

DER „FÜHRERAUFTRAG ZUR DOKUMENTATION VON WAND- UND DECKENMALEREIEN IN GROSSDEUTSCHLAND“, „KUNSTSCHUTZ“ UND ZERSTÖRUNG UNTER NATIONAL-SOZIALISTISCHER HERRSCHAFT AM BEISPIEL VON SCHLOSS NYMPHENBURG IN MÜNCHEN

Julian Wyss

Mit dem sogenannten „Führerauftrag zur Dokumentation von Wand- und Deckenmalereien in historischen Baudenkmalern Großdeutschlands“ sollten ab 1943 rund 1.500 – nach anderen Quellen auch 2.000 – Bauten von künstlerischer oder kunsthistorischer Bedeutung in Deutschland und den besetzten Gebieten farbfotografisch dokumentiert werden.¹ In einem internen Schreiben vom 6. April 1943 aus dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda heißt es, „[Adolf Hitler] wünscht im Hinblick auf die durch die feindlichen Luftangriffe hervorgerufenen Zerstörungen, dass von sämtlichen wertvollen Deckengemälden [...] Farbfotos angefertigt werden.“² Im selben Schreiben werden unbewegliche Kulturgüter, welchen eine solche Beschädigung oder Zerstörung drohte, exemplarisch genannt und darauf verwiesen, dass es sich um einen „Führer-Auftrag“ handle, „mit dessen Durchführung in den allernächsten Tage begonnen werden muss“.³

¹ Rolf Hetsch, *Von der Unvergänglichkeit deutscher Kunst*, in: Die Weltkunst, XVIII, 5, 15.5.1944, 1-2, 1; Rolf Sachsse, *Die größte Bewährungsprobe für den Kleinfarbfilm. Der Führerauftrag zur Dokumentation wertvoller Wand- und Deckenmalereien in historischen Bauwerken*, in: Dom. Tempel. Skulptur. Architektur Fotografien von Walter Hege (Kat. Ausst. Römisch-Germanisches Museum, Köln), hg. von Bodo von Dewitz, Köln 1993, 68-72, 69; Rolf Sachsse, *Documenting*



Abb. 1: Augsburg, Rathaus. Goldener Saal, Peter Candid und Johann Mathias Kager 1619-1622, Fotografie von Rolf-Werner Nehrlich, 1943. Das Rathaus wurde 1944 zerstört.

Bereits wenige Wochen später wurden Joseph Goebbels über 100 Probeaufnahmen aus der Klosterbibliothek St. Florian (Oberösterreich) sowie dem Ratssaal des Augsburger Rathauses zur Besichtigung vorgelegt, welche sowohl von Goebbels als auch von Hitler für gut befunden wurden (Abb. 1). Damit sollte die systematische Dokumentation sämtlicher Wand- und Deckenmalereien beginnen, wobei das Propagandaministerium von einer Gesamtzahl von ungefähr 30.000 Bildern und aufgrund der kriegsbedingt

immobile art works by colour photography 1943-45 (AVICOM94, 4. Internationales Symposium in Zusammenarbeit mit dem Haus der Geschichte der BRD Bonn; 20.-24. September 1994, Bonn; Sektion B: Fotokonservierung und -restaurierung), Bonn 1994, 1-8, 2.

² Bundesarchiv, „Führerauftrag“, 6. April 1943, BAarch, R 55/692, Bl. 10, zitiert nach: Fuhrmeister (et al.) 2006 (Anm. 4), 243.

³ Vgl. ebenda.

