

Raub & Handel. Der französische Kunstmarkt unter deutscher Besatzung (1940-1944)

Bericht zur Tagung vom 30. November und 1. Dezember 2017 in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn

30. November 2017

Rein Wolfs, Intendant der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, eröffnet die Tagung als Gastgeber und begrüßt alle Gäste in den Räumlichkeiten an der Museumsmeile in Bonn. Wolfs gibt Einblicke in die Ausstellung „Bestandsaufnahme Gurlitt“. Er berichtet über die Wirkung der Ausstellungen mit ihren „Geschichten hinter den Bildern“, die als Zeitzeugnisse die Kulturgeschichte der Zeit des Nationalsozialismus greifbar machen. Die Kunstgeschichte müsse sich ihrer Verantwortung stellen und die Rolle von Institutionen und Akteuren betrachten.

Vincent Lefèvre vom französischen Kultusministerium begrüßt die Teilnehmer der Tagung. Er berichtet über die Restitutionen, die in Frankreich phasenweise erfolgt waren. Die Quellen waren nur sehr begrenzt zugänglich, das Bewusstsein und die Kenntnis zum Mechanismus des Kunstraubs entwickelten sich, sind noch nicht abgeschlossen und werden andauern. Die Bedeutung der Forschung ist zentral, weil sie Grundlage für alle Restitutionen sei. Das französische Außenministerium und das französische Kultusministerium unterstützen die Digitalisierung von Archiven und Katalogen, um Forschung zu fördern. Er dankt allen Organisatoren der Veranstaltung.

Gilbert Lupfer begrüßt als ehrenamtlicher Vorstand des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste alle Teilnehmer. Er erläutert die inhaltliche Verbindung der Tagung mit der in der Bundeskunsthalle gezeigten Ausstellung „Bestandsaufnahme Gurlitt“. Das Agieren Hildebrand Gurlitts zieht sich wie ein roter Faden durch das Tagungsprogramm, neue Erkenntnisse konnten u. a. im Arbeitskontext des Projekts „Provenienzrecherche Gurlitt“ gewonnen werden. Lupfer berichtet über die Genese der Tagung, die von Uwe M. Schneede initiiert worden war. Die vier Sektionen Raub, Orte, Handel und Dimensionen werden die unterschiedlichen Verknüpfungen von Militär, Politik, Handel und Kunstgeschichte beleuchten und zeigen, dass die Grenzen zwischen Handel, Zwangsverkauf und Raub oftmals fließend waren. Gemeinsam mit den Partnern Deutsches Forum für Kunstgeschichte Paris und dem Forum Kunst und Markt der Technischen Universität Berlin konnte ein deutsch-französisches Programm realisiert und der deutsch-französische Austausch gestärkt werden.

Bénédicte Savoy, Professorin an der Technischen Universität Berlin und am *Collège de France*, betont in ihrer wissenschaftlichen Einführung, wie wichtig die Initiative des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste zu dieser ersten großen deutsch-französischen Tagung in der Provenienzforschung ist. Sie macht Ausführungen zur Rückgabe eines Gemäldes Claude Monets an Frankreich im Jahr 1994 und zu der damit verbundenen ausschließlich politischen Symbolik, personifiziert durch Helmut Kohl und François Mitterrand. Die historischen Kontexte wurden zu diesem Zeitpunkt nicht thematisiert, die Museen jedoch seien voller Werke, von denen wir nicht wissen, woher sie kommen. Das „Familiengeheimnis“ Europas provozierte den Wunsch dieses aufzudecken und die eigene und gemeinsame Vergangenheit aufzuarbeiten. Der lange Weg zur Aufklärung führt ins Jahr 2017 und zu dieser Tagung. Auch das von der TU Berlin gemeinsam mit dem *Institut national*

d'histoire de l'art (INHA) durchgeführte Projekt „Repertorium zum französischen Kunstmarkt während der deutschen Besetzung“ steht im Zeichen der deutsch-französischen Vernetzung.

Nikola Doll vom Deutschen Forum für Kunstgeschichte Paris und dem Kunstmuseum Bern zeigt in ihrer Einführung, wie sich die Forschung in den vergangenen zehn Jahren in Frankreich und Deutschland intensiviert hat. Kunsthandel, Museen und Denkmalpflege, als Praxisfelder der Kunstgeschichte, setzen Marksteine in der Betrachtung, rücken jedoch erst in den letzten Jahren stärker in das Forschungsinteresse. Die damit verbundene Grundlagenforschung bedarf einer internationalen Perspektive und ginge über Einzelfälle hinaus.

Sektion 1: RAUB – Moderation Stefan Martens | Deutsches Historisches Institut Paris

Laurie A. Stein spricht über große französische Sammlungen am Vorabend der deutschen Besetzung. Drei Fallbeispiele beleuchten die Sammlungskategorien anhand des Händlers Paul Rosenberg, dem Kunsthändler ohne Repräsentanz Alphonse Kann und der Familiensammlung Meyer/Heilbronn. Fast jedes Rechercheprojekt führte zum Pariser Galeristen Paul Rosenberg. Die Fotoalben der Sammlung Rosenberg, die heute im *Musée d'Orsay* aufbewahrt werden, zeigen die Präsentationsformen der Meister der Moderne. Auch die Korrespondenz und Geschäftsbücher sind im *Museum of Modern Art* in New York aus dem Nachlass der Familie überliefert und dokumentieren als bedeutende Quellen die Verbringung und Auflösung einer Sammlung in der Diaspora. Alphonse Kann kaufte und verkaufte aktiv Kunst in Saint-Germain-en-Laye bei Paris. Im Herbst 1939 begann er Teile seiner Sammlung nach Portugal und London in Sicherheit zu bringen. Der zurückgelassene Besitz wurde unter deutscher Besetzung beschlagnahmt. Die Rekonstruktion seiner Sammlung zum Zeitpunkt der deutschen Besetzung ist aufgrund des dynamischen Charakters der Sammlung und dem Tod Kanns 1948 erschwert. Stein spricht abschließend über die Familiensammlung Meyer/Heilbronn, an die erst kürzlich zwei Gemälde Camille Pissarros restituiert wurden. Die Rekonstruktion dieser Sammlungen durch die Provenienzforschung gibt einen Einblick in die Sammlerlandschaft in Frankreich vorm Einmarsch der deutschen Wehrmacht.

Marc J. Masurovsky spricht über die Pariser Kunstwelt 1940 bis 1944 und die „Jüdische Frage“, die mit dem Einmarsch der Deutschen in Frankreich relevant wird. Masurovsky führt seine Ausführungen zurück auf Karl Marx und die Geschichte der „Judenfrage“. Der Handel, das Verhältnis von Angebot und Nachfrage, ändert sich gravierend mit dem Beginn des Krieges. 1940 entsteht eine Dualität zwischen französischer, jüdischer und nicht-französischer Kunst. Paris wird zur Drehscheibe der Plünderung und des Transfers von Kunst. Bestände, die nicht ins Deutsche Reich transportiert worden waren, wurden in anderen Ländern Europas verwertet.

Jean-Marc Dreyfus ordnet in seinem Beitrag die Enteignung von Kunstwerken in den allgemeinen Arierungsprozess in Frankreich ein. Die Unterscheidung der wirtschaftlichen „Arierung“ vom Kunstraub ohne administrative Rechtfertigung hat in den vergangenen Jahren abgenommen. Während die Symbolik von Kunstwerken vor beispielsweise 20 Jahren noch überwog, gewinnt der wirtschaftliche Aspekt bei der Erforschung und Bewertung von Kunstraub inzwischen an Bedeutung. Die Systematik der Beschlagnahmung zeigt sich auch in der Infrastruktur von Umzugsfirmen, die Wohnungen im besetzten Frankreich räumten. Möbel und Kunstwerke wurden aus den besetzten Gebieten in die zerstörten deutschen Städte verbracht und die deutsche Kriegskasse profitierte vom organisierten Kunstraub in Frankreich. Die im Zuge der „Arierung“ entstandenen Netzwerke bestanden zum Teil bis weit in die Nachkriegszeit hinein. Jede Spur der Existenz von Juden und anderen Verfolgten wurde mit diesen sogenannten Arierungsprozessen getilgt. Der Kunsthandel ist Teil einer größeren gesamtpolitischen Dimension.

Meike Hopp setzt sich mit der quantitativen Dimension von Hildebrand Gurlitts Tätigkeit in Frankreich auseinander. Das Vergegenwärtigen dieser Dimensionen kann die ideologische Bedeutung von

Kulturgutverlagerung verdeutlichen. Masse, Mechanismen und Markt sind drei Parameter, die einen Überblick über die Situation im besetzten Frankreich ermöglichen. Die Rolle einzelner Akteure benötigt die Verankerung im internationalen Kontext, um Ausmaße bewerten zu können. Die Auswertung der Geschäftsbücher Gurlitts zeigt lokale Schwerpunkte in Paris bei den Einkäufen und in Köln, Hamburg und Berlin bei den Verkäufen. Adressbücher geben eine Ahnung über die vielfältigen Kontakte, mit denen Gurlitt während und nach dem Krieg in Paris pflegte, darunter auch Kunsthändler und Sammler aus Deutschland oder Belgien. An den Sonderauftrag Linz verkaufte er zwischen August und Oktober 1943 nach Schätzungen etwa 300 Gemälde und Tapisserien im Gegenwert von 9,8 Millionen Reichsmark. Laut eines Berichtes des Louvre-Direktors Michel Martin soll Gurlitt Werke im Wert von 20 bis 25 Millionen Reichsmark ausgeführt haben. Hopp erläutert Gurlitts Vorgehen, um Devisen für Ankäufe zu erlangen und betont die Bedeutung merkantiler Betrachtungen bei der Erforschung der Kunstgutverlagerung. Die Auswertung der quantitativen Dimension gibt die Möglichkeit Quellen und Transaktionen zu verifizieren.

Die anschließende **Diskussion** macht die Notwendigkeit von vernetzten oder gemeinsamen Datenbanken deutlich. Die Herausforderungen sind jedoch politischer und technischer Natur. Der Zugang zu (privaten) Archiven ist nach wie vor noch nicht ausreichend. Auch fehlen Projekte zur Erschließung und Digitalisierung von Quellen. Die Konferenz ist ein Schritt zur engeren Zusammenarbeit zwischen Frankreich und Deutschland. Grundsätzlich ist eine binationale Öffnung vorhanden, die internationale Vernetzung bedarf jedoch noch einer Stärkung. Die Politisierung der Forschung behindert den internationalen Austausch und historische Recherche.

Sektion 2: ORTE – Moderation Thomas Kirchner | Deutsches Forum für Kunstgeschichte Paris

Jörg Ebeling zeigt, wie die Deutsche Botschaft im Hôtel de Beauharnais mit dem Botschafter Otto Abetz ein exemplarischer Ort ist, an dem gegenwärtige Fragen der Provenienzforschung verhandelt wurden. Das bis August 1944 beschlagnahmte jüdische Kunsteigentum wurde in das Gebäude der Botschaft überführt. Der Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR) baute seine konkurrierende Stellung zur Deutschen Botschaft aus, indem er Kunstgegenstände nach Deutschland verbringen ließ. Das „Verzeichnis der durch die Deutsche Botschaft sichergestellten Bilder und Kunstgegenstände“ ist im Politischen Archiv des Auswärtigen Amtes in Paris überliefert. Die mangelnden Angaben in den Listen erschwerten allerdings eine Zuordnung zu Kunstsammlungen und Herkunft. Zwischen 1941 und 1943 wurde die Botschaft, ihrer neuen politischen Rolle gerecht werdend, mit neuen Tapisserien und Mobiliar ausgestattet. Die Bedenken über die Zurschaustellung jüdischen Eigentums im Hôtel de Beauharnais wurde zwischen Botschaft und Auswärtigem Amt diskutiert. Die Schwärzung entsprechender Objekte im Inventar der Botschaft von 1942 zeigt die Konsequenzen dieser Diskussion. Ebeling kündigt die Freischaltung einer Datenbank mit dem Botschaftsinventars für 2018 an. Die rudimentären Angaben im Ankaufsinventar der Botschaft gestalten sich insbesondere bei der Identifizierung von Mobiliar schwierig. Am 24. Mai 1945 wurde das *Hôtel particulier* vom Auswärtigen Amt Frankreichs übernommen und von Charles de Gaulle als Zeichen des Vertrauens 1962 an die Bundesrepublik Deutschland zurückgegeben.

Catherine Granger spricht über die Maßnahmen der *Direction des musées nationaux* zum Schutz der Kunstwerke während des Zweiten Weltkriegs. Das Schloss Chambord wurde trotz des fehlenden Brandschutzes, jedoch aufgrund der isolierten Lage und der Größe für die Einlagerung von Kunstwerken, ausgewählt. Die Auswahl der Werke wurde von Kuratoren des *Musée du Louvre* kategorisiert und auch 230 jüdische und nicht-jüdische Privatsammlungen wurden in diese Sicherheitsaktion einbezogen. Privatsammlungen von nationalem Interesse und Sammler, die sich finanziell an der Auslagerung beteiligen konnten, wurden bevorzugt. Darunter waren Claude Roger-Marx, Marie-Anne de Goldschmidt-Rothschild, Frits Lugt, Arthur Sachs und Jean-Arthur Fontaine. Etwa 20 Künstler wie Naum Aronson, Jacques Denier und Maurice Denis lagerten ihre eigenen Werke ein. Im Sommer 1939 fuhren die ersten Transporte nach Chambord

und zu weiteren Schülern. Die Sammler nahmen die Auswahl selbst vor, verteilten ihre Werke auch auf mehrere Museen und lagerten einige wenige Objekte bis 50 Kisten ein. Unter deutscher Besatzung wurden Sammlungen beschlagnahmt und ins Pariser Kunstmuseum *Jeu de Paume* verbracht. Diese Beschlagnahmungen ordnen sich in die Forderungen Deutschlands nach Kunst in besetzten Gebieten ein, die im sogenannten Kümmerbericht niedergeschrieben sind. Die Rückgabe an das *Musée du Louvre* begann unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg.

Isabelle Rouge-Ducos nimmt das Hôtel Drouot als zentralen Ort des Kunsthandels während der Besatzung in den Blick. Die Zahl der tatsächlich öffentlich verkauften Werke während der Besatzung ist nicht verifiziert. Die wichtigsten Meisterwerke wurden direkt zwischen Verkäufern und Zwischenhändlern und nicht im Hôtel Drouot verkauft. Die Quellen zur Erforschung insbesondere zwischen 1941 und 1943 sind sehr unvollständig oder schwer zugänglich. Auktionen seien eine Möglichkeit, um Unrecht zu legitimieren. Für Käufe werden Mittler oder Decknamen verwendet. Die Auktionen wurden in der französischen und deutschen Presse beworben. Auch Gurlitt erwarb Werke im Hôtel Drouot. Die Rolle der Auktionatoren, die sich teils als Gruppe der passiven Résistance verstanden, machte Rückforderungen nach dem Zweiten Weltkrieg problematisch, weil der Charakter von Zwangsverkäufen nicht anerkannt wurde. Dass Auktionatoren Güter geschätzt, aber nicht verkauft haben, führte als Argumentation zu Freisprechungen in der Nachkriegszeit.

Benjamin Fellmann beschäftigt sich mit einem zentralen, symbolträchtigen Ort in Paris, dem Palais de Tokyo. Über 100.000 Wohnungen wurden im Rahmen der Aktion M (Möbel) geplündert. Der Sonderstab Musik verkaufte Klaviere und Flügel etwa an NS-Organisationen, wie Kraft durch Freude. Nach der Pariser Weltausstellung 1937 verzögerte sich die Einrichtung des *Musée national d'Art moderne*. Eine provisorische Eröffnung fand 1942 statt, die endgültige Eröffnung 1947. Kurz nach der provisorischen Eröffnung wurde der Keller für die Einlagerung der Klaviere in Beschlag genommen, die durch Fotografien eindrucksvoll dokumentiert ist. Das Museum selbst thematisierte die Herkunft der eingelagerten Klaviere nicht, die Aufrechterhaltung der Museumsadministration stand im Vordergrund. Nach dem Zweiten Weltkrieg begannen Restititionen, indem die Klaviere öffentlich präsentiert wurden, um von früheren Eigentümern identifiziert zu werden. Bis 1948 verblieben die Instrumente teilweise im Keller des Palais de Tokyo und wurden dort eher als Hindernis wahrgenommen, so dass 1947 mit der Verleihe und Verkäufen von Klavieren begonnen wurde. Eine Identifizierung wäre einerseits durch Hersteller und Nummern möglich, stelle andererseits aufgrund des Massencharakters eine Herausforderung dar.

Ines Rotermund-Reynard spricht über die Akte des „Sonderkontos Frankreich“, die im sogenannten Sonderarchiv in Moskau verwahrt wird. Die Existenz des Sonderarchivs blieb bis 1990 geheim. Es diente den Behörden zur Auffindung von Kriegsverbrechen und wird seit 1992 für die Forschung sukzessive geöffnet. Ein Teil der Bestände kann als doppelt geraubtes Kulturgut charakterisiert werden, weil auch deutsche Beuteakten von Berlin nach Moskau verbracht wurden. Sebastian Panwitz hat die Bestände des Archivs beschrieben und teilerfasst (<http://www.sonderarchiv.de/fondverzeichnis.htm>). Der Bestand 1524, übergeben aus dem Puschkin-Museum, sei für die Provenienzforschung von besonderem Interesse. Die Akte „Sonderkonto Frankreich“ liefert mit 356 Blättern bestehend aus Rechnungen, Quittungen und Briefen wertvolle Mosaiksteine, um das Netz an Akteuren und Ankäufen in Frankreich zu vervollständigen. Beispielsweise sind die Aktivitäten von Erhard Göpel, Victor Mandl und Hildebrand Gurlitt in der Akte überliefert. So geben etwa die Spesenabrechnungen von Göpel Einblicke in seine Reisen nach Paris und Brüssel. Rotermund-Reynard zeichnet nach, wie sie die in der Akte genannten Kunstwerke mit den MNR-Werken abgleicht.

Nathalie Neumann unternimmt mit ihrer Kartographie der Archive eine Reise in bekannte und weniger bekannte Archive in Deutschland und Frankreich. Die Form des Besitzwechsels (Tausch, Kauf, Raub) könne sich in den Archivformen niederschlagen. Die Kartographie zur Quellenüberlieferung Hildebrand Gurlitts erarbeitet

sie mit dem DARIAH Browser der Universität Göttingen. Für Gurlitt sind in Deutschland insbesondere das Bundesarchiv, das Landesarchiv in München, das Kunstarchiv des Germanischen Nationalmuseums, das Bildarchiv Foto-Marburg und private Archive, wie von Karl Epting interessant. Die Recherche nach Dokumenten Gurlitts in französischen Archiven gestaltet sich schwieriger. Das Archiv des Musée des arts décoratifs in Paris bietet zahlreiche Fotoaufnahmen von Ausstellungen. Die *Archives départementales des Alpes Maritimes* in Nizza überliefern Auktionsprotokolle, wie dasjenige der Auktion Dorville. Abschließend fordert Neumann die Digitalisierung aller verfügbaren Archivalien zu Gurlitt, in privater wie öffentlicher Hand, in Frankreich wie auch Deutschland. Sie plädiert für die Aufwertung von Archiven und für Ankäufe durch die öffentliche Hand.

Die anschließende **Diskussion** geht der Frage nach der Zugänglichkeit von Archiven nach. Dokumente sind in Frankreich mit einer Frist von 75 Jahren geschützt. Die Einsicht kann beantragt werden und wird auch überwiegend genehmigt. Das Genehmigungsverfahren beansprucht jedoch Zeit. Die Akten des Hôtel Drouot beispielsweise liegen teilweise bei der Stadt Paris, teilweise werden sie bei den Auktionatoren und Notaren verwahrt.

1. Dezember 2017

Günter Winands, Ministerialdirektor und Amtschef bei der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien, begrüßt die Tagungsgäste und eröffnet den zweiten Konferenztag. Die Forschung zu Gurlitt war durch die Mitarbeit internationaler Experten aus Israel, Österreich oder Frankreich durchführbar. Auch die Evaluierung erfolgte durch ein internationales Review-Verfahren. Die Veröffentlichung in Datenbanken mache es möglich, Strukturen und Akteure zu erkennen. Dies ist Grundlage für weitere Forschung von Provenienzen. In den drei Jahren seines Bestehens, hat sich das Deutsches Zentrum Kulturgutverluste als feste Größe in der Provenienzforschung etabliert. Das Kuratorium wird auch durch Anne Grynberg von der Kommission Draï (CVIS) unterstützt. Provenienzforschung dient zur Findung fairer und gerechter Lösung, aber auch zur Beschäftigung mit deutscher Geschichte. Die Ausstellung „Bestandsaufnahme Gurlitt“ zeigt diese Aufarbeitungs- und Vermittlungsfunktion beispielhaft.

Sektion 3: HANDEL – Moderation Éric de Chassey | Institut national d’histoire de l’art

Emmanuelle Polack widmet sich in ihrem Beitrag einem Kunsthändler der Résistance, René Gimpel und zeichnet an diesem Beispiel die Methode der Mikrogeschichte nach. Die Biografie der Kunsthändler und Sammler müsse gemeinsam mit der Geschichte von Kunstgalerien betrachtet werden. Gimpels Bedeutung verdeutliche ein Gemälde Claude Monets, welches sich heute in der *National Gallery* in Washington befindet. 1938 wurden Werke der Sammlung Gimpel in London ausgestellt, 1939 kehren sie nach Paris zurück. 1940 geht die Familie Gimpel in die unbesetzte Zone Frankreichs und engagiert sich in der Résistance. In Cannes und Monaco findet Gimpel mit seiner Frau während des Zweiten Weltkriegs Unterschlupf. Anhand von Briefwechseln mit Pariser Kontakten zeichnet Polack nach, welche Werke während der Besatzungszeit in Paris verblieben. Auch das Inventarbuch verblieb in Paris, so dass Gimpel der zurückgelassene Bestand nicht präsent war. Nach der Verhaftung Gimpels 1942 korrespondiert er mit seiner Frau Florence. Die Briefe sind im privaten Familienarchiv überliefert. Auch in dieser Notsituation hält er seinen Kunsthandel nach seinen Möglichkeiten aufrecht. Am 3. Januar 1944 stirbt Gimpel in deutscher Haft. Die Aufarbeitung der Händlerbiografien hängt eng zusammen mit den Biografien von Kunstwerken.

