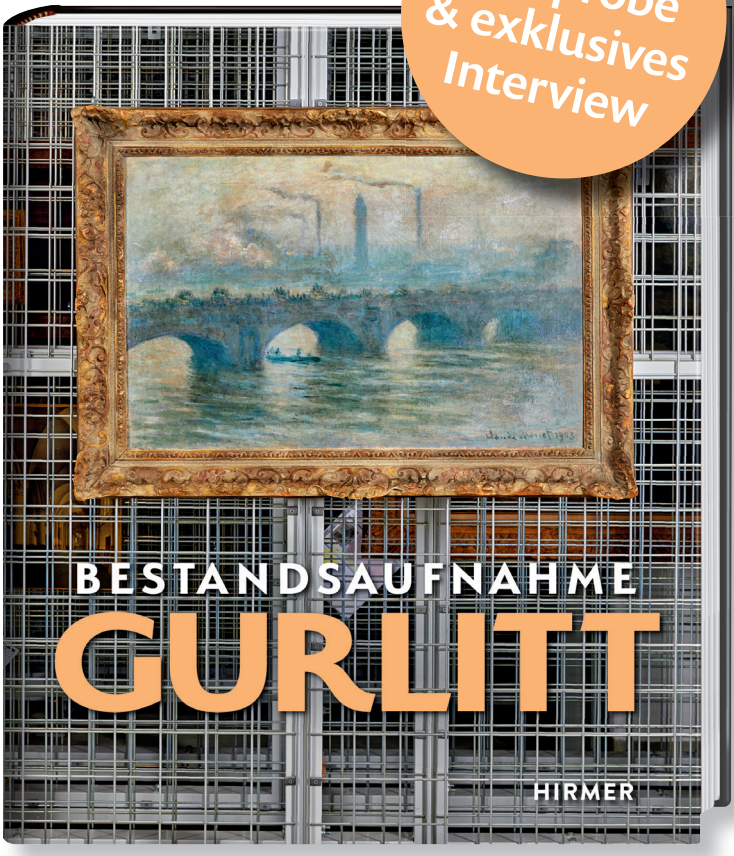

Gratis-
Leseprobe
& exklusives
Interview
BESTANDSAUFNAHME
GURLITT
HIRMER

Leseprobe

Ausreden, Ignoranz und fehlendes Einfühlungsvermögen – Der Umgang mit NS-Opfern nach 1945 und der »Fall Gurlitt« 4

Fallbeispiel

August Macke, Landschaft mit Segelbooten, 1913 16

Interview

mit Nina Zimmer, Direktorin des Kunstmuseums Bern, und Rein Wolfs, Intendant der Bundeskunsthalle in Bonn 23

Max Liebermann, Selbstporträt, nach links gewandt, o. J. (Detail)

Stefan Koldehoff

Ausreden, Ignoranz und fehlendes Einfühlungsvermögen – Der Umgang mit NS-Opfern nach 1945 und der »Fall Gurlitt«

Einen öffentlichen »Fall Gurlitt«, der monatelang die Schlagzeilen selbst seriöser deutscher Medien beherrschte, hätte es vielleicht nie geben müssen. Ob die steuerrechtlichen Vorwürfe gegen den damals 79-jährigen Kunsthändlersohn Cornelius Gurlitt, in dessen Wohnung bayerische Behörden im Februar 2012 rund 1300 Werke beschlagnahmen ließen, wirklich berechtigt waren, ist mehr als fraglich. Kurz vor dem Tod von Gurlitt hob die Staatsanwaltschaft die Beschlagnahme auf, weil auch sie die Rechtslage neu hatte bewerten müssen. Durch Gurlitts Tod endete auch das Ermittlungsverfahren gegen ihn. Aber selbst wenn sich der Verdacht bestätigt hätte, dass in der Schwabinger Wohnung Hunderte von Werken der NS-Raubkunst lagerten, wäre deren Besitz nicht illegal und deren Erwerb nach deutschem Recht im Frühjahr 2012 längst verjährt gewesen.

Dass viele, die früh davon wussten, über das, was sich bei Cornelius Gurlitt befand, zwanzig Monate lang schwiegen, ist ebenso wenig ein Ruhmesblatt wie die sensationsheischende und spekulative Geschichte in der Münchener Illustrierten

Focus. Sie machte die Vorgänge, offenbar nach der Indiskretion eines Beteiligten, als Erste öffentlich; damit begann eine Berichterstattung, die zu Teilen von wenig Sachkenntnis und viel Lust auf vermeintliche Sensation geprägt war. Dass NS-Schlagzeilen und angeblich verschollene Schätze immer gute Verkäufe garantieren, ist in der Branche spätestens seit dem »Bernsteinzimmer« kein Geheimnis. Also posierte nun auf der Titelseite – natürlich – Adolf Hitler vor einem Stapel von Bilderrahmen, die ein Motiv von Franz Marc erkennen ließen. Der später euphemistisch so genannte »Kunstfund« von Schwabing wurde faktenwidrig zum »Nazi-Schatz« stilisiert. Darunter stand die suggestive Frage: »Wert: Über eine Milliarde Euro?«

Dass es ein zweites Depot mit wertvollen Gemälden in einem weiteren Gurlitt-Haus in Salzburg gab, war zum Zeitpunkt der *Focus*-Veröffentlichung ebenso wenig bekannt wie der Umstand, dass auch die Schwester Kunstwerke von den Eltern geerbt hatte. Dass die Beschlagnahme im Frühjahr 2012 auf juristisch dünnem Eis erfolgte, konnte man in der sensationslüsternen Nazi-Milliardenschatz-Geschichte auch nicht erfahren.

