

Ein Katalog als Erinnerungsort

Henning Kahmann*

Der Beitrag geht vor allem der Frage nach, ob der Katalog sein Ziel erreicht, über die Rolle von Hildebrand Gurlitt beim NS-Kunstraub aufzuklären. Dazu trügen die vielen Berichte bei, auch zur Würdigung von NS-Verfolgten und verfemten Künstlern. Es werde aber nicht klar, wieviel Kunst im Gurlitt-Bestand „geraubt“ sei. Die Definition der Raubkunst sei unklar. Das führe zu Verwirrung. Der Vorwurf an Gurlitt, sich auf Kosten von NS-Verfolgten bereichert zu haben, werde an entscheidender Stelle nicht begründet. Den Erben von NS-Verfolgten, die „Wiedergutmachung“ anstreben, sei damit nicht geholfen.

■ Vier Jahre nachdem der „Focus“ die Kunstwerke von Cornelius Gurlitt auf seiner Titelseite als „NAZI-SCHATZ“ bezeichnete und erklärte, jedes einzelne Werk sei mit Leid und Unrecht verbunden,¹ werden 450 seiner rund 1500 mittlerweile an die Stiftung Kunstmuseum Bern vererbten Werke in einer Doppelausstellung in Bern und Bonn gezeigt. Das Kunstmuseum präsentiert Werke von Künstlern, deren Schaffen das deutsche Propaganda-Ministerium in der NS-Zeit als „entartet“ einstufte und darum aus vom deutschen Staat betriebenen Museen entfernen ließ.

Unter der Überschrift „Der NS-Kunstraub und seine Folgen“ zeigt die Bundeskunsthalle in Bonn ein Werk aus dem vererbten Bestand, das seine jüdische Eigentümerin wegen ihrer NS-Verfolgung verlor (NS-Raubkunst oder Raubkunst), sowie Werke, bei denen der Verdacht besteht, ihre Eigentümer hätten sie aus dem gleichen Grund verloren (Raubkunstverdacht) und Werke, bei denen ein solcher Verdacht nicht besteht oder ausgeschlossen ist.

I. Überblick

Der hier besprochene Katalog, der zugleich auf Englisch erschienen ist, bildet 296 Werke aus beiden Ausstellungsteilen ab. Dem Werkverzeichnis beigegeben sind gut 20 Beiträge verschiedener Autoren nebst Gruß- und Vorworten von Politik- und Museumsvertretern aus der Schweiz und Deutschland; dazu ein tabellarischer, bebildeter Lebenslauf von Hildebrand Gurlitt, ein Glossar, ein Personenregister und biographische Stichpunkte zu den Autoren.

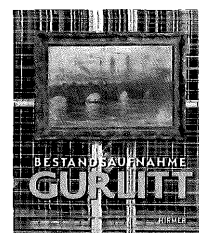
* Dr. Henning Kahmann LL.M. (USA) ist Rechtsanwalt in Berlin, wissenschaftliche Mitarbeit: Yana Slavova, Berlin.

1 Markus Krischer/Thomas Röhl Der gerettete Schatz, FOCUS Magazin, aktualisiert am 6. Mai 2014. www.focus.de/kultur/kunst/tid-34646/titel-der-gerettete-schatz_aid_1146923.html, eingesehen am 28.11.2017.

Im ersten mit „Hildebrand Gurlitt – Museumsman, Kunsthändler, Profiteur“ überschriebenen Teil des Buches betrachten fünf Beiträge das Leben des nach NS-Begriffen als „Vierteljude“ eingestuftes Mannes, der den Bestand zusammengetragen und überwiegend an seinen Sohn Cornelius vererbt hat. Dieser hat im Mai 2014 fast alle der ausgestellten Werke an das Kunstmuseum Bern vererbt. Dargestellt wird vor allem Hildebrand Gurlitts Tätigkeit als Abnehmer von Kunst, die der deutsche Staat zu Geld machen wollte, und als Anbieter von Kunst, die der deutsche Staat kaufte. Unter der Überschrift „Der Kunstfund Gurlitt“ finden sich im zweiten Teil zunächst fünf Beiträge über den Bestand, aus dem die Ausstellung bestückt wurde: seine kunsthistorische Einordnung, zwei Texte über die durchgeführten und noch laufenden Forschungsmaßnahmen und zwei zu den Rahmenbedingungen dieser Forschung. Es folgen zehn Fallbeispiele, die rund 20 ausgestellte Werke betreffen. Hier werden komplexe Provenienzen ausführlich erläutert. Nicht ganz die Hälfte der Autoren des Katalogs haben im Laufe der letzten fünf Jahre für die von der deutschen Bundesregierung bzw. der durch Bund und Länder getragenen Stiftung Deutsches Zentrum Kulturgutverluste finanzierten „Taskforce“ zur Erforschung der Provenienz der Werke oder an ihrem Folgeprojekt „Provenienzforschung Gurlitt“ gearbeitet oder tun das noch immer. Sie präsentieren größtenteils eigene Forschungsergebnisse. Fünf weitere Mitglieder des Autorenteam sind in Provenienzforschung erfahrene deutsche Staatsdiener, einer ein Journalist, der sich ebenfalls schon seit vielen Jahren mit dem Thema NS-Raubkunst befasst. Die meisten der Autoren sind hauptsächlich in Deutschland tätig, zwei in der Schweiz und zwei in Israel.

II. Ziel der Ausstellung

Die Direktoren der beiden beteiligten Museen schreiben, es sei Ziel der Ausstellung (und damit des Kataloges), Menschen, die Opfer des NS-Kunstraubes



Stiftung Kunstmuseum Bern und Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hg.): Bestandsaufnahme Gurlitt. Hirmer Verlag, München, Nov. 2017, 344 Seiten, ca. 480 Abbildungen in Farbe, gebunden, 29,90 EUR ISBN 978-3-7774-2962-5

wurden und Künstler, die das NS-Regime verfemte und verfolgte, zu würdigen. Sie wollen die Instrumentalisierung der Kunst durch ein Unrechtsregime und den staatlich organisierten Kunstraub veranschaulichen. Beide kulturpolitischen Phänomene stünden in einem engen historischen Zusammenhang und „entsprechen der Logik von Entrechtung, Verfolgung und Enteignung, die im Holocaust endeten“. Die historische Komponente habe größeres Gewicht als die sonst bei Kunstausstellungen vorrangige ästhetische Qualität der Exponate. Damit verfolgten beide Ausstellungen ein „aufklärerisches Anliegen“. Im „besten Falle“ könne es gelingen, auch die Bedeutung der Arbeit von Provenienzforschern anschaulich zu machen.² Die Kuratorin der Bonner Ausstellung, Agnieszka Lulińska von der Bundeskunsthalle betont, wegen des „explosiven Themas“ sei es besonders wichtig gewesen, den Bestand sachlich zu präsentieren, auch wegen der „allzu schnellen Urteile und Vorverurteilungen“, zu denen es seit 2013 gekommen sei. Die Ausstellung reflektiere den aktuellen Stand der wissenschaftlichen und publizistischen Auseinandersetzung mit Hildebrand Gurlitt und dem von ihm zusammengetragenen Bestand.³

III. Zum Inhalt

1. Lebensbild Hildebrand Gurlitt

a. 1933: Diskriminiert aber nicht verfolgt

Meike Hoffmann ist die Autorin von fünf Beiträgen des Katalogs. Sie wurde von der Staatsanwaltschaft Augsburg schon als Gutachterin beauftragt, bevor der Bestand der breiten Öffentlichkeit bekannt wurde. Sie ist seitdem bei den verschiedenen Forschungsprojekten dazu beteiligt. Hoffmann bietet in ihrem Lebensbild Hildebrand Gurlitts eine prägnante Zusammenfassung ihrer in fünf Jahren intensiver Befassung mit dem Thema gewonnen Erkenntnisse: Hineingeboren in eine bekannte Gelehrten- und Künstlerfamilie, geprägt durch die Teilnahme am ersten Weltkrieg, wird Gurlitt als junger Mann Leiter des damaligen König-Albert-Museums in Zwickau. Seiner von der politischen Rechten betriebenen Absetzung folgt 1931 der Wechsel zur Leitung des Hamburger Kunstvereins. Wegen seiner jüdischen Großmutter als „Vierteljude“ diskriminiert (wenn auch nicht verfolgt), missliebig wegen seiner Vorliebe für Expressionismus und weil er durch Absägen des Fahnenmastes vor dem Gebäude des Kunstvereins verhindert, dass dort am 1. Mai 1933 die Hakenkreuzfahne gehisst wird, verliert er schon im August 1933 sein Amt. Bei staatlichen Museen kommt er nicht mehr unter und wird bald darauf Kunsthändler.⁴

b. Ab 1938: Ankauf vom Staat und Kauf für den Staat

Als die „Säuberungen“ staatlicher Museen von moderner Kunst 1938 ihren Höhepunkt erreichen und knapp 21.000 als „entartet“ eingestufte Werke aus den Museen entfernt werden, gelingt es Gur-

litt, einer der vier Kunsthändler zu werden, die die Werke erwerben dürfen. Er hat den Auftrag, diese gegen ausländische Währung zu verkaufen. Dem kommt er nach, verkauft aber auch Werke ins Inland und behält viele. Von diesen wiederum wird ein Teil nun ausgestellt. Solche Erwerbungen vom Staat dauern noch während des Krieges an. Hoffmann schildert, wie Gurlitt bald auch als Händler im besetzten Frankreich und den besetzten Niederlanden auftritt, vor allem als Einkäufer für deutsche Museen. 1943 wird Gurlitt der „Haupteinkäufer“ für das von Adolf Hitler angeordnete Kunstbeschaffungsprogramm „Sonderauftrag Linz“. Gurlitt kauft in Frankreich und den Niederlanden viele Werke für den deutschen Staat.⁵