Isabelle de Masne de Chermont spricht über den Bestand des Berliner Kunsthändlers Paul Graupe in Paris während der Besatzung. Diese Forschung basiert auf Recherchen in Deutschland und Frankreich, die Veröffentlichung gemeinsam mit Patrick Golenia und Kristina Kratz-Kessemeier ist ein gutes Beispiel für eine fruchtbare deutsch-französische Zusammenarbeit. Ende 1937 musste Graupe Berlin verlassen und ging nach

Paris, wo er ein Unternehmen mit fünf Gesellschaftern und der renommierten Adresse vom Place Vendôme in Nachbarschaft zu anderen bedeutenden Galerien gründete. Mit Kriegsbeginn wurden im Oktober 1939 Bestände von Graupe aufgrund seiner deutschen Herkunft von den französischen Behörden beschlagnahmt. 1943 wird Graupe erneut Ziel von Beschlagnahmungen aufgrund seiner jüdischen Herkunft. Die Galerie wurde verplombt, nicht jedoch geräumt. 1939 als auch 1943 wurden Inventare angefertigt, die für die Provenienzforschung eine wichtige Quelle darstellen. Walter Hofer und Josef Angerer, zuständig für die Göring Sammlung, sind bereits im Juli 1940 bei Graupe und senden Kunstwerke nach Carinhall. Im Oktober 1942 finden Beschlagnahmungen durch den ERR statt. De Masne de Chermont berichtet auch von dem Zusammentreffen von Goldschmidt und Karl Haberstock in Nizza. Die folgende Kunsttransaktion ermöglicht Goldschmidt die Emigration nach Kuba. Im Frühjahr 1941 nimmt Graupe seine Tätigkeit in New York auf, hat jedoch Schwierigkeiten, seinen Warenbestand aus Paris mitzunehmen. Goldschmidt unterstützt Graupe bei der Mitnahme von vier Werken, darunter ein Gemälde von Vincent van Gogh. Die Frage des Exils und des Geldkreislaufes steht im Zentrum dieses Beitrags und unterscheidet sich darin vom Lebensweg René Gimpels.

Tessa F. Rosebrock spricht über die Akteure in Frankreich in der „Commission nationale interprofessionnelle d'épuration“ und dem Gerichtshof des Département de la Seine zum Ende des Krieges. Bereits während des Krieges plante die Résistance mit der Befreiung eine „Säuberung“ in allen Bereichen. Dieser Vorgang erfolgte auf der Verwaltungsebene und auf der juristischen Ebene. Geldstrafen flossen zur Wiederherstellung der Infrastruktur dem Staat zu. Auch der Pariser Kunsthandel war von diesen Maßnahmen betroffen. Die Kunstschutzkommission eröffnete Falluntersuchungen, beispielsweise zum „Handel mit dem Feind“. Die Dossiers für die Falluntersuchungen enthalten Dokumente zur Beweisführung – Werklisten, Rechnungen, Selbstauskünfte – die für die Provenienzforschung wertvoll sind. Rosebrock zeichnet die Qualität dieser Bestände am Beispiel von Gustav Rochlitz nach, der für Hermann Göring, den ERR und den Sonderauftrag Linz auf dem französischen Kunstmarkt tätig war. Rochlitz' Verurteilung in Frankreich basiert auf zahlreichen Dokumenten, die auch ein Konvolut von Fotoabzügen mit rückseitigen Vermerken umfassen. Die dreijährige Haftzeit wurde verkürzt, so dass er 1948 aus Frankreich zurückkehrte. Victor Simon zeigte den Galeristen André Schöller mehrfach an. Die Nachforschungen sind umfangreich, seine Tätigkeit für die Résistance sprachten ihn frei. Raphaël Gérard, der seit 1906 eine Galerie in Paris leitete, führt Rosebrock als drittes Beispiel an. Für das Gerichtsverfahren fertigte Gérard Listen aller Kunstwerke an, die er an deutsche Kunden verkauft hatte. Mit Geldbußen und Zollstrafen wurde das Verfahren geschlossen, weil er weder die Deutschen bevorzugt, noch den Krieg begünstigt, noch die *Résistance* behindert hat. Die Aussagen der Händler zu verifizieren ist nicht immer einfach, die Akten liefern jedoch wertvolle Dokumente für die Recherche von Provenienzen.

Andrea Baresel-Brand spricht zu Hildebrand Gurlitts Netzwerk in Paris. Michel Martin, Direktor des Louvre, berichtete über die regelmäßigen Aufenthalte Gurlitts in Paris. Ab 1943 kaufte Gurlitt für den Sonderauftrag Linz im besetzten Frankreich und auch Belgien. Dabei griff er auf zahlreiche Kontakte zu Händlern, Sammlern und Künstlern zurück. Zentraler Umschlagplatz war das Hôtel Drouot, bei deren Auktionen Gurlitt auch persönlich anwesend war. André Schöller, Kunstexperte des Hôtel Drouot, war ein wichtiger Kontakt Gurlitts. Zahlreiche Fotografien aus dem Nachlass Gurlitts tragen die rückseitige Expertise Schöllers, aber auch Raphaël Gérards und François Max-Kanns. In der Nachkriegszeit bestehen diese Kontakte fort. Das Netzwerk Gurlitts wird durch zahlreiche Dokumente belegt, die sich im Nachlass befinden. Ein Inventarbuch ist allerdings nicht überliefert. Die deutsch-französische Vernetzung auf dem Kunstmarkt wird durch Gurlitt beispielhaft deutlich, bedeutet jedoch erst den Beginn einer weitreichenden Verquickung.

Marcus Leifeld beleuchtet am Beispiel des Kölner Wallraf-Richartz-Museums die Verbindung Hildebrand Gurlitts zu Museen an der westlichen Grenze des Deutschen Reiches. Der Oberbürgermeister Kölns stellte dem Kölner Kunstmuseum 1941 zwei Millionen Reichsmark für Kunsterwerbungen zur Verfügung. Der Museumdirektor Otto H. Förster erwarb daraufhin Werke von Hans W. Lange in Berlin, reiste anschließend in

die Niederlande und im Herbst 1941 mit dem Leiter des Kupferstichkabinetts Helmut May nach Paris. Auch Gurlitt sah die Möglichkeit, für das finanzkräftige Museum aktiv zu werden. Das Wallraf-Richartz-Museum suchte zudem Tauschobjekte für eine Kreuzigungsszene von Matthias Grünewald aus der Sammlung Koenigs und erwarb Werke französischer Impressionisten in Paris. Förster entwickelte im Frühjahr 1942 eine dezidierte Sammlungsstrategie mit Werken französischer Meister des 17. bis 19. Jahrhunderts. Mit den Neuerwerbungen sollten die Einflüsse auf deutsche Künstler wie Wilhelm Leibl verdeutlicht werden. Zwischen August 1941 und Juli 1944 reiste Gurlitt insgesamt 31 Mal nach Paris und legte dabei meist einen Zwischenstopp in Köln ein. 54 Prozent (27 Werke) aller Gemäldeerwerbungen zwischen 1940 und 1944 wurden vom Wallraf-Richartz-Museum von Gurlitt vermittelt. Für Gurlitt war die Tätigkeit für ein Museum zwingend für Ausfuhrgenehmigungen von Objekten aus Frankreich. **Britta Olényi von Husen** setzt im zweiten Teil des Beitrags die Vernetzung Gurlitts zu den Kölner Museumsstrukturen fort. Bedeutend ist hier die Verbindung zu Helmut May, der auch eine Privatsammlung anlegte, die im Kunstfund Gurlitt aufscheint. Gurlitt erwarb zahlreiche Werke über Theo Hermesen, wie Auguste Renoirs Gemälde „*Ode aux fleurs*“ für das Kölner Kunstmuseum, welches nach dem Krieg restituiert wurde.

Die anschließende **Diskussion** thematisiert die Verstärkung der Forschung zum Kunstfund Gurlitt und zum deutsch-französischen Kunstmarkt. Günter Winands betont, dass vorbildliche Forschung an den Museen zu Provenienzen ihrer Sammlungen gemacht wird, das Deutsche Zentrum Kulturgutverluste fördert diese mit beachtlichen Bundesmitteln und die Ergebnisse, Erkenntnisse und Quellen des Projektes „Provenienzrecherche Gurlitt“ haben bereits weitere Forschung angeregt.

Sektion 4: DIMENSION – Moderation Didier Schulmann | Centre Pompidou

Nikola Doll geht in ihrem Beitrag auf die wissenschaftliche Dimension und die deutsche Kunstgeschichte im besetzten Frankreich ein. Adolf Hitler hatte der Wehrmacht angewiesen der Deutschen Botschaft und dem ERR jegliche Unterstützung bei ihren Raubzügen zuzusichern. Der Direktor der kunsthistorischen Forschungsstätte Hermann Bunjes stellt hier eine zentrale Figur dar. Bis Anfang 1940 arbeitete er für die Denkmalpflege in Trier und erhielt eine von Hermann Göring finanzierte Professur an der Universität Bonn. 1941 wurde er zum Beauftragten Görings in Paris, ab Januar 1942 leitete er die kunsthistorische Forschungsstätte. Im Juli 1944 nahm er sich angesichts der anrückenden Alliierten das Leben. Die kunsthistorische Forschungsstätte sollte die deutsche Frankreichforschung fördern und eine Benachteiligung deutscher Forscher gegenüber etwa Forschern aus Großbritannien nach dem Ersten Weltkrieg beheben. Die Provenienz der Bibliothek wird derzeit von der Universität Mainz erforscht. Franz Graf Wolff-Metternich war mit dem „Kunstschutz“ in Frankreich und Belgien beauftragt, Bunjes war einer von vier Gebietsverantwortlichen, zuständig für Paris. Bis ins Frühjahr 1944 werden tausende von Fotoaufnahmen von Kunstdenkmälern in Frankreich angefertigt. Das kunsthistorische Institut sollte die Fotokampagnen des Bildarchivs Foto Marburg ablösen. Auch die deutsch-französischen Wechselbeziehungen waren Gegenstand der Forschung, womit vor allem die Belegung der nationalen Stile beider Länder zu verstehen sei. Damit wurden Methoden der Kulturraumforschung integriert. Bunjes trieb mit seiner Position und Tätigkeit die Radikalität des Kunstraubes voran.

Kim Oosterlinck führt die makroökonomische Dimension des internationalen Kunsthandels während des Zweiten Weltkriegs aus. Die Ressourcen für den Kriegseinsatz lagen primär bei den Handlungen der Deutschen in den besetzten Gebieten. Kunst wurde als wertstabiles bzw. wertsteigerndes Investment angesehen. Die Wertsteigerung entwickelte sich über dem Goldwert und die Motivation der Kunstkäufer wandelte sich vom Liebhaber hin zum Investitionsgut. Das führte auch zum vermehrten Auftauchen von Fälschungen. Kunst gibt die Möglichkeit zur Geldwäsche sowie zur Handelsware gegenüber lebenssichernden Gütern. Die Investition in kleinformatige Kunstobjekte, darunter auch Briefmarken, ermöglicht zudem den Werttransfer über Grenzen hinweg. Verstärkte Kontrollen und Schließung von Grenzen führte zu einem kurzzeitigen Rückgang des

Kunsttransfers 1943, davor und danach sind jedoch Höhepunkte im Finanzstrom statistisch nachweisbar.

Vincent Noce beleuchtet die journalistische Dimension und die Rolle der Medien zwischen Emotion, Offenbarung und Skandal. Die Presse nimmt ihre Rolle im emotionalen Zugang zu geschichtspolitischen Themen wahr und deckt Fälle auf, die nicht selten zu Gerichtsverfahren führen. Dieses zum Teil emotionalisierte und investigative Vorgehen führe zum Ausschluss der Presse aus Archiven und Ministerien. Auch die Unkenntnis der deutschen Sprache und Kultur nimmt in Frankreich ab. Die Vereinfachung von komplexen Sachverhalt und die Emotionalisierung ist eine Folge des Zeitmangels und der Geldgier. Die Emotionalisierung spielt in die Hände der Opfervertreter, die wiederum den Markt der Restititionen befeuert. Provenienzforschung ist politisch und die Presse nimmt ihre Rolle der politischen Berichterstattung wahr.

Christian Fuhrmeister gibt im letzten Vortrag der Sektion und der Tagung eine Einschätzung zur gegenwärtigen Struktur der Provenienzforschung. Wo stehen wir heute und wie kann und muss es weitergehen? Der Kunstfund Gurlitt führte zum politischen Willen der Gründung des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste und der massiven Unterstützung der Provenienzforschung. Das Deutsche Zentrum Kulturgutverluste ist die zentrale Instanz zur Forschungsförderung. Die Politik hat versäumt eine leistungsfähige Infrastruktur aufzubauen, um Forschung voranzutreiben oder geleistete Provenienzforschung nutzbar zu machen. Die Fragen der Provenienzforschung können nicht durch Projekte gelöst werden, die nur Wissensinseln generieren. Forschung und Ressourcen sind entkoppelt, wie das Beispiel zu den Auktionskatalogen (Projekt German Sales) an der Universität Heidelberg verdeutlichen. Grundlagen- und Kontextforschung fehlt, die Mittel laufen in dezentrale Projekte. Dies sei ein ungeeignetes Vorgehen. Eine belastbare Forschungsinfrastruktur fehlt bislang. Nur die Kombination von Kontextforschung und Bestandsforschung kann das Nachkommen der Verantwortung ermöglichen. Diese Diskussion sollte politischer Natur sein.

Die abschließende **Diskussion** betont erneut, dass Provenienzforschung keine Forschung zum Selbstzweck ist. Gilbert Lupfer und Andrea Baresel-Brand betonen, dass die dezentrale Provenienzforschung in Form der Förderung, Beratung und Koordinierung durch das Deutsche Zentrum Kulturgutverluste in den letzten Jahren höchst erfolgreich war. Die Aufgabe des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste ist es, Provenienzforschung als Daueraufgabe in Museen anzuschließen, die Projektstruktur ist für eine große Zahl an Museen und Aufgaben in der Provenienzforschung angebracht. Bestandsforschung und Grundlagenforschung müssen Hand in Hand gehen. Die übergreifende Forschung ist natürlich ausbaubar und, wie die Tagung gezeigt hat, auch international zu vernetzen. Die Provenienzforschung hat als junge Disziplin die Methodik der Kunstgeschichte um die Biografie der Objekte und damit entscheidend erweitert.

Maria Obenaus