Wer den auf so vielen Seiten unsouveränen Umgang, aber auch die positiven Konsequenzen verstehen will, die der sogenannte »Fall Gurlitt« nach seinem Bekanntwerden ausgelöst hat, kommt nicht umhin, einen Blick zurück auf 70 Jahre bundesrepublikanischen Umgang mit den Opfern des NS-Kunstraubs zwischen 1933 und 1945 zu werfen. Die Reaktionen auf den »Schwabinger Kunstfund« sind auch Konsequenz einer unvermittelten Konfrontation mit einem Thema, das formaljuristisch in den 1960er-Jahren abgeschlossen war und dessen neuerliche Aktualität durch die Washingtoner Erklärung bis zum »Fall Gurlitt« weder im Bewusstsein breiterer Gesellschaftsschichten

noch der betroffenen Behörden angekommen war. Das Auftauchen des Nachlasses eines jener Kunsthändler, die nach 1933 willfährig mit den Nationalsozialisten zusammengearbeitet hatten, traf die Gegenwartsgesellschaft und ihre Behörden weitgehend unvorbereitet. Entsprechend waren viele derer, die sich mit den Ereignissen im Februar 2012 – und nach der Veröffentlichung noch einmal im November 2013 – auseinandersetzen mussten, offenbar überfordert: weil ihnen jene historischen und kunsthistorischen Kenntnisse fehlten, die die Gesellschaft schon lange nicht mehr nötig zu haben glaubte. Und weil die klassischen Instrumente aus Politik und Justiz sich bei diesem Fall aus verschiedenen Gründen nicht anwenden ließen.

Tatsächlich handelte es sich beim sogenannten »Schwabinger Kunstfund« ja um den legalen Nachlass, den Cornelius Gurlitt von seiner Mutter Helene, der Witwe des Kunsthistorikers, -vermittlers und -händlers Hildebrand Gurlitt, geerbt hatte. Dass der – wie Hunderte seiner Kolleginnen und Kollegen – nach 1933 und vor allem nach den systematischen Beschlagnahmungen von Werken aus deutschen Museen ab 1937 im Rahmen der staatlichen Aktion »Entartete Kunst« mit den Nationalsozialisten kollaboriert hatte, machte ihn offenbar sofort zum potenziellen Bilderdieb und seine Nachfahren zu Komplizen. Dabei fanden sich im Nachlass bei seinem Sohn auch unzählige Belege, Korrespondenzen und Rechnungen, aus denen hervorgeht, dass Hildebrand Gurlitt die meisten Arbeiten nach den seinerzeit geltenden Vorschriften und Gesetzen erwarb – die auch nie für unrechtmäßig erklärt worden waren.

Hildebrand Gurlitt handelte auch mit NS-Raubkunst aus geplünderten privaten, meist jüdischen Sammlungen. Nach heutigem Stand war dies aber nur bei einem vergleichweise geringen

Prozentsatz der beschlagnahmten Bilder, Zeichnungen, Grafiken und Plastiken der Fall. Deshalb hatte schon Hildebrand Gurlitt selbst, bevor er 1956 an den Folgen eines Autounfalls starb, aus dem, was er besaß, nach dem Krieg kein Geheimnis gemacht. Im Oktober 1953 stellte er dem Kunstmuseum Luzern 22 Papierarbeiten unter anderem von Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Franz Marc, Otto Dix, George Grosz, Max Beckmann und zwei Ölgemälde von August Macke und Joachim Ringelnatz zur Verfügung. Ein Jahr später waren in der Villa Hügel in Essen *Werke der Französischen Malerei und Grafik des 19. Jahrhunderts* zu sehen. Gurlitt lieh Hauptwerke aus seinem Besitz – darunter ein *Stilleben mit Weinglas und Brot* von Auguste Renoir, eine Flussansicht von Paul Signac und die große *Waterloo Bridge* von Claude Monet, die sich seit spätestens 1923 im Besitz der Familie Gurlitt befand. 1956 war Hildebrand Gurlitt Leihgeber der durch die USA tourenden Ausstellung *A Mid-Century Review with Loans from German Museums and Galleries and from the Collection Dr. H. Gurlitt, Duesseldorf.* Sein Name steht ganz offen unter 24 der 111 im Katalog aufgeführten Werke. Gurlitt wusste, dass er sich als rechtmäßiger Besitzer fühlen konnte. Seinem Sohn Cornelius ging es nicht anders.