Seiner Handelstätigkeit, vor allem für den Sonderauftrag, widmen sich ein Beitrag von Birgit Schwarz sowie ein gemeinsamer Text von Johannes Gramlich und Meike Hopp näher. Schwarz, wie Hopp Kunsthistorikerin, forscht seit etwa 15 Jahren zum Sonderauftrag. Hopp befasst sich fast ebenso lange am Münchner Zentralinstitut für Kunstgeschichte mit verschiedenen Aspekten der Provenienzforschung und Johannes Gramlich steuert die Perspektive des Zeithistorikers bei. Gurlitt hat danach dem Sonderauftrag mindestens 300 Kunstwerke im Wert von 9,8 Mio. RM vermittelt.⁶ Das waren knapp 10% der geschätzten Gesamtausgaben für den Sonderauftrag (108 Mio. RM).⁷ Daneben habe Gurlitt auch selbst Werke ge- und an deutsche staatliche Museen verkauft (vermutlich auch an andere). Wie hoch Gurlitts Einnahmen bei seiner Tätigkeit für den Sonderauftrag waren, könne man nicht sagen, so Hoffmann. Er habe aber „ein Vermögen verdient“. Schwarz spricht von einem „Riesenvermögen“.⁸ Anhaltspunkte für Gurlitts Einnahmen lassen sich vielleicht daraus ableiten, dass der niederländische Kunsthändler Theo Hermens für die Vermittlung von Werken an Gurlitt 5% Provision bekommen hat.⁹ Gurlitts Bruttogewinn während der ersten acht Monate des Jahres 1944 habe bei 574.000 RM gelegen. Der hohe Gewinn erklärt sich wohl mit der von Gramlich/Hopp beschriebenen Tatsache, dass sich das Geschäft nach der Invasion in der Normandie im Juni bis zur Befreiung von Paris im August sehr belebte und Gurlitt besonders viele Werke angeboten bekam. Von dem genannten Gewinn hat Gurlitt 470.000 RM 82% an Steuern gezahlt.¹⁰

c. Verurteilung als Nutznießer

Hoffmann kommt zu dem Schluss, Hildebrand Gurlitt habe mit seiner Tätigkeit als Kunsthändler Schuld auf sich geladen. Das habe er noch ein zweites Mal getan, als er die Beschlagnahme der erworbenen Kunstwerke und deren Transport durch die „Monuments Men“ der West-Alliierten nach Frankreich und in die Niederlande durch Tricks und Lügen verhinderte und nach dem Krieg nichts getan habe, um die Provenienzen der Werke aufzuklären, auch Anfragen von früher NS-Verfolgten nach den Werken abblockte.

² Rein Wolfs/Nina Zimmer S. 8 f.

³ Agnieszka Lulińska S. 11.

⁴ Meike Hoffmann S. 16-21.

⁵ AaO S. 21-23.

⁶ Johannes Gramlich/Meike Hopp S. 43.

⁷ Birgit Schwarz S. 55.

⁸ Meike Hoffmann S. 23; Birgit Schwarz S. 55.

⁹ Birgit Schwarz S. 53.

¹⁰ Johannes Gramlich/Meike Hopp S. 37.

Dass Gurlitt in zwei Entnazifizierungsverfahren als unbelastet eingestuft wurde, hält Hoffmann für nicht nachvollziehbar.¹¹ Das gilt insbesondere für den erfolgten Freispruch vom Vorwurf ein „Nutznießer“ gewesen zu sein. Wie sie darlegt, setzte die Bestrafung als Nutznießer voraus, dass jemand auf Kosten von Verfolgten im Zusammenhang mit Eigentumsschädigungen übermäßige Vorteile erlangte oder erstrebte. Johannes Gramlich und Meike Hopp schreiben, Gurlitt habe Profit aus der Verfolgung der NS-Opfer gezogen. Ähnliche Vorwürfe finden sich auch an anderen Stellen des Katalogs. Shlomit Steinberg, die sich mit der Frage der Benachteiligung Gurlitts als „Vierteljude“ befasst, wirft ihm etwa die „Beteiligung an dem schwerwiegenden Kunstraub für Museen und Privatsammlungen des Dritten Reichs“ vor.¹² Der Umstand, dass er 1944 Gefahr gelaufen sei, zu Arbeitseinsätzen gezwungen zu werden, könne nicht rechtfertigen, dass er sich 1938 bemüht habe, mit „entarteter“ Kunst handeln zu dürfen.¹³ Georg Kreis meint in seinem Beitrag über die Rolle der Schweiz im Kunsthandel der NS-Zeit, die Tätigkeit des Sonderauftrags Linz in Frankreich sei insgesamt „räuberisch“ gewesen.¹⁴ Yehudit Shendar bezeichnet ihn wegen des Handels mit „Raubkunst jüdischer Herkunft“ als „gewieft und habgierig“.¹⁵

2. Kaum Raubkunst unter den Werken im Katalog

289 der 296 im Bildteil gezeigten Werke aus dem Gurlitt-Bestand werden danach kategorisiert, ob ihre Provenienz geklärt werden konnte und ob bei ihnen nach dem gegenwärtigen Stand der Erkenntnis Raubkunstverdacht besteht oder nicht. Bei 53 Werken (17,9% aller Werke im Katalog) ist die Provenienz geklärt, und es besteht kein Raubkunstverdacht. 185 Werke (62,5%) weisen hinsichtlich ihrer Provenienz noch Lücken auf, es fanden sich aber keine Hinweise darauf, dass es sich um Raubkunst handelte („aktuell kein Raubkunstverdacht“). Bei weiteren 50 Werken (16,9%) ist die Provenienz ebenfalls noch nicht ganz geklärt, und es kann „ein Raubkunstverdacht derzeit nicht ausgeschlossen werden“. Ein im Katalog gezeigtes Werk aus dem Gurlitt-Bestand wurde als Raubkunst identifiziert.¹⁶ Hinter dieser Einteilung steht die Überlegung, dass nur solche Werke aus dem Gurlitt-Bestand in die Schweiz gelangen sollen, bei denen kein Raubkunstverdacht besteht, wie der schweizerische Innenminister Berset in seinem Grußwort betont. Sieben Werke, die im Katalog und in der Ausstellung zu sehen sind, und die das Kunstmuseum Bern offenbar nicht geerbt hat, werden nicht kategorisiert.

3. Einordnung: „Und doch eine Jahrhundertsammlung!“

Eine kunsthistorische Einordnung des Bestands nimmt Matthias Frehner, Direktor Sammlungen beim Kunstmuseum Bern, im zweiten Teil des Katalogs vor. Er berücksichtigt dabei auch

Werke, die nicht präsentiert werden. Er zeigt: Der Bestand setzt sich im Wesentlichen aus alten Familiennachlässen und dem Bestand des Kunsthändlers Hildebrand Gurlitt zusammen. Darum wird im Katalog der Begriff der Sammlung vermieden. Dass auch der Begriff „Schatz“ vermieden wird, zeigt sich zum Beispiel daran, dass nach seiner Einschätzung von den etwa 1500 Werken nur wenige im musealen Kontext bestehen könnten. „Einsame Spitze im gesamten Bestand Gurlitt“ sei ein später, lange verschollener Cézanne (*La Montagne Sainte Victoire*), der nach Cornelius Gurlitts Tod zwischen zwei Spanplatten gepresst hinter einem Schrank gefunden wurde.¹⁷ Und doch sei die Sammlung eine „Jahrhundertsammlung!“, weniger wegen der Exquisitität ihrer Exponate, sondern weil sie als pars pro toto für die Verwerfungen des 20. Jahrhunderts stehe.

4. Erforschung des Bestands

Andrea Baresel-Brand, die lange Jahre das Register *Lostart.de* betreute und seit 2015 in leitenden Positionen der Taskforce und des Folgeprojekts „Provenienzforschung Gurlitt“ ist, weist bei ihrem Überblick über die Provenienzforschung auf einen wesentlichen Unterschied zu Museen hin. Der Nachlass von Cornelius Gurlitt musste zunächst einmal geordnet werden. Es musste vor allem entschieden werden, was aus seinen Haushalten Kulturgut war (1566 Werke) und welche seiner Papiere relevante Akten waren. 25.000 Dokumente wurden inventarisiert und archivalisch erfasst. Die Papiere werden mittlerweile im Bundesarchiv verwahrt. Baresel-Brand zeigt, dass sich die Recherchen anfangs auf die (104)¹⁸ Werke konzentrierten, auf die Ansprüche vorlagen. Sie schreibt, dass es geradezu unmöglich sein könne, ein Werk aus dem Bestand als dasjenige zu identifizieren, das eventuell aus der Sammlung eines NS-Verfolgten (also meist aus Sammlungen von Juden) stammt, und demonstriert dies anhand einer Canaletto-Radierung. Auf Gurlitts Tätigkeit in Frankreich geht sie etwas länger ein. Erwerbungen aus Beschlagnahmungen deutscher Behörden (etwa Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg) durch Gurlitt sind nicht belegt, wenn es auch ein von ihr im Wortlaut wiedergegebenes Schriftstück gibt, wonach Gurlitt 1962 mit einem van de Velde aus der Sammlung Maurice Rothschild zu tun gehabt haben könnte. Sie erwähnt, dass bisher nur ein Fall bekannt worden sei, bei dem Hildebrand Gurlitt bei seiner Tätigkeit in Paris von einem NS-Verfolgten kaufte. Dieser Fall verweist zugleich auf eine der interessantesten Provenienzg Geschichten, um die es im Katalog geht.

11 Meike Hoffmann S. 25.

12 Shlomit Steinberg S. 28.

13 AaO S. 31.

14 Georg Kreis S. 65.

15 Yehudit Shendar S. 107.

16 Zu den Kategorien s. Präambel des Bildteils, S. 160 f.

17 Er ist möglicherweise 50 Mio. Euro wert. Maurice Philip Remy Der Fall Gurlitt, Berlin 2017, S. 26; Julia Voss „Die Freiheit von Verdacht“, FAZ, aktualisiert am 2.11.2017, <http://www.faz.net/-gsa-93ck8>.

18 Ingeborg Berggreen-Merkel Bericht über die Arbeit der Taskforce Schwabinger Kunstfund, Berlin 2016 („Taskforce-Bericht“) S. 20, http://www.taskforce-kunstfund.de/fileadmin/_downloads/Bericht_TFK_9-2-2016_Druckfassung.pdf, eingesehen am 27.11.2017.

5. Fallbeispiele für die verwendeten Kategorien

a. Paris: Erwerb von 42 Werken von oder über einen NS-Verfolgten

Diese Geschichte erklärt Yehudit Shendar in einem eigenen Beitrag. Es geht um 42 Werke, die Hildebrand Gurlitt nach seinen Geschäftsbüchern 1942 in Paris bei dem vom Judentum zum Christentum konvertierten Österreicher Hans (Jean) Lenthal für 1,8 Mio. Francs kaufte. Dies geschah kurz bevor Lenthal nach Auschwitz deportiert wurde. Obwohl hier ein als Jude verfolgter Mensch als Verkäufer auftritt, werden die Werke, von denen jedenfalls eine Ernteszene von Corot ausgestellt ist, in der Kategorie „aktuell kein Raubkunstverdacht“ geführt. Der Grund für diese Einordnung ist, dass einige Zeit nach dem Fund der Geschäftsbücher Unterlagen entdeckt wurden, die dafür sprechen, dass Lenthal gar nicht der Eigentümer der Werke und nur zum Schein als Verkäufer aufgetreten war. Lenthal bat Gurlitt nämlich nach dem Krieg um eine Bestätigung, wonach nicht Lenthal der Verkäufer der Bilder gewesen sei, sondern ganz andere unbenannte Personen, die nicht als Verkäufer hätten in Erscheinung treten wollen, und Lenthal nur der Form halber als Verkäufer aufgetreten sei, ohne etwas dafür zu verdienen. Lenthal konnten diese Werke also nicht „geraubt“ worden sein.

Gurlitt erteilte Lenthal die erbetene Bescheinigung. Er erklärte darin, er habe diese Bestätigung 1942 gebraucht, damit er die Exportgenehmigung bekomme. Dokumentiert ist weiter eine Stellungnahme Lenthals dazu: Er habe Gurlitt 1942 die Bitte, als Verkäufer aufzutreten, nicht abschlagen können, weil dieser Lenthals verfolgte Mutter in Prag unterstützt und ihn (Lenthal) „den Nazis gegenüber gedeckt“ habe. Das Projekt „Provenienzforschung Gurlitt“ sucht jetzt (wie vermutlich auch schon vorher) nach den Eigentumsverhältnissen bis zu ihrem „Verkauf“ durch Lenthal.

Der Fall steht exemplarisch dafür, dass historische Quellen auch im Bereich der Provenienzforschung stets auf ihre Richtigkeit zu hinterfragen sind. Das gilt zumal bei Gurlitts Unterlagen, weil im Katalog mehrfach gezeigt wird, dass er falsche Angaben zur Herkunft von Werken gemacht hat. Der Fall macht auch deutlich, warum der Katalog alle Rechercheergebnisse und ihre Bewertung unter Raubkunstatspekten unter einen Vorläufigkeitsvorbehalt stellt.

b. Kauf von Notar Delapalme: Klare Provenienz, keine Raubkunst

Als Beispiel der Einordnung eines Werks mit klarer Provenienz, bei der ein Raubkunstverdacht nach gegenwärtigem Stand ausgeschlossen ist, dient die Schilderung der Eigentümerhistorie einer Kreidezeichnung von Boucher durch Marcus Leifeld. Er ist Provenienzforscher bei der Stadt Köln, war einer der Mitarbeiter der Taskforce und ist auch für das laufende Projekt tätig. Verkäufer eines Konvoluts mit 38 Werken, darunter der Kreidezeichnung, war der wohl situierte, katholische, also nicht aus Gründen der „Rasse“ und auch sonst nicht verfolgte Pariser Notar Roger Delapalme.

Gurlitt zahlte ihm vermutlich im Sommer 1942 hierfür etwa 1 Mio. Francs. Leifeld überlegt, ob Delapalme wohl durch die hohen Preiserhöhungen zum Verkauf motiviert wurde, die seit der deutschen Besetzung eingetreten waren. Bemerkenswert ist noch, dass die Provenienzbeschreibung des Werkes, auf das kein Anspruch erhoben wurde, nicht nur bis zu dem Eigentümer zurückverfolgt wird, der das Werk vor Beginn der NS-Herrschaft erwarb (Delapalme). Dokumentiert ist darüber hinaus die Provenienz (mit Lücken) bis 1781. Auch bei zahlreichen anderen Werken im Katalog sind die Eigentumsverhältnisse bis weit hinter die erste Person, die sie wegen NS-Verfolgung verloren haben kann, dokumentiert.

c. Kauf vom Propagandaministerium: keine Raubkunst

Der Umstand, dass die Entfernung von „entarteten“ Kunstwerken aus deutschen Staatsmuseen nicht zu der Einordnung als Raubkunst führt, zeigt sich an einem wiederum von Meike Hoffmann verfassten Text über eine gedruckte Max Beckmann-Karikatur von 1920. Das Werk gehört zu denen mit geklärter Provenienz, bei denen „aktuell kein Raubkunstverdacht“ besteht. Das Propagandaministerium hatte es, wie Hoffmann schreibt, 1937 in der Hamburger Kunsthalle beschlagnahmt und 1940 zusammen mit 259 anderen Werken für 4.000 Schweizer Franken an Hildebrand Gurlitt verkauft. Der besprochene Druck war mit 80 Rappen bewertet worden. Statt ihn ins Ausland zu verkaufen, wozu er vom Goebbels-Ministerium verpflichtet worden war, beließ Gurlitt das Werk bei sich in Deutschland (wo es 2012 erneut staatlich beschlagnahmt wurde). Hoffmann erwähnt in ihrem Beitrag, dass Gurlitt schon 1936 in seiner Galerie in Hamburg im Beisein des Künstlers eine Verkaufsausstellung von Beckmann-Werken eröffnete und auch während des Krieges zu Beckmanns Förderern gehörte. Über Gurlitt und den ebenfalls für den Sonderauftrag Linz tätigen Kunsthistoriker Erhard Göpel habe der in Deutschland vertriebene Künstler Kunstwerke aus seinem Amsterdamer Exil nach Deutschland zum Verkauf schmuggeln können.¹⁹

d. Provenienz Fritz Salo Glaser, Dresden:

Raubkunstverdacht nicht ausgeschlossen

Andrea Bambi, seit 2008 Leiterin der Provenienzforschung bei den Pinakotheken in München, steuert eine Fallstudie zur 50 katalogisierte Werke umfassenden Kategorie bei, bei der die Provenienz noch nicht abschließend erforscht ist, ein Raub-

19 Zu Göpels Rolle beim Schutz des jüdischen Kunsthändlers Kurt Walter Bachstitz und der Mutter von Nathan Katz sowie des Kunsthistorikers Max Friedländer (wegen ihrer Nützlichkeit für den Sonderauftrag) s. Protokoll seiner Besprechung vom 18.10.1943 u.a. mit Reichskommissar Arthur Seyss-Inquart, Befehlshaber der Sicherheitspolizei Erich Naumann u.a., Nationalarchiv, Den Haag, Dutch National Security Bureau, inv. no. 2392; auch in NIOD, access code 077, inv. no. 1308; vgl. Nederlands Restitutie Commissie: Recommendation regarding art dealership Katz (English translation) S. 12, http://www.restitutiecommissie.nl/sites/default/files/Recommendation-rc190b_0.pdf; zu seiner Rolle bei der Beschlagnahme der Sammlung Schloss Telegramm Göpels über den Gesandtschaftsrat Schleier an Bormann vom 26.4.1943, in: Hildegard Brenner Die Kunstpolitik des NS, Reinbek 1963, S. 231 f.

kunstverdacht jedoch nicht ausgeschlossen werden kann. Es geht um drei Werke aus dem ausgestellten Gurlitt-Bestand. Bei einem Werk sei sicher, dass es aus der Sammlung des jüdischen Dresdner Rechtsanwalts Fritz Salo Glaser stamme. Bei zwei Werken werde eine Glaser-Provenienz vermutet. Der Beitrag skizziert zunächst die Sammeltätigkeit Glasers und dann seine Entrechtung in der NS-Zeit und anschließend in der Ära Stalin. Wie Bambi weiter schreibt, weiß man von den drei Werken nur, dass sie sich spätestens ab 1945 bei Hildebrand Gurlitt befanden, aber nicht wie und zum Beispiel zu welchem Preis er sie erworben hat und ob etwaige Zwischenerwerber vorhanden waren. Die Fallstudie zeigt, dass es trotz Digitalisierung und Vernetzung von immer mehr Wissensquellen und auch vermutlich trotz Zuarbeit der Erben Glasers viele Jahrzehnte nach den Verfolgungs- und Kriegswirren eine Grenze der Erkenntnismöglichkeiten gibt und nur ein Verdacht zurückbleibt. Für Restitutionsfragen gewinnt dann die Verteilung der Beweislast besonders große Wichtigkeit.

e. Sammlung Wolffson: Raubkunst

Ein Beitrag widmet sich dem einzigen im Bildteil des Katalogs gezeigten Werk, das als NS-Raubkunst kategorisiert ist, einer Menzel-Zeichnung vom Inneren einer gotischen Kirche aus dem Jahre 1874 aus der Sammlung Wolffson. Der Beitrag stammt von Britta Olényi von Husen, die ebenfalls seit über einem Jahrzehnt als Provenienzforscherin tätig ist, seit 2012 bei der Stadt Köln. Hildebrand Gurlitt habe das Blatt 1938 von der als Jüdin verfolgten Elsa Helene Cohen erworben, die ihr Vermögen zur Finanzierung ihrer Emigration liquidierte. Der Preis habe 150 RM betragen. Der Verkauf war Teil des Verkaufs von insgesamt 23 Werken aus der Sammlung Wolffson für insgesamt 5.000 RM, an der auch zwei verfolgte Verwandte von Elsa Helene Cohen beteiligt waren. Gurlitts Versuche, das Werk zu verkaufen, seien ohne Erfolg geblieben. Das macht es noch schwerer als sonst, zu beurteilen, ob das Werk von Gurlitt zu einem angemessenen Preis erworben wurde. Die Frage ist zwar ohne Bedeutung dafür, ob die Verkäuferin unfreiwillig handelte, aber wichtig für die Frage, ob Gurlitt davon unfair profitierte, wie ihm ja im Katalog an verschiedenen Stellen vorgeworfen wird. Olényi von Husen geht dieser Frage nicht nach. Meike Hoffmann schrieb in ihrer Monographie zu Gurlitt, dass 1938 die Preise für Menzel-Zeichnungen zwischen 200 RM für kleinere Studien wie die hier besprochene und 5.000 RM für größere Blätter gelegen hätten und dass Gurlitts Geschäftsbücher für den Verkauf der 23 Werke, die er für insgesamt 5.000 RM gekauft hat, einen Gewinn von 2.500 RM auswiesen.²⁰ Olényi von Husen berichtet weiter, dass Gurlitt eine andere der 22 Zeichnungen, die er für 300 RM erworben hatte, kurze Zeit später unter Vermittlung eines weiteren Galeristen für 1.400 RM, also mit mehr als 300% Bruttomarge an ein Kölner Museum verkauft habe. Das ist ein Indiz für eine Übervorteilung. Ob das Scheitern des Verkaufs der „Innenansicht“ oder

die Ergebnisse der anderen Blätter das in einem milderen oder noch gleißenderen Licht erscheinen lassen, wird man andersorts diskutieren müssen.

IV. Würdigung

Die angesprochenen Beiträge werden dem Ziel der Ausstellung und der durch sie gewissermaßen gekrönten Forschungsarbeit der letzten Jahre in vielerlei Hinsicht gerecht. Schließlich ist eine Aufklärung über Hildebrand Gurlitts Rolle beim NS-Kunstraub nicht möglich ohne die erfolgte kenntnisreiche Beschreibung seiner Tätigkeit, einschließlich seiner Vorgeschichte. Der Katalog zeigt seinem Konzept entsprechend die Kompliziertheit der Provenienzforschung. Er bietet dabei sehr anschauliche und darum hier ausführlich referierte Beispiele dafür, wann ein Werk unter Raubkunstverdacht steht, dass es oft sehr lange dauert bis ein Verdacht erhärtet oder entkräftet ist und dass das auch oft nie der Fall sein wird. Die in den Beispielsfällen gegebenen biographischen Skizzen von Personen, die einer der Veranstalter der Ausstellung vor 80 Jahren verfolgt hat, erreichen das Ziel der Ausstellung, sich mit großer Expertise gegen das Vergessen der deutschen Verbrechen zu stemmen und die Opfer der Verfolgung zu würdigen. Das gleiche gilt für die biographischen Skizzen der vom deutschen Staat verfeimten Künstler. Durch die große, ansprechend aufbereitete Informationsfülle gewinnt der Leser ein Gefühl für den qualitativen Rang des Bestands. Er kann sich intensiver als bisher in Vater und Sohn Gurlitt hineinversetzen und erfährt, dass die Werke mit der Provenienz Gurlitt den kunst-, zeit-, wirtschafts- oder rechtshistorisch und politisch Interessierten immer wieder neu dazu bringen können, sich den Kopf zu zerbrechen.

1. Fehlen einer wirtschafts- und zeithistorischen Einordnung

Der Katalog hätte jedoch sein Ziel der Veranschaulichung des staatlich organisierten Kunstraubs und Hildebrand Gurlitts Rolle darin vollständiger erreichen können. Ein Bild, das es dem Leser und Ausstellungsbesucher erlaubt, die im Katalog und medial oft geäußerten Vorwürfe gegen Hildebrand Gurlitt zu überprüfen, ergibt der Katalog nicht. Die Gesamtheit der ausgestellten Werke und die Forschungsergebnisse zum Bestand insgesamt werden zur Auseinandersetzung mit der Frage, in welchem Maß Gurlitt am NS-Kunstraub beteiligt war, kaum herangezogen. Eine Darstellung seiner Rolle wäre wohl noch besser mit einer wirtschafts- und zeithistorisch geprägten Einleitung gelungen, die auch einen Überblick darüber gegeben oder wenigstens durch Annäherung versucht hätte, ob der Anteil an Raubkunst- und Raubkunstverdachtsfällen am Gesamtbestand, besser noch an allen Erwerbungen, die Hildebrand Gurlitt im Krieg vornahm, auch so niedrig war wie bei den im Katalog gezeigten Exponaten. Versucht man sich selbst anhand von veröffentlichten Quellen einen eigenen Überblick zu verschaffen, stellt man fest, dass von den 1566 Werken im Gurlitt-Bestand sechs Werke als Raubkunst identifiziert wurden. Davon hat Gurlitt ein Werk (Menzel „Innenansicht“) direkt von einer NS-Verfolgten gekauft,

20 Meike Hoffmann/Nicola Kuhn Hitlers Kunsthändler. Hildebrand Gurlitt. 1895-1956. Die Biographie, München 2016, S. 203.

zwei Werke (Liebermann „Zwei Reiter am Strand“²¹, Spitzweg „Das Klavierspiel“²²) von deutschen staatlichen Museen erworben, die bei der Enteignung der jüdischen Voreigentümer mitgewirkt hatten. Zwei der als Raubkunst identifizierten Werke hat Gurlitt nach dem Krieg gekauft (Matisse „Sitzende Frau“²³, Pissaro „La Seine, Vue du Pont-Neuf“²⁴), ein Werk zwischen dem 28. April 1944 und September 1953 (Couture „Porträt einer sitzenden jungen Frau“).²⁵ Im Katalog und in der Literatur werden noch andere Verkäufe aus dem Bestand aus der Zeit vor seiner „Entdeckung“ diskutiert (etwa die „Lachner-Rolle“ von Moritz von Schwind aus der Sammlung Hinrichsen oder der „Löwenbändiger“ von Max Beckmann, den er vom Kunsthändler Alfred Flechtheim erworben hat). Bei manchen liegt die Kategorisierung als Raubkunst nah, bei manchen nicht. Aber der Blick über die im Bildteil erwähnten Werke hinaus beschränkt sich auf Einzelfälle. Ende 2015 waren noch 56 Anträge auf Restitution von Werken aus dem Gurlitt-Bestand anhängig, wobei man von außen nicht sagen kann, auf wie viele Werke sie sich beziehen (Ende 2015 waren es höchstens 104; 62 Anträge waren erledigt).²⁶ In einer „Übersicht derzeitiger Verdachtsfälle“ führt das Projekt „Provenienzforschung Gurlitt“ 152 Werke also rund 10% des Gurlitt-Bestands auf. Vermutlich entspricht die Einordnung in diese Übersicht der Katalog-Kategorie, bei der die Provenienz noch nicht ganz geklärt ist und ein Raubkunstverdacht nicht ausgeschlossen werden kann. 50 Werke aus dem Bildteil des Katalogs fallen in diese Kategorie (16,9%). 460 Werke aus dem Gesamtbestand, also ein knappes Drittel, sollen nicht mehr im Verdacht stehen, Gegenstand eines Verlusts wegen NS-Verfolgung gewesen zu sein.²⁷ Es ist nicht klar, ob diese Einordnung nur der Katalog-Kategorie der Werke mit geklärter Provenienz ohne Raubkunstverdacht entspricht oder auch der Kategorie mit ungeklärter Provenienz bei der „aktuell kein Raubkunstverdacht“ besteht. Außerdem finden sich in der

Presse auch andere Zahlen. Der Katalog hätte anhand dieser oder genauerer und aktuellerer Zahlen nach den eigenen Zielsetzungen diskutieren sollen, ob und wie sie zu dem Bild vom „Nazi art dealer“ passen, das in der wissenschaftlichen und publizistischen Auseinandersetzung oft bemüht aber keineswegs überall geteilt wird.²⁸

Die Provenienzforschung zu Werken, die nicht mehr im Bestand sind, weil Gurlitt sie nach dem Krieg verkauft hat, wird übrigens dadurch erschwert, dass der schriftliche Gurlitt-Nachlass offenbar nicht öffentlich zugänglich ist. Provenienzforscher, die früher NS-verfolgte Familien bei ihren Bemühungen um Wiedergutmachung unterstützen, kommen hier an einer wichtigen Stelle nicht weiter. Der im Katalog vorhandene Überblick über die Aktivitäten der Taskforce und ihres Folgeprojekts wäre vollständiger gewesen, wenn er berichtet hätte, dass und warum der Zugang zu den Akten restriktiv gehandhabt wird.

2. Große Forschungstiefe – zu groß?

Es gehört zu den weiteren Verdiensten des Katalogs, dass sich nun feststellen lässt: Bei Ansprüchen auf maximal 104 Werke werden 1566 Stücke unabhängig von ihrem Wert (?)²⁹ auf ihre Provenienz hin geprüft. Das erfolgt offenbar regelmäßig bis weit zurück in Zeiträume, die für Beurteilung unter Raubkunstaspekten keine Rolle spielen. Hier wäre es interessant zu wissen, ob die Provenienzen vor 1933 gründlich erforscht werden oder nur wissenschaftlicher „Beifang“ sind. Das führt zu Fragen, die über die Besprechung des Katalogs hinausweisen: Werden die Ressourcen gut allokiert? Die Taskforce, die von Ende 2013 bis Ende 2015 tätig war, hatte 17 Mitglieder mit einem halben Dutzend Vollzeitstellen und rund 30 externen Experten.³⁰ Die Kosten beliefen sich auf knapp 1,9 Mio. Euro.³¹

Das seitdem laufende Folgeprojekt ist etwa ebenso groß. Die Kosten dürften auch in die Millionen gehen. Qui bono? Wäre denen, die noch auf „Wiedergutmachung“ hoffen, und denen es dazu Recherche-Erkenntnissen fehlt, nicht mehr geholfen, wenn diese Ressourcen anders zum Einsatz gekommen wären oder künftig anders eingesetzt würden? Beispielsweise

21 Provenienzbericht der Taskforce „Schwabinger Kunstfund“ zu Max Liebermann „Reiter am Strand“ / „Zwei Reiter am Strand“, 72 x 92 cm, Öl auf Leinwand (Stand: 25.7.2014) http://www.taskforce-kunstfund.de/fileadmin/_downloads/TFK_2014-07-25_Schlussbericht_Liebermann_Reiter_am_Stand.pdf, eingesehen am 28.11.2017.

22 Provenienzbericht der Taskforce „Schwabinger Kunstfund“ zu Carl Spitzweg „Das Klavierspiel“, Zeichnung, 16,40 x 13 cm (Stand: 13.10.2014) http://www.taskforce-kunstfund.de/fileadmin/_downloads/TFK_2014-10-13_Schlussbericht_Spitzweg_Klavierspiel.pdf, eingesehen am 28.11.2017.

23 Katalog S. 99.

24 Provenienzbericht der Taskforce „Schwabinger Kunstfund“ zu Camille Pissarro „La Seine vue du Pont-Neuf, au fond le Louvre“, 1902, sign., Öl auf Leinwand, 46,5 x 38,5 cm (Stand 11.2.2015) http://www.taskforce-kunstfund.de/fileadmin/_downloads/Report_Pissarro%20Schlussbericht%20f%C3%BCr%20website.pdf, eingesehen am 28.11.2017.

25 Deutsches Zentrum Kulturgutverluste: Pressemeldung vom 25.10.2017: Projekt Gurlitt identifiziert Gemälde von Thomas Couture als NS-Raubkunst, https://www.kulturgutverluste.de/Content/02_Aktuelles/DE/Pressemitteilungen/2017/Pressemitteilung-Gurlitt-Couture.pdf?__blob=publicationFile&v=1, Lost Art ID 478471, <http://www.lostart.de/DE/Fund/478471>, alle Links eingesehen am 28.11.2017.

26 „Taskforce-Bericht“ S. 20.

27 „Die dunklen Seiten der Herkunft“, FAZ Feuilleton, 2.11.2017.

28 Kate Connolly „Works hoarded by son of Nazi art dealer to go on public display“, The Guardian, 27.10.2017, <http://www.lootedart.com/news.php?r=SPSP2B958691>; siehe auch: „German exhibition displays vast collection of Nazi looted art“, Jewish News, 2.11.2017, <http://www.lootedart.com/SQ1LT1403951>, eingesehen am 28.11.2017; andererseits: Jens Bisky/Catrin Lorch/Jörg Häntzschel „Nichtabschlussbericht“, Süddeutsche Zeitung 15.1.2016.

29 Melissa Eddy schreibt in der New York Times, die 450 ausgestellten Werke gehörten zu den wertvollsten des Bestandes, Eddy Hidden Treasures of Nazis' Art Dealer Finally Go on Display, NYT, 1.11.2017, <https://nyti.ms/2z4rWtN>, eingesehen am 28.11.2017.

30 Taskforce-Bericht S. 14-17.

31 Nazi-Raubkunst. Gurlitt-Taskforce kostete fast zwei Mio. Euro. Der Spiegel, 19.12.2015, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/cornelius-gurlitt-taskforce-kostete-fast-zwei-millionen-euro-a-1068567.html>, eingesehen am 28.11.2017.

sind noch viele staatliche Kunstbestände und museale Beschaffungsunterlagen nicht digital erschlossen und veröffentlicht.³² Vermutlich könnten auch die Provenienzforscher, die nicht selten seit Anfang der 1990er Jahre für die Erben der früher NS-Verfolgten forschen, einen wichtigen und für den Staat kostenlosen Beitrag leisten. Merkwürdigerweise werden die Beiträge dieser sehr erfahrenen Forscher zur Aufklärung der Provenienzen, etwa der restituierten Werke von Matisse, Liebermann im Katalog nicht erwähnt (von den Beiträgen der beteiligten Rechtsanwälte ganz zu schweigen). Haben auch andere vom Bund geförderte Forschungsprojekte einen so weiten Blickwinkel, konzentrieren sich bei der Provenienzforschung also nicht allein auf die Klärung der Raubkunstfrage?

3. Vorwurf der übermäßigen Bereicherung auf Kosten von Verfolgten

Bei Hildebrand Gurlitts Rolle beim NS-Kunstraub gelangen die Ausstellungsmacher zu einer klaren moralischen Beurteilung. „Nutznießer“ und „schuldig“ sei er gewesen. Als jemand, der seit vielen Jahre NS-Verfolgte und ihre Erben bei ihren Bemühungen um Wiedergutmachung unterstützt, darf der Verfasser feststellen, dass solche Vorwürfe denjenigen, die Kunst oder anderes Vermögen von NS-Verfolgten kauften, in der öffentlichen Diskussion oft zu schnell gemacht werden. Solche Schuldvorwürfe sind für die Nachfolger der NS-Verfolgten nur scheinbar nützlich, vielmehr meist überflüssig und sogar nachteilig. Das ist der Grund, aus dem das Thema hier etwas grundsätzlicher als für eine Rezension eigentlich nötig erörtert wird.

Erfreulich ist, dass die Autoren klar Stellung beziehen, wo Urteile sonst gelegentlich diffus sind, etwa von „Verstrickung“ die Rede ist. Das geschieht häufig, wenn man einer Diskussion aus dem Weg gehen will. Hier ist das nicht der Fall. Die Ausstellungsmacher unterlassen aber die Begründung des erhobenen Vorwurfs, Gurlitt habe sich auf Kosten von Verfolgten übermäßig bereichert. Zur Bereicherung findet man im Katalog nur Bruchstücke, noch weniger zum Übermaß. Dazu dass die Bereicherung auf Kosten von NS-Verfolgten geschehen soll, findet man jedoch nichts. Die Fülle der im Katalog dargestellten und anderweitig erforschten Provenienzen wird kaum herangezogen. Die beschriebenen Menzel-Zeichnungen aus der Sammlung Wolffson und andere Forschungsergebnisse, die den Ausstellungsmachern vorliegen, hätten Material geboten, Gurlitts Rolle und die Schuld-These zu verifizieren oder zu falsifizieren. Es wäre zur Begründung des Vorwurfs erforderlich gewesen, wenigstens in dem einen Fall, bei dem Gurlitt ein Werk von NS-Verfolgten kaufte, und das im Bildteil des Katalogs zu finden ist, zu erörtern, ob der Gewinn, den Gurlitt machte, übermäßig war und er damit auf Kosten der Verfolgten handelte. Für

den Nutznießer-Vorwurf noch interessanter wäre eine Klärung der Frage gewesen, ob der Gewinn von 2.500 RM, den er insgesamt aus dem Geschäft mit den Menzel-Zeichnungen aus der Sammlung Wolffson zog, übermäßig war oder nicht. Für einen Überblick wäre die Diskussion anhand der anderen geklärten Raubkunstfälle ebenfalls hilfreich gewesen.

Der Beleg des Vorliegens mindestens eines Schuldmerkmals bleibt aus, obwohl die Maßgeblichkeit dieses Kriteriums im Katalog herausgearbeitet wird. Das scharfe, im Katalog keineswegs nebensächliche Unwerturteil bleibt also bei einem entscheidenden und als entscheidend erkannten Punkt unbegründet. Das ist nicht fair. Wer ein entscheidendes Kriterium bejaht, ohne sein Vorliegen zu prüfen, kann natürlich zu jedem gewünschten Ergebnis kommen. Man mag das Verhalten von Hildebrand Gurlitt verwerflich finden, und dafür gibt es ja eine Reihe von Argumenten. Man darf sich aber um eine klare Begründung nicht drücken.³³ Das gilt insbesondere für eine Veröffentlichung, die maßgeblich durch den Staat verantwortet wird, der nun ohne Zweifel verwerflich handelte, und der (und dessen Personal) darum besonders vorsichtig dabei sein sollte, jemanden als seinen Komplizen zu bezeichnen.

4. Weitere Vorwürfe an Gurlitt

Im Katalog wird Gurlitt auch zum Vorwurf gemacht, mit „entarteter“ Kunst aus deutschen Museen gehandelt zu haben. Zudem wird ihm generell der Kauf von Kunst im besetzten Frankreich vorgehalten, und zwar auch der Kauf von Nicht-Verfolgten und die Vermittlung von deren Kunst an den deutschen Staat, insbesondere an den Sonderauftrag Linz. Diese Vorwürfe werden kaum begründet. Aus diesem Grund werden hier Fragen aufgeworfen, die sich bei der Begründung stellen würden. Um zu zeigen, warum diese Fragen relevant sind, macht dieser Beitrag einige Anmerkungen zur besseren Abgrenzung der Raubkunst von der „entarteten Kunst“ und von der Kunst, die Gurlitt im besetzten Ausland von Nicht-Verfolgten kaufte. Für die letztere Kategorie müsste übrigens noch ein guter Begriff gefunden werden. Auf dieser Grundlage werden einige Fragen diskutiert, die sich bei der Einordnung dieser Handlungsweisen stellen.

5. Raubkunstbegriff zu unklar

Zur Aufklärung über Hildebrand Gurlitts Rolle beim NS-Kunstraub wäre eine bessere Erklärung dazu hilfreich gewesen, was eigentlich Raubkunst ist und was nicht. Die große Aufmerksamkeit, die sich auf den Gurlitt-Bestand richtet, hätte

32 Zur Wichtigkeit der Veröffentlichung von Beständen s. schon *Christiane Peitz* Die Bilder sollten ins Internet gestellt werden, Tagesspiegel 6.11.2013, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/reaktionen-auf-den-muenchner-kunstfund-die-bilder-sollten-ins-internet-gestellt-werden/9038362.html>, eingesehen am 28.11.2017.

33 Zur Pflicht, in wissenschaftlichen Arbeiten die verwendeten Begriffe zu definieren und Schlussfolgerungen zu begründen siehe nur: Universität zu Köln – Humanwissenschaftliche Fakultät, Fachgruppe Erziehungs- und Sozialwissenschaften, Institut II: Vergleichende Bildungsforschung und Sozialwissenschaften, Historische Bildungsforschung (Hg.) Einführung in wissenschaftliches Arbeiten, S. 5, <https://www.hf.uni-koeln.de/data/eso24/File/Reader%20zum%20wissenschaftlichen%20Arbeiten.pdf>, eingesehen am 28.11.2017.

es erlaubt, weiten, internationalen Konsens über die maßgeblichen Begriffe herzustellen und so den nicht zuletzt politischen Erkenntnisgewinn von Debatten zum Thema Raubkunst stark zu erhöhen.

a. Kauf vom Nicht-Verfolgten „Raub“?

Ein Problem liegt zum Beispiel darin, dass auch Werke, die Deutsche im besetzten Ausland von Nicht-Verfolgten kauften, im nichtdeutschen Sprachraum oft als „looted“ oder „spoliée“ bezeichnet werden. Das birgt natürlich eine große Verwechslungsgefahr. Diese Art „Nazi-Kunstraub“, an der Hildebrand Gurlitt, wie der Katalog zeigt, im großen Stil beteiligt war, ist nämlich nach dem im Katalog gebrauchten schweizerisch-deutschen Verständnis (Stichwort „verfolgungsbedingter Verlust“) keine Raubkunst. Die Schilderung der Fälle Lenthal und Delapalme und der Hinweis auf ein für die deutschen Käufer günstiges Wechselkursverhältnis im Aufsatz von Gramlich und Hopp zeigen, dass den Ausstellungsmachern die entsprechenden Abgrenzungsprobleme bewusst waren. Es hätte also nahegelegen, sie zur Sprache zu bringen. Eine Klarstellung der Unterschiede wäre auch wegen des Titels des Bonner Ausstellungsteils wichtig gewesen. „Der NS-Kunstraub und die Folgen“ hält nämlich denjenigen, der sich nicht ständig mit diesen Fragen befasst, jedenfalls nicht von der Annahme ab, dass es sich beim Verkauf oder der Vermittlung von Kunst aus den besetzten Gebieten um „Raub“ gehandelt habe.³⁴ Das gilt erst recht mit Blick auf die Einschätzung von Georg Kreis in seinem Beitrag über die Rolle der Schweiz im Kunsthandel der NS-Zeit, wonach Gurlitt während des Krieges in Frankreich an der „räuberischen Beschaffung“ von Kunstwerken für den Sonderauftrag beteiligt gewesen war. Benutzt Kreis hier einen anderen Raubkunstbegriff als der Katalog sonst?

b. Raubkunst-Definition im Glossar

Der im Glossar gegebenen Definition von Raubkunst fehlt es an Klarheit. Das ist besonders bemerkenswert, weil die Klärung der Frage, ob die Exponate Raubkunst waren, offenbar der Hauptzweck der seit Jahren laufenden Forschungen zum Bestand sind, die die Ausstellung dokumentiert. Raubkunst wird im Glossar knapp definiert als Kulturgut, das politisch und „rassisch“ verfolgten Personen entzogen wurde. Was „entzogen“ heißt, wird nicht gesagt. Die Entziehung wird nur näher beschrieben,

indem erwähnt wird, dass sich staatliche Stellen, „aber auch Privatpersonen“ systematisch fremder Kunstwerke „bemächtigt“ hätten. Vielfach habe die Verfolgung dazu geführt, dass verfolgte Sammler ihre Werke unter Wert hätten veräußern müssen. Im Vorwort ist im Zusammenhang mit Kunstraub jedoch die Rede von Werken, die ihren „Vorbesitzern verfolgungsbedingt“ entzogen wurden. Diesen Begriff verwendet auch die „Handreichung“ von Bund, Ländern, kommunalen Spitzenverbänden und großen Kultureinrichtungen zum Thema Raubkunst.³⁵ Obwohl den Ausstellungsmachern also klar war, dass Raubkunst nur vorliegt, wenn der Verlust des Besitzes (noch wichtiger des Eigentums) durch die Verfolgung verursacht worden sein musste, macht die Glossar-Definition dieses Kriterium nur sehr verschwommen deutlich. Zur Definition hätte auch die Klärung der Frage gehört, ob denn bei jedem Kauf von NS-Verfolgten von räuberischer Beschaffung gesprochen werden kann. Es gibt doch einige Fälle bei denen Verfolgte (jedenfalls überwiegend) aus anderen Gründen als wegen ihrer Verfolgung verkauft wurden.³⁶ Zur Definition von Raubkunst gehört zudem die Klärung der Frage, ob sie vorliegt, wenn der Käufer dem Verfolgten, der unter Zwang verkauft, einen angemessenen Kaufpreis zahlt. Die alliierten Rückerstattungsgesetze gingen dann nicht von „Raub“ – dort ist die Rede von „ungerechtfertigten Entziehungen“ – aus, wiesen dem Käufer allerdings die Beweislast für die

34 S. erneut „Works hoarded by son of Nazi art dealer to go on public display“, The Guardian, 27.10.2017. Der Artikel geht offenbar davon aus, dass die meisten Werke geraubt seien, denn es heißt, dass bisher nur in fünf Fällen der wahre Eigentümer festgestellt worden sei, <http://www.lootedart.com/news.php?r=SPSP2B958691>; siehe auch: „German exhibition displays vast collection of Nazi looted art“, Jewish News, 2.11.2017, <http://www.lootedart.com/SQ1LT1403951>, eingesehen am 28.11.2017; Hanno Rautenberg geht in Zeit-Online vom 1.11.2017, davon aus, dass alle Werke, die Gurlitt in Paris gekauft hat, „auf Kosten jüdischer Sammler, die als Verfolgte ihre Sammlungen loswerden müssen“, „ergattert“ habe (Sammlung Gurlitt: So schön ist die Schuld).

35 Handreichung zur Umsetzung der „Erklärung der Bundesregierung, der Länder und der kommunalen Spitzenverbände zur Auf- und zur Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgutes, insbesondere aus jüdischem Besitz“ vom Dezember 1999, S. 27. www.lostart.de/Content/01_LostArt/DE/Downloads/Handreichung.pdf;jsessionid=73FA428AA17C0CB7B532B1BE9FC7B997.m1?__blob=publicationFile&v=4, eingesehen am 28.11.2017.

36 Ein bekanntes Beispiel für Kunstverkäufe durch NS-Verfolgte, bei denen strittig ist, ob sie maßgeblich durch die Verfolgung der Käufer verursacht wurde, ist die Liquidation der zum von Jacob Oppenheimer geleiteten Margraf-Konzern gehörenden Gesellschaften van Diemen & Co, Altkunst, Dr. Otto Burchard & Co. und anderen durch Paul Graupe 1935, Report of the Spoliation Advisory Panel in respect of an Oil Painting by Pierre-Auguste Renoir, 'The Coast at Cagnes', now in the possession of Bristol City Council, https://www.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/460811/51132_HC440_Cagnes_Report_Print_ready.pdf; siehe auch den Bericht über das geförderte Provenienzforschungsprojekt zu Margraf & Co. http://www.kulturgutverluste.de/Content/03_Forschungsfoerderung/Projekt/Museum-fuer-Kunst-und-Gewerbe-Hamburg/Projekt3.html; anders: Recommendation regarding Oppenheimer, Nederlands Restitutiecommissie, RC 1.67, http://www.restitutiecommissie.nl/en/recommendations/recommendation_167.html; ähnlich: Recommendation regarding Kunsthandlung Katz, Nederlands Restitutiecommissie, RC 1.88, http://www.restitutiecommissie.nl/en/pressreleases/application_for_restitution_of_188_paintings_from_katz_claim_rejected.html, Revised recommendation regarding Bachstitz, Nederlands Restitutiecommissie, RC 4.138, http://www.restitutiecommissie.nl/en/recommendations/recommendation_rc_4138.html, alle Links eingesehen am 28.11.2017.

Angemessenheit des Kaufpreises zu.³⁷ Die Wertungen dieser Gesetze bestimmen, vermittelt über die Handreichung zu NS-Raubkunst, die Restitutionspraxis deutscher staatlicher Museen und auch der Restitution von Werken aus dem Gurlitt-Bestand. Für die Rückerstattung nach diesen Gesetzen kommt es auf einen Schuldvorwurf übrigens nicht an.³⁸

6. Beteiligung an Raub in Frankreich?

Erst klare Definitionen der Unterschiede zwischen den verschiedenen Handelsaktivitäten hätten es erlaubt, die weitgehend unterlassene, aber für Schuldsprüche notwendige³⁹ Diskussion zu führen, ob und wenn ja gegen welche Gebote Gurlitt bei den unterschiedlichen Geschäften aus welchen Gründen verstoßen hat. Sind die Kriterien einmal klar, zeigt sich, dass die Käufe in Frankreich und den Niederlanden nur dann Raubkunst waren, wenn die Werke bis zur deutschen Besatzung NS-Verfolgten, also vor allem Juden, gehört hatten (notwendige Bedingung). Es hätte der Aufklärung über den Charakter der Sammlung und der Händlerstätigkeit von Hildebrand Gurlitt gutgetan, wenn die Beiträge den von ihnen nahegelegten Schluss explizit gemacht hätten, dass es bei vielen Werken, die Gurlitt aus den besetzten Ländern heraus vermittelt, verkauft (oder selbst gekauft) hat, keine Anhaltspunkte dafür gibt, dass sie Raubkunst waren, dass sogar wahrscheinlich die große Mehrheit der Werke, die Gurlitt an den deutschen Staat (Sonderauftrag Linz) vermittelte oder verkaufte, nicht von NS-Verfolgten stammten, also keine Raubkunst waren. Wären alle dort beschafften Kunstwerke ihren Eigentümern abgepresst worden, hätte Berlin die 108 Millionen Reichsmark nicht ausgeben müssen. Natürlich haben deutsche staatliche Stellen massenhaft NS-Verfolgten und „Reichsfeinden“ Kunst weggenommen, ja im strafrechtlichen Sinn des Worts geraubt und unzählige Verbrechen begangen. Aber es gehört zur Diskussion des Schuldvorwurfs gegenüber Gurlitt, dass der Katalog keinen Fall erwähnt, bei dem er im besetzten Ausland Kunst von NS-Verfolgten gekauft hat, geschweige denn, dass er an den Beschlagnahmungen von Kunst durch deutsche Behörden mitgewirkt hat. Wenn die Taskforce oder ihr Folgeprojekt das herausgefunden hätten, hätte es im Katalog Erwähnung finden müssen.

Eine unter Schuldaspekten erfolgende Gleichsetzung der Schädigung der Volkswirtschaft und des Kulturreichtums des mit Deutschland verfeindeten Frankreich durch Kunstbeschaffung von Nicht-Verfolgten mit der Kunstbeschaffung von NS-Verfolgten und deren damit meistens verbundene Schädigung

wird man gut begründen müssen. Die deutsche Regierung zwang nämlich die französische dazu, ihr sehr günstig französische Francs zur Verfügung zu stellen und griff so zur Finanzierung der deutschen Volkswirtschaft auf die französische zu.⁴⁰ Das hatte den Effekt von Kriegskontributionen.⁴¹ Wer Gurlitt daraus einen Vorwurf machen will, wird zu erwägen haben, dass auch jeder andere deutsche Importeur von Lebensmitteln, Kohle oder von Maschinen an der Schädigung des besetzten Landes und an der Stärkung der Besatzernation mitwirkte. Das gilt auch für jeden deutschen Soldaten, der seiner Familie Lebensmittel aus der Besatzung nach Hause schickte – ein Massenphänomen wie zum Beispiel Götz Aly zeigte.⁴² Wenn man die Verwerflichkeit von Gurlitts Verhalten einordnen will, muss man auch noch in Betracht ziehen, dass diese dem besetzten Land noch ganz andere Schädigungen zugefügt haben, Gurlitt nicht.

7. Käufe „entarteter“ Kunst vom deutschen Staat – Raub?

Die im Vorwort vorgenommene Herausarbeitung der Ähnlichkeiten des Handels mit Kunst, die ursprünglich NS-Verfolgten gehörte mit „entarteter“ Kunst, die deutsches Staatseigentum war, wird mangels klarer Herausarbeitung der Unterschiede manchen auf den Gedanken gekommen sein lassen, beides sei ähnlich zu bewerten. Das zeigt sich etwa daran, dass Gramlich und Hopp im Gegensatz zu Shendar betonen, dass der Staat bei den Verkäufen „entarteter“ Kunst primär sein eigenes Vermögen verkaufte, nicht das der Menschen, die er Verfolgte. Umso mehr wäre eine klare Abgrenzung wünschenswert gewesen. Warum stehen die widersprüchlichen Akzentuierungen der Autoren undiskutiert nebeneinander?

Aus einer klaren Abgrenzung der „entarteten“ Kunst zur Raubkunst hätte sich zwingend die Diskussion ergeben, ob die Beteiligung Gurlitts an der Selbstschädigung Deutschlands genauso oder anders zu beurteilen sind, wie der Kauf vor allem von jüdischen NS-Verfolgten, womöglich zu nicht angemessenen Preisen oder wie der Kauf von Nicht-Verfolgten in Frankreich, die Gurlitt noch nach der Landung der westlichen Alliierten in der Normandie in großen Mengen ihre Werke anboten und dadurch die französische Volkswirtschaft schädigten. Die Kunstverluste von NS-Verfolgten waren Teil eines Menschenvernichtungsprogramms des deutschen Staats. Sie waren, um es so einfach wie möglich zu sagen, viel schlimmer als die beiden anderen Phänomene. Es hätte dem Katalog gutgetan, wenn er das klar zum Ausdruck gebracht hätte.

37 S. etwa Art. 3 der Anordnung BK/O (49) 180, Rückerstattung feststellbarer Vermögensgegenstände an Opfer der nationalsozialistischen Unterdrückungsmaßnahmen, VO-Blatt für Groß-Berlin vom 3.8.1949, S. 221, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/22/Rueckerstattungsanordnung_Berlin_1949_%28REAO%29.pdf, eingesehen am 21.9.2017.

38 Max Hachenburg Probleme der Rückerstattung, Heidelberg 1950, S. 10.

39 Zur Definition von Schuld siehe nur: Wulff D. Rehfus (Hg.) Handwörterbuch der Philosophie, 1. Aufl. 2003 www.philosophie-lexikon.de, eingesehen am 25.11.2017.

40 Götz Aly Hitlers Volksstaat. Raub, Rassenkrieg und nationaler Sozialismus, 4. Aufl. Frankfurt 2005, S. 103, 171.

41 Die rechtliche Einordnung der Tätigkeit der „Monuments Men“ in den Kontext von Reparationen und der Enteignung deutschen Auslandsvermögens nach dem Krieg wäre eine eigene Untersuchung wert, ebenso die Frage, ob die Kunsthalle Bern gut beraten wäre, von Gurlitt im besetzten Frankreich gekaufte Werke heute nach Frankreich auszuleihen.

42 Götz Aly aaO S. 114 ff.

Geschah es dem deutschen Staat nicht recht, wenn er von Gurlitt für einen Beckmann-Druck nur 80 Rappen bekam und Gurlitt als diskriminierter „Vierteljude“ daraus ein lohnendes Geschäft zu machen versuchte? Sollte man sich nicht darüber freuen, dass da einer den Nazis ein Schnippchen geschlagen hat? Konnten die deutschen staatlichen Museen überhaupt Opfer sein⁴³ oder wäre das nicht der deutsche Staat der sie (in verschiedenen Erscheinungsformen) trug, der aber gerade der Haupttäter der Barbarei war? Wenn die Museen überhaupt jemand waren, der Opfer sein konnte: Spielt es dann eine Rolle, dass viele Direktoren der großen deutschen Museen schon in den dreißiger Jahren aktiv daran beteiligt waren, aus beschlagnahmten jüdischen Sammlungen Werke für ihre Häuser zu beschaffen oder sie mit Gewinn für den Staat zu verkaufen?⁴⁴ Waren dann nicht auch die Museen Täter? Oder waren sie doch schützenswert? Woran liegt es, dass diese Diskussion im Katalog fehlt? Man könnte Hildebrand Gurlitt wohl am ehesten einen Vorwurf daraus machen, dass er sich beim Handel mit „entarteter“ Kunst an der „Beraubung“ Deutschlands um wertvolles Kulturgut beteiligt habe. Wer das tut, müsste ihm aber seine Käufe in Frankreich zugutehalten. Schließlich hat Gurlitt so dazu beigetragen, wertvolles Kulturgut (wenn auch aus anderen Epochen und überwiegend nicht dauerhaft) nach Deutschland zu schaffen. Man muss sich vermutlich entscheiden, ob man die Schädigung oder Begünstigung des Täterstaats gut oder schlecht findet.

Vermutlich wird man bei Hildebrand Gurlitt Schuld feststellen können. Bei den bekannten Käufen in Deutschland liegen ja Indizien vor (und wahrscheinlich werden noch mehr bekannt, wenn seine Geschäftsunterlagen vollständig öffentlich zugänglich werden). Die Verurteilung ist aber begründungspflichtig,

43 In diesem Sinne wohl *Lulirska*, die davon spricht, als entartet diffamierte Kunst sei „den deutschen Museen entzogen“ worden, S. 12.

44 Beispielhaft sei hier Kurt Martin genannt. Er leitete die Karlsruher Kunsthalle von 1934 bis 1956. Martin setzte sich gegen die Anordnung, Max Liebermann aus der Ausstellung zu verbannen zur Wehr, verbarg vermutlich „entartete“ Kunst vor der Beschlagnahmekommission und nahm zahlreiche aus jüdischen Sammlungen beschlagnahmte Kunstwerke in sein Museum. Er setzte sich selbst für die Beschlagnahme der Sammlung des jüdischen Sammlers Adolf Bensinger ein. Im besetzten Elsass suchte er in den Wohnungen enteigneter Juden und „Reichsfeinde“ nach museumswürdigen Kunstwerken. (Monika Tatzkow „Praktisch zertrümmert“) Die Kunstsammlung Adolf Bensinger, Mannheim in: Christiane Fritsche/Johannes Paulmann (Hrsg.) „Arisierung“ in deutschen Städten“, Köln, Weimar, Wien, 2014, S. 260-283; Tessa Friederike Rosebrock „Kurt Martin und das Musée des Beaux-Arts de Strasbourg. Museums- und Ausstellungspolitik im ‚Dritten Reich‘ und in der unmittelbaren Nachkriegszeit“, Akademie-Verlag, Berlin 2012, S. 63; Brief von Hans Posse an Martin Bormann, Dresden, den 15.4.1941 und Abschrift des Berichts über die Sicherstellung von Kunstgut aus reichs- und volksfeindlichem Besitz im Elsass. Der staatl. Bevollmächtigte für das Museumswesen im Elsass. (gez.) Dr. Martin. Straßburg, 12.3.1941, in: US-NARA, RG 260. Administrative records, correspondence, denazification orders, custody receipts, property cards, Jewish restitution claim records, property declarations, and other records from the Munich CCP. Correspondence of Hans Bormann and Martin (!) Posse, April-Juni 1941. Blatt 14-16.

weil die Begründung nicht auf der Hand liegt, und sie müssten auch etwas über das Maß der Schuld sagen. Sie muss die Schädigung von NS-Verfolgten genau darlegen und darf sie nicht mit der Schädigung der Volkswirtschaft eines mit dem Täterstaat verfeindeten Landes und erst recht nicht mit der Schädigung des Täterstaats in einen Topf werfen.

8. Beschuldigungen kontraproduktiv

Indem der Katalog hier weniger Aufklärung leistet, als nach seinem Konzept wünschenswert ist und Gurlitt praktisch ohne Begründung schwere moralische Vorwürfe macht, tut er übrigens den Erben der NS-Verfolgten, die sich um Wiedergutmachung bemühen keinen Gefallen. Im Gegenteil: Schon die (im Katalog kaum erörterte) Behandlung von Cornelius Gurlitt durch deutsche staatliche Stellen hat für die vermutlich zahlreichen Sammler, deren Bestände wie der Gurlitt-Bestand einige Werke mit Raubkunst enthalten, abschreckend gewirkt. Es sind vermutlich gar nicht so wenige Familien, an deren Wissen man kaum herankommt, und denen man eigentlich Anreize bieten müsste, sich zu offenbaren. Das müssen nicht nur Familien sein, deren Mitglieder zur Elite von Staat und Partei gehörten, sondern auch solche, denen seit Generationen Unternehmen gehören. Zu denken ist aber auch an die Erben von damals tätigen Kunsthändlern wie etwa dem im Katalog mehrfach vorkommenden Eduard Plietzsch und von in der NS-Zeit tätigen Museumsleitern. Unabhängig von Verfolgungsfragen sah man es damals vermutlich nicht so eng, wenn diese die Gelegenheit wahrnahmen, ihre Marktkennntnis nicht nur für das von ihnen geleitete Museum, sondern auch für die eigene Sammlung zu nutzen. Der Katalog hat die in der Öffentlichkeit vielfach vorgenommene Anprangerung von Hildebrand Gurlitt im Ergebnis weitgehend bekräftigt. Andere Familien, die in der NS-Zeit Kunst sammelten, werden sehr genau wahrnehmen, dass es nach wie vor für ihre Reputation schädlich wäre, den Besitz eines Werks mit problematischer Provenienz zu offenbaren, sofern sie kein professionelles PR-Management haben.⁴⁵ Wenn selbst ein vom (deutschen) Bund gesteuertes wissenschaftliches Forschungsprojekt Hildebrand Gurlitt schwere Vorwürfe macht, ohne das darin für diese Vorwürfe als maßgeblich herausgearbeitete Kriterium zu prüfen, wird man erst recht von anderer Seite keine faire Betrachtung erwarten können. Womöglich muss man sich auf öffentliche Demütigungen gefasst machen, ähnlich wie durch den Vorschlag eines Berliner Rechtsanwalts, wonach man Cornelius Gurlitt straffrei gehen lassen sollte, wenn er seine Werke dem Staat übertrage.⁴⁶ Schlimmstenfalls findet sich ein Staatsanwalt, der einem das Leben noch mit einem an den Haaren herbeigezogenen Ermittlungsverfahren schwer macht. Der Katalog lässt nicht hoffen, dass es anderen Familien in einer ähnlichen Lage besser gehen würde. Der so geschaffene Anreiz,

45 Neue Westfälische, 10.1.2017: „Oetker gibt erstmals Raubkunst-Gemälde zurück. http://www.nw.de/kultur_und_freizeit/theater_und_kunst/21540241_Dr.-Oetker-gibt-erstmal-Gemaelde-zurueck.html, eingesehen am 28.11.2017.

46 Peitz 2013.

sein Wissen raubkunstverdächtiger Stücke im Familienbesitz lieber für sich zu behalten, läuft aber den Interessen der Erben von NS-Verfolgten, die sich um Wiedergutmachung bemühen, zuwider. Die Freigiebigkeit des Katalogs bei den Schuldzuweisungen und die Sparsamkeit bei deren Begründungen sind also nicht etwa „politisch korrekt“.⁴⁷ Aus solchen Erwägungen betonen übrigens viele rechtliche Vertreter der Erben von NS-Verfolgten gegenüber den Besitzern von Raubkunst, dass Restitution keine Strafe für Fehlverhalten und der Zwang (in den meisten Fällen) nicht vom Käufer, sondern vom deutschen Staat ausgegangen sei. Als Vertreter von NS-Verfolgten kommt man in der Praxis regelmäßig aus, ohne der Familie der Gegenseite Schuldvorwürfe zu machen. Wer heute in Deutschland im Bereich Raubkunst Wiedergutmachung erstrebt, kann sich in aller Regel nicht auf Gesetze stützen, sondern fordert sie der Rechtslage zum Trotz aus moralischen Gründen und kann sich nur auf politische Appelle stützen.⁴⁸ Wer sich aber auf moralische Prinzipien stützt, sollte bei der Beurteilung des Gegenübers besonders auf Fairness achten, Schuldvorwürfe also nur gut begrün-

det formulieren. Ansonsten fehlt es ihm an Überzeugungskraft, auf der letztlich die politische Akzeptanz der gegenwärtigen Wiedergutmachungspraxis bei Raubkunst beruht.

V. Fazit

Die im Katalog verzeichneten Werke und die von führenden Forschern zum Thema Raubkunst verfassten Texte tragen zur Erklärung des NS-Kunstraubs und zur Rolle von Hildebrand Gurlitt auf diesem Feld in großem Maße bei. Mangels einer wirtschafts- und zeithistorischen Einordnung der vielen Beispiele bleibt der Katalog aber hinter dem zurück, was man von der Präsentation der fünfjährigen Forschungsarbeit zweier großer Forscherteams hätte erwarten können. Das gilt besonders, weil die Vorstellung von einem „Nazi-Schatz“, der weitgehend aus Raubkunst bestehe, noch weit verbreitet ist. Zu begrüßen ist, dass der Katalog zu einer klaren moralischen Einordnung des Handelns von Hildebrand Gurlitt findet. Die verschiedenen Schuldvorwürfe werden allerdings nicht ausreichend begründet und sind in mancher Hinsicht fraglich. Damit tut der Katalog den Erben der NS-Verfolgten, die sich noch um „Wiedergutmachung“ bemühen, und der politischen Akzeptanz dieser Bemühungen keinen Gefallen. Der Katalog ist aber wegen seiner Informationsfülle für jeden, der sich mit dem Thema Raubkunst befasst, wichtig. Die Ausstellung ist ein wichtiger Erinnerungsort, dessen Funktion vermutlich bald nur noch durch den vorliegenden Katalog wahrgenommen werden kann. ■

47 Auf „politische Korrektheit“ legt der (deutsche) Bund ja auch sonst oft keinen Wert: Er kommt etwa dem Wunsch der Jewish Claims Conference nach Zugangserleichterungen für NS-Verfolgte zur Beratenden Kommission im Zusammenhang mit der Rückgabe von NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgütern nicht nach, ist der Verschiebung der Beweislast zu Ungunsten von NS-Verfolgten durch die früher sog. „Limbach-Kommission“ nicht entgegengetreten (Henning Kahmann, Parzingers Vorschlag, Wird die Verfahrensordnung der „Limbach-Kommission noch einmal geändert werden?“ Zeitschrift für offene Vermögensfragen 2017, 11, 13) und hat auch früher den Konflikt mit jüdischen Organisationen nicht gescheut; („Germany to Continue Funding to Establish Provenance of Looted Art“, New York Times, 30.3.2016, <http://www.lootedart.com/RPWM4M863091>). Der Umstand, dass das Bundesamt für zentrale Dienste und offene Vermögensfragen noch immer bis 1993 gestellte Anträge auf Wiedergutmachung von NS-Unrecht auf dem Gebiet der ehemaligen DDR bearbeitet, spricht nicht dafür, dass dem Bund an der praktischen Umsetzung von Wiedergutmachungsfragen viel gelegen ist (BADV: Statistik zu offenen Vermögensfragen ab 1992, <http://www.badv.bund.de/DE/OffeneVermögensfragen/Statistik/start.html>). Möglicherweise zeugt auch der Umgang mit denjenigen, die „Ghettorenten“ beantragten, von einem „dicken Fell“ des Bundes, s. etwa Julia Smilga, „Holocaust. Richter Mundtot.“ Die Zeit, 6.12.2016, <http://www.zeit.de/2016/33/jan-robert-rene-holocaust-ueberlebende-rente-richter>, eingesehen am 27.11.2017.

48 S. die schon erwähnte Handreichung zur Umsetzung der „Erklärung der Bundesregierung, der Länder und der kommunalen Spitzenverbände zur Auffindung und zur Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgutes, insbesondere aus jüdischem Besitz“ vom Dezember 1999. http://www.lostart.de/Content/01_LostArt/DE/Downloads/Handreichung.pdf;jsessionid=73FA428AA17C0CB7B532B1EE9FC7B997.m1?__blob=publicationFile&v=4, eingesehen am 28.11.2017.