

Räume der Passion

Raumvisionen, Erinnerungsorte und Topographien des Leidens Christi in Mittelalter und Früher Neuzeit.

Kunstgeschichtliches Institut und
Forschungszentrum für Historische
Geisteswissenschaften der Johann
Wolfgang Goethe-Universität,
Frankfurt a.M., 8.-10.7.2011,
Programm: <http://www.kunst.uni-frankfurt.de/de/aktuelles/veranstaltungen/16/>

Der viel zitierte „spatial turn“ hat schon für manche Anregungen in den Kultur- und Geisteswissenschaften gesorgt, so auch jüngst bei dieser Tagung des Kunstgeschichtlichen Instituts in Frankfurt. Die Veranstalter, Daniela Bohde und Hans Aurenhammer, wollten den Fokus des für Mittelalter und Frühe Neuzeit zentralen Themenkreises weg von den narrativen Aspekten der zeitlichen Abfolge auf die Räumlichkeiten verlegen, die mit der Passion Christi realiter verbunden oder imaginiert wurden. Dafür verwendeten sie einen weiten Raumbegriff, der von dem geometrischen, auf bestimmte geographische Orte fixierten Raum über die fiktiven Räume der Passionsbilder und -texte bis zu den spirituellen Räumen im Inneren der Betrachter reichte. Sie bewegten sich damit in einem thematischen Kernbereich der Kulturwissenschaften: Schon Maurice Halbwachs hatte sein Konzept des kollektiven Gedächtnisses 1941 gerade an der Transformation der in Palästina materiell fassbaren Orte des Lebens und Leidens Jesu in Heilige Stätten erprobt (*La Topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte. Étude de mé-*

moire collective, Paris 1941). An den *loca sancta* offenbare sich, so Halbwachs, über die Erinnerung an die historischen, biblischen Geschehnisse hinaus, die übernatürliche, göttliche Kraft, die wiederum im Kult vergegenwärtigt und mit Texten und Bildern im Gedächtnis der universalen christlichen Kirche verbreitet und dauerhaft verankert worden sei.

ORTE UND RÄUME DER PASSION

In sinnvoller Weise setzten die Organisatoren an den Anfang und das Ende der interdisziplinären Tagung Vorträge über die Topographie der *loca sancta* in Jerusalem, so dass der Bezug zu diesem „räumlichen Halt“ der Christenheit (Halbwachs, dt. Ausgabe 2003, 194) als inhaltliche Klammer präsent blieb, und sei es im symbolischen Verweis auf das himmlische Jerusalem. Den Anfang machte Bruno Reudenbach (Hamburg), der im ersten Teil seines Vortrags einen Überblick über „Etablierung, Transfer und Transformation“ des Kreuzigungsortes Christi und dessen Einbindung in den Komplex der Grabeskirche gab. Entscheidende Faktoren im historischen Prozess der zunehmenden Überformung der *loca sancta* waren die Sakralisierung dieser Gedächtnisorte unter Konstantin d. Gr. sowie die Argumentationsstrategien der Kirchenlehrer, dass dort die Wahrheit des Evangeliums bezeugt und durch Sehen und Berühren sinnlich erfahrbar gemacht werde. Yamit Rachman Schrire (Jerusalem/Berlin) vertiefte einen Aspekt dieser Sakralisierung, indem sie ihr Dissertationsprojekt über die „secret stones“ von Jerusalem und deren kultische Verehrung vorstellte und insbesondere auf den Golgotha-Felsen und den Salbstein in der Grabeskirche abhob. Der Golgotha-Felsen wurde in der zweiten Hälfte des 12. Jh.s mit einer zweigeschossigen Kapelle umbaut. Oben, in der Kalvarienberg-Kapelle, verdeckte ein Altar die Spitze des Felsens; jedoch blieb das Loch, wo das Kreuz Christi befestigt gewesen sein sollte, für

die Pilger zur Berührung zugänglich. Dieser devotionale Usus war wiederum wohl der Ausgangspunkt für eine spirituelle Vision des Hl. Bernhard von Clairvaux: Christus sei ein Fels, durch dessen Spalten die menschliche Seele zu Gott vordringen könne. Tatsächlich spaltet, wie in den Evangelien überliefert, ein Riss den Felsen von Golgotha, durch den das Blut Christi bis zum Fuß des Felsens gelaufen sein soll. Dort unten befindet sich die Golgothakapelle, wo das Grab Adams lokalisiert wird. Im Eingangsbereich der Kapelle wird der Salbstein verehrt, auf dem der tote Christus nach der Kreuzabnahme eingesalbt und von seiner Mutter beweint wurde. Schrire zeigte auf, dass dieser Kult ursprünglich aus Byzanz stammte, konnte allerdings den räumlich-architektonischen Kontext dieser Verehrungsart in der Jerusalemer Grabeskirche nicht recht deutlich machen (s. dazu Jürgen Krüger, *Die Grabeskirche zu Jerusalem. Geschichte – Gestalt – Bedeutung*, Regensburg 2000, bes. 123-133, 200f.).

