-Badener Quodlibet. Der Streit um die abstrakte Kunst und ihre ‚Manager‘ um 1960 am Beispiel der Zeitschriften Das Kunstwerk und tendenzen, in: kritische berichte 4 (2014), S. 5–16

- Wienert 2016 – Wienert, Annika, Artige, bössartige Kunst, in: Berswordt-Wallrabe u.a. 2016, S. 49–56
- Wilckens 1949 – Wilckens, Leonie von, Die Ausstellung „Der Blaue Reiter“ in München, in: Kunstchronik 2 (1949), S. 178–182, S. 180
- Wilm 1938 – Wilm, Hubert, Albrecht Altdorfer und sein Kreis. Die große Ausstellung in der Neuen Staatsgalerie zu München, in: Weltkunst 20/21 (1938), S. 1–2
- Wilmes 2012 – Wilmes, Daniela, Wettbewerb um die Moderne. Zur Geschichte des Kunsthandels in Köln nach 1945, Bd. 2 (Schriften zur modernen Kunsthistoriographie), Berlin 2012
- Wimböck 2007 – Wimböck, Gabriele, Heinrich Wölfflin (1864–1945), in: Pfisterer 2007, S. 124–140
- Wimböck 2010 – Wimböck, Gabriele, Heinrich Wölfflin (1864–1945), in: Stöppel/Wimböck 2010, S. 26–31
- Winkler 2005 – Winkler, Richard, „Händler, die ja nur ihrem Beruf nachgingen“. Die Münchner Kunsthandlung Julius Böhler und die Auflösung jüdischer Kunstsammlungen im „Dritten Reich“, in: Baresel-Brand 2005, S. 206–246
- Winkler 2019 – Winkler, Willi, Das braune Netz. Wie die Bundesrepublik von früheren Nazis zum Erfolg geführt wurde, Berlin 2019
- Winter 2013 – Winter, Petra, Vom Kläger zum Beklagten? Der Direktor der Gemäldegalerie Ernst Heinrich Zimmermann, in: Grabowski/Winter 2013, S. 271–285
- Winter 2016 – Winter, Petra, „Das hören wir nicht weiter an!“ Die vom Reichserziehungsministerium veranstaltete „Erste Tagung deutscher Museumsdirektoren“ im November 1937 in Berlin, in: Baensch u.a. 2016, S. 45–59
- Wölfflin 1915 – Wölfflin, Heinrich, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, München 1915
- Wölfflin 1931 – Wölfflin, Heinrich, Italien und das deutsche Formgefühl, München 1931
- Wüthrich 2006 – Wüthrich, Lucas, Hugelshofer, Walter, in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), Online-Version, 2006, url: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D43023.php>
- Zechel 2018 – Zechel, Anja, Die Lücke war der Beleg. Ein Restitutionsbericht zum „Fall Friedmann“, in: BstGS 2018, S. 176–183

- Ziegler 2007 – Ziegler, Dieter, Die Wertpapierkonfiskation und die Rolle der Banken, in: Stengel 2007, S. 161–181
- Zülch 1938 – Zülch, Walther Karl, Der historische Grünewald. Mathis Gothardt-Neithardt, München 1938
- Zur Mühlen 2002 – Zur Mühlen, Ilse von, Von der Herkunftssuche zur Restitution – Ein Erfahrungsbericht, in: Baresel-Brand u.a. 2002, S. 159–178
- Zur Mühlen 2004 – Zur Mühlen, Ilse von, Die Kunstsammlung Hermann Görings. Ein Provenienzbericht der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München 2004
- Zuschlag 1993 – Zuschlag, Christoph, Der Kunstverein und die „Neue Zeit“. Der Badische Kunstverein zwischen 1933 und 1945, in: Jutta Dresch (Hrsg.), Bilder im Zirkel, Karlsruhe 1993, S. 191–207
- Zuschlag 1995 – Zuschlag, Christoph, „Entartete Kunst“. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland, Bd. N. F. 21 (Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen), Worms 1995
- Zuschlag 2012 – Zuschlag, Christoph, Die theoretischen Diskurse über moderne Kunst in der Nachkriegszeit, in: Friedrich/Prinzing 2012, S. 18–25
- Zuschlag 2016 – Zuschlag, Christoph, „Freiwillige“ Abgaben moderner Kunst durch deutsche Museen nach 1933, in: Baensch u.a. 2016, S. 223–234



Ernst Buchner (1892–1962) war Kunsthistoriker und zweimal Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in München. Seit 1933 hätte er sein Amt trotz massiver Einmischung der nationalsozialistischen Kulturpolitik rein künstlerisch und gänzlich unpolitisch ausgeführt, behauptete Buchner nach seiner Entlassung aus demselben 1945. Andere warfen ihm dagegen enge Kontakte zu Hitler, systemkonforme Kunstankäufe und Kunstraub vor. Dennoch wurde er 1953 erneut als Generaldirektor berufen und bei der Wiedereröffnung der Alten Pinakothek 1957 als „Retter der Pinakotheken“ gefeiert.

Die Studie rekonstruiert Buchners wechselvolle Biografie und analysiert sein Wirken im Spannungsfeld zwischen Kunst und Politik. Sie nimmt seinen Werdegang als Kunsthistoriker und sein Agieren als Museumsdirektor während der NS-Zeit ebenso in den Blick wie seine erfolgreiche Strategie der Rechtfertigung und Umdeutung seiner Tätigkeiten nach Kriegsende. Damit offenbart sie Buchner als Fallbeispiel für personelle Kontinuitäten in der Nachkriegszeit sowie für die Verdrängung der Vergangenheit innerhalb des Kunstbetriebs und darüber hinaus.

**Theresa Sepp** studierte Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft und Geschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München und wurde dort 2020 mit vorliegender Arbeit promoviert. Sie war Stipendiatin des Cusanuswerks und arbeitet als Kunsthistorikerin und Provenienzforscherin in München.

32,90 €  
ISBN 978-3-95925-168-6