erschweren Bedingungen von einer Bearbeitungszeit von mindestens vier bis fünf Monaten ausging. Dies sollte sich jedoch als deutliche Fehleinschätzung erweisen.⁴ Die organisatorische Leitung des „Führerauftrags“ lag bei der Abteilung Bildende Kunst im Propagandaministerium, die sich zunächst mit den technischen, finanziellen und administrativen Rahmenbedingungen des Projekts auseinandersetzen musste. Das Projekt begann im Sommer 1943, wobei einzelne Fotograf*innen oder Arbeitsgruppen mit der Bearbeitung ausgewählter Objekte beauftragt wurden, ohne dass spezifische Vorgaben zu Form und Bildauswahl gemacht wurden. Entsprechend der unterschiedlichen Arbeitsweisen und technischen Fähigkeiten der Fotograf*innen waren auch die Resultate in ihrer Qualität heterogen, weshalb das Propagandaministerium im Dezember 1943 bindende Richtlinien für die Fotoaktion erließ, denen sich die Fotograf*innen zu verpflichten hatten.⁵ Die Auswahl der zu dokumentierenden Objekte unterlag den Landesdenkmalämtern, welche eine entsprechende Liste erstellten, wobei die Objekte sowohl in ihrer kunsthistorischen Bedeutung als auch der aktuellen Gefährdung durch Luftangriffe hin eingeordnet wurden. Bis in den Herbst 1943 stand eine Auswahl von ungefähr 1.000 Kirchen und Profanbauten. Diese Liste sollte jedoch bis zum Sommer 1944 auf rund 2.000 Objekte

⁴ Frank Pütz, „Führerauftrag“ und „Göttergeschenk“. Die Entstehungsgeschichte der Farbdias deutscher Wand- und Deckenmalereien, in: Christian Fuhrmeister - Stephan Klingen - Iris Lauterbach - Ralf Peters (Hgg.), „Führerauftrag Monumentalmalerei“. Eine Fotokampagne 1943-1945, Köln - Weimar - Wien 2006, 19-26, 20; Bundesarchiv, Finanzplanung Biebrach, 13. und 14. Mai 1943, BAarch R 55/692 Bl. 11, VS und RS, Bl. 9, in: Fuhrmeister (et al.) 2006, 246f.

⁵ Sachsse 1993 (Anm. 1), 68f; Pütz 2006 (Anm. 4), 20; Bundesarchiv, Richtlinien, 2. Dezember 1943, BAarch R 4901/12280 Bl. 4, VS und RS, Bl. 5, in: Fuhrmeister (et al.) 2006 (Anm. 4), 254-256.

⁶ Sachsse 1993 (Anm. 1), 68f.

erweitert werden.⁶ Laut Regierungsrat Rolf Hetsch, dem die Betreuung des Projekts im Ministerium unterlag, wurde je Objekt mit durchschnittlich 100 Gesamt- und Einzelbildern gerechnet, die jeweils in fünffacher Ausführung aufgenommen werden sollten. Damit wäre letztlich ein Bestand von 750.000 Fotografien zusammengekommen.⁷ Andere Berechnungen kommen auf etwas kleinere Zahlen, die jedoch alle die ursprüngliche Einschätzung des Ministeriums von 30.000 Bildern um mindestens das zehnfache übersteigen.⁸ Entsprechend sollte sich auch der Bearbeitungszeitraum in die Länge ziehen: noch bis zum April 1945 wurden Hitler und Goebbels Bildlieferungen vorgelegt und weitere Gelder für die Umsetzung des Projekts bewilligt.⁹ Bis Kriegsende waren ungefähr die Hälfte aller gelisteten Objekte fotografisch dokumentiert.¹⁰ Heute überliefert ist ein Bestand von 36.850 Farbdias, wobei unter Berücksichtigung erlittener Verluste von einer größeren Zahl auszugehen ist.¹¹

Das zunächst eher unscheinbare Projekt der farbfotografischen Dokumentation von Wand- und Deckenmalereien entwickelte sich zu einer Kampagne eines bis dahin einmaligen finanziellen und organisatorischen Ausmaßes. Die ursprünglich veranschlagten Kosten von 1.250.000 RM wurden bereits 1943 auf 1,5 Mio. RM erhöht und vom Finanzministerium für das Rechnungsjahr 1943

⁷ Hetsch 1944 (Anm. 1), 1.

⁸ Sachsse 1993 (Anm. 1), 69; Rolf Sachsse, „Schutz am Phantom“ - Zur Photogeschichte des „Führerbefehls“ zur Dokumentation ortsfester Kunstwerke, in: Fuhrmeister (et al.) 2006 (Anm. 4), 1-17, 3.

⁹ Sachsse 1993 (Anm. 1), 70.

¹⁰ Pütz 2006 (Anm. 4), 24.