Schon in der Diskussion zu diesen beiden Vorträgen wurde ein Grundthema der Tagung deutlich: die Spannung zwischen konkreten Orten mit materiellen, sinnlich erfahrbaren Objekten der Passion und dem sehr viel offeneren Konzept des Raums. Dieser kann als eine Anordnung von Orten aufgefasst werden, die durch die Bewegung von Subjekten erschlossen wird (vgl. Kirsten Wagner: Vom Leib zum Raum. Aspekte der Raumdiskussion in der Architektur aus kulturwissenschaftlicher Perspektive, in: *Wolkenkuckucksheim* 9/1, 2004, <http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/wolke/deu/Themen/041/Wagner.htm>), z. B. wenn die Pilger in Jerusalem die *loca sancta* in einer bestimmten Reihenfolge abschreiten. Durch diese performative Bewegung sind im Raumkonzept Simultaneität und Sukzession untrennbar miteinander verbunden. Gleichzeitig ist gerade der um die Kreuzigung zentrierte „Raum der Passion“ prinzipiell weltumspannend und in eine kosmische, eschatologische Dimension offen: Der Tod Christi am Kreuz erlöste die ganze Menschheit und eröffnete die Möglichkeit des ewigen Lebens im himmlischen Jerusalem. Dies führte Reudenbach im zweiten Teil seines Vortrags aus, in dem er einen

Reliquienkasten aus der päpstlichen Kapelle Sancta Sanctorum aus dem 6. Jh., der Steine der *loca sancta* enthält, aber auch einen komplexen Bildzyklus auf dem Deckel, mit der kosmologischen Kreuzverehrung im *Liber sanctae crucis* des Hrabanus Maurus in Verbindung brachte (vgl. ders., *Loca sancta*. Zur materiellen Übertragung der heiligen Stätten, in: ders. [Hg.], *Jerusalem, du Schöne. Vorstellungen und Bilder einer heiligen Stadt*, Bern u.a. 2008, 9-32).

PASSIONSRELIQUIEN

Reliquien spielten mit ihren sinnlichen, optisch-haptischen und zugleich transportablen Qualitäten eine wichtige Rolle bei der Vergegenwärtigung der Passion über weite Räume hinweg. Ihre Rarität und die inhärente Schwierigkeit der „Leerstelle“ Christus, von dem keine materiellen Überreste mehr vorhanden sein könnten, wie Klaus Krüger in der Diskussion betonte, machten die Passionsreliquien zum begehrten Objekt gerade der großen Herrscherhäuser. Dies thematisierte Thomas Lentes (Münster) am Beispiel der räumlich verschränkten Inszenierung von Passionsreliquien und Reichsinsignien in Burg Karlstein unter Karl IV. In Karlstein, so Lentes, wurde die Auratisierung der Burg gezielt gesteigert, indem die Bild- und Ausstattungsprogramme der drei aufeinander folgenden und hierarchisch gestaffelten Räume Liebfrauenkapelle, Passion-Christi-Kapelle und Heilig-Kreuz-Kapelle aufeinander bezogen und zugleich ihre Zugänglichkeiten zunehmend eingeschränkt wurden.

Das Programm gipfelte in der Heilig-Kreuz-Kapelle, die Lentes als Ort der vorweggenommenen Parusie und als Konkretisierung einer abstrakten, sakral überhöhten Reichsidee, als „Kraftzentrum des Reiches“, interpretierte und auf diese Weise die aktuelle Diskussion über dieses wichtige Monument weiterführte (so z.B. die Ansätze bei Paul Crossley, *The Politics of Representation. The Architecture of Charles IV of Bohemia*, in: Richard Marks/Alastair J. Minnis/Sarah Rees Jones [Hgg.], *Courts and Regions in Medieval Europe*, Woodbridge 2000, 99-172, bes. 132-156 und Jirí Fajt, *Karlstein Revisited. Überlegungen zu den Patrozi-*

nien der Karlsteiner Sakralräume, in: ders./Andrea Langer [Hgg.], *Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im europäischen Kontext*, Berlin/München 2009, 250-288). Lentes betrachtete den Raum der Heilig-Kreuz-Kapelle als „gebaute Liturgie“, die der tatsächlichen Performanz einer liturgischen Feier nicht mehr bedurfte.

