

staatlichen Kulturförderung als einem späten Erfolg einer Idee der Kunstvermittlung für das breite Volk. Am Ende der Tagung wurden in dem Beitrag von Elitza Dulguerova (Universität de Paris I) schließlich die Wechselwirkungen eines „art social“ in Frankreich mit der Selbstinszenierung der UdSSR angesprochen: So hatte der junge Staat auf der „Exposition des arts industriels et décoratifs modernes“ (1925) im Grand Palais einen eigenen Pavillon, in dem zum einen die urbanen Ideen des Konstruktivismus am Beispiel eines „Club ouvrier“ und zum anderen traditionelle Handwerkskunst als Markenzeichen einer authentischen russischen Kunst ausgestellt wurden. Bedauerlicherweise wurden im Anschluss an den Vortrag die frappierenden Parallelen zwischen der „sozialen Kunst“ als Teil eines französischen Nationalbewusstseins und die Betonung der nicht-individualistischen, nach nationaler Einheit strebenden frühen sowjetischen Kunstdarstellung nur am Rande diskutiert.

Gerade auch dank dieses Blicks über die französischen Grenzen hinaus erwies sich die Tagung als erster, wichtiger Schritt hin zu einem tieferen Verständnis der internationalen Tragweite eines „art social“ im 19. und 20. Jh. Mit einer konzisen Bündelung der verschiedenen Bedeutungsebenen der vielschichtigen Begrifflichkeit und ihrer Problematisierung wird die geplante Publikation der Forschergruppe eine Grundlage bilden für weitere Diskussionen über Konzepte und Formen einer Kunstauffassung, die gezielt gesellschaftsverändernd wirken wollte. Hierbei sollte dann aber auch stärker nach den Traditionslinien gefragt werden, die vor allem hinsichtlich eines Konzeptes von Volksbildung weit in die Zeit der Französischen Revolution zurückreichen.

DR. STEFANIE RENTSCH
 c/o Hochschule für Bildende Künste
 Braunschweig (HBK), Johannes-Selenka-Platz 1,
 38118 Braunschweig, st.rentsch@hbk-bs.de

Zum Beitrag von Hanns Christian Lühr in *Kunstchronik* Nr. 1, 2012, 7-12

1) Lühr beginnt seinen Beitrag „Neue Dokumente zum Sonderauftrag Linz“ mit einer Tabelle, welche dem Leser in der Literatur kursierende Zahlen zum Bestand des Sonderauftrags vor Augen führen soll. Laut dieser Tabelle bin ich der Meinung, der Bestand des Sonderauftrags Linz betrage 1.600

Objekte. Dies trifft nicht zu. In meinem Buch *Hitlers Museum. Die Fotoalben Gemäldegalerie Linz. Dokumente zum Führermuseum*, Wien/Köln/Weimar 2004, auf das Lühr verweist, stelle ich fest, dass 1.600 *Gemälde* für die *Gemäldegalerie* des Linzer „Führermuseums“ vorgesehen waren. Die zentrale Aussage meines Buches ist gerade die Differenzierung zwischen dem Bestand des Linzer „Führermuseums“ und dem Bestand des Sonderauftrags Linz. Der Sonderauftrag hatte eben nicht nur die Aufgabe, die Sammlung des „Führermuseums“ aufzubauen, sondern Kunstwerke für den

Ausbau bereits bestehender und den Aufbau geplanter Museen in den Ostgebieten des Großdeutschen Reiches einschließlich der „Ostmark“ zusammenzutragen. Löhrs Tabelle vergleicht Unvergleichbares, nämlich Objekte mit Gemälden (und verwechselt in meinem Falle die eine Kategorie mit der anderen), Bestandsschätzungen mit festen Datenbeständen, die Gemäldegalerie des „Führermuseums“ mit dem Sonderauftrag Linz und vermehrt so wieder die Verwirrung um die nationalsozialistische Sammeltätigkeit.

2) Löhrs Hauptthese, auf der schon seine Untersuchung *Das braune Haus der Kunst. Hitler und der Sonderauftrag Linz*, Berlin 2005, aufgebaut war, lautet: Der Bestand des Sonderauftrags Linz sei im Wesentlichen mit dem Bestand des Kunstdepots im „Führerbau“ in München gleichzusetzen. Außer Diskussion steht, dass in den „Führerbau“ überwiegend Gemälde eingingen, die nicht aus direkten Beschlagnahmungen stammten, sondern auf dem Kunstmarkt angekauft wurden. Mit der Festlegung auf den Führerbaubestand werden die umfangreichen Raubkunstbestände, die aus direkten Beschlagnahmungen stammten und nicht in München deponiert waren, aus dem Bestand des Sonderauftrags ausgeklammert; Löhr lässt nur marginale Ausnahmen zu (9f.).

Bekanntlich hatte der Sonderauftrag viele Depots. Vom „Führerbau“ abgesehen, befanden sich die wichtigsten in den Stiften Kremsmünster und Hohenfurth/Vyssi Brod; die Graphik wurde im Dresdner Kupferstich-Kabinett untergebracht. Die Zentralregistrierung befand sich in der Geschäftsstelle des Sonderauftrags Linz in Dresden. Hitler hatte sie im Frühjahr 1943 angeordnet, um eine Übersicht über die zerstreuten und explodierenden Bestände des Sonderauftrags zu gewährleisten; die Karteien wurden im Dezember 1945 von der Roten Armee nach Moskau gebracht und stehen der Forschung nicht zu Verfügung. Über die Korrespondenz des Sonderauftrags, die sich im Bundesarchiv in Koblenz befindet, lassen sich allerdings die dort verzeichneten Bestände erschließen. Der Referent des Sonderauftrags Gottfried Reimer schrieb am 19. August 1943 an den Verwalter des Führerbaudepots Hans Reger, dass die

Karteien in Dresden „auch alle durch die Dienststellen Rosenberg und Mühlmann in den besetzten Ost- und Westgebieten sichergestellten bezgl. abtransportierten Stücke“ enthielten (BA Koblenz B 323/109, Nr. 482). Die entsprechenden Dokumente habe ich 2007 vorgestellt (Bücher zum NS-Kunstraub und zum „Sonderauftrag Linz“, in: *Kunstchronik* 60, 2007, 33-42). D.h. im Klartext, die polnischen Beschlagnahmungen Kai Mühlmanns und die französischen Beschlagnahmungen des Einsatzstabes Reichsleiter Rosenberg waren in die Dresdner Zentralregistrierung aufgenommen worden und waren damit Bestand des Sonderauftrags Linz.

Beides lehnt Löhr nun wieder ab und zwar ohne Erwähnung der von mir vorgestellten Dokumente. In Bezug auf die Übernahme der ERR-Bestände schreibt er sogar: die „These“, der Sonderauftrag hätte den Bestand des ERR übernehmen sollen, sei nicht haltbar (12). Wieso These? Hitler hatte Rosenberg via Bormann am 21. April 1943 den Befehl zur Übergabe gegeben, was der Forschung seit langem bekannt ist. 1943 wurden die Bestände in die Zentralregistrierung des Sonderauftrags in Dresden integriert, wie ich nachgewiesen habe. Und 1944 wurden auch die Kunstwerke selbst in das Salzbergwerk in Altaussee gebracht, den Bergungsstollen Hitlers, der unter der Verwaltung des Sonderauftrags stand.

3) Trotzdem stellt Löhr erneut fest: „In Dresden und München arbeiteten die Mitarbeiter des Sonderauftrags mit der gleichen Datensammlung“ (9). Zum Beweis präsentiert er zwei neue Dokumente, welche die Existenz einer „Münchener Kartei“ in Dresden belegen. Zusätzlich führt er auszugsweise ein Schreiben Robert Oertels an. Oertel, Kustos der Dresdner Gemäldegalerie, hatte die Karteien des Sonderauftrags in Dresden bis zu seiner Einziehung zum Kriegsdienst geführt. Bei seiner Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft im Oktober 1945 fand er einen Großteil der auf Weesenstein ausgelagerten Karteien noch vor, darunter auch eine „Münchener Kartei“. Anders als Löhr hat Kathrin Iselt (*Sonderbeauftragter des Führers. Der Kunsthistoriker und Museumsmann Hermann Voss [1884-1969]*, Köln/Weimar/Wien

2010, 237) den Gesamtinhalt des Dokuments im Wortlaut publiziert. Es besagt, dass sich neben der Münchener Kartei (3 Kästen) in Weesenstein noch eine Große Kartei (11 Kästen), eine Gesamtkartei (1 Kasten), eine Kartei „Sichergestellte Sammlungen“ (1 Kasten) und eine Kartei „Handzeichnungen und Graphik“ (1 Kasten) befanden. Der volle Wortlaut des von Löhr nur auszugsweise angeführten Dokuments widerlegt tatsächlich also seine Interpretation der beiden neuen Dokumente und seine Hauptthese. Die Registrierungen in Dresden und München waren nicht identisch.

Ein wirklicher Fortschritt in der Forschung zum „Führermuseum“ und zum Sonderauftrag Linz ist nur möglich, wenn Bearbeiter mit museologischer und sammlungsspezifischer Kompetenz an das Thema herangehen und bereit sind, transparent zu argumentieren und damit wissenschaftliche Standards einzuhalten.

DR. BIRGIT SCHWARZ
Sterngasse 2/20, A-1010 Wien,
birgit.m.schwarz@univie.ac.at

Zur Zuschrift von Birgit Schwarz in *Kunstchronik* Nr. 3, 2012, 151-153

Kontroversen um historische Sachverhalte sind oft Auseinandersetzungen um die Bedeutung von Dokumenten. Es geht vielfach um die Frage, welche Wahrhaftigkeit ihre Aussagen besitzen. Die historische Wissenschaft hat hier die Methode der Quellenkritik entwickelt, bei der die Aussagekraft einer Quelle durch das historische Umfeld erschlossen wird. Zu den Anmerkungen von Frau Schwarz ist daher folgendes festzustellen:

1) Gemälde und Skulpturen, die Hans Posse und Hermann Voss in den Alben zeigten, besaßen nur einen rein vorläufigen Charakter für das neue Museum (Löhr, *Das Braune Haus der Kunst*, Berlin 2005, 185). Für eine Entscheidung Hitlers zu den 1600 Gemälden gibt es keinen Beleg. Sie sind jedoch das einzige Zahlenwerk, das aus dem Buch *Hitlers Museum* ableitbar ist.

2) Nachweisbar ausgewählte Stücke aus den Depots in Österreich sind im Dresdener Katalog enthalten. Wenn der Referent des Sonderauftrags, Gottfried Reimer, von Karteien in Dresden sprach, die alle in Ost und West „sichergestellten“ bzw. „abtransportierten Stücke“ enthielten, so widerspricht dies nicht der Beobachtung, dass Rosenberg allein für seine Beschlagnahmungen zuständig war. Der Besitz von Katalogen der Beschlagnahmungen sagt noch nichts darüber aus, ob die Mitarbeiter des Sonderauftrages auch *tatsächlich* auf diese Werke Mitte 1943 noch zugreifen konnten oder durften.

3) Bei der zentralen Frage, inwieweit der Sonderauftrag Linz über Beschlagnahmungen aus Ost und West verfügen konnte, müssen die Überlieferungen im Zusammenhang mit dem historischen Umfeld gesehen werden. Eine Klärung ist nur durch exakte Analyse und nicht durch Interpretation möglich. Auf dieser Grundlage ist es falsch, davon auszugehen, dass Martin Bormann den „Befehl“ an Alfred Rosenberg erteilte, die umfangreichen Beschlagnahmungen an Kulturgütern dem