¹¹ Stephan Klingen, Die Überlieferungsgeschichte des Farbdiabestandes aus dem „Führerauftrag“ von 1943 bis zur Digitalisierung, in: Christian Fuhrmeister - Stephan Klingen - Iris Lauterbach - Ralf Peters (Hgg.), „Führerauftrag Monumentalmalerei“. Eine Fotokampagne 1943-1945, Köln - Weimar - Wien 2006, 63-81, 75.

bewilligt. Nachdem die Arbeiten im Jahr 1944 sehr gut vorankamen, wurden 1945 rückwirkend weitere 350.000 RM für das Rechnungsjahr 1944 ausgesprochen.¹²

Bei der Beantragung der finanziellen Mittel wurde vorangestellt, dass durch die wirtschaftliche Auswertung der Aufnahmen ein Vielfaches der Kosten wieder eingenommen werden könne und sich durch Verwertung im Ausland erhebliche Devisenbeträge erzielen ließen, insbesondere durch den Verkauf eines geplanten Sammelwerks.¹³

Mindestens ebenso wichtig wie der finanzielle Erfolg der Kampagne war ihre propagandistische Absicht. Nicht nur sollte der „Führerauftrag“ die Leistungsfähigkeit der deutschen Film- und Fotoindustrie unter Beweis stellen, sondern auch die deutsche Malerei als die „großartigste Äußerung europäischer Kunst wie des abendländischen Geistes überhaupt“ erfassen.¹⁴ Der Leiter der Kampagne im Ministerium Rolf Hetsch (1903–1946) schrieb dazu in einem Artikel in der *Weltkunst* 1944:

[Hitlers] genialen Initiative ist es allein zu verdanken, dass der kostbare Kunstbesitz unseres Volkes an Meisterschöpfungen historischer Monumentalmalerei, dessen [...] Rettung vor den Zerstörungen feindlichen Bombenterrors nicht möglich sein kann, in einer einzigartigen dokumentarischen Sammlung der Nachwelt erhalten bleibt.¹⁵

Damit umschreibt er einerseits die Wichtigkeit des Erhaltungsgedankens gefährdeter Kunstwerke, andererseits findet eine klare Schuldzuweisung statt. Hetsch

argumentiert, dass die deutsche Staatsführung mit der Kampagne ihrer Verantwortung nachkommt und alles in ihrem Machtbereich tut, um künftig Verlorenes zu dokumentieren. Die Bedrohung und Zerstörung geht dabei allein von der feindlichen Bombardierung deutscher Gebiete aus, ein eigenes Verschulden am Kriegsgeschehen wird unter keinen Umständen eingeräumt. Dies entspricht dem Narrativ der deutschen kulturellen Überlegenheit im Nationalsozialismus nicht nur im historischen Sinne, sondern auch im Umgang mit dem eigenen kulturellen Erbe: Während die Kriegsgegner skrupellos deutsche Meisterschöpfungen zerstören, unternimmt der NS-Staat auch unter den vorherrschenden widrigen Bedingungen sein Möglichstes, den Verlust zu minimieren.

Die denkmalpflegerische Bedeutung der Aktion hält sich jedoch insofern in Grenzen, als dass die farbfotografische Dokumentation der Bauwerke und ihrer Wandmalereien als ausreichende Maßnahme betrachtet wurde, um Kulturgut zu erhalten. Durch diese sollten etwa notwendige Rekonstruktionen ermöglicht werden. Dieses restaurative Kulturverständnis und die damit verbundene Missachtung originaler Materialität ist nicht vereinbar mit dem „hohen Verantwortungsbewusstsein“, das Hetsch der deutschen Staatsführung vor der „Größe [der deutschen] künstlerischen Vergangenheit“ attestiert¹⁶, sondern lediglich ausreichend, um die selbst verschuldeten Kriegsschäden zu legitimieren.

¹² Pütz 2006 (Anm. 4), 22.

¹³ Vgl. ebenda.

¹⁴ Hetsch 1944 (Anm.1), 1.

¹⁵ Vgl. ebenda.

¹⁶ Vgl. ebenda.





Abb. 2: Schloss Nymphenburg, Luftbild der Gesamtanlage von Süd-Osten

Wie sehr der Kunstschutz und damit auch die Fotokampagne im Nationalsozialismus propagandistisch und zur eigenen Profilierung der Führungsriege der NSDAP genutzt wurde, zeigt sich am Beispiel von Schloss Nymphenburg in München.