KREUZWEGE

Eine Möglichkeit, gerade durch den räumlichen Vollzug ein Nacherleben des Passionsgeschehens für einen weniger exklusiven Adressatenkreis zu ermöglichen, war die dreidimensionale Nachbildung von Kreuzwegen und Kalvarienbergen. Christian Freigang (Frankfurt a.M.) stellte das Beispiel des Kalvarienbergs von Görlitz im Anschluss an die Monographie von Till Weinert vor (*Die Heilige-Grab-Anlage in Görlitz*, 2004). In Görlitz wurden ca. 1480-1520 auf Initiative des Stadtrates und insbesondere des Bürgermeisters Georg Emmerich, der 1465 selbst eine Reise ins Hl. Land angetreten hatte, auf einem Hügel vor der Stadt drei Kapellen errichtet, die die *loca sancta* in der Jerusalemer Grabeskirche imitierten: eine doppelgeschossige Kreuzkapelle mit der Adamskapelle unten und der mit Pfostenlöchern markierten Golgotha-Stelle oben, verbunden durch einen Riss im „Felsen“ (hier der Rückwand) und eine „Blutrinne“; ein Salbhaus mit plastischer Marienklage sowie ein Heiliges Grab mit leerer Grabkammer. Diese Architekturkopien evozierten ihre Vorbilder mit unterschiedlichen mimetischen Konzepten. Entscheidend für den gesamten Komplex waren die Genauigkeit in der Nachahmung der Abfolge und der topographischen Anlage der Heiligen Stätten, so dass der kultische Vollzug in identischer Weise wie in Jerusalem möglich war. So sind die drei Kleinbauten, nach Schritten gemessen, genauso weit voneinander entfernt wie die drei Stationen innerhalb der Grabeskirche. In Görlitz entstand auf diese Weise eine „gleichsam archäologische Inszenierung“ der Heiligen Stätten, die es den Gläubigen ermöglichte, in einer gleichwertigen Frömmigkeitsübung das heilige Geschehen beim Abschreiten der Anlage in ihrer Imagination

zu aktualisieren. Einen vergleichbaren Fall einer dreidimensionalen Anverwandlung der eigenen Stadt in den „Passionsraum“ Jerusalem schilderte prägnant Johann Schulz (Heidelberg) anhand des Kreuzwegs, der vom Zentrum Nürnbergs entlang der Bildstöcke Adam Krafts zum St. Johannis-Friedhof vor der Stadt führte. Achim Timmermann (Michigan) dagegen richtete den Blick auf die von Armsünderkreuzen flankierten „Kreuzwege“, die Verurteilte auf ihrem letzten Gang zur Hinrichtungsstätte passieren mussten.

PANORAMEN

Gemalte Panoramen der Stadt Jerusalem, die durchsetzt waren mit kleinfigurigen Passionsstationen in Simultandarstellung, eröffneten ab dem späten 15. Jh. weitere „Räume der Passion“, wie Schulz anhand einer 1508 datierten Wandmalerei in der Nürnberger Heiliggrab- bzw. Holzschuherkapelle darlegte. Solche Panoramen zeugen, ebenso wie das Bestreben nach genauen Maßangaben und Beschreibungen, von dem zunehmenden Interesse an der topographischen Erfassung und archäologisch-historischen Verifizierung der Heiligen Stätten und Ereignisse schon ab dem Spätmittelalter. Gleichzeitig boten diese Panoramen die Möglichkeit, die „Prozessionalität der Passion“ (vgl. Christian Kiening, *Prozessionalität der Passion*, in: Katja Gvozdeva/Hans Rudolf Velten [Hgg.], *Medialität der Prozession. Performanz ritueller Bewegung in Texten und Bildern der Vormoderne*, Heidelberg 2011, 177-197) in einem zweidimensionalen Bildraum fiktiv erfahrbar zu machen. Dies führte Heike Schlie (Köln) anhand der Turiner Passionstafel sowie des Lübecker Passionsaltars von Hans Memling vor. Das Panorama der um 1470 datierten Turiner Tafel entfaltet nicht Jerusalem, sondern die Stadt Brügge, die jedoch durch eine Abfolge von insgesamt 22 Passionszenen mit ihrem heiligmäßigen Vorbild überblendet wird. Der Betrachter wird zu einer geistigen Pilgerschaft durch den Stadtraum eingeladen, zu vollziehen bei der Blickbewegung durch das Bild. Schlie konnte zeigen, dass über diese innere Anverwandlung der Passion hinaus die Turiner Tafel den Verlauf der Heiligblutprozession memo-

