

Blick auf einige Ausstellungsobjekte noch ergänzen, daß sie bei Agrippa von Nettesheim auch mit Venus/„Liebe“ konnotiert werden (*de occult. phil.* I, xxviii).

Was der Publikation trotz (oder gerade wegen) der primär nur dynastie- und religionspolitische Fakten referierenden Ausführungen von J. Vötsch ungeachtet der ganz vorzüglichen Beiträge Jutta Bäumels und Jutta Kappels fehlt, ist ein einleitender ausführlicher Essay, der die kulturellen Aktivitäten des sächsischen Hofes um 1600 im Zusammenhang vorgestellt hätte, und zwar unter Berücksichtigung auch der kurfürstlichen Hand- und Repräsentationsbibliotheken, der auch in Dresden ausgeprägt okkulten und magischen *artes* (Alchemie, Astrologie, Geomantie etc.), der ebenfalls zunehmend italienisch geprägten Musik, der Literatur, vor allem aber der leider nicht besprochenen (und nicht ausgestellten) reichen Kunst der Zeichnung. Dazu wäre genügend Platz gewesen, hätte man nicht nur viele Wiederholungen (zu den Kurfürsten, zu Künstlern, zur Architektur etc.) in den Beiträgen vermieden, sondern auch gleich zwei im wesentlichen kaum Neues vermittelnde Aufsätze zur Goldschmiedekunst zu einem einzigen ineinandergearbeitet. Wer sich einen konzisen, durch Quellen und Sekundärliteratur reich fundierten Überblick zu Kunst und Kultur Dresdens um 1600 erarbeiten will, dem sei, ohne den Wert des besprochenen Begleitkataloges zu schmälern, als Einführungslektüre das leider nur in englischer Sprache vorliegende, oben mehrmals angesprochene Werk von Helen Watanabe O'Kelly: *Court Culture in Dresden*, empfohlen.

GÜNTER IRMSCHER
Köln

Birgit Schwarz: Hitlers Museum. Die Fotoalben Gemäldegalerie Linz. Dokumente zum „Führermuseum“; Wien – Köln – Weimar: Böhlau 2004; 500 S., zahlr. Ill.; ISBN 3-205-77054-4; € 99,-

Das von Adolf Hitler in Linz an der Donau geplante „Führermuseum“ kam trotz umfangreicher Vorarbeiten niemals zustande. Die vorwiegend aus jüdischem Besitz für das Museum beschlagnahmten Werke, bzw. die ergänzend dazu auf dem europäischen Kunstmarkt angekauften Bestände, wurden nach Kriegsende verstreut unter Tage versteckt in Kellern und Bergwerken aufgefunden. Der Gesamtbestand der teils geraubten, teils unter räuberischer Erpressung, teils auf dem freien Kunstmarkt zusammengehäuft Kunstwerke geht in die Hunderttausende. Eindeutige Quellen, welche detailliert Aufschluß über den Charakter der in Linz vorbereiteten Sammlung geben könnten, die direkt mit der Person und der Kunstauffassung Hitlers verbunden war, sind hingegen Mangelware. Auch wenn es grundsätzlich an Veröffentlichungen zur Kunstpolitik des Nationalsozialismus nicht mangelt, ist es deshalb bis heute nicht zu einer detaillierten Erforschung des Projekts „Führermuseum Linz“ gekommen. Sie wird insbesondere erschwert durch den Umstand, daß der einzige vorhandene Bestandskatalog des „Sonderauftrags Linz“ sich in einem Sonderarchiv in Moskau befindet und der Forschung nicht zur Verfügung steht. So ranken sich seit

langem in der Literatur die verschiedensten Auffassungen über den beabsichtigten Umfang der Sammlung und dessen Werke bis hin zu der weit verbreiteten Deutung, daß in Linz das „größte Museum der Welt“ habe entstehen sollen. Dieser vornehmlich von Hildegard Brenner und Joachim Fest popularisierten Einschätzung widerspricht Birgit Schwarz, indem sie eine wichtige Forschungslücke zur Kunst- und Kulturpolitik im Dritten Reich schließt. Zwar vermochte auch die Autorin in ihrer Studie zum „Führermuseum Linz“ nicht, den in Moskau befindlichen Bestandskatalog einzusehen; dafür wertet sie in ihrer Untersuchung jedoch erstmals die Fotoalben aus, die Hitler in regelmäßigen Abständen vom „Sonderauftrag Linz“ unter der Leitung des Direktors der Gemäldegalerie Dresden, Hans Posse, überreicht wurden. Von den ursprünglich einunddreißig Alben, in denen Fotografien der wichtigsten Werke der geplanten Gemäldegalerie abgebildet wurden, sind heute noch neunzehn erhalten, die aus Hitlers Bibliothek auf dem Obersalzberg stammen. Sie enthalten die zuerst von Hans Posse, dann nach seinem Tod seit 1943 von seinem Nachfolger Hermann Voss ausgewählten Werke des „Sonderauftrages Linz“. In den Alben nicht enthalten sind die Werke anderer im Auftrag Hitlers handelnder Käufer. Auch die umfangreichen, in Frankreich aus jüdischem Besitz beschlagnahmten Bestände des „Einsatzstabes Reichsleiter Rosenberg“ haben in die Fotoalben keine Aufnahme gefunden.

Wie Birgit Schwarz in ihrer detaillierten, aus dem noch vorhandenen Quellenmaterial der Archive schöpfenden Studie darlegt, sollten aus diesen großen Beständen keineswegs alle Werke nach Linz gehen – eine Auffassung, die irrtümlicherweise zur Einschätzung des „größten Museums der Welt“ beigetragen hatte –, sondern nur alleine eine Auswahl der jeweils besten Werke. Die nicht ausgewählten Kunstwerke waren, wie die Autorin überzeugend betont, für Museen in den deutschen Ostgebieten bestimmt, um aus nationalsozialistischer Sicht dort das kulturelle Niveau zu heben. Diese Auffassung wird durch zeitgenössische Quellen bestätigt, in denen von einer beabsichtigten Sammlung von 1200 Gemälden in Linz die Rede ist. Gleichwohl vermag die Auffassung der Autorin, daß der geplante Linzer Bau sich mehr an den schon bestehenden Museen in Frankfurt und Köln orientiert habe als an den Uffizien oder dem Louvre, nicht in allen Punkten zu überzeugen. Insbesondere wird der Dynamik der von Hitler betriebenen Galeriepläne zu wenig Beachtung geschenkt, die, ausgehend von der ursprünglichen Überlegung, eine „deutsche Nationalgalerie“ mit Werken aus dem 19. Jahrhundert einzurichten, sich mehr und mehr zu einer Unternehmung entwickelte, die der Entwicklung der „germanischen Kunst“ von der Urgeschichte bis ins 19. Jahrhundert Rechnung tragen sollte. Das dabei zunehmend ausufernde Projekt stieß freilich an seine Grenzen. Grenzen, die gewiß durch die architektonischen Planungen des Museumsbaus selbst vorgegeben waren, wie Birgit Schwarz zu Recht betont, wobei man auf weitergehende Informationen, die von der Autorin angekündigt werden, gespannt sein darf. Hinzu kamen aber auch machtpolitisch begründete Einschränkungen: So wurden die bereits von Joseph Goebbels detailliert ausgearbeiteten „Restitutionsforderungen germanischen Kunstbesitzes“ an die Adresse des Louvre von Hitler einstweilen bis Kriegsende zurückgestellt, da sie der Bereitschaft der Franzosen zur Kollaboration wenig förderlich gewesen wären.

Insofern spricht viel dafür, daß der Linzer Museumsbau, ein Lieblingsprojekt des Diktators, dem dieser sich nach Kriegsende als erster Direktor persönlich widmen wollte, noch weiter ausgeführt wäre, hätte der Krieg einen anderen Verlauf genommen. Da dem glücklicherweise nicht so war, bleiben solche Aspekte letzten Endes offen und das Verdienst der Autorin, eine an den Quellen sich orientierende Darstellung der Museumsplanung geliefert zu haben, ungeschmälert. Abgerundet wird der reich bebilderte Band durch Faksimiles der Fotoalben zur Gemäldegalerie Linz sowie durch aufschlußreiche Angaben zur Provenienz und, soweit dies möglich war, zum Verbleib der abgebildeten Gemälde nach Kriegsende.

MICHAEL CARLO KLEPSCH
Düsseldorf

Guila Ballas: Cézanne. Baigneuses et Baigneurs. Thème et composition; Paris: Société nouvelle Adam Biro, 2002; 327 S.; ISBN 2-87660-339-X; geb. € 60,-

Die 74 Kompositionen von Badenden, die Paul Cézanne im Laufe seines Lebens malte, machen etwa neun Prozent seiner Ölmalerei aus. Hinzu kommen ungefähr 40 Aquarelle und 110 Bleistiftzeichnungen des gleichen Themas. Die Bilder nehmen eine Sonderstellung im Schaffen des Malers ein, da sie nicht „d'après nature“, sondern „de pratique“ gemalt wurden, wie er sich ausdrückte, also nicht nach der Natur, sondern aus dem Kopf. Sie traten an die Stelle der erotischen Phantasiebilder seiner früheren Jahre. Seit etwa 1875 malte er die „Badenden“, Gruppen nackter Menschen am Ufer von Gewässern, in zwei Serien nach Geschlechtern getrennt. Gegen Ende seines Lebens schuf er drei großformatige Kompositionen mit weiblichen „Badenden“.

Zwei Kunsthistorikerinnen haben die Werkgruppe gleichzeitig und unabhängig voneinander untersucht. MARY L. KRUMRINE'S Studie erschien 1989 im Katalog einer Ausstellung des Kunstmuseums Basel¹. Guila Ballas' Untersuchung, eine Thèse de doctorat d'état (ungefähr vergleichbar einer Habilitation) an der Pariser Sorbonne, hatte schon seit 1987 auf Microfiche vorgelegen². Jetzt ist sie in Buchform erschienen, reich ausgestattet mit hervorragenden Farb reproduktionen, unzähligen Vergleichsabbildungen und farbigen Schemazeichnungen sowie einem Katalog sämtlicher einschlägiger Gemälde und Zeichnungen und (soweit bekannt) der Inspirationsquellen des Malers.

Mary Krumrine gelangte in ihrer Untersuchung zu dem Schluß, in Cézannes „Badenden“ gehe es um die sexuelle Identität des Malers³. In diesem Resultat zeigte

- 1 MARY LOUISE KRUMRINE: Paul Cézanne. Die Badenden; Ausst.katalog Kunstmuseum Basel 1989. – Vgl. die Rezension von CHRISTIAN LENZ, in: *The Burlington Magazine* 131, 1989, S. 795–798.
- 2 GUILA BALLAS: *Thèmes et compositions chez Paul Cézanne. Les séries thématiques des baigneuses et des baigneurs.* Thèse de doctorat d'État, Université de Paris IV-Sorbonne; Paris 1987 (Microfiche).
- 3 MARY L. KRUMRINE (wie Anm. 1), S. 242. – Zur Kritik der psycho-ikonographischen Cézanne-Deutung s. REGINE PRANGE, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 28, 2001, S. 235–238; BERTRAM SCHMIDT: Cézannes Lehre; Kiel 2004, Kapitel 7, S. 21 f. und S. 226–229.