

Kunstmarkt und Karriere

Kathrin Iselt
**„Sonderbeauftragter des
 Führers“. Der Kunsthistoriker
 und Museumsmann
 Hermann Voss (1884–1969).**
 Köln/Weimar/Wien, Böhlau 2010
 (Studien zur Kunst, Bd. 20).
 516 S., ohne Abb.
 ISBN 978-3-412-20572-0. € 59,90

Dies ist nicht nur ein gutes Buch, weil die Verfasserin die richtigen Fragen stellt, sondern auch, weil sie zahllose Archivalien ausgewertet hat. Die Studie, eine Dresdner Dissertation, bietet in mehrfacher Hinsicht eine wichtige Ergänzung unseres Kenntnisstandes: Sie komplettiert die sammlungsbezogenen Untersuchungen zum „Sonderauftrag Linz“ von Birgit Schwarz (*Hitlers Museum. Die Fotoalben „Gemäldegalerie Linz“*, Wien 2004) und Hanns Christian Löhr (*Das Braune Haus der Kunst*, Berlin 2005; vgl. auch zuletzt dessen Beitrag „Neue Dokumente zum ‚Sonderauftrag Linz‘“, in: *Kunstchronik* 1/2012 und die Zuschrift von Schwarz in: *Kunstchronik* 3/2012 sowie Löhrs Replik ebda.) um die akteursspezifische Perspektive; sie demonstriert exemplarisch den Gewinn einer Erweiterung der herkömmlichen „Geschichte der Kunstgeschichte“ um die alltagspraktische (und zeithistorische) Dimension; und sie präsentiert, teils eher en passant, viele unbekannt Details zur Erwerbungspolitik bedeutender deutscher Museen.

Hermann Voss' Karrierestationen bestimmen die Gliederung der materialreichen Untersuchung: Studium bei Henry Thode und Heinrich Wölfflin in Heidelberg und Berlin (1903–1907), Volontär und wissenschaftlicher Hilfsarbeiter in

Berlin (1908–1912), Kustos in Leipzig (1912–1921) und Berlin (1922–1935), Direktor der Kunstsammlung des Wiesbadener Museums (1935–1945) und ab 1943 gleichzeitig auch der Staatlichen Gemäldegalerie Dresden, wo er Hans Posse († 7. Dezember 1942) in dessen Doppelfunktion als „Sonderbeauftragter“ und Direktor nachfolgt, schließlich Voss' Tätigkeit als Privatgelehrter und Sachverständiger in München, wo er 1969 stirbt. Der rote Faden, der diese Vita durchzieht, ist das Spannungsverhältnis zwischen solider stilkritischer und kennerschaftlicher Kunstgeschichte auf der einen und Kunsterwerb und Sammlungspraxis auf der anderen Seite.

VERQUICKUNGEN UND AMBIVALENZEN

Iselt arbeitet – quellen- und literaturgestützt – die zeitgenössischen Usancen heraus: Gutachten und Expertisen von Voss' Lehrern bzw. Vorgesetzten Wilhelm von Bode und Max J. Friedländer wusste der Handel mit Entgegenkommen bei geplanten Museumsankäufen und Tauschgeschäften zu honorieren (26, 61, 202) – eine Praxis, die die Autorin schon hinsichtlich Voss' Leipziger Zeit so resümiert, dass er auch ein „Geschäftsmann [war], der günstige Gelegenheiten zu nutzen wusste“ (42). An anderer Stelle findet sich sogar die Formulierung, der Kunstmarkt sei Voss' „eigentliches Metier“ (127) gewesen, was freilich 1966 in den Deutungsperspektiven der ihm dedizierten Festschrift nicht die geringste Erwähnung fand.

Immer wieder kommt Iselt auf das Bestreben des Kunsthistorikers zu sprechen, die ihm anvertrauten Sammlungen zu ‚optimieren‘, wobei sie etwa seine Tauschgeschäfte mit der deponierten „Entarteten Kunst“ der Wiesbadener Galerie in den Jahren 1935 bis 1937 als „Zweckopportunismus“ ansieht, dem in diesem Zeitraum indes keine „explizite nationalsozialistische Gesinnung“ entsprochen habe (114). Doch schon bald sollte sich seine „Geschäftstüchtigkeit [...] peu à peu zu einer

offensiveren Zusammenarbeit mit dem nationalsozialistischen Staatsapparat entwickeln“ (115). En détail veranschaulicht Iselt Voss' Teilnahme und Teilhabe an der „Impertinenz der nationalsozialistischen Enteignungs- und Entrechtungspolitik“ (118) in seiner Funktion als Gutachter für das Wiesbadener Polizeipräsidium und bemerkt lakonisch, dass der Ankauf beschlagnahmten jüdischen Kunstbesitzes für den Museumsmann „preislich gesehen unschlagbar“ gewesen sei (120).

Zwei Aspekte müssen hier hervorgehoben werden. Erstens ist die genuin merkantile Dimension kuratorischer Tätigkeit selten so dezidiert herausgearbeitet worden. So schildert die Autorin etwa Voss' Tauschgeschäfte mit Auktionshäusern wie dem Wiener Dorotheum, das sich im Gegenzug mit zahlreichen Schenkungen revanchierte – die teils eine problematische Provenienz besaßen, teils aus Ankäufen in den besetzten Gebieten stammten (131–133, 159). Zweitens dürfte Iselts implizites Plädoyer, individuelle Motive wie beispielsweise Ehrgeiz, Profit- und Karrierestreben stärker als handlungsleitende Parameter von Kunsthistorikern zu berücksichtigen, einen wichtigen Referenzpunkt für zukünftige Forschungen bilden.

DER „SONDERBEAUFTRAGTE FÜR LINZ“ UND DER NS-KUNSTRAUB

Die Jahre 1943 bis 1945 stehen eindeutig und zu Recht im Zentrum der Studie: Mehr als 200 Seiten und über 1000 Fußnoten sind allein dieser Phase gewidmet, in der die klassische Museumsarbeit aufgrund der Auslagerungen zum Erliegen gekommen war. Wie auch Schwarz betont Iselt, dass der „Sonderauftrag Linz“ zum einen die Schaffung einer Sammlung für das von Hitler in der Donaustadt geplante Kunstmuseum anstrebte, zum anderen eine „Art ‚Verteilmasse‘, die letztendlich quantitativ größer war als der für das Museum vorgesehene Bestand“ (163). Aus diesem ‚Vorrat‘ von Kunstwerken sollten „die Sammlungen einer ganzen Reihe weiterer Museen und Galerien in anderen Städten, namentlich Grenzstädten“, ergänzt werden (BArch, R 43 II/1269b, Bl. 82, Bormann an Lammers, 31. Mai 1943, zit. n. Iselt, 163, Anm. 11).

Im Anschluss an ein souveränes Resümée des Forschungsstandes (166–174) stellt Iselt die leitmotivische Frage, „inwieweit Voss beschlagnahmte oder zwangsverkaufte Kunst in den Sonderauftrag brachte“ (177). Nicht nur aus quantitativen Gründen verwirft sie die Option, die Provenienzen der Werke zu klären (was in Einzelfällen dann dennoch geschieht), und erörtert stattdessen das „weitverzweigte Netzwerk von Agenten“ und Geschäftspartnern von Voss, das in einer ebenso dynamischen wie hoch kompetitiven und zudem sich sukzessive radikalierenden Situation geeignete Bilder aufzuspüren hatte. Diese Schilderung der Aktivitäten namhafter Kunsthistoriker bzw. ‚Einkäufer‘ – an erster Stelle muss hier Erhard Göpel genannt werden (256–257, 269–282) –, ihrer Verhandlungen mit Kunsthändlern und Privatsammlern sowie ihrer Vorgehensweisen, zu denen auch Lösegelderpressungen zählten, gehört zu den besonderen Verdiensten von Iselts Studie.

Im Rahmen der umfassenden Profilierung von Voss' Arbeitspraxis beleuchtet die Autorin zudem Vorgänge neu, wie etwa das Ende von Karl Haberstocks Geschäftsverbindung mit dem „Sonderauftrag Linz“ (202–205), und informiert konzipiert über den umstrittenen Geltungsbereich des „Führervorbehalts“ (211–215). Positiv hervorzuheben ist auch die keineswegs selbstverständliche Differenzierung zwischen den verschiedenen Instanzen, Ministerien und Interessengruppen: Sicherlich wollten Martin Bormann (Parteikanzlei), Hans Heinrich Lammers (Reichskanzlei) und Alfred Rosenberg (Amt Rosenberg, ERR) dem „Führer“ auch in Kunstfragen gleichermaßen „zuarbeiten“ (um Ian Kershaw abzuwandeln), doch die Mittel, Maßnahmen, Akzentsetzungen und Ziele waren sehr unterschiedlich, was permanent zu neidvollen Rangeleien, Konfrontationen und Reibungsverlusten führte. Voss wählte laut Iselt angesichts dieser erbitterten Auseinandersetzungen „den Weg des geringsten Widerstandes und vor allem des geringsten Aufwandes“ (229).

Es erstaunt immer wieder, in welchem Maße die nationalsozialistische Diktatur im Reich und die Besatzungsherrschaft in Europa sich ab 1942

radikalisierten – eben nicht nur in den Bereichen von Militär, Propaganda und Rassenpolitik, sondern auch in der Erwerbungspraxis des „Sonderbeauftragten“. Allein in den besetzten Niederlanden wurden in den sechs Monaten von Juli bis Dezember 1943 726.000 Gulden (knapp 970.000 Reichsmark) verausgabt – was im folgenden Halbjahr eine Vervielfachung auf annähernd 5 Millionen Reichsmark erfuhr, nota bene nur in den besetzten Niederlanden. Im August 1944 beklagte sich Lammers bei Bormann, dass insgesamt „für die Errichtung des Neuen Kunstmuseums in Linz (Donau) bis Ende Juni d.J. 92,6 Millionen RM aufgewendet worden sind, davon allein seit März 1944 30 Millionen RM“ (BArch, R 43 II/1653a, Bl. 185–187, Lammers an Bormann, 5. August 1944, zit. n. Iselt, 279). Es ist nur schwer vorstellbar, was die Verfügungshoheit über derart astronomische Summen für Kunsthistoriker wie Voss und Göpel in einer Zeit der Mängelwirtschaft bedeutet hat. Iselt geht auf die dadurch ausgelösten nachhaltigen Erschütterungen des niederländischen Kunstmarkts nicht ein (siehe Jeroen Euwe, *De Nederlandse kunstmarkt, 1940–1945*, Amsterdam 2007).

DESIDERATA

Die Arbeit weist durchaus auch gewisse Schwächen auf, doch sind hier weniger die rund 30 Tippfehler – etwa Altendorfer (27) statt Altdorfer, Hanfstaengel (49) statt Hanfstaengl, 1943 (233) statt 1944 – zu nennen als vielmehr etliche Wiederholungen und Redundanzen. Sehr häufig paraphrasieren ausführliche Anmerkungen noch einmal denjenigen Sachverhalt, der im Fließtext schon dargelegt worden war, und ebenso oft wird ohne Grund ein Ereignis wie die Entlassung Friedländers mehrfach geschildert (60, 76 und 113). Eine konzise Straffung hätte den Text problemlos um ein Fünftel kürzen können, ohne dass eine Nuance verlorengegangen wäre. Diese Mängel beeinträchtigen indes nur die Les- und Benutzbarkeit, schmälern aber keineswegs den großen Gewinn, der aus dieser fundierten und souveränen Untersuchung gezogen werden kann. Gelegentlich gibt es terminologische Unklarheiten oder kleinere Lücken. So spricht Iselt trotz der ausführlichen

Erörterung der Kaufsummen manchmal von „Raub“, etwa wenn es heißt, der Sonderauftrag habe „in Konkurrenz zu anderen Kunstrauborganisationen“ gestanden (215). An anderen Stellen ist ein ‚Moduswechsel‘ der Darstellung zu beobachten: Die Autorin schildert in einem Exkurs die komplexe Geschichte der Sammlung Walter Weber (307–314), was sich partiell wie ein Gutachten aus der Perspektive der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden liest.

Schließlich sei exemplarisch Will Grohmann erwähnt, den Iselt als Mitglied der SPD „von 1922 bis 1933 sowie ab 1945“ (354, Anm. 951) vorstellt. Als Kulturdezernent der Stadt Dresden im Mai und Juni 1945 und Ministerialdirektor in der Kunstabteilung der Sächsischen Zentralverwaltung von Juli 1945 bis 1948 oblagen ihm sowohl die Verhandlungen hinsichtlich der beschlagnahmten Werke des „Sonderauftrags Linz“ wie Voss' eigener Sammlung und Bibliothek, die dieser im Juli 1945 bei seiner Fahrt nach Wiesbaden auf Schloss Weesenstein zurückgelassen hatte. Grohmanns wichtige Funktion als Kunstkritiker und Publizist der Moderne in den 1920er wie in den 1950er und 60er Jahren streifend, vermerkt Iselt nur knapp, Grohmann sei nach 1933 „journalistisch und wissenschaftlich tätig“ gewesen, was in Monika Wuchers nicht erwähntem Aufsatz (Dr. Grohmanns Empfehlungen. Leitmotive moderner Kunstpublizistik im Nationalsozialismus, in: Eugen Blume/Dieter Scholz [Hgg.], *Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925–1937*, Köln 1999, 109–123) doch wesentlich differenzierter behandelt wird.

Wie könnte es von hier aus weitergehen? Dem Wunsch von Petra Winter nach einer „ähnlich komplex angelegten“ Biographie von Hans Posse ist unbedingt beizupflichten (vgl. ihre Rezension von Iselts Buch auf H-Soz-u-Kult am 22. März 2011: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2011-1-211>), zumal die weit über 1000 Akten der Treuhandverwaltung für Kulturgut (BArch Koblenz, B 323) Hinweise auf latent

und manifest antisemitische Ansichten und Handlungsweisen der Mitarbeiter des „Sonderauftrags“ enthalten. Doch auch über Voss' engsten Mitarbeiter, Robert Oertel, wüsste man gerne mehr – dessen Handakten, wie im Sommer 2011 bei einer Tagung zu den Beständen des „Sonderarchivs“ in Moskau zu hören war, nun für die Forschung bereitstünden. Festgehalten sei, dass Iselts Studie einen Meilenstein darstellt, was akribische Doku-

mentation, zeithistorische Kontextualisierung und Dekonstruktion von Relativierungs- und Leugnungsstrategien der Nachkriegszeit betrifft.

DR. CHRISTIAN FUHRMEISTER

Monumental: Das Gesamtwerk der Friedrich-Zeichnungen

Christina Grummt
Caspar David Friedrich.

Die Zeichnungen. Das gesamte Werk. 2 Bde. München, C.H. Beck Verlag 2011. 1008 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-40661-905-2. € 198,00

In der Forschung zu Caspar David Friedrich ist seit gut zehn Jahren eine merkliche Belebung zu verzeichnen: Werner Hofmann (2000), Werner Busch (2003), Hilmar Frank (2004), William Vaughan (2004) und Helmut Börsch-Supan (2008) haben Monographien vorgelegt, die zum Teil grundlegend neue Perspektiven auf Friedrichs Werk eröffnen. Reinhard Zimmermann (2002), Thomas Noll (2006) und Christian Scholl (2007) haben in Aufsätzen und Buchpublikationen nochmals die Streitfrage um die Deutbarkeit von Friedrichs Kunst aufgegriffen und mit einer Fülle von Argumenten weiterverfolgt. Der Katalog zur Ausstellung in Essen und

Hamburg (2006) hat einige neue Einsichten der Forschung gebündelt, und die Edition der Briefe des Künstlers durch Herrmann Zschoche (2005) gibt zumindest für diesen wichtigen Teil der schriftlichen Zeugnisse Friedrichs erstmals eine verlässliche Grundlage.

Dennoch bleibt die Friedrich-Forschung unübersehbar von scharfen, ja unerbittlichen Kontroversen geprägt. Wer nicht allein die Neuererscheinungen zur Hand nimmt, sondern auch die ihnen gewidmeten Rezensionen liest, sieht sich einem Forschungsfeld gegenüber, dem die Basis eines gemeinsamen Konsenses abhanden gekommen zu sein scheint. Unverändert kreisen die Auseinandersetzungen um die Frage, ob Friedrichs Bildern klar dechiffrierbare, eindeutige Aussagen zugrunde liegen oder ob sie dem Ziel verpflichtet sind, mehrdeutig zu sein und den Betrachter zu individuellen Deutungsversuchen anzuregen. Einzig neuere fremdsprachige Beiträge heben sich auf wohlthuende Weise vom erbitterten Deutungsstreit ab; zu erinnern ist an Brad Pragers Studie *Aesthetic Vision and German Romanticism* (2007) sowie insbesondere an das Buch *Nostalgie de l'unité* von Julie Ramos (2008).