Auch im internationalen Kunsthandel wusste man, was die verschiedenen Mitglieder der Familie Gurlitt besaßen. Und man kannte die Herkunft der Arbeiten, denn die Werke, die Hildebrand Gurlitt ab 1937 vom Propagandaministerium übernommen hatte, kamen nicht aus dem Nichts. Sie waren vorher in Ausstellungen, Büchern und Katalogen veröffentlicht und ihre ursprünglichen Standorte dabei genannt worden. Als also verschiedene Mitglieder der Familie Gurlitt im Laufe der Jahre und Jahrzehnte mit Kunsthändlern und Auktionshäusern wie Roman

Claude Monet, Waterloo Bridge, 1903 (Detail)

Norbert Ketterer, Eberhard Kornfeld, der Berliner Villa Grisebach oder Lempertz in Köln zunächst über Verkaufsbedingungen verhandelten und schließlich Werke von August Macke, Edgar Degas, Heinrich Campendonk, Pablo Picasso und weiteren Künstlern auch verkauften, kam das nicht überraschend. Die Angebote warfen auch keine Zweifel im Hinblick auf die Herkunft der Werke auf. Zumindest bis zur Washingtoner Erklärung von 1998 konnte man zudem behaupten, es habe ja kein öffentliches Bewusstsein für das Thema NS-Raubkunst gegeben.

All diese Hintergründe standen nicht in den Artikeln, die Cornelius Gurlitt im Herbst 2013 plötzlich ins grelle Licht der Öffentlichkeit zerrten – weil ihre Autorinnen und Autoren sie entweder nicht kannten oder nicht recherchiert hatten. Die Stichworte »Kunst« und »Nazis« genügten einmal mehr als Anlass für Geschichten. Der *Spiegel* verfolgte den alten herzkranken Mann sogar bis zum Arztbesuch in einer anderen Stadt. Eine Reporterin setzte sich zu ihm in den Zug, mit dem Cornelius Gurlitt zu seinem Arzt fuhr, und berichtete sogar aus seinem Hotelzimmer, bis hin zum rot-weiß-karierten Schlafhemd. »Gespräche mit einem Phantom«, hieß die mit Handyfotos bebilderte Titelgeschichte, in der nicht gesagt wurde, ob Gurlitt sein Einverständnis gegeben und ob er die Tragweite seiner öffentlichen Aussagen in einem laufenden Verfahren verstanden und autorisiert hatte. Im Mai 2014 starb er nach langem Klinikaufenthalt in seiner Wohnung – nicht ohne vorher noch eine Vereinbarung unterschrieben zu haben, in der er der wissenschaftlichen Untersuchung seiner Kunstwerke und, falls es sich um Raubkunst handeln sollte, auch einer bedingungslosen Rückgabe zustimmte. Er ging damit als Privatperson weiter, als es manch öffentliches deutsches Museum bis heute tut.

Die Geschichte des Umgangs staatlicher Stellen mit den beraubten Familien und ihren Erben und deren Anliegen in der jungen Bundesrepublik ist eine Geschichte voller Ignoranz, bürokratischer Ausreden und fehlenden Einfühlungsvermögens. Betroffen waren vor allem jüdische Menschen, deren Familien häufig ermordet worden waren, die selbst Krieg und Holocaust überlebt hatten und nun versuchten, wenigstens ihr ursprüngliches Eigentum zurückzubekommen. Dafür im Täterstaat als Bittsteller aufzutreten, kostete vielen von ihnen große Überwindung. Drei Faktoren behinderten diese Bemühungen zudem von Anfang an massiv.

Die nach dem Krieg in Deutschland auf der Grundlage alliierter Vorschriften erlassenen Gesetze enthielten Fristen, die in der Regel bereits in den 1960er-Jahren abliefen. Die sogenannte »Wiedergutmachung« nach dem Bundesentschädigungsgesetz zum Beispiel sollte bereits bis 1962 abgewickelt sein.[1] Zivilrechtlich wurden viele Ansprüche deshalb schnell als verjährt abgelehnt. Innerhalb dieser kurzen Fristen war es vielen Geschädigten aber auch gar nicht möglich gewesen, jene Unterlagen zusammenzutragen, mit denen sie ihre Ansprüche so hätten belegen können, wie es die Behörden verlangten. Viele NS-Opfer wollten und mussten erst ihre Familien finden und neue Existenzen aufbauen, bevor sie sich auf die Suche nach materiellen Gütern machen konnten. Korrespondenzen, Inventare, Rechnungen, Bestandslisten und Fotografien waren zudem durch den Krieg zerstört oder davor ebenfalls beschlagnahmt worden. Erst durch die Öffnung des »Eisernen Vorhangs« und das Ablaufen von Sperrfristen – in vielen Archiven 50 Jahre nach Kriegsende – sahen sich viele betroffene Familien in den 1990er-Jahren überhaupt in der Lage, ihre Ansprüche zu

begründen. Denn auch im Westen wurden Unterlagen zurückgehalten, weil angeblich Interessen noch lebender Personen gewahrt werden mussten: Die Westberliner Finanzbehörden hielten zum Beispiel jene Akten der Landesleitung Berlin der 1935 gegründeten Reichskammer der Bildenden Künste unter Verschluss, in denen die Auktionshäuser über den Polizeipräsidenten ihre geplanten Versteigerungen anmelden mussten. Dazu waren Listen mit den Namen der freiwilligen oder unfreiwilligen Einlieferer und den angebotenen Objekten abzugeben. Nach der Auktion folgten detaillierte Protokolle, die Ergebnislisten mit den Namen der Käufer und den bezahlten Preisen enthielten. Erst 1989 wurden diese Dokumente – 77 Akten aus den Jahren 1935 bis 1944 – durch die Oberfinanzdirektion Berlin an das dortige Landesarchiv übergeben. Seither stehen sie für Restitutionsrecherchen zur Verfügung. Erst seit den letzten Jahren des 20. Jahrhunderts ist es vielen Erben deshalb überhaupt möglich zu belegen, dass und wann und wo das Eigentum ihrer Familien zwangsversteigert wurde.

