
Das „Führermuseum“

Das sogenannte „Führermuseum“, das Adolf Hitler in Linz errichten wollte, steht im Zentrum des NS-Kunstraubes. Ein Schlüsseldatum ist der 18. Juni 1938. An diesem Tag fand Hitler bei einem Besuch in der Dresdner Gemäldegalerie in Hans Posse (1879–1942) die geeignete Persönlichkeit für den Aufbau eines neuen Museums. Am selben Tag legte er per Erlass („Führervorbehalt“) seine Hand auf die nach dem „Anschluss“ Österreichs beschlagnahmten jüdischen Kunstsammlungen. Mit Hilfe der Wiener Museen wurden die Werke in der Wiener Hofburg zusammengetragen, wissenschaftlich erfasst und so für die Übernahme durch Hitler vorbereitet. Ab Juli 1939 war Posse als Sonderbeauftragter damit befasst, auf der Grundlage dieser und anderer Bestände eine Museumssammlung zu schaffen. Nach seinem Tod folgte im März 1942 Hermann Voss (1884–1969).

Der zeitgenössische, wenn auch inoffizielle Name „Führermuseum“ ist bezeichnend, denn das Projekt war eng mit der Person Hitlers verbunden. Das Museumsgebäude wurde nach seinen Skizzen und in engem Austausch mit ihm entworfen. Einen Grundstock bildete Hitlers private Gemäldesammlung. Der Diktator behielt sich die Letztentscheidung über alle Erwerbungen vor. Geplant war ein Sammlermuseum: eine Gemäldegalerie, die in sogenannten Stilräumen die Bilder mit einzelnen Möbeln, Skulpturen und Kunstgewerbe ihrer Zeit zeigen sollte.

Bis heute hält sich der Mythos vom größten Museum der Welt. Den Maßstab für das „Führermuseum“ setzten jedoch die Alte Pinakothek in München und das Kunsthistorische Museum in Wien. Entsprechend umfasste die Sammlung Ende 1944 etwa 1.500 Gemälde. Nicht alle Kunstwerke, die Hitler rauben und zusammentragen ließ, waren für Linz bestimmt, viele davon sollten auf die Museen des „Großdeutschen Reiches“ verteilt werden.

„Sonderauftrag Linz“

„Sonderauftrag Linz“ bezeichnet ein großes museumspolitisches Projekt Adolf Hitlers. Sein Ziel war zum einen der Aufbau einer Sammlung für das in Linz geplante „Führermuseum“ und zum anderen die Bereicherung der öffentlichen Kunstsammlungen des „Großdeutschen Reiches“ mit geraubten, mit verfolgungsbedingt entzogenen und mit auf dem Kunstmarkt angekauften Kunstwerken.

Mit der Durchführung betraute Hitler 1939 Hans Posse, den langjährigen Direktor der Dresdner Gemäldegalerie. Er war Hitler direkt unterstellt und kooperierte eng mit dessen engstem Stab sowie mit Staats- und NS-Dienststellen. Nach drei Jahren rastloser Tätigkeit mit zahlreichen Reisen in die besetzten Länder sowie nach Italien und in die Schweiz starb Posse im Dezember 1942 an Krebs. Sein Nachfolger als Dresdner Galeriedirektor und Sonderbeauftragter Hitlers wurde im März 1943 Hermann Voss, bis dahin Direktor der Wiesbadener Gemäldegalerie.

Berufen nach der Kriegswende im Winter 1942/43, hatte Voss das Ende des Naziregimes im Kalkül. Deshalb nannte er sich „Der Sonderbeauftragte für Linz“; dieser informelle „Titel“ vermied den Namen Hitlers bzw. den Begriff „Führer“ oder „Führermuseum“. In der Nachkriegszeit wurde der „Sonderauftrag Linz“ nur noch auf das „Führermuseum“ bezogen, es entstand der Mythos vom „Führermuseum Linz“ als dem größten Museum der Welt.

Hans Posse

Am 18. Juni 1938 rehabilitierte Adolf Hitler einen der renommiertesten Museumsexperten des Deutschen Reiches, Dr. Hans Posse, den langjährigen Direktor der Dresdner Gemäldegalerie. Posse hatte als „entartet“ geltende expressionistische Gemälde, unter anderem von Oskar Kokoschka, erworben und wurde deswegen vom sächsischen Ministerium in die Pension gedrängt. Hitler jedoch brauchte den nach seiner Auffassung besten Sammlungsexperten des Deutschen Reiches für den Aufbau der Gemäldegalerie für das „Führermuseum“.

1910 hatte Posse mit gut 30 Jahren die Leitung der Dresdner Gemäldegalerie angetreten, protegiert vom einflussreichen Generaldirektor der Berliner Museen, Wilhelm von Bode. Durch eine Neuhängung und den Ausbau der Bestände des 19. und frühen 20. Jahrhunderts modernisierte er die weltberühmte Barockgalerie. Als Kommissar des Deutschen Pavillons auf der Biennale in Venedig 1922 und 1930 sowie durch die Internationale Kunstausstellung 1926 in Dresden prägte er auch die Kunstpolitik der Weimarer Republik. Posses wichtigstes Dresdner Projekt, der Neubau eines Museumsgebäudes für das 19. und 20. Jahrhundert, wurde 1919 aus Finanznöten eingestellt. In den Augen Hitlers wies es Posse jedoch als Museumsmann mit großen Visionen aus und qualifizierte ihn für den Aufbau des „Führermuseums“.

Als Sonderbeauftragter Hitlers war Hans Posse ab Sommer 1939 der mächtigste Museumsmann des Deutschen Reiches. Er leitete ein Verteilungsprogramm von Raubkunst auf die Museen, um so die Museumslandschaft im Sinne Hitlers umzustrukturieren und der Malerei des 19. Jahrhunderts zum musealen Durchbruch zu verhelfen. Im Frühjahr 1942 wurde bei Posse eine Krebserkrankung diagnostiziert, die trotz Operation und Bestrahlungen rasch fortschritt. Nach seinem Tod am 7. Dezember 1942 ordnete Hitler ein Staatsbegräbnis an, auf dem Propagandaminister Joseph Goebbels das bis dahin geheime Projekt „Führermuseum“ bekannt gab.

Hitlers Kunstgeschmack

Hitlers Geschmack deckte sich nicht mit dem trockenen Naturalismus der NS-Kunst, der die Großen Deutschen Kunstausstellungen in München beherrschte. In Wien hatte der junge Hitler seine ästhetische Prägung vor Gemälden von Peter Paul Rubens und Hans Makart und damit vor Meisterwerken einer barocken bzw. neobarocken Farbmalerie erhalten. Als Sammler legte er sich nicht fest. Hitler schätzte vor allem die Münchner Maler des 19. Jahrhunderts wie Carl Spitzweg, Franz von Lenbach, Franz von Defregger oder Moritz von Schwind. Nach 1933 wurde der Preußenkönig Friedrich der Große ein Vorbild als Sammler. Damit kam die als dekadent geltende französische Rokokomalerei als Interessensgebiet Hitlers hinzu.

Hitlers Vorlieben folgten nicht zuletzt ideologischen Vorgaben. Als er in seiner Jugend nach Leitbildern für eine Künstlerkarriere suchte, prägte das in populären Büchern herrschende Modell des „verkannten Künstlers“ seinen Zugang. 1929 begann er, Werke deutscher Maler des 19. Jahrhunderts zu sammeln, in denen er vom jüdischen Kunsthandel unterdrückte Genies sah. Hitlers dabei hervortretendes Selbstverständnis als Kunstförderer und Künstler und die darauf gegründete Genieanmaßung bildeten nach 1933 eine Grundlage seines Herrschaftsanspruchs als „Führer“.

Die Schack-Galerie

Die Gemäldesammlung von Adolf Friedrich von Schack (1815–1894), kurz: Schack-Galerie, die 270 Gemälde des 19. Jahrhunderts umfasst, ist heute Teil der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Hitler ließ sie 1939 in das Eigentum des bayerischen Staates überstellen, um sie mit Beständen der Neuen Pinakothek in München zu vereinigen. Im dadurch frei gewordenen Galeriegebäude an der Münchner Prinzregentenstraße wollte Hitler in 15 Sälen bis zur Fertigstellung des Linzer Museumsgebäudes seine Gemälde für das „Führermuseum“ der Öffentlichkeit präsentieren.

Die Schack-Sammlung zählte um 1900 zu den meistbesuchten Museen Münchens und hatte für den Kunstsammler Hitler Vorbildcharakter als eine Art Nationalgalerie verkannter deutscher Künstler. Die dort prominent vertretenen Maler Moritz von Schwind, Carl Spitzweg, Anselm Feuerbach und Arnold Böcklin zählten zu den Lieblingskünstlern des Diktators.

Kurz vor dem Überfall der Wehrmacht auf Polen erhielt der Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen Ernst Buchner den Auftrag, Bergungen und Schutzmaßnahmen vorzunehmen. Damit begann die lange Reise auch für die Schack-Bilder: Eine Station war das ehemalige Kloster Dietramszell bei Bad Tölz, ein wichtiger Auslagerungsort für Werke der Staatsgemäldesammlungen. Die bedeutendsten Werke wurden in Ludwigs II. Märchenschloss Neuschwanstein, das als besonders sicher galt, geborgen. Weitere Auslagerungsorte waren die Klöster Ettal und Polling. Mit zunehmender Bombengefahr wurden schlussendlich im September 1944 siebenzig der berühmtesten Werke der Schack-Galerie und rund 230 weitere Gemälde aus München von Schloss Neuschwanstein in das Salzbergwerk Altaussee verbracht, darunter 29 Gemälde von Schwind, 12 von Böcklin, 7 von Franz von Lenbach, 6 von Feuerbach und 4 von Spitzweg.

In den letzten Kriegswirren kam es aufgrund des Vernichtungsbefehls des Linzer Gauleiters August Eigruber zu einer Umbergung der 70 Gemälde aus der Schack-Sammlung. Diese wurden auf Initiative von Bergungsleiter Herbert Seiberl aus dem kurzfristig bombengefährdeten Stollen in die Spitalkirche in Bad Aussee in Sicherheit gebracht. Dort übernahm sie der amerikanische Kunstschutzzoffizier Frederick Hartt im Oktober 1945 und veranlasste die Rückgabe nach München. Am 2. August 1950 konnte die Schack-Galerie als erstes Münchner Museum nach dem Krieg wieder öffnen, das Gebäude in der Prinzregentenstraße hatte die Bombardierungen glimpflich überstanden.

Bomben im Berg!

In den letzten Kriegstagen plante der aus Linz stammende und zeitweise in Altaussee in der „arisierten“ Kremenetzky-Villa residierende Gauleiter August Eigruber, der 1947 als Kriegsverbrecher hingerichtet wurde, das Altausseer Bergwerk samt den eingelagerten Kunstwerken zu sprengen. Er ließ acht schwere Kisten mit Fliegerbomben und der Tarnaufschrift „Vorsicht Marmor – nicht stürzen“ einschleusen. Der Generaldirektor der Österreichischen Salinen (damals Alpenländische Salinen) Emmerich Pöchmüller versuchte vergebens, Eigruber umzustimmen, der gegen die Weisung Hitlers handelte: Dieser hatte ausdrücklich die Vernichtung der Kunstwerke verboten.

Ende April begannen der Restaurator Max Eder und der Leiter des Wiener Denkmalamtes Herbert Seiberl samt Mitarbeitern:innen mit Umbergungen der wertvollsten Werke aus Hitlers Depot in ungefährdete Bereiche des Bergwerkes, darunter etwa die Tafeln des Genter Altares und Vermeers *Die Malkunst*. Die Gemälde der Münchner Schack-Galerie, eingebracht von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, wurden nun in die Spitalkirche von Bad Aussee verbracht. Werke aus österreichischen Museumsbeständen wurden nach Lauffen und Bad Ischl großteils unverpackt verlagert; die Tafeln des berühmten Sebastiansaltares von Albrecht Altdorfer aus dem Stift St. Florian mussten in aller Eile im Gasthaus Engljähringer in Bad Ischl auf der Veranda untergebracht werden.

Salinendirektor Pöchmüller erteilte am 28. April 1945 Bergrat Högler den Auftrag, die Bomben aus dem Berg zu schaffen; er bangte um das Bergwerk, die Bergleute um ihren Arbeitsplatz. Gleichwohl wurde der Befehl zuerst nicht ausgeführt. Vielmehr suchte man durch den Bergmann Alois Raudaschl die Unterstützung von Ernst Kaltenbrunner, dem höchstrangigen österreichischen SS-Funktionär, 1946 als Kriegsverbrecher hingerichtet. Kaltenbrunner war bei seiner Ausseer Geliebten Gisela van Westarp, die ihm im Herbst Zwillinge geboren hatte, in der Villa Kerry (Fischerndorf 7) untergetaucht. Er war noch kurz vor Hitlers Selbstmord am 30. April 1945 im Berliner Führerbunker gewesen und kannte den „Führerwillen“. Kaltenbrunner gab den Bergleuten „Rückendeckung“. In einer heftigen telefonischen Auseinandersetzung mit Eigruber – „Wenn wir den Krieg verlieren, dann werfe ich persönlich Handgranaten in den Stollen“, soll der fanatische Gauleiter gebrüllt haben – untersagte er die Vernichtung. Daraufhin brachten Bergleute in der Nacht vom 3./4. Mai die Bomben aus dem Berg. Am 5. Mai schloss man mittels gezielter Sprengungen die Zugänge zum Stollensystem. Die Kunstwerke wurden also von vielen Helfern gerettet: von einfachen Salinenmitarbeitern über Mitarbeitern:innen des Wiener Denkmalamtes und Vertretern des „Sonderauftrages Linz“ bis hin zum Generaldirektor der Salinen sowie dem österreichischen SS-Chef.

„Sonderauftrag Linz“ unter Hermann Voss

Im März 1943 trat Hermann Voss, Leiter der Gemäldegalerie des Nassauischen Landesmuseums (heute Museum Wiesbaden), die Nachfolge von Hans Posse als Direktor der Dresdner Gemäldegalerie und als Hitlers Sonderbeauftragter an. Für Voss' Berufung ausschlaggebend war, dass er Experte für die Schwerpunkte der Sammlung des „Führermuseums“ war, nämlich altdeutsche Malerei des Donaupraumes um 1500 („Donauschule“), italienische Gemälde des 16. und deutsche Gemälde des 19. Jahrhunderts. Zudem war Hermann Voss ein Schüler des Kunsthistorikers Henry Thode, des von Hitler geschätzten Schwiegersohns Richard Wagners. Er gehörte wie Posse zum Kreis um den einflussreichen Generaldirektor der Berliner Museen, Wilhelm von Bode.

Voss wurde nach der Kriegswende im Winter 1942/43 berufen und hatte das Ende des Dritten Reiches im Kalkül. Folglich mied er Aufgaben, die ihn nach dem Zusammenbruch der Naziherrschaft politisch hätten belasten können. So setzte er etwa für Kunsterwerbungen im besetzten Ausland Agenten wie den Kunsthändler Hildebrand Gurlitt ein.

Die zweite Phase des „Sonderauftrages Linz“ unter Voss ist durch die Luftschutzbergungen geprägt, die aufgrund des sich intensivierenden Bombenkrieges durchgeführt werden mussten. Damit verbunden war eine Bestandsaufnahme der gehorteten Kunstbestände, die auf Anordnung Hitlers durchgeführt wurde. In der Gemäldegalerie Dresden wurden daher umfangreiche Fotokarteien angelegt, die nach dem Krieg von einer sowjetischen Trophäenkommission nach Moskau abtransportiert wurden und seitdem der Forschung nicht zur Verfügung stehen.

Nach 1945 wurde Hermann Voss juristisch nicht belangt. Er konnte ein erfolgreiches Forscherleben weiterführen.

Von St. Agatha nach Linz

Die in St. Agatha geborgenen besonders großformatigen Gemälde standen alle unter amerikanischer Verwaltung, administrativ war das Bundesdenkmalamt zuständig. Am 13. März und 31. Mai 1947 wurden die Gemälde nach Beschwerden des Wirtes schließlich nach Enns in das Schloss Ennsegg überstellt. Da aber auch dieses Depot 1947 aufgelassen wurde, begann erneut die Suche nach einem Lager. Dem Denkmalamt war es ein großes Anliegen, diese Gemälde in Österreich zu behalten, und so wurden sie am 26. April 1948 in den Steinernen Saal des Linzer Landhauses gebracht, wo die „Property Control“ ein Depot eingerichtet hatte. Als Kustos wurde der Direktor des OÖ. Landesmuseums eingesetzt, dies erklärt die weitere Verbringung der Bilder in das Depot des Landesmuseums im alten Bräuhaus auf der Linzer Donaulände. Als sie dort „zu Schaden zu kommen“ drohten, wurden sie direkt im Landesmuseum deponiert.

Gemäß der Entscheidung des „Collecting Points München“ hätte ein Teil der Gemälde nach Deutschland (8), Holland (1) und Italien (1) zurückgegeben werden sollen, jene Länder, in denen sie vom „Sonderauftrag Linz“ erworben worden waren. Sie standen demnach im Landesmuseum „zur Rückstellung bereit“, allerdings kam es bis zur Auflösung des „Collecting Point“ und auch danach aus ungeklärten Gründen nicht dazu. Die 17 Gemälde blieben vielmehr in Linz und wurden noch in den 1960er-Jahren im OÖ. Landesmuseum „inventarisiert“. Ihr Hintergrund wurde erst in einem Forschungsprojekt Anfang der 2000er-Jahre wieder „entdeckt“, diesmal wurde auch versucht, ihre Vorprovenienzen zu klären und Hinweise auf NS-Enteignungen zu finden. Ein Gemälde wurde bislang restituiert, für mehrere konnten die Provenienzen geklärt werden, bei manchen sind weitere Forschungen nötig.

Die Bergungs-Odyssee

„Die Bilder waren da, niemand wußte, woher sie kamen, und so blieben sie einfach, wo sie waren.“ → Birgit Kirchmayr, in: „Geraubte Kunst in Oberdonau“, Linz 2007

Stift Kremsmünster – Schloß Thürnthal – Zielort Altaussee Stollen: gestrandet in St. Agatha, Gasthaus Petter – Enns, Schloss Ennsegg – Steinerner Saal im Landhaus Linz – Depot altes Bräuhaus auf der Donaulände Linz, Landesmuseum – OÖ. Landesmuseum Linz

Die von den amerikanischen Kunstschutzeinheiten zu Kriegsende geborgenen Gemälde – darunter jene des „Sonderauftrages Linz“ – standen unter Verwaltung des in München eingerichteten „Central Collecting Point“. Ein kleiner Teil davon wurde aber nie nach München verbracht, sondern reiste auch noch nach Kriegsende von einem österreichischen Bergungsdepot zum nächsten.

Die Bilder des „Sonderauftrages Linz“ wurden ab 1941 im „Reichskunstdepot Kremsmünster“ untergebracht, das 1944 wegen Bombengefahr evakuiert wurde. Wegen der sehr engen Stollen kamen großformatige Gemälde zunächst nicht nach Altaussee, sondern in das Barockschloß Thürnthal bei Fels am Wagram. Von dort sollten die Bilder im Frühjahr 1945 nach Altaussee gebracht werden. Witterungsbedingt ist schon im Februar 1945 – die Kunsttransporte konnten wegen starker Schneefälle den steilen Pötschenpass nicht passieren – in St. Agatha bei Bad Goisern im Gasthaus Petter ein provisorisches Depot eingerichtet worden. Hier verblieben nun auch die 17 Kunstwerke aus Thürnthal in einem Notdepot, im großen Saal des Gasthofes, bis lange nach Kriegsende.

Bergungen der Wiener Museen

Das Salzkammergut war während des Zweiten Weltkrieges wie keine andere Region in Österreich Umschlagplatz, Bergungs- und Rettungs-ort für europäische Kunstwerke.

Wohin mit Österreichs wertvollsten Kulturschätzen nach den ersten Bombenangriffen?

Die ersten Bergungsmaßnahmen der Wiener Museen leitete ab Mitte 1939 der Direktor des Kunsthistorischen Museums Fritz Dworschak. Ab Sommer 1942 wurde der für die Museen zuständige Referent der Reichsstatthalterei in Wien, Ludwig Berg, mit der zentralen Leitung der Bergungen beauftragt und hatte damit die letzte Verantwortung inne.

Die Bestände der Museen wurden entsprechend ihrer kunsthistorischen Relevanz in drei Kategorien eingeteilt, A, B und C. Werke der Kategorie A wurden aufs Land gebracht (Kartause Gaming und das Rothschild'sche Jagdschloss in Steinbach bei Göstling), Werke der Kategorie B wurden in Wien geborgen und Werke der Kategorie C verblieben in den Museen.

Am 31. August 1939 fand der erste Transport des Kunsthistorischen Museums in das Jagdschloss statt, wo bereits beschlagnahmte Sammlungen lagerten. Am 2. September 1939 folgten weitere Transporte der Österreichischen Galerie und des Barockmuseums, dann reisten die Bestände der Albertina, der Liechtensteingalerie und des Völkerkundemuseums ebenfalls nach Gaming. Insgesamt wurden für die staatlichen Wiener Museen mehr als 200 Kunst- und Kulturdepots eingerichtet, die meisten zunächst in Wien und Niederösterreich.

Bergwerke als Kunstdepots

Um Kunstgut in den Bergwerken unterbringen zu können, wurden Hohlräume, sogenannte Werke, als Lagerstellen eingerichtet. Dazu waren umfangreiche Installations- und Bauarbeiten nötig. Die Böden wurden planiert, Holzböden eingezogen, Stellagen für die Gemälde errichtet, Türen eingebaut und Elektroinstallationen durchgeführt. Für die dazu benötigten Bau- und Installationsmaterialien sowie deren Transport zum und in den Berg mithilfe von Raupenschleppern, Lkws und der Grubenlokomotive wurde zudem Kraftstoff benötigt. Zu Kriegsende war beides, Baumaterial und Kraftstoff, Mangelware und nur noch unter größten Schwierigkeiten und einzig und allein über die Einschaltung höchster NS-Stellen erhältlich.

Über die Eignung der Bergungsorte hatte zuvor eine Kommission von Fachleuten – Chemiker, Geologen, Restauratoren und Museumsdirektoren – entschieden. Auch die Bergungen wurden professionell durchgeführt. Für Altaussee war der Leiter der Wiener Denkmalbehörde, Herbert Seiberl, verantwortlich, für Lauffen der Direktor der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums Wien, Gert Adriani, dem nach einem logistischen Fehler Victor Luithen folgte, der Direktor der Sammlung alter Musikinstrumente des KHM. Unterstützt wurden sie von ihren Mitarbeiter:innen. Nach der Einlagerung waren Restauratoren ständig vor Ort und führten, wenn nötig, Sicherungsmaßnahmen an den Kunstwerken durch. Tatsächlich haben die im Salzkammergut geborgenen Kunstwerke die Gefährdungen und Strapazen des Kriegsendes erstaunlich gut und mit nur geringen Verlusten überstanden.

Bergungen im Stollen Lauffen

Dem Salzbergwerk in Lauffen bei Bad Ischl sollte in der finalen Bergungsphase der letzten Kriegsmonate eine wichtige Rolle zukommen. Die ersten Transporte der Wiener Museen fanden nach Freigabe durch Gottfried Reimer, er war stellvertretender Leiter des „Sonderauftrages Linz“, im November 1944 statt. Als Bergungsleiter fungierte der Direktor der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums, Gert Adriani, der im März 1945 von Victor Luithlen, Kustos der Sammlungen alter Musikinstrumente, abgelöst wurde; Luithlen blieb bis 1947 Bergungsleiter. Noch waren die Stollen ungesichert, Schlösser fehlten, es mangelte unter anderem an trockenem Holz für Verkleidungen und Regale.

Die Museumsobjekte reisten per Bahn meist bis Attnang, wo sie auf Lkw umgeladen und nach Bad Ischl gebracht wurden, falls erforderlich auf Umwegen über das Selztal. Lastwagen waren rar, Benzin kaum zu bekommen, das Wohlwollen der Salinenleitung entscheidend. Auf den letzten Metern kam eine Schneeraupe zum Einsatz, denn der Weg zum Stollen war schmal und steil. Starke Schneefälle führten dazu, dass die Bilderkisten oft von Ochsen in Doppelgespannen zum Bad Ischler Salzberg transportiert werden mussten. Da die Bergungsaktion „streng geheim“ war, reisten die Kunstschatze stets inkognito, in schweren Kisten mit geheimnisvollen Nummern und Kürzeln. Als Büro und Zwischenlager für Kunsthistoriker:innen und Restauratoren wurde der Bad Ischler Gasthof Engljähringer „Grüner Baum“, Grazer Straße 389, adaptiert.

Der Stollen in Lauffen beherbergte vorwiegend Exponate aus den staatlichen Sammlungen in Wien. Aber auch Industriebetriebe des Salzkammergutes versuchten, über Intervention bei Salinendirektor Pöchmüller ihren wertvollen Besitz, darunter Gold, sicher in Lauffen einzulagern. Erst im März 1945 war im Salzberg endlich Ruhe eingekehrt. Da die Zugstrecken immer häufiger von Bomben bedroht wurden und die Fahrten, verzögert durch Alarmer, bis zu 36 Stunden dauerten, fand am 30. März 1945 der letzte Transport nach Lauffen statt.

Das Ende der Bergungen

Am 4. Mai 1945 wurde der Lauffener Stollen verschlossen und verschüttet. Am 13. Mai trafen die US-amerikanischen Truppen in Lauffen ein. „Monuments Man“ Robert Posey übernahm die Kontrolle über die Bergungsstelle.

Während die Einlagerungen im Altausseeer Salzbergwerk – nicht zuletzt durch Kinohits wie *Monuments Men* (2014) oder *Ein Dorf wehrt sich* (2019) – zu großer Bekanntheit gelangten, auch weil die ehemaligen Kunstlager der Saline bei Führungen bis heute zugänglich sind und in neuer Gestaltung glänzen, blieben die Bergungen im Salzbergwerk von Lauffen/Bad Ischl lange ein gut gehütetes Geheimnis. Außer wenigen involvierten Wiener Museumsmitarbeiter:innen durfte aus Sicherheitsgründen niemand wissen, dass bei der Geheimaktion „Berg“ Tausende Meisterwerke der österreichischen Museen an einem – wie die Geschichte belegte – sicheren Ort eingelagert wurden. Nur wenige Verluste waren zu beklagen. Anders als im Salzbergwerk Altaussee wurden die Lauffener Schächte zwischenzeitlich aufgelassen. Das Bergwerk ist seit Langem nicht mehr zu besichtigen.

Irrfahrt „nach Westen“

Nicht nur menschliches Versagen oder Bombenangriffe brachten die wertvollen Kunstwerke auf ihrer Reise von Wien ins Salzkammergut in Gefahr. Auch eine länger gehegte Idee des Gauleiters von Wien, Baldur von Schirach, nämlich die „einer Verlagerung des wichtigsten Kulturgutes nach Westen“, löste bei den Museumsdirektoren höchste Alarmbereitschaft aus. Denn die Reise sollte ins Tiroler Kühtai, in ein tief verschneites, lawinengefährdetes Gebäude mit kaum befahrbaren Wegen führen! Tatsächlich wurden am 3. Mai 1945 auf Anordnung von Reichsstatthalter Schirach unter Androhung von Waffengewalt die wertvollsten Gemälde, Gobelins und Skulpturen des Kunsthistorischen Museums verladen und trotz massiver Proteste der Museumsdirektoren Richtung Westen verschleppt. Das Ziel blieb ihnen unbekannt. Der Transport mit Meisterwerken von Tizian, Rembrandt, Velázquez und Pieter Bruegels *Bauernhochzeit* landete in Begleitung in Bramberg bei Mühlbach im Salzburger Pinzgau im heute noch existierenden Hotel Weyerhof. Nur noch von Offizieren der Wehrmacht begleitet, strandete der Konvoi schließlich in Sankt Johann in Tirol. Dort wurden die Exponate der US-amerikanischen Militärverwaltung übergeben, die das kostbare Kontingent zunächst im Schloss Kleßheim bei Salzburg deponierte. Am 17. November 1945 konnten die verschleppten Werke endlich nach Wien retourniert werden und in der *Ausstellung von Meisterwerken der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums* in der Hofburg – die Gemäldesäle im KHM waren zerbombt – erstmalig wieder in der Öffentlichkeit gezeigt werden.

Das Kunsthistorische Museum

Nicht nur die Wiener Staatsoper oder das Burgtheater erlitten durch Brand und Bomben im Zweiten Weltkrieg schwere Zerstörungen, sondern auch das Kunsthistorische Museum. Das Flaggschiff der österreichischen Museen wurde bei einem verheerenden Luftangriff am 12. März 1945 von vier Bomben getroffen. Die Kuppel brannte aus, das Gebäude im Bereich der Ecke Babenbergerstraße/Ring stürzte ein, die Mauerteile ragten, Ruinen gleich, ins Freie. Hinabstürzende Bauteile der Kuppel verwüsteten das Herzstück des Museums, die zentrale Halle, auch der sogenannte Van-Dyck-Saal (Saal XV) wurde schwer getroffen.

Ein Wiener Diplomat beschrieb das Zerstörungsausmaß: „Die Kuppel des Kunsthistorischen Museums ist nur mehr ein Gerippe [...] – es ist erstaunlich, dass der Steinbau massiv genug war, daß die schweren Fassaden stehenblieben. Im Park davor steht das Schwind-Denkmal in einer Wüste von Steintrümmern ohne Kopf.“

Das „Staatsamt für Oeffentliche Bauten“ schätzte im Oktober 1945 eine Wiederaufbauzeit von drei Jahren: Obwohl alle Museumsangestellten Schutt- und Glasbruch beseitigten, verhinderten der Mangel an Baumaterial und Arbeitskräften die notwendigsten Sofortmaßnahmen. Tatsächlich dauerte es 15 Jahre, bis das Museum im Mai 1962 mit der Eröffnung der letzten Säle der Gemäldegalerie wieder zur Gänze besichtigt werden konnte.

Am 17. November 1945 wurden die im Auftrag Baldur von Schirachs nach Tirol verschleppten Meisterwerke des Kunsthistorischen Museums mit dem Mozart-Express aus dem Notdepot bei Schloß Kleßheim gemeinsam mit Bildern aus Lauffen retourniert. Am 19. Dezember 1945 wurden die 263 aus Lauffen und St. Johann rückgeführten Gemälde erstmals wieder in der Wiener Hofburg ausgestellt. Die lange Reise der Bilder fand damit ein versöhnliches Ende.

Das Stift Kremsmünster

„Gleichzeitig rollten aus West und Ost Woche um Woche die ersten Kunsttransporte in nicht abreißender Folge in Kremsmünster ein. Es war dies der Beginn der größten Kunstgüteranhäufung, der gewaltigsten Massenbewegung an Gemälden und Kunstwerken aller Art, die die Weltgeschichte bisher gekannt hat.“ → Franz Juraschek, 1947

777 wurde von Bayernherzog Tassilo III. das oberösterreichische Kloster Kremsmünster gegründet. Zu den besonderen Prunkstücken der Kunstsammlung zählen der aus dem 8. Jahrhundert stammende Tassilokelch, die Tassiloleuchter, ein Scheibekreuz und das hier in der Ausstellung präsentierte Elfenbeindiptychon aus dem 14. Jahrhundert.

Am 3. April 1941 erfolgte die NS-Beschlagnahme des Klosters, Abt und Patres mussten das Kloster verlassen. Das Stiftsvermögen wurde zugunsten des Reichsgaues Oberdonau eingezogen und das Kloster als Bergungsort des „Sonderauftrages Linz“ vorgeschlagen. Bereits im Sommer trafen die ersten Werke der „Führersammlung“ aus Wien, später aus München ein. 1942 waren bereits 5.000 Gemälde und 400 Kisten im Stift Kremsmünster untergebracht, davon viele Werke aus den konfiszierten Sammlungen von Alphonse und Louis Rothschild und Oscar Bondy. Tarnmaßnahmen wurden überlegt, darunter die Verkleidung mit Tarnnetzen bzw. ein Anstrich mit grüner Farbe. Dennoch bot das Stift in Anbetracht der Luftangriffe zu wenig Sicherheit.

Am 10. Jänner 1944 wurde die „Führersammlung“ unter schwierigen Bedingungen mitten im Winter von Kremsmünster in das Salzbergwerk von Altaussee verlagert: 2.000 Bilder wurden in vierzig Wagen bis September 1944 verschickt.

Auch die wertvollen Preziosen der Stiftssammlung wurden zur Bergung nach Altaussee verbracht. Der Tassilokelch hingegen wurde heimlich in den Stollen Lauffen/Bad Ischl transferiert. Noch vor Kriegsende wurde er, in einem Rucksack verstaut, von Gaukonservator Franz Juraschek per Zug und zu Fuß nach Pettenbach gebracht, von wo aus ihn am 18. April 1945 Pater Petrus Mayrhofer nach Kremsmünster zurückbrachte.

Der Genter Altar im Salzbergwerk Altaussee

Das berühmteste Kunstwerk, das sich im Salzbergwerk Altaussee befand, war der Genter Altar, ein spätmittelalterlicher Altaraufsatz aus der St.-Bavo-Kathedrale im belgischen Gent, von Jan van Eyck sowie vermutlich seinem Bruder Hubert wahrscheinlich 1432 fertiggestellt. Die realistische Darstellungsweise der 18 Bildtafeln stellt einen Meilenstein in der Entwicklung der europäischen Malerei dar.

Die Geschichte des Genter Altares ist komplex, auch weil man das Bilderensemble am Ende des 18. Jahrhunderts auseinanderriss. Die großen Mitteltafeln wurden von den französischen Revolutionstruppen nach Paris in das 1793 eröffnete Zentralmuseum im Louvre entführt; 1816 wurden sie wieder an St. Bavo zurückgegeben. Zwischenzeitlich hatte man die in Gent verbliebenen Seitentafeln jedoch verkauft. Sie wurden 1821 vom preußischen König Friedrich Wilhelm III. legal für das Berliner Museum erworben. 1919 musste das Museum die Tafeln aufgrund einer Auflage des Versailler Vertrages an Belgien überstellen, als Kompensation für Kriegsschäden an belgischem Kulturgut, was in Deutschland jedoch als Kunstraub gewertet wurde.

Nach dem Überfall der deutschen Wehrmacht auf Belgien wurden die Bildtafeln des Genter Altares im Mai 1940 in die französische Kleinstadt Pau in den Pyrenäen evakuiert. Man befürchtete zu Recht, was im Juli 1942 tatsächlich eintrat: Hitler ließ sie vom Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Ernst Buchner, von Pau nach Deutschland überführen und im bayerischen Schloss Neuschwanstein bergen. Von dort brachte man sie im September 1944 wegen zunehmender Bombengefahr gemeinsam mit Werken der Münchner Schack-Galerie in Hitlers Kunstdepot im Altausseer Salzbergwerk. Das wiederum nährte den Verdacht, der Diktator habe den Genter Altar für sein „Führermuseum“ haben wollen. Der Hollywood-Film *Monuments Men* von 2014 nutzte die moderne Legende für seine Rahmenhandlung. Zeitgenössische Dokumente belegen jedoch, dass Hitler vorhatte, alle Bildtafeln des Genter Altares der Gemäldegalerie in Berlin zuzuweisen.

Kunstbergungen Salzkammergut

Die Bergungen in Bergwerken des Salzkammerguts setzten 1943 ein, als das Wiener Denkmalamt unterirdische Depots für kirchlichen und staatlichen Kunstbesitz suchte. Der Steinberghorizont im stillgelegten Teil des Altausseer Salzbergwerks erwies sich aufgrund seiner konstanten Temperatur und Luftfeuchtigkeit als hervorragend geeignet; die ehemaligen Laugkammern boten Platz für viele Kunstwerke. Als Erstes gingen Kunstwerke aus Wiener Neustadt ein, das wegen der dortigen Flugzeugwerke seit Sommer 1943 massiv bombardiert wurde.

Zum „Bergungsdepot des Reichs“ wurde das Salzbergwerk Ende 1944, als die „Sammlungen des Führers“ eingelagert wurden. Hitler ließ hier zudem Kulturgut aus seiner „Alpenresidenz“, dem Berghof auf dem Obersalzberg, und für seine „Führerresidenz“ in Posen deponieren, ebenso wie seine Ankäufe von NS-Kunst auf den Großen Deutschen Kunstausstellungen. Eingbracht wurden auch Gebrauchsgegenstände der Parteikanzlei aus Berlin, Gobelins des Generalkommissariats aus Krakau, Kunstbesitz des Diktators von Großkroatien, Ante Pavelić, sowie 60 vom Reichsführer SS Heinrich Himmler beschlagnahmte Gemälde.

Gegen Ende des Krieges barg man Bestände aus Hitlers Depot in Stift Hohenfurth (Vyšší Brod) sowie aus dem Depot der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in Schloss Neuschwanstein, darunter Gemälde aus der Münchner Schack-Galerie, hierher um. Vor den vorrückenden Alliierten nach Altaussee „gerettet“ wurden die Bibliotheken des Deutschen Archäologischen Instituts und der Bibliotheca Hertziana in Rom, im Kloster Monte Casino deponierte Kunstwerke des Nationalmuseums in Neapel und Kunstwerke aus der Liebfrauenkirche in Brügge, darunter Michelangelos berühmte *Brügger Madonna*.

Das größte eingelagerte Konvolut, nämlich das des Einsatzstabes Reichsleiter Rosenberg (ERR), blieb in Kisten verpackt und daher bei allen Erhebungen zum Umfang der Einlagerungen unberücksichtigt. Es muss jedoch davon ausgegangen werden, dass sich der Großteil der 22.000 Objekte, die der ERR jüdischen Besitzer:innen in Frankreich geraubt hatte, im Salzbergwerk Altaussee befunden hat.

Im Erbstollen von Bad Ischl wurden ab Dezember 1944 730 Kisten Kunstgut und 1.000 Gemälde aus Wiener Sammlungen wie der Österreichischen Nationalbibliothek, des Naturhistorischen Museums, des Völkerkundemuseums, des Kunstgewerbemuseums, des Kunsthistorischen Museums, der Albertina sowie des Grafen Harrach und des Prinzen von und zu Liechtenstein geborgen.

NS-Raubkunst „Führervorbehalt“

Anders als im Fall des Holocaust, für den ein schriftlicher Befehl Hitlers fehlt, existiert ein solcher für den NS-Kunstraub: Es handelt sich um den „Führervorbehalt“ vom 18. Juni 1938. Hitler beanspruchte damit das Recht, über die Verwendung eines jeden beschlagnahmten Kunstwerkes von Museumsrang persönlich zu entscheiden. Dies bedeutete auch einen Paradigmenwechsel vom Vermögensentzug zum Kunstraub im eigentlichen Sinn. Zuvor hatte der NS-Staat Kunstwerke wie alle anderen enteigneten Vermögenswerte behandelt. Mit dem „Führervorbehalt“ konnten bedeutende Objekte dem Zugriff des Fiskus entzogen werden, um sie als „Führerspenden“ den Museen des „Großdeutschen Reiches“ zu schenken. Hitler ließ Kunst wegen ihres Kunstwertes rauben.

Erstmalig wurde der „Führervorbehalt“ für die nach dem „Anschluss“ in Österreich beschlagnahmten jüdischen Kunstsammlungen ausgesprochen. Am Ende galt er für die gesamte Raubkunst mit Museumsniveau im Deutschen Reich und den besetzten Ländern. Die Verteilung der Werke wurde in Österreich realisiert. Enteignete Kunstwerke wurden an Museen überstellt und von diesen auch in ihr Inventar übernommen. Bei den Museen in Deutschland blieb das Programm bereits im Projektstadium stecken.

Henrike Naumann

Ruinenwert, 2019

Die aus der DDR stammende Künstlerin Henrike Naumann (*1984 Zwickau, Deutschland) macht sich die suggestive Kraft gebrauchter Möbel und Einrichtungsgegenstände zu eigen.

In der Arbeit *Ruinenwert* beschäftigt sie sich Naumann mit dem deutschen Wohnzimmer aus der nationalsozialistischen Zeit als einer repräsentativen und von Macht und Ideologie durchdrungenen räumlichen Figuration. Im Titel zitiert sie Albert Speers – er war Hitlers bevorzugter Architekt – „Ruinenwerttheorie“. Das Wohnzimmer wird bei Naumann zu einem performativen Raum zwischen intimer Gemütlichkeit im privaten Alltag und ästhetisch-politischer Inszenierung für Staatsangelegenheiten und Gäste. Das heimelige Heim kippt ins Unheimliche.

Naumann legt den Fokus in ihrer Re-Inszenierung auf die große Halle, die als Empfangszimmer von Hitlers Residenz, dem Berghof in Obersalzberg, fungierte. Auch in der Einrichtung wurde in der NS-Zeit streng eine bestimmte Ästhetik verfolgt. Die Innenarchitektin Gerdy Troost, eine enge Vertraute Adolf Hitlers und neben Leni Riefenstahl und Winifred Wagner eine der einflussreichsten Frauen im „Dritten Reich“, übernahm die Gestaltung des Interieurs des Berghofes.

Von den dokumentarischen Fotos aus jener Zeit übernimmt Naumann Assoziationen für die Einrichtung ihrer Räume, die sehr oft verstören. Gepolsterte Sitzmöbel sind ordentlich zu kleineren Sitzgruppen zusammengestellt. Die Tische in ihrer Installation sind gedeckt, jedoch mit überdimensional großem Besteck neben einem winzig wirkenden Sektglas – den Monumentalismus der großen Halle des Berghofes im Kleinen widerspiegelnd. Worauf wurde hier angestoßen, welche Art von Gemeinschaft wurde inszeniert? Wer durfte sich an den Tisch setzen, und wer war hier nicht willkommen?

Naumanns Re-Inszenierung benutzt außerdem Mobiliar und Objekte aus anderen historischen Epochen und der Gegenwart und setzt damit bewusst Irritationsmomente gegen eine Musealisierung. Eine Schrankwand mit spitzen Spiegeln steht für das erhabene Alpenpanorama, das durch die Fenster der Halle des Berghofes sichtbar war. Sie erzählt viel, denn die aktuellen und historischen Bezüge schieben sich kaleidoskopartig übereinander.

In einer früheren Version, die 2019 für das Haus der Kunst in München produziert wurde, waren einige der Möbel Leihgaben vom ehemaligen Haus der Deutschen Kunst in München. Andere Gebrauchsgegenstände hat die Künstlerin über Ebay-Kleinanzeigen oder Flohmärkte gesucht und gefunden. Sie interessiert sich für Modelle und Miniaturen, auch historische Spielzeuge und kleinere Objekte aus der NS-Zeit und späteren Epochen werden strategisch platziert. Erinnerungen an die „gute Stube“ der Großelterngeneration werden wach.

Für die Installation in Linz wurde aus dem Nordico eine hölzerne Wiege von 1941 ausgeliehen. Sie trägt den Schriftzug „Für Volk und Vaterland“. Die Wiege als Symbol von Ideologie: Mehrfache Mutterchaft und die „Produktion“ von national „wertvollen“ Babys wurde bekanntermaßen in der NS-Zeit besonders belohnt.

Naumanns künstlerisches Schaffen fordert stets die Auseinandersetzung mit den (Dis-)Kontinuitäten in Design und Einrichtung und dem Erbe der NS-Zeit. Politische Geschichte und Objektgeschichte regen die Besucher:innen zum Hinschauen an: zum Befragen der eigenen Assoziationen zu Möbeln, Objekten und Moden, die stumme Zeugen waren oder gewesen sein könnten.

Henrike Naumann	Ruinenwert, 2019
* 1984 in Zwickau, DDR	Installation, Möbel, Requisiten, Maße variabel
	Installation, Furniture, props, Measurements variable
	Courtesy die Künstlerin the artist

Villa Munk, Bad Aussee

Dr. Heinrich und Virginie Obersteiner – der Neurologe war Eigentümer des Sanatoriums Görger in Wien-Döbling – ließen 1871 in Bad Aussee eine elegante Villa von Jakob Ramsauer, einem ansässigen Baumeister, errichten. 1916 erwarb Aranka Munk die Villa, in der sie viele Sommeraufenthalte verbringen sollte. Sie ließ Möbel und Holzvertäfelungen herstellen. Wertvolle Kunstwerke, darunter das Klimt-Porträt der verstorbenen Tochter Ria, und ein Aubusson-Teppich wurden von Wien nach Aussee transferiert. Ein Hausbetreuer, Hermann Schiestl, kümmerte sich um die Villa. Von Mai bis August 1938 hielt sich Aranka in Bad Aussee auf. Als Jüdin gebrandmarkt, war sie sich ihrer lebensbedrohlichen Lage nicht bewusst. 1938 wurde Wilhelm Haenel, ein besonders skrupellos agierender „Ariseur“ aus Bad Ischl, als Kommissär der Munk-Villa eingesetzt. Seine „wildes Arisierungen“ führten zu einem internen NS-Konflikt mit Gauleiter Eigruber. Die Munk-Villa wurde am 25. November 1938 beschlagnahmt – „Die Jüdin hat demnach kein Verfügungsrecht mehr“ – und Mieter:innen wurden einquartiert. Zwischen 1939 und 1941 kämpfte Aranka vergeblich mit Unterstützung von Schiestl um Hab und Gut in Bad Aussee. Bereits mittellos scheiterte sie an der NS-Bürokratie. Besonders sorgte sie sich, dass das „Bild vom armen Mitzerl – das kein Glas hat – darunter leidet [...]. Vielleicht wäre es am besten das Bild herunter nehmen, u hinüber ins Lola Zimmer stellen – bitte sehr Obacht geben [...] dass nur den Bildern nichts geschieht!“

Kunstraub

Nach dem Tod von Aranka und der Ermordung ihrer Tochter Lola wurde die Villa samt Mobiliar vom NS-Regime als „verfallen“ erklärt und ging in Reichsbesitz über. Es gab viele Kaufinteressenten:innen: Auguste Rottensteiner, die bereits seit 1941 Teile von Arankas Haus bewohnt hatte, bewarb sich. Sie wollte das Haus an Gäste vermieten. Auch der Therapeut von Aranka, Dr. Otto Hauswirth, meldete Interesse an. Am 28. Mai 1941 erhielten Hermann und Ruth Maria Kobbe den Zuschlag. Ein Teil des Mobiliars wurde an den Alpenhof, ein Erholungsheim, abgegeben. Dr. Juraschek, der Gaukonservator von Oberdonau, inventarisierte die Ausstattung. Bauernmöbel und Gmundner Krüge sollten in die Sammlungen des neu gegründeten Heimathauses Bad Aussee eingehen. Zwei Porträts von Ernst Klimt und Zeichnungen von Fernand Khnopff wurden ebenso wie das unvollendete Klimt-Gemälde dem Museum des Reichsgaues Oberdonau angeboten. Erwarb Wolfgang Gurlitt nur das Ria-Munk-Gemälde? Der Wiener Architekt Lorenz Mahringer schätzte das gesamte Interieur; der wertvolle französische Aubusson-Teppich wurde vom Tischler Hugo Petter mit 25.000 RM beziffert. Dr. Gottfried Reimer, der Referent für den „Sonderauftrag Linz“, erwarb den Teppich für das „Führermuseum“.

Wo die Bilder von Khnopff, Ernst Klimt, der Teppich oder die kunstgewerblichen Gegenstände verblieben sind, bleibt bis heute ein Rätsel. In der Umzugsliste von Lilly Christiansen aus dem Jahr 1949 – dem bislang einzig bekannten „Inventar“ der Kunsthandlung Gurlitt – findet sich keines dieser Werke.

Das „arme Mitzerl“

Familiendramen im Hause Munk

2009 restituierte das Lentos das unvollendete Bildnis *Ria Munk III* von Gustav Klimt an die Erben von Aranka Munk (1862–1941). Die von Klimt porträtierte Tochter von Aranka und Alexander Munk (1852–1924), Maria, genannt „Ria“ oder „Mitzerl“, hatte sich im Dezember 1911 im Alter von 24 Jahren aus Liebeskummer das Leben genommen. Kurz nach ihrem Tod beauftragte die Mutter den befreundeten Maler mit dem Porträt der geliebten Tochter. Wie ein riesiges Puzzle erinnern die Werke an das ergreifende Schicksal von Ria Munk und ihrer in Bad Aussee ansässigen Familie.

Ria Munk (1887–1911) – Wer bist du?

Wie für viele Mädchen aus gehobenem Stand war Rias Lebensziel eine gute Verheiratung. Im Wintersemester 1910 besuchte sie Philosophievorlesungen von Laurenz Müllner. An der Wiener Universität konnte sie „aus gräßlicher Lethargie und Dummheit“ heraustreten und ihr „langweiliges“ Leben neu ausrichten. Ria blieb in Kontakt mit dem charismatischen Priester Müllner, der zum Vorbild für viele Student:innen wurde. Sie verkehrte in seinem illustren Salon und vertraute ihm als Beichtvater ihre größten Geheimnisse an. Ria litt, wie Briefe belegen, an Melancholie und Depressionen. Schon 1911 sprach sie von einem „unerträglichen Dasein“ und äußerte Selbstmordgedanken. Im Mai 1911 traf sie in Wien bei einem Vortrag und einer Satanismus-Vorlesung auf den welterfahrenen Schriftsteller Hanns Heinz Ewers (1871–1943). Ewers reiste nach Miramare, um ein Buch über ein männervernichtendes Wesen, *Die Alraune. Geschichte eines lebenden Wesens*, zu schreiben. Nach ihrer Verlobung mit Ewers verbrachten Ria und ihre Familie den Sommer gemeinsam auf der Insel Brioni. Berufliche Verpflichtungen führten den Schriftsteller aber nach Deutschland. Von dort löste er das Eheversprechen. Am 28. Dezember 1911 erschoss sich Ria Munk mit einem Revolver, nachdem zuvor auch ihr verehrter Vertrauter Müllner verstorben war.

Die Munk-Varianten

Ungelöste Rätsel zur Identität der Dargestellten

Gustav Klimt wird nach dem Selbstmord von Ria Munk (1887–1911) von ihrer trauernden Mutter Aranka beauftragt, ein Erinnerungsbild der allzu früh aus dem Leben geschiedenen Tochter zu malen. Der Kontakt zum Maler kommt über das Ehepaar Serena und August Lederer zustande, die zu Klimts wichtigsten Sammlern:innen zählen. Aranka Munk ist die Schwester von Serena Lederer.

In Folge arbeitet Klimt im Auftrag der Eltern an weiteren Varianten eines posthumen Erinnerungsbildes der Verstorbenen Ria. Der Maler bereitet diese Bilder mit vielen Zeichnungsstudien vor. Die Werke entstehen kurz vor Klimts Tod 1916/17 und bleiben unvollendet. Schon am 28. Februar und am 4. März 1913 klagt Klimt in einem Briefwechsel über den mühevollen Folgeauftrag: „Das Munkporträt wird schon ein wunder schmerzhafter Punkt – bring es nicht zusammen. Wird einfach nicht ähnlich.“

Lilly Christiansen-Agoston

Lili Mirel Auspitz wird am 15. Juli 1894 in Budapest als Tochter eines jüdischen Ingenieurs geboren. Bis 1919 arbeitet die Schauspielerin im Rowohlt-Verlag. Um 1920 tritt sie in die Galerie von Wolfgang Gurlitt ein. Lilly wird, obwohl Gurlitt seit 1918 mit der Elsässerin Juliette (Julie, Julia) Goob, verheiratet ist, dessen „Lebensmensch“. Diese „Ménage-à-trois“ soll sich als praktikables Erfolgsmodell erweisen. Durch finanzielle Schwierigkeiten hat Gurlitt 1926 Galerie und Verlag in einer geschickten Finanztransaktion seiner neuen Geschäftspartnerin Lilly übertragen. Als jüdische Inhaberin erhält sie bis März 1939 eine Sondergenehmigung als Kunsthändlerin, obwohl schon im Juli 1938 die Gestapo auf die „jüdische“ Verbindung Gurlitt-Agoston aufmerksam geworden ist.

Mithilfe finanzieller Rochaden und durch Verbindungen zum Berliner Landesleiter der Reichskammer, Artur Schmidt, können Wolfgang und Lilly den Kunsthandel weiterführen. Schmidt setzt sich sogar persönlich für eine Abwendung des Konkurses ein. 1937 wird die Galerie – eine Vorsichtsmaßnahme – auf Exgattin Julia überschrieben, wengleich Wolfgang und Lilly die Kunsthandlung weiterführen.

Das Duo Gurlitt & Agoston ergänzt sich hervorragend. Während Gurlitt für Ausstellungsprogrammatik und Künstler:innenkontakte verantwortlich ist, kümmert sich Lilly mit strenger Hand um die Bilanzen. Beide sind europaweit vernetzt, haben beste Verbindungen zum internationalen Kunstmarkt und planen nach Kriegsende Dependancen in Würzburg, Salzburg oder Zürich.

Im März 1939 muss Lilly als Jüdin flüchten, um schließlich einen jungen Dänen namens Christiansen zu ehelichen. Gurlitt arrangierte diese lebensrettende Scheinehe. Mit einem dänischen Pass kehrt sie 1940 wieder nach Berlin zurück und kann offiziell mit Devisen „entartete“ Kunst erwerben. Gute Kontakte zum Luzerner Kunsthändler Theodor Fischer ermöglichen Einlagerungen und Ausfuhren von Kommissionswaren.

1943 muss Lilly von Berlin nach Bad Aussee übersiedeln, wo bereits Freundin Juliette, deren Schwester sowie Wolfgangs Frau Käthe mit den Töchtern Maria und Angelina in der Villa am Lenauhügel residieren. Ein Teil der Gurlitt-Sammlung ist in Bad Aussee bei Theodor Friedrich eingelagert, denn die räumlich beengte Gurlitt-Villa mit ihren sechs Bewohnerinnen bietet wenig Platz.

Wolfgang Gurlitt

Geboren am 15. Februar 1888 in Berlin als Sohn des erfolgreichen, früh verstorbenen Hofkunsthändlers Fritz Gurlitt (1853–1893), erlernt Wolfgang in der Galerie, die er 1912 „aus den Händen der Mutter“ übernimmt, den Kunsthandel „von der Pike auf“. Die Fritz Gurlitt Galerie gehört um 1900 zu den führenden modernen deutschen Kunsthandlungen. Parallel betreibt der umtriebige Kunsthändler und Ausstellungsmacher den Gurlitt Verlag, der auf moderne Grafik und bibliophile Publikationen spezialisiert ist. Diese bescherten zunächst noch gute Einnahmen, so sind es vor allem die Erotika, die für Gewinne am umkämpften Kunstmarkt sorgen. Die wilden Zwanzigerjahre sind für Wolfgang Gurlitt der Beginn einer finanziellen Dauerkrise. Hohe Investitionen durch luxuriöse Umbauten hinterlassen viele offene Rechnungen. 1922 kommt es zu einem Prozess mit Max Pechstein, den Gurlitt mit Alleinvertrag vertritt. Die Ausstellungstätigkeit reduziert sich drastisch ab 1927. Die Wirtschaftskrise, Inflation, der einbrechende Grafikmarkt, aber auch Gurlitts verschwenderischer Lebensstil bedrohen die einst renommierte Galerie, deren Spezialgebiet figurative Moderne, Expressionismus, aber auch aufstrebende jüdische Künstler:innen wie Eric Isenburger, Jeanne Mammen oder Lotte Laserstein sind.

Profiteur und Retter

Durch Finanztransaktionen und mit Unterstützung des Landesleiters der Reichskammer der bildenden Künste kann Gurlitt die vom Konkurs bedrohte Kunsthandlung retten. Schon 1926 überschreibt er die „Kunsthandlung Fritz Gurlitt G.m.b.H“ an seine jüdische Mitarbeiterin Lilly Agoston, 1937 wird Gurlitts geschiedene Ehefrau dann offizielle Galerieinhaberin. Aufgrund seiner liberalen Lebensweise sowie seiner jüdischen Großmutter, der Beschäftigung jüdischer Mitarbeiter:innen, nicht zuletzt aber auch wegen seiner erotischen Publikationen wird Gurlitt vom NS-Regime als „unzuverlässiger Vierteljude“ eingestuft. Doch Wolfgang kann in das Geschäft mit „entarteter“ Kunst einsteigen. Er baut Netzwerke auf und versucht sich als Einkäufer für das „Führermuseum“ in Linz, kann aber, anders als Cousin Hildebrand, beim „Sonderauftrag Linz“ nur in einem Fall als Vermittler auftreten.

Als ambivalent agierender Kunsthändler tätigt Gurlitt Notankäufe von befreundeten, zur Flucht gezwungenen Sammler:innen. Er profitiert unter anderem von der Sammlung Loewenthal, aus der 1999 das erste Werk aus der Lentos-Sammlung restituiert wird. Auch erwirbt er zwangsenteignete Kunstwerke aus dem Wiener Dorotheum.

Im November 1943 wird Gurlitts Künstlerwohnung und Galerie durch einen Bombenangriff zerstört. Darauf erfolgt die Geschäftsverlagerung nach Bad Aussee. Hier kann Gurlitt auf beschlagnahmte Kunstwerke, wie im Fall „Ria Munk“, zugreifen. Schon 1940 haben Gattin Käthe und Exfrau Julia Goob die Villa am Lenauhügel in Bad Aussee erworben, wo der Kunsthändler ab 1944 mit seinen Frauen und Töchtern lebt und seine Geschäfte tätigt. Einen Teil seiner Sammlung kann er rechtzeitig ins Ausseerland transferieren und bei Theodor Friedrich in Bad Aussee, später auf der Festung Hohensalzburg einlagern.

Am 23. Oktober 1948 wird unter großer Anteilnahme der Presse die Neue Galerie der Stadt Linz / Wolfgang-Gurlitt-Museum eröffnet.

Theodor von Friedrich

Ing. Theodor Friedrich ist trotz intensiver Forschungen in Bad Aussee noch immer ein weitgehend Unbekannter. Er war ab 1926 Besitzer der Liegenschaft Obertressen 1 in Aussee. Wolfgang Gurlitt benutzte diese Adresse als Lagerort für seine aus Berlin geretteten Kunstwerke. Ursprünglich ein Teil des 1883 eröffneten Sanatoriums „Alpenheim“, wurden nach dessen Auflösung Anteile an Eleonore Friedrich aus Mainz verkauft. Ab 1926 war ihr Sohn, Theodor Friedrich, im Ort „Baron Friedrich“ genannt, Eigentümer der Liegenschaft bis zu seinem Tod 1949.

Im Jänner 1945 bangte Gurlitt wegen eines Brandes des benachbarten Wehrmachts-Lazaretts „Alpenhof“ um seine seit Juli 1942 bei Friedrich geborgenen Kunstwerke, darunter auch Kommissionsware, die vom Berliner Landesleiter der Reichskammer Artur Schmidt als „national wertvolles Kulturgut“ definiert worden war. Neue Lagerstätten fand Gurlitt schließlich im Rainermuseum auf der Festung Hohensalzburg und 1946 in Linz. Die Geschichte der „Villa Friedrich“, wie sie von Bewohner:innen Bad Aussees genannt wurde, endet 1975 mit ihrem Verkauf.

Johannes Hinrichsen

Hinrichsen wird am 28. Februar 1884 in Schleswig-Holstein geboren. Er absolviert eine Ausbildung an der Kunstgewerbeschule und am Museum in Flensburg, studiert an der Kunstgewerbeschule in Dresden, dann an der Berliner Akademie. 1908 macht er sich als Bildhauer in Berlin selbstständig und arbeitet bei Kunstakademien. Er führt Plastiken für das Rathaus in Schöneberg, einen Zierbrunnen am Rathausplatz Lankwitz sowie Fassadenschmuck am Weinhaus Hut am Potsdamer Platz aus. Von 1921 bis 1926 leitet der Bildhauer die Ausstellungen des Vereins Berliner Bildender Künstler, dann macht er sich als Kunsthändler in der Bellevuestraße selbstständig. Mit dem Eintritt von Paul Lindpaintner wendet sich die Kunsthandlung der alten Kunst zu, insbesondere der Gotik. Durch diese neue Ausrichtung wird Hinrichsen zu Hermann Görings Kunstlieferanten. Hinrichsen baut in Berlin eine der größten mitteleuropäischen Galerien auf und erwirbt sich durch internationale Ausstellungen einen Namen in der Kunstwelt. Seine Einkäufe für Göring und seine internationalen Handelsbeziehungen sind bis heute Forschungsgegenstand und geben Rätsel auf.

Lukrative Geschäfte

Berliner Kunsthändler im Ausseerland in der NS-Zeit

Der Kunsthandel profitiert im NS-Regime von Entrechtung, Verfolgung, Vertreibung und Ermordung der jüdischen Kunstsammler:innen und -händler:innen. Ab 1938 kommen immer mehr jüdische Sammlungen auf den Kunstmarkt. Grund dafür sind die Zwangsabgaben, die flüchtenden Juden und Jüdinnen auferlegt werden, aber auch erzwungene Verkäufe, Enteignungen und Beschlagnahmungen im Vorfeld der Deportation von jüdischen Menschen in Vernichtungslager.

Seit 1933 werden jüdische Kunsthandlungen in Deutschland systematisch liquidiert, bedeutende Kunsthändler Berlins werden Opfer des Antisemitismus. Nur bis Februar 1938 dürfen jüdische Kunsthändler:innen Kunstwerke verkaufen. Ende 1938 ist der Berliner Kunsthandel gänzlich in „arischer“ Hand. 312 jüdische Galerist:innen werden ihrer Existenz beraubt, ihre gesamten Bestände werden beschlagnahmt, geplündert, versteigert, sie müssen fliehen oder werden ermordet.

Von den brutalen „Arisierungen“ profitieren wiederum nichtjüdische Kunsthändler und Auktionshäuser in großem Umfang. Profiteure und Hehler beteiligen sich hemmungslos an den nationalsozialistischen Verfolgungsmaßnahmen. Wer sich in die Kunstraubzüge der Nationalsozialisten als Kunsthändler integriert und die Vielsammler wie Hitler oder Göring beliefert, hat finanziell ausgesorgt.

Zwei Berliner Kunsthändler, die schon früher ihre Ferien im schönen Ausseerland verbringen, siedeln sich – nicht zufällig – in dieser einzigartigen Landschaft an. Versprechen sie sich neben der Sommerfrische durch die hier lebenden Nazi-Bonzen lukrative Geschäfte? Oder ist es die Aussicht auf Raubkunst, sind es die Bergungen, die die Händler aus Berlin aus Profitgründen nach Bad Aussee locken? Jedenfalls sind es enge familiäre Bande, die Gurlitt und Hinrichsen ins Ausseerland führen. Gurlitt residiert seit 1940 im Kurort Bad Aussee in seiner Villa „Lenauhügel“, Hinrichsen seit 1938 in der feudalen „Wassermann-Villa“ in Altaussee.

Gurlitt wie Hinrichsen sind ambivalente Persönlichkeiten mit Gespür für den Kunstmarkt, Verhandlungsgeschick und Flexibilität in politischer Hinsicht. Beide wissen sich geschickt an die Gegebenheiten eines mörderischen Regimes anzupassen und handeln mit verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgütern.

Monuments Men

Ende des Zweiten Weltkrieges lagerten die Bestände der deutschen und österreichischen Museen und Archive, privater Kunstbesitz, die Kunstsammlungen Hitlers und Görings und die Raubkunst des Einsatzstabes Reichsleiter Rosenberg (ERR) weitab von den zerstörten Großstädten in Bergwerken, Schlössern, Kirchen und Klöstern. Sie aufzufinden und sicherzustellen, war die Aufgabe von Kunstschutzoffizieren der US-Army, der „Monuments Men“. Ihr Hauptziel war es, den NS-Kunstraub rückgängig zu machen und die aufgefundenen Objekte an ihre rechtmäßigen Besitzer:innen zurückzustellen.

Die außergewöhnliche Arbeit dieser militärischen Einheit, die sich aus Kunstexperten – Museumsdirektoren, Architekten, Restauratoren und Designern – zusammensetzte, thematisierte der Film *Monuments Men* (2014) von George Clooney. Der Film fokussiert auf die Suche nach dem Kunstdepot Adolf Hitlers im Salzbergwerk Altaussee, wo vorwiegend Raubkunst eingelagert war. Die „Monuments Men“ treten hier als die alleinigen Retter der Kunstwerke auf. Einen wesentlichen Anteil am Erhalt der Kunstwerke hatten jedoch auch die vom NS-Regime eingesetzten Betreuer des Depots, darunter Mitarbeiter des Wiener Denkmalamtes, und die Direktion sowie Mitarbeiter der Österreichischen Salinen.

Wolfgang Gurlitt

Gurlitt als Kunsthändler für die Städtische Sammlung Würzburg

Max Slevogt, *Bildnis eines bärtigen Mannes (Pater Nivard)*, 1902
Museum im Kulturspeicher Würzburg, erworben im Juli 1944 bei der
Galerie Wolfgang Gurlitt, Berlin, für 9.000 Reichsmark.

Zu den Museen, mit denen Wolfgang Gurlitt in regelmäßigem Geschäftskontakt stand, gehörte die Würzburger Städtische Galerie. Vor allem in den letzten Kriegsjahren gelangen dem Kunsthändler etliche Verkäufe – 18 Gemälde, über 100 Zeichnungen und Grafiken – an den Gründungsdirektor der Würzburger Sammlung, Heiner Dikreiter. Mit diesem verband Gurlitt eine Freundschaft, die mit seinem Würzburger Aufenthalt in den Jahren 1944/45 ihren Anfang nahm. Gurlitt plante sogar, in Würzburg eine neue Kunsthandlung zu eröffnen.

Die Gründungsgeschichte der Würzburger Sammlung ist brisant: Sie wurde mitten im Zweiten Weltkrieg 1941 von der NS-Stadtregierung beschlossen. „Beauftragter“ der Sammlung und mit hohen Ankaufsetats ausgestattet war der Maler und Kunstpublizist Heiner Dikreiter (1893–1966). Sein Sammlungsziel war es, die Kunst der Region seit dem 19. Jahrhundert zu präsentieren. Dazu zählte Dikreiter und auch Werke von Künstlern wie Wilhelm Leibl, der hier gestorben war, oder Max Slevogt, der seine Jugend in Würzburg verbracht hatte. Die Ankäufe bezog Heiner Dikreiter aus dem überregionalen Kunsthandel. Die Berliner Galerie Gurlitt wurde dabei eine seiner ersten Adressen. Die bei Wolfgang Gurlitt getätigten Erwerbungen stehen noch immer im Fokus der Provenienzforschung.

Als verfolgungsbedingt entzogen gilt Max Slevogts *Bildnis eines bärtigen Mannes (Pater Nivard)* aus dem ehemaligen Besitz des jüdischen Kunsthändlers Bruno Cassirer. Aufgrund der rassistischen Verfolgung musste Cassirer 1938 nach Oxford fliehen. Sein Besitz wurde 1942 von der Gestapo beschlagnahmt. Am 1. März 1944 fand eine Versteigerung der Sammlung Cassirer statt, bei der Wolfgang Gurlitt drei Bilder von Slevogt mit seiner Ausseer Adresse erwarb, darunter das Porträt des Paters um 1.000 Reichsmark. Er verkaufte es vier Monate später um stattliche 9.000 Reichsmark an seinen Freund Dikreiter weiter. Das Bild war, weil beschlagnahmt, somit ein Restitutionsfall. Das Museum im Kulturspeicher hat bezüglich der Restitutionsverhandlungen Kontakt zur Erbengemeinschaft Cassirer aufgenommen.

Eric Isenburger

Versuchtes Glück in Berlin

Das Künstlerehepaar Eric und Jula Isenburger blieb nach dem Krieg eng mit Gurlitt befreundet. Als Gäste aus New York waren sie häufig bei ihm am Lenauhügel in Bad Aussee. 1962 stellte Isenburger, er war jüdischer Abstammung, zum zweiten Mal seit 1933 bei Gurlitt aus – in der Galerie Wolfgang Gurlitt in München.

Schon in den 1950er-Jahren starteten Isenburger und Gurlitt in Berlin einen Entschädigungsversuch. Da das letzte Domizil des Künstlers vor der Flucht nach Paris Ende März 1933 Berlin gewesen war, waren die Berliner Entschädigungs- und Wiedergutmachungsämter für Isenburgers 1954 und 1962 eingeleitete Verfahren gegen das Deutsche Reich zuständig. Gurlitt besetzte die problematische Doppelrolle als Zeuge und einziger Sachverständiger. Händler und Maler stimmten ihre Schriftsätze miteinander ab. Gurlitt unterzeichnete in der offiziellen Funktion als „Direktor des Wolfgang-Gurlitt-Museums der Stadt Linz/Donau und Leiter der Galerie Wolfgang Gurlitt München“. Die Verfahren zogen sich über 15 Jahre hin; es tauchten ernsthafte Bedenken wegen Gurlitts Rolle als einziger Zeuge und einer nicht eidesstattlich versicherten Erklärung auf.

„Die ganze Welt weiß, dass Herr Gurlitt ein einzigartiger Mensch war. Wie man das Wort eines solchen Mannes anzweifeln kann, ist mir unvorstellbar“, schrieb der entrüstete Isenburger kurz nach Gurlitts Tod. Im Entschädigungsverfahren für den Verlust von 556 Werken aus Isenburgers Atelierwohnung wurden von den Behörden nicht nur die von Gurlitt angegebenen hohen Werte, sondern auch der ganze Sachverhalt angezweifelt. Daher wurden 1969 die Ansprüche als unbegründet zurückgewiesen.

Wurde 1962 ein Entschädigungsverfahren eingeleitet für Werke, die weder beschlagnahmt noch anderweitig verloren gegangen waren? Entgegen aller Verlustbehauptungen lagerte tatsächlich noch 1977 eine Kiste mit Isenburger-Werken in der ehemaligen Münchner Galerie Gurlitt: aller Wahrscheinlichkeit nach der einstige Berliner Bestand.