

Bücher zum NS-Kunstraub und zum »Sonderauftrag Linz«

GABRIELE ANDERL/ALEXANDRA CARUSO (Hrsg.), NS-Kunstraub in Österreich und die Folgen. *Innsbruck/Wien/Bozen, Studienverlag 2005. 314 S., zahlr. s/w-Abb., ISBN 3-7065-1956-9, € 33,-*

HANNS CHRISTIAN LÖHR, Das Braune Haus der Kunst. Hitler und der »Sonderauftrag Linz«. Visionen, Verbrechen, Verluste. *Berlin, Akademie Verlag 2005. 197 S., 197 s/w-Abb., ISBN 978-3-05-004156-2, € 49,80*

Das Ausmaß des NS-Kunstraubes in Österreich war gewaltig: Neben NS-Organisationen waren verschiedene Behörden, darunter das Staatsdenkmalamt, waren der Kunsthandel und wohl alle Museen involviert. Wer sich eine Vorstellung verschaffen möchte, greife zu Sophie Lillies Buch *Was einmal war. Handbuch der enteigneten Kunstsammlungen Wiens*, Wien, Czernin 2003, das auf fast 1500 kleinbedruckten Seiten den Umfang des Kunstraubes allein in Wien dokumentiert. Auch die Zahlen der nach dem Krieg von der Republik Österreich restituierten Werke sind aussagekräftig: In den ersten Nachkriegsjahren hat das Bundesdenkmalamt 13.000 Objekte an ihre rechtmäßigen Besitzer zurückgegeben, Mitte der 90er Jahre lagerten freilich immer noch 8.000 Kunstgegenstände in der Kartause Mauerbach bei Wien. Sie sind 1996 bei der vom Auktionshaus Christie's durchgeführten sog. Mauerbach-Auktion zugunsten von Opfern des Nationalsozialismus versteigert worden. Die Affäre um diese vermeintlich unrestituierbaren Werke hat den Problemkomplex NS-Kunstraub in das Bewußtsein der Öffentlichkeit katapultiert. Seit 1998 wird an den österreichischen Bundesmuseen eine Untersuchung sämtlicher Erwerbungen durchgeführt, die nach 1938 getätigt worden sind. Aufgrund des 1998 erlassenen neuen Restitutionsgesetzes konnten bis Ende 2004 4.170 Objekte aus öffentlichen Sammlungen zurückgegeben werden. Und ein Ende der Restitutionsen ist vorläufig noch nicht abzusehen.

2003 beschäftigte sich der Österreichische Zeitgeschichtetag in Salzburg mit dem Thema NS-Kunstraub in Österreich. Aus einzelnen Referaten in erweiterter Fassung und zusätzlichen Aufsätzen ist nun ein Sammelband mit 18 Beiträgen zusammengetragen worden, der die aktuellen Erkenntnisse präsentiert. Die Publikation stellt den Versuch dar, den Beitrag von Institutionen und Fachleuten zur Vermittlung eines großen Bestands von Raubkunst an Museen und Privatpersonen darzustellen. Der komplexen Fragestellung kommt der interdisziplinäre Ansatz entgegen: Kunsthistoriker, Historiker, Journalisten und Juristen, die ihre Beschäftigung mit Provenienzforschung eint, beleuchten das Thema.

Ihre besondere Aufmerksamkeit haben die Herausgeberinnen Gabriele Anderl und Alexandra Caruso den personellen und institutionellen Netzwerken gewidmet, durch deren enge Maschen wohl nur wenige Kunstwerke geschlüpft sind. Darüber hinaus ist ihr Augenmerk auf die personellen Kontinuitäten und die langfristigen Folgeerscheinungen des NS-Kunstraubes bis in die Gegenwart gerichtet: »Die von den Nationalsozialisten durchgeführte Beraubung wurde durch konsensuelles Handeln der Verantwortlichen in der Politik und im Kunstbereich in vielen Fällen erst nach dem Krieg besiegelt,« resümieren sie im Vorwort (19).

Die wichtigsten Knoten im Netz bildeten der Kunsthandel, das Auktionshaus Dorotheum und die Verwaltungsstelle für jüdisches

Umzugsgut der Gestapo. Gabriele Anderl wirft *Schlaglichter auf die Rolle des Wiener Kunsthandels während der NS-Zeit* und untersucht die Aktivitäten einiger prominenter Kunsthändler wie Oskar Hamel, Otto Schatzker und Eugen Primavesi sowie deren enge Kontakte zu wichtigen Exponenten der Museen wie Bruno Grimschitz und Franz Kieslinger. Auch Sabine Loitfellner geht in ihrem Beitrag zur *Rolle der »Verwaltungsstelle für jüdisches Umzugsgut der Geheimen Staatspolizei« (Vugesta) im NS-Kunstraub* auf die beiden Kunsthistoriker ein. Die Vugesta war im Herbst 1940 gegründet worden, um die bei den Spediteuren lagernden »Umzugsgüter« jüdischer Provenienz zu verwerten. Diejenigen Kunstobjekte, deren Wert RM 1000,- überstieg, wurden dem Dorotheum übergeben. Grimschitz und Kieslinger waren hier als Schätzmeister tätig.

Das Dorotheum war ein zentraler Knotenpunkt im Kunstraub-Netzwerk, doch seine NS-Vergangenheit bis vor kurzem noch der blinde Fleck der Forschung. Ein von den Herausgeberinnen geplanter Dorotheumsschwerpunkt kam jedenfalls nicht zustande, vermutlich, weil der hausinterne Bericht des Dorotheums kurz vor der Publikation stand (jetzt erschienen: Stefan August Lütgenau, Alexander Schröck, Sonja Niederacher, *Zwischen Staat und Wirtschaft. Das Dorotheum im Nationalsozialismus*, Wien, Oldenbourg 2006). So setzt sich einzig der Beitrag von Alexandra Caruso mit dem Auktionshaus auseinander, und zwar mit den Hausauktionen, einer spezifischen Form von Versteigerungen, die in Privatwohnungen stattfanden, und die bei der Verwertung jüdischen Vermögens eine wichtige Rolle spielten.

Bruno Grimschitz, der wohl umtriebige Kulturfunktionär während des Dritten Reiches in Österreich, war seit 1938 Direktor der Österreichischen Galerie Belvedere. Auf seine Erwerbspolitik hat die Archivarin der Österreichischen Galerie, Monika Mayer, ihr Augenmerk gerichtet und zwar vor allem hin-

sichtlich seiner späteren Selbststilisierung als Retter der »entarteten Kunst«. Nach Grimschitz' Darstellung soll seine Erwerbstätigkeit »weitgehend den nationalsozialistischen Richtlinien ganz entgegengesetzt« gewesen sein (60). Wie Mayer zeigen kann, läßt sich dies für seine spektakulärsten Erwerbungen, die das Werk von Gustav Klimt betrafen – darunter Werke aus den arisierten Sammlungen Lederer und Bloch-Bauer – nicht belegen. Denn Klimt galt keineswegs als »entartet«, der kulturpolitisch liberale Gauleiter von Wien, Baldur von Schirach, ließ ihm 1943 sogar eine Retrospektive im Gebäude der Secession ausrichten.

Die Klimt-Ausstellung ist bezeichnend für eine im Vergleich zu Deutschland wesentlich liberalere Kunstpolitik in der »Ostmark«. Zwar gastierte die Femeschau *Entartete Kunst* 1938 in Salzburg und 1939 in Wien, wo sie auch durch »Wienerisches« ergänzt wurde. Doch hatten sich die staatlichen Museen laut Anordnung des Unterrichtsministeriums daran nicht beteiligen dürfen (67). Nach dem Krieg nutzten die Museumsbeamten diese politisch angeordnete Zurückhaltung für ihre persönliche Entlastung. Sie profitierten zudem davon, daß die nationalsozialistische »Säuberung« der Museen in Österreich erstaunlich glimpflich abgelaufen war und es zu mehr als Magazinierungen nicht gekommen zu sein scheint.

Eine wesentliche Ursache dafür sieht Maren Gröning in ihrem Beitrag *Fluchtpunkte der »entarteten Kunst« in Wien* in der konservativen Sammlungspolitik der österreichischen Museen und in einem weniger radikalen Kunstschaffen nach 1910. Das reicht als Argument freilich nicht aus, denn Klaus Graf von Baudissin hatte 1938 nach einer Besichtigung der Österreichischen Galerie und der Albertina empfohlen, aus deren Beständen eine Ausstellung »entarteter« Kunst zusammenzustellen (Mayer, 67). Hier wäre unbedingt ein Hinweis auf die zumindest formal noch bis 1940 bestehende Eigenstaatlichkeit Österreichs nötig gewesen, die es möglich machte, daß das

Unterrichtsministerium, insbesondere der zuständige Staatssekretär Kajetan Mühlmann, durchaus eigenständige Entscheidungen traf. Mühlmann wurde erst im Sommer 1939 auf Betreiben Hitlers entlassen.

Gröning hat sich zum Ziel gesetzt, das wohlfeile und viel benutzte Entlastungsargument »österreichischer Sonderweg« zu dekonstruieren, und macht zu Recht darauf aufmerksam, daß Baldur von Schirach kein Österreicher, sondern Deutscher war. Leider schießt sie über das Ziel hinaus, indem sie zu wenig zwischen dem »Sonderweg« und seiner Instrumentalisierung für die Entnazifizierung der Museumsbeamten nach dem Krieg unterscheidet. Da Hitler bestimmt hatte, »lebende Kunst« (also auch NS-Kunst) falle nicht in den Zuständigkeitsbereich der Museen, versteigt sich die Autorin sogar zu der Behauptung, die Nazis hätten nie versucht, repräsentative künstlerische Leistungen in ihren Dienst zu stellen (80). Sie bezieht sich damit auf Hildgard Brenners Standardwerk von 1963 über die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, doch hat die jüngere Forschung diese Auffassung widerlegt (Peter Reichel, *Der schöne Schein des Dritten Reiches*, München, Wien 1991; Jonathan Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich*, Chapel Hill 1996; Thomas Mathieu, *Kunstauffassungen und Kunstpolitik im Nationalsozialismus*, Saarbrücken 1997; Frederic Spotts, *Hitler and the Power of Aesthetics*, Woodstock, New York 2003; Hans Sarkowicz (Hg.), *Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus*, Frankfurt 2004). Gröning führt mit der Klimt-Retrospektive ja selbst ein Gegenbeispiel an.

Ein Großteil der Kunstfachleute war nach dem Krieg weiterhin tätig, wie Walter Schuster, Leiter des Archivs der Stadt Linz, am Beispiel des Kunsthändlers Wolfgang Gurlitt ausführt. Gurlitt, Sproß der berühmten Künstler-, Kunsthistoriker- und Kunsthändlerfamilie, war während des Dritten Reiches für den *Sonderauftrag Linz* tätig gewesen. Gegen Kriegsende hatte er seinen Kunstbesitz ins

österreichische Altaussee verlagert und war nach dem Krieg in Österreich geblieben. 1947 wurde er Begründer und erster Leiter der Neuen Galerie der Stadt Linz, der er 1953 76 Ölgemälde und 33 Graphiken verkaufte. Schuster schildert Gurlitts »rassische« und politische Schwierigkeiten als »Vierteljude«, seine Rolle im NS-Kunsthandel, u. a. als Verkäufer »entarteter Kunst« im Auftrag des Propagandaministeriums, und sein schändliches Verhalten nach dem Krieg in Bezug auf Restitutionsforderungen von Fritz Loewenthal und Daisy Hellmann.

Michael Wladika, Provenienzforscher der Museen der Stadt Wien, beschäftigt sich mit der problematischen Nachkriegspraxis des Präsidenten des Bundesdenkmalamtes, Otto Demus, im Falle eines Ausfuhrbegehrens für eine restituierte Sammlung sogenannte Widmungen an öffentliche Sammlungen zu erzwingen. Erst das neue Restitutionsgesetz von 1998 hat eine Korrektur dieses gesetzeskonformen Unrechts möglich gemacht.

Wie die Herausgeberinnen schon im Vorwort zu Recht betonen, bedeutet der Blick auf die österreichische Situation keineswegs nur eine lokale Fokussierung. Er hat Relevanz über die österreichischen Grenzen hinaus, da der deutsche und österreichische Kunsthandel eng verschränkt waren und Österreich auch auf dem Gebiet des NS-Kunstraubes »eine traurige Vorreiterrolle« gespielt hat, nicht zuletzt weil es Standort des projektierten *Führermuseums* war und Spielwiese für Hitlers Museumspolitik. Den Sammelband leitet daher Birgit Kirchmayrs Aufsatz über den *Sonderauftrag Linz* ein, jene Organisation, die in Hitlers Auftrag die Sammlung für das in Linz a. d. Donau geplante *Führermuseum* aufbaute und Kunstwerke für andere Museen des Großdeutschen Reiches zusammentrug. Kirchmayr stellt die zentrale Bedeutung des *Sonderauftrags* im Hinblick auf Kunstenteignungen und -verteilungen in Österreich fest und seine Bedeutung als wichtiger »Motor« des damaligen Kunstmarktes. Korrigierend ist anzumerken, daß

der Mitte 1939 eingerichtete *Sonderauftrag* in Bezug auf Kunstenteignungen in Österreich keineswegs eine zentrale Rolle spielte. Er war vielmehr so etwas wie ein Raubkunstverwertungsorgan, eingerichtet, um die enteigneten Kunstwerke auf die österreichischen Museen zu verteilen.

Dies geschah unter Maßgabe des »Führervorbehalts« vom 18. Juni 1938, welcher der Installation des *Sonderauftrags* ein ganzes Jahr vorangegangen war. Mit dem »Führervorbehalt« hatte sich Hitler das Vorrecht eingeräumt, aus Vermögenswerten, die Parteistellen und Gestapo bereits beschlagnahmt hatten, die Kunstwerke herauszuziehen und über ihre Verwendung persönlich zu entscheiden. »Er (der »Führer«) erwägt dabei, Kunstwerke in erster Linie den kleineren Städten in Österreich für ihre Sammlungen zur Verfügung zu stellen.« Und so ist es dann gekommen, Hitlers Verteilungsprogramm wurde in Österreich realisiert.

Der Sammelband führt mehrere Beispiele für Hitlers Raubkunstuweisungen an. Martin Kofler schildert den Aufbau der Egger-Lienz-Sammlung im Museum der Stadt Lienz Schloß Bruck von 1938 bis zur Gegenwart und die intensiven Bemühungen der Gauleitung Kärnten und des Gaukonservators Walter Frodl, ein beschlagnahmtes Egger-Lienz-Werkkonvolut vom *Sonderauftrag* für die Sammlung zugeteilt zu bekommen. Man schaltete nicht nur Posse ein, sondern wandte sich sogar direkt an Hitler, der die Zuweisung genehmigte. Dies wiederum verärgerte den Landeskonservator für Tirol und Vorstand des Ferdinandeums in Innsbruck, Oswald Trapp, der ein Anrecht seines Gaues auf den Osttiroler Maler durchzusetzen versuchte. Claudia Sporer-Heis schildert das Gezerre als anschauliches Beispiel für den widerlichen Kampf um die Beute, der bezüglich der Hitlerschen Zuweisungen zwischen den Museen ausbrach.

So kenntnisreich die einzelnen Beiträge sind und so anschaulich die Zusammenschau den NS-Kunstraub in Österreich auch werden

läßt: Eine systematische Aufarbeitung des Phänomens kann und will der Sammelband nicht leisten, und das bringen die Herausgeberinnen auch mit dankenswerter Klarheit zum Ausdruck. »Öffentliche Forschungsgelder wurden dafür bisher nicht explizit zur Verfügung gestellt, andererseits kann es nicht primär Aufgabe der Provenienzforschung sein, die zahlreichen Forschungslücken zu schließen und die fehlende historische Grundlagenforschung voranzutreiben.«

Besonders gravierend wirkt sich das Fehlen der Grundlagenforschung beim staatlichen Kunstraub aus. Dringend zu untersuchen wären die Rolle des Bundesdenkmalamtes und die mißbräuchliche Anwendung des Ausfuhrverbotsgesetzes von 1918 bzw. 1923, wie dies auch die Herausgeberinnen fordern (18). Denn dieses Ausfuhrverbotsgesetz führte dazu, daß ganze Sammlungen auf Antrag von Museen behördlich »sichergestellt« wurden und damit dem Zugriff Hitlers zur bequemen Verfügung standen. Überhaupt wäre die Rolle Hitlers neu zu definieren, der zweifellos im Zentrum des Ganzen stand und mit den Zuteilungen beschlagnahmter Kunstwerke eine eigenständige Museumspolitik zu entwickeln begonnen hatte, die in ihrer ganzen Bedeutung noch zu entdecken bleibt (B. Schwarz, *Hitler verschenkt Raubkunst an die österreichischen Museen: Der »Sonderauftrag Linz« als kulturpolitisches Projekt*, Vortrag anlässlich der 13. Tagung des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in Linz a. d. Donau am 16. Oktober 2005; die Publikation erfolgt im Tagungsband).

Wie wichtig die besprochene Publikation zum NS-Kunstraub in Österreich ist, macht ein weiteres Buch klar, das nur wenige Wochen zuvor erschienen ist. Der Berliner Historiker Hanns Christian Löhr legte eine Untersuchung zum *Sonderauftrag Linz* mit dem umfassenden Anspruch vor, vier angeblich ungeklärte Fragen zu beantworten. Die erste betrifft den Umfang der Galerie, die zweite die Stilrich-

tung der gesammelten Werke, die dritte lautet, wieviel Werke gekauft, wieviele »gestohlen« (*sic!*) oder durch den Einsatz von Zwangsmitteln erworben wurden, und die vierte gilt den Zielen, die Hitler mit dem *Führermuseum* verfolgt hat. Die Beantwortung aller Fragen setzt natürlich die Kenntnis der Sammlung des *Sonderauftrags* voraus. Und dessen Gesamtbestand will Löhr erstmalig und umfassend mit bisher nicht ausgewerteten Materialien reichert und eine umfassende Kritik des vorhandenen Archivmaterials vorgenommen haben. Da erstaunt es zu lesen, daß der *Sonderauftrag Linz* laut Löhr lediglich knapp 200 Gemälde aus den österreichischen Beschlagnahmungen übernommen haben soll (107). Wo bleibt die Vielzahl der von Posse an die österreichischen Museen verteilten Kunstwerke? Im Frühjahr 1940 befanden sich in den Wiener Depots nach Posses Schätzung 15.000 Objekte! Hinzu kamen die beschlagnahmten Sammlungen in den Bundesländern bzw. Gauen. Die Aufgabe war so umfangreich, daß Posse ein Jahr lang hauptsächlich damit beschäftigt war, Verteilungslisten zu erstellen. Etwa 1.500 Objekte überwies er an das *Führermuseum*, von denen gut 1.300 Objekte Löhrs Aufmerksamkeit entgangen sind – Handzeichnungen, Aquarelle, Druckgraphik, Plastik, Möbel, Kunstgewerbe, Porzellan, Tapisserien, Schmuck etc. Dieser Befund ist symptomatisch für die ganze Untersuchung: Löhr nimmt den Bestand des *Sonderauftrags* nur höchst partiell wahr, beansprucht aber, dessen Gesamtbestand bearbeitet zu haben: so als wäre der *Sonderauftrag* nur für die Gemäldegalerie zuständig gewesen. Die übrigen Abteilungen des Museums wie die Münz-, Waffen- und Kunstgewerbesammlung werden zu »eigene(n) Einheiten« (107) erklärt und so aus der Betrachtung ausgeklammert. Warum hat Löhr die österreichischen Raubkunstbestände nur zum Teil wahrgenommen? Nun, deren Großteil hat Österreich während des Dritten Reiches nicht verlassen. Er ist daher auch nicht in das Inventar des *Führerbauts* in München aufgenommen worden, das

Löhr seiner Untersuchung zugrundegelegt hat. Der *Sonderauftrag* unterhielt aber eben nicht nur ein Depot in München, sondern noch zwei weitere im damaligen Gau Oberdonau, in Stift Kremsmünster und in Stift Hohenfurth (Vyšší Brod/Tschechische Republik). (Die Bergungsdepots Altaussee und Thürnthal, in welche die Sammlung 1944 verbracht wurde, können hier außer Betracht bleiben.) Löhr weiß um diese Depots, klärt aber nie ihren Status, sondern geht davon aus, daß die Gesamtbestände des *Sonderauftrags* – von marginalen Ausnahmen am Ende des Krieges abgesehen – den *Führerbau* durchlaufen haben.

Dies war indes nicht der Fall. Der *Sonderauftrag* unterhielt drei Depots mit separatem Bestand. (Lediglich Kremsmünster diente zusätzlich noch als Münchner Ausweichdepot.) Deshalb war die Dresdner Zentralregistrierung so wichtig, da nur sie die diversen Depotbestände zusammenführte (s. u.). Sie war notwendig, um einen Überblick über den Bestand zu bekommen und sinnvoll ankaufen zu können. Das Hauptproblem aller Untersuchungen zum *Sonderauftrag Linz* ist also, daß die Dresdner Karteien und Zettelkataloge 1945 von der russischen Armee nach Moskau gebracht worden sind und bis heute der Forschung nicht zur Verfügung stehen.

Die Unzugänglichkeit der Dresdner Zentralregistrierung führte seit Anbeginn der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem *Sonderauftrag Linz* dazu, daß der einzige nach 1945 greifbare geschlossene Datenbestand, nämlich das Inventar des *Führerbauts* in München, als »Linzer Liste« apostrophiert und als Bestand des *Führermuseums* angesehen wurde. Das Münchner Inventar liegt in mehreren originalen Fassungen aus der NS-Zeit vor, darunter einer Kartei in der Oberfinanzdirektion in Berlin, zu der Löhr Zugang hatte und die er als neues, bisher noch nicht ausgewertetes Material vorführt. Doch befindet sich eine parallele Fassung im Bundesarchiv in Koblenz, genannt *Dresdener Katalog*, die 1945 von den Kunsthistorikern des Central

Collecting Point München (CCP) auf der Grundlage eines originalen Zettelkataloges (s. u.) zusammengestellt und weiterbearbeitet worden war. Sie ist der Allgemeinheit zugänglich, wurde und wird von der Forschung (auch von Löhr) benutzt. Die Kartei in der Oberfinanzdirektion Berlin hat also nur noch historische Bedeutung. Ihr gegenüber hat der *Dresdener Katalog* sogar den Vorteil, daß er Provenienzangaben enthält. Zu dem in der Berliner Behörde lagernden Inventar gehört allerdings eine Fotokartei, die in Koblenz fehlt. Freilich kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß Löhr diesen Vorteil nicht genutzt hat. Die kunsthistorische und politische Analyse der Sammlung (189ff.) bleibt jedenfalls – da sie nur das Sujet berücksichtigt – oberflächlich.

Löhrs Hauptargument für den *Dresdener Katalog* als Bestandsverzeichnis des *Sonderauftrags* besagt, die Registrierungen in Dresden und München seien identisch gewesen (99). Der Kustos der Dresdner Gemäldegalerie Robert Oertel, der den Bestandskatalog des *Sonderauftrags* führte und es daher wissen mußte, war anderer Meinung: Er hat in einem Artikel vom Januar 1943 anlässlich des Ablebens von Posse angegeben, dieser habe 1200 Werke für Linz erworben. Zum gleichen Zeitpunkt war der Bestand des *Führerbaus* doppelt so groß (111). Dies widerspricht Löhrs These von der Identität, so daß er sich in die höchst gewagte Konstruktion zu retten versucht, die Sammlung des *Sonderauftrags* sei größer gewesen, als die Öffentlichkeit hätte erfahren dürfen.

Als Beleg für die Gleichheit der Registrierung zieht er ein Verzeichnis in Dresden heran, das sich im Sächsischen Hauptstaatsarchiv befindet (99-101). Freilich umfaßt es nur einen Teil des *Dresdener Kataloges*, ist also nicht geeignet, die Identität der Registrierung zu belegen. Die abgebildeten Seiten beweisen vielmehr das Gegenteil, nämlich daß die Registrierung nicht gleich war: Die Blätter sind verschieden nummeriert, das Dresdner trägt die Nr. 270, das ist die Dresdner Inventarnummer, das Münchner

die Nr. 1510, wobei es sich um die Inventarnummer des *Führerbaus* handelt. Dies heißt, daß die 270. Dresdner Erwerbung – Palamedesz, *Lockere Gesellschaft* – der 1510. Eingang im *Führerbau* war.

Das bestätigt die Transportliste des dritten Gemälde-transportes von Dresden nach München vom März 1941, in der dem Palamedesz beide Nummern zugeordnet wurden, die Dresdner Inv.-Nr. 270 wurde gemeinsam mit der Liste getippt, Nr. 1510 handschriftlich in München nachgetragen (BAK B 323/165). Alle Transportlisten von Dresden nach München, die im Bundesarchiv in Koblenz verwahrt werden, enthalten solche Nummern-Konkordanzen, die eindrucksvoll belegen, daß Löhrs Hypothese von der Gleichheit der Registrierungen nicht haltbar ist.

Die Mitarbeiter des CCP erstellten 1945 auch einen *Anhang des Dresdener Kataloges*, in dem die Sammlungen des *Sonderauftrags* aufführten, die nicht vom *Dresdener Katalog* erfaßt wurden, so z. B. die Sammlungen Mannheimer und Lanz. Löhr behauptet nun, daß sich die im Anhang aufgeführten Kunstwerke im *Führerbau* befunden hätten. Da für den Anhang – im Unterschied zum *Dresdener Katalog* – keine originale Führerbauregistrierung existiert, greift er zu dem Konstrukt, die darin verzeichneten Werke seien während des Dritten Reiches unregistriert geblieben. Für umfangreiche nichtregistrierte Bestände wäre im *Führerbau* allerdings kein Platz gewesen. Als Depoträume wurden einige wenige, ursprünglich für den Personenschutz vorgesehene Luftschutzräume genutzt. Noch nicht einmal die knapp 4000 im *Dresdener Katalog* aufgeführten Kunstwerke konnten hier gleichzeitig untergebracht werden. Um Platz für Neueingänge zu schaffen, wurden vom 1. August 1941 bis zum 28. November 1943 1.732 Gemälde und 49 Objekte nach Kremsmünster verlegt.

Löhrs Annahme, im *Führerbau* habe sich ein registrierter und ein unregistrierter Bestand befunden, ist irrig: Von den im Anhang aufgeführten Kollektionen befand sich lediglich die Sammlung Schloss dort. Sie war von den Mitarbeitern des CCP in den Anhang aufgenommen worden, da sie im *Dresdener Katalog* nur summarisch unter einer Inventarnummer aufscheint, die einzelnen Objekte also unregistriert geblieben waren. Die Sammlungen Lanz und Mannheimer waren – wie die Korrespondenz des *Sonderauftrags* belegt – 1941 aus Holland auf direktem Weg in den Gau Oberdonau, nach Kremsmünster und Hohenfurth, transportiert worden. Die ebenfalls im Anhang aufgeführten Wiener Sammlungen befanden sich in Kremsmünster.

Alle originalen Bestandsunterlagen des *Sonderauftrags Linz* widersprechen Löhrs Vorstellungen von dessen Bestand. Im Bundesarchiv in Koblenz bewahrt sind das Inventar der

Gemäldegalerie vom 31. Juli 1940 und die Detaillisten der Zuweisungen an die österreichischen Museen. Im Berliner Bundesamt zur Regelung offener Vermögensfragen befinden sich 19 Fotoalben *Gemäldegalerie Linz*, von Herbst 1940 bis Herbst 1944 angelegt, die keineswegs deckungsgleich mit dem *Dresdener Katalog* sind, sondern auf dem Inventar Posses von 1940 basieren und es weiterführen. Die Rezensentin hat sie 2004 als die wichtigste Quelle zum Bestand der Linzer Gemäldegalerie publiziert und darin belegt, daß der Bestand des *Sonderauftrags Linz* nicht mit dem des *Führerbaus* identisch ist (B. Schwarz, *Hitlers Museum. Die Fotoalben Gemäldegalerie Linz: Dokumente zum »Führermuseum«*, Wien 2004, insbesondere *Faisons »Linz-Führerbau-Collection«*, S. 18-20, und *Der Dresdener Katalog*, S. 20/21; vgl. meinen Hinweis auf die Gefahr der Fehldeutung des Führerbaubestandes als Linz-Bestand in: *Kunstchronik* LVII August 2004, Heft 8, S. 365-368). Die Ergebnisse kamen für Löhrs Thesenbildung zu spät, nun sucht er sein Konzept mit dem Vorwurf zu retten, meine Quellenpublikation sei nicht auf Quellen gestützt. Da die Bestandsunterlagen des *Sonderauftrags* seiner Grundthese widersprechen, konstruiert er, Posses Bestandsentscheidungen hätten dessen Privatmeinung dargestellt, die ohne Bedeutung für Hitler gewesen sei. Er argumentiert, in den Alben seien 50 Gemälde mehr aus Hitlers Sammlung aufgenommen worden als Posses Inventar der Gemäldegalerie vom 31. Juli 1940 anführt, und will darin eine Korrektur Hitlers an dem ursprünglichen Konzept Posses erkennen (185). Nun gibt das Inventar zum einen nicht die volle Anzahl der von Posse ausgewählten Gemälde wieder (Hitlers Museum, S. 41 und Anm. 188 und 189), zum anderen wurden die entsprechenden Alben gut ein Jahr nach dem Inventar und zwei Jahre nach der Auswahl angelegt und berücksichtigen Neuerwerbungen. Sammlungen wachsen und Inventare sind grundsätzlich dynamisch. Auch sonst neigt Lohr dazu, die Autorität Posses Hit-

ler gegenüber, über die in der Literatur Konsens herrscht, in Frage zu stellen. Dabei ist Hitlers Hochschätzung vielfach belegt: Von allgemeinen Gunstbeurteilungen abgesehen, ließ er Posse nach dessen Krebs-Diagnose von seinem Leibarzt behandeln, ordnete nach seinem Tod ein Staatsbegräbnis an, kaufte den Nachlaß an und zahlte dafür sogar mehr, als die Witwe gefordert hatte. Doch in Löhrs Sicht gerät selbst Hitlers Absicht, Posse mit dem Professorentitel zu ehren, zu einem Beleg für angebliche Vorbehalte Hitlers seinem Sonderbeauftragten gegenüber: Nur so sei »die Haltung der Berliner Präsidialkanzlei zu erklären, die sich im April 1940 weigerte, Posse (...) zum Professor ernennen zu lassen« (36). Tatsache ist: Hitler wollte Posse zum Professor machen, hatte aber vergessen, daß er bereits vorher verfügt hatte, der Titel dürfe nur noch bei kriegswichtigen Verdiensten verliehen werden (vgl. Thomas Thomae, *Die Propaganda-Maschinerie. Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich*, Berlin 1978, S. 198).

Auf diese Weise verkennt Lohr eklatant die Struktur des *Sonderauftrags*: Nicht Posse entschied, sondern Hitler. Posse bereitete mit seinen Vorschlägen – nach Bormanns Sprachregelung – Hitler Entscheidungen lediglich vor. In dem Moment, in dem Bormann Posse mitteilte, daß »der Führer« die Vorschläge gebilligt habe (was die Regel war), waren Posses Vorentscheidungen zu Hitlers Entscheidungen geworden.

Skepsis ist auch angebracht bei den Ergebnissen seiner statischen Auswertungen: Wie will Lohr z.B. Zwangsverkäufe feststellen können, wo hier gerade erst die Provenienzforschungen laufen? Und wie korrekte Aussagen über den Anteil der Händler machen, wenn er z. B. Gerdy Troost, die als Raumaustatterin des *Führerbaus* Gemälde für die Ausstattung ankauft, als Kunsthändlerin einstuft, womit die tatsächlichen Lieferanten aus der Statistik herausfallen? Eine weitere Ungereimtheit ist das Postulat, Posse habe für die 1938 in Wien beschlagnahmten Kunstwerke bezahlen müssen. In Wirklichkeit ist kein Geld geflossen; Posse verfügte zum Zeitpunkt der Übernahme im Oktober 1939 nicht einmal über Ankaufsmittel. Die beschlagnahmten jüdischen Kunstsammlungen in Wien waren aufgrund des »Führervorbehaltes« erstattungslos in die Verfügungsgewalt Hitlers übergegangen und von

diesem nach Maßgabe von Posses Verteilungslisten den österreichischen Museen »geschenkt« worden. Angesichts meiner Fundamentalkritik hätte es wenig Sinn, die zahlreichen Sachfehler zu korrigieren. Hier nur ein Beispiel: Löhr schreibt, erst unter Voss sei ein graphisches Kabinett aufgebaut worden. Tatsächlich aber war bereits am 23. Juli 1939 – also unmittelbar nach Posses Dienstantritt und damit fast vier Jahre vor dem von Löhr angegebenen Datum – eine graphische Abteilung beschlossen und mit deren Aufbau begonnen worden.

Löhr hat zweifellos viel Arbeit in seine Untersuchung gesteckt, aber das Informationschaos der vorhandenen umfangreichen Archivalien nicht zu bändigen vermocht. Und zwar nicht zuletzt deshalb, weil er nicht bereit war, von seiner Ausgangsannahme abzugehen, der *Dresdener Katalog* sei das Inventar des *Sonderauftrags Linz*. Eine zweite Ursache für das Unglück: Dem Historiker fehlen die fachlichen Voraussetzungen, um seinem spezifischen kunsthistorischen Material gerecht zu werden. Es fehlt z. B. am Verständnis museologischer Arbeit. Kunstwerke bleiben Abstrakta, kleinformatige Schwarz-Weiß-Fotoabzüge, man vermißt eine Vorstellung von dem enormen Depotproblem, das der *Sonderauftrag* hatte. Leider beherrscht Löhr die Fähigkeit nicht sicher, Posses Handschrift zu entziffern. Laut dessen Tagebuch, so Löhr, habe sich in Hitlers Sammlung im Berghof »u. a. ein Paris Bordone und ein Solario« befunden (29). Die entsprechende Stelle im Tagebuch lautet indes »Bordone, Schwind, Böcklin usw.«.

Mit Bedauern ist zu resümieren: Das einzige Verdienst des Buches liegt im Bereich der Verwaltungsgeschichte der Nachkriegszeit, wo Löhr mit den umfangreichen Berichten der amerikanischen Militärverwaltung ein schon aufgearbeitetes, narratives Textmaterial zur Verfügung stand. In diesen Zusammenhang gehört auch der Verlustkatalog von 191 Werken, die Löhr seiner Untersuchung angehängt hat. Tatsächlich wurden in allen Depots

Kunstwerke gestohlen, übrigens auch von Mitarbeitern der US-Militärverwaltung (Kapitel 7: *Die US-Army als Kunsträuber?*). Löhrs Verlustkatalog umfaßt keineswegs alle Verluste (vgl. hierzu 168ff.) Er kann jedoch im Einzelfall dazu beitragen, daß Gemälde als Raubkunst identifiziert werden.

Die Dresdner Zentralregistrierung stellt das entscheidende Kriterium für den Bestand des *Sonderauftrags* dar. Welche Bestände sie umfaßte, läßt sich durchaus rekonstruieren, nämlich mit Hilfe der Korrespondenz des *Sonderauftrags* (vgl. Voss an von Hummel, 1. Juli 1943: BAK B 323/104, Fol. 29, Nr. 119; Reimer an Reger, 19. August 1943: BAK B 323/109, Fol. 121, Nr. 482 Reimer an Hummel, 15. März 1944: BAK B 323/105, Fol. 107, Nr. 468). Daher seien hier kurz die Ergebnisse meiner eigenen Recherche zusammengefaßt: Es gab die ursprüngliche, seit Anfang 1940 geführte Registrierung, welche eine Gemälderegistrierung war. Sie umfaßte einen Teilbestand des *Führerbaus* sowie die Gemälde in Stift Kremsmünster und Stift Hohenfurth. Diese erste Registrierung kann bis zum Tod von Posse Ende 1942 weitgehend mit dem Bestand der Galerie des *Führermuseums* gleichgesetzt werden und damit mit der in den Fotoalben *Gemäldegalerie Linz* gezeigten Kollektion.

Mitte 1943 wurde eine Generalbestandsaufnahme der Gemälde »für Linz und andere Galerien« angeordnet, also der noch nicht verteilten Bestände. Hierin waren ausdrücklich alle Gemälde des *Führerbaus* sowie der französischen und polnischen Beschlagnahmen enthalten. (Der *Dresdener Katalog* wurde auf einer Teilfassung dieses Dresdner Verzeichnisses aufgebaut, nämlich dem des Führerbaubestandes.) D. h. 1943 wurden die französischen Beschlagnahmen des Einsatzstabes Reichsleiter Rosenberg (ERR), die sich in Schloß Neuschwanstein befanden, und die polnischen in Berlin (zu diesem Zeitpunkt möglicherweise in einem Tresor der Deutschen Bank) vom *Sonderauftrag*

übernommen. Die französische Raubkunst läßt sich also aus dem Bestand des *Sonderauftrags* nicht wegargumentieren mit Konkurrenzkämpfen zwischen Posse und dem ERR aus den Jahren 1940/41, wie dies Löhrl tut (38ff.). Mit der von Hitler angeordneten Aufnahme in die Dresdner Registrierung war sie in den Bestand des *Sonderauftrags* übergegangen. Bis Anfang 1944 gab es also nur eine zentrale Registrierung der Gemäldebestände des *Sonderauftrags Linz*. Doch seit Anfang 1944 wurde auch eine zentrale Erfassung der Bestände an Druckgraphik, Kunstgewerbe, Möbeln, Plastik und Münzen in Angriff genommen. Sie dürfte wegen der dann einsetzenden Luftschutzbergungen nicht mehr fertiggestellt worden sein. Die Differenz zwischen dem tatsächlichen Umfang der Sammlung des *Sonderauftrags* und den von Löhrl angenommenen 4712 Objekten ist erheblich: Es handelte sich jedenfalls um ein Mehrfaches (vor allem das Kunstgewerbe war umfangreich!) Das wiederum bedeutet nicht, daß das *Führermuseum* das größte Museum der Welt geworden wäre. Ein Großteil der Sammlung war Verteilungsmasse, der kleinere Teil wäre an das *Führermuseum* gegangen. In diesem Verhältnis waren ja auch die österreichischen Beschlagnahmungen verteilt worden.

Ich habe mich in meiner Besprechung auf das Bestandsproblem konzentriert, weil darin der Schlüssel für die Beantwortung aller weiteren Fragen liegt. Und Löhrl macht ja generelle Aussagen zur Kunstsammlung Adolf Hitlers und zum Sammelverhalten des *Sonderauftrags*. So, daß der *Sonderauftrag* seine Bestände ganz überwiegend legal erworben habe: „Im Vordergrund stand das Bemühen, legale Regeln und Methoden zu beachten. Trotz zahlreicher Beschlagnahmungen und Zwangsverkäufe wurden die meisten Kunstwerke gekauft“ (203). Zu diesem Ergebnis mußte der Autor kommen, da er die Raubkunst systematisch aus seiner Betrachtung ausgeklammert und ihr mit dem Inventar des *Führerbaus* einen Depot-

bestand zugrundegelegt hat, der vorwiegend aus Ankäufen bestand. Seine Untersuchung zum *Sonderauftrag Linz* kommt damit mit seiner Zentralthese zu einem falschen und im übrigen höchst problematischen Ergebnis. In Wahrheit gehörten die österreichischen, französischen und polnischen Beschlagnahmungen zum Bestand des *Sonderauftrags Linz*, und damit bestand das Gros seiner Sammlung aus Raub. Die aktuellen Untersuchungen zum Kunstraub in Österreich bestätigen dies eindrücklich und werden die Sicht auf den *Sonderauftrag* in Zukunft ganz grundsätzlich verändern, nämlich weg von einer Organisation, die ganz überwiegend ankauft, hin zu einer Organisation, deren Hauptaufgabe die Verwertung und Verteilung von Raubkunst war.

Birgit Schwarz

Post scriptum

Nach Abschluß dieser Besprechung erschien die Rezension meines Buches *Hitlers Museum*, Wien 2004, von Gabriele Bartz und Hanns C. Löhrl in der *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 69, 2006, S. 285-287. Darin finden sich Aussagen kritisiert, die ich nie gemacht habe: 1) Ich habe mich niemals als »Entdeckerin der Alben« bezeichnet. Ich wurde im *Focus* so genannt, was wohl sagen sollte, daß ich die erste Forscherin war, welche die Alben ausgewertet hat. 2) Ich habe niemals behauptet, alle im Anhang des *Dresdener Kataloges* aufgeführten Werke seien bis Kriegsende in Dresden geblieben. Vielmehr habe ich klargemacht, daß der Anhang diejenigen Werke enthält, die nicht die Registrierung des Führerbaus durchlaufen haben, darunter – als kleinster Komplex – auch Werke, die bei Kriegsende in Dresden verblieben waren (vgl. *Hitlers Museum*, S. 85). Die Rezensenten schreiben, sie fänden meine Äußerungen über die Provenienz der Bilder nicht überzeugend. Davon abgesehen, daß sie gar nicht meine Äußerungen über die Provenienz der Bilder meinen, sondern diejenigen über die Erwerbungsverfahren des *Sonderauftrags*, sitzen sie auch hier einer Selbst-

täuschung auf: Denn 3.) habe ich nie behauptet, »daß die Bilder des Sonderauftrags ‚zum Großteil aus beschlagnahmtem jüdischem Kunstbesitz‘ kommen«. Meine Aussage ‚zum Großteil aus beschlagnahmtem jüdischem Kunstbesitz‘ wird von den Rezensenten unkorrekt, weil auf die Gemälde bezogen zitiert, ich habe diese Aussage aber immer und

ausdrücklich auf die Sammlung des *Sonderauftrags* bezogen, also auf den gesamten Sammlungskomplex (s. o.). Und wenn die Rezensenten Schwierigkeiten hatten, die faksimilierten Bildunterschriften im Abbildungsteil zu lesen, frage ich mich, warum sie nicht den Katalog konsultiert haben, wo diese gut lesbar ediert sind.

Neue Fensterverglasungen für die Klosterkirche in Jerichow

Das Fehlen eines Regelwerkes für denkmalpflegerisches Handeln, dem auch der im Jahre 2005 viel zitierte, von Georg Dehio 1905 formulierte Grundsatz »Konservieren nicht Restaurieren«, wenig abhelfen kann, läßt viele

Möglichkeiten zumeist gestalterischer Entscheidungen an Denkmalen offen. Nachdem auch die Erhaltung von zeitgeschichtlicher Substanz verschiedentlich in Frage gestellt und dem Erscheinungsbild eine Priorität zugestanden wird, dazu Finanzierungssorgen immer häufiger in den Vordergrund rücken, läßt sich bei der Behandlung von Denkmalen der Einfluß von Kräften außerhalb der Denkmalpflege mit denkmalfachlichen Argumenten zunehmend schwieriger abwehren.

An der Klosterkirche in Jerichow droht dies zu einer erheblichen Gefahr für den künstlerisch vollendeten romanischen Backsteinbau zu werden. Nach der Instandsetzung der Turmspitzen, größerer Flächen des Außenmauerwerkes und der Flachdecke über dem Innenraum, um deren Finanzierung sich der Förderverein »Rettet Kloster Jerichow« große Verdienste erworben hat, sollen nun die altersbedingt schadhaften Verglasungen bearbeitet werden. Die vorhandenen einfachen Rautenmuster in Eisenrahmen mit Quersprossen und die zusätzliche Gliederung in den Fenstern der Hauptapsis gehören zu der von Ferdinand von Quast beeinflussten Reromanisierung des Äußeren und Inneren der Kirche in den Jahren 1854-57. Gleiche Fensterverschlüsse sind in dieser Zeit weit verbreitet gewesen. Nach Kriegsschäden wurden die Jerichower Fenster in den 1950er Jahren repariert.

Die jetzt anstehende Reparatur verlangte eine grundsätzliche Stellungnahme. Während der



Jerichow, Klosterkirche, Hauptapsis mit neuer Verglasung im Mittelfenster, Oktober 2006 (Voß)