Viele Überlebende berichten zudem, dass sie mit ihren berechtigten Ansprüchen nach 1945 vor denselben Schreibtischen denselben Beamten gegenüberstanden, die nach 1933 ihre Verfolgung mit verantwortet hatten und nun ihre Schuld nicht eingestehen wollten. So arbeitete die Zeit für die NS-Kunsträuber, die Sammler und die beteiligten Kunsthändler, die nach dem Krieg ihre Karriere im Kunsthandel nahezu ungehindert fortsetzen konnten. Auf diese und zahlreiche weitere Entwicklungen reagierte 1998 die von Stuart Eizenstat initiierte Washingtoner Erklärung, in dem sie wenigstens für die Museen in öffentlicher Trägerschaft vorschlug, abgelaufene Fristen bei der Suche nach und der Einigung über NS-Raubkunst zu ignorieren

und mit dem Thema künftig nicht mehr nur nach legalistischen, sondern auch nach moralischen Maßstäben umzugehen.

Dass diese auch von der Bundesregierung, den Bundesländern und den kommunalen Spitzenverbänden ratifizierte Vereinbarung nicht für Privatpersonen wie Cornelius Gurlitt galt, für die es nach wie vor keine bindende Verpflichtung zur Rückgabe von NS-Raubkunst gibt, wurde bei den Ereignissen von 2012/13 vollkommen ignoriert. Möglicherweise, weil man nach der sensationalistischen Berichterstattung in vielen Medien den öffentlichen Druck fürchtete und um die Versäumnisse in den Jahrzehnten zuvor zumindest rudimentär wusste, wurden die Bilder zunächst bei Cornelius Gurlitt beschlagnahmt. Viel zu spät erst, als sich das Leben des bis dahin unbescholten und zurückgezogen lebenden alten Mannes vollkommen verändert hatte, wurde die Beschlagnahme seiner Kunstwerke, die Cornelius Gurlitt selbst nie verstanden hatte, aufgehoben – weil sich, so die Staatsanwaltschaft Augsburg, »neue Erkenntnisse ergeben« hätten und »die rechtliche Situation [...] neu bewertet worden« sei. Kurz zuvor hatte Cornelius Gurlitt nachträglich der längst laufenden Untersuchung seines privaten Besitzes und – sollte sich darunter NS-Raubkunst finden – auch einer bedingungslosen Rückgabe an die legitimen Eigentümer zugestimmt.

Dieser tatsächlich außergewöhnliche Schritt bewirkte noch einmal einen enormen Bewusstseinsschub für das Thema NS-Raubkunst in der deutschen Öffentlichkeit. Forschungsmittel für die Museen wurden aufgestockt, Stellen geschaffen, Professuren entstanden. Seit dem sogenannten »Fall Gurlitt« muss niemand in Deutschland mehr erklären, dass die NS-Raubkunst ein nach wie vor zu großen Teilen unaufgearbeitetes Thema ist und dass die Auseinandersetzung damit noch lange andauern

und viel Geld kosten wird. Auch in der Schweiz, wo das Thema lange nicht auf der Tagesordnung stand – obwohl das Land zwischen 1933 und 1945 ein Hauptumschlagplatz für NS-Raubkunst war und sich auch dort nach wie vor betroffene Werke in öffentlichen wie privaten Sammlungen befinden –, wird diese Debatte – begleitet von Forschung, die das Bundesamt für Kultur fördert –, noch nicht lange geführt.

Erfreulicherweise hat sich dabei in den fünf Jahren seit dem »Schwabinger Kunstfund« gezeigt, dass sich der Schwerpunkt in Wissenschaft und Öffentlichkeit langsam verschiebt: von einer Fixierung auf die tatsächlichen und vermeintlichen Täter, wie sie die *Focus*-Berichterstattung klarer nicht hätte belegen können, zu den Opfern, die zuvor kaum im Blick waren. Das ist auch das Verdienst zahlreicher angestellter und freiberuflicher Provenienzforscher/-innen, die durch ihre Arbeit auch auf den großen kulturellen Beitrag hinweisen, den gerade die jüdischen Sammlerinnen und Sammler für ihr Land geleistet haben, das diese spätestens ab 1933 entrechtet, enteignet und dann millionenfach ermordet hat. Diese Forscher fragen zu Recht auch nach den Nachlässen der drei anderen Kunsthändler, die sich neben Hildebrand Gurlitt von den Nationalsozialisten mit der Verwertung der sogenannten »Entarteten Kunst« beauftragen ließen. Und nach jenen Hunderten anderen, die im Auftrag lokaler Behörden tätig wurden und sich als Gutachter, Händler, Auktionatoren am staatlichen Kunstraub beteiligten. Die Protokolle ihrer Tätigkeit wurden akribisch archiviert. Ein Großteil davon ist bis heute erhalten geblieben – samt den Adressen der damaligen Käufer. Sie bieten Anlass zu weiteren Recherchen.

Und falls sich die Frage stellt, wie es nach der irgendwann vielleicht einmal beendeten Aufarbeitung des »Falles Gurlitt« wei-

tergehen sollte: Cornelius Gurlitt hat die NS-Raubkunstdebatte unfreiwillig so vorangetrieben, wie es keine politische oder kulturelle Initiative je gekonnt hätte – obwohl er als Privatmensch nicht dazu verpflichtet war. Eine strukturelle Lösung für die Suche nach NS-Raubkunst in privaten deutschen Sammlungen, in Galerien und Auktionshäusern, in denen noch Tausende Werke zu finden sein müssten, gibt es damit aber nach wie vor nicht.

1 Vgl. Goschler, Constantin, Schuld und Schulden. Die Politik der Wiedergutmachung für NS-Verfolgte seit 1945, Göttingen 2008

Ernst Ludwig Kirchner, Mann mit Hut, o. J. (Detail)

August Macke, Landschaft mit Segelbooten, 1913/14 (Detail)

Meike Hoffmann

August Macke (1887–1914), *Landschaft mit Segelbooten*, 1913/14

Bez. u.r. »August Macke Südl. Meer«; RS Maßangaben Bleistift und Gouche auf Papier auf Karton 49,3 × 63,7 cm WVZ Heiderich 1997 Nr. 457 (m. Abb.) Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt 2014

Provenienz
August Macke, Nachlass 1921: Nationalgalerie Berlin (Kronprinzen-Palais) [alte Inv.-Nr. F III 172 (Nr. 1)] Erworben von Elisabeth Erdmann-Macke 16. August 1937: Beschlagnahme durch RMfVP, EK-Nr. 12294, erworben vom RMfVP durch Hildebrand Gurlitt [HFL] Durch Erbgang an Cornelius Gurlitt, München / Salzburg 6. Mai 2014: Erbgang an das Kunstmuseum Bern

August Macke (1884–1914) gehörte zu den bedeutendsten Vertretern des Expressionismus. Er beteiligte sich 1911/12 an den beiden Ausstellungen des *Blauen Reiters* sowie an dem im Mai 1912 herausgegebenen gleichnamigen Almanach. Die programmatische Ausrichtung auf Spiritualität und Transzendenz erkannte er jedoch nicht als seinen eigenen Weg. Um von den Münchner Kreisen Abstand zu gewinnen, siedelte Macke mit seiner Familie im Herbst 1913 nach Hilterfingen am Thunersee über, wo seine Malerei eine Blütezeit erreichte.

Die *Landschaft mit Segelbooten* entstand in dieser Phase. Sie ist eines von Mackes wenigen reinen Landschaftsbildern. Die Darstellung wirkt durch die Verwendung leuchtender, harmonierender Farben heiter und leicht. Dazu tragen vor

allem die lockere Skizzenmanier des Farbauftrags und der durchscheinende Malgrund bei. Mackes Farbanwendung zeugt von einer intensiven Auseinandersetzung mit den Wirkungen des Lichts. Das Aquarell ist ein typisches Beispiel für seine Visionen von einem irdischen Paradies.

Herkunft

Mackes Aquarell wurde 1921 von der Nationalgalerie Berlin erworben.[1] Laut Grafikinventar hatte es die Witwe des Künstlers, Elisabeth Erdmann-Macke, der Nationalgalerie zusammen mit einem Gemälde und acht weiteren Aquarellen für insgesamt 24 000 RM angeboten. In diversen Erwerbsunterlagen ist das Blatt als *Landschaft mit Segelbooten* betitelt und in das Jahr 1913 datiert. Diese Angaben stehen auch auf der Rückseite des Blattes und scheinen schwach durch das transluzente Papier hindurch. Es wird sich dabei um Angaben handeln, die noch auf den Künstler zurückgehen, während auf der Vorderseite die Bezeichnung *Südliches Meer* später von anderer Hand hinzugefügt worden sein muss – sicher in Unkenntnis des ursprünglichen Titels, da das Blatt flächig mit dem Unterlagenkarton verklebt worden ist.

Verlust

Bis 1937 befand sich die *Landschaft mit Segelbooten* von August Macke im Bestand der Nationalgalerie in Berlin.[2] Am 16. August 1937 wurde das Blatt neben zahlreichen anderen Werken von einer Kommission der Reichskammer der bildenden Künste sichergestellt und am 15. Oktober 1937 mit der Kunstspedition Knauer in das Sammeldepot »Entarteter Kunst« in der Köpenicker Straße 24 in Berlin-Kreuzberg verbracht.[3]

Im NS-Inventar erhielt es unter dem verkürzten Titel *Landschaft* die Nummer 12294. Laut Harry-Fischer-Liste aus dem Victoria & Albert Museum in London – einer Abschrift des NS-Inventars der beschlagnahmten »Entarteten Kunst« – erwarb der österreichische Maler Emanuel Fohn das Aquarell vom Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda im Tausch.[4] Emanuel Fohn und seine Frau Sophie lebten ab 1933 zehn Jahre lang in Rom und trugen in dieser Zeit eine Sammlung von Werken dort lebender deutscher Künstler des 18. und 19. Jahrhunderts, der sogenannten Deutschrömer, zusammen, die während des Dritten Reichs hoch im Kurs standen. Im Jahr 1939 gelang es dem Ehepaar Fohn, einen Teil seiner Kunstsammlung gegen 370 Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle und Druckgrafiken sowie neun Mappenwerke aus dem Beschlagnahmegut einzutauschen.[5] 1964 gelangten 224 Werke davon als Schenkung an die Bayerische Staatsgemäldesammlung. Die Fohns hatten von Anfang an eine Rückführung der Werke in öffentlichen Besitz geplant.