riert, die einmal jährlich in Brügge stattfand, vorbei an zahlreichen *tableaux vivants* (s. bereits dies., Das Mnemotop Jerusalem in der Prozession, in Brügge und im Bild. Die Turiner Passion von Hans Memling und ihre medialen Räume, in: *Medialität der Prozession*, 141-175). Prozessional ist auch der eng besetzte Bildraum des 1491 von den Brüdern Greverade gestifteten Passionsaltars im Lübecker Dom organisiert, noch gesteigert durch die Potentiale des Wandelaltars.

PASSIONSLANDSCHAFTEN UND BLICKRÄUME

Eine andere Möglichkeit, die Passion Christi bildräumlich zu strukturieren, war die Konzentration auf die Hauptszene der Kreuzigung, die zur andächtigen Vertiefung aufforderte. Sie wurde im spätmittelalterlichen Tafelbild in Landschaften verlegt, die einerseits Golgotha als einen Ort vor der Stadt repräsentierten, andererseits die lebensweltliche Umgebung des zeitgenössischen Betrachters widerspiegeln und so einen „Brückenraum“ (Bohde/Aurenhammer) zwischen Heilsgeschichte und Gegenwart bildeten. Ein solches Beispiel ist der 1435 datierte Altar aus dem Zisterzienserkloster Maulbronn, dem sich David Areford (Boston) widmete. Die Landschaft, die in der Mitteltafel die Kreuzigung hinterfängt, ist dort in einen zur Vision geöffneten Raum transformiert: Das Kreuz Christi ist nach links gerückt, um Platz für die Stigmatisation des Hl. Franz im Hintergrund zu machen, und Christus selbst neigt sich vom Kreuz herab zu der Gruppe der Marien und auch dem Betrachter zu. Werden die Flügel des Altars geschlossen, korrespondieren Mittel- und Außentafeln miteinander, indem die Vision des Hl. Bernhard von Clairvaux sichtbar wird, den Christus vom Kreuz herab umarmt. Areford machte deutlich, dass dieser bereits multi-dimensionale Bildraum des Altars darüber hinaus mit dem Realraum des ursprünglichen Aufstellungsortes verknüpft war, zu lokalisieren in der östlichsten Seitenkapelle im Süden der Maulbronner Klosterkirche. Dort komplettieren stilistisch und motivisch entsprechende Wandmalereien aus dem zweiten Viertel des 15. Jh.s das Bildprogramm des Altars.

Fast gleichzeitig experimentierten die Maler Italiens mit der Anordnung der Kreuzigung in der Landschaft mithilfe der neuen Mittel der Perspektive. Diesen Bereich entfaltete Hans Aurenhammer (Frankfurt a.M.) mit einer großen Anzahl von Beispielen aus der venezianischen Malerei des 15. Jh.s. Aurenhammer zeigte, wie Jacopo Bellini im Medium der Zeichnung ab den 1440er Jahren verschiedene Blickwinkel auf das Passionsgeschehen erkundete, darunter das in die Ferne gerückte oder schräg gestellte Kreuz, und damit Neuerungen der altdeutschen Malerei des frühen 16. Jh.s vorwegnahm. Giovanni Bellini und Antonello da Messina reformierten im Wettstreit miteinander die konventionellen Bildformeln des Andachtsbilds der Kreuzigung, indem sie diese gerade durch die Landschaftsdarstellung in eine dualistische Bildstruktur verwandelten: im Vordergrund ein herausgehobenes Felsplateau als Ort der Kreuzigung mit nur wenigen, trauernden Assistenzfiguren; im Mittel- und Hintergrund eine sich in die Ferne verlierende Überblickslandschaft mit verstreuten, eher teilnahmslosen Figuren. Aurenhammer wandte sich gegen die herkömmliche Interpretation dieser Landschaften als „Stimmungslandschaften“, was er als eine „hermeneutische Falle“ im Zuge der Einfühlungsästhetik des 19. Jh.s bezeichnete. Stattdessen betonte er die semantische Offenheit dieser Passionslandschaften. Er plädierte für ihre Betrachtung als „Meditationsräume“, in denen, repräsentiert durch die Bildfiguren, dem Betrachter verschiedene Möglichkeiten des Blicks auf die Passion, und damit auch der moralischen Orientierung an der christlichen Heilsbotschaft, vorgeführt würden.