Dieses wurde als Sommerresidenz des bayerischen Kurfürstenpaares Ferdinand Maria und Henriette Adelaide von Savoyen zwischen 1664 und 1679 als Lusthaus nach den Plänen des Italienischen Architekten Agostino Barelli (1627-1697) gebaut. Zunächst ein freistehender kubischer

Pavillon, umgeben von der Hofmarkskirche und einigen Wirtschaftsgebäuden, wurde Nymphenburg von Kurfürst Max Emanuel während dessen Regierungszeit 1680-1726 auf seine heutigen Dimensionen erweitert (Abb. 2). Unter dem Hofbaumeister Enrico Zuccalli (1642-1726) erhielt der vorhandene Baukörper im Norden und Süden jeweils zwei gestaffelte Pavillons, die durch Galerien mit dem Hauptgebäude verbunden sind.¹⁷ Es folgten weitere Baumaßnahmen wie das Schlossrondell in der Regierungszeit Kurfürst Karl Albrechts (1726-1745) oder die Ausgestaltung des Großen Saals unter Max III. Joseph (reg. 1745-1777). Die Ausgestaltung des Großen Saals, auch Festsaal oder Steinerne Saal genannt, fand zwischen 1755 und 1757 statt und sollte das letzte Hauptwerk des Stuckateurs und Malers Johann Baptist Zimmermann (1680-1758) werden, der unter Mitarbeit von François de Cuvilliers d. Ä. (1695-1768) eine monumentale Raumschöpfung des höfischen Rokokos in Bayern schuf. Das große Deckengemälde zeigt den olympischen Götterhimmel, zur Parkseite hin huldigen Nymphen der Göttin Flora.¹⁸

Im Rahmen des „Führerauftrags“ fotografierte eine Arbeitsgemeinschaft um Carl Lamb (1905-1968) im Jahr 1943 die Außenansicht des Schlosses von Westen sowie die Deckenmalereien im Festsaal (Abb. 3). Laut einer Liste im Archiv des Kunsthistorischen Institut (KHI) Bonn umfasst der Bestand zum Schloss Nymphenburg 178 Diapositive.¹⁹

¹⁷ Siehe: Bayerische Schlösserverwaltung, *Schloss Nymphenburg. Entstehungsgeschichte*, München 2023, URL: <https://www.schloss-nymphenburg.de/deutsch/schloss/index.htm> [zuletzt aufgerufen am 15. September 2023].

¹⁸ Bayerische Schlösserverwaltung, *Schloss Nymphenburg. Festsaal (Großer oder Steinerne Saal)*, München 2023, URL: [https://www.schloss-](https://www.schloss-nymphenburg.de/deutsch/schloss/raum01.htm)

[nymphenburg.de/deutsch/schloss/raum01.htm](https://www.schloss-nymphenburg.de/deutsch/schloss/raum01.htm) [zuletzt aufgerufen am 15. September 2023].

¹⁹ Vgl. Archiv des Kunsthistorischen Instituts der Universität Bonn, Karton 7, *Der Führerauftrag zur Dokumentation wertvoller Wand- und Deckenmalereien in historischen Bauwerken Großdeutschlands 1943-45. Bestand des Kunsthistorischen Instituts der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Stand September 1993*. Das KHI Bonn verfügt



Abb. 3: Schloss Nymphenburg, Steinerner Saal, Johann Baptist Zimmermann, *Nymphen huldigen der Göttin Flora* (Detail), 1755 - 1757, Fotografie von Elisabeth Heddenhausen, 1944

neben dem Zentralinstitut in München über den zweitgrößten Bestand an Diapositiven aus dem „Führerauftrag“.

²⁰ Doris Fuchsberger - Albrecht Vorherr, *Schloss Nymphenburg unterm Hakenkreuz*, München 2014, 37f.

²¹ Dies war eine Pferdsportveranstaltung, die als deutsche Konkurrenz zum Ascott Derby in England ins Leben gerufen wurde. Der *Preis von*

Damit wurde ein erheblicher Aufwand betrieben, um die barocke Raumschöpfung Zimmermanns detailliert und in Farbe zu dokumentieren. Dies ist hinsichtlich der Bedeutung dieses Werks nicht überraschend und der Absicht der Kampagne entsprechend. Widersinnig ist jedoch der Umgang mit weiteren einzigartigen Kunstwerken und Raumausstattungen im Schloss Nymphenburg im Geltungsbereich der lokalen Parteiführung, welche das Anwesen bereits ab 1933 zu repräsentativen Zwecken nutzte.²⁰ Dazu gehörten ausgefallene Festlichkeiten wie die *Nacht der Amazonen*, welche in den Jahren 1936-1939 insgesamt viermal im Schlosspark Nymphenburg ausgerichtet wurde und abendlicher Höhepunkt der *Rennwoche Riem* war.²¹ Ins Leben gerufen wurde die Rennwoche von Christian Weber (1888-1945), einem NS-Funktionär und SS-Brigadeführer aus München sowie Duzfreund Hitlers, der bereits 1926 in den Münchner Stadtrat gewählt worden war und nach der Machtübernahme Hitlers zum einflussreichsten Politiker Münchens avancierte.²² Die *Nacht der Amazonen* sollte an Münchens Festzugskultur anknüpfen sowie den deutschen Pferderennsport zelebrieren. Dazu wurden über 200 Tonnen Sägemehl für die Reiterspiele im Schlosspark ausgebreitet, Tribünen für 15.000 Zuschauer*innen gezimmert sowie Wasser- und Starkstromleitungen für die Scheinwerfer und Wasserfontänen unter dem Rasen verlegt.²³ Im zusammenfassenden Pressebericht wurden Reitvorführungen, 340 berittene Fackelträger in Regimentsuniformen, Musik- und Tanzeinlagen, wilde

Riem, auch das *braune Band von Deutschland* genannt, war mit 100.000 RM dotiert; Fuchsberger - Vorherr 2014 (Anm. 20), 85f.

²² Fuchsberger - Vorherr 2014 (Anm. 20), 32-33.

²³ Fuchsberger - Vorherr 2014 (Anm. 20), 84-94.

Reiterspiele sowie „2.000 völlig neuartige Erscheinungen der Feuerwerkskunst“ genannt. Geladene Gäste wurden im Steinernen Saal bei Kerzenschein unterhalten.²⁴ Der örtliche Verwalter Nymphenburgs Max Diermeyer beklagte nach den Feierlichkeiten jeweils starken Flurschaden der Parkanlagen, dessen Behebung er, sofern möglich, für das Jahr 1936 auf 3.511 RM bezifferte. Deshalb versuchte er in den Folgejahren, vergeblich zu verhindern, dass Pferde in die Feierlichkeiten einbezogen wurden.²⁵ Zudem bemängelte die Denkmalpflege die Kerzenbeleuchtung der Schlossinnenräume, welche in der Zugluft zu Rußbildung und Ablagerungen an den Wand- und Deckengemälden führte.²⁶

Weitaus gravierender als die Beschädigungen durch ausschweifende Feierlichkeiten waren jedoch die baulichen Eingriffe, welche für die Errichtung des Deutschen Jagdmuseums im Nordflügel des Schlosses durchgeführt wurden. Das Jagdmuseum war ein weiteres Projekt des passionierten Jägers Christian Weber, der bereits 1934 den Verein „Deutsches Jagdmuseum e. V. - Forschungs- und Lehrstätte für Jagdkunde“ gegründet hatte. Die Stadt München stattete den Verein mit einem Baugrund, einer halben Million RM als Bauzuschuss sowie einem jährlichen Etat von 60.000 RM aus. Zunächst sollte auf einem Grundstück des ehemaligen Prinz-Leopold-Palais an der Leopoldstraße ein Neubau mit 20.000 qm Nutzfläche

errichtet werden, das Bauvorhaben wurde zudem öffentlich angekündigt. Dies missfiel vor allem Hermann Göring, der als Reichsminister und Reichsjägermeister mit dem Reichsjagdgesetz 1934 sämtliche jagdliche Belange zentralisiert und seiner Kompetenz unterstellt hatte und Webers Vorhaben als Einmischung in seinen Machtbereich empfand. Wohlwissend um Webers enge Beziehung zu Hitler versuchte er das Projekt in München nicht zu verhindern, sondern zog in Berlin ein konkurrierendes Unternehmen auf.²⁷ Nachdem 1934 Pläne zur Errichtung eines Wohnhauses für Hitler im Leopold-Park gefasst wurden, opponierte Göring gegen den dort geplanten Neubau für das Jagdmuseum und versagte jegliche Unterstützung mit der Begründung, er würde niemals „den Führer in einem vorgefassten Plan behindern“.²⁸ Damit musste auch Weber von seinen Plänen im Leopold-Park zurücktreten und nach einem neuen Standort für sein Museum suchen. Weber, der den repräsentativen Aspekt von Schlössern schätzte, fand mit Schloss Nymphenburg eine Alternative, welche für die Unterbringung des Museums den erforderlichen Raum bot und für den beabsichtigten Zweck adaptiert werden konnte. In einem Schreiben vom 6. Mai 1935 bat er deshalb den bayerischen Ministerpräsidenten Ludwig Siebert, das Schloss mitsamt Schlosspark dem Verein unentgeltlich zu übertragen.²⁹ Nach einer Besichtigung der Anlage im Juni 1935, bei der neben

²⁴ Nymphenburger Zeitung / Neuhauser Anzeiger vom 29. Juli 1936, München.

²⁵ Fuchsberger - Vorherr 2014 (Anm. 20), 94.

²⁶ Fuchsberger - Vorherr 2014 (Anm. 20), 96.

²⁷ Lothar Schätzl - Gabriele Schickel, *Das «Deutsche Jagdmuseum» des Christian Weber im Schloss Nymphenburg. Zur Baugeschichte des Schlosses im Dritten Reich*, in: Susanne Böning-Weis (et. al.), *Monumental. Festschrift für Michael Petzert* (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, 100), München 1998, 837-862, 839.

²⁸ Winfried Nerdinger - Katharina Blohm, *Bauen im Nationalsozialismus Bayern 1933 - 1945* (Kat. Ausst. Architekturmuseum der TU / Stadtmuseum, München), München 1993; Stadtarchiv München, Bürgermeister und Rat 1865-1870/1937, Schreiben Görings vom 15. November 1934, siehe Schätzl - Schickel 1998, 839.

²⁹ Stadtarchiv München, Kulturamt 1018, Schreiben Webers an Ministerpräsident Siebert vom 6. Mai 1935, siehe Schätzl - Schickel 1998, 840.

Weber auch Oberbürgermeister Karl Fiehler, Stadtbaurat Fritz Beblo sowie Vertreter des Finanzministeriums anwesend waren, kam man zum Schluss, dass die hochwertigen Monumentalräume des Zentralpavillons, darunter auch der Steinerne Saal, für die Museumszwecke nicht in Frage kämen, wohl aber die südlich und nördlichen Flügelbauten.³⁰ Diese Bereiche waren jedoch durch verschiedene Rechtsträger in Nutzung. Neben 120 vermieteten Wohnungen verfügte der Wittelsbacher Ausgleichsfonds über Wohnrechte im Schloss, und dem Orden der Englischen Fräulein war 1835 ein Dauernutzungsrecht für einen Teil des Nordflügels eingeräumt worden.³¹ Weber sah darin jedoch keine Schwierigkeiten und berief sich wiederholt auf die Zustimmung Hitlers, weshalb er „die ganze Angelegenheit schon als entschieden“ betrachtete.³² Die Verhandlungen zwischen Webers Verein und dem bayerischen Staat als Eigentümer sollten sich jedoch als langwierig und schwierig erweisen. Während Weber das Jagdmuseum als persönliches Prestigeprojekt entschlossen voranzutreiben versuchte, war man seitens der beteiligten staatlichen Stellen bemüht, die bauliche Substanz des Schlosses möglichst wenig anzutasten. Die Staatsregierung sowie die Schlösserverwaltung versuchten, die kulturelle Bedeutung des Gebäudes durch verschiedene Gutachten herauszustellen, um die baulichen Eingriffe möglichst gering zu halten. Unter den Fürsprechern für einen schonenden Umgang waren neben der staatlichen Denkmalpflege und der Schlösserverwaltung auch German Bestelmeyer, Präsident der Akademie der Bildenden Künste, sowie Eugen Hönig, Präsident der Reichskammer

³⁰ Schätzl - Schickel 1998 (Anm. 27), 840.

³¹ Fuchsberger - Vorherr 2014 (Anm. 20), 110.

der Bildenden Künste. Auch hier nutzte Weber jedoch seine Verbindungen zu Hitler, der über seinen Adjutanten im November 1935 dem bayerischen Ministerpräsidenten mitteilte, dass er mit der Verwendung von Schloss Nymphenburg für das Jagdmuseum einverstanden sei.³³ Eine Einigung über die Unterbringung des Museums gelang jedoch erst 1937, wobei zunächst lediglich der Orangeriebau im Nordflügel zur Verfügung gestellt wurde. Dieser begrenzt den Schlosshof an dessen Nordseite, weiter nördlich liegt der Klostertrakt (Abb. 4).



Abb. 4: Schloss Nymphenburg, Orangeriebau (links) sowie angrenzender Klostertrakt, welcher am 4. Oktober 1944 von einer Bombe getroffen wurde. Unbekannte*r Fotograf*in, 1946

³² Bayerisches Hauptstaatsarchiv, MF70 309, Bericht Reineckers vom 4. Juni 1935, siehe Schätzl - Schickel 1998, 840.

³³ Schätzl - Schickel 1998 (Anm. 27), 840f.

Obwohl sich Weber zunächst mit dem Orangeriebau zufriedenzugeben schien, war bereits vor Beginn der Bauarbeiten klar, dass er den angrenzenden Klostertrakt in seine Planung miteinbezogen hatte. Dazu kündigte er dem darin wohnenden Orden der Englischen Fräulein schon im Februar 1937 die Räumung an, obwohl ihm dazu jegliche Kompetenz fehlte. Bis im November desselben Jahres war der gesamte Klostertrakt mit Ausnahme der darin eingebetteten Klosterkirche ausgeräumt.³⁴

Die Kirche, ein zweigeschossiger Bau, der sich von außen in die Fassadengestaltung des Nordflügels eingliederte, wurde zwischen 1734 und 1739 ausgestaltet und galt als wichtiges Beispiel spätbarocker Ausstattungskunst (Abb. 5). Neben Fresken von Joseph Adam Mölck, Skulpturen von Johann Baptist Straub und einem Altarbild von Giovanni Battista Tiepolo enthielt sie auch Stuckaturen von Johann Baptist Zimmermann, jenem Künstler, der auch die im „Führerauftrag“ dokumentierten Fresken im Festsaal des Hauptpavillons ausgearbeitet hatte.³⁵ Trotz vehementer Proteste von kirchlicher Seite sowie der Denkmalpflege, unter deren Schutz die Kirche stand, ließ Weber die gesamte Innenausstattung im April 1938 entfernen. Als Begründung gab er an, dass eine Entfeuchtung der Räumlichkeiten durchgeführt werden müsse. Bis auf das Altarbild Tiepolos, welches heute in der Alten Pinakothek in München verwahrt wird, wurde die gesamte Kirchengestaltung zerstört, um für den Lesesaal der Bibliothek des Jagdmuseums Platz zu machen.³⁶

³⁴ Schätzl - Schickel 1998 (Anm. 27), 844f.

³⁵ Fuchsberger - Vorherr 2014 (Anm. 20), 113.

³⁶ Fuchsberger - Vorherr 2014 (Anm. 20), 113; Schätzl - Schickel 1998 (Anm. 27), 845.

³⁷ Bayerisches Hauptstaatsarchiv, MF70 309, siehe: Fuchsberger - Vorherr 2014, 131; Schätzl-Schickel 1998, 845.

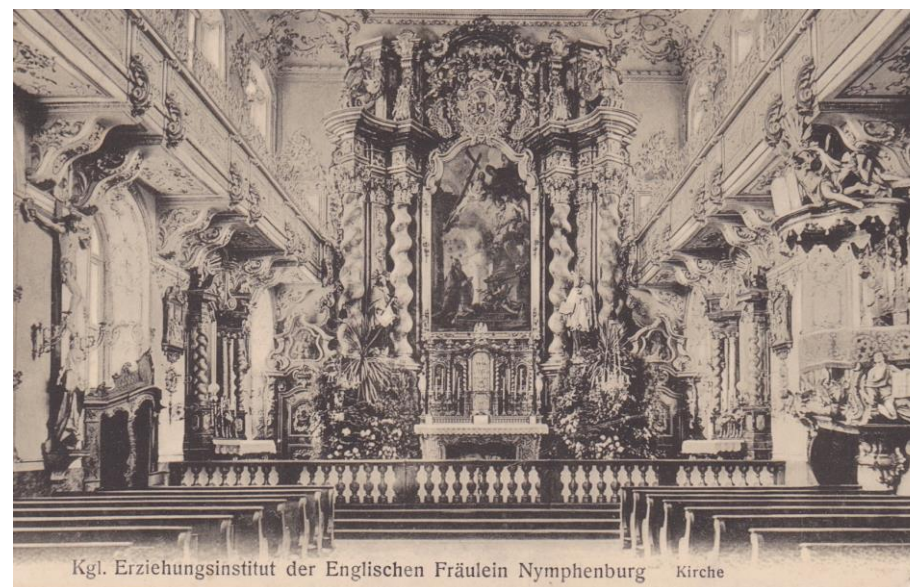


Abb. 5: Die Klosterkirche von Schloss Nymphenburg vor ihrer Umgestaltung / Zerstörung durch Christian Weber. Unbekannte:r Fotograf:in, 1910

Die Pläne und dazugehörigen Modelle waren von Hitler „besichtigt, gebilligt und genehmigt“³⁷ worden, womit auch die Zerstörung der Ausstattung der Klosterkirche von höchster Stelle gutgeheißen worden war.³⁸

Während also 1943 die Fresken und Stuckaturen des Festsaals im Hauptpavillon auf Hitlers Befehl hin aufwändig fotografiert wurden, um einer feindlichen Zerstörung immerhin dokumentarisch vorzubeugen, war die künstlerisch ebenso bedeutende Ausstattung der Klosterkirche bereits fünf Jahre vorher mit seiner

³⁸ Der Klostertrakt und die zum Lesesaal umgebaute Schlosskirche wurden durch die einzige Bombe, die auf den Schlosskomplex fiel, am 4. Oktober 1944 komplett zerstört. Damit war alles, was Webers baulichen Eingriff überlebt hatte, endgültig ruiniert (Abb. 4).

Einwilligung zerstört worden. Dieser paradoxe Umgang mit historischen Baudenkmalern illustriert die Willkür der nationalsozialistischen Führung, wobei die persönliche Profilierung und Konsolidierung des eigenen Machtbereichs wohl wichtiger gewertet wurden als der tatsächliche Schutz der Kunstwerke. Das Beispiel Christian Webers zeigt den Opportunismus einzelner Akteure im NS-Regime, die ihre persönlichen Unternehmungen durch ihre Beziehungen zu Hitler vorantrieben und deshalb kaum Widerstand erfuhren. Hitler hingegen brauchte solch loyale Protagonisten, die seine Politik linientreu mittrugen. Interne Machtkämpfe, wie jener zwischen Göring und Weber, festigten dabei seine Autorität im nationalsozialistischen Machtkomplex.³⁹

Insofern ist der „Führerauftrag zur Dokumentation wertvoller Wand- und Deckenmalereien“ primär als Propagandakampagne zu betrachten, deren denkmalpflegerischer Wert eher gering einzuschätzen ist. Der Aktion liegt ein restauratives Kulturverständnis zugrunde, wonach zerstörtes Kulturgut kurzum rekonstruiert und die Zerstörung den Kriegsgegnern angelastet werden kann. Gleichzeitig sollte der „Führerauftrag“ das Primat der deutschen Kunst verdeutlichen, deren Erhalt – nach propagandistischer Argumentation – allein Hitlers „genialen Initiative“ zu verdanken wäre.⁴⁰ Völlig ausgeblendet wurde von diesem Narrativ hingegen, dass gerade unter der NS-Herrschaft einzigartige Kunstwerke vorsätzlich zerstört wurden.

³⁹ Hans Ulrich Thamer, *Ausbau des Führerstaates* (Informationen zur politischen Bildung, 266), Bonn 2000, URL: <https://www.bpb.de/themen/nationalsozialismus-zweiter-weltkrieg/dossier-nationalsozialismus/39550/ausbau-des->

Abbildungsnachweis:

Abb. 1: © Zentralinstitut für Kunstgeschichte

Abb. 2, 5: Wikimedia Commons

Abb. 3, 4: © Bildarchiv Foto Marburg



fuehrerstaates/#node-content-title-1 [zuletzt aufgerufen am 15. September 2023].

⁴⁰ Hetsch 1944 (Anm. 1), 1.