Erwerb durch Hildebrand Gurlitt

Aus der Nationalgalerie wurde ein weiteres Aquarell von August Macke beschlagnahmt, das im NS-Inventar unter der Nummer 12240 ebenfalls nur als *Landschaft* verzeichnet ist.[6] In der Harry-Fischer-Liste wird Hildebrand Gurlitt als Kunsthändler genannt, der das Blatt für 40 CHF vom Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda erworben haben soll. Da sich jedoch das Aquarell mit der NS-Inventarnummer 12240 heute in der Bayerischen Staatsgemäldesammlung als Schenkung Fohn befindet und das Aquarell mit der NS-Inventarnummer 12294 im Gurlitt-Bestand, dürfte es

sich schlicht um eine Verwechselung handeln, zumal im Tauschvertrag der Fohns vom 14. Juni 1939 das Macke-Aquarell *Landschaft* ohne Nummer des NS-Inventars aufgeführt ist und der entsprechende Kaufvertrag von Hildebrand Gurlitt in der Aktenüberlieferung fehlt.

Das Aquarell *Landschaft mit Segelbooten* war eventuell Teil der im Mai 1945 durch die amerikanischen Alliierten sichergestellten Gurlitt Collection, wurde aber nicht in den Central Collecting Point nach Wiesbaden überführt. Dorthin gelangten nur die Werke von Gurlitt, die unter dem Verdacht standen, von ihm in den Gebieten unter deutscher Besatzung erworben worden zu sein. Einzelne Werke deutscher Künstler, die sich zufällig in diesen Kisten befanden, kamen ebenfalls nach Wiesbaden. Dabei handelte es sich jedoch um Ausnahmen. Die verpackten Werke aus der Beschlagnahmeaktion »Entartete Kunst« aus deutschen Museen beließen die Alliierten in Aschbach, wobei Gurlitt vorerst nicht über diese verfügen durfte. Möglich ist jedoch auch die Lagerung des Aquarells an einem anderen Ort. In seinen Erinnerungen erklärte Hildebrand Gurlitt, Teile der von ihm erworbenen »Entarteten Kunst« in Depots in Sachsen sowie in einer alten Wassermühle in Franken ausgelagert zu haben.

Kunstfund Gurlitt

Hildebrand Gurlitt erwarb insgesamt sieben Aquarelle von August Macke aus dem Beschlagnahmegut »Entartete Kunst«, fünf davon sind mit dem »Kunstfund Gurlitt« wiederaufgetaucht.[7] Sie gehören zum Rest einer einst von Gurlitt angelegten Sammlung expressionistischer Aquarelle und Zeichnungen, die er für zentral und bedeutsam hielt. Schon als Direktor

des König-Albert-Museums in Zwickau beabsichtigte er, die ersten solcher Werke zu erwerben. Da es ihm an Etatgeldern für den Ankauf von Gemälden mangelte, hatte er sich auf diese Techniken spezialisiert und damit gleichzeitig dem Museum ein Alleinstellungmerkmal verschaffen wollen. Die Stadt verweigerte ihm jedoch weitere Ankäufe. Daraufhin erwarb Gurlitt die Werke privat, baute seine Sammlung mit der Zeit immer weiter aus und bezog sie in die von ihm organisierten Ausstellungen zunächst noch in Zwickau und später in Hamburg mit ein. Nach Ende des Zweiten Weltkriegs nahm er seinen Plan wieder auf und schickte die Werke auf Ausstellungstournee nach Luzern und in die USA.

1 Beratung der Landeskunstkommission, Bl. 102 ff., SMB-ZA I/NG 468
2 Sonderausstellungen, Bl. 217 ff., 225 ff., 233 ff., 409 ff., SMB-ZA I/NG 602
3 Listen der 1937 beschlagnahmten »Entarteten Kunst«, Bl. 10, SMB-ZA I/NG 1345
4 Harry-Fischer-Liste 1941/42, Victoria & Albert Museum London, Archiv
5 Klapproth, Johanna, Die Entschädigung der Museen nach der Beschlagnahme »Entarteter Kunst« 1937, unpubl. Magisterarbeit, Forschungsstelle »Entartete Kunst« FU Berlin, 2013, Bd. 1, S. 14–20, Bd. 2, Dok. 5, S. 22–29
6 NS-Inventar »Entartete Kunst«, BArch Berlin R 55/20744, R 55/20745
7 Werkliste Helene Gurlitt mit Versicherungswerten, Schriftlicher Nachlass Cornelius Gurlitt Salzburg N 1826_94; Pohl Bilderliste, Nr. 74, Schriftlicher Nachlass Cornelius Gurlitt Salzburg N 1826_50; Hans Conrad Röthel an Helene Gurlitt, 26.2.1962, Schriftlicher Nachlass Cornelius Gurlitt München, Asservat 5/148

Paul Klee, Ohne Titel, 1917 (Detail)

Interview mit Nina Zimmer, Direktorin des Kunstmuseums Bern, und Rein Wolfs, Intendant der Bundeskunsthalle in Bonn

© Kunstmuseum Bern

© Bundeskunsthalle, Bonn

Ein spannender Moment: Anfang November 2017 bekommt die Öffentlichkeit erstmals einen großen Teil der Werke des »Gurlitt-Funds« zu sehen. Nina Zimmer (NZ) und Rein Wolfs (RW) stehen in einem exklusiven Interview Rede und Antwort.

Welche Werke werden in Bonn ausgestellt, welche in Bern? Und nach welchen Kriterien haben Sie ausgewählt?

RW: Grob gesagt werden in der Bundeskunsthalle die Werke gezeigt, die nicht komplett frei von Raubkunstverdacht sind – darunter sind solche, bei denen der Verdacht sich erhärtet hat oder noch erhärten könnte, aber auch solche, bei denen die Provenienz nie zweifelsfrei zu klären sein wird. Im Kunstmuseum Bern werden schwerpunktmäßig jene Werke gezeigt, die von den Nationalsozialisten als »entartet« diffamiert und aus diesem Grund aus deutschen Museen entfernt wurden.

Gewähren Sie uns bitte einen Blick hinter die Kulissen: Was ist noch zu tun bis zur Ausstellungseröffnung?

NZ: Wir sind mittlerweile in der heißen Phase angelangt. Die Restauratoren arbeiten an der Konservierung der Berner Exponate, damit diese Anfang November ausgestellt werden können. Letzte Anfragen für historische Dokumente sind gestellt, die Ausstellungstexte redigiert und der Katalog muss in Druck gehen. Parallel bereiten die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Kunstvermittlung Führungen und Workshops für verschiedene Besuchergruppen vor, die Texte für den Audioguide werden verfasst und vertont. Währenddessen laufen in der Pressestelle bereits die Telefone heiß.

Die Liste der Werke ist beeindruckend, alle großen Namen scheinen versammelt zu sein. Gibt es Schwerpunkte? Welche Werke gehören zu den größten Überraschungen?

NZ: Die Schwerpunkte spiegeln Hildebrand Gurlitts Sammlervorlieben wider: Mit umfangreichen Konvoluten sind insbesondere die expressionistischen Künstler und die Vertreter der Dresdner Moderne repräsentiert. Überraschend und beeindruckend sind die Farbintensität und die Frische dieser Arbeiten, insbesondere der Aquarelle.

»Restitution«, also die Rückgabe geraubter Werke an ihre Besitzer, ist ein international brennendes Thema. Wie kann man sich die Suche nach den Eigentümern bzw. Erben konkret vorstellen? Gibt es viele Anfragen an Sie, oder kontaktiert Ihr Team mögliche Besitzer?

RW: Diese Fragen werden im Projekt Provenienzrecherche Gurlitt im Deutschen Zentrum Kulturgutverluste in Magdeburg bearbeitet. Dort wird sogenannten »Claims«, also Anfragen von möglichen Erben, nachgegangen und sie werden auf ihre Rechtmäßigkeit hin überprüft.

»Bestandsaufnahme Gurlitt« lautet der Titel beider Ausstellungen – wohltuend nach den sensationsheischenden Nachrichten in vielen Medien. Kommt nach dem mehrjährigen Kunstkrimi jetzt die sachliche Auseinandersetzung zum Zug?

RW: Wir suchen nach einer reflektierten Auseinandersetzung mit diesem komplexen Themenfeld, auf der Basis von sorgfältig recherchierten Informationen und unter Berücksichtigung des gesamten historischen Kontextes. Eine Ausstellung kann dies natürlich nur bedingt leisten, da zum einen der Raum begrenzt ist. Zum anderen ist es so, dass die Ausstellung mit ihren primären Medien – Gemälden, Zeichnungen und Skulpturen – nicht nur Fakten liefert, sondern eben in erster Linie auch Kunst zeigt. Und die kann nun einmal niemals nur sachlich sein.

»Ich habe nur mit meinen Bildern leben wollen, in Frieden und Ruhe«, hat Cornelius Gurlitt gesagt. Viel ist inzwischen passiert, nun werden die Bilder der Öffentlichkeit präsentiert. Muss die Kunstgeschichte umgeschrieben werden?

NZ: Die Kunstgeschichte ist kein starres System, sondern veränderbar – das zeigen gerade die Herausforderungen, die globale Perspektiven stellen. Der »Kunstfund Gurlitt« könnte eine Chance sein, die Fixierung auf Meisterwerke und Künstlermarken aufzubrechen und das Interesse der Museumsbesucherinnen und -besucher auf die Bedeutung und den Wert jedes einzelnen Werks zu lenken.

Cornelius Gurlitts Vater Hildebrand hat die ca. 1500 Kunstwerke zusammengetragen. Wird er als vielschichtiger Akteur während der NS-Zeit ein Schwerpunkt sein?

RW: Die Person Hildebrand Gurlitt, seine Biografie und seine konkrete Rolle als Kunsthändler in Hitlers »Sonderauftrag Linz« werden in der Ausstellung immer wieder kritisch beleuchtet. Auch sein Wirken und seine Funktion vor und nach dem Zweiten Weltkrieg werden thematisiert und hinterfragt. Die Frage, wie Hildebrand Gurlitt in den Besitz der Werke gelangt ist, steht dabei immer wieder im Zentrum. Sie ist von entscheidender Bedeutung, wenn man die Vorgänge historisch, kunsthistorisch – und letztlich auch moralisch – beurteilen möchte.

Was unterscheidet diese Ausstellung – mit all ihren politischen, juristischen und moralischen Fallstricken – grundlegend von anderen Projekten?

NZ: Gerade diese politischen, juristischen und ethischen Herausforderungen sind es, die die Ausstellung von anderen Projekten unterscheidet. Auch wenn es für Kunstausstellungen eher ungewöhnlich ist, die historischen Kontexte so stark zu machen, sehe ich darin eine Bereicherung, da die Vielschichtigkeit von Kunstwerken betont wird.

Zu den Ausstellungen erscheint ein gemeinsamer, großformatig bebilderter Katalog mit umfassenden Texten. Was bietet der Band über die Ausstellungen hinaus?

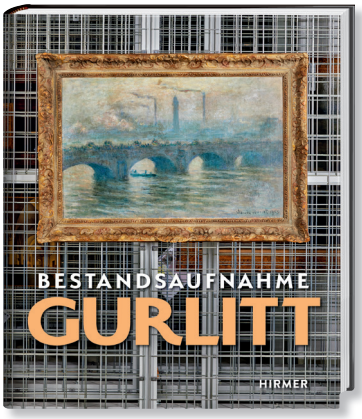
RW: Das Begleitbuch zu den beiden Ausstellungen spiegelt die aktuellen Forschungsergebnisse zum »Kunstfund Gurlitt« wider und verortet die Aktivitäten Hildebrand Gurlitts in einem breiten historischen Kontext. Somit entwirft der Band auch ein Zeitbild und erzählt von menschlichen Schicksalen, die sich hinter den Kunstwerken verbergen. Wir sind sehr glücklich, dass wir für die Textbeiträge hoch kompetente Autorinnen und Autoren gewinnen konnten.

Zum Abschluss: Was ist Ihnen persönlich an dieser Ausstellung wichtig?

RW: Es ist ungemein wichtig, dass dieses Kapitel der deutschen – und letztlich europäischen – Geschichte und Kunstgeschichte nicht in Vergessenheit gerät. Wie wir bei der Arbeit an diesem Projekt bemerken, ist längst noch nicht alles aufgeklärt. Wir versuchen, einem hohen Anspruch von Transparenz gerecht zu werden, in einem Themenfeld, das leider mit großer Intransparenz aufwartet. Wir können die Geschichte natürlich nicht zurückdrehen, aber es ist von immenser Bedeutung, weiter zu forschen, zu dokumentieren und die richtigen Schlüsse aus den Erkenntnissen zu ziehen. Darin besteht die historische Verantwortung der nachfolgenden Generationen: hinzusehen und wachsam, ja sensibel zu sein für die Zeichen der Zeit.

Otto Mueller, Bildnis Maschka Mueller, 1924/25 (Detail)

Wassily Kandinsky, Schweres Schweben, 1924 (Detail)



Hg. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland / Kunstmuseum Bern

344 Seiten
480 Abbildungen in Farbe
24 × 28 cm, gebunden

€ 29,90 (D) / € 30.80 (A)
978-3-7774-2962-5 (dt.)
978-3-7774-2963-2 (engl.)
Erscheint November 2017

Otto Dix, Franz Marc, Emil Nolde, Paul Cézanne, Wassily Kandinsky oder Claude Monet – als über 1000 Kunstwerke herausragender Künstler der Moderne 2012 auftauchten, wurde dies als Sensationsfund gefeiert, doch auch der Verdacht auf NS-Raubkunst stand im Raum. Die umfassende und bildreiche Publikation dokumentiert erstmals eine Auswahl von Werken aus dem Nachlass des Kunsthändlers Hildebrand Gurlitt und thematisiert die wechselvolle Geschichte des »Kunstfundes Gurlitt«.

Kunstmuseum Bern
Bestandsaufnahme Gurlitt
»Entartete Kunst« –
Beschlagnahmt und verkauft
2.11.2017–4.3.2018

Martin-Gropius-Bau, Berlin
Herbst 2018

Bundeskunsthalle, Bonn
Bestandsaufnahme Gurlitt
Der NS-Kunstraub
und die Folgen
3.11.2017–11.3.2018

Bildrechte
S. 1, 3, 8: Foto: Mick Vincenz,
© Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, Bonn
S.15,16, 22, 29, 30: Foto:
© Kunstmuseum Bern

BECKMANN BRUEGHEL
CHAGALL CÉZANNE
CRANACH DEGAS DIX
DÜRER ERNST GAUGUIN
GROSZ HECKEL HOLBEIN
KANDINSKY KIRCHNER
KLEE KOKOSCHKA
KOLLWITZ LIEBERMANN
MACKE MANET MATISSE
MARC MENZEL MONET
MOORE MUELLER MUNCH
NOLDE PECHSTEIN PICASSO
PISSARRO RENOIR RODIN
SCHLEMMER SCHMIDT-
ROTTLUFF SEURAT TIEPOLO
TOULOUSE-LAUTREC

TN92962 © HIRMER VERLAG

www.hirmerverlag.de