Mit „Blickräumen“ und den bereits von Aurenhammer angesprochenen Neuerungen der altdeutschen Passionsdarstellungen um 1500 beschäftigte sich auch Daniela Bohde (Frankfurt a.M.). Ausgehend von der Schleißheimer Kreuzigung von Lucas Cranach von 1503, in der erstmals der gekreuzigte Christus exzentrisch an den Rand gerückt wurde, erprobten Künstler wie Martin Schongauer, Albrecht Dürer, Hans Baldung Grien oder Albrecht Altdorfer verschiedene Perspektiven der Bildfiguren auf das Kreuz, vor allem in den

Medien von Zeichnung und Druckgraphik. Der Betrachter konnte mit unterschiedlichen Strategien in den Bildraum einbezogen oder aus ihm ausgeschlossen werden. Rollenangebote für die visuelle und spirituelle Annäherung an den leidenden Christus wurden ihm insbesondere durch die Figuren der Sünder im Bild gemacht, Maria Magdalena oder der böse Schächer.

PASSIONSSPIELE UND PASSIONSGEBETE

Rollenangebote waren auch das Anliegen der Passionsspiele, die in mehreren Vorträgen angesprochen wurden. Laura Weigert (Rutgers) behandelte die illustrierten Manuskripte der Passion von Arras aus den 1470er Jahren und des Passionsspiels von Valenciennes, das dort 1547 aufgeführt, aber erst retrospektiv in den 1570ern schriftlich fixiert wurde. Die Beispiele machten das extensive Ausgreifen dieser späten Aufführungspraxis deutlich, die sich, wie in Valenciennes, über 25 Tage erstreckte und auf 22 Bühnen über den Stadtraum verteilt war. Margiet Hoogvliet (Groningen) ergänzte, dass die Andachtsbücher dieser Zeit den Laien zu einer Sakralisierung seines gesamten Alltags und Umfelds hinführen sollten. Margreth Egidi (Münster) widmete sich performativen Aspekten des deutschen spätmittelalterlichen Passionsspiels. Sie erkannte eine „spezifische Widerspruchsstruktur“ zwischen der exzessiven und schockierenden Gewaltdarstellung in der mimetischen Inszenierung der Täter-Opfer-Interaktion (Christus und seine Folterer) und einer „quasi-bildhaften Ausstellung des Leidens“ in statischen Szenen, die aus dem Interaktionszusammenhang herausgelöst wurden. Diese „bühnenmäßigen Andachtsbilder“ waren offenbar in Analogie zu den Bildtypen der Plastik und Malerei gestaltet (z.B. Vesperbilder, Ecce homo), und die Schauspieler forderten die Zuschauer in direkter Ansprache zur verinnerlichten Passionsbetrachtung auf. Ziel einer solchen *contemplatio* war die *compassio* und schließlich die *conformatio*, die transformative Angleichung an Christus, wie Egidi im Anschluss an Jan-Dirk Müller ausführte (Realpräsenz und Repräsentation. Theatrale Frömmigkeit und Geistliches Spiel, in: Hans-Joachim Ziegeler [Hg.], *Ritual*

und Inszenierung. Geistliches und weltliches Drama des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Tübingen 2004, 113-134, hier bes. 128f.).

Eine ähnlich spannungsgeladene Abfolge von kontemplativem Stillstand und aktiver Bewegung – allerdings verlagert in den spirituellen Innenraum des Gebetes – stellte auch Andreas Kraß (Frankfurt a.M.) in seiner konzentrierten Text- und Bildanalyse eines bisher nicht edierten, ober-schwäbischen Mariengebetsbuches von 1503 fest (Frankfurt a.M., Universitätsbibliothek, Ms. germ. oct. 45). Darin wechseln die deutschsprachigen Gebetssequenzen, einer inhärenten Dramaturgie von narrativen und ikonischen Verfahren folgend, zwischen „Wegen des Mitleidens“ und den stationären Klagen Mariens unter dem Kreuz, die durch ganzseitige Illustrationen zur Vision gesteigert werden. Als Anleitung zum inneren und äußeren „reenactment“ der Passion interpretierte Jeffrey Hamburger (Harvard) liturgische Handschriften am Beispiel der Graduale des 14. Jh.s aus dem Dominikanerinnenkloster von Paradies bei Soest mit ihren zahlreichen Miniaturen, die ebenfalls narrative, symbolische und devotionale Merkmale zeigen (vgl. ders., *Leaves from Paradise. The Cult of John the Evangelist at the Dominican Convent of Paradies bei Soest*, Cambridge [Mass.] 2008).

DIE PASSIONSRÄUME DER KARTOGRAPHIE

Zum Abschluss kehrte die Tagung wieder an die topographischen Orte der Passion in Jerusalem zurück, diesmal mit dem Kartenmaterial, das zur Zeit der beginnenden Bibelarchäologie ab der Mitte des 16. Jh.s erstellt und von Birgit Ulrike Münch (Trier) vorgestellt wurde (vgl. deren Dissertation *Geteiltes Leid. Die Passion Christi in Bildern und Texten der Konfessionalisierung. Druckgraphik von der Reformation bis zu den jesuitischen Großprojekten um 1600*, Regensburg 2009). Aufschlussreich war die von Münch festgestellte Ablösung der gläubig-spirituellen Evozierung des Passionsgeschehens durch *curiositas* und das rationalistische Bestreben nach kritischer Überprüfung und Verifizierbarkeit der biblischen Berichte. In raumstrukturierender Hinsicht schlug sich dieses Bestreben in den großen Karten nieder, mit denen

der historisch-topographische Zustand Jerusalems zur Zeit Jesu rekonstruiert wurde, z.B. in den Kupferstichen des Christian Adrichomius, *Ierusalem sicvt Christi tempore florvit* von 1584 sowie *Theatrum Terrae Sanctae* von 1590. Wie ein Relikt aus den Panoramen des 15. Jh.s sind noch in diese Karten kleine figürliche Szenen der Passion eingefügt. Gleichmaßen katholischen wie protestantischen Bibeln beigelegt, verdeutlichen diese Karten die konfessionsübergreifende Bedeutung der Passion im 16. Jahrhundert.

Es gelang der ertragreichen Tagung im interdisziplinären Austausch zu verdeutlichen, wie konstitutiv für die „Räume der Passion“ die Spannung und der Wechsel zwischen dem kontemplativen Stillstehen an den Stationen der Passion und der prozessualen Bewegung von Ort zu Ort war. Si-

multane und sukzessive, räumliche und zeitliche – auch narrative – Strukturierungen der Passion schließen sich keineswegs aus. In der Schlussdiskussion wurde allerdings ein grundsätzlicher Kritikpunkt laut. Trotz aller Vielfalt spiegelte die Tagung das derzeitige methodische Übergewicht der Bildwissenschaften, was sich in einem weitgehenden Fehlen der dreidimensionalen Künste im Reigen der Vorträge niederschlug: Plastik und Architektur waren in den Frankfurter *Räumen der Passion* eher unterrepräsentiert.

PD DR. UTE ENGEL
 Institut für Kunstgeschichte,
 Johannes Gutenberg-Universität Mainz,
 Bingerstr. 26, 55122 Mainz,
 uengel@uni-mainz.de

Neue Dokumente zum „Sonderauftrag Linz“

In den vergangenen zehn Jahren hat die Forschung bedeutende Fortschritte gemacht, Ablauf und Struktur des nationalsozialistischen Kunsterwerbs und Kunstraubs aufzuklären. Dabei stand der „Sonderauftrag Linz“ im Mittelpunkt der Untersuchungen. Die Mitarbeiter des Sonderauftrages unterstanden Hitler direkt und sollten in Linz/Donau und an anderen Orten Museen errichten. Trotz zahlreicher Arbeiten zu diesem Thema werden bis heute in der Forschung immer noch zwei Probleme diskutiert: zum

einen die Größe der Sammlung, zum andern die Frage, in welchem Umfang die Beschlagnahmungen zu dem Bestand des Sonderauftrages gerechnet werden müssen. Dahinter steht nicht nur die Frage, inwieweit direkte Beschlagnahmungen die Sammlung prägten, sondern auch, welchen Anteil der Kunsthandel an diesen Vorgängen hatte. Zwei Dokumente, die bislang von der Forschung nicht ausgewertet wurden, können hier für Klärung sorgen.

Die bisherigen Erkenntnisse zum Umfang der Sammlung des Sonderauftrages Linz weichen stark von einander ab. Folgende Tabelle gibt in Auswahl einen Überblick über die Zahlen, die bisher ermittelt wurden, und deren Divergenzen im Folgenden analysiert werden sollen: