



**Erblickt, verpackt und mitgenommen –  
Herkunft der Dinge im Museum**  
Provenienzforschung im Spiegel der Zeit

Ulrich Krempel, Wilhelm Krull, Adelheid Wessler (Hg.)

**Erblickt, verpackt und mitgenommen –  
Herkunft der Dinge im Museum**

Provenienzforschung im Spiegel der Zeit

Ulrich Krempel  
Wilhelm Krull  
Adelheid Wessler

## Inhaltsverzeichnis

Geleitwort Wilhelm Krull	5
<i>Adelheid Wessler, Hannover</i> Provenienzforschung im Spiegel der Zeit ... ein Vorwort	7
<i>Ulrich Krempel, Hannover</i> Zur Provenienzforschung im Museum	11
<i>Hermann Parzinger, Berlin</i> „Geraubt, erbeutet, illegal gegraben – Kulturgüter auf Abwegen“	17
<i>Gilbert Lupfer, Dresden</i> Provenienzforschung und ihre Parameter: Politik, Recht, Moral und Wissenschaft	41
<i>Annette Baumann, Hannover</i> Provenienzforschung zum Kunstbesitz der Landeshauptstadt Hannover – Sammlungsbestände moderner Kunst im Sprengel Museum und dem Niedersächsischen Landesmuseum Hannover	49
<i>Claudia Andratschke, Hannover</i> Provenienzforschung am Landesmuseum Hannover	73
<i>Peter Forster und Miriam Olivia Merz, Wiesbaden</i> Provenienzforschung im Museum Wiesbaden 2009–2011	89
<i>Michael Franz, Magdeburg</i> Die Serviceinstrumente der Koordinierungsstelle Magdeburg für Museen – im Bereich der NS-Raubkunst und der Beutekunst	109
<i>Kornelia von Berswordt-Wallrabe, Schwerin</i> Entzug von Kunst und Kulturgut in der DDR	119
<i>Ulf Bischof, Berlin</i> Kunstexporte im Kalten Krieg	137
Autorenverzeichnis	145

## Geleitwort

Wilhelm Krull

Was haben Egon Schieles „Wally“, Gustav Klimts „Mohnwiese“, Jan Vermeers „Malkunst“ und Giovanni Battista Tiepolos „Die Wunderheilung des zornigen Sohnes“ gemeinsam? – Sie alle sind in der jüngeren Vergangenheit in die Schlagzeilen der Feuilletons geraten. In den genannten Fällen geht es jeweils um die Frage, ob das Kunstwerk zu restituieren ist oder nicht. Ich könnte in dieser Aufzählung noch das eine oder andere Gemälde, dessen Herkunft ebenfalls umstritten ist, hinzufügen. Worum es mir geht, ist der Hinweis auf die offenkundige Aktualität des Themas. Die Provenienzforscher sind längst aus ihrem Nischen-Dasein herausgetreten. Provenienzfragen beschäftigen nicht nur Museen, Kunstsammlungen und Universitäten sowie die eigens eingerichteten Koordinierungsstellen, sondern ebenso Auktionshäuser, Anwaltskanzleien oder gar Privatdetekteien.

Aus Sicht einer Stiftung und vor allem aus dem Blickwinkel des treuhänderischen Vermögensverwalters faszinieren dabei vor allem die Summen, die gezahlt werden, um das Eigentumsrecht an einem Werk für alle Zeit zu klären. So zahlte die Stiftung Leopold 14,2 Mio. Euro, um Egon Schieles „Wally“ nach Wien zurückzuholen. Das Gemälde wurde Anfang 1998 unter dem Verdacht, dass es sich um NS-Raubkunst handele, durch die New Yorker Behörden beschlagnahmt. Der Verdacht besteht zwar weiterhin, doch gelang es der Stiftung Leopold, sich mit den Erben zu einigen, sodass Rechtsfrieden hergestellt werden konnte. Die Stiftung Leopold ist nun leider ihrerseits darauf angewiesen, Schiele-Blätter zu versteigern, um den Kaufpreis decken zu können.

Was es für den Etat eines Museums oder einer Kunstsammlung bedeutet, Restitutionsforderungen auf diese Weise abzuwenden, wurde im Verlauf des Symposiums „Erblickt, verpackt und mitgenommen – Herkunft der Dinge im Museum. Provenienzforschung im Spiegel der Zeit“ an verschiedenen Stellen thematisiert. Gerade für Sammlungen in staatlicher Trägerschaft geht angesichts knapper Kassen mit derartigen Forderungen eine nicht unerhebliche Bedrohung einher. Was das perspektivisch für die Anschaffungsetats bedeutet, lässt sich denken und war eines von verschiedenen Themen der Podiumsdiskussion „Herausforderungen – Hürden – Hindernisse – wie gehen wir mit Rückgabeansprüchen in der Praxis um?“

Für die VolkswagenStiftung steht das Symposium in engem Zusammenhang mit ihren Förderaktivitäten im Bereich der Museen. Im Rahmen der 2008 gegründeten Förderinitiative „Forschung in Museen“ können Museen Anträge auf Fördermittel für Forschungsprojekte stellen, deren Basis die eigenen Sammlungsbestände darstellen und in denen der wissenschaftliche Nachwuchs in Fragen der sammlungsbezogenen Forschung eingeführt wird. Auch Projekte zu Fragen der Provenienz von Kunst- und Kulturgütern können in diesem Zusammenhang beantragt werden. Ziel dieser Förderinitiative ist die Stärkung der Forschungskapazität und -qualität insbesondere von mittleren und kleinen Museen sowie die Förderung des wissenschaftlichen Nachwuchses im Bereich der sammlungsbezogenen Forschung. Darüber hinaus soll die regionale, nationale und internationale Kooperation von Museen mit universitären und außeruniversitären Forschungseinrichtungen sowie zwischen mehreren Museen unterstützt werden. Seit der Einrichtung der Initiative im Jahr 2008 hat die VolkswagenStiftung insgesamt 8,5 Mio. Euro für 27 Projekte bewilligt.

Im Zuge ihres Engagements für die Museen greift die VolkswagenStiftung auch immer wieder wichtige Fragen der Museumsarbeit auf und möchte auf Tagungen wie der hier dokumentierten Raum für den Austausch zwischen Expertinnen und Experten zu aktuellen Problemstellungen bieten. Für das Thema der Provenienzforschung konnten wir das Sprengel Museum Hannover als Partner gewinnen – eine Kooperation, die sich schon bei früheren Gelegenheiten bewährt hat. So danke ich dem Direktor des Sprengel Museums Hannover, Herrn Prof. Ulrich Krempel, sowie seinem Team um Frau Carola Hagenah und Isabell Schwarz sehr herzlich für die Vorbereitung der Veranstaltung sowie die Unterstützung bei der Erstellung dieser Publikation. Mein besonderer Dank gilt auch den Referentinnen und Referenten der Veranstaltung, die sich im Anschluss die Mühe gemacht haben, ihre Ausführungen auch schriftlich niederzulegen. Ferner danke ich Frau Dr. Adelheid Wessler, Frau Katja Ebeling und Herrn Julian Zeuner von Seiten der VolkswagenStiftung für die Organisation der Veranstaltung und die redaktionelle Betreuung der Publikation.

## Provenienzforschung im Spiegel der Zeit ... ein Vorwort

Adelheid Wessler, Hannover

An deutschen Kunstmuseen wird seit gut zehn Jahren verstärkt nach der Herkunft der Kunstwerke gefragt, die in Ausstellungen präsentiert bzw. in den Magazinen gelagert werden. Welche Biografie haben diese Werke? Wer waren die Vorbesitzer? Und wie sind die Werke in den Besitz des jeweiligen Museums gelangt? Mit diesen Fragen beschäftigen sich an vielen Häusern inzwischen Provenienzforscherinnen und Provenienzforscher. Die Recherchen werden häufig angestoßen durch Rückgabeforderungen von Erben von in der Zeit des nationalsozialistischen Regimes verfolgten Personen. Immer häufiger beginnen aber Museen auch initiativ die Provenienz ihrer Kunstwerke und Kulturgüter zu erforschen.

Aus Sicht der VolkswagenStiftung und des Sprengel Museum Hannover war es nun an der Zeit, das Thema im Austausch mit Expertinnen und Experten einer Reflexion zu unterziehen. So wurde am 9. und 10. November 2010 im Rahmen des Symposiums „Erblickt, verpackt und mitgenommen – Herkunft der Dinge im Museum. Provenienzforschung im Spiegel der Zeit“ eine erste Zwischenbilanz des bisher Erreichten gezogen. Rund 150 Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler tauschten sich über ihre Erfahrungen in der Provenienzforschung aus. Die Referentinnen und Referenten boten interessante Einblicke in die aufwändigen Recherchen, die oftmals notwendig sind, um die verschlungenen Wege der Kunstwerke nachzuvollziehen. Neben diesen Fachvorträgen boten zwei Podiumsdiskussionen viel Raum zur Diskussion des Spannungsfeldes politischer, rechtlicher und moralischer Aspekte, in denen sich die Provenienzforschung bewegt.

Der vorliegende Band dokumentiert die Beiträge dieser Tagung. Die VolkswagenStiftung und das Sprengel Museum Hannover möchten mit der Publikation beispielhaft den derzeitigen Stand in diesem recht jungen Forschungsgebiet dokumentieren, noch offene Fragestellungen aufzeigen sowie dazu beitragen, die Provenienzforschung weiter zu vernetzen. Denn: Die Recherchen gerade in diesem Forschungsbereich sind auf die Transparenz des Forschungsprozesses angewiesen.

Als ein Ergebnis der Tagung kann hier bereits vorweggenommen werden: Die Forschung in Bezug auf NS-verfolgungsbedingt entzogenes Kunst- und Kulturgut

hat in den vergangenen Jahren gute Fortschritte gemacht. Auch wenn sicherlich noch große weitere Anstrengungen notwendig sind, so sind doch an vielen Häusern inzwischen Provenienzforscherinnen und Provenienzforscher mit dem Thema befasst. Erste bundesweite Vernetzungsstrukturen sind aufgebaut, grundlegende finanzielle Mittel werden sowohl von privaten Förderern als auch von der öffentlichen Hand bereit gestellt. Thematisch völlig unterrepräsentiert jedoch sind bisher Forschungen zu Fragen des Umgangs mit Kunst und Kultur in der DDR – in der deutschen Geschichte ebenfalls eine Zeit, in der sich die Besitzverhältnisse vieler Kunstwerke durch unrechtmäßiges Handeln verändert haben. Hier eröffnet sich ein weites Forschungsfeld, das für die jüngere deutsche Geschichte von großer Bedeutung ist.

Die Beiträge dieses Bandes sind gemäß dem Programm der Tagung organisiert, das in verschiedene thematische Einheiten gegliedert war. Gegenüber dem Symposium gibt es einige wenige Änderungen in diesem Tagungsband.

Die beiden Keynotes des Symposiums von Prof. Dr. Hermann Parzinger, Präsident der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, und Prof. Gilbert Lupfer, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, skizzieren die zentralen Bereiche der Provenienzforschung und formulieren aktuelle Fragestellungen und Perspektiven auf dieses breite Forschungsfeld. So identifiziert Professor Parzinger vier zentrale Problemfelder, wenn „Kulturgüter auf Abwege geraten“: Die Raubkunst, die so genannte entartete Kunst, die Beutekunst und die menschlichen Überreste. In diesen Bereichen haben es die Akteure mit sehr unterschiedlichen politischen, gesellschaftlichen und juristischen Konstellationen zu tun. Neben der Notwendigkeit durch Forschung in diesen Bereichen erlittenes Unrecht zu entschädigen weist Parzinger auf ein fünftes Problemfeld hin: Die illegale Archäologie. Hierdurch werde dem kollektiven Gedächtnis ein gewaltiger und evtl. irreparabler Schaden zugefügt, da den Objekten ihre Herkunft entzogen werde.

Professor Lupfer ordnet in seinem Beitrag die Provenienzforschung den sie bedingenden Parametern Politik, Recht, Moral und Wissenschaft zu. Beginnend mit dem Bereich der Wissenschaft weist er darauf hin, dass die Provenienzforschung in der Kunstgeschichte lange Jahre ein prekäres Dasein führte. Seine Ausführungen verbindet er mit der Forderung zukünftig Provenienzforschung als einen zentralen Teil der kunsthistorischen Ausbildung zu etablieren. Die Politik bezeichnet Prof. Lupfer auf der einen Seite als den Impulsgeber für die Entwicklung der Provenienzforschung und beschreibt auf der anderen Seite die zunächst mangelnde finanzielle Unterstützung dieses Forschungszweiges – eine Situation, die sich jedoch bis heute verbessert habe. Recht und Moral kommen im Zusammenhang mit konkreten Restitutionsgesuchen ins Spiel. So lassen die juristischen

Grundlagen große Handlungsspielräume und die moralische Verpflichtung wird von den betreffenden Institutionen bis heute recht unterschiedlich wahrgenommen. Abschließend weist Lupfer noch auf die unterschiedlichen Herausforderungen hin, denen Museen in West- und Ostdeutschland ausgesetzt sind.

Nach diesen Einführungen, welche die Bandbreite der Provenienzforschung aufzeigen und diese in ihren weiteren Kontext stellen, stehen in den folgenden zwei Beiträgen konkrete Forschungen an Museen in Hannover im Mittelpunkt. Zu Wort kommen hierbei die beiden Provenienzforscherinnen, die für die Sammlungen des städtischen Kunstbesitzes in Hannover und des Landes Niedersachsen zuständig sind, Dr. Annette Baumann und Dr. Claudia Andratschke. Frau Baumann beschreibt unter dem Titel „Provenienzforschung zum Kunstbesitz der Landeshauptstadt Hannover – Sammlungsbestände moderner Kunst im Sprengel Museum Hannover und dem Niedersächsischen Landesmuseum Hannover“ beispielhaft die Provenienzrecherchen zu einer von Dr. Conrad Doebbeke erworbenen Sammlung. Der Beitrag von Frau Andratschke thematisiert unter dem Titel „Provenienzforschung am Landesmuseum Hannover“ die seit 2008 durchgeführten Maßnahmen, bietet einen Einblick in die bisher erzielten Ergebnisse sowie einen Ausblick auf zukünftig geplante Forschungen.

Zu dem Themenbereich „Kunst aus jüdischem Besitz“ beschreiben Dr. Peter Forster und Miriam Olivia Merz unter dem Titel „Provenienzforschung am Museum Wiesbaden 2009–2011“ die Ankaufspraxis des Museumsdirektors Dr. Hermann Voss in den Jahren 1935 bis 1945. Dabei identifizieren sie vier „Methoden“, mit denen es Herrn Voss gelang, den Sammlungsbestand der Gemäldegalerie in diesen Jahren beachtlich zu erweitern: Erwerbungen von beschlagnahmten Gemälden, Tauschgeschäfte mit „Entarteter Kunst“, Erwerbungen im Tausch, Synergieeffekte: Der „Sonderauftrag Linz“ und die Gemäldegalerie Wiesbaden.

Die Raub- und Beutekunst aus dem Zweiten Weltkrieg wird in diesem Tagungsband in dem Beitrag von Dr. Michael Franz, Leiter der Koordinierungsstelle Magdeburg, „Die Serviceinstrumente der Koordinierungsstelle Magdeburg für Museen im Bereich der NS-Raubkunst und der Beutekunst“ thematisiert.

Die beiden abschließenden Beiträge thematisieren den Vermögensentzug von Kunstgegenständen in der DDR. Professorin Kornelia von Berswordt-Wallrabe, Schwerin, beleuchtet in ihrem Artikel fünf unterschiedliche Kontexte des Entzugs von Kunst und Kulturgut. 1. Die so genannten „Schlossbergungen“ im Rahmen der „Bodenreform“ von 1945–1947, 2. Die Anwendung des Gesetzes zum „Schutz des Volkseigentums“ bei der Enteignung von Großunternehmen und Großgrundbesitz, 3. Erbschaften an ausreisende oder außerhalb der DDR lebende Erben, 4. Die Aktion „Licht“ 1961 und 1962 durch das Ministerium für Staatssicherheit (MfS) und schließlich 5. Die Verwertung entzogenen Kunst und Kulturgutes.

Ulf Bischof, Rechtsanwalt aus Berlin, legt in seinem Beitrag „Kunstexporte im Kalten Krieg“ den Schwerpunkt auf den deutsch-deutschen Kunsthandel und den Umgang mit Kunstsammlern seitens des DDR Regimes. Dabei verdeutlicht er, wie die DDR die Kunst als Einnahmequelle für Devisen genutzt hat. Gleichzeitig weist er darauf hin, dass die bestehenden Institutionen und Vernetzungsinstrumente für Provenienzrecherche sich sehr stark auf die NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgüter konzentrieren. Unterstützung für eine Provenienzrecherche für die Zeit nach 1945 sei hier nur schwer zu bekommen.

Die Beiträge dieses Bandes sprechen neben den Forschungsergebnissen zu konkreten Fällen auch übergreifende Themen an, welche die Zukunft der Provenienzforschung betreffen. So ist es perspektivisch von großer Bedeutung, in welcher Weise Nachwuchswissenschaftlerinnen und Nachwuchswissenschaftler an diesen Themenbereich herangeführt werden. In welcher Form soll die Provenienzforschung in die Ausbildung zumeist von Kunsthistorikern eingebunden werden? Expertinnen und Experten auf der Tagung gaben hier der Integration dieses Themenfeldes in die reguläre Ausbildung gegenüber der Gründung eigener, ausschließlich auf Provenienzforschung ausgerichteter Studiengänge grundsätzlich den Vorzug.

Wie für die gesamte Museumsforschung so gilt auch für die Provenienzforschung, dass nur eine gesicherte finanzielle Grundlage zu guten und nachhaltigen Forschungsergebnissen führen kann. Hierzu gehören an erster Stelle die Finanzierung der Forscherinnen und Forscher. Aber auch die Sicherung und Bewahrung von Künstlernachlässen und Archiven des Kunsthandels sowie die Einrichtung dialogischer Datenbanken für die dauerhaft gut zugängliche Publikation der Forschungsergebnisse. Die Beiträge dieses Bandes machen die Notwendigkeit einer gesicherten finanziellen Ausstattung sehr deutlich.

## Zur Provenienzforschung im Museum

Ulrich Krempel, Hannover

Der Wunsch, mehr von jenen Dingen und ihrer Geschichte zu wissen, die uns umgeben, ist so alt wie das Sammeln der Dinge und der Umgang mit ihnen. Die Kriegszüge auch der fernen Vergangenheit waren voll von gewalttätigen Akten des Ergreifens und Inbesitznehmens von Dingen, die den siegenden Streitern in die Hände fielen und deren Inbesitznahme oft nicht nur Zugewinn für die Ergreifenden bedeutete, sondern auch schmerzlichen Verlust, symbolische Erniedrigung für die Besiegten. Das Schleifen der Burgen und Siedlungen, die Vernichtung von menschlichen Leben, die Versklavung der Familienmitglieder fand ihre Parallelen in der Übernahme der Schätze, in der Fortbringung des Gefundenen, in der triumphalen Präsentation der Besiegten und ihrer Habe. Von der Einschmelzung der gefundenen Götterbilder und der Verfertigung der Porträts der Sieger aus den alten, ehemals geheiligten Materialien bis hin zum Aufbau großer Sammlungen aus dem Gefundenen, Eingepackten und Geraubten reicht in Europa über die Jahrtausende die Geschichte der Herkunft der Dinge. Nur wenig davon ist notiert, ist Teil des geschichtlichen Wissens; vieles ist heute nur noch mit Hilfe von komplexen wissenschaftlichen Zuschreibungen zu eruieren, zumindest, was die Herkunft, das Alter oder die Bedeutung der Dinge und Objekte betrifft.

Auch die Geschichte des modernen Europa, eines Europa, das durch die großen Kriege der Nationalstaaten im 19. und 20. Jahrhundert geprägt wurde, ist eine Geschichte der Beutezüge, der verschwundenen und aufgetauchten, der vernichteten und im Geheimen bewahrten Objekte. Die Museen sind in der Regel die Institutionen, in denen solche Objekte bewahrt werden, oft insgeheim, auch unter Wahrung von geheimen und klandestinen Provenienzen der Objekte. Bis heute sind tausende und abertausende von Objekten zwar bekannt, aber nachhaltig disloziert; wenn wir an die Geschichte der kriegsbedingten Verluste allein Mittel- und Osteuropas denken, an das, was heute Wissenschaftler im Nachgang des Zweiten Weltkriegs in polnischen, russischen und deutschen Sammlungen finden und benennen, aber nicht beheben können, ahnen wir, wie nachhaltig in der jüngsten historischen Zeit solche Dislozierungen auch in das Gefüge der sammelnden Institutionen nachhaltig eingegriffen haben. Nicht nur die Geschichte

der großen deutschen Kunstsammlungen ist ja in den letzten zwei Jahrhunderten bestimmt durch die Historie dynastischer Höfe, durch Kriege, durch Mitnahme, durch systematische Raubaktionen, wie sie die napoleonischen Eroberungszüge oder die Besetzung Europas durch die Hitlerarmeen illustrieren.

Wir sitzen heute in den Museen vor den Bergen der Dinge, deren Zahlen wir manchmal im Diskurs um die Notwendigkeit von Museen stolz nennen: 30.000, 100.000, 500.000 Objekte. Das sind Zahlen, von denen wir hoffen, dass sie den Normalsterblichen auf Distanz halten werden; unsere Inventarien werden bearbeitet, um zu belegen, dass wir den Dingen gegenüber aufgeschlossen sind, dass wir die Hüter des Wissens sind, die Kuratoren des heiligen Tempelbezirks, des Sammelns und Bewahrens.

Dabei ist heute die Notwendigkeit von öffentlichem Wissen groß, in einem angeheizten zeitgenössischen Diskurs über Geschichte und unsere Verantwortung für sie, der längst über die Generationen reicht. Die Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler sind heute verantwortlich für Erkenntnisse und einen Fundus von Wissen, der sich auf Ereignisse auch der jüngsten Vergangenheit bezieht, die ja nicht immer die von glücklichen und unbestritten legalen Erwerbungen sind. Gerade flammte die Diskussion um die Nofretete in Berlin wieder einmal auf, deren Geschichte sich ja in den nächsten Jahren, zumindest was ihre Auffindung in Ägypten betrifft, zum 100. Male jähren wird. Bis heute ist deren gesamter Fundzusammenhang niemals öffentlich dokumentiert worden, es hat außer der Vereinzelung eines Fundobjektes keine große Ausstellung jener Grabung gegeben, wohl auch wegen des umstrittenen Charakters ihrer Auffindung und Erwerbung. Das gehört zur Geschichte der europäischen Museen eben auch hinzu, jenes Suchen nach historischer Wahrheit und gelegentlich auch die Parteinahme für einen Aspekt dieser Wahrheit. Angesichts einer komplexen Erwerbungs Geschichte finden sich Wissenschaftler gelegentlich auch auf unterschiedlichen Seiten der Medaille wider, die Kollegenschaft in Herkunfts- und jene in den Fund- oder Aufbewahrungsländern spricht noch zu oft in verschiedenen Begrifflichkeiten.

Welche Rolle kann die museale Forschung in solchen Zusammenhängen heute spielen? Müssen nicht Museumsleute auch endlich politische Menschen in dem Sinne sein, dass sie die gesellschaftliche Notwendigkeit des historischen Wissens über das von ihnen verwaltete, erforschte, gepflegte und gehütete Kulturgut begreifen und öffentlich machen, ihre Forschungen intensivieren, in einen gesellschaftlichen und politischen Zusammenhang von heute stellen? Besitz von und Verfügung über Kunst ist ja heute auch in der politischen Diskussion kein ganz ungefährliches Thema, schon wenn wir nur die innenpolitische Situation in unserem Lande anschauen. Immer wieder tauchen in den Diskussionen um die Sparröte der Museen Vorschläge auf, Kulturgüter zu veräußern, um so auf

merkantile Wege und dem des Tausches Ressourcen zu schaffen für das Betreiben eben der Institutionen, die gerade noch Schatzkammer waren. Und die dann, mancher Schätze beraubt, so zumindest die Mittel für ihre weitere Existenz oder das einfache Bezahlen der Energierechnungen finden könnten.

Dass die Geschichte der Erwerbung von Kunst immer auch die Geschichte menschlicher Interaktion ist, Geschichte vom Wesen des Menschen und dessen Ausdruck in den Verhältnissen der Dinge, ist den Menschen im Museum in der Regel klar. Wie wichtig also, heute der Geschichte der Beteiligten mehr denn je auf die Spuren zu kommen, wenn wir die Provenienz der Dinge beleuchten und zu begreifen versuchen, wie sie in unsere Museen gekommen sind. Die nahezu verzweifelten Versuche, eine stark verspätete Provenienzforschung in den Museen für moderne und klassische Kunst, bezogen auf die 30er und 40er Jahre in Deutschland endlich zu beginnen, hat uns offenbart, wie schnell historisches Wissen verlorengehen kann, wie mit dem Verlust der Akteure einer bestimmten Generation das Wissen um konkrete geschichtliche Zusammenhänge, um den Charakter und die Handlungen von Menschen, um die Rolle von Institutionen, um den Verbleib von gelagerten und dislozierten Werken aussehen kann.

Dass in den letzten Jahren gerade in Deutschland erhebliche Schritte unternommen worden sind, um die Notwendigkeit historischer Forschung im Bereich der Provenienz der Objekte in unseren Häusern zu intensivieren, kann niemand leugnen. Bedauerlich ist, dass es so lange gedauert hat, bis diese Dinge endlich in Bewegung gerieten, und nicht verwunderlich, dass es erst mit einer neuen, gesamtdeutschen Verantwortung nach der Wiedervereinigung zu solchen Schritten und zugleich einer Neubewertung historischer Sachverhalte und deren Wertigkeit auch in einem justiziablen Sinne gekommen ist. Museum und die Arbeit im Museum hat Parameter, die wie etwa die immer wieder zitierte Aufarbeitung und Erforschung der Objekte; dazu gehört notwendigerweise ein präzises Wissen um die Herkunft der Dinge.

Es ist also das genuine Versäumnis einer Nachkriegssituation in den deutschen Museen, das sich heute in unseren fehlenden Erkenntnissen deutlich macht. Ein Stückweit schlechtes Gewissen mag dafür die Grundlage gewesen sein, vielfach auch das Bemühen, die Dinge nicht zu deutlich werden zu lassen, waren doch sehr oft die Protagonisten des Museums nach dem Zweiten Weltkrieg allzu oft auch dieselben wie vor dem Krieg und in den Zeiten des Nationalsozialismus. Erstaunlich auch, wie gering unser Bewusstsein von der Rechtmäßigkeit oder Unrechtmäßigkeit vieler Dinge ist; Besitzverhältnisse werden ja in der Regel nicht von Kunsthistorikern, sondern von juristischen Institutionen kommentiert. Aber dass die Historikerinnen und Historiker sich mit Erkundungen



und Bewertungen allzu lange zurückgehalten haben, dass sie die Dinge lieber nicht berührten, das hat auch mit dem konservativen und konservatorischen Charakter der Institutionen zu tun. Und mit einem fehlenden gesellschaftspolitischen Bewusstsein der Menschen, die in diesen Häusern arbeiten.

Wir brauchen also mutige Schritte und nicht einfache Parteinahme für die Institution. Verpflichtung müsste für uns alle in einem viel stärkeren Maße die historische Wahrheit sein; denn nur die historische Wahrheit ist eigentlich das Ziel der Historiker, der Kunsthistoriker, der Forscherinnen und Forscher. Dass wir uns ihr nicht hundertprozentig nähern können, ist aber keine Entschuldigung für den Verzicht auf möglichst präzise und intensive politische Forschung.

Der fordernde Charakter, den die Entscheidungen deutscher Politik durch die Unterstützung des Washingtoner Abkommens in solche Forschungen gebracht haben, hat manches erleichtert. Und doch sind Widersprüche zu spüren, gerade auch im öffentlichen Diskurs um Restititionen mischt sich in der letzten Zeit ein kleinlicher Streit um juristische Sachverhalte mit einer Tendenz, das Historische endlich ruhen lassen zu wollen. Das sind aktuelle, konservative politische Statements, die der historischen Erkenntnis der Wahrheit ebenso entgegenlaufen, wie sie an unheilvollen Parteinahmen der Vergangenheit andocken. Dass in solchen Diskursen, was die zeitgenössische Kunst betrifft, immer auch ein leichter Anklang von Antisemitismus mit aufscheint, entgeht dem aufmerksamen Leser und in dieser Zeit Lebenden nicht.

Und, liebe Kolleginnen und Kollegen, liebe Damen und Herren aus der Politik und den Stiftungen, dass dabei in der Vergangenheit natürlich die Unterfinanzierung der forschenden Museen, das Entbehren von Geldern für Provenienzforschung in den Museen ein erheblicher Hinderungsgrund gewesen ist, das alles haben wir uns schon oft gegenseitig gesagt. Es wird aber wichtig sein, dass eine gesamtgesellschaftliche Verantwortung nicht einfach an das Museum delegiert wird, das dann mit der üblichen Unterfinanzierung und Beschränkung des Personals und der Mittel allein dafür zu sorgen hat, dass die Dinge anders werden. Museen sollten politisch unterstützt werden, ermutigt, sich solche Projekte vorzunehmen, auch und gerade im lokalen und regionalen Zusammenhang. Die Mittelvergabe zentraler Institutionen in Berlin ist dabei nicht die einzige Möglichkeit, die Museen nachhaltig in die Lage zu versetzen, sich mit ihren historischen Beständen adäquat auseinandersetzen zu können.

Hier in Hannover und in Niedersachsen sind erste Schritte getan worden; städtische und Landesrechercheure arbeiten an der Aufarbeitung der Geschichte der Sammlungen etwa des Niedersächsischen Landesmuseums in Hannover und des Sprengel Museum Hannover. Das sind erste, ermutigende Schritte; befördert durch anstehende Fragestellungen an große Teile der Sammlungen.

Was aber geschieht da, wo keine aktuellen Fälle zu bearbeiten sind, wo keine Restititionen allverpflichtend gesehen werden oder befürchtet werden müssen? Wie allein werden die kleinen Institutionen gelassen, bei denen sich wenig aufsehenerregende Dinge finden lassen, die ebenfalls unklare Provenienzen haben, die den schrecklichen Zerklüftungen des 20. Jahrhunderts entstammen.

Vielleicht ist ja unser gemeinsames Unternehmen, diese Tagung, auch ein Aufruf an die Politik, hier endlich nachhaltig Direktiven zu setzen und sie zugleich zu unterstützen. Wir brauchen eine offensive Aufarbeitung unserer eigenen Geschichte, so wie sie genuin zu unseren ganz normalen musealen Aufgaben seit Bestehen des Museums gehört.

## **„Geraubt, erbeutet, illegal gegraben – Kulturgüter auf Abwegen“**

Hermann Parzinger, Berlin

„Erblickt, verpackt und mitgenommen – Herkunft der Dinge im Museum“ – hinter dem eher harmlos wirkenden Titel dieses Symposium verbergen sich etliche handfeste Problemfelder. Ich möchte die dringlichsten von ihnen in meinem Vortrag ansprechen und sie in ihrer besonderen Problematik skizzieren. Nicht nur Museen und andere Kultureinrichtungen, sondern auch seriöse Auktionshäuser sowie Kunsthändler und Privatpersonen stoßen im Zusammenhang mit dem Erwerb von Kunstgegenständen immer wieder auf dieselben vielschichtigen Fragen, wenn es sich zeigt, dass solche Kulturgüter auf Abwege geraten sind.

### **Raubkunst**

Lassen Sie mich mit dem Thema Raubkunst beginnen, das – verursacht durch die Gewaltherrschaft der Nationalsozialisten – auch etliche Jahrzehnte nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs noch immer von großer Bedeutung ist und Fachebene wie Politik gewiss noch etliche Jahre beschäftigen und fordern wird. „NS-Raubkunst“ steht für den massiven rechtswidrigen Entzug von Privateigentum im Kontext von Diskriminierung, Entrechtung, Verfolgung und letztlich Vernichtung durch das NS-Regime. Der Staat war in diesem Bereich systematisch – auch unter Ausnutzung seiner gesetzgeberischen Möglichkeiten – gegen seine eigenen Bürger vorgegangen. Bei der NS-Raubkunst ist die besondere Qualität des Unrechts signifikant, das vor allem den jüdischen Eigentümern der Kulturgüter widerfahren ist. Die Ausplünderung der jüdischen Bevölkerung war in dieser Dimension in der Geschichte einmalig. In dem Maße, in dem sich die Verfolgung der jüdischen Bevölkerung qualitativ verschärfte, veränderten sich auch die Verfolgungs- und Verlustszenarien, und zwar von anfangs mehr oder minder erzwungenen Veräußerungen bis hin zu entschädigungslosen staatlichen Beschlagnahmen und Entziehungen.

In vielen deutschen Kultureinrichtungen, vornehmlich in Museen und Bibliotheken, befinden sich heute Kunst- und Kulturgüter, die nachweislich aus ehemals

jüdischem Besitz stammen oder von denen angenommen werden muss, dass sie diese Provenienz haben. Nicht alle diese Werke stehen unter dem Generalverdacht, ihren Alteigentümern verfolgungsbedingt abhanden gekommen zu sein. Vieles ist vor 1933 in die öffentlichen Sammlungen gekommen und steht damit fraglos außerhalb der nachfolgenden Betrachtungen. So entwickelten sich zum Beispiel die Berliner Museen seit ihrer Gründung 1830 in vergleichsweise kurzer Zeit zu Orten der Kunst, Kultur und Wissenschaft von Weltrang mit herausragenden Sammlungen. Dies verdanken sie in nicht unwesentlichem Maße der Großzügigkeit jüdischer Mäzene. Namen wie James Simon, Eduard Arnhold, Oskar Huldshinsky u. v. a. sind mit der Geschichte der Berliner Museen so eng verbunden wie Ludwig Darmstaedter und Martin Breslauer mit der Preußischen Staatsbibliothek<sup>1</sup>. Das Mäzenatentum jüdischer Sammler war umfassend und einmalig; ihr großzügiges und bürgerschaftliches Engagement hat manchen Museen und Bibliotheken erst zu dem Ruhm verholfen, der trotz mancher Kriegsverluste bis heute anhält<sup>2</sup>.

Die NS-verfolgungsbedingten Auflösungen von jüdischen Kunstsammlungen in der Zeit zwischen 1933 bis 1945 erfolgten durch Verkäufe, in Auktionen – oftmals unter Wert – oder durch staatliche Zwangseingriffe ohne jede Entschädigung für die ehemaligen Eigentümer. Vieles ging in den Besitz öffentlicher Museen, Bibliotheken und Archive oder in private Hände über. Die Rückgabe unrechtmäßig entzogener Kunst- und Kulturgüter aus ehemals jüdischem Eigentum oder deren Entschädigung war nach 1945 durch verschiedene gesetzliche Bestimmungen der West-Alliierten, später durch die Bundesrepublik Deutschland geregelt<sup>3</sup>. Die DDR erließ keine vergleichbaren Regelungen. Für Vermögenswerte, die man bis 1945 jüdischen Bürgern entzogen hatte, sah weder die sowjetische Besatzungsmacht noch die spätere DDR-Regierung Regelungsbedarf<sup>4</sup>.

Im Zuge der Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten und mit dem Inkrafttreten des Einigungsvertrages am 3. 10. 1990 wurde auch das von der Regierung der DDR noch kurz vor der Wiedervereinigung beschlossene „Gesetz zur Regelung offener Vermögensfragen“<sup>5</sup> in bundesdeutsches Recht übernommen. Kunst- und Kulturgüter, die sich bis zur Wiedervereinigung im Gebiet der ehemaligen DDR befunden hatten, konnten nach diesem Gesetz zurückerstattet werden. Dies galt für vermögensrechtliche Ansprüche von Bürgern und Vereinigungen, die in der Zeit vom 30. Januar 1933 bis zum 8. Mai 1945 aus rassistischen, politischen, religiösen oder weltanschaulichen Gründen verfolgt wurden und deshalb ihr Vermögen infolge von Zwangsverkäufen, Enteignungen oder auf andere Weise verloren hatten. Die Rückgabeansprüche für Kunst- und Kulturgüter mussten jedoch bis zum 30. Juli 1993 angemeldet werden. Einige Verfahren laufen noch heute, weil die Faktenermittlung teils sehr aufwendig und schwierig ist.

Jahre später, im Dezember 1998, wurden in Washington zum Abschluss einer internationalen Konferenz über das Vermögen von Holocaust-Opfern Prinzipien zur Behandlung von „Kunstwerken aus Opferbesitz“ verabschiedet. Auch wenn diese heute als „Washingtoner Prinzipien“ bekannten Grundsätze keine Rechtsverbindlichkeit beanspruchen können, ist dort doch das unumkehrbare Zeichen gesetzt worden, sich international der Verantwortung zu stellen und konkrete Schritte einzuleiten, um die beabsichtigte späte Wiedergutmachung mehr als 50 Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges in die Tat umzusetzen<sup>6</sup>.

An erster Stelle der dort verabschiedeten sog. „Washingtoner Prinzipien“<sup>7</sup> steht die Aufforderung zur Identifizierung beschlagnahmter Kunstwerke und die Einrichtung eines zentralen Registers der beschlagnahmten Kunstwerke nebst dazugehörigen Ansprüchen der ehemaligen Eigentümer bzw. deren Rechtsnachfolger. Das wichtigste und wohl bis heute grundlegende Prinzip ist die Aufforderung an Antragsteller und heutige Besitzer, bei der Behandlung von Restitutionsbegehren faire und gerechte Lösungen zu finden. Diese Prinzipien sind als „soft law“ bezeichnet und sehr unterschiedlich bewertet worden. Gelegentlich war auch von einem „stumpfen Schwert“ die Rede<sup>8</sup>. Dennoch haben die Washingtoner Grundsätze von 1998 inzwischen dadurch unbestreitbar eine gewisse Verbindlichkeit erlangt, dass sie heute als anerkannte Basis für Restitutionsentscheidungen insbesondere deutscher öffentlicher Museen gelten. Eine nachhaltige Wirkung haben diese Prinzipien im Bereich der Provenienzforschung zur Aufklärung des nationalsozialistischen Kulturraubs in Deutschland wie auch international entfaltet. In Deutschland verbreitete sich die Erkenntnis, dass nur eine umfassende Provenienzforschung der Museen, Bibliotheken und Archive für die in Frage stehenden Werke und Sammlungen eine angemessene Grundlage zur Beurteilung und Entscheidung über erhobene Ansprüche schaffen kann.

In der Bundesrepublik Deutschland erfolgte die Umsetzung der Washingtoner Grundsätze durch die im Dezember 1999 verabschiedete „Gemeinsame Erklärung der Bundesregierung, der Länder und der Kommunalen Spitzenverbände zur Aufindung und Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgutes, insbesondere aus jüdischem Besitz“<sup>9</sup>. Im Februar 2001 wurde die als „Handreichung“ bekannte Anleitung zur Prüfung und Behandlung von Restitutionsanfragen publiziert, im November 2007 hatte man sie dann noch einmal grundlegend überarbeitet<sup>10</sup>. In diesen Leitfaden fanden umfangreiche und vielschichtige Erfahrungen mit Restitutionsersuchen aus den seit der Konferenz von Washington vergangenen 10 Jahren Praxis Eingang. Als Folge der Washingtoner Erklärung wurde ferner die Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste in Magdeburg beauftragt, identifizierte Kunstwerke in einem zentralen Register zu erfassen und zu veröffentlichen, welches über das Internet weltweit zugänglich ist<sup>11</sup>. Die Meldung von

Erkenntnissen aus der Provenienzforschung einzelner deutscher Kultureinrichtungen beruht allerdings auf dem Prinzip der Freiwilligkeit.

Mit der Einrichtung der sog. Beratenden Kommission, die nach ihrer Vorsitzenden Jutta Limbach auch als „Limbach-Kommission“ bezeichnet wird, hat die Bundesregierung eine weitere Anforderung der Washingtoner Prinzipien erfüllt. Die Kommission hat die Aufgabe, bei Differenzen über die Rückgabe von NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgütern als Vermittler zwischen den Trägern der Sammlungen und den ehemaligen Eigentümern der Kulturgüter bzw. deren Erben zu agieren und entsprechende Empfehlungen auszusprechen, die allerdings rechtlich nicht bindend sind. Die Kommission kann nur von beiden Parteien gemeinsam angerufen werden, ein Umstand, der oft kritisch bewertet wird. Dieses Konsensprinzip ist jedoch wegen des auf Vermittlung ausgerichteten Auftrages, den die Kommission hat, folgerichtig. Erwägenswert erscheint jedoch die Überlegung, auch Vertreter der sog. Opferseite in diese Beratende Kommission aufzunehmen.

Die Stiftung Preußischer Kulturbesitz prüft seit der Wiedervereinigung umfangreich Restitutionsansprüche aus dem Museums-, Bibliotheks- und Archivreich. Bis 1990 sah sich die Stiftung – wie im Übrigen auch alle anderen westdeutschen Museen, Bibliotheken und Archive – nicht mit solchen Restitutionsfragen konfrontiert. Seit 1991 ergaben sich dann zunehmend Kontakte zwischen der SPK und der Jewish Claims Conference über Kunstwerke, die vor Kriegsende in die heutigen Sammlungen der Einrichtungen der Stiftung gelangt waren. Manche Einzelfälle konnten auf der Grundlage des Vermögensgesetzes gelöst werden, für andere Sachverhalte fehlt es an einer rechtlichen Grundlage für eine Entscheidung. Aufgrund der vielfältigen Erfahrungen entschloss sich die Stiftung Preußischer Kulturbesitz im Sommer 1999 – als noch vor der Washingtoner Konferenz und der dortigen Verabschiedung der Washingtoner Prinzipien – zu einer eigenen Haltung in dieser Frage, die jedoch den Geist der Washingtoner Prinzipien bereits vorwegnahm.

Als Nachfolgerin des Trägers der Preußischen Staatlichen Museen und der Preußischen Staatsbibliothek, die im Laufe ihrer Entwicklung maßgeblich von jüdischen Mäzenen gefördert wurden, fühlt sich die SPK dabei in besonderer Weise in der Pflicht stehend. Die enorme Großzügigkeit früherer Mäzene wurde deshalb zum Anlass genommen, weitgreifende eigene Entscheidungen im Umgang mit Restitutionsansprüchen zu treffen. Angesichts der bekannten Rechtslage berief sich die Stiftung auf ihre Freiheit zur freiwilligen Leistung im Einzelfall. Ganz im Geiste der Washingtoner Grundsätze und der später veröffentlichten „Gemeinsamen Erklärung“ fasste der Stiftungsrats der SPK vom 4. Juni 1999 den Beschluss, zur Aufklärung entsprechender Sachverhalte beizutragen und die

Dokumentationen Dritten zugänglich zu machen. Außerdem ermächtigte der Stiftungsrat den Präsidenten, einvernehmliche Lösungen zu suchen und dabei sogar über die Herausgabe von Kunstwerken zu entscheiden, selbst wenn dies nicht zwingende Folge einer gesetzlichen Regelung ist.<sup>12</sup> Damit wurde der Weg für die freiwillige Restitution geebnet, da in den meisten Fällen gesetzliche Fristen verstrichen und Ansprüche somit rechtlich nicht mehr durchsetzbar waren.

Bis heute haben mein Vorgänger Klaus-Dieter Lehmann und ich als Präsidenten der SPK über 30 Anträge auf Restitution entschieden, in etwa 3/4 der Fälle wurde einer Rückgabe zugestimmt, da nach Klärung der Provenienz kein Zweifel an der Verfolgungsbedingtheit des Verlustes bestand. Das wohl prominenteste Stück ist das Gemälde „Watzmann“ von Caspar David Friedrich, welches weiterhin in der Alten Nationalgalerie in Berlin ausgestellt ist. Im Bibliotheksbereich der SPK sind es vor allem die aktiven Recherchen der Staatsbibliothek zu Berlin, die in den letzten Jahren immer wieder zu Restitutionsen geführt haben. Beispielhaft sind Rückgaben an die Erben von Arthur Rubinstein, Leo Baeck und Edwin Geist zu nennen. Das von der Staatsbibliothek durchgeführte Projekt zur Aufklärung der Wirkungen der „Reichstauschstelle“ förderte zahlreiche weitere Hinweise zutage<sup>13</sup>. Diese werden in einem neuen Forschungsprojekt derzeit aufgearbeitet. Einige der restituierten Werke konnte die SPK erwerben und so dauerhaft in ihren Einrichtungen behalten. Andere befinden sich als Leihgaben in den Sammlungen, die Mehrzahl der Werke wurde jedoch an die Berechtigten zurückgegeben.

Unter dem Eindruck der bisherigen Einzelfallentwicklungen haben sich Bund und Länder Ende 2007 entschlossen, die Provenienzforschung in Deutschland zu stärken. Im Ergebnis wurde eine Arbeitsstelle für Provenienzforschung und -forschung eingerichtet. Im Juni 2008 hat diese Arbeitsstelle, die organisatorisch bei der SPK angegliedert ist, ihre Arbeit aufgenommen. Mit der Gewährung einer finanziellen Unterstützung in Höhe von einer Million Euro jährlich durch den Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien wurde bundesweit für Museen, Bibliotheken und Archive die Möglichkeit einer projektbezogenen Förderung der Provenienzforschung etabliert. Die Unterhaltung der Arbeitsstelle für Provenienzforschung/-forschung wird durch die erhebliche finanzielle Unterstützung der Kulturstiftung der Länder ermöglicht. Fördermittel stehen zunächst bis zum Jahr 2013 für Nachforschungen zum Verbleib von Kunstwerken und anderen Kulturgütern zur Verfügung, die infolge der nationalsozialistischen Herrschaft ihren rechtmäßigen Eigentümern entzogen wurden und auf unterschiedliche Art und Weise in deutsche öffentliche Sammlungen bzw. Institutionen gelangt sind. Die neuen Fördermöglichkeiten werden intensiv in Anspruch genommen. Schon nach 3 Jahren zeigt sich, dass die Arbeitsstelle für Provenienzforschung/-forschung einen wichtigen, wenn nicht entscheidenden Beitrag zur

Institutionalisierung des wissenschaftlichen Austausches im Bereich der Provenienzermittlung und zur Verstetigung der Forschungsergebnisse leistet<sup>14</sup>.

In diesem Zusammenhang möchte ich kurz auf ein derzeit laufendes Forschungsprojekt hinweisen, das die Stiftung Preußischer Kulturbesitz gemeinsam mit dem Land Berlin durchführt. Seit 1949 hat der Magistrat (später: Senat) von Berlin (West) Kunstwerke aus dem Bereich der Klassischen Moderne erworben, die als „Galerie des 20. Jahrhunderts“ bekannt sind. Die Werksammlung ist Eigentum des Landes Berlin und wird seit 1967 als Dauerleihgabe in der Neuen Nationalgalerie sowie dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz fachlich betreut und der Öffentlichkeit präsentiert. Seit Februar 2010 werden nun die Provenienzen dieser Werke aufgearbeitet. Es handelt sich um ca. 130 Gemälde und Bildwerke sowie etwa 300 bis 400 graphische Arbeiten, die vor 1945 entstanden sind und auf ihre Herkunft hin untersucht werden. Das Projekt dient in besonderer Weise auch der Auffindung von NS-verfolgtentzogenem Kunstgut, insbesondere aus ehemals jüdischem Besitz. Für einzelne dieser Werke hatte es wiederholt Anfragen zur Provenienzgeschichte gegeben, so dass die umfassende Aufarbeitung sowohl für das Land Berlin wie auch für die Stiftung Preußischer Kulturbesitz unter den Aspekten der Washingtoner Erklärung von 1998 ein vordringliches Anliegen ist.

Parallel dazu werden durch das Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin auch die Provenienzen von Kunstwerken des 20. Jahrhunderts aus dem Bestand der Nationalgalerie und des Kupferstichkabinetts untersucht, die Eigentum der Stiftung sind. Diese sind zwischen 1947 und 1951 für die Stadt Berlin erworben worden und durch Schenkung des Magistrats von Ost-Berlin 1951 in das Eigentum der Staatlichen Museen zu Berlin (Ost) übergegangen. Diese sog. „Galerie des 20. Jahrhundert Ost“ ist seit der Wiedervereinigung Eigentum der Stiftung Preußischer Kulturbesitz.

## Entartete Kunst

Anders sind die Eingriffe und Auswirkungen bei der Aktion „Entartete Kunst“ zu betrachten, da hiervon in erster Linie staatliche Einrichtungen betroffen waren. Bei der Aktion „Entartete Kunst“ stand die Kunst selbst im Visier des Staates; sie entsprach nicht den sog. völkischen Idealen. Die Werke wurden deshalb vom Staat eingezogen und auch in erheblichem Umfang vernichtet. Dabei hatte man überwiegend Kunst aus öffentlichen Sammlungen beschlagnahmt und aus der Öffentlichkeit verbannt. Privateigentum war dann betroffen, wenn es sich als Depositum im Museum befand oder in öffentlichen Auktionen angeboten wurde, und zwar ohne Differenzierung nach den Eigentümern und deren Herkunft oder Glaube<sup>15</sup>.

Die Aktion „Entartete Kunst“ gehört sicher zu den dunkelsten Kapiteln der deutschen Museums- und Kunstgeschichte. 1937 erreichte diese Entwicklung ihren vorläufigen Höhepunkt. Eine staatliche Kommission beschlagnahmte innerhalb weniger Tage Hunderte von Werken der Moderne. Diese Werke wurden in München in der Ausstellung „Entartete Kunst“ gezeigt, die am 16. Juli 1937 öffnete. Diese Schau war in jeder Hinsicht als Gegenveranstaltung zur „Großen Deutschen Kunstausstellung“ konzipiert, die tags zuvor im neu errichteten „Haus der deutschen Kunst“ eröffnet worden war. Während dort den Werken der Künstler, die von den Nationalsozialisten verehrt wurden, ein weihevolleres Denkmal gesetzt werden sollte, wurden in der Ausstellung „Entartete Kunst“ die Werke der Avantgarde auf engstem Raum zusammengepfercht und von schmähenden Beschriftungen und Kommentaren begleitet. Auf diese Weise sollte die deutsche Öffentlichkeit von der Minderwertigkeit der gezeigten Werke überzeugt werden.

In einer zweiten Beschlagnahmewelle, die nach der Eröffnung der Ausstellung stattfand, ging man dann noch einen Schritt weiter: Sämtliche Werke der Kunst, die vom Regime als „entartet“ betrachtet wurden, sollten nun aus den Sammlungen entfernt werden. Die Nationalgalerie in Berlin hatte unter ihrem Direktor Ludwig Justi in der Zeit zwischen den Weltkriegen eine der bedeutendsten Sammlungen zeitgenössischer Kunst aufgebaut. Als Ergebnis der Aktion „Entartete Kunst“ verlor allein dieses Museum über 500 Werke<sup>16</sup>, insgesamt waren fast 20.000 Werke aus 101 Museen und Sammlungen betroffen<sup>17</sup>.

Erst nachträglich, und zwar mit dem „Gesetz über die Einziehung von Erzeugnissen entarteter Kunst“ vom 31. Mai 1938, erhielt die Aktion „Entartete Kunst“ überhaupt eine gesetzliche Rechtfertigung<sup>18</sup>. Dieses Gesetz sah die entschädigungslose Enteignung der beschlagnahmten Werke zu Gunsten des Deutschen Reiches vor. Die dann folgende „Verwertung“ der Werke zur Devisenbeschaffung übernahmen vier Kunsthändler, die jeweils über besondere Erfahrungen mit dem Handel mit moderner Kunst verfügten: Karl Buchholz und Ferdinand Möller, Bernhard D. Böhmer und Hildebrand Gurlitt. Die Stücke, die die Händler nicht übernommen hatten, wurden als „unverwertbar“ am 20. März 1939 im Hof der Hauptfeuerwache in Berlin verbrannt<sup>19</sup>.

Nicht nur wegen der riesigen Lücken, die die Aktion „Entartete Kunst“ in die Sammlungen der Museen riss, sondern auch wegen der Rolle, die manche Mitarbeiter der Museen selbst bei der Aussonderung und Vernichtung dieser Kunstwerke spielten, sind die Umstände und Wirkungen bis heute Anlass für zahlreiche Forschungsvorhaben. Vorrangig zu nennen ist dabei die „Forschungsstelle Entartete Kunst“ an der FU Berlin und der Universität Hamburg. Diese hat es sich u. a. zur Aufgabe gemacht, erstens zu klären, welche Werke der Moderne von der Aktion betroffen und von der Beschlagnahmekommission eingezogen worden waren

sowie zweitens vor allem auch deren weiteres Schicksal zu erhellen und damit eine vollständige Provenienzgeschichte dieser Werke schreiben zu können.

Das „Gesetz zur Einziehung von Werken der Entarteten Kunst“, mit welchem die Unrechtsakte legalisiert worden waren, ist nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges durch die Alliierten nicht aufgehoben worden. Begründet wurde dies damit, dass durch das Gesetz keine Personen verfolgt wurden, vielmehr habe sich die Stoßrichtung des Gesetzes gegen bestimmte Werke gerichtet. Für die Kunstwerke, die im Zuge der Aktion „Entartete Kunst“ aus den öffentlichen Sammlungen Deutschlands vom Staat entfernt wurden, sei ein anderer Gesichtspunkt entscheidend. Soweit die staatlichen Sammlungen Opfer der Aktion „Entartete Kunst“ wurden, wären sie doch schicksalhaft zugleich mit dem Staat verwoben gewesen, der die Eingriffe vorgenommen hatte. Rückforderungen staatlicher Museen gelten daher heute als rechtlich nicht durchsetzbar<sup>20</sup>.

Wie aktuell das Thema „Entartete Kunst“ auch heute noch ist, zeigt ein sensationeller Grabungsfund des Landesdenkmalamtes Berlin, der am 8. November 2010 im Neuen Museum in Berlin vorgestellt werden konnte<sup>21</sup>. Bei Grabungen im Umkreis des Roten Rathauses in Berlin-Mitte mit dem Ziel, die Siedlungs- und Baugeschichte dieses Areals zu erhellen, wurden seit Januar 2010 mehrere Bronze- und Keramikskulpturen, Keramiken und Steingussfiguren geborgen, teils zerbrochen, teils brandgeschädigt. Noch ist die Provenienz dieser Werke, die alle zwischen 1921 und dem Beginn der 1930er Jahre geschaffen worden sind und als Ankauf oder Geschenk in bedeutende deutsche Kunstsammlungen gelangt waren, nicht restlos aufgeklärt. Alle Werke gehörten zu den im Zuge der Aktion „Entartete Kunst“ staatlich beschlagnahmten Objekten. Sicher lässt sich festhalten, dass die Mehrzahl der geborgenen Werke, möglicherweise auch alle Stücke, in der Ausstellung „Entartete Kunst“ im Juli 1937 in München oder an anderen Ort gezeigt worden waren. Es ist nun die schwierige und zugleich spannende Frage anzugehen, in welche Hände diese Werke nach der Ausstellung gingen, und wie sie in den Fundkontext in Berlin einzuordnen sind. Ein vergleichbarer Befund ist bislang nicht bekannt geworden.

## Beutekunst

Kunst- und Kulturgüter, die aus deutschen Sammlungen nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges insbesondere von der sowjetischen Armee abtransportiert und bis heute nicht zurückgegeben worden sind, werden als „Beutekunst“<sup>22</sup> bezeichnet.

Der Tabu-Bruch, den das NS-Regime im Zweiten Weltkrieg mit seinen Kunst- und Kulturgüterraubzügen beging, bewirkte, dass die Sowjetunion bei Kriegsende als Gegenre-

aktion unmittelbar nach Einstellung der Kampfhandlungen im Mai 1945 durch sog. Trophäenkommissionen der Roten Armee deutsche Kunst- und Kulturgüter beschlagnahmte. Über 2,6 Millionen Kunstwerke, mehr als 6 Millionen Bücher und unzählige Kilometer von Archivalien aus deutschen Kultureinrichtungen wurden in die Sowjetunion abtransportiert. Insbesondere Berlin, Dresden und Potsdam, aber auch Schwerin, Gotha, Leipzig und Dessau hatten massenhafte Verluste zu beklagen.

Die Sowjetunion betrachtete die nach 1945 aus Deutschland abtransportierten Kulturgüter jedoch zunächst noch für lange Zeit als das geistige und kulturelle Erbe des deutschen Volkes. Seit 1955 kam es zu Rückführungen, zunächst der verlagerten Gemälde aus der Dresdener Galerie. Ab Herbst 1958 übergab die Sowjetunion umfangreiche Bestände aus Berlin, Potsdam, Gotha, Leipzig, Dessau und Schwerin sowie anderen Orten an die Regierung der DDR. Über 300 Eisenbahnwaggons aus Moskau und Leningrad mit etwa 1,5 Millionen Werken trafen in Berlin ein, darunter so Einmaliges wie die Friesplatten des Pergamon-Altars, Donatellos Madonna mit Kind, Botticellis Illustrationen zu Dantes Göttlicher Komödie, aber auch Menzels Eisenwalzwerk und eine Vielzahl anderer unersetzlicher Werke der Weltkunst.

Aus Anlass des 50. Jahrestages der zweiten großen Rückgabeaktion von über 1,5 Millionen Kunstwerken aus der Sowjetunion an die Deutsche Demokratische Republik im Jahr 1958 hat die Initiative „Deutsch-Russischer Museumsdialog“ unter Beteiligung von 28 deutschen Museen an dieses bedeutsame Ereignis erinnert. Am 30. Oktober 2008 wurde der heutigen russischen Regierung im Rahmen eines Festaktes auf der Berliner Museumsinsel ausdrücklich gedankt. Festredner der Veranstaltung „Verlust + Rückgabe“ waren Bundespräsident a. D. Dr. Richard von Weizsäcker und Botschafter a. D. Valentin Falin sowie Prof. Dr. Mikhail B. Piotrovsky, Direktor der Staatlichen Eremitage St. Petersburg.

In umgekehrter Richtung gab es ebenfalls Rückführungen. Die Westalliierten übergaben die nach Kriegsende von ihnen an „collecting points“ zusammengeführten Kunst- und Kulturgüter aus der Sowjetunion wieder dorthin zurück. Mehr als 500.000 Objekte gelangten auf diese Weise zwischen 1945 und 1949 sowie 1952/53 wieder an ihren Ursprungsort. Die wenigen nach 1990 entdeckten Einzelstücke sind umgehend an die Russische Föderation restituiert worden. Der größte Teil der heute in Russland vermissten Kunst- und Kulturgüter dürfte deshalb mit ziemlicher Sicherheit unwiederbringlich durch Zerstörung verloren gegangen sein – eine traurige Tatsache, die sich aufgrund zahlreicher und intensiver Nachforschungen in deutschen Einrichtungen in den letzten zwei Jahrzehnten leider bestätigt hat. Nazi-Deutschland hat im Raum der ehemaligen UdSSR Kulturgüter eben nicht nur geraubt, sondern sie auch systematisch zerstört. Die

Kulturstiftung der Länder und die Stiftung Preußischer Kulturbesitz planen derzeit mit ihren Partnern in Dresden und Potsdam ein größeres Forschungsprojekt, in dessen Rahmen eben die von der deutschen Seite verursachten russischen Kulturgutverluste unter sammlungsgeschichtlichen Gesichtspunkten untersucht werden sollen.

Trotz der erheblichen Rückführungen durch die Sowjetunion in den Jahren 1955 und 1958 werden heute noch ca. 1 Million Kunstwerke aus deutschen Sammlungen, davon 200.000 Stücke von besonderem musealem Wert, in Russland und den umliegenden Staaten vermutet (siehe Entdeckung der Aachener Gemälde im Museum Simferopol im Herbst 2008). Dort, wo deutschen Fachleuten der Zugang zu Depots und Sonderarchiven gewährt wird, sind Aufenthaltsort und Erhaltungszustand der verlagerten deutschen Werke bekannt. Dies gilt für die frühbronzezeitlichen Depotfunde aus Troja (der sog. Schatz des Priamos) oder den Eberswalder Goldfund sowie auch für etwa 90 % des Vorkriegsbestandes der ehemaligen „Ostasiatischen Sammlung“ des Museums für Asiatische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz; die Werke lagern heute in Moskau und St. Petersburg. Neben den Kunstwerken aus musealen Sammlungen sind aber auch Bücher und Archivalien betroffen – 4,6 Mio Bücher und Handschriften sowie 3 Regalkilometer Archivgut werden in Russland vermutet, größtenteils mit bis heute unbekanntem Aufenthaltsort<sup>23</sup>.

Der politische Wandel in Europa mit dem Zerfall der Sowjetunion und der deutschen Wiedervereinigung stellte das deutsch-russische Verhältnis auf eine völlig neue Grundlage. Ausgangspunkt für die deutsche Haltung ist nach wie vor, dass es sich bei den noch in Russland verwahrten Kunst- und Kulturgütern um deutsches Eigentum handelt. Auf ihre Rückgabe macht die Bundesrepublik Deutschland Rechtsansprüche geltend, insbesondere, soweit es sich um Bestände aus öffentlichen Sammlungen handelt. Der deutsche Rückführungsanspruch stützt sich auf die verbindlichen völkerrechtlichen Regeln der Haager Landkriegsordnung aus dem Jahr 1907. Durch sie wird bis heute der Schutz von Kulturgütern in Kriegszeiten geregelt<sup>24</sup>. Ausschlaggebend für die heutigen Verhandlungen ist der „Vertrag über gute Nachbarschaft, Partnerschaft und Zusammenarbeit“ mit Russland aus dem Jahr 1991<sup>25</sup>. Danach sollen verschollene oder unrechtmäßig verbrachte Kunstschatze an den Eigentümer oder seinen Rechtsnachfolger zurückgegeben werden.

Die Berufung auf völkerrechtliche Grundlagen durch die deutsche Seite ist daher grundsätzlich folgerichtig. 1993 begannen erste Verhandlungen zwischen Russland und Deutschland über die Kulturgüterrückführung. Seit 1995 stagnieren die Gespräche jedoch, ein Jahr später erklärte die Duma alle deutschen Kunst- und Kulturgüter aus öffentlicher Hand, die als Folge des Zweiten

Weltkrieges nach Russland verbracht worden sind, kurzerhand zu russischem Eigentum und begründete dies mit dem Ausmaß der deutschen Kriegszerstörungen in der ehemaligen Sowjetunion. Die „Beutekunst“ sollte diese Verluste kompensieren, es ging daher um „kompensatorische Restitution“, und die aus deutscher Sicht völkerrechtlich bindende Rückgabepflicht wurde ignoriert. Lediglich für Werke aus privatem, kirchlichem und jüdischem Eigentum wurden Ausnahmen zugelassen, für diese sollte eine Rückführung grundsätzlich möglich sein.

In den letzten Jahren wurde das Thema der „kriegsbedingt verlagerten Kunst- und Kulturgüter“ bei Deutsch-Russischen Regierungskonsultationen von politischer Seite immer wieder eher am Rande erörtert und führte auch nicht wirklich zu greifbaren Ergebnissen. Nur eine einzige Rückgabe an Deutschland wurde nach dem Inkrafttreten des Duma-Gesetzes vollzogen: Es handelte sich um die mittelalterlichen Glasfenster der Marienkirche in Frankfurt/Oder, die die russische Seite überwiegend 2002 und dann Ende 2008 vollständig restituiert hatte. Sie sind heute wieder in gutem Zustand an ihrem Ursprungsort in Frankfurt zu besichtigen.

Die klärungsbedürftigen Rechtsfragen und die schwierige Verhandlungssituation auf politischer Ebene haben jedoch die Weiterentwicklung der Fachkontakte deutscher Museen und Bibliotheken zu entsprechenden Partnereinrichtungen in Russland sowie in der Ukraine und in Georgien nicht behindert. Insbesondere durch gemeinsame Ausstellungen und Forschungsprojekte wird schon seit Jahren immer intensiver zusammengearbeitet.

In der ersten gemeinsamen Ausstellung des Museums für Vor- und Frühgeschichte der Staatlichen Museen zu Berlin mit der Eremitage in St. Petersburg und dem Puschkkin-Museum in Moskau 1998 über Heinrich Schliemann und das „Troja-Gold“ wurden Beutekunstobjekte als auch eigene Bestände der Eremitage sowie Leihgaben aus Berlin gemeinsam präsentiert. Mit der Ausstellung „Europa ohne Grenzen“ zur Welt der Merowinger erreichte die Kooperation 2007 eine völlig neue Dimension. Wieder wurden dabei kriegsbedingt verlagerte Bestände des Museums für Vor- und Frühgeschichte gemeinsam mit Leihgaben aus Berlin in einer gemeinsamen Präsentation gezeigt. Die Ausstellung fand in Moskau und St. Petersburg große öffentliche Aufmerksamkeit und bescherte hohe Besucherzahlen. In einem umfangreichen mehrsprachigen Katalog wurden dabei neben einer beträchtlichen Menge an Fachinformationen und neuesten wissenschaftlichen Erkenntnissen auch die rechtlichen Standpunkte der deutschen und der russischen Regierung zum Thema „kriegsbedingt verlagerte Kunst- und Kulturgüter“ ausführlich dargelegt. Ein Novum in den deutsch-russischen Beziehungen, welches nicht hoch genug bewertet werden kann.

Derzeit ist eine weitere Ausstellung nach diesem Muster in Planung. Unter dem Titel „Bronzezeit – Europa ohne Grenzen“ werden 2012/2013 umfangreiche Bestände des Berliner Museums für Vor- und Frühgeschichte erstmals seit ihrer 1945 erfolgten Verlagerung nach St. Petersburg und Moskau wieder gezeigt. In Zuge der laufenden Ausstellungsvorbereitung haben die Berliner Fachleute ungehindert und umfänglich Zugang zu den Beständen aus ihren Sammlungen in allen russischen Partnermuseen erhalten. Diese positive Entwicklung ist bemerkenswert und charakterisiert die guten Beziehungen, ändert jedoch nichts an den unterschiedlichen Rechtspositionen Deutschlands und Russlands, bei denen derzeit keine Annäherung oder sonstige Lösung in Sicht ist. Die neue Qualität der intensiven und vertrauensvollen wissenschaftlichen Zusammenarbeit macht jedoch Bestände wieder zugänglich, die Jahrzehnte als verschollen galten. Für die internationale Forschung sind diese Altbestände heute von enormer Wichtigkeit, weil sie sich unter veränderten Fragestellungen und mit teilweise modernsten Methoden wieder in das Forschungsgeschehen einbeziehen lassen.

Vor dem Hintergrund der bekannten Schwierigkeiten auf der politischen Ebene wurde im November 2005 in Berlin der „Deutsch-Russische Museumsdialog“ gegründet, eine Art NGO, an der sich über 80 deutsche Museen beteiligen. Die drei großen Museumskomplexe in Berlin, Dresden und Potsdam haben zusammen mit der Kulturstiftung der Länder diese gemeinsame Initiative ergriffen, die auf der Fachebene zu einem Zusammenschluss aller von der Beutekunst-Problematik betroffenen deutschen Museen geführt hat. Der von diesem Dialog ausgehende Impuls für den Aufbau eines bilateralen Netzwerkes für Experten beider Länder ist ausgesprochen gewinnbringend, und zwar sowohl für die notwendige und immer noch nicht vollständige Bestandsaufnahme von kriegsbedingt verlagerten Kunst- und Kulturgütern in Russland und Deutschland als auch für den fachlichen Austausch und die Kooperationen über die „Beutekunst“ hinaus<sup>26</sup>. Diese Initiativen haben sich inzwischen um einen Deutsch-Russischen Bibliotheksdialog erweitert, der ebenfalls erste Projekte plant.

Die deutsch-russische Zusammenarbeit auf der Ebene der Museen sowie im gesamten Kultur- und Wissenschaftsbereich wird schon seit Jahren von beiden Seiten mit großem Interesse und vielfältigem Engagement betrieben. Diese Form der Kooperation muss im 21. Jahrhundert als Chance gesehen und genutzt werden. Vordringlich ist für uns das Zugänglichmachen der verlagerten Bestände. Natürlich verbindet sich damit die Hoffnung, dass auch dieses letzte schwierige Kapitel der deutsch-russischen Nachkriegsgeschichte eines Tages einer Lösung näher gebracht wird, unabhängig davon, wie diese konkret aussehen könnte.

## Human Remains<sup>27</sup>

Lassen Sie mich den Blick noch auf eine andere Problematik werfen, von der zwar nicht viele Museumssammlungen in Deutschland betroffen sind, die aber hier nicht gänzlich ausgespart werden sollte, weil ihr in Zukunft gewiss größere Bedeutung zukommen wird. Es betrifft die sog. „Human Remains“.

An die Stiftung Preußischer Kulturbesitz sind 2006 Anfragen aus Neuseeland und Australien herangetragen worden, die ganz abstrakt den Umgang mit menschlichen Überresten zum Inhalt haben, die von den Fachleuten als „Human Remains“ bezeichnet werden. Seit 2007 stehen wir dazu in direktem Kontakt mit der Botschaft Australiens, die eine Zusammenarbeit in der Diskussion um die mögliche Rückführung menschlicher Überreste angeboten hat. Solche politisch motivierten Kulturgutrückführungsbegehren stehen in der Regel im Kontext mit umfassend angelegten „Wiedergutmachungsprogrammen“ der jeweiligen Staatsregierungen zugunsten dort betroffener Minderheiten.

Das Auftreten der Minoritäten, beispielsweise in den USA oder in Kanada, ist zum Teil sehr traditionell geprägt. Die zurückbegehrten Objekte werden nach Rückgabe bisweilen unwiederbringlich zerstört oder nach rituellem Brauch bestattet. Bei den meisten der betroffenen Gruppen herrscht jedoch das Bewusstsein vor, dass sie den Erhalt ihrer Kulturgüter den Museen in Europa und Nordamerika zu verdanken haben, die sie bis heute erhalten, bewahren und pflegen. Ihr Ziel ist es deshalb, jederzeit Zugang zu diesen Beständen zu erhalten und sie in den Ausstellungsbereichen selbst würdig präsentiert zu sehen.

Zum grundsätzlichen Umgang mit „Human Remains“ laufen derzeit eingehende Diskussionen auf der Fachebene der ethnologischen Museen in Europa und darüber hinaus. Der Versuch, eine gesamteuropäische Lösung zu finden oder abgestimmte Leitlinien zu entwickeln, blieb bislang jedoch noch erfolglos. Großbritannien hat mit dem „Human Tissues Act“ von 2004 sowie einer detaillierten Richtlinie des Kulturministeriums eine gesetzliche Grundlage und Entscheidungshilfe für die Handhabung solcher Rückforderungsansprüche entwickelt<sup>28</sup>. Auf dieser Basis hat das British Museum „best practices“ beim Umgang mit dieser Problematik für die anderen britischen Museen erarbeitet. Bislang sollen zwei Museen aus Großbritannien bereits Objekte an australische Regierungsstellen zurückgegeben haben. Diese britische Regelung wird die SPK jedoch nicht zum Maßstab ihrer weiteren Überlegungen im Umgang mit menschlichen Überresten machen, weil das dort mit Zeitschnitten geregelte Verfahren zu formalisiert und zu wenig auf den konkreten Einzelfall bezogen scheint.

So werden beim British Museum nur dann intensive Überlegungen zur Rückführung angestellt, wenn es sich um menschliche Überreste handelt, deren



Bestattung erstens beabsichtigt war, die zweitens weniger als 100 Jahre alt sind sowie drittens von einem genealogischen Nachfahren rückgefordert werden. Für Objekte, die weniger als 300 Jahre alt sind, müssen die Ansprüche von einer identifizierbaren Herkunftsgemeinschaft oder dem Staat geltend gemacht werden, außerdem muss zusätzlich die kulturelle und religiöse Bedeutung der menschlichen Überreste für die Anspruch stellende Gemeinschaft jeden anderweitigen öffentlichen Nutzen überwiegen. Bei noch älteren Relikten wird kaum mehr von der Möglichkeit eines Rückführungsanspruches ausgegangen.

„Human Remains“ sind in kleiner Zahl auch im Bestand des Berliner Ethnologischen Museums vorhanden. Sie werden derzeit systematisch erfasst und hinsichtlich der Erwerbsumstände dokumentiert. Diese Bestandsliste wird dann die Grundlage für weitere Gespräche mit den anfragenden Regierungen über den zukünftigen Umgang mit diesen Objekten bilden. Bislang nehmen die vorliegenden Anfragen noch nicht auf konkrete Objekte Bezug, vielmehr wird nur sehr allgemein auf die aktuelle Diskussion über die mögliche Rückführung sterblicher Überreste von Ureinwohnern eingegangen.

In der Debatte einer eventuellen Rückführung sind grundsätzlich zwei Kategorien menschlicher Überreste zu unterscheiden: Eine primäre Kategorie umfasst bestattete menschliche Überresten, die nach der Bestattung (in der Regel von kulturell fremden Personen) in Form von Ausgrabungen oder vergleichbaren Vorgängen „gesammelt“ wurden und auf diese Weise ins Museum gelangten. In den meisten Fällen ist durch den dokumentierten Ort der Grabstelle ein ethnischer Zusammenhang herstellbar. Unter diese Kategorie würden auch solche Überreste fallen, bei denen bestimmte Umstände dazu führten, dass der Leichnam (oder ein Teil davon) nicht bestattet, sondern präpariert wurde (z. B. ein bei einer Hinrichtung abgeschlagener Kopf oder eine bei einer ‚Völkerschau‘ verstorbene Person). „Human Remains“ der sekundären Kategorie sind Stücke, die nur zum Teil aus menschlichen Überresten bestehen (Knochen, Haut, Haare), die in ihrer Ursprungsregion als Objekte (!) in Gebrauch waren und von Reisenden und Forschern auch als solche erworben und mitgebracht wurden.

Aus Sicht der SPK kommen für einen anzustrebenden Dialog mit Anspruchstellern hinsichtlich einer möglichen Rückgabe nur „Human Remains“ der primären Kategorie in Betracht. Alle diesbezüglichen Objekte, die dabei weniger von ethnologisch-kulturhistorischem, sondern in erster Linie von anatomisch-naturwissenschaftlichem Interesse waren, sind bereits um 1930 an die entsprechenden medizinhistorischen Sammlungen der Berliner Universität übergeben worden, die heute Teil der Charité sind. Objekte der sekundären Kategorie werden, so dies Nachfahren ausdrücklich erbitten, ebenfalls aus den öffentlichen Sammlungen entfernt und gesondert im Depot würdig aufbewahrt.

Nach umfassender wissenschaftlicher Aufbereitung der in Frage stehenden Objekte beabsichtigt die SPK, diese über das Internet weltweit zugänglich zu machen. Zur umfassenden Verbreitung wird eine Dokumentation in deutscher und englischer Sprache erfolgen. Die Veröffentlichung folgt dem allgemeinen wissenschaftlichen Anspruch des Ethnologischen Museums für alle seine Bestände, diese in ihrem fachlichen Kontext umfassend zu beschreiben und einzuordnen. Die Fund- und Erwerbsumstände werden dabei so ausführlich wie möglich dokumentiert und mit entsprechend hoher Sensibilität behandelt, wie es der Umgang mit „Human Remains“ aufgrund ihrer besonderen kulturellen Zusammenhänge nun einmal erfordert. Danach soll mit den ausländischen Regierungsstellen sowie den Nachfahren dieser indigenen Gruppen ein offener und fairer Dialog beginnen. Die möglichen Probleme bei der Zuordnung von „Human Remains“ zu bestimmten „Communities“ sind unseres Erachtens im Einzelfall jedoch von der Regierung der Anspruch stellenden Nachfahren zu klären. Über wirkliche Rückführungen kann dann nur anhand des konkreten Einzelfalls entschieden werden.

### **Illegale Archäologie**

Zum Abschluss möchte ich noch ein Thema aufgreifen, das für mich als Archäologe ganz besondere Bedeutung hat, in seiner ganzen Breite jedoch un schwer einen ganzen Vortrag füllen könnte. Raubgrabungen und der illegale Handel mit Antiken ist ein Geschäft, bei dem viele gewinnen, das kulturelle Erbe die Menschheit hingegen seiner Vernichtung entgegen geht. Es kann nicht oft und deutlich genug darauf hingewiesen werden, dass weltweit Jahr für Jahr immer mehr Archaeologica auf dem internationalen Antikenmarkt und in Privatsammlungen auftauchen, die nicht aus genehmigten wissenschaftlichen Grabungen stammen. Die so geborgenen Objekte werden dabei ihres kulturgeschichtlichen Kontextes beraubt, Bodendenkmäler werden auf diese Weise unwiederbringlich zerstört.

Die Antikensammlung Berlin veranstaltete im Mai 2003 einen internationalen Kongress zu dem durch die Ereignisse im Irak besonders aktuell gewordenen Thema des illegalen Umgangs mit Antiken unter dem Titel „Illegale Archäologie“. Bereits der Titel sollte auf die problematische Verbindung von Illegalität und Archäologie hinweisen, die zu einem großen substanziellen Verlust der historischen Hinterlassenschaft führt. In der dort verabschiedeten Berliner Resolution von 2003<sup>29</sup> wurden zahlreiche Grundsätze formuliert, um den legalen Austausch von und den legalen Handel mit archäologischen Objekten zu unterstützen und im Gegenzug illegale Archäologie soweit wie möglich zu verhindern.

Internationale Konventionen und Richtlinien sowie deren Umsetzung in nationale Gesetze und Verordnungen zum Kulturgüterschutz gibt es reichlich, nur deren Wirkung scheint nicht nachhaltig genug, um illegale Kulturgüterverlagerungen sowie den offenen Handel damit wirksam zu verhindern.

Unter den internationalen Abkommen zum Schutz archäologischen Kulturguts nimmt die UNESCO Konvention von 1970<sup>30</sup> eine Sonderstellung ein. Sie gilt als erste internationale Rechtsnorm, die der Bekämpfung des rechtswidrigen Handels mit Kulturgut in Friedenszeiten gewidmet ist. Neben dem Schutz historischer, archäologischer und künstlerischer Interessen stehen auch die Wissenschaft und ihre Erkenntnisquellen im Fokus. Die Vertragsstaaten verpflichten sich auf der Grundlage der Konvention von 1970, ihre Museen und ähnliche Institutionen am Erwerb von Kulturgut zu hindern, welches entgegen den gesetzlichen Bestimmungen aus den Herkunftsstaaten exportiert wurde, die Einfuhr von aus einem ausländischen Museum oder einer sonstigen Einrichtung gestohlenem Kulturgut zu verbieten und bei der Rückgabe von gestohlenem Kulturgut durch geeignete Schritte behilflich zu sein. Die Zeichnerstaaten der UNESCO-Konvention müssen durch innerstaatliche Normen die Durchsetzbarkeit von Ankaufsverboten und Rückforderungsansprüchen sicherstellen und entsprechend wirksame Einfuhr- und Zollvorschriften schaffen. Dabei gibt es jedoch nicht unerhebliche Probleme, die einen wirksamen Schutz von Bodenfunden letztlich verhindern: So hat bei Rückgabeforderungen stets der Geschädigte die illegale Ausfuhr nachzuweisen. Dies ist jedoch insbesondere bei Funden aus Raubgrabungen gänzlich unmöglich, zumal ein illegal ausgegrabenes Objekt in seinem Ursprungsland ja zwangsläufig unbekannt ist und nicht als Kulturgut registriert sein kann. Die Listenerfassung, die die Konvention fordert, um die Schutzwirkung zu erzielen, stellt damit – nicht nur, aber insbesondere – bei archäologischen Objekten ein großes Hindernis dar. Als weitere Schwäche der 1970er Konvention wird immer wieder die fehlende Rückwirkung angeführt, die durch das international übliche und in der BRD verfassungsrechtliche allgemeine Rückwirkungsverbot hinzunehmen ist.

Da die UNESCO-Konvention von 1970 nur die zwischenstaatliche und nicht die privatrechtliche Ebene betrifft, die für Rückgabeforderungen von Einzelpersonen aber erheblich ist, hat die UNESCO das in Rom ansässige Institut für die internationale Vereinheitlichung des Privatrechts UNIDROIT mit der Erarbeitung einer ergänzenden Konvention beauftragt. 1995 wurde die „UNIDROIT-Konvention“<sup>31</sup> über gestohlene oder rechtswidrig ausgeführte Kulturgüter verabschiedet. Sie ergänzt die UNESCO-Konvention von 1970 auf privatrechtlicher Ebene. Sie ist direkt anwendbar und braucht damit zu ihrer Umsetzung keine zusätzlichen nationalen Gesetze. Sie gilt wie die UNESCO-Konvention von 1970 nicht rückwirkend,

d. h. sie ist nur auf Kulturgüter anwendbar, die nach Inkrafttreten der Konvention gestohlen oder illegal ausgeführt wurden. Beide Konventionen beabsichtigen weder eine Erschwerung oder Einschränkung des Handels noch der Sammeltätigkeit oder gar des Austausches von Kulturgütern, richten sich also ausschließlich gegen die illegalen Tätigkeiten in diesen Bereichen. Der rechtmäßige, ursprüngliche Eigentümer wird besser geschützt. Im Gegenzug hat der Käufer, der ein gestohlenen Objekt in gutem Glauben erwarb, Anspruch auf eine angemessene Entschädigung, sollte sich herausstellen, dass das gekaufte Objekt gestohlen oder widerrechtlich exportiert worden war.

Die Reaktionen auf diese UNIDROIT-Konvention sind äußerst unterschiedlich. Ratifiziert wurde sie bisher von 27 Staaten, darunter u. a. Spanien, Italien, Portugal, Frankreich, Kroatien, Georgien, Finnland, die Schweiz, die Niederlande und die Russische Föderation. Deutschland hat den Beitritt wiederholt abgelehnt. Auch der Kunsthandel hält vehement dagegen, da die in der Konvention geforderten Herkunftsnachweise und Sorgfaltspflichten den globalen Handel lahm legen würden. Dagegen werben insbesondere viele Museen und Archäologenverbände für einen Beitritt Deutschlands. Kernpunkte der UNIDROIT-Konvention sind:

- Für gestohlenen als auch für illegal exportiertes Kulturgut gilt ein genereller, vom Gutgläubenserwerb unabhängiger Rückgabeanspruch gegen angemessene Entschädigung des gutgläubigen Erwerbers.
- Die Besitzer von gestohlenem Kulturgut haben nur dann Anspruch auf Entschädigung, wenn sie bei dem Erwerb mit gebührender Sorgfalt gehandelt haben und diese nachweisen können.
- Ansprüche auf Rückgabe/Rückführung verjähren innerhalb von drei Jahren ab dem Zeitpunkt der Kenntnis vom Belegenheitsort des Gutes und der Identität seines Besitzers; in jedem Fall innerhalb einer Frist von 50 Jahren ab dem Diebstahl.

Die Hauptargumente der deutschen Regierung für eine Nichtunterzeichnung sind:

- Für den Anwendungsbereich der Konvention sind keine Wert- oder Altersgrenze bestimmt, eine Festlegung auf „herausragende Kulturgüter“ war 1995 nicht erreichbar. Der weite Anwendungsbereich könnte jedoch zu einer beträchtlichen Beschränkung des Austausches und Handels mit Kulturgut führen, der politisch nicht gewollt war und ist.
- Die formulierten (nicht Marktwert angemessenen) Entschädigungsregelungen in Abhängigkeit von hohen Sorgfaltsanforderungen beim Erwerb bergen ein hohes Risiko für eine im Zweifel entschädigungslose Rückgabeverpflichtung.

tung. Diese Rechtsunsicherheit würde den Handel wie auch Privatpersonen zu stark belasten.

- Gerichtsstandsklauseln für Klageverfahren, denen es an Eindeutigkeit fehlt, die damit ebenfalls zu erheblicher Rechtsunsicherheit für Handel und Verbraucher führen.<sup>32</sup>

Bei der Lektüre dieser Gegenargumente drängt sich jedoch der Eindruck auf, dass die Interessen der Kunsthandelsverbände gegenüber den Anliegen der Museen, die selbstredend auf einen starken Schutz der Kulturgüter ausgerichtet sind, ungleich stärker gewichtet worden sind. Aus den dargestellten Gründen ist gewiss auch in absehbarer Zeit nicht mit einer Zeichnung der UNIDROIT-Konvention durch die Bundesregierung zu rechnen.

Eine der Kernforderungen deutscher Museen, Verbände und Experten, die entsprechende UNESCO-Konvention von 1970 seitens der Bundesregierung zu bestätigen und umzusetzen, ist aber inzwischen Wirklichkeit geworden. Mit dem Beitritt zum UNESCO-Übereinkommen zum Kulturgutschutz von 1970 hat Deutschland im Jahr 2006 seinen Beitrag zur Bekämpfung des illegalen Kulturgüterhandels national wie international endlich bekräftigt. Aus dem UNESCO-Übereinkommen ergeben sich für die Vertragsstaaten folgende Pflichten:

1. Einrichtung nationaler Dienststellen zur Erfüllen der Aufgaben des Kulturgutschutzes wie u. a. Führen von Verzeichnissen, Überwachung archäologischer Grabungen, Öffentlichkeitsarbeit,
2. Etablierung eines Ausfuhrkontrollverfahrens einschließlich dessen Bescheinigung,
3. Vorsehen von Kriminal- und Ordnungsstrafen,
4. Schaffung von Aufzeichnungspflichten für den Kunsthandel,
5. Berichterstattungspflicht an die UNESCO,
6. Verhinderung des Ankaufs illegal ausgeführter Kulturgüter durch Museen,
7. Verhinderung der Einfuhr von gestohlenen Kulturgütern aus Museen des Herkunftsstaates sowie
8. Rückgabe von identifiziertem Kulturgut anderer Vertragsstaaten.<sup>33</sup>

Einige dieser Anforderungen waren in Deutschland schon in dem Kulturgüterrückgabegesetz von 1998 im Zuge der Umsetzung der einschlägigen EU-Richtlinie von 1993 geregelt und im praktischen Vollzug. Mit dem 2008 in Kraft getretenen Ausführungsgesetz zu dem UNESCO-Übereinkommen von 1970 sind dem Grunde nach alle diese Mindest-Rahmenbedingungen für einen besseren nationalen und internationalen Kulturgutschutz umgesetzt worden, die jedoch keineswegs als optimal und abschließend bewertet werden können.

Neu geschaffen worden ist ein aktuelles, zentrales und weltweit verfügbares Auskunftsmittel zum deutschen Kulturgutschutz, das mehr Transparenz für bedeutende Kulturgüter bringen soll. Auch die Arbeit der Bundes- und Länderbehörden ist effizienter gestaltet, die hier den praktischen Kulturgüterschutz zu leisten haben. Dies wird durch eine eigens dafür konzipierte Internet-Seite unterstützt, die von der Koordinierungsstelle für Kulturgutdokumentation und Kulturgutverluste in Magdeburg gepflegt und verwaltet wird<sup>34</sup>. Leider ist bis heute eine andere Hauptforderung noch nicht umgesetzt worden, nämlich im Handel einheitliche Richtlinien zur Herkunftsbestimmung der Objekte und zur Angabe einer rechtmäßigen Ausfuhr einzuführen, etwa durch einen Antikenpass. Eine Selbstverpflichtung der Museen beim Erwerb von archäologischen Objekten und im gegenseitigen Leihverkehr – auch enthalten in den ethischen Grundsätzen des Internationalen Museumsbundes ICOM – hat das Ziel, Objekte mit ungesicherter Provenienz weder zu erwerben noch zum Gegenstand von Ausstellungen zu machen. Damit kann ein Stück weit letztlich auch die fehlende Rückwirkung der Vorschriften durch den praktischen Nicht-Umgang mit Werken „ohne Herkunft“ ausgeglichen werden. Nur durch ganz konsequentes Handeln der Fachleute kann hier auch in der Öffentlichkeit ein Bewusstsein gegen illegale Archäologie geschaffen werden.

Die archäologischen Sammlungen der Staatlichen Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz sind bereits in den 1970er Jahren eine solche Selbstverpflichtung eingegangen. 1988 wurde mit der „Berliner Erklärung zu Leihgaben und Neuerwerbungen von archäologischen Objekten durch Museen“ im Rahmen des 13. Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie ein weiteres sichtbares Zeichen gesetzt.<sup>35</sup> Gleichzeitig haben die Staatlichen Museen ein tragfähiges Museumsnetz mit den Herkunftsländern archäologischer Objekte aufgebaut und damit neue Akzente in der Museumsarbeit gesetzt. Anstelle von Ankäufen bieten dabei längerfristige gegenseitige Leihgaben der Partnermuseen Möglichkeiten zur ergänzenden Präsentation und Erforschung der Sammlungen. Alle diese so gewonnenen Funde sind mit eindeutiger Provenienz ausgestattet.

Derzeit werden auf Bund-Länder-Ebene weitere aktuelle Umsetzungsfragen erörtert. Dazu gehören auch Schwierigkeiten mit den Listen der Werke, die unter die Schutznormen fallen sollten. So können in Deutschland Ein- und Ausfuhr von Kunst- und Kulturgütern nicht geprüft werden, da viele potentielle Herkunftsstaaten solche Listen gar nicht führen. Dort wird Kulturgut grundsätzlich als Staatseigentum eingeordnet. Ferner müssen Experten für die Unterstützung der zuständigen Behörden bei Zoll- und Landeskriminalämtern in weit größerem Rahmen als bisher gewonnen werden, um den effektiven Vollzug der gesetzlichen Vorschriften zu gewährleisten. Und zuletzt kommt noch hinzu, dass Objekte aus

Raubgrabungen beim besten Willen nicht im Vorfeld gelistet und dadurch geschützt werden können. Diese Möglichkeit zur illegalen Generierung von Fundstücken muss bei einer ergänzenden Regelung für Archaeologica berücksichtigt werden, soll sie wirklich Sinn machen. Dies gilt auch für notwendige spezielle Regelungen von Aufzeichnungspflichten des Handels, die in einer Novellierung detaillierter normiert werden sollten.<sup>36</sup>

Trotz der teilweise verbesserten Rechtslage in Deutschland durch die Ratifizierung des UNESCO-Abkommens von 1970 und deren Umsetzung in deutsches Recht wird deutlich, dass hier noch Optimierungspotential besteht. Dabei ist nicht nur von den zuständigen Stellen im Gesetzesvollzug, sondern auch von sammelnden Einrichtungen ein hohes Maß an Sensibilität gefordert. Gerade auch weil die gesetzgeberischen Maßnahmen keine rückwirkende Geltung entfalten können, und die Einfuhr-/Ausfuhrkontrollen häufig an faktische Grenzen stoßen, ist die Gefährdung antiker Stätten durch Raubgrabungen noch immer die größte Bedrohung für das kulturelle Erbe der frühen Menschheitsgeschichte, und zwar weltweit, auch bei uns in Deutschland (z. B. Himmelsscheibe von Nebra, Sachsen-Anhalt).

Hoffnungsvoll wirken auch die in den letzten Jahren geschaffenen Kooperationen mit der Internetplattform eBay, bis vor 2 Jahren noch ein internationaler „Umschlagplatz“ für Waffen, Münzen, Archäologica jedweder Art, ohne Frage nach der Herkunft der angebotenen und verkauften Stücke. Hintergrund dafür ist: Der Handel mit Raubkunst findet immer häufiger über Internetplattformen statt, auf denen gestohlene, aus Raubgrabungen stammende oder illegal ausgeführte Gegenstände leicht und ohne größere Kontrolle weltweit angeboten und verkauft werden können. Einige Polizeieinsätze in Deutschland und der Schweiz haben zu Kontakten mit eBay und anderen Internetplattformen geführt, um Lösungen zur Bekämpfung des illegalen Handels mit archäologischen Kulturgütern zu suchen.

Seit Juli 2008 gilt bei eBay der Grundsatz, dass es verboten ist, „archäologische Kulturgüter bei eBay anzubieten, es sei denn, dass der Anbieter über einen behördlichen Legalitätsnachweis verfügt, wonach der Handel mit diesem Objekt zulässig ist. Dieses Nachweisdokument muss im Angebot abgebildet und gut lesbar sein.“<sup>37</sup> Bei einem Verstoß drohen dem Verkäufer eine Reihe von Sanktionen, die von der Löschung des Angebots und der Einbehaltung der Gebühren, über den vorläufigen oder endgültigen Ausschluss vom eBay-Marktplatz bis hin zu rechtlichen Konsequenzen nach dem jeweiligen nationalen Recht reichen.

Die neuen eBay-Verkaufsregeln mit der darin enthaltenen Beweislastumkehr für den Verkäufer wurden bilateral zwischen Deutschland, Österreich bzw. der Schweiz auf der einen und den jeweiligen nationalen eBay-Stellen auf der anderen Seite vereinbart. Dabei haben die drei deutschsprachigen Staaten ihre

zunächst parallel laufenden Bemühungen koordiniert und ein gleiches Vorgehen auf allen deutschsprachigen eBay-Plattformen erreicht. Formell handelt es sich um eine jeweils rechtlich unverbindliche Vereinbarung zwischen einem Staat und dem Betreiber einer Internetplattform. Entwickeln kann und wird sich daraus aber hoffentlich eine „best practice“-Richtlinie zur Bekämpfung des illegalen Handels mit Kulturgütern, an deren Ende ein wichtiger Baustein einer erfolgreichen, präventiv wirkenden und international effektiven Eindämmung des Handels stehen könnte.<sup>38</sup> Jedenfalls ist dies ein enorm wichtiger Schritt genau in die richtige Richtung.

## Fazit

Alle die vorgestellten Problemfelder spielen eine zentrale Rolle, wenn man sich der Frage „Kulturgüter auf Abwegen“ differenziert annähern will. Die jeweilige Ausgangssituation, die rechtlichen Rahmenbedingungen und die Möglichkeiten, zu fairen und gerechten Lösungen (nicht nur bei NS-Raubkunst) zu gelangen, sind dabei sehr unterschiedlich; unterschiedlich weit ist der Gesetzgeber auch bei dem Bestreben, erfolgreiche und den Kulturgütern bestmöglichen Schutz bietende Regelungen zu entwickeln. Gewiss gibt es viele optimistisch stimmende Fortschritte, doch ebenso sicher ist, dass in manchen Bereichen (z. B. illegale Archäologie) noch keine letztlich befriedigenden Lösungen gefunden wurden.

Wir alle sollten nicht vergessen: Kulturgeschichte lässt sich nur dann schreiben, wenn wir über fundierte Kenntnisse zur Provenienz und zum historischen Kontext der Objekte verfügen. Alles andere ist wertlos. Kunstwerke und Kulturgüter, die der Öffentlichkeit entzogen sind, nehmen nicht mehr teil an der Ausformung des kulturellen Gedächtnisses der Menschheit; sie werden zum Individualbesitz Einzelner, die sie nur mehr als Spekulationsobjekt benutzen.

Das 20. Jahrhundert hat so manche im Rückblick unfassbar erscheinende Barbarei beim Umgang mit Kulturgut hervorgebracht, wofür in erster Linie die Begriffe Raub- und Beutekunst, aber auch entartete Kunst stehen, ausgelöst jeweils durch staatliche Stellen des NS-Reichs. Diese Maßnahmen fügten sich nahtlos in die Menschen verachtende Politik des Nationalsozialismus ein. Aber auch das in den letzten Jahren völlig neue Dimensionen erreichende und der Öffentlichkeit nur ansatzweise bewusste Problem der weltweiten „illegalen Archäologie“ ist in seiner Wirkung auf unser kulturelles Erbe extrem zerstörerisch. Es berührt zwar nicht die Eigentumsverhältnisse von Museen, staatlichen Ein-

richtungen oder Privatpersonen, allenfalls die von heute existierenden Staaten, doch seine Vernichtungskraft ist enorm. Wir sollten nicht weiter warten, bis es zu spät ist!

Bei all den genannten Problemfeldern sollte man sich jedoch stets bewusst machen: Es ist eben nicht immer nur eine Frage von eindeutigen rechtlichen Lösungen, sondern in erster Linie kommt es auf ein von Verantwortung und ethischen Grundsätzen geleitetes Handeln aller mit Kunst- und Kulturgütern befassten Einrichtungen und Privatpersonen an. Niemand sollte an einem „fairen und gerechten“ Agieren im Sinne des bestmöglichen Erhalts des kulturellen Erbes der Menschheit gehindert sein, auch und gerade wenn bestimmte Bereiche nicht durch rechtsverbindliche Vorschriften geregelt sind.

- 1 Waltraud und Günter Braun (Hg.), Mäzenatentum in Berlin, Berlin 1993
- 2 Sammeln, Stiften, Fördern. Jüdische Mäzene in der deutschen Gesellschaft, Veröffentlichungen der Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste, Band 6, Köthen 2008
- 3 Jürgen Lillteicher, Raub, Recht und Restitution, Göttingen 2007
- 4 Kerstin Röhling, Restitution jüdischer Kulturgüter nach dem Zweiten Weltkrieg, Baden-Baden 2004, S. 217
- 5 BGBl. 2005, I, S. 205 m. spät. Änd.
- 6 Tono Eitel, „Nazi-Gold“ und andere „Holocaust-Vermögenswerte“, in: Festschrift für Knut Ipsen zum 65. Geburtstag, München 2000, S. 57 ff
- 7 Washingtoner Erklärung, abgedruckt in: „Handreichung“ vom Februar 2001, überarbeitet im November 2007, siehe: <http://www.lostart.de>
- 8 Hannes Hartung, Kunstraub in Krieg und Verfolgung: die Restitution der Beute- und Raubkunst im Kollisions- und Völkerrecht, Berlin 2005, S. 102
- 9 Wortlaut eingestellt auf: <http://www.lostart.de>
- 10 Wie 9
- 11 Wie 9
- 12 Norbert Zimmermann, Die Praxis der Restitution, in: Jahrbuch der SPK, Berlin 2001, S. 233 ff
- 13 Hans-Erich Bödeker/Gerd.-J. Bötte: NS-Raubgut, Reichstauschstelle und Preußische Staatsbibliothek, München 2008
- 14 Einzelheiten, Förderungsmöglichkeiten u.a. der Arbeitsstelle unter: <http://www.smb.spk-berlin.de/provenienzforschung>
- 15 Gesa Jeuthe, Die Moderne unter dem Hammer, S. 198 in: Uwe Fleckner (Hg.), Angriff auf die Avantgarde, Berlin 2007
- 16 Roland März u.a., Kunst in Deutschland 1905–1937, Berlin 1992
- 17 Dossier der Forschungsstelle „Entartete Kunst“ an der FU Berlin vom 15.12.2004
- 18 RGBl. I 1938, 612
- 19 Alfred Hentzen, Die Berliner Nationalgalerie im Bildersturm, Köln/Berlin 1971, S. 53
- 20 Stellungnahme des Präsidenten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Prof. Klaus-Dieter Lehmann, vom 23. August 1999
- 21 Pressemitteilung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz vom 8. November 2010.
- 22 Im Beitrag wird exemplarisch ausschließlich auf die besonderen deutsch-russischen Kulturtrückführungsbemühungen eingegangen. Unter anderen historischen Vorzeichen wie auch unterschiedlichen aktuellen rechtlichen Voraussetzungen gibt es vergleichbare bilaterale Gespräche auch mit Polen, der Ukraine und Georgien.
- 23 Günther Schade, „Kriegsbeute – oder „Weltschätze der Kunst, der Menschheit bewahrt?“, Jahrbuch der SPK, Berlin 2004, Seite 199 ff; „Kulturschätze – verlagert und vermisst. Eine Be-

- standsaufnahme der Stiftung Preußischer Kulturbesitz 60 Jahre nach Kriegsende“, Hrsg. Klaus-Dieter Lehmann und Günther Schauerte, 2004
- 24 Susanne Schoen, Der rechtliche Status von Beutekunst, Berlin 2004
  - 25 BGBl. II 1991, 702
  - 26 Britta Kaiser-Schuster, „Die Initiative Deutsch-Russischer Museumsdialog“, in: „Museumskunde“ des DMB, Bd. 73, 1/08, S. 41
  - 27 Grundlegend dazu: Viola König, Am rechten Platz? Materielles und immaterielles Kulturerbe aus außereuropäischen Kulturen in europäischen Museen, in: Museumskunde Band 73, Band 1, 2008, S. 65 ff
  - 28 <http://www.culture.gov.uk/images/publications/GuidanceHumanRemains11Oct.pdf>
  - 29 In: Tagungsband „Illegale Archäologie?“, Hrsg. Wolf-Dieter Heilmeyer, J. Cordelia Eule, Berlin 2004, S. 236 ff
  - 30 <http://www.unesco.de/406.html>
  - 31 <http://unidroit.org/english/conventions/1995culturalproperty/main.htm>
  - 32 Heinrich Schweizer, Die Position der BRD während der diplomatischen Konferenz zur Annahme des Entwurfs der UNIDROIT-Konvention ... von 1995 ..., KUR 2003, S. 25 ff
  - 33 Stephanie Schulz-Hombach, Der Entwurf eines Gesetzes zur Ausführung des UNESCO-Kulturgutübereinkommens, in: Jahrbuch der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, 2005, S. 319 ff
  - 34 [www.kulturgutschutz-deutschland.de](http://www.kulturgutschutz-deutschland.de)
  - 35 wie FN 29, S. 227 ff
  - 36 Kurt Siehr, Stellungnahme zum Regierungsentwurf eines Gesetzes zu dem UNESCO-Übereinkommen von 1970, in: Jahrbuch der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, 2006, S. 329 ff
  - 37 <http://pages.ebay.de/help/policies/artifacts.html>
  - 38 Kerstin Odendahl, Die Bekämpfung des illegalen Handels mit archäologischen Kulturgütern: Neue Wege auf der Internetplattform eBay, in Kunstrechtsspiegel 04/08, S. 172 f

## **Provenienzforschung und ihre Parameter: Politik, Recht, Moral und Wissenschaft**

Gilbert Lupfer, Dresden

Der Artikel im Feuilleton der Süddeutschen Zeitung vom 8. Oktober 2010 war auf den ersten Blick unauffällig.<sup>1</sup> Unter der unspezifischen Überschrift „Immer schön korrekt“ erzählte er eine fast unglaubliche Geschichte. Kurz zusammen gefasst und nicht auf Details eingehend war zu lesen, dass die staatlichen Museen in Bayern für Kunstwerke, die zwischen 1933 und 1945 ihren jüdischen Eigentümern entzogen worden waren und die nun an die Erben dieser Eigentümer restituiert werden, Ausgleichszahlungen an den Freistaat leisten müssen. Erläutert wurde dieser irritierende Sachverhalt am aktuellen Fall eines kleinen, den Nordbahnhof zeigenden Aquarells des Wiener Malers Rudolf Ritter von Alt. Das Blatt wurde Anfang der 1940er Jahre für Hitlers „Sonderauftrag Linz“<sup>2</sup> erworben und gelangte dann, in der frühen Nachkriegszeit, über den Münchner „Central Collecting Point“ der US-Army<sup>3</sup> in die dortigen Staatlichen Graphischen Sammlungen, in denen 1973 die Inventarisierung erfolgte. Nachdem umfangreiche Forschungen ergeben hatten, dass dieses Blatt aus dem Eigentum einer im KZ Theresienstadt ermordeten Wienerin stammte, wollte das Museum es an deren Erben übergeben. Die bayerische Staatsregierung erkannte zwar grundsätzlich den „verfolgungsbedingten Entzug“ an, stellte aber postwendend dem Museum eine – zumindest für Nicht-Bayern – überraschende Gegenrechnung auf. Da das Aquarell durch seine Inventarisierung Teil des bayerischen „Grundstockvermögens“<sup>4</sup> geworden sei, könne es nicht einfach herausgegeben werden. Sollte dennoch eine Herausgabe erfolgen, so habe das Museum eine Ausgleichzahlung aus seinem eigenen Etat an die Bayerische Landesbank zu leisten. Wenn es dazu, z. B. aufgrund einer Haushaltssperre oder fehlender Ankaufsmittel, nicht in der Lage sei, so könne das Kunstwerk eben auch nicht restituiert werden. Dies sei, so die Süddeutsche Zeitung, kein Präzedenzfall, sondern bei Werken aus dem Bestand der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen schon mehrfach praktiziert worden.

Wenn man dieses Beispiel analysiert, so kommt man zu dem ernüchternden Ergebnis, dass Provenienzforschung, die ja in aller Regel erst die faktische Grundlage für die Rückgabe verfolgungsbedingt entzogener Kunstwerke schafft, die Museen also nicht nur durch die einschlägigen Gehalts- und Sachkosten belastet,

sondern darüber hinaus sogar noch am (sowieso bescheidenen) Ankaufsetat zehren kann. Doch glücklicherweise hat sich inzwischen eine neue, positive Entwicklung vollzogen. Beharrliche Museumsleute, die „Commission for Looted Art in Europe“ als Vertreterin der Nachfahren, Presse und Öffentlichkeit und schließlich auch einsichtige Politiker haben einen Umschwung eingeleitet.<sup>5</sup> Der Entwurf zum neuen Bayerischen Haushaltsgesetz lautet nun folgendermaßen: „Das Staatsministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst wird ermächtigt, das Eigentum an zum Grundstockvermögen gehörigen und in seiner Verwaltung befindlichen Kulturgütern, die entsprechend der ‚Erklärung der Bundesregierung, der Länder und der kommunalen Spitzenverbände zur Auffindung und zur Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgutes, insbesondere aus jüdischem Besitz‘ von 1999 als NS-verfolgungsbedingt zu gelten haben, den Berechtigten unentgeltlich zu übertragen.“ In der Erläuterung zum Entwurf wird festgestellt, dass „... die Rückgabe von NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut grundsätzlich im zwingenden Interesse des Allgemeinwohls liegt.“<sup>6</sup> Und darüber hinaus wird sogar die Notwendigkeit „gründlicher Provenienzforschung“ erwähnt. Tatsächlich enthält nun das „Gesetz über die Feststellung des Haushaltsplans des Freistaates Bayern für die Haushaltsjahre 2011 und 2012“ vom 14. April 2011 in Artikel 8 (10) den oben zitierten Passus.<sup>7</sup>

Unbeschadet dieser erfreulichen Entwicklung bringt diese Geschichte doch die Problematik der Provenienzforschung<sup>8</sup> auf den Punkt. Obwohl sie sich seit wenigen Jahren großen medialen Echos erfreut und heute auch eine gewisse politische Unterstützung hat, so führt sie dennoch eine prekäre Existenz – eine Existenz im Spannungsfeld von Politik, Recht, Moral und Wissenschaft.

Dies sei im Folgenden kurz skizziert, beginnend mit dem Verhältnis der Provenienzforschung zur Wissenschaft, d. h. in der Regel zur Kunstgeschichte<sup>9</sup>.

Provenienzforschung, also die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der „Biographie“ von Kunstwerken,<sup>10</sup> galt bis vor kurzem bestenfalls als Hilfswissenschaft am Rande der Kunstgeschichte und wurde an den kunsthistorischen Instituten der Universitäten nicht systematisch gelehrt, ja nicht einmal erwähnt. Auch in der einschlägigen museologischen Forschung und Lehre kam Provenienzforschung nicht vor. Dass Provenienzforschung genauso bedeutend und (im wissenschaftlichen Sinne) spannend sein kann wie beispielsweise die Stilanalyse, die Hermeneutik oder die Ikonographie, stand außerhalb des Vorstellungsvermögens der akademischen Kunstgeschichte – man darf in diesem Zusammenhang durchaus vom Elfenbeinturm reden. Es bedurfte erst eines von außen kommenden, politischen Anstoßes, um die Provenienzforschung in den Fokus zunächst des öffentlichen und erst in der Folge (!) dann auch des fachöffentlichen Interesses zu rücken. Diesen ersten Anstoß gaben 1998 die „Washingtoner

Konferenz“ und die „Grundsätze der Washingtoner Konferenz in Bezug auf Kunstwerke, die von den Nationalsozialisten beschlagnahmt wurden“<sup>11</sup>. In ihrer Folge entwickelte sich Provenienzforschung in den letzten Jahren zu einem bedeutenden kunsthistorischen Arbeitsfeld, das von der akademischen Kunstgeschichte gerade erst wirklich wahrgenommen wird.

Die zweite Überlegung gilt dem Verhältnis der Provenienzforschung zur Politik, das ein zwiespältiges ist. „Die“ Politik<sup>12</sup> war zwar einerseits mit der bereits erwähnten „Washingtoner Konferenz“ und nachfolgenden Dokumenten wie der „Gemeinsamen Erklärung der Bundesregierung, der Länder und der kommunalen Spitzenverbände zur Auffindung und zur Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgutes, insbesondere aus jüdischem Besitz“ vorgeprescht und hatte den öffentlichen Museen die (in ihren Ausmaßen damals noch gar nicht abzuschätzende) Hausaufgabe gegeben, ihre Bestände auf ehemaliges jüdisches Eigentum zu durchforsten. Doch in der Folgezeit, in den ersten Jahren des neuen Jahrtausends, mussten sich die Museen wieder vollkommen alleine gelassen fühlen. „Die“ Politik gab dieser Suche nicht nur keine eindeutige, verbindliche gesetzliche Grundlage, sondern beschränkte sich auf die moralische Selbstverpflichtung der Träger öffentlicher Museen. Vor allem aber gab „die“ Politik für die Aufgabe der Provenienzforschung zunächst praktisch keine finanziellen Mittel, sondern überließ die Finanzierung den Museen selbst und wenigen Drittmittelgebern.

Glücklicherweise hat sich die Situation inzwischen deutlich verbessert, viele Politiker und Ministerialbeamte haben erkannt, welch kompliziertes, anspruchsvolles, langwieriges und auch teures Unterfangen Provenienzforschung ist. Die Sächsische Staatsregierung beispielsweise und lobenswerterweise hat mit der langfristigen Finanzierung des „Daphne“-Projekts<sup>13</sup> der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 2008 ein Zeichen gesetzt und ermöglicht die systematische Provenienzforschung in einem an deutschen Museen so noch nicht gekannten Umfang. Das Engagement des Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien ermöglichte die Einrichtung der Berliner Arbeitsstelle für Provenienzforschung/-forschung sowie die Unterstützung zahlreicher Rechercheprojekte an einzelnen Museen. Schließlich wurde die finanzielle Grundlage der für die Provenienzforschung essentiellen Arbeit der „Magdeburger Koordinierungsstelle“ und ihrer „lostart“-Datenbank weiter gesichert.

Die dritte Überlegung bezieht sich auf das Verhältnis der Provenienzforschung zu Gesetzgebung und Rechtsprechung. Wie bereits erwähnt lassen – ohne dass das im Detail ausgeführt werden kann – die rechtlichen Grundlagen für die Restitution des ehemaligen Eigentums jüdischer Sammler Interpretations- und Ermessensspielräume offen. Exemplarisch zeigte dies 2006 der letztendlich

unbefriedigend gelöste Fall der „Straßenszene“ Ernst Ludwig Kirchners aus dem Berliner „Brücke“-Museum.<sup>14</sup> Problematisch ist auch die fehlende rechtliche Grundlage für die Arbeit und die Empfehlungen der mit wenig Kompetenzen ausgestatteten und wenig transparenten „Beratenden Kommission“<sup>15</sup>.

Zu den rechtlichen Rahmenbedingungen der Provenienzforschung gehört auch, dass Provenienzforscher mit Juristen konfrontiert werden, die eine völlig andere Argumentations- und Streitkultur pflegen, als sie Kunsthistoriker oder Historiker gewohnt sind. Das bezieht sich ebenso auf Juristen der Museums-träger, als auch auf Rechtsanwälte, die die Interessen ihrer Mandanten vertreten (und manchmal vielleicht auch ihre ureigenen).

Und viertens schließlich Überlegungen zu moralischen Forderungen an die Provenienzforschung. Die meisten deutschen Museen haben lange genug gebraucht um zu erkennen, dass Kunstwerke, die ihren Eigentümern im sog. „Dritten Reich“ entzogen wurden, nichts in ihrer Ausstellung oder in ihrem Depot verloren haben. Aber immer noch gibt es mehr als genug Depotverwalter, Konservatoren und Direktoren, die der Provenienzforschung sehr distanziert oder verständnislos gegenüber stehen – mit einer Distanz, die vielleicht niemals vollständig zu überbrücken sein wird. Denn das Museum ist qua seiner Definition und selbstverständlich eine sammelnde und bewahrende Institution. Im Unterschied beispielsweise zu privaten Museen in den USA bleibt es für deutsche und europäische Museen ein fundamentales Tabu, sich von Stücken aus ihrer Sammlung (und zwar gleichgültig, ob sie sich in der ständigen Ausstellung oder im Depot befinden) wieder zu trennen. Dieses Tabu ist grundsätzlich gut und notwendig, dient es doch als Schutzwall gegen den Zugriff von Finanzministern und Stadtkämmerern oder gegen die Vorschläge von Rechnungshöfen<sup>16</sup>, doch das eine oder andere „überflüssige“ Stück aus dem Depot zu verkaufen.

Die grundsätzlich richtige bewahrende Haltung von Museen hat allerdings auch eine Kehrseite, denn sie schützt öffentliche Sammlungen eben nicht nur vor dem fiskalischen Zugriff oder vor kurzlebigen Launen und Moden. Sie bedeutet andererseits auch, dass eine im Einzelfall moralisch durchaus gebotene<sup>17</sup> Herausgabe von Sammlungsstücken erschwert und verzögert werden kann. Selbst wenn ein Kunstwerk im Zuge der Provenienzforschung als „Raubkunst“ identifiziert worden ist, so bedeutet das noch lange nicht, dass eine Herausgabe auf freudige Zustimmung stoßen würde.

Diese skizzenhaften Anmerkungen zu den Rahmenbedingungen für Provenienzforschung erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Gezielt waren sie einzig auf den sog. NS-verfolgungsbedingten Entzug, der für Museen in der „alten“, westdeutschen Bundesrepublik im Fokus steht. Für die Museen in den „neuen Bundesländern“, zwischen Dresden und Schwerin, zwischen Magdeburg

und Cottbus hingegen ist die Lage wesentlich komplizierter. Abgesehen davon, dass auch diese Museen natürlich im Besitz von Stücken aus jüdischen Sammlungen sein können, gibt es dort zusätzliche Problemfälle, von denen Museen „im Westen“ höchstens indirekt berührt werden:

1. Kunstwerke, die die Rote Armee oder auch deutsche Zivilbehörden in den ersten Nachkriegswochen aus dem Eigentum ehemaliger Königsfamilien beschlagnahmten. Das betrifft in Sachsen beispielsweise Kunstwerke des „Familienvereins Haus Wettin Albertinische Linie“, die im Sommer und Herbst 1945 in den Wettiner Schlössern Moritzburg und Dresden-Wachwitz „sicher gestellt“ und dann den Museen zugewiesen wurden. Für die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden ist das ein sehr weites Arbeitsfeld der Provenienzforschung.
2. Kunstwerke, die in der sog. Schlossbergung aus enteigneten Schlössern und Landsitzen in die Museen gelangten. Die sog. Schlossbergung erfolgte im Rahmen der ab Herbst 1945 durchgeführten Bodenreform in der sowjetischen Besatzungszone. Von Sammelstellen wie dem Dresdner Albertinum aus wurden die beschlagnahmten Stücke dann weiter verteilt bzw. verkauft – das Spektrum reichte dabei vom Tafelsilber über die Standuhr bis zum Gemälde; hochwertige Stücke kamen in die Museen. Auf der gesetzlichen Grundlage des Entschädigungs- und Ausgleichsleistungsgesetzes von 1994 konnten die Alteigentümer bzw. ihre Erben innerhalb einer Frist die Rückgabe bei den Ämtern zur Regelung offener Vermögensfragen beantragen. Auch dies ist ein quantitativ bedeutender Recherchebereich; seit Jahren sind die Museen in Dresden dabei, die einschlägigen Depotbestände aufzulösen, doch es existieren immer noch zahlreiche nicht abschließend bearbeitete Schlossbergungsfälle.
3. Kunstwerke, die seit 1945 durch Behörden der SBZ bzw. seit 1949 der DDR beschlagnahmt und den Museen entweder zugewiesen oder als Verwahrgut anvertraut wurden. Dazu gehören z. B. die Fälle sog. Republikflüchtlinge, die ihr Eigentum zurücklassen mussten; dazu gehören aber auch Steuerverfahren, bei denen zur Tilgung einer tatsächlichen oder auch nur vorgeblichen Steuerschuld Kunstwerke konfisziert wurden. Auch für diese Fälle gibt es gesetzliche Regelungen; die „Washingtoner Erklärung“ trifft hier genauso wenig zu wie bei Schlossbergungsfällen.
4. Kunstwerke aus Museumsbesitz, die 1945/46 von der Roten Armee in die Sowjetunion gebracht worden waren, von dort 1958 in die DDR zurück kamen und dann versehentlich an falsche Museen weitergeleitet wurden. Diese Fallgruppe hat mit den vorgenannten eigentlich nichts zu tun, handelt es sich dabei doch nicht um die „Wiedergutmachung“ von Unrechtsakten in der



NS-Zeit, in der SBZ oder in der DDR, sondern um die Korrektur von Irrtümern, die die Museen auf der Basis gegenseitigen Vertrauens vornehmen. Tatsächlich werden bei systematischen Bestandsuntersuchungen immer noch Stücke entdeckt, die bei der Verteilung der aus der Sowjetunion zurück gekehrten „Kriegsbeute“ falsch zugeordnet wurden und z. B. statt nach Gotha nach Dresden gelangten.

5. Die letzte, komplexe Fallgruppe kann hier nur kurz erwähnt werden: die sog. Beutekunst, also Kunstwerke aus den Museen im Osten Deutschlands<sup>18</sup>, die nach Kriegsende von der Roten Armee als Kompensation in die UdSSR gebracht worden waren. Ein Großteil davon wurde in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre zwar an die Regierung der DDR zurück gegeben, doch immer noch fehlen Zehntausende von Stücken aus den Museen in Berlin, Dresden, Gotha usw.<sup>19</sup> Von manchen dieser Stücke ist der Aufenthalt bekannt, sie befinden sich in Museen Russlands und der Ukraine oder in dortigen Privatsammlungen. Bei manchen Stücken gibt es Vermutungen, vieles dürfte aber unwiderbringlich verloren sein. Auch auf diesem Feld hat die Provenienzforschung eine Aufgabe, wenn auch mit umgekehrten Vorzeichen, geht es dabei doch um Stücke, die den Museen fehlen und nicht um solche, die sich nicht dort befinden sollten.

Die Arbeitsfelder für Provenienzforschung sind also zwar nicht unermesslich, aber doch ausgesprochen weit. Drei Punkte seien am Ende dieses kurzen Überblicks nochmals hervorgehoben.

Zum Ersten:

Unabdingbar für jede Provenienzrecherche ist eine solide historische Grundlagenforschung. Ohne Kenntnis der Geschichte derjenigen Institution, in deren Bestand die Recherchen angestellt werden, sind letztere letztendlich zum Scheitern verurteilt. Nur wer die handelnden Personen in dieser Institution<sup>20</sup> und in ihrem Umfeld, nur wer die Akteure auf dem Kunstmarkt kennt, kann Bewegungen und Verschiebungen von Kunstwerken auch richtig einordnen. Derartige Grundlagenforschung findet inzwischen glücklicherweise an etlichen Orten statt, sei es zur Institutionsgeschichte der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden oder des Städel in Frankfurt am Main, sei es zum Berliner Kunsthandel oder zum „Sonderauftrag Linz“.

Zum Zweiten:

Provenienzforschung führte bisher eine wissenschaftliche Randexistenz. Das ist ein nicht mehr haltbarer Zustand. Sie gehört fest im Curriculum des kunstge-

schichtlichen Studiums verankert – und zwar nicht nur auf die politisch brisanten Fallgruppen beschränkt, sondern als unverzichtbare methodische Grundlage die jeder Kunsthistoriker beherrschen sollte. Die Einrichtung separater Master-Studiengänge für Provenienzforschung, die auf die Ausbildung von Spezialisten abzielt, erscheint jedoch wenig sinnvoll.

Zum Dritten:

Auch die beste, gründlichste und umfassendste Provenienzforschung kann nicht alle Fälle lösen. Es werden immer wieder Fragen offen bleiben, vor denen die Forschung kapitulieren muss – meist schlichtweg mangels aussagekräftiger Quellen. Dann kann es passieren, dass die politisch Verantwortlichen Entscheidungen treffen müssen – Entscheidungen, die bisweilen Unzufriedenheit zurücklassen, wie das im Falle der „Straßenszene“ von Ernst Ludwig Kirchner aus dem Berliner „Brücke“-Museum zu sehen war. Das ist dann aber kein Versagen der Provenienzforschung!

- 1 Ira Mazzoni: Immer schön korrekt. Bayern lässt sich für restituierte Kunst entschädigen – von seinen Museen. In: Süddeutsche Zeitung, Nr. 233, 8. Oktober 2010, S. 11.
- 2 Der „Sonderauftrag Linz“ war Hitlers Kunstbeschaffungsunternehmen für ein nie realisiertes Museum in Linz an der Donau sowie für bereits existierende Museen in der „Ostmark“. Dafür beschafften Hitlers Sonderbeauftragte Tausende von Kunstwerken, die sowohl vom Kunstmarkt als auch aus Beschlagnahmungen jüdischer Sammlungen stammten. Vgl. dazu u.a. Birgit Schwarz: Hitlers Museum: Die Fotoalben „Gemäldegalerie Linz“. Wien/Köln/Weimar 2004.
- 3 Die US Army richtete nach Kriegsende die CCPs (u. a. in München und Wiesbaden) ein, in denen die von NS-Organisationen angesammelten Kulturgüter zusammengeführt wurden. Im Herbst 1945 begann die Rückführung an die Herkunftsländer.
- 4 Das Grundstockvermögen (nicht „Grundstückvermögen“, wie im Artikel der Süddeutschen Zeitung versehentlich geschrieben) ist staatliches Vermögen, das nur aufgrund eines Gesetzes veräußert werden darf.
- 5 Julia Voss: Der Mut eines Museums. Endlich: Bayern ermöglicht die Restitution von Kunst. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 67, 21. März 2011, S. 27.
- 6 [www.stmf.bayern.de/haushalt/staatshaushalt\\_2011/haushaltsplan/haushaltsgesetz.pdf](http://www.stmf.bayern.de/haushalt/staatshaushalt_2011/haushaltsplan/haushaltsgesetz.pdf) (24.03.2011). Für den Hinweis auf diese Quelle danke ich Dr. Peter Müller.
- 7 [www.stmf.bayern.de/haushalt/staatshaushalt\\_2011/haushaltsplan/haushaltsgesetz.pdf](http://www.stmf.bayern.de/haushalt/staatshaushalt_2011/haushaltsplan/haushaltsgesetz.pdf), S. 15.
- 8 Die Versuche, zwischen Provenienzforschung und -recherche zu differenzieren und letztere quasi zur Hilfsarbeit zu degradieren ist nur aus finanziellen Überlegungen der Eingruppierung von Stellen zu erklären. Aus der Sache heraus lässt sich diese Unterscheidung nicht rechtfertigen; deshalb können die beiden Begriffe auch synonym verwendet werden.
- 9 In der Provenienzforschung sind zum größten Teil Kunsthistoriker tätig, außerdem Historiker und Juristen. Hier wie an allen anderen Stellen dieses Textes ist selbstverständlich die weibliche Form mitzudenken, zumal die Mehrheit der in der Provenienzforschung Tätigen Frauen sind.
- 10 Und zwar unabhängig von der aktuellen politischen Brisanz. Grundsätzlich ist auch die Provenienz eines Kunstwerkes z. B. im 17. Jh. von großem wissenschaftlichem Interesse.
- 11 Wortlaut u. a. bei [www.lostart.de](http://www.lostart.de), ebenfalls für das nachfolgend genannte Dokument.
- 12 An dieser Stelle muss diese eigentlich unbefriedigende Verallgemeinerung genügen.

- 13 Das „Daphne“-Projekt umfasst die Erfassung und Inventur des weit mehr als eine Million Objekte umfassenden Gesamtbestandes aller Museen der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden sowie die systematische Untersuchung der Provenienzen aller seit 1933 erworbenen Werke. Es ist bis mindestens 2018 angelegt.
- 14 Im Dissens mit dem Museum entschied der Berliner Senat auf eine Restitution des Gemäldes an die Erbin der ehemaligen Eigentümer.
- 15 Vgl. zur Beratenden Kommission [www.lostart.de](http://www.lostart.de).
- 16 Man denke nur daran, wie ein vollkommen sachfremder Rechnungshof an der Stuttgarter Staatsgalerie Museumsdirektor spielen wollte.
- 17 Denn beim „NS-verfolgungsbedingten Entzug“ bewegt man sich letztlich auf moralischem und nicht auf juristischem Boden.
- 18 In wenigen Einzelfällen betrifft dies auch Museen im Westen Deutschlands, die Kunstwerke zum Schutze vor Kriegsfolgen im Osten ausgelagert hatten. So hatte z.B. das Aachener Suermondt-Ludwig-Museum zahlreiche Gemälde auf der Albrechtsburg in Meißen deponiert. Sie gelangten von dort in die Sowjetunion und sind vor wenigen Jahren in einem Museum auf der Krim aufgetaucht. Vgl. [www.suermondt-ludwig-museum.de/projekte/verluste/index.html](http://www.suermondt-ludwig-museum.de/projekte/verluste/index.html)
- 19 Vgl. u.a. den 4. Bd. der Veröffentlichungen der Magdeburger Koordinierungsstelle „Kulturgüter im Zweiten Weltkrieg“, Magdeburg 2007.
- 20 Und das muss nicht nur der Direktor, das kann auch der Depotverwalter sein!

## **Provenienzforschung zum Kunstbesitz der Landeshauptstadt Hannover – Sammlungsbestände moderner Kunst im Sprengel Museum Hannover und dem Niedersächsischen Landesmuseum Hannover**

Annette Baumann, Hannover

Auch die Stadt Hannover hat die Vereinbarungen, getroffen in Washington 1998 und 1999 durch die Bundesregierung sowie der nachfolgend formulierten Handreichung zu deren Umsetzung, – während der Zeit des Nationalsozialismus verlorenes oder beschlagnahmtes jüdisches Kulturgut oder solchen Kunstbesitz in ihren öffentlichen Sammlungen aufzufinden und vorhandenes Quellenmaterial öffentlich zugänglich zu machen –, als verbindlich angesehen. Ziel ist die initiative und systematische Aufarbeitung der Sammlungsbestände aus städtischem Eigentum bzw. dem Erwerb einer Sammlung, die in ihrer Geschichte ortsungebunden in Dauerleihgabeverträgen auf die vielfältige Institutionenlandschaft unterschiedlicher Trägerschaft der Stadt Hannover verteilt wurde. Der Fokus der Provenienzforschung zum städtischen Kunstbesitz richtet sich somit auf potentiell bedenkliche Bestände, die unter Verdacht stehen könnten, während der NS-Zeit verfolgungsbedingt entzogen worden zu sein, auf Erwerbungen aus allein städtischen Mitteln, die seit 1933 getätigt worden und Kunstwerke, die generell vor 1945 entstanden sind. Die städtische Kunstsammlung spannt einen Bogen über alle Gattungen und Jahrhunderte, von altägyptischer und antiker bis zur zeitgenössischen Kunst, über Kunstgewerbe und Skulpturen bis zur Grafik und Malerei. Durch eine eng mit dem Land Niedersachsen gewachsene Historie gemeinsamen Kunstsammelns und gemeinsam getroffener Übergabevereinbarungen wurden nicht nur die Bestände nach inhaltlichen Aspekten und Sammlungskomplexen auf verschiedene Gebäude in Hannover verteilt, sondern in dieser Konsequenz auch in wechselnden personellen Zuständigkeiten betreut. Von der Wanderung des Kunstgutes waren folglich auch die entsprechenden Dokumente betroffen. Deshalb stellt heute deren auf verschiedene Standorte verteilte Aktenlage für die wissenschaftliche Forschung zu Geschichte und Herkunft der Sammlung eine besondere Herausforderung dar. Die heute relevanten Einrichtungen, auf die sich die städtischen Dauerleihgaben und die kustodische Betreuung vornehmlich verteilen, sind das Museum August Kestner, das Sprengel Museum Hannover und das Historische Museum in städtischer Trägerschaft, sowie als nicht städtische Ein-

richtungen das Niedersächsische Landesmuseum und das Museum Wilhelm Busch.<sup>1</sup> Während sich, sehr vereinfacht beschrieben, Kunstgewerbe aus städtischem Besitz seit seiner Gründung im Jahr 1889 immer in der Obhut des Kestner Museums befunden hat, wurde im Sprachgebrauch mit nur einem Wort zusammengehalten, was eigentlich kein eigenes Gebäude hatte – nämlich der gesamte städtische Besitz bildender Kunst, bezeichnet als die „Städtische Galerie“. Anfänglich im Kestner Museum gesammelt und ausgestellt, wurde diese folgend in der Niedersächsischen Landesgalerie untergebracht, welche sich im damaligen Provinzialmuseum befand, das in den Jahren 1933 und 1950 wiederum eine Umbenennung in „Landesmuseum“ und „Niedersächsisches Landesmuseum Hannover“ erfahren hat.<sup>2</sup>

Der Entscheid zu der damals erfolgten Neuordnung der Sammlungen und Zusammenlegung des gesamten in der Stadt vorhandenen Gemäldebestandes glückte erstmals im Jahr 1922 unter Mitarbeit des Kustoden Alexander Dorner.<sup>3</sup> Dieser war bis zu seiner Emigration nach Amerika im Jahr 1937 neben dem späteren Direktoren der Landesgalerie, Ferdinand Stuttmann einer der beiden wichtigen Protagonisten im Umgang auch mit dem städtischen Kunstbesitz und war bis für die Ankäufe der Moderne, für deren Förderung Hannover schon vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten einen überregionalen Ruf festigen konnte, bedeutsam.<sup>4</sup> Mit der Gründung des Sprengel Museum Hannover konnte im Jahr 1979 ein neuer Ort der Unterbringung geschaffen werden, was unabhängig der Eigentumsverhältnisse von Stadt oder Land zu der Teilung der Hannoverischen Gemäldebestände führte: die Malerei bis zum 19. Jahrhundert wird weiterhin in der Gemäldegalerie des Niedersächsischen Landesmuseum ausgestellt, die Moderne fand im Sprengel Museum Hannover ihre Heimat. Bezogen auf die gesamtstädtischen Sammlungsbestände ergibt sich die Aufgabenteilung der Provenienzforschung zwischen der Stadt Hannover und dem Land Niedersachsen nach den juristischen Eigentumsverhältnissen unabhängig von der Besitzhabenden Institution.<sup>5</sup> Der Tagungstitel *Erblickt, verpackt und mitgenommen* ist insofern auf die Arbeitssituation und das Aufgabenfeld der Provenienzforschung nur bedingt zutreffend, da solchen, mit öffentlich-städtischen Mitteln vorgenommen Sammlungsankäufen, jeweils von mehreren Verantwortlichen getroffene Entscheidungen vorausgehen und diese nicht, wie es der Titel impliziert, einer Einzelentscheidung unterliegen – auch wenn man rückblickend fast versucht wäre, das Agieren und die Sammelfreude des langjährigen Stadtdirektors Heinrich Tramm, der in den ersten beiden Jahrzehnten des letzten Jahrhunderts den Grundstein für den städtischen Bestand an Werken von Max Liebermann und des deutschen Impressionismus angelegt hat, so zu beschreiben.<sup>6</sup>

## Vorgeschichte – die Anfänge der Provenienzforschung in Hannover

Die Einrichtung einer städtischen zunächst halben und befristeten Stelle für Provenienzforschung erfolgte im Jahr 2008 im Gleichschritt mit dem Land Niedersachsen. Da diese Aufgabe von den Verantwortlichen als Institutionen übergreifend angesehen wird, wurde sie dem Kulturdezernat der Landeshauptstadt Hannover zugeordnet. Im Anschluss an ein seit Oktober 2010 von der Arbeitsstelle für Provenienzforschung in Berlin gefördertes Projekt, bewilligt mit der Zielsetzung, den von der Stadt im Jahr 1949 getätigten Ankauf der Sammlung Dr. Conrad Doebeke aus Berlin zu erschließen, konnte die Stelle ab Herbst 2011 dauerhaft im städtischen Haushalt verankert werden. Neben den politischen Voraussetzungen, die im Vorfeld notwendig gewesen waren, waren es insbesondere die in der jüngeren Vergangenheit erbrachten wissenschaftlichen Forschungen, welche die Thematik der NS-Zeit in Hannover, die Rolle der Museen, Folgen von Konfiszierung und Verwertung jüdischen privaten Kunstbesitzes und die damit in Bezug stehende Problematik von auch noch nach dem dritten Reich erfolgter Sammlungszugänge nicht nur Fragen, sondern auch die generelle Forderung nach systematischer Aufarbeitung der Sachverhalte und wissenschaftlich nachhaltiger Untersuchung von deren Provenienz aufwarfen.

Denn dass sich auch in Hannover bedenkliche Bestände befinden, offenbarte sich bereits in den in den fünfziger Jahren an die Stadt gerichteten Restitutionsersuchen, die in Folge der sogenannten „Aktion Lauterbacher“, mit der Umsetzung der Anti-Judengesetze, und damit die Beanspruchung von Einrichtungsgegenständen und der Verwertung von dem ans Deutsche Reich verfallenen Eigentum jüdisch Verfolgter zustande kamen.<sup>7</sup> Andere Rechtsverfahren gingen auf nationale Ereignisse und Kunstbewegungen zurück; betroffen waren somit solche Kunstwerke, die nach 1945 von außen auf die Stadt Hannover hinzugekommen sind, wie die Sammlung Dr. Conrad Doebeke durch Ankauf von 1949 und die Sammlung Dr. Bernhard und Margit Sprengel durch deren Schenkung im Jahr 1969. Betroffen von Rückgabeverfahren waren sowohl kunstgewerbliche Arbeiten, als auch den Epochen von Impressionismus und Klassischer Moderne zuzuordnende Gemälde.

Seit den Vereinbarungen von Washington und Bund sind weitere Anspruchstellungen den Ankauf Doebeke aber auch die Sammlung Bernhard und Margit Sprengel betreffend, an die Stadt gelangt, von denen sich infolge der Prüfung allerdings nicht alle Anfragen als berechtigt erweisen. Es zeigt sich aber, dass virulenter Handlungsbedarf besteht, die städtischen Bestände initiativ auf ihre Herkunft und Geschichte hin zu prüfen. Ein seit Oktober 2010 durch die Arbeitsstelle für Provenienzforschung in Berlin gefördertes Projekt beinhaltet

deshalb zunächst die systematische Prüfung des Ankaufs der Sammlung Dr. Conrad Doebbeke im Jahr 1949 durch die Stadt Hannover, um eventuell unrechtmäßig, NS-verfolgungsbedingt angeeignetes Kulturgut aufzufinden. Gemäß dem Inventar von 1949 sind dies 115 Werke des deutschen Impressionismus und Expressionismus, wobei in den folgenden Jahren nochmals einige Werke aus gleicher Quelle hinzukamen.

Im letzten Jahr konnte zudem im Stadtarchiv Hannover eine MuseumPlus-Datenbank eingerichtet werden, welche die in der Vergangenheit auf die verschiedenen städtischen Einrichtungen verteilten Kunstgüter, die vor 1945 entstanden sind und nach 1933 von der Stadt Hannover erworben wurden, bündelt.<sup>8</sup> Erstmals wurden somit alle Objekte in städtischem Eigentum erfasst, die potentiell unter Verdacht stehen könnten, während der Zeit des Nationalsozialismus verfolgungsbedingt den jeweiligen Vorbesitzern entzogen worden, unrechtmäßig in den Kunsthandel und folgend in Besitz der Stadt Hannover gelangt zu sein. Die bis zum Jahr 1955 alle Gattungen verzeichnenden Erwerbungsbücher des damaligen Kestner-Museums lieferten die Grundlage der Erfassung.<sup>9</sup> In den Ergebnissen gestützt werden konnte die Maßnahme durch eine auf Länderbeschluss hin durchgeführte umfassende Inventur, die mit Jahresende 2010 zum Abschluss gebracht wird. Von den aus dem genannten Zeitraum über 10.000 verzeichneten Erwerbungen sind derzeit über 9.000 mit dem Stichwort „ungeklärte Provenienz“ versehen, allerdings auch deshalb, da Ankaufsquellen bislang nicht oder unzureichend erfasst worden sind.

### **Die Sammlung Dr. Conrad Doebbeke aus Berlin-Wannsee**

Der Fokus der Untersuchung liegt derzeit auf der wissenschaftlichen Bearbeitung des Ankaufes der Sammlung Dr. Conrad Doebbeke aus Berlin Wannsee, welche Forschungen zu seiner Person, über seine familiäre Herkunft, die Ausbildung, berufliche Tätigkeit, die politische Gesinnung, aber auch über die Ehefrau Else geb. Magnussen aus Moskau und des gemeinsamen Sohnes Tomy miteinschließen. Die bisher bekannten biografischen Daten seien kurz zusammengefasst: Über den Sammler konnte bisher ermittelt werden, dass er am 26. 08. 1889 in Gelsenkirchen geboren und nach einigen Umzügen mit der Familie ab 1907 in Bochum gemeldet ist. Sein Jurastudium, das er unterbrochen vom Dienst an der Ostfront während des ersten Weltkrieges in den Städten Marburg, Jena, Greifswald, Münster und Berlin absolviert, beendet er 1922 an der Universität des damaligen Breslau mit einer Promotion „Zur Schadenersatzpflicht der Luftschiffahrt“. Folgend lässt sich Doebbeke in Berlin als Immobilienmakler nieder und führt dort das Büro auf jeden Fall bis weit in die dreißiger Jahre weiter, obschon er während

des zweiten Weltkrieges weitgehend geschützt in Bestensee, im Kreis Teltow, ein größeres eigenes Gut bewirtschaftet. Politisch zuordnen lässt er sich als Mitglied in der Deutschen Volkspartei in den Jahren von 1925–31, sowie seit dem 1. August 1931 als Mitglied der NSDAP, von der er durch ein Beschluss vom 29. November 1934 aber wieder ausgeschlossen wurde.<sup>10</sup> Laut der Melderegister ist er am 8. 9. 1954 in Potsdam verstorben.<sup>11</sup>

Was genau dazu geführt haben mag, dass er sich nach dem Krieg in Hannover ansiedelt und sich von nun ab als Kunsthändler bezeichnet,<sup>12</sup> obschon er gleichzeitig aus dem nahegelegenen Garbsen als auch Berlin Wannsee seine Korrespondenz mit der Stadt Hannover betreibt, ist Teil der Fragestellung. In diesem Zusammenhang wird es künftig auch von Bedeutung sein, Erkenntnisse über die Höhe seines Vermögens und Immobilienbesitzes zu gewinnen. Der Hergang des Sammlungsankaufes durch die Stadt ist bereits an mehreren Stellen veröffentlicht, das dazugehörige Aktenmaterial befindet sich öffentlich zugänglich im Hauptstaatsarchiv in Hannover.<sup>13</sup> Bestehen bleibt die Frage, woher die Werke seiner Sammlung stammen und warum nach der Herkunft seinerzeit von den Verantwortlichen nicht gefragt worden ist.

Die Sammlung, welche die Stadt Hannover von Conrad Doebbeke übernahm – um, so wurde seinerzeit argumentiert, die während der Zeit der Nazidiktatur erlittenen Verluste wie die durch die Reichskulturkammer durchgeführte Beschlagnahmeaktion von 1937 auszugleichen – war ein Spektrum an Kunstwerken bedeutender Vertreter des deutschen Impressionismus wie Max Liebermann und Lovis Corinth. Weiter figurieren darunter die Namen Max Slevogt, Wilhelm Trübner, Hans von Marées, Wilhelm Lehmbruck oder August Gaul. Meisterwerke der Klassischen Moderne, besonders des Expressionismus – und damit solche der im Hitlerregime als verfemt und entartet geltenden Künstler wie von Karl Schmidt-Rottluff, Christian Rohlf, Erich Heckel, Emil Nolde, Alexei Jawlensky, oder von Edvard Munch, Otto Müller, Ernst Ludwig Kirchner, Max Pechstein, Paula Modersohn-Becker bereichern das Konvolut.<sup>14</sup> Ebenso andere Museen erwarben seit den 1950er Jahren aus Doebbekes Besitz, wenn auch in deutlich geringerer Zahl. Eine Liste mit Datum vom 27. 04. 1953 und dem Eigentum von Doebbekes Ehefrau zugeschrieben, verweist immer noch auf einen restlichen Bestand von über 350 Kunstwerken moderner und ‚verfemter‘ Kunst.<sup>15</sup> Die Kunsthallen Bremen und Hamburg, das ehemalige Kunstmuseum Düsseldorf, die Landesmuseen Detmold, Oldenburg und Darmstadt sind als Standorte für diese Werke in der Listung aufgeführt. Zahlreiche andere Werke sind zudem seit den fünfziger Jahren in den Kunsthandel gelangt, weitere Restitutionsverfahren waren zuletzt in der Presse zu verfolgen.<sup>16</sup>

Die vorliegenden Korrespondenzen, welche die Ankaufsvorgänge, Einlagerungen im Landesmuseum und Transportaktionen belegen, befinden sich heute

weitgehend in Hannover, während sie an den anderen Orten teilweise gar nicht erhalten sind. Nach ersten Anzeichen kann in Teilen vorsichtig vermutet werden, dass Doebbeke als Sammler von Liebermann und einiger anderer Künstler aus dem 19. Jahrhundert möglicherweise schon in den 20er Jahren in Erscheinung tritt. Darüber hinaus ergeben bisherige Kenntnisse, dass er seine Kunst weitgehend erst in den dreißiger und vierziger Jahren zusammentrug und in den damals offiziell tätigen, teilweise arisierten Auktionshäusern oder aber bei den offiziell vom Propagandaministerium mit der Verwertung der aus deutschen Museen beschlagnahmten Kunst beauftragten Galerien wie Ferdinand Möller, Hildebrand Gurlitt, Bernhard Böhmer und Karl Buchholz, aber auch Händlern wie Alex Vömel in Düsseldorf oder Paul Emil Römer in Berlin einkaufte. Über diese Quellen gelangten beispielsweise das aus dem Städel Museum in Frankfurt beschlagnahmte Gemälde Carl Hofers *Loth und seine Töchter* von 1912 sowie Christian Rohlf's *Birkenwald* von 1907 in Eigentum der Stadt.<sup>17</sup> Weitere Quellen belegen Einkäufe in anderen arisierten oder weniger bekannten Galerien und bei Privatbesitzern direkt. Ob Doebbeke selbst weiterverkaufte oder tauschte, ist bislang noch nicht bekannt. Quittungen über vorhanden gewesene Depots bei der Deutschen sowie der ehemaligen Dresdner Bank lassen hingegen die Vermutung zu, dass er jene Kunstwerke während des Krieges hatte lagern und sicherstellen wollen. Auch wenn bislang zwar Einzelergebnisse über Sammler oder Vorbesitzer bekannt sind, liegen die Erwerbungswege weiterhin im Dunkeln, weshalb zukünftig die systematische wissenschaftliche Aufarbeitung zu Sammlung und Sammler Dr. Conrad Doebbeke aus Berlin, deren Werke sich heute im Niedersächsischen Landesmuseum und Sprengel Museum Hannover befinden, im Mittelpunkt der Untersuchung stehen. Deshalb gehören zu den kommenden zu treffenden Maßnahmen die Erschließung und Zusammenführung inhaltlich zusammengehörender Dokumente aus den Hannoverschen Institutionen, aber auch externer Standorte und Archive, welche die Auswertung möglicher Indizien, wie erhaltener Etiketten und Stempel auf den Rückseiten der Kunstwerke miteinschließen.

### **Ein unbekanntes ‚Schneebild‘ von Edvard Munch in der städtischen Sammlung**

Um spezifisch NS-verfolgungsbedingt entzogenes Kulturgut ausfindig machen zu können, sei anhand einer Fallstudie im Folgenden exemplarisch die Art von „Puzzlearbeit“ aufgezeigt, welche notwendig ist, um die Ankaufsvorgänge des Sammlers Conrad Doebbeke und die Herkunft seiner an die Stadt Hannover verkauften Bildwerke aufzudecken und zu prüfen. Der Fall beleuchtet, wie sehr das

sorgfältige Sammeln und die Auswertung aller das jeweilige Kunstgut betreffenden Quellen, gerade im Hinblick auf die Klärung der Frage nach Provenienz, Teil der kustodischen Bestandspflege öffentlicher Sammlungen und Einrichtungen sein muss. Es lassen sich die Parameter und Bedingungen aufzeigen, unter welchen kunsthistorische Forschung zu öffentlichem Kunstbesitz überhaupt stattfinden kann, und darüber hinaus die Ursachen benennen, weshalb die Auswertung der in Hannover den städtischen Kunstbesitz betreffenden, auf verschiedene Standorte verteilten Archivalien bislang in verzögerter Weise verlaufen ist. Im Folgenden soll deshalb nicht nur das Ergebnis der Provenienzprüfung allein, sondern deren Fortgang und Verlauf aufgezeigt werden, um auf die Bedeutung der inhaltlichen Zusammenführung der an verschiedenen Orten gelagerten Archivalien als auch der inhaltlichen Analyse komplexer Zusammenhänge, – resultierend aus kunsthistorischer Forschung zu Ikonografie und Genese des Objektes – verweisen zu können.

Mit ungeklärter Provenienz befand sich das Gemälde *Dorfplatz in Elgersburg*, Thüringen 1905/06 von Edvard Munch, 1949 angekauft aus der Sammlung Dr. Conrad Doebbeke, in städtischem Kunstbesitz. In dieser Weise betitelt und datiert, wird es heute im Sprengel Museum Hannover ausgewiesen und öffentlich präsentiert. Wie das gesamte Ankaufskonvolut aus der Sammlung Doebbeke, wurde es seit dem Ankauf bis in die siebziger Jahre zunächst in der Galerie des Landesmuseums ausgestellt, weshalb sich auch die Gemäldeakte in der dortigen Verwahrung befand und von den dort tätigen Kustoden entsprechend betreut wurde. Erst mit der Errichtung des Sprengel Museums im Jahr 1979 wurden sowohl das Bild als auch die Akte an den neuen Ort überführt.

Erste Ansätze zur Verifizierung der Gemäldeakten und seiner Provenienz bieten heute zunächst der im Jahr 2003 veröffentlichte Bestandskatalog des Sprengel Museum Hannover sowie das 2008 von Gerd Woll herausgegebene Werkverzeichnis der Gemälde Edvard Munchs. Es gibt auffallend abweichende Daten für dessen Provenienz und Eigentumsabfolge. Einmal ist genannt: Herbert Esche, Chemnitz, Dr. Alfred Esche Leipzig, Sammlung Dr. Conrad Doebbeke, Berlin bis 1949, erworben Städtische Galerie 1949. Die Datierung des Gemäldes wird im Sprengel-Katalog mit 1905/06 angegeben. Das Werkverzeichnis Edvard Munch weist 1906 als Jahr der Datierung aus und betitelt das Gemälde *Dorfstraße im Schnee*.<sup>18</sup> Für die Provenienz ist Herbert Esche als Besitzer nicht mehr erwähnt und der Ortswechsel des Gemäldes von der Landesgalerie im Niedersächsischen Landesmuseum zum Sprengel Museum Hannover als Eigentumswechsel aufgeführt. Obschon der heutige Eigentümer nicht gewechselt hat, sondern nur der Aufbewahrungsort ein anderer ist, bleibt die Stadt als Eigentümerin des Gemäldes unerwähnt. Ausstellungsbeteiligungen sind in beiden aktuellen Katalogen auf

den ersten Blick zwar zahlreich, aber abweichend gelistet. Hier stellen sich entscheidende Fragen nicht nur nach der Zuverlässigkeit der Daten, sondern überhaupt nach den genannten Personen, sowie Perioden von Eigentum und Besitz, Gründen für dessen Wechsel und belegenden Quellen. Wer waren Herbert Esche in Chemnitz und Alfred Esche aus Leipzig? Wie war das Gemälde zu den Sammlern Esche gelangt und unter welchen Umständen wurde das Gemälde von Conrad Doebbecke erworben? Gab es weitere Besitzer? Wurde das Werk verfolgungsbedingt dem Vorbesitzer entzogen?

Als *Edvard Munch, Dorfstraße, Öl, 15'000, undatiert* war das Werk von Conrad Doebbecke auf dessen Gemäldeliste des Übereignungsvertrages von 1949 geführt und erhielt folgend die Inventarnummer des städtisch zuständigen ehemals benannten Kestner Museums KM 1949.148. Im entsprechenden Inventarbuch wurde das Gemälde hingegen unter dem Titel *Dorfstraße mit brennendem Hause* eingetragen. Mit diesem Titel figurierte es 1950 erstmals in dem vom Landesmuseum Hannover durch Ferdinand Stuttmann herausgegebenen Bestandsverzeichnis des Landesmuseums Hannover, die Entstehung wurde gleichzeitig auf 1903 datiert.<sup>19</sup>

### Erste Forschungen in den sechziger Jahren

Neben den überlieferten Angaben in den veröffentlichten Verzeichnissen und dem Inventarbuch konnte nun ein überliefertes und heute im Sprengel Museum Hannover aufbewahrtes Konvolut an gesammelten Korrespondenzen aufgefunden und ausgewertet werden, das aus der Schriftführung von Harald Seiler aus den sechziger Jahren stammt.<sup>20</sup> Die erste Kurzauswertung ergab zunächst kein schlüssiges Bild, auch lagen keine konkreten Personendaten zu den genannten Vorbesitzern vor. Die existierenden Briefe liefern weder gesicherte Aussagen über einen direkten Kontakt zu der Person Alfred Esche, noch gehen aus ihnen Angaben über die Umstände hervor, unter welchen das Gemälde in Eigentum des Sammlers Conrad Doebbecke gelangt war. Was ihnen jedoch entnommen werden kann, ist, dass sich Seiler erstmals seit seinem Ankauf um inhaltliche Erkenntnisse zum Werk und seiner Entstehung bemüht und sich deshalb seit Mitte des Jahres 1967 zur Klärung dieser Fragen direkt an das Munch Museum in Oslo wendet. Scheinbar waren in Hannover bis zu diesem Zeitpunkt keinerlei Informationen über dessen Herkunft bekannt. Obschon auch das Oslo Museum über Entstehung und Verbleib des Munch-Gemäldes nur ungenaue Kenntnisse vorliegen hatte, konnte es zumindest als Glücksfall gewertet werden, dass im dort verwahrten Nachlass des Künstlers zwar nicht die eigenen aber weitgehend die an Munch gerichteten Briefe erhalten waren, und genau zu jenem Zeitpunkt mit

deren Sichtung begonnen wurde. Seiler erhielt einige ausgewählte Korrespondenzen, die folgend in Ausschnitten in seinen Aufsatz einfließen.

Durch die Betrachtung einer Zeichnung aus dem von Munch verwendeten Skizzenbuch, welche farbliche Angaben für eine spätere Ausführung in Öl aufweist und die lokale Beschaffenheit präzise beschreibt, sowie durch den Vergleich mit einer eng verwandten, sich im Munch Museum selbst befindlichen zweiten Fassung des gleichen Motivs, bezeichnet als *Dorfplatz in Elgersburg – Örtlichkeit und Jahreszeit* stimmen völlig überein – gelang es ihm erstmals zu belegen, dass das Gemälde in Hannover wie jenes andere auch, ebenso während des verlängerten Aufenthaltes Edvard Munchs im Thüringer Wald, und zwar im Winter 1905/06 entstanden sein musste.<sup>21</sup> Die Oslo-Fassung erachtete Seiler als nachfolgend entstanden. In vergleichender Analyse zu weiteren Vorstudien, die ebensolche Farbangeweisungen aufweisen – und der Hinzunahme der identifizierten zweiten Gemäldefassung aus Oslo,<sup>22</sup> konnte er weiterhin überzeugend schließen, dass sich nicht einfach die Kindergruppen von einem vermeintlichen Feuer – dem Bildtitelgebenden brennenden Haus – abwenden. Deutlicher zu verifizieren in jener zweiten Version des Munch Museums, kann das Geäst des Baumes, – zwar ganz dem damaligen farbig expressiven Malstils Munch entsprechend –, keinesfalls mit einem Flammenstoß verwechselt, sondern einfach als Baum mit rotfarbener Laubkrone identifiziert werden.<sup>23</sup> Diese farbige Baumkrone war es augenscheinlich gewesen, die Stuttmann zu einer eigenmächtig vorgenommenen, geradezu irreführenden Bildtiteländerung bewogen haben musste, die mehr als zehn Jahre lang nicht in Frage gestellt wurde.

Neben der erstmals gelungenen stilistischen Neuordnung innerhalb des Munchschen Werkes, hatte Seiler auch erkannt, dass es sich bei dem Gemälde nicht einfach um ein Genrebild Thüringischen Lebens, sondern um eine Darstellung psychologischer Symbolik handelt mit einer Thematik, die im Werk Edvard Munchs generell eine tragende ist: die der zwischengeschlechtlichen, seelischen Spannung, pendelnd zwischen Anziehung und Abstoßung, der Gegensatz der Geschlechter. Die motivische Neufindung zweier Kindergruppen, die scheinbar ihr künftiges Schicksal erahnen, muss jedoch besonders für die von psychisch existentieller Reflexion geprägten Phase des gereiften Künstlers während des Thüringer Aufenthaltes gewertet werden, ebenso eine Beobachtung, durch die sich auch die Neudatierung des Gemäldes hinreichend stützen lässt.<sup>24</sup> Zudem findet nun in seinem Aufsatz der Ankaufshergang erstmalig Erwähnung. Einigen brieflichen Quellen zufolge, muss das Gemälde durch die Vermittlung des Sammlerpaars Hanni und Herbert Esche in die Sammlung Alfred Esche gelangt sein, wobei Seiler annahm, dass das Chemnitzer Ehepaar das Bild bei einem persönlichen Besuch beim Künstler in Elgersburg ausgewählt habe, denn er konnte

nun erstmals aus dem entscheidenden, aus Oslo erhaltenen Brief von Hanni Esche an Munch vom 13. Dez. 1906 zitieren, in dem es heißt: „Lieber Herr Munch, wie steht es mit dem Bild? Sie wissen doch noch, dass wir gern das Bild mit den 2 Gruppen Schulkindern u. den Gänsen im Schnee haben möchten für meinen Schwager in Leipzig. Wollen Sie so freundlich sein, und es an unsere Adresse senden. Es wäre nett, wenn es noch vor Weihnachten käme. Die 800 M schicken wir Ihnen dann nach und nach je nachdem Sie sie brauchen. (...)“<sup>25</sup> Anlass für Munchs Aufenthalt in Thüringen war die Einladung des Industriellenehepaares Herbert und Hanni Esche gewesen, die ihn im Sommer 1905 durch die Vermittlung ihres Architekten Henry van de Velde nach Chemnitz baten mit dem Auftrag, ihre Kinder und sich selbst von ihm portraituren zu lassen. Im Anschluss, so war bereits aus zeitgenössischen Quellen bekannt, blieb Munch zu weiteren Kuraufenthalten in der Gegend. Der Kauf des Gemäldes konnte also von Seiler für nach Mitte Dezember 1906 angenommen werden und es wurde aller Wahrscheinlichkeit nach, dem Bruder wie geplant zu Weihnachten des gleichen Jahres geschenkt.

### **Wer ist die Familie Esche in Chemnitz?**

Was der Öffentlichkeit jedoch verborgen blieb, war, dass sich Seiler – noch vor Erscheinen des Aufsatzes – im Hintergrund bemühte, konkrete Auskünfte über die Familie Esche bzw. die Herkunft des Bildes einzuholen. Das Museum der Bildenden Künste in Leipzig, an das sich Seiler mit den aus Oslo erhaltenen Hinweisen wandte, konnte jedoch hinsichtlich der Herstellung direkter Kontakte nicht weiterhelfen. 1967 kam vom dortigen Direktor selbst eine Mitteilung, dass über die Sammlung Dr. Esche nichts bekannt sei und hierüber niemand Auskunft geben könne.<sup>26</sup> Seiler unternahm nun folgendes: Er wandte sich in Verwendung der fehlerhaften Titelbezeichnung *Dorfplatz in Elgershausen* im Dezember 1967 nicht nur an die Erben von Conrad Doebbeke, die Witwe Elsa und den gemeinsamen Sohn Tomy, mit der Frage nach Ankaufsbelegen, sondern auch an die damals in Leipzig ansässige Galerie Gerstenberger, die zu der Zeit in Düsseldorf mit dem Namen Grosshennig ansässig war. Während sich Antwortbriefe der Erben Doebbekes bisher nicht in den überlieferten Dokumenten finden lassen, kannte Grosshennig zumindest die Familie Herbert Esche und verwies unter Vermittlung der Adresse auf den neuen Wohnsitz in der Schweiz. Im Januar 1968 hakte Seiler konkret nach, erkundigte sich nach einem möglichen Einfluss der Nationalsozialisten auf die Auflösung der Sammlung und ob wohl die Tochter von jenem Herbert Esche einen Restitutionsanspruch geltend machen könnte.

Grosshennig äußerte sich vermutend, dass die Sammlung nicht unter Einfluss der Nationalsozialisten aufgelöst worden sei – und diese keine Ansprüche auf Restitution erheben würde, denn „Esche hat das Bild sicher ganz freiwillig verkauft.“ „Herbert Esche war nicht jüdisch“.<sup>27</sup> Durch diese Äußerung war erstmals etwas über die Verhältnisse des damaligen Erstkäufers zu erfahren, nämlich dass dieser mit seinem anderen Bruder die altbekannte Strumpffabrik Moritz Samuel Esche in Chemnitz von seinem Vater übernommen habe. Er sei jetzt aber zu seiner Tochter nach Zürich gezogen. „Ich glaube, Sie brauchen keine Befürchtungen zu haben“, fügte er an. Die Korrespondenten seiner Zeit konnten jedoch nicht sicher sein, ob das Gemälde wirklich bei Herbert Esche verblieben war, der jenes Munch-Bild – der erhaltenen Munch-Korrespondenz nach zu schließen – ja zuerst erworben hatte oder ob es wirklich wie ursprünglich beabsichtigt, den Bruder Alfred erreichte. In ihrem Antwortbrief vom 18. Januar 1968 listete nun jene Tochter Erdmute aus Zürich die Gemälde aus der Sammlung Herbert Esche und bestätigte, dass Alfred Esche nur den einen Munch besessen habe, den er später verkaufte. Sie bat hingegen ausdrücklich darum, bei eventuellen Veröffentlichungen ihren Namen nicht zu nennen.<sup>28</sup> Trotz der Bestätigung durch die Nichte Alfred Esches konnte die Frage nach dem Ankauf durch Doebbeke damit noch nicht geklärt werden, war die Familie Herbert Esche ja nicht unmittelbar zuvor Eigentümer gewesen. Eine Kontaktaufnahme zu den Erben Alfred Esches in Leipzig erfolgte in den sechziger Jahren nicht mehr. Damit geriet die weitere Recherche ins Stocken oder einfach wieder aus dem Blickfeld. Obschon Seiler in seinem Aufsatz einige an die Biografien des bekannten Industriellenpaares Herbert und Hanni Esche angelehnte Befunde zur Provenienz des hannoverschen Sammlungsstückes hatte ableiten können, ging es in seinem Aufsatz nicht um die abschließende Beantwortung der Eigentumsverhältnisse, sondern um kunsthistorisch stilistische Fragen, die das Bild in den geografischen und biografischen Kontext stellen wollten, in dem es entstanden war. Unveröffentlicht blieben diese darüber hinaus reichenden Erkenntnisse zur Provenienz folgend für externe Forschungen unzugänglich.

### **Öffentliche Rezeption – neue Forschungsinitiativen seit Mauerfall**

1973 wurde das Gemälde schließlich mit neuem Titel und neuer Datierung *Dorfplatz in Elgersburg (Thüringen), um 1905/06* im Bestandskatalog des Niedersächsischen Landesmuseums Hannover veröffentlicht und war zumindest in der Munch-Forschung neu präsent. Nicht nur die fehlerhafte stilistische Einordnung und die Vergabe des irreführenden Bildtitels hatten für Behinderung der Werkidentifizierung

gesorgt, sondern auch die wechselvolle deutsch-deutsche Geschichte. Dennoch, trotz neu angestoßener kunsthistorischer Forschungen, die seit der Wiedervereinigung von 1989 in Gang gebracht wurden, war die Provenienzfrage generell in der Rezeption des Werkes nicht von vorrangiger Bedeutung. Um das Hannoversche Schneebild aus Elgersburg war es nach den wenigen Ausstellungspräsentationen in den fünfziger und sechziger Jahren ohnehin ruhig geworden – bis es nach seinem Umzug in das Sprengel Museum Hannover dort erstmals 1992 im Rahmen einer thematisch konzipierten Ausstellung, mit Titel *Metamorphosen* neu präsentiert wurde. In der Intention, die neu zusammengestellte Sammlung moderner Kunst der Öffentlichkeit adäquat zugänglich zu machen, konnten durch die Leihgabe aus Oslo die beiden sehr verwandten Elgersburger Schneebilder erstmals einander gegenübergestellt werden. Obschon die bekannten Daten vermittelt wurden – Herbert Esche aus Chemnitz habe das Gemälde für 800 Mark 1906 gekauft, um es seinem Bruder Alfred zu schenken –,<sup>29</sup> erfolgte keine weitere Klärung über den Sammler und die Person Alfred Esche aus Leipzig.

Erst im Zuge solcher monografischer Ausstellungen, welche sich der langwährenden und engen Beziehung Edvard Munchs zu Deutschland widmeten, gelang die chronologische Einbettung der Bildentstehung in die Reihe von Ereignissen und Begegnungen des Künstlers, die sich infolge seines Aufenthaltes in Weimar und Umgebung entwickelten. Neu einbezogen werden konnten Forschungsergebnisse aus dem ostdeutschen Raum, die im Westen nur wenig oder gar nicht bekannt gewesen waren.<sup>30</sup> In den zwei darauffolgenden kulturpolitisch motivierten Präsentationen *Aufstieg und Fall der Moderne* in Weimar sowie *Munch in Chemnitz* aus dem Jahr 1999 konnte das Gemälde erstmalig an seinem Ort der Entstehung sowohl in die Chronologie der Ereignisse als auch in jenen kulturlandschaftlichen Kontext gerückt werden, in dem es damals vor knapp 100 Jahren entstanden war – und damit genau an dem Ort gezeigt werden, von dem aus es seinen Weg in jene deutsche Privatsammlung gefunden hatte, über die wir heute präzise Angaben suchen.<sup>31</sup> Inhaltlich ging es um die Wiederentdeckung des damaligen Kunstortes Weimar, der zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts Knotenpunkt war für ein der Avantgarde gegenüber aufgeschlossenes Bürgertum. Weimar war Platz des Aufbruchs in die künstlerische Moderne, zudem auch die Wirkungsstätte des aus Belgien stammenden Künstlers und Architekten Henry van de Velde und dem Kunstförderer und Museumsdirektor Harry Graf Kessler, sowie „Schaltstelle“ durch das von der Schwester Elisabeth Förster geführte Archiv Friedrich Nietzsches, um das sich eine gegenüber Neuerungen extrem aufgeschlossene bürgerliche Gesellschaft an Kunstfreunden scharte.<sup>32</sup> Dabei wurde insbesondere Munchs Beziehung zu dem Weimarer Kreis, zu Henry van de Velde und zu der Industriellenfamilie Herbert Eugen Esche in Chemnitz in

den Blick genommen.<sup>33</sup> Neue Erkenntnisse über die Beziehung des Hannoverschen Munch-Gemäldes zu dem eigentlich gesuchten Sammler Alfred Esche konnten gleichwohl auch hier nicht hergeleitet werden.

## **Ikonomie und Werkgenese**

Für das Verständnis der Werkgenese sei nun zusammenfassend eine im Jahr 2002 erschienene Publikation genannt, weil sie auf frühere Nachforschungen zurückgreifend, die historisch relevanten Ereignisse zu dem Hannoverschen Gemälde nun vereinigt und dadurch nochmals zu einer Präzisierung von Datierung und Entstehungsgeschichte des Werkes innerhalb der Elgersburger Schneebilder, aber auch zu dem Gesamtzusammenhang von künstlerischem Klima, Förderung und Sammlerschaft beizutragen vermag. An Seilers Thesen anknüpfend, folgt der Autor Volker Wahl insgesamt der Anschauung einer symbolhaften Psychologisierung der Kinderdarstellung, klärt, dass Enten, und nicht Gänse dargestellt seien, fokussiert aber noch stärker auf den künstlerischen Stellenwert der in Elgersburg geschaffenen Gemälde – Zeugnis der sehr engen Beziehung Munchs zu Deutschland, die mehr war als nur eine vorübergehende Begegnung mit Land und Leuten. Der Autor anerkennt insbesondere die Drehscheibe Weimar – als einen entscheidenden „Integrationspunkt in der Biografie, von Leben und Schaffen Edvard Munchs“, bevor dieser 1908 dauerhaft in die norwegische Heimat zurückkehrte.<sup>34</sup>

Wahl vermochte die Entstehung der in Thüringen geschaffenen Werke zeitlich nochmals präziser einzugrenzen, indem er dem Aufenthalt in Elgersburg die Entstehung von vierzehn Gemälden insgesamt zuordnen konnte. Aufgrund der chronologisch belegbaren Abläufe datierte er die Entstehung des Gemäldes *Dorfplatz* nun auf Anfang des Jahres 1906, geschaffen bis spätestens in den ersten beiden Märzwochen, dem nachweisbaren Zeitpunkt der einsetzenden Schneeschmelze und der Verlegung des Aufenthaltes Munchs nach Bad Kösen.<sup>35</sup> Diese zeitliche Präzisierung führte schließlich zu der 2008 im genannten Werkverzeichnis herausgegebenen Datierung.<sup>36</sup> Zwar ergeben sich aus diesen Daten Annahmen für die Ersterwerbung des gesuchten Kunstwerkes, aber auch für Wahl stand im Fokus des Interesses weniger der Hergang des Ankaufes, sondern vielmehr die kunsthistorisch chronologische Einordnung des Gemäldes in Munchs Lebenswerk an sich. Es hatte einen ersten Besuch Munchs 1904 in Thüringen gegeben, der zweite Aufenthalt zog sich, initiiert durch die Einladung von Hanni und Herbert Esche, von November 1905 bis Januar 1907 mit längeren Aufenthalten hin, in – neben Chemnitz – Elgersburg, Weimar und Bad Kösen mit Abstechern



nach Oberhof, Jena und Ilmenau. Ohne in diesem Rahmen auf alle für den chronologisch rekonstruierbaren Ablauf relevanten Einzelheiten eingehen zu können, kann der Aufenthalt in Elgersburg auf die Zeit von November 1905 bis März 1906 eingegrenzt werden.<sup>37</sup> Neben dem Aufgreifen des Themas vom Gegensatz der Geschlechter konnte Wahl auch eruieren, dass diese Darstellung Munchs nicht nur Zeugnis eines Kurortes ablegt, sondern – wie auch andere hinterlassene Skizzen und Bilder es zeigen – auf die konkrete Beobachtung der Ausgänge von Kindern zurückgegangen sein musste, die im Ort tatsächlich zu jener Zeit in einer Kinderverwahrnastalt untergebracht gewesen waren, und damit die neue Bildattribution wiederum stützen.<sup>38</sup> Ein Besuch des Ehepaares Esche in Elgersburg selbst ist hingegen bislang nicht belegbar, es wird eher angenommen, dass es das Gemälde bei der ersten Sezessionsausstellung in Berlin gesehen haben muss, wo es im Anschluss an Jena 1906 erstmals ausgestellt gewesen war.<sup>39</sup>

### **Ein unbekannter Sammler in Leipzig – Wiederaufleben einer Familiengeschichte**

Nur über Nebenpfade lassen sich heute abschließend neue Ergebnisse herleiten, welche nun Licht auf den Sammler Alfred Esche und in die Geschichte des Bilderankaufs durch Conrad Doebbecke werfen. Ein entscheidender Schritt für das Verständnis der komplexen Zusammenhänge konnte jetzt sowohl durch Einbeziehen der wissenschaftlichen Forschungen über den belgischen Architekten Henry van de Velde gelingen, die infolge der Erstellung seines künstlerischen Werkverzeichnisses eingesetzt hatten, als auch gleichermaßen durch die seit Maueröffnung möglich gewordene Initiative, die ursprüngliche von Henry van de Velde um 1902/03 erbaute Jugendstilvilla von Herbert und Hanni Esche in Chemnitz als Denkmal originalgetreu zu sanieren. Während der Recherchen zu den von van de Velde entworfenen kunstgewerblichen Gegenständen, zu denen auch solche der Innenausstattung der während der Jahre ostdeutscher Planwirtschaft verfallenen Industriellenvilla gehörten, wurden die Spezialisten hellhörig, als im Jahr 2002 mit den Initialen *A.E.E.* monogrammierte Besteckteile, gefertigt von Henry van de Velde, auf dem Kunstmarkt auftauchten und auf einen bis dahin völlig unbekanntem Besitzer aufmerksam machten. Obschon zu diesem Zeitpunkt keine genaueren Kenntnisse zu der Person vorlagen, war davon auszugehen, dass dieser im familiären Umkreis anzusiedeln sein musste.<sup>40</sup> Wenig später fand in einer 2003 erschienenen Publikation erstmals eine „vermutlich beachtliche Sammlung“ von Alfred Eugen Esche und sogar das Bild aus Hannover Erwähnung.<sup>41</sup> Auch wenn augenscheinlich im engen Umfeld des belgischen

Architekten und Kunstförderers in Weimar Henry van de Velde Kenntnisse der weitläufigeren Familiengeschichte vorlagen und in letzteren Publikationen auf die Existenz des Gemäldes *Dorfstraße in Elgersburg* im Sprengel Museum Hannover verwiesen wurde, hatte bislang keinerlei Kontakt nach Hannover durch die Nachfahren Alfred Esches bestanden.

Deshalb gehören zu den neu herangezogenen Unterlagen auch die Meldedaten aus Leipzig, die jedoch nur teilweise überliefert sind.<sup>42</sup> Es konnte ermittelt werden, dass der Jurist Dr. Alfred Eugen Esche, geboren am 6. Juni 1878 in Chemnitz, seit 1907 als Referendar und Assessor, seit 1912 als Rechtsanwalt und Notar beim Amts- und Landgericht mit zwei verschiedenen Büroadressen noch in den dreißiger Jahren tätig war. Am 27. Februar 1945 kam er im Gebäude Augustusplatz 7 in Leipzig bei einem Luftangriff ums Leben. Die Privatwohnung Alfred Esches war an der Kaiser Wilhelm Straße 63 gemeldet. Die erhaltenen Sterbeunterlagen enthalten jedoch keinen Hinweis auf eine Ehefrau oder Kinder, allerdings wurden mit Verweis auf den Geburtseintrag die Eltern in Chemnitz benannt. Auch die Frage, ob Alfred Esche möglicherweise durch die Nazis verfolgt gewesen sein könnte, ließ sich über die dortigen Archive zunächst nicht ermitteln. Er war nicht als Deportierter verzeichnet, hingegen fand sich in einer Personalakte sogar ein überlieferter Nachweis über seine „Deutschblütigkeit“.<sup>43</sup>

Daneben bieten ergänzende Briefe, welche zwischen Edvard Munch, Herbert und Hanni Esche miteinander ausgetauscht worden sind, heute Einblick in die enge Beziehung zwischen den Brüdern Herbert und Alfred. Die Briefe erzählen von gemeinsam unternommenen Reisen und Ausstellungsbesuchen; offenbar gab es Gründe, den Bruder Alfred von Zeit zu Zeit mit ausgewählten Bildwerken zu beschenken. Das Ehepaar Esche blieb auch nach dem eigentlichen Aufenthalt von Munch in deren Chemnitzer Villa weiter in Kontakt, tauschte sich über Ausstellungsbesuche und weitere Kunstankäufe aus. Bemerkenswert ist Herbert Esches Äußerung von November 1908, dass er seinen Bruder habe veranlassen wollen, ihm das überlassene Elgersburg-Gemälde zurückzugeben, oder andernfalls ein ähnliches direkt bei Munch zu erwerben beabsichtige. Hierzu kam es nicht mehr. Trotz des für Herbert Esche und die Kinder einschneidenden Ereignisses vom Tod der Ehefrau und Mutter im Jahr 1911, bestand der briefliche Austausch zwischen Munch und Herbert Esche bis 1930 fort.<sup>44</sup>

Aufschlussreich erweist sich heute unerwartet solches aus dem Landesmuseum an das Sprengel Museum Hannover überführte Archivgut, das in Zusammenhang mit einer Prüfung von Entstehung und Datierung der Landschaftsdarstellung *Blick von Mürren auf die Jungfrau* in Öl und Pastell von Oskar Kokoschka entstanden ist. Ein vom 31. August 1953 datierendes, an den damaligen Kustos von städtischer und Landesgalerie Gerd von der Osten gerichtetes Schriftstück

erhält Erläuterungen, die tatsächlich die Person Alfred Esche ein wenig beschreiben und andeuten, dass der in Leipzig tätige Jurist wohl zumindest 1934/35 noch nicht im Sinn hatte, das betrachtete Munch-Gemälde zu verkaufen. Vermutlich aus München abgesandt, stammt es von dem damaligen Leiter des Leipziger Kunstvereins Dr. Werner Teipser, der nach eigener Aussage zwischen 1922 und 1945 im Kunstbetrieb tätig, sich an die Familie Esche erinnerte. „Meines Erachtens ist die Kokoschka-Landschaft mit derjenigen, die ich vor Jahren bei Dr. Esche in Leipzig, Kaiser Wilhelmstr. sah, identisch. Es war wohl 1925/26, dass er mir seinen Besitz zeigte. Auch hatten wir sie wohl in einer Ausstellung: Moderne Kunst aus Privatbesitz im Kunstverein. (...) Dr. Esche, Rechtsanwalt (...) war eine Art Sonderling, nicht offiziell verheiratet. Er muss aber Frau gehabt haben, die seine Bilder geerbt hatte. Den Munch, den Sie auch haben, wollte ich 1934/35 kaufen. Ich hatte das Geld beisammen. Er hing schon als Leihgabe im Museum. Aber Esche trat von den Verhandlungen zurück. Er war der Bruder des Chemnitzers Munchsammlers, dessen Bilder ich auch einmal in Leipzig in einer Munch-Ausstellung zeigte, die übrigens Munch persönlich sah, wobei ich ihn in Leipzig kennenlernte. (...) Also wir kümmerten uns schon um ihn (Dr. Esche). Aber in der Zeit des nat.-soz. [sic!] Regimes hatte er Hemmungen. Er war passionierter Golfspieler, Freund guter Bücher, bester Zigarren und feinsten Küche im kleinsten Kreise. (...) Dr. Esche patronisierte auf einige Leipziger expressionistische Maler (Berlit, Semm). Woher Esche seine Bilder erworben hat, ist mir nicht mehr erinnerlich. Wohl durch seinen Chemnitzer Bruder, in dessen Haus ja Munch verkehrte. (...)“

Ob oder warum Seiler Mitte der sechziger Jahre von dieser und weiteren Korrespondenzen des gleichen Jahres, die seine später erfolgten Untersuchungen bezüglich Entstehung und Vorbesitz des Munch Gemäldes unterstützt hätten, keine Kenntnis hatte, lässt sich zum heutigen Zeitpunkt nicht mehr feststellen. Offensichtlich hatten sich Ferdinand Stuttmann und Gerd von der Osten schon im Jahr 1953 um eine Datierung des Kokoschka-Gemäldes aus dem Ankaufskolvolut von Conrad Doebbeke bemüht. Gleichzeitig hatte sich der in Zürich lebende Herbert Esche infolge einer weitergeleiteten Anfrage aus dem Hannoverschen Landesmuseum an die Städtischen Museen der damaligen Karl-Marx-Stadt mit der Auskunft gewandt, dass er das im Jahr 1952 im Kunsthaus Zürich gesehene Bild aus der ehemaligen Sammlung seines Bruders kenne, es damals aber noch einen anderen Namen trug, nämlich *Dorfstraße*.<sup>45</sup> Allerdings genau erinnern, wie lange und welche Bilder er jeweils in der Leipziger Wohnung von Alfred Esche gesehen habe, konnte sich Herbert Esche in selbigem Schreiben von 1953 nicht mehr, denn dieser sei häufiger zu Besuch in Chemnitz gewesen als umgekehrt oder man hätte sich in Leipzig an drittem Ort getroffen. Obschon

Herbert Esche (geb. 1874) erst im Jahr 1962 verstorben war, wurden die bestehenden Kontakte nach Zürich von Seiler nicht genutzt. Die übermittelten Informationen Herbert Esches über die Sammeltätigkeit seines Bruders mussten in Leipzig vorgelegt haben, eine von ihm unterzeichnete Abschrift des Schreibens befindet sich heute in Hannover. Aus heutiger Sicht scheinen auch Erklärungen Doebbekes Mitte der sechziger Jahre nicht bekannt gewesen zu sein, denn Seiler nimmt hierauf keinerlei Bezug mehr.

## Widersprüche

Nachvollziehbar bleibt indes, dass Seiler Anfang 1964 an die zehn Jahre zuvor erfolgten Erkundigungen im Hinblick auf Fragen der Entstehung und Echtheit des Gemäldes Kokoschkas von Anfang der fünfziger Jahre anknüpft, das vom Künstler selbst als nicht eigenhändig geschaffen, sondern als Fälschung beurteilt wurde.<sup>46</sup> Bekannt geworden war die fotografische Reproduktion von dessen Pastell-Gemälde *Blick von Mürren auf die Jungfrau* von 1912 in der Kunstzeitschrift *Cicerone* 1922, welche anlässlich der Ausstellungsbesprechung *Moderne Kunst aus Leipziger Privatbesitz* erschienen war.<sup>47</sup> Indem Seiler Mitte der sechziger Jahre die Suche nach fotografischen Belegen für die im Leipziger Kunstverein gezeigte Ausstellung erneut aufnahm, knüpfte er selbst Kontakte zu dem Leipziger Museum für Bildende Künste und der Galerie Paul Cassirer in Amsterdam, welche 1922 die Bildrechte an Kokoschkas Gemälde besessen hatte. Obschon Helmut Lütjens in Amsterdam neben Walter und Marianne Feilchenfeldt in Nachfolge der Galerie Paul Cassirer mangels Informationen zu den historischen Fotokarten „zur Lösung des Rätsels“ nach eigener Aussage weder zur Zeit Stuttmanns und von der Ostens, noch im Austausch mit Seiler etwa zehn Jahre später etwas beizutragen vermochte, wurde durch das Leipziger Museum auf einen zur Ausstellung erschienenen Katalog und darin verzeichnete Katalognummern mit Werken Kokoschkas hingewiesen. Das Katalogexemplar wies mittels einer fotografischen Abbildung den Leihgeber mit Namenskürzel A.E.E. aus, der als Alfred Eugen Esche identifiziert werden konnte.

Widersprüchlich erscheint heute auch, dass im Jahr 1964 bezüglich des angefragten Gemäldes Kokoschkas einerseits Hinweise auf eine 1922 im Leipziger Kunstverein stattgefundene Ausstellung moderner Kunst aus Privatbesitz mit Kokoschkas Gemälde als Leihgaben von einem „A.E.E.“ erfolgt, in der Folge aber die Beschaffung des im Westen nicht aufzufindenden Leipziger Kataloges in Fotokopie erschwert verlief und Auskünfte 1967 zu Edvard Munch vom dort tätigen Direktor Johannes Jahn nicht mehr übermittelt wurden. Die Aussage, dass

über diesen Sammler keine Kenntnisse vorhanden seien, verwundert insofern, da wenige Jahre zuvor der Bruder Herbert Aufschluss über die Herkunft der genannten Bildwerke schriftlich nach Leipzig übermittelt hatte. Bemerkenswert mutet zudem die in den zwischen Hannover und Leipzig ausgetauschten Korrespondenzen aufzufindende Bemerkung an, „zwischen hüben und drüben“ würden Briefe nicht immer den Adressaten erreichen, welche doch Fragen von einer verhinderten Vermittlung aufgrund des politisch gezogenen ‚Eisernen Vorhanges‘ aufwirft.<sup>48</sup>

Diesem im Sprengel Museum Hannover aufbewahrten Konvolut nicht zugeordnet ist ein Teil an neuerlich aufgefundenen Korrespondenzen, die, obschon zum selben Vorgang gehörend, sich bis heute immer noch im Niedersächsischen Landesmuseum Hannover befinden.<sup>49</sup> Aus diesen bestätigen sich die in den fünfziger Jahren vorgenommenen Abklärungen Ferdinand Stuttmanns und des für die Gemäldegalerie zuständigen Kustoden Gerd von der Osten. Erste Kontakte zur Leipziger Karl-Marx-Universität sowie der Galerie Cassirer in Amsterdam durch seine Nachfolger verhalfen zur Aufklärung und Entzifferung des bekannten Namenkürzels. Auch schriftlich übersandte Erinnerungen von Herbert Esche fügen sich zu einem ersten Bild zweier privater, familiär verbundener Sammlungen moderner Kunst, beheimatet in Leipzig und Chemnitz. Aus dem Wunsch, die Originalität des Kokoschka-Gemäldes beweisen zu können, erklären sich die schon im Laufe der fünfziger Jahre eingeleiteten Nachforschungen über die historische Provenienz, welche zwar aufklärende Resultate für das betrachtete Munch-Gemälde mit sich brachten, die aber über eine interne Auswertung hinaus nicht bekannt wurden.<sup>50</sup> Dem Ausstellungskatalog von 1922, der als Beleg für Kokoschkas angezweifelte Urhebererschaft herangezogen worden war, konnte Seiler schließlich sogar den Verweis auf Alfred Eugen Esche als Leihgeber mehrerer Kunstwerke entnehmen.<sup>51</sup> Nicht mehr Herbert Esche, sondern dessen Bruder Alfred galt in den zwanziger Jahren als rechtmäßiger Eigentümer des Munch-Gemäldes.

Zur Aufklärung von dessen Ankauf durch Conrad Doebbecke aus Berlin mag schließlich ein Schreiben von diesem selbst beitragen, das Teil des vom Niedersächsischen Landesmuseum Hannover im Jahr 2006 an das Niedersächsische Staatsarchiv überlieferten Konvolutes ist, das die seit 1948 im Rahmen des Sammlungsankaufes durch die Stadt Hannover entstandenen Korrespondenzen zwischen Doebbecke und dem damaligen Direktoren Ferdinand Stuttmann beinhaltet. In jenem Schreiben aus der Hand Doebbeckes scheint dieser sich an den Kaufhergang des Munch-Gemäldes zu erinnern: „Das Gemälde von Munch erwarb ich während des Krieges (wie ich Ihnen bereits erzählte) von dem Rechtsanwalt Esche, Kaiser Wilhelm-Straße. Herr Esche erklärte mir: dass er

dieses Gemälde von seinem Bruder, einem Arzt und Besitzer eines Sanatoriums erworben hätte. Munch wäre 3 oder 4 Jahre in diesem Sanatorium seines Bruders behandelt worden, und daher hätte sein Bruder eine Anzahl von Munch Gemälden (Anm. von Doebbecke im Text: „besonders gut das bekannte Kinder Bild von Esche’s Kindern). Ich weiß nicht mehr genau, was ich für dieses Gemälde bezahlt habe. Ich habe ca. 6 Monate mit dem Rechtsanwalt darüber verhandelt. Soweit ich mich erinnere, habe ich Mk. 20.000,-- bezahlt. Von diesem Rechtsanwalt Esche erwarb ich auch das Gemälde von Kokoschka „Jungfrau“ in der Schweiz. Soweit ich mich erinnere, habe ich dafür Mk. 10.000,-- oder Mk. 12.000,-- bezahlt. Ich kann mir nicht gut denken, dass dieser Rechtsanwalt Esche mir etwas vorgelogen hat. Er erzählte mir, dass er seit 30 Jahren Kunstsammler sei und alle 4 Wochen ein anderes Bild von seiner Sammlung in seinem Schreibzimmer aufhängte. Diese beiden Bilder waren in seiner Privatsammlung. Als ich die Bilder schließlich kaufte, war ich in seinem Rechtsanwaltsbüro.“<sup>52</sup>

### **Der Kreis schließt sich**

Über die in Leipzig vorliegenden, nach Chemnitz zurückreichenden Familiendaten ließen sich aktuell erstmalig Nachfahren der Familie Alfred Esche ausfindig machen, die seit der Teilung Deutschlands im Osten verblieben waren. Auch wenn in lokalen Kreisen die Existenz des Kunstliebhabers vielleicht nicht ganz unbekannt war, so schildern die Angehörigen heute, dass sie aufgrund berechtigter Furcht vor staatlich vollzogener Enteignung von privaten Vermögenswerten und Kunstbesitz während des Regimes der DDR bislang selbst keinen Kontakt zur Öffentlichkeit gesucht haben. Die Wohnung Alfred Eugen Esches sei mit einer ansehnlichen Sammlung zeitgenössischer Kunst ausgestattet gewesen, der ebenso eine beachtliche Sammlung bibliophiler Werke als auch von Ostasiatika angehörte. Das mobiliare Inventar der Leipziger Wohnung von Alfred Esche soll wie die Villa des Bruders von van de Velde entworfen worden sein, ist in den Einzelheiten bis heute aber nicht rekonstruierbar. Bis zu den Luftangriffen von 1945 haben weder Alfred Esche, noch seine außerhalb Leipzigs lebende Lebensgefährtin und deren fünf Kinder eine existentielle Bedrohung erfahren. Erst nach Kriegsende waren die Hinterbliebenen der Verfolgung durch die russische Besatzungsmacht und späteren Druck der politisch vollzogenen Teilung Deutschlands ausgesetzt. Nicht zuletzt deswegen ist der Sammler Alfred Eugen Esche, der sich auch nach 1906 bis weit in die zwanziger Jahre als Förderer zeitgenössischer Kunst in Leipzig gezeigt hat, über die weitverzweigten familiären Kreise hinaus bis heute weitgehend unbekannt geblieben.<sup>53</sup>

Aus heutiger Perspektive lässt sich feststellen, dass die Erinnerungen Doebekes in Einzelheiten zwar nicht ganz korrekt sind, aber nicht grundsätzlich in Zweifel gezogen werden müssen. Keiner der Brüder Alfred Esches war Arzt oder hatte ein Sanatorium besessen, hingegen war Munch bei einem ansässigen Kurarzt in Behandlung gewesen. Auch die Nachfahren gehen davon aus, dass Alfred Esche während der NS-Zeit weder verfolgt, noch finanziell bedroht gewesen war. Der Verkaufshergang wird deshalb nicht grundsätzlich angezweifelt, denn Alfred Esche war innerhalb der Familie bekannt als ein Sammler, der seine Bestände zu Lebzeiten ständig aktualisierte und vor allem durch sein väterliches Erbe über die entsprechenden Geldmittel verfügte. Alfred Esche war reformiert, nicht jüdisch und somit nicht in der Zielfläche der Verfolgung durch die Nationalsozialisten gewesen.<sup>54</sup> Das Gemälde muss sich seit seiner Entstehung und der erfolgten Schenkung durch den Bruder Herbert Eugen Esche kontinuierlich im Besitz des Sammlers befunden haben. Auch wenn die Ursachen für den Gemäldeverkauf während der Kriegsjahre ungeklärt bleiben, kann von einem freiwillig vorgenommenen Verkauf ausgegangen werden. Ein Verdacht auf einen NS-verfolgungsbedingten Entzug des Gemäldes kann derzeit ausgeräumt werden.

Welche Beweggründe Alfred Esche hatte, seine Gemälde von Edvard Munch und Oskar Kokoschka schließlich doch zu verkaufen, lässt sich heute aus Mangel an Dokumenten auch auf Seiten der familiären Nachkommen nicht mehr feststellen. In expressionistischem Stil gemalt, fiel solche Kunst öffentlich durch die NS-Diktatur als ‚entartet‘ diffamiert, spätestens seit 1937 der Verfolgung zum Opfer. Doebekes Schilderungen decken sich jedenfalls mit den vorliegenden Kenntnissen innerhalb der Familie.<sup>55</sup> Gestützt durch die Einschätzung der Vorgänge durch die Nachfahren sowie die vorliegenden Forschungserkenntnisse, können nun sowohl das Gemälde Edvard Munchs als auch jenes von Oskar Kokoschka aus dem Ankauf der Sammlung Doebbeke dem Vorbesitzer Alfred Eugen Esche in Leipzig zugeordnet werden.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass über lange Zeit ein irreführender Bildtitel und eine fehlerhafte Datierung die Aufnahme des Werkes in die Munch-Forschung erschwert haben. Mehrfach ins Stocken geraten wirkten sich im Verlauf aller Bemühungen auch deutlich die politischen Umstände der Ost-West-Teilung in Deutschland ungünstig auf die notwendigen Provenienzforschungen aus. Der Eigentumswechsel des Munch-Gemäldes von Herbert zu Alfred Esche lässt sich sowohl über die angeführten brieflichen Zeugnisse sowie die ausgewiesene Leihgeberbezeichnung im genannten Leipziger Ausstellungskatalog von 1922 nachweisen. Gestützt werden diese Erkenntnisse durch die historischen, nach dem zweiten Weltkrieg entstandenen Zeugnisse und die Provenienzforschungen, die in jüngerer Zeit haben angestoßen werden können. Angesichts der bisher

erfolgten Sichtung der inhaltlich zusammengehörenden, aber an verschiedenen Standorten aufbewahrten Dokumente bleibt zu erwarten, dass künftig mögliche weitere Archivalien Hinweise zu den der sogenannten Städtischen Galerie angehörenden Werken aus der Sammlung Esche liefern könnten.<sup>56</sup>

Die Stadt Hannover besitzt mit dem betrachteten Munch Gemälde nicht nur ein bedeutendes Teilstück der Geschichte, die Edvard Munch mit Deutschland verband, sondern ein Werk, das als bedeutendes Zeugnis steht für eine Zeit des aufgeschlossenen Bürgergeistes, mäzenatischer Förderung und Unternehmertum, welche es wert sind, wiederentdeckt zu werden. Die Suche nach unrechtmäßig entzogenem Kunstgut in öffentlichem Besitz konfrontiert uns heute deshalb auch mit bedeutsamen privaten Sammlungen von moderner, damals als verfehlt geltend, verfolgter Kunst, die sich unter Einfluss der NS-Diktatur aufgelöst haben. Auch diese ursprünglichen Zusammenhänge gilt es zu erforschen und zu würdigen. Aus heutiger Sicht zeigt sich sehr einleuchtend, wie bedeutsam es für das Verständnis ist, Forschungen zu Herkunft und Werkgenese zu einem Bild zusammenzuführen und nicht, wie in der Vergangenheit geschehen, isoliert zu betrachten. Dabei bemessen nicht die Quantität des Besitzes an sich oder der Kaufpreis allein den Wert eines Kunstwerkes oder einer Sammlung, sondern erst die Kenntnisse um die werkimmanente Bedeutung wirken identitätsstiftend. Hierin verbirgt sich die außerordentliche Aufgabe – auch speziell im Hinblick auf den Umgang mit unrechtmäßig entzogenem Kulturgut – mit dem öffentlichen Erbe, das sowohl die Kunstwerke an sich als auch die dazugehörigen Archivalien betrifft, nachhaltig verantwortungsvoll umzugehen, rechtmäßige Eigentümer oder Rechtsnachfolger aufzuspüren und es für die Nachwelt als authentisches Kulturgut zu schützen.

- 1 Museum Wilhelm Busch. Deutsches Museum für Karikatur und Zeichenkunst.
- 2 Ines Katenhusen, 150 Jahre Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, in: Das Niedersächsische Landesmuseum Hannover, 100 Jahre Gebäude am Maschpark. Festschrift zum Jahr des Doppeljubiläums, Heide Grape-Albers (Hrsg.), Hannover 2002, S. 18–94; Waldemar R. Röhrbein, Geschichte und Neuordnung der musealen Sammlungen in der Stadt Hannover in den 1920er Jahren – nur eine historische Reminiszenz?, in: Mitt.bl. Museumsverband Nieders. Bremen 2008, S. 5–28.
- 3 Ines Katenhusen 2002 a. a. O., S. 34 mit Anm. 108, 109, Gert von der Osten, Die Neuerwerbungen der Städtischen Galerie, in: Hannoversche Geschichtsblätter, Bd. 10, 1957, S. 109. Die Durchführung ging zurück auf Pläne, die zuvor von Karl Hermann Jacob-Friesen in seiner 1919 formulierten „Denkschrift über den Plan einer Neugestaltung der Museen in der Stadt Hannover“ dem Rat vorgelegt hatte.
- 4 Stuttmann übernahm kommissarisch seit der durch die Nationalsozialisten beschlossenen Absetzung des Direktors Carl Küthmann 1937 auch die Leitung des Kestner Museums.
- 5 Ablesen lassen sich die jeweiligen Eigentumsverhältnisse an den Inventarnummern: die Buchstaben KM und KA verweisen auf das Eigentum der Stadt, PNM auf das Eigentum des Landes

- Niedersachsen. In neuerer Zeit gibt es in den jeweiligen Häusern auch weitere Inventarzeichnungen, die auch dem städtischen Eigentum zuzuordnen sind.
- 6 Vgl. in: Heinrich Tramm. Stadtdirektor von Hannover 1854–1932. Ein Lebensbild, Hannover 1932, S. 73–89.
  - 7 Die Umsetzung auf Anweisung des NSDAP-Gauleiters Hermann Lauterbacher (1941–45) erfolgte am 3. und 4. 9.1941. Vgl. in Auswahl: Sandra Blanke, Das Kestner-Museum in der Zeit des Nationalsozialismus, Magisterarbeit, Universität Hannover 2000; Rüdiger Fleiter, Stadtverwaltung im Dritten Reich. Verfolgungspolitik auf kommunaler Ebene am Beispiel Hannovers, Hannover 2007; Vanessa-M. Voigt, Kunsthändler und Sammler der Moderne im Nationalsozialismus. Die Sammlung Sprengel 1934 bis 1945, Berlin 2007. Vgl. hierzu auch den Antrag auf Nachbewilligung zum Kauf von Kunstgegenständen aus jüdischen Privatsammlungen über die Summe von hunderttausend Reichsmark vom 9.11.1942, Drucksache Nr. 108/42, in: Stadtarchiv, HR 10/1385.
  - 8 Die Entstehung der Datenbank wurde mit einem Betrag von 15.000 Euro durch die Arbeitsstelle für Provenienzforschung- und -forschung in Berlin gefördert, in der Folge aber auch durch Eigenmittel der Stadt Hannover finanziert.
  - 9 Ankäufe aus städtischen Mitteln im Bereich bildende Kunst wurden folgend über die Stelle für Kunstbesitz im Städtischen Kulturamt verzeichnet.
  - 10 Doebbekes Mitgliedsausweis der NSDAP trägt eine Unterschrift vom 5. Juli 1933. Vgl. die Korrespondenz des Ausschlussverfahrens durch die NSDAP mit Beschluss vom 16. Jan. 1935 wegen nachgewiesener doppelter Mitgliedschaft. Demnach war Doebbeke von 1925–31 Mitglied in der Deutsch Nationalen Volkspartei, sowie seit dem 1. August 1931 der NSDAP. In: BArch (ehem. BDC), PK, Doebbeke, Conrad Dr., Bl. 102.
  - 11 Publierte Angaben, er sei an der DDR-Grenze Anfang der fünfziger Jahre durch DDR-Grenzschützen erschossen worden, lassen sich durch offizielle Meldungen nicht bestätigen, bei: Stefan Koldehoff, Die Bilder sind unter uns. Das Geschäft mit der NS-Raubkunst, Frankfurt am Main 2009. S. 152 mit Anm. 24.
  - 12 Doebbeke ist seit 1946 mit mehreren Adressen und einer Galerie in der Stadt Hannover gemeldet. Vgl. die Melde- und Gewerbekarten, Stadtarchiv Hannover.
  - 13 Vgl. auch Cornelia Regin, Erwerbungen der Stadt Hannover: Die Sammlung Doebbeke als Beispiel einer problematischen Provenienz. Ergebnisse einer Aktenrecherche, in: Hannoversche Geschichtsblätter, hrsg. vom Stadtarchiv Hannover, Band 60/2006, S. 91–95.
  - 14 Vgl. die Werkliste in der „Anlage zum Übereignungsvertrag vom 20.7.1949, Stadtarchiv Hannover, Kulturamt, Nr. 199, Bl. 154–155.
  - 15 Die von 1953 datierende Liste ist als „Sammlung von Frau Elsa Doebbeke (auch Tomy Doebbeke)“ bezeichnet; die gelisteten Werke gelangten später in den Kunsthandel und an andere öffentliche Einrichtungen. Vgl. u.a. die Gemäldeliste von 1953, Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv Hannover, Nds. 457 Acc. 2006/013 Nr. 60, Bl. 1–13. Eine weitere Liste datiert von „Ende Oktober 1953“ und benennt in Teilen abweichende Kunstwerke und Nummerierung. Ein vollständiger Abgleich, auch von weiteren erhaltenen Werk- und Transportlisten steht noch aus. Vgl. Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv Hannover, Nds 457 Acc 2006/013 Nr. 61, Bl. 232–237.
  - 16 Vgl. hierzu die Restitution des Gemäldes *Römische Campagna* von Lovis Corinth an die Erbgemeinschaft von Curt Glaser aus Städtischem Kunstbesitz der Landeshauptstadt Hannover von 2007, sowie im Jahr 2009 des Bildnisses *Max John* von Otto Dix an die Erbgemeinschaft von Fritz Salo Glaser aus den Städtischen Museen Freiburg.
  - 17 EK-Inv.Nr. 409, ehem. Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt, (KA 1957/37) und EK-Inv.Nr. 14198, ehem. Städtisches Museum für Kunst und Kunstgewerbe Halle (KM 1954.134). Vgl. hierzu auch die derzeit insgesamt fünf in der Datenbank zum Beschlagsinventar der Aktion „Entartete Kunst“, Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Freie Universität Berlin, aufgeführten Werke aus der ehemaligen Sammlung Conrad Doebbeke.
  - 18 Sprengel Museum Hannover. Malerei und Plastik. Bestandsverzeichnis, 2 Bde., Dietmar Elger, Ulrich Krempel (Hrsg.), Hannover 2003, Nr. 783; Gerd Woll, Edvard Munch. Complete Paintings, Catalogue raisonné, 1863–1944. 4 Bde, London 2009, Bd. 2, Kat.Nr. 674
  - 19 Laut der bekannten und publizierten Ausstellungshistorie wurde das Werk unter diesen Angaben in den folgenden Präsentationen des Landesmuseums sowie auf Ausstellungen 1952 in Zürich, 1954/55 in Köln und München sowie 1959 in Österreich gezeigt.
  - 20 Harald Seiler war der unmittelbare Amtsnachfolger von Ferdinand Stuttmann und somit nicht nur Direktor des gesamten Landesmuseums, sondern auch Leiter von Landesgalerie und damit auch der Städtischen Galerie. Seiler galt als ein großer Förderer der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts.
  - 21 Das Skizzenbuch benutzte Munch zwischen 1890 und 1910. Vgl. Harald Seiler, Edvard Munchs Dorfplatz in Elgersburg, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. IX, 1970, Berlin 1970, S. 235–242, S. 236, 240
  - 22 Vgl. Edvard Munch, Kinder und Enten 1906, in: Woll 2009, wie Anm. 18, Kat.Nr. 675
  - 23 Seiler 1970, a.a.O. S. 235
  - 24 Seiler 1970, a.a.O. S. 240
  - 25 Vgl. die Briefe von Hanni und Herbert Esche aus Chemnitz in gleicher Angelegenheit an Edvard Munch in Elgersburg, beide vom 16.12.1906, Archiv Edvard Munch, Munch Museet Oslo.
  - 26 Folgende Korrespondenzen alle im Archiv Sprengel Museum Hannover.
  - 27 An Elsa und Tomy Doebbeke wandte sich Seiler je am 12.12.1967. Wilhelm Grosshenning am 9.1.1968 aus Düsseldorf an Harald Seiler im Niedersächsischen Landesmuseum Hannover. Seilers Anfrage (in Abschrift) datiert vom 2.1.1968.
  - 28 Erdmute Luchsinger aus Küsnacht bei Zürich an Harald Seiler vom Niedersächsischen Landesmuseum Hannover vom 17.1.1968. Seilers Anfrage (in Abschrift) datiert vom 12.1.1968.
  - 29 Stephanie von der Wense: Edvard Munch. Dorfplatz in Elgersburg, Thüringen 1905/06, in: Die Metamorphosen der Bilder, (Ausst.-Kat.) Sprengel Museum Hannover 1992, S. 234–236.
  - 30 Vgl. Munch und Deutschland, (Ausst.-Kat.) Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München; Hamburger Kunsthalle, Hamburg; Neue Nationalgalerie Berlin 1994/95, S. 94–97, 184 mit Anm. 2; Volker Wahl, Edvard Munchs Thüringer Aufenthalt 1904–1907, in: Jena als Kunststadt 1900–1933, Leipzig 1988
  - 31 Weimar war 1999 Kulturhauptstadt Europas. Vgl. Aufstieg und Fall der Moderne, (Ausst.-Kat.) Kunstsammlungen zu Weimar, 1999; Edvard Munch in Chemnitz (Ausst.-Kat.) Kunstsammlungen Chemnitz 1999, Kat. Nr. 31
  - 32 Vgl. Munch und Deutschland, (Ausst.-Kat.) Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München; Hamburger Kunsthalle, Hamburg; Neue Nationalgalerie Berlin 1994/95, S. 184. Der Katalog zitiert einen Brief Gustav Schiefflers vom 17. Juni 1906, der Munch in Elgersburg besucht hatte und folgend drei der in Elgersburg entstandenen Schnee-Bilder in einer Ausstellung der Berliner Sezession gesehen hatte.
  - 33 Munch selbst zog sich, bedingt durch seine Nervenkrankheit, an die genannten Ruheplätze zurück, zwischendurch immer wieder unterbrochen durch Besuche zu den Weimarer Zirkeln. Schilderungen über die Zeit werden durch die Erinnerungen des Hamburger Landgerichtsdirektors Gustav Schieffler ergänzt, der dabei war, ein Grafikverzeichnis Munchs zu erstellen. Dieser hatte über die Werke Edvard Munchs geschrieben, nachdem er sie bei der Besichtigung in der Ausstellung der Berliner Sezession gesehen hatte, auch hatte er den Künstler über Silvester 1906 in Elgersburg besucht.
  - 34 Volker Wahl knüpft in seinen Aussagen an eigene Forschungen an: Edvard Munchs Thüringer Aufenthalt 1904–1907, in: Jena als Kunststadt 1900–1933, Leipzig 1988, sowie ders.: Edvard Munch in Thüringen. Der norwegische Maler in Elgersburg im Thüringer Wald 1905/06, in: Mitteldeutsches Jahrbuch für Kultur und Geschichte. Hrsg. Für die Stiftung Mitteldeutscher Kulturrat von Christof Römer, Bd. 9., Köln, Weimar, Wien 2002, S. 113–141, S. 113
  - 35 Wahl 2002, a.a.O. S. 121, 127, 129, 134–138.
  - 36 Woll 2009, wie Anm. 18.
  - 37 Wahl 2002, a.a.O. S. 114
  - 38 Wahl 2002, a.a.O. S. 137, 138
  - 39 Nachfolgend war das Gemälde ebenso 1906 in der Kunsthütte Chemnitz ausgestellt gewesen. Vgl. Edvard Munch in Chemnitz (Ausst.-Kat.) Kunstsammlungen Chemnitz 1999, Kat. Nr. 31.
  - 40 Vgl. Nagel-Auktionen, Stuttgart, 12. Auktion, September 2002, Kat. S. 51. Freundliche Mitteilung

- von Dr. Brigitte Reuter und Ingo Esche, sowie mehrere Besteckteile in: Henry van de Velde, Raumkunst und Kunsthandwerk. Ein Werkverzeichnis in sechs Bänden, Thomas Föhl und Antje Neumann (Hrsg.), Klassik Stiftung Weimar, Leipzig 2009, Bd. 1.
- 41 Erstmals findet eine Sammlung eines Alfred Esche, jüngerer Bruder von Herbert Esche Erwähnung, die in der Größe jedoch überhaupt nicht näher beschrieben wurde. In: Katarina Metz, Tilo Richter und Priska Schmückle von Minckwitz, Henry van de Veldes Villa Esche in Chemnitz. Ein Gesamtkunstwerk zwischen Jugendstil und Sachlichkeit. Basel 2003, S. 16, Anm. 19.
  - 42 Meldekarte Stadtarchiv Leipzig: Ein Büro in der Markgrafenstr. 8, sowie in den dreißiger Jahren Augustusplatz 1 ist verzeichnet. Eine Zugehörigkeit zur Nationalsozialistischen Partei Deutschlands ist nicht nachgewiesen.
  - 43 Stadtarchiv Leipzig und Sächsisches Staatsarchiv. In den städtischen Archiven und Museen liegen keinerlei Angaben über familiäre Nachfahren oder über eine Kunstsammlung.
  - 44 Die gesammelte erhaltene Korrespondenz ist zugänglich im Archiv des Munch-Museet Oslo.
  - 45 Edvard Munch (1863–1944), Ausstellung, Kunsthaus Zürich 1952. Herbert Esche konnte noch vor Mauerbau mit Hilfe seiner in der Schweiz verheirateten Tochter Erdmute Luchsinger aus Ostdeutschland nach Zürich emigrieren. Die Familie gründete 1997 eine Stiftung, die heute am Kunsthaus Zürich angesiedelt ist.
  - 46 In einem im Sprengel Museum Hannover vorliegenden Briefwechsel stritt Kokoschka die Urheberschaft an seinem 1922 ausgestellten Werk ab.
  - 47 Moderne Kunst aus Privatbesitz, Leipziger Kunstverein im Museum am Augustusplatz, Leipzig April/ Mai 1922 sowie Eckart v. Sydow, Moderne Kunst aus Leipziger Privatbesitz, in: Der Cicerone, XIV. Jahrgang 1922, S. 380–384
  - 48 Die Korrespondenten waren der Direktor des Landesmuseums Harald Seiler und die damalige Kustodin Susanne Heiland im Leipziger Museum der Bildenden Künste.
  - 49 Die Archivalien des Niedersächsischen Landesmuseum Hannover befinden sich nicht im Museumsgebäude, sondern am Standort Fössestraße Hannover.
  - 50 Die Urheberschaft Oskar Kokoschkas gilt heute durch Hinzunahme weiterer historischer Dokumente aber trotzdem als gesichert.
  - 51 Der unter dem Namenskürzel „A.E.E.“ aufgeführte Leihgeber konnte als Eigentümer nicht nur der Schweizer Landschaftsansicht Oskar Kokoschkas, sondern auch der undatierten „Dorfstraße“ von Edvard Munch aufgespürt werden. Neben den inzwischen identifizierten Gemälden verweisen eine weitere Radierung des norwegischen Künstlers sowie Gemälde von Kees van Dongen, Xavier Roussel, Édouard Vuillard und eine Plastik von Georg Minne auf die Existenz des bis anhin unbekanntes Leipziger Sammlers moderner Kunst in der Ausstellung. Die Plastik betitelt, *L'homme à l'outré*, 1909 ist möglicherweise identisch mit dem auf der von 1953 datierenden Sammlungsliste Elsa Doebbekes *Stehender Knabe*.
  - 52 Conrad Doebbeke schrieb am 27.02.1950 an Ferdinand Stuttmann, Brandstraße 15, Hannover-Waldhausen, Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv Hannover 457, Acc. 2006/013 Nr. 60, Bl. 292.
  - 53 Inwieweit den Erben Kunstgegenstände durch die DDR-Diktatur enteignet worden sind, ist bislang nicht überprüft, vermutlich gehören bibliophile Werke zu den Verlusten.
  - 54 Eine mögliche Zugehörigkeit zur NS-Partei konnte indes (noch) nicht ermittelt oder nachgewiesen werden.
  - 55 Der Vollständigkeit halber müssten zur Prüfung weitere Ausstellungsbelege herangezogen werden, welche nach heutiger Erkenntnis belegen, dass das in der historischen Literatur durchweg als *Dorfstraße* betitelte Gemälde Edvard Munchs zu Lebzeiten des damaligen Eigentümers nur selten ausgestellt war, zuletzt im Jahr 1929 in Chemnitz. Vgl. die Ausstellungshistorie, zuletzt in: Woll 2009 (wie Anm. 18), die allerdings unvollständig ist und Edvard Munch in Chemnitz (Ausst.-Kat.) Kunstsammlungen Chemnitz 1999, Kat. Nr. 31
  - 56 Auch die Anfertigung fotografischer Aufnahmen der Gemälde-Rückseiten steht noch aus.

## Provenienzforschung am Landesmuseum Hannover

Claudia Andratschke, Hannover

Die Geschichte des Provinzial- bzw. Landesmuseums Hannover geht zurück auf die Initiativen privater Vereine und Gesellschaften des 19. Jahrhunderts, namentlich der Naturhistorischen Gesellschaft, des Historischen Vereins für Niedersachsen und des Vereins für die Öffentliche Kunstsammlung. Ihre Sammlungen bildeten neben den Erwerbungen der Provinz Hannover, den Beständen des Welfen-Museums und der zum Fideikommiss des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg gehörenden Objekte den Grundstock des seit 1902 am Maschpark beheimateten Provinzialmuseums. Die um Ankäufe, Stiftungen, Vermächtnisse und Leihgaben erweiterten Bestände waren von Beginn an in verschiedene Verwaltungsgruppen unterteilt, was letztlich zur heutigen Struktur des Hauses mit den Sammlungen der Landesgalerie, Archäologie, Naturkunde und Völkerkunde geführt hat, die zuletzt noch um die numismatische Sammlung des Königlichen Münzkabinetts erweitert worden ist.<sup>1</sup> Die Provenienzforschung am Landesmuseum Hannover erstreckt sich gegenwärtig auf die Bestände der Gemälde und Bildwerke in der Landesgalerie und damit auf zwei Sammlungsbereiche eines Fachbereichs.

In der Kunstabteilung, seit 1953 Landesgalerie, hat sich das Personal zwar stets und unabhängig von den jeweils bestehenden Eigentumsverhältnissen, z.B. im Rahmen von Neuerwerbungen oder der wissenschaftlichen Bearbeitung der Sammlungsbestände, mit der Herkunft der im Haus verwahrten Objekte auseinandergesetzt. Den speziell im Zuge der Washingtoner Prinzipien und Berliner Erklärung 1998/99 an Bedeutung gewinnenden Fragen der Provenienzforschung konnte es sich jedoch – parallel zur Wahrnehmung der musealen Kernaufgaben – nur bedingt widmen. So lässt sich etwa seit dem Jahr 2000 ein sprunghafter Anstieg von Anfragen nach der Herkunft und dem Verbleib der im Haus verwahrten Kunstwerke, von Gesuchen um Übermittlung von Rückseitendokumentationen und -aufnahmen oder um Einsichtnahme in die Altakten der Kunstabteilung beobachten. Nach mehreren kleinen Ablieferungen in den 1990er Jahren wurde 2006 die Mehrzahl der zuvor im Archiv der Landesgalerie verwahrten Altakten mit Laufzeit bis ca. 1962 an das Niedersächsische Landesarchiv,

Hauptstaatsarchiv Hannover abgegeben. Die dort aufbereiteten und erschlossenen Archivalien, darunter sämtliche Ankaufs- und Angebotsakten der genannten Laufzeit, sind seit 2007 über den niedersächsischen Archivserver nach Künstlern, Personen, Institutionen und teilweise auch einzelnen Kunstwerken online recherchierbar, womit zugleich die Selbstverpflichtung der öffentlichen Einrichtungen zur Offenlegung oder Transparenz erfüllt wird.<sup>2</sup> Die Eingabe von Suchbegriffen wie beispielsweise „Ankauf Neue Meister 1938“ führt relativ unkompliziert zur Angebots- und Ankaufsakte des Landesmuseums der betreffenden Laufzeit, deren Inhaltsangabe einen ersten Eindruck über die in diesem Zeitraum angebotenen oder erworbenen Kunstwerke vermittelt.<sup>3</sup>

Um sich an der aktiven Suche nach möglichen unrechtmäßigen Besitzverhältnissen zu beteiligen, hat das Land Niedersachsen schließlich 2008 am Landesmuseum Hannover eine halbe und zunächst auf zwei Jahre befristete Stelle für Provenienzforschung eingerichtet. Ihre Hauptaufgabe bestand in der Aufnahme der systematischen Erfassung und Überprüfung der Bestände der Gemälde und Bildwerke der Kunstabteilung mit dem Ziel, die Provenienzen aller Kunstwerke zu dokumentieren, die nach 1933 inventarisiert wurden, die im Zeitraum zwischen 1933 und 1945 Besitzerwechsel oder lückenhafte Provenienzen aufweisen und Eigentum der Provinz Hannover waren bzw. des Landes Niedersachsen sind. Dabei handelt es sich um rund 700 Kunstwerke, von denen die etwa einhundert im Erwerbungszeitraum 1933 bis 1945 ins Museum gelangten Gemälde und Bildwerke im Verlauf der ersten Projektphase (2008 – 2010) überprüft wurden.

Für die Untersuchung konnte zum Teil auf eine in den 1990er Jahren erstellte Access-Datenbank zurückgegriffen werden, in der die rund 3.000 in der Landesgalerie verwahrten Kunstwerke mit den wichtigsten Angaben zu Künstlern, Titeln, aktuellen Stand- oder Lagerorten, konservatorischen oder restauratorischen Maßnahmen und Literaturhinweisen, allerdings weder Kriegsverluste noch die im Zuge der mehrfach erfolgten Neuordnung der Hannoverschen Museumslandschaft seit 1952 als Dauerleihgaben an andere Hannoversche Museen abgegebenen Objekte erfasst sind. Entsprechend mussten für zahlreiche Zugänge nach 1933 erstmals Datensätze angelegt oder bereits erfasste Daten um für die Provenienzforschung relevante Informationen ergänzt werden. Für die Dokumentation der Zugänge nach 1933 wurde deshalb eine eigene Access-Datenbank erstellt, in der Angaben zum Eingangsjahr, Datum der Inventarisierung, Künstler und Objekt, zu Datierungen, alternativen Titeln und Zuschreibungen, Bezeichnungen und Herkunftsvermerken, Zugangsarten, Preis- und Wertangaben, Ankaufsmitteln sowie summarische Angaben aus den gesichteten Inventaren, Altakten und Bestandskatalogen erfasst werden können. Im Zuge der vor Ort

begonnenen Recherchen wurden dann die Inventare, die im Staatsarchiv verwahrten Angebots-/ Ankaufsakten und weitere relevante Sammlungen in den Archiven der Landesgalerie, der Restaurierungswerkstatt und der Foto-Abteilung des Hauses gesichtet und ausgewertet. Zu den noch in den hauseigenen Archiven verwahrten Materialien gehören beispielsweise Zeitungsausschnittsammlungen, Korrespondenzen im Zusammenhang mit der wissenschaftlichen Bearbeitung der Sammlung oder Notizen in Vorbereitung der Bestandskataloge, die seit den 1930er Jahren stets und vorwiegend mit den jeweils bekannten Provenienzangaben veröffentlicht worden sind.<sup>4</sup> Nicht nur für die lokal oder regional auf dem Gebiet der Provenienzforschung tätigen Institutionen und Personen sind darüber hinaus die bislang noch unverzeichnete Bestände wie die der alten Zeitschriften, Ausstellungs-, Auktions- und Lagerkataloge in der Bibliothek des Landesmuseums von Interesse, deren Erschließung und Digitalisierung parallel zur systematischen Bestandsprüfung erfolgt. Auf Grundlage der so ermittelten Informationen, ergänzt um Anfragen und Recherchen in auswärtigen Archiven und Bibliotheken, konnte etwa die Hälfte der Provenienzen als geklärt oder unauffällig eingestuft werden. In einem nächsten Schritt wurden dann die Kunstwerke mit lückenhafter oder auffälliger Provenienz in der Restaurierungswerkstatt auf eventuell vorhandene Herkunftsmerkmale hin untersucht.

Die Zusammenschau aller Ergebnisse relativierte nicht selten auf den ersten Blick entstandene Eindrücke. So ließen z. B. das in den Ankaufsakten überlieferte Gesuch vom 25. Januar 1938 zum Ankauf des Gemäldes „*Ruinen der Villa Mills auf dem Palatin in Rom*“ von Wilhelm Ahlborn (1796 – 1857) oder die im Inventarbuch Neue Meister zu diesem Erwerb vermerkte Provenienzangabe: „*angekauft von Alfred Deiker, Braunfels/Lahn*“ auf einen privaten Sammler als Vorbesitzer schließen.<sup>5</sup> Der angesichts der in der Ankaufskorrespondenz genannten Kontoverbindung bei der Handels- und Gewerbebank Gießen oder eines für den Februar 1938 angekündigten Besuchs, bei dem Deiker dem damaligen Leiter der Kunstabteilung, Ferdinand Stuttmann (1897 – 1968),<sup>6</sup> noch „*Interessantes*“ zeigen wollte, entstehende Verdacht, dass es sich weniger um eine Privatperson als um einen Kunsthändler handelte, ließ sich anhand von Akten im Hessischen Hauptstaatsarchiv Wiesbaden bestätigen. Ihnen zufolge war der 1875 in Düsseldorf geborene Deiker bis zur krankheitsbedingten Einstellung seines Gewerbes 1943 als Kunsthändler in Braunfels an der Lahn tätig und gegen ihn seit dem 14.06.1937 ein Verfahren wegen „*staatsfeindlicher Äußerungen*“ bei der Staatsanwaltschaft Frankfurt a. M. anhängig, das jedoch zum 19.05.1938 wieder eingestellt wurde.<sup>7</sup> Weitere Hinweise zu dem wenig bekannten Kunsthändler oder seinen Geschäftsbeziehungen im fraglichen Zeitraum konnten bisher ebenso wenig ermittelt werden wie rückerstattungsrechtliche Verfahren mit Bezug zur fraglichen Kunsthandlung oder

zum 1938 erworbenen Gemälde von Wilhelm Ahlborn. Insofern ließ sich dessen Provenienz zwar um einige Details bereichern, jedoch nicht lückenlos klären. Es gehört damit zu jener Gruppe von Kunstwerken, die nach dem vorläufigen Abschluss der Untersuchung der Zugänge im Erwerbungszeitraum 1933 – 1945 in der zweiten Hälfte des Jahres 2010 der Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste Magdeburg gemeldet wurden.

Die Mehrzahl der bisher dort registrierten, unter [www.lostart.de](http://www.lostart.de) veröffentlichten und zukünftig sukzessive zu ergänzenden Kunstwerke weist auch nach einer ersten Überprüfung weiterhin eine lückenhafte oder ungeklärte Provenienz auf, sodass ein NS-verfolgungsbedingter Entzug oder Zwangsverkauf vorläufig nicht ausgeschlossen werden kann, es sich jedoch ebenso um rechtmäßige Ankäufe, Stiftungen oder Zuweisungen handeln könnte. Im Hinblick auf den angestrebten transparenten Umgang mit den Rechercheergebnissen sollen die bei der Koordinierungsstelle Magdeburg gemeldeten Objekte parallel dazu auf der Homepage des Museums veröffentlicht und dort abhängig von den laufenden Recherchen oder eingehenden Hinweisen aktualisiert werden. Hierfür wurde 2009 ein Internet-Auftritt mit allgemeinen Informationen und Links zur Provenienzforschung erarbeitet, der zudem einen von den Eigentumsverhältnissen unabhängigen Überblick über die bisher im Haus erfolgten Restitutions gibt.<sup>8</sup> Darüber hinaus soll die Herkunft der Objekte auch vor Ort, z.B. in Form von Beschilderungen in der ständigen Schausammlung, im Rahmen von Sonderausstellungen oder in Öffentlichen Führungen, thematisiert und dem interessierten Publikum näher gebracht werden.

Die Recherchen zum Erwerbungszeitraum 1933–45 haben Veränderungen in der Organisationsstruktur, der Ankaufspolitik und der Bestandsentwicklung aufgezeigt, wie sie sich zur gleichen Zeit auch in anderen öffentlichen Einrichtungen beobachten lassen. So blieb zwar z.B. das 1926/27 installierte Abstrakte Kabinett noch bis zum Frühjahr 1937 bestehen, doch veränderte Alexander Dorner (1893 – 1957), Leiter der Kunstabteilung seit 1919, seit 1934 den Charakter der den internationalen Ruf der Kunstabteilung begründenden modernen Sammlung durch neue Beschriftungen, in denen z.B. von „*ungesunder*“ expressionistischer Kunst die Rede war.<sup>9</sup> Seit etwa 1935 bemühte er sich zudem darum, Gemälde aus dem Bestand der italienischen Malerei auszusondern und gegen deutsche und niederländische Arbeiten des 17. bis 19. Jahrhunderts oder mittelalterliche Bildwerke zu tauschen. Letztlich blieben jedoch die diesbezüglich mit Berliner Kunsthändlern wie Carl Nicolai (1878 – 1958) oder Karl Haberstock (1878 – 1956) geführten Verhandlungen ergebnislos.<sup>10</sup> Neue Ankaufsmittel brachte hingegen der Verkauf provinzeigener Arbeiten von Wilhelm Busch (1832 – 1908) an die gleichnamige Gesellschaft ein, die im Juni 1937 in Hannover ein eigenes Museum

eröffnete.<sup>11</sup> Während sich Dorner seit 1934 bei der Provinzialverwaltung über die u. a. von Oberbürgermeister Arthur Menge, Vorstandsvorsitzender der Busch-Gesellschaft 1934–38, verfolgten Pläne zur Errichtung eines Busch-Museums beschwert und versucht hatte, den sich anbahnenden Abzug von Leihgaben seitens der Gesellschaft und der Stadt aus den öffentlich viel beachteten Busch-Kabinetten des Landesmuseums durch Ankäufe zu kompensieren,<sup>12</sup> setzte sich Ferdinand Stuttmann, nur wenige Tage als kommissarischer Nachfolger des suspendierten Dorner im Amt, erfolgreich bei der vorgesetzten Behörde für den Verkauf von Busch-Gemälden und -Grafiken ein.<sup>13</sup> Ansonsten führte er allerdings die seit 1935 dominierende, von einer zunehmenden Hinwendung zur niedersächsischen Kunstgeschichte oder zu Künstlern mit regionaler Anbindung gekennzeichnete Ankaufs- und Ausstellungspolitik seines Vorgängers weitgehend fort, weshalb sich unter den Zugängen bis 1945 zahlreiche Arbeiten des 18. und 19. Jahrhunderts mit Bezug zur hannoverschen, regionalen oder zumindest nordwestdeutschen Kunstgeschichte finden, darunter Gemälde des bereits erwähnten Wilhelm Ahlborn, des in Wolfenbüttel geborenen August Querfurt (1696 – 1761), des Hannoverschen Hofmalers Friedrich Kaulbach (1822 – 1903) oder von Mitgliedern der Malerfamilie Ziesenis, denen die Kunstabteilung zudem im Sommer 1937 eine „*Hannoversches Rokoko*“ betitelte Ausstellung widmete.

Sämtliche Erwerbungen im Zeitraum 1933 – 1945 wurden im deutschen Kunsthandel getätigt, wobei neben dem bereits erwähnten Carl Nicolai u. a. Dr. Wilhelm A. Luz in Berlin, Hildebrand Gurlitt in Hamburg oder Wilhelm Großhennig, Leiter der Kunstaussstellung Gerstenberger in Chemnitz, zu den bevorzugten Kunsthändlern gehörten. Während sich deren Aktivitäten zumindest teilweise über die Akten der Reichskammer der bildenden Künste, anderen einschlägigen Beständen oder die erhaltenen Angebotsakten anderer öffentlicher Einrichtungen rekonstruieren lassen,<sup>14</sup> sind die Erwerbungen von lokal ansässigen Kunsthändlern insofern nur schwer zu beurteilen, als über den Hannoverschen Kunsthandel und seine mögliche Verstrickung in den NS-Kunstraub im fraglichen Zeitraum bisher kaum Erkenntnisse vorliegen.<sup>15</sup> Zu den nach 1933 in den Inventaren und Altakten der Kunstabteilung überlieferten Kunsthändlern gehörte z.B. der 1897 als August Wilhelm Karl Isermann geborene Karl (auch Carl) von der Porten, der in verschiedenen Anträgen auf Wiedergutmachung in der Nachkriegszeit angab, als Adoptivsohn des 1941 nach Riga deportierten Isidor von der Porten (1865 – 1945) als Kunsthändler beeinträchtigt oder boykottiert worden zu sein,<sup>16</sup> sich jedoch bereits seit 1927 wiederholt bei der Industrie- und Handelskammer vergeblich um die Zulassung als beeidigter öffentlicher Schätzer und Versteigerer bemüht hatte, diesbezüglich nach 1935 mit der Reichskammer der bildenden



Künste auseinandersetzte, sein Geschäft schließlich weiterhin führen durfte und noch 1940/41 großformatige Inserate in den Hannoverschen Adressbüchern oder der Zeitschrift „Weltkunst“ aufgab.<sup>17</sup>

Der Kunsthistoriker Dr. Harald Brockmann (1879 – 1945) musste dagegen seine seit den 1920er Jahren in Hannover ausgeübte nebenberufliche Tätigkeit als Kunsthändler nach 1933 wegen seiner jüdischen Ehefrau Helene, geborene Grossmann (1889 – 1961) aufgeben,<sup>18</sup> fungierte dann jedoch 1939 inoffiziell als Mittelsmann für diverse Tauschgeschäfte, für die Ferdinand Stuttmann, seit dem 1. August 1938 auch offiziell Leiter der Kunstabteilung des Landesmuseums, federführend verantwortlich war.<sup>19</sup> Von August Lemke (1875 – 1947), der seit 1938 eine Kunsthandlung in der Weißekreuzstraße 6 führte und in den 1930er Jahren an einem unvollendet gebliebenem Manuskript zu Hannoverschen Privatsammlungen arbeitete,<sup>20</sup> erwarb die Kunstabteilung 1941 ein zu diesem Zeitpunkt noch Philips Wouwerman (1619 – 1668) zugeschriebenes, heute als Kopie nach Wouwerman angesehenes Gemälde, dessen Provenienz vor 1941 bisher ebenso unklar ist wie die damalige Rolle Lemkes im Hannoverschen Kunsthandel.<sup>21</sup> Dies gilt gleichermaßen für die ehemals „Im Alten Posthof“ an der Celler Straße angesiedelte Kunsthandlung von Erich Pfeiffer (1898 – 1965),<sup>22</sup> bei dem die Kunstabteilung im März 1943 drei Gemälde aus älteren Beständen gegen ein Bildnis des Generalfeldmarschalls von Oberg von Johann Georg Ziesenis eintauschte, das allerdings nur wenige Monate später beim Fliegerangriff auf Hannover in der Nacht vom 8. auf den 9. Oktober 1943 zerstört und als Kriegsverlust abgeschrieben wurde.<sup>23</sup> Von Emil Backhaus (1873 – 1955) ist zumindest bekannt, dass er schon vor 1933 als Kunsthändler, beeidigter Schätzer und öffentlich bestellter Sachverständiger in der Königsstraße 12 eine Kunst- und Antiquitätenhandlung führte und während der NS-Zeit, zunächst im Auftrag der Gewerbepolizei und seit Mai 1937 im Auftrag der Reichskammer der Bildenden Künste, Kulturgut taxierte, darunter Umzugsgut sowie im Zuge der im September 1941 in Hannover durchgeführten „Aktion Lauterbacher“ beschlagnahmte Sammlungen aus jüdischem Besitz.<sup>24</sup> Teilweise wurde dabei auch Ferdinand Stuttmann, dem die Stadt Hannover im Juni 1937 nach der Entlassung des seit 1920 amtierenden Direktors Carl Kütthmann die kommissarische Leitung des Kestner-Museums sowie der Kunstgewerbe-Abteilung im Leibniz-Haus übertragen hatte, als Sachverständiger hinzugezogen.<sup>25</sup> Dass sich Stuttmann und Backhaus gegenseitig auf interessante Sammlungen oder Stücke in- und außerhalb Hannovers aufmerksam machten, hält neben der aktenkundigen Verstrickung des Kunsthändlers in die Beschlagnahme und Verwertung von NS-Raubkunst dazu an, die Herkunft von drei zwischen 1938 und 1941 über Backhaus ins Landesmuseum gelangten Kunstwerken als auffällig oder bedenklich einzuschätzen.<sup>26</sup> Dabei handelte es sich um zwei

Bildnisse des Hannoverschen Malers Peter Heinrich Andreas Schultze, genannt Schulz (1797 – 1886),<sup>27</sup> sowie ein von Johann Friedrich August Tischbein gemaltes Porträt des Dichters Johann Wilhelm Gleim.<sup>28</sup>

Ebenfalls eine bedenkliche Provenienz weisen zwei am 16./17.06.1942 bei der sogenannten „Freiwilligen Kunstversteigerung“ im Kunsthaus Wilhelm Ettle in Frankfurt am Main erworbene und Christian Georg Schütz d.Ä. zugeschriebene Flusslandschaften auf, die den Angaben von Ettle zufolge aus Frankfurter Privatbesitz stammten.<sup>29</sup> Dem damaligen Personal der Kunstabteilung, das den bekanntermaßen in die Verwertung von NS-Raubkunst verstrickten Ettle nach erfolgtem Ankauf nach der Herkunft der Neuerwerbungen befragt hatte, genügte die daraufhin erhaltene vage Auskunft: „aus einer hiesigen Privatsammlung“ offenbar. Sie ließ sich bisher nur um die im Auktionskatalog angegebenen Initialen des Vorbesitzers („J.S.“) ergänzen und hat demzufolge wenig zur Klärung der Provenienz beigetragen.<sup>30</sup> Ein ebenfalls am 16./17. Juni 1942 im Kunsthaus Wilhelm Ettle erworbenes, seinerzeit noch einem Deutschen Bildnismaler zugeschriebenes Damenbildnis weist auf der Rückseite noch das Etikett mit der Los-Nr. „154“ der Ettle-Auktion auf.<sup>31</sup> Derartige Etiketten müssen sich ursprünglich auch auf den beiden Biedermeier-Rahmen der Schütz-Pendants befunden haben, die jedoch zu späterem Zeitpunkt durch „Goldrähmchen“ aus Schlagmetall ersetzt wurden; der Verbleib der originalen Rahmen konnte bisher nicht geklärt werden.<sup>32</sup>

Ferdinand Stuttmann war seit 1937 nicht nur für die genannten öffentlichen Sammlungen der Provinz und Stadt Hannover verantwortlich, sondern bekleidete darüber hinaus bis 1945 eine Fülle von Posten und Ämtern. Er war u. a. Leiter der Kommission Bildende Kunst im Gaukulturrat und der Kommission zur Bergung gefährdeter Kunstdenkmale in der Stadt Hannover, Mitglied im Fachkreis des Gauheimatwerks Südhannover-Braunschweig und der am 11. Mai 1944 ins Leben gerufenen Arbeitsgruppe für die Geschichte der Gauhauptstadt Hannover, Beauftragter zum Schutz des deutschen Kulturgutes vor Abwanderung oder Juror bei Gaukunstausstellungen.<sup>33</sup> Selbst in Zeiträumen, in denen er als Feldwebel in einem Artillerieregiment der Wehrmacht dienende Kunsthistoriker nicht vor Ort war, wurde er von seinen Kollegen oder den Verantwortlichen der Provinzial- und Stadtverwaltung per Feldpost informiert oder um Rat ersucht; meistens war er allerdings ohnehin „u. k.“ gestellt, wobei er den Verantwortlichen der Stadt Hannover offenbar für unabkömmlicher galt als denen der Provinzialverwaltung.<sup>34</sup> Da Stuttmann zudem seit September 1941 im Auftrag des Reichministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung Vorträge vor Wehrmichtsangehörigen hielt, brauchte er für seine Dienstreisen im In- und Ausland keine besonderen Genehmigungen mehr.<sup>35</sup> Während er diese und andere Reisen nachweislich auch dazu nutzte, um sich einen Überblick über den Kunsthandel in Berlin, Frankfurt am

Main oder Hamburg zu verschaffen, scheinen nach derzeitiger Sachlage keine Reisen ins besetzte Ausland stattgefunden zu haben. Dass möglicherweise eine Reise nach Paris geplant war, lässt sich aus einem Vermerk vom 31. Dezember 1941 ableiten, das über den Abtransport der Restbestände des Einsatzstabs Reichsleiter Rosenberg nach Deutschland informiert; nun sollte sich Stuttmann mit dem Gauleiter und dem Oberpräsidenten der Provinz Hannover in Verbindung setzen, um zu klären, wer beim „Amt Rosenberg“ die „Ansprüche für die Berücksichtigung der Provinz Hannover“ bzw. das Landesmuseum „anzumelden“ habe.<sup>36</sup> Dass Stuttmann grundsätzlich keine Bedenken gegenüber dem Erwerb von Kulturgut aus den besetzten Ländern wie Frankreich oder Belgien hatte, deutet seine Korrespondenz mit der Heidelberger Kunsthändlerin Anna Müller-Pflug an, die er im Zusammenhang mit einer abgelehnten Offerte am 9. Juni 1943 darum bat, ihm „auch in Zukunft“ Angebote zu unterbreiten: „(...) vor allem interessiert mich Ihre Tätigkeit in Paris, und ich würde Sie bitten, bei Ihrem nächsten dortigen Aufenthalt gut Umschau zu halten und mir alles anzubieten, was Ihnen für die hannoverschen Museen in Frage zu kommen scheint.“<sup>37</sup>

Vereinzelt bereits seit 1938 und verstärkt seit 1940 äußerte sich Stuttmann zur zukünftigen Zusammensetzung der Kunstabteilung bzw. zur Neuschaffung einer modernen Galerie in der Nachkriegszeit, wobei er offensichtlich davon ausging, dass diese und das städtische Kestner-Museum auch weiterhin in Personalunion geleitet würden.<sup>38</sup> Wenn dies bekanntlich auch nicht eintraf, konnte er seinen Dienst im Landesmuseum doch nach kurzer Unterbrechung bis zur Entnazifizierung fortsetzen, stand dem Haus bis zu seiner Pensionierung 1962 als Direktor vor und behielt insgesamt einen spürbaren Einfluss auf die Hannoversche Museumslandschaft und Kulturpolitik.<sup>39</sup> Dass er auch in der Nachkriegszeit mögliche Bedenken angesichts zu vermutender oder bekanntermaßen problematischer Provenienzen sammlungsstrategischen Zielen unterordnete, offenbart sein hinlänglich bekanntes Engagement beim Ankauf von Kunstwerken aus der Sammlung Doebeke seitens der Stadt Hannover.<sup>40</sup> Das Hauptaugenmerk der am Landesmuseum betriebenen Provenienzforschung gilt allerdings den parallel dazu aus Landesmitteln erworbenen Werken des deutschen Impressionismus, Expressionismus und anderer Strömungen der Moderne, unter denen sich hochkarätige Arbeiten u. a. von Franz Marc, Max Beckmann oder Ernst Barlach befinden.<sup>41</sup> Während sich die in der Amtszeit Stuttmanns zu beobachtende Konzentration auf die moderne oder zeitgenössische Kunst unter seinem Nachfolger, Direktor Harald Seiler, bis 1975 fortsetzte, geriet der Bestand der Alten Meister erst im Zuge der Eröffnung des Sprengel Museums und der damit verbundenen Neuordnung der Museumsbestände nach 1979 in der Amtszeit von Hans-Werner Grohn (Direktor 1975–1992) wieder stärker in den Fokus.<sup>42</sup> Für beide

Bestände gilt allerdings gleichermaßen, dass oftmals nur die unmittelbaren Vorbesitzer oder Verkäufer der Ankäufe oder Stiftungen bekannt sind. Hinzu kommen die für Landeseinrichtungen charakteristischen Überweisungen von in der NS-Zeit von Amtsinhabern oder Behörden erworbenen Kunstwerken sowie von während der letzten Kriegsjahre sichergestellten Objekten mit gänzlich unbekannter Herkunft.<sup>43</sup> Dank der weiterhin vom Land Niedersachsen finanzierten halben Stelle für Provenienzforschung und der Förderung durch die Arbeitsstelle für Provenienzrecherche/-forschung Berlin (seit 2010) ist die zukünftige Erforschung der Zugänge nach 1945 derzeit bis Mitte 2012 gewährleistet.

Neben der systematischen Bestandsprüfung liegt ein weiteres Augenmerk des Projekts auf der Vernetzung mit den auf dem Gebiet der Provenienzforschung tätigen Institutionen und Personen. Exemplarisch sei in diesem Zusammenhang auf den Austausch mit dem gemeinsam vom Museum Folkwang Essen und dem Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund durchgeführten Projekt zu Ankäufen in der Berliner Galerie Dr. W. A. Luz verwiesen, von der das Landesmuseum Hannover während des gesamten Untersuchungszeitraums Angebote erhalten und teilweise auch Gemälde und Grafiken erworben hat, darunter 1938 eine „Arkadische Landschaft“ von Johann Christian Klengel (1751–1824).<sup>44</sup> Vom damaligen wissenschaftlichen Mitarbeiter der Kunstabteilung, Gert von der Osten (1910–1983),<sup>45</sup> nach der Provenienz dieses Gemäldes befragt, gab Luz am 5. August 1938 an, er habe es mit anderen Bildern erworben, die rückseitig englische Beschriftungen aufwiesen, weshalb er eine „Herkunft aus England“ vermute; darüber hinaus führte er aus, das Gemälde stamme „aus dem Besitz eines deutschen Antiquitätenhändlers, (...) der vermöge von besonderen Kontingenten noch lange aus dem Ausland einführen konnte“, sein Geschäft jedoch „liquidieren musste“ und daher vermutlich nicht mehr in Deutschland anzutreffen bzw. zu befragen sei.<sup>46</sup>

Eine institutionsübergreifende Kooperation besteht seit 2009 mit der Gottfried Wilhelm Leibniz-Bibliothek, deren ebenfalls von der Berliner Arbeitsstelle gefördertes Projekt zur Ermittlung von NS-Raubgut 2010 abgeschlossen wurde. Nachdem man sich angesichts der stetig zunehmenden Anzahl von forschenden Institutionen und Personen dazu entschlossen hatte, die von der Leibniz-Bibliothek initiierte Reihe der Hannoverschen Symposien gegenüber Archiven, Museen und Gedenkstätten zu öffnen, wurden bei dem gemeinsam von der Leibniz-Bibliothek, dem Landesmuseum Hannover und der Gedenkstätte Bergen-Belsen vom 9. bis 11. Mai 2011 veranstalteten Vierten Hannoverschen Symposium „NS-Raubgut in Bibliotheken, Museen und Archiven“ Projekte aus den genannten Institutionen vorgestellt und interdisziplinäre sowie institutionsübergreifende Fragestellungen diskutiert.<sup>47</sup>

Schließlich trägt die Provenienzforschung dazu bei, die Geschichte des Hauses und seines Personals weiter zu erhellen, wobei einmal gewonnene Eindrücke ständig zu hinterfragen und revidieren sind. So wurde z.B. die federführend von Ferdinand Stuttmann betriebene und heute vorwiegend kritisch beurteilte Erweiterung der Städtischen Galerie im Landesmuseum durch Ankäufe aus der Sammlung Doebbecke seinerzeit ausnahmslos begrüßt und neben der Sicherstellung von Kunst- und Kulturgut im Raum Hannover über Jahrzehnte hinweg als Hauptverdienst des Kunsthistorikers gerühmt.<sup>48</sup> Auf der anderen Seite sind auch von dem in diesem Zusammenhang meist positiv dargestellten Mitarbeiter und späterem Leiter der Städtischen Galerie, Gert von der Osten, dessen Betätigung als wissenschaftlicher Mitarbeiter im Landesmuseum durch Fronteinsatz, russische Kriegsgefangenschaft und Krankheit zwischen 1940 und 1948 aussetzte, durchaus irritierende Äußerungen überliefert. So war er es, der nach erfolgtem Ankauf des oben erwähnten Gemäldes von Klengel am 6. August 1938 das Antwortschreiben an den Berliner Dr. W. A. Luz „*im Auftrag*“ unterzeichnete; darin dankte er sich zunächst für die übermittelten Informationen zur Herkunft der Landschaft von Klengel und schloss mit den Worten: „*Ich (...) notiere einstweilen zu unseren Akten, dass das Bild nach Ihren Angaben vermutlich aus englischem Vorbesitz stammt, (...) wäre Ihnen aber zu grossem Dank verpflichtet, würden Sie bei Gelegenheit den letzten Verkäufer des Bildes nach der näheren Provenienz fragen.*“<sup>49</sup> Die vage Provenienzangabe „*ehemals in englischem Privatbesitz (?)*“ fand dann auch 1954 Eingang in den von ihm bearbeiteten Bestandskatalog der Alten Meister – im Gegensatz zum namentlich nicht genannten Antiquitätenhändler oder dessen angedeutetem Schicksal.<sup>50</sup>

Zu Beginn des Beitrags wurde auf die Ursprünge des Landesmuseums im 19. Jahrhundert verwiesen. Zu den Vorgänger-Institutionen des Hauses gehörte das 1856 an der Sophienstraße eröffnete Museum für Kunst und Wissenschaft, für dessen Finanzierung ein aus den bürgerlich-aristokratischen Vereinigungen gebildetes „*Comité*“ 1852 zur Zeichnung von Aktien aufgerufen hatte. Den für den Neubau ausgeschriebenen Wettbewerb konnte der Architekt Conrad Wilhelm Hase (1818–1902) für sich entscheiden. Das Motto seines Siegerentwurfs ist heute mindestens so aktuell damals: „*Lügen thun myr nicht. Die Wahrheit schew ich nicht.*“<sup>51</sup>

- 1 Gemäß Anweisung vom 20. Juli 1933 wurde das Provinzialmuseum Hannover zur „Landes-Einrichtung“ und damit in „Landesmuseum“ umbenannt. Zur Geschichte des Niedersächsischen Landesmuseums Hannover (NLMH) und der Vorgänger-Institutionen vgl. Jacob-Friesen, Karl Hermann (Hg.): Hundert Jahre Niedersächsisches Landesmuseum zu Hannover 1852–1952, Hannover 1952; Katenhusen, Ines: 150 Jahre Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, in: Das Niedersächsische Landesmuseum Hannover. 150 Jahre Museum in Hannover. 100 Jahre Gebäude am Maschpark. Festschrift zum Jahr des Doppeljubiläums, hg. von Heide Grape Albers, Hannover 2002, S. 18–94.
- 2 Siehe [www.aidaonline.niedersachsen.de](http://www.aidaonline.niedersachsen.de).
- 3 Vgl. Niedersächsisches Landesarchiv, Hauptstaatsarchiv Hannover (NLA, HStAH), Hann. 152, Acc. 2006/013, Nr. 45.
- 4 Vgl. Katalog der Gemälde Alter Meister in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, bearb. von G. von der Osten, Hannover 1954; Katalog der Bildwerke in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, bearb. von G. von der Osten, München 1957; Die Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, bearb. von Ludwig Schreiner, 2 Bde., Hannover 1973; Dass., neu bearb. und ergänzt von Regine Timm, 2 Bde., Hannover 1990; Die Ölskizzen in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, bearb. von K. Weschenfelder, Hannover 1983; Die deutschen, französischen und englischen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts sowie die spanischen und dänischen Bilder. Kritischer Katalog, bearb. von Angelica Dülberg, Hannover 1990; Die deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550. Kritischer Katalog, bearb. von M. Wolfson, Hannover 1992; Die italienischen Gemälde. Kritischer Katalog, bearb. von Hans Werner Grohn, Hannover 1995; Die holländischen und flämischen Gemälde des 17. Jahrhunderts. Kritischer Katalog, bearb. von Ulrike Wegener, Hannover 2000.
- 5 Wilhelm Ahlborn, Ruinen der Villa Mills auf dem Palatin in Rom, 1843, Öl auf Leinwand, 33,2 x 46,8 cm, NLMH, Inv.-Nr. PNM 672. Vgl. NLMH, Registratur, Inventar PNM, Bd. I., S. 57; NLA, HStAH, Hann. 152, Acc. 2006/013, Nr. 45/135, 139 und 151f.; Timm 1990, a.a.O., Bd. 1, Nr. 18.
- 6 Zu Stuttmann vgl. NLA, HStAH, Nds. 120 Hannover 112/99, Nr. 40/1 und 40/2; BArch Berlin, PK (ehem. BDC), M0105; PA 3176/36; PA 3230/36; Katenhusen 2002, a.a.O., S. 78 ff. Ein Beitrag der Verfasserin speziell zur Rolle Stuttmanns innerhalb der Hannoverschen Museumslandschaft während des Nationalsozialismus wird im Band 10 der Koordinierungsstelle für Kulturverluste Magdeburg erscheinen (in Vorbereitung).
- 7 Vgl. Hessisches Staatsarchiv Wiesbaden, Abt. 483 (Gestapokartei); ebd., Abt. 520/WE, Nr. 24348 (Entnazifizierungsakte Alfred Deiker).
- 8 Vgl. [www.landeseuseum-hannover.niedersachsen.de](http://www.landeseuseum-hannover.niedersachsen.de).
- 9 Zu Alexander Dorner vgl. NLA, HStAH, VVP 21; Katenhusen, Ines: Alexander Dorner – Biographie, in: Überwindung der Kunst. Zum 100. Todestag des Kunsthistorikers Alexander Dorner, hg. vom Alexander Dorner Kreis, Hannover 1993, S. 33–37; Dies. 2002, a.a.O., S. 35 ff.; Dies., Ein Museumsdirektor auf und zwischen den Stühlen. Alexander Dorner (1893–1957) in Hannover, in: Kunstgeschichte im Dritten Reich. Theorien, Methoden, Praktiken, hg. von Ruth Heftrig/ Olaf Peters/ Barbara Schellewald, Berlin 2008, S. 156–170; zur angedeuteten Entwicklung ab 1934 daneben Dies., Erwerbungspolitik und Bestandsentwicklung am Niedersächsischen Landesmuseum Hannover, in: Mitteilungsblatt des Museumsverbands für Niedersachsen und Bremen e.V., Nr. 66 (2005), S. 5 ff.
- 10 Vgl. NLMH, Landesgalerie/ Archiv (LGArch), Akte I.5.3.d („*Verkauf von Gegenständen*“).
- 11 Vgl. Rinnebach, Dr. H.: Zwei neue Museen in Hannover, in: Weltkunst, Jg. XI, Nr. 51/52 vom 19. 12. 1937, S. 2; Mlynek, Klaus/ Röhrlein, Waldemar R. (Hgg.): Stadtlexikon Hannover. Von den Anfängen bis in die Gegenwart, Hannover 2009, S. 678f.
- 12 Die Kabinette waren im Zuge der 1832 im Provinzialmuseum veranstalteten Wilhelm-Busch-Ausstellung eingerichtet worden. Vgl. Alexander Dorner an den Oberpräsidenten, Verwaltung der Provinz Hannover, 21.10.1934, in NLA, HStAH, Hann. 152, Acc. 2006/013, Nr. 4/101 ff.
- 13 Vgl. die Korrespondenz zwischen Ferdinand Stuttmann und dem Oberpräsidenten, Verwaltung der Provinz Hannover, 06.03.1937 ff. (alle NLMH, LGArch, Akte I.5.3.d). Auch von den nach 1933 aus dem Besitz der Busch-Neffen erworbenen und damit lückenlose oder unbedenkliche Pro-

- venienzen aufweisenden Gemälden und Ölstudien gingen 1937 einige Werke in das Eigentum der Busch-Gesellschaft über, darunter Wilhelm Busch, Landschaftsstudie mit Bäumen, Öl auf Pappe, 13,9 x 18,7 cm, am 14.12.1933 inventarisiert als PNM 628, am 18.05.1937 verkauft an die Wilhelm-Busch-Gesellschaft Hannover, seit Juni 1937 im Wilhelm-Busch-Museum Hannover (Inv.-Nr. 755). Vgl. dazu NLMH, Registratur, Inventar PNM I., S. 53; NLMH, LGArch, I.5.3.d; NLA, HStAH, Hann. 152, Acc. 2006/013, Nr. 56.
- 14 Exemplarisch sei in diesem Zusammenhang auf die Bestände im Bundesarchiv Berlin, RK (ehem. BDC); Bundesarchiv Koblenz, 323; sowie die Beiträge in: Gute Geschäfte. Kunsthandel in Berlin 1933–1945, hg. vom Aktiven Museum Faschismus und Widerstand in Berlin, Berlin 2011, verwiesen.
- 15 Vgl. grundlegend dazu bisher vor allem Voigt, Vanessa-Maria: Kunsthändler und Sammler der Moderne im Nationalsozialismus. Die Sammlung Sprengel 1934 bis 1945, Berlin 2007.
- 16 Vgl. Stadtarchiv Hannover (StAH), Einwohnermeldekartei; NLA, HStAH, Hann. 210, Acc. 2004/023, Nr. 107; Nds. 720 Hannover, Acc. 2008/034, Nr. 432 (Rückerstattung); ebd., Nds. 110 W, Acc. 14/99, Nr. 105654 (Wiedergutmachung nach Isidor von der Porten); ebd., Nds. 725 Hannover, Acc. 45/87, Nr. 419/6 (Todeserklärungsverfahren Isidor von der Porten)
- 17 In verschiedenen Schriftwechseln zwischen Karl von der Porten, der Industrie- und Handelskammer und der Reichskammer der bildenden Künste ist ausschließlich von unlauterem Geschäftsgebaren, insbesondere im Zusammenhang mit der Bezeichnung als Versteigerer in öffentlichen Anzeigen, die Rede. Vgl. die Abschriften in NLA, HStAH, Nds. 110 W Acc. 14/99, Nr. 105654; die Korrespondenz zwischen Karl von der Porten, Alexander Dorner und der Industrie- und Handelskammer Hannover von 1935 ebd., Hann. 152, Acc. 2006/013, Nr. 11/16 ff. und 57 ff.; die Inserate in Weltkunst, Jg. XIV, Nr. 50/51, vom 8.12.1940, S. 10; Dass., Jg. XV, Nr. 15/16, vom 13.08.1941, S. 10; Adressbuch der Stadt Hannover 1942, 140. Ausgabe unter Benutzung amtlicher städtischer Quellen, Hannover 1942, Anzeigenteil im Vorblatt und auf dem Zwischenblatt vor dem IV. Teil; Dass., I. Teil, S. 13, 314 und 428 („K. v. d. Porten – Kunstversteigerer – Kunsthändler – beeid. Schätzer, Prinzenstraße 21“); II. Teil, S. 223; III. Teil, S. 4 und 55. In der Nachkriegszeit war von der Porten weiterhin als Kunsthändler in der Prinzenstraße 21 tätig und 1948 u. a. Vorsitzender des Verbands der niedersächsischen Kunst- und Antiquitätenhändler. Vgl. dazu NLA, HStAH, Hann. 152, Acc. 2006/013, Nr. 15/341.
- 18 Helene Brockmann, geborene Grossmann, konnte sich ihrer geplanten Deportation nach Theresienstadt durch Flucht entziehen. Vgl. StAH, Einwohnermeldekartei; NLA, HStAH, Nds. 110 W Acc. 84/90, Nr. 487/10; Nds 110 W, Acc. 14/99, Nr. 135740. In einem Schreiben an Ernst Brockmann vom 26. Juni 1951 gab Ferdinand Stuttmann an, dass er seit den 1920er Jahren mit Harald Brockmann bekannt und dieser bis 1933 als Kunsthändler tätig gewesen sei. Vgl. NLA, HStAH, Hann. 152, Acc. 2006/013, Nr. 18/17. Den Akten im Bundesarchiv Berlin, RK (ehem. BDC)/100561938, zufolge war Harald Brockmann 1933–1938 lediglich Mitglied der Reichsschrifttumskammer und des NSV.
- 19 Die durch den Kriegsausbruch abgebrochenen Tauschgeschäfte mit namentlich nicht genannten Münchner Kunsthändlern betrafen vor allem Gemälde der Städtischen Sammlung. Von einer ursprünglich vermutlich vorhandenen „Akte Brockmann“ zeugt im Archiv der Landesgalerie nur noch ein handschriftlich so betitelter Ordnerdeckel in NLMH, LGArch, I.5.3.d („Verkauf von Gegenständen“).
- 20 Vgl. StAH, Einwohnermeldekartei, STA I/1922/1947; NLMH, LGArch, Akte I.7.9 („Veröffentlichungen der Kunstabteilung“). Keine Überlieferung im Bundesarchiv Berlin, Bestand RK (ehem. BDC); keine Inserate in den Adressbüchern 1938 ff., in denen Lemke lediglich im Adressenteil als Kunsthändler verzeichnet ist. Vgl. z. B. Adressbuch der Stadt Hannover 1942, a. a. O., I. Teil, S. 328
- 21 Philips Wouwerman (Kopie nach), Soldaten halten auf dem Marsche, Öl auf Eichenholz, 33,2 x 46,2 cm, NLMH, Inv.-Nr. PAM 936. Vgl. NLMH, Registratur, Inventar PAM, Bd. I., S. 49; NLA, HStAH, Hann. 152, Acc. 2006/013, Nr. 57/271 und 274; Wegener 2000, a. a. O., Nr. 201.
- 22 Vgl. Stadtarchiv Braunschweig, Einwohnermeldekartei, D I 12: 557; E 99: 104; StAH, Einwohnermeldekartei 1422 (4), STA 1226/970/1965; STA 1353/243/1965; NLA, HStAH, Hann. 152, Acc. 2006/013, Nr. 16/45; Adressbuch der Stadt Hannover 1942 unter Benutzung amtlicher städtischer Quellen, Hannover 1942, I. Teil, S. 17 und 420 („Wechselnde Ausstellung, An- und Verkauf alter Kunstgegenstände, Gemälde, Mobiliar, Kleinkunst, Keramik, Graphik, Orientkunst, Perserteppiche usw.“); daneben Voigt 2007, a. a. O., S. 262, 267f. und 283f., Anm. 200 und 209.
- 23 Johann Georg Ziesenis, Bildnis des Generalfeldmarschalls von Oberg, Öl auf Leinwand, erworben von der Kunsthandlung Pfeiffer gegen Barzahlung und drei Gemälde (PAM 828 und 829; PNM 478), inventarisiert am 17.03.1943 als PAM 940, nachträglich als Kriegsverlust (Fliegerangriff 8./9. Oktober 1943) wieder aus dem Inventar gestrichen. Vgl. NLMH, Registratur, Inventar PAM, Bd. I., S. 49; NLMH, LGArch, I.5.3.d; NLMH, Landesgalerie/ Werkstätten („Bergungslisten“); NLA, HStAH, Hann. 152, Acc. 2006/013, Nr. 46/25 ff.
- 24 Vgl. StAH, STA I/1186 und STA I/892; ebd., AAA, Nr. 2392 und Rechtsamt, Nr. 32 und 45; dazu Voigt 2007, a. a. O., S. 266 ff.; daneben StAH, Rechtsamt, Nr. 75/14 und 21. Keine Überlieferung im Bundesarchiv Berlin, RK (ehem. BDC); Parallelüberlieferungen z. B. in NLA, HStAH, Nds. 110 W Acc. 14/99, Nr. 105654. Zur „Aktion Lauterbacher“ siehe auch StAH, Rechtsamt, Nr. 1-7; Buchholz, Marlis: Die hannoverschen Judenhäuser. Zur Situation der Juden in der Zeit der Ghettoisierung und Verfolgung 1941 bis 1945, Hildesheim 1987.
- 25 Vgl. NLA, HStAH, Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 7; StAH, HR 10, Nr. 1286; Artikel, in: Hannoversches Tageblatt vom 15.07.1938; Reinbold, Michael: Die wissenschaftliche Leitung des Museums, in: 100 Jahre Kestner-Museum Hannover 1889-1989, hg. von Ulrich Gehrig, Hannover 1989, S. 34-66, hier S. 46 f.; Blanke, Sandra: Das Kestner-Museum in der Zeit des Nationalsozialismus. Unveröffentlichte Magisterarbeit, Historisches Seminar der Universität Hannover, Oktober 2000.
- 26 Vgl. Ferdinand Stuttmann an den Oberfinanzpräsidenten Hannover, 20.04.1944, in StAH, AAA, Nr. 2392; weitere Berichte Stuttmanns an den Oberfinanzpräsidenten in NLA, HStAH, Hann. 210, Acc. 2004/023, Nr. 906 Blanke, Sandra: Jüdisches Eigentum im Kestner-Museum, in: Mechler, Wolf-Dieter / Schmid, Hans-Dieter (Hgg.): Schreibtischtäter? Einblicke in die Stadtverwaltung Hannover 1933–1945, Hannover 2002, S. 43-46.
- 27 Peter Heinrich Andreas Schultze, gen. Schulz, Damenbildnis, Öl auf Leinwand, 65,7 x 53,5 cm, NLMH, Inv.-Nr. PNM 673; Ders., Herrenbildnis, 1841, Öl auf Leinwand, 65,7 x 53,5, NLMH, Inv.-Nr. PNM 674; beide erworben 1938 durch Vermittlung von Emil Backhaus, Hannover, das Damenbildnis nachträglich als Kriegsverlust aus dem Inventar gestrichen. Vgl. NLMH, Registratur, Inventar PNM, Bd. I., S. 57; NLA, HStAH, Hann. 152, Acc. 2006/013, Nr. 45/147, 150 und 154; Timm 1990, a. a. O., Nr. 631.
- 28 Johann Friedrich August Tischbein, Bildnis Johann Wilhelm Ludwig Gleim, 1787, Öl auf Leinwand, 51,5 x 40,5 cm, NLMH, Inv.-Nr. PAM 935. Vgl. NLMH, Registratur, Inventar PAM Bd. I., S. 48; ebd., LGArch, Akte II.2.6; NLA, HStAH, Hann. 152, Acc. 2006/013, Nr. 57/247 und 250; von der Osten 1954, a. a. O., Nr. 387; Dülberg 1990, a. a. O., Nr. 116.
- 29 Christian Georg Schütz d. Ä. (zugeschrieben), Ideale Flusslandschaft mit Brücke, Öl auf Holz, 22 x 33 cm; Ders., Ideale Flusslandschaft mit Ruine, beide Öl auf Holz, 22,0 x 33,0 cm, NLMH, Inv.-Nr. PAM 937 und 938. Vgl. NLMH, Registratur, Inventar PAM, Bd. I., S. 49; NLA, HStAH, Hann. 152, Acc. 2006/013, Nr. 57/300 ff.; Kunsthaus Wilhelm Ertle, Katalog Nr. 102 („Freiwillige Kunstversteigerung. Gemälde alter und neuer Meister, Zeichnungen, Möbel“), Frankfurt am Main, 16. und 17. Juni 1942, Nr. 187 und 188; Dülberg 1990, a. a. O., Nr. 106 und 107.
- 30 Zu Wilhelm Ertle vgl. National Archives and Record Administration, Washington D.C., M1947 („Ertle Cases“); Koldehoff, Stefan: Die Bilder sind unter uns. Das Geschäft mit der NS-Raubkunst, Frankfurt am Main 2009, S. 126 ff.; Mongi-Vollmer, Eva: Alltägliches Recht, alltägliches Unrecht. Die Gemäldeerwerbungen des Städel 1933-1945, in: Fleckner, Uwe/ Hollein, Max (Hgg.): Museum im Widerspruch. Das Städel und der Nationalsozialismus, Berlin 2011, S. 176 ff.; Roth, Nicole: Wilhelm Ertle, in: ebd., S. 343f.
- 31 Johann Heinrich II. Tischbein (zugeschrieben), Bildnis einer Dame, Öl auf Leinwand, 58 x 56,2 cm, NLMH, Inv.-Nr. PAM 939. Vgl. NLMH, Registratur, Inventar PAM, Bd. I., S. 49; NLA, HStAH, Hann. 152, Acc. 2006/013, Nr. 57/300 ff.; Kunsthaus Wilhelm Ertle, Katalog Nr. 102 (Freiwillige Kunstversteigerung. Gemälde alter und neuer Meister, Zeichnungen, Möbel), Frankfurt am Main, 16. und 17. Juni 1942, Nr. 154; Dülberg 1990, a. a. O., Nr. 114.
- 32 Vgl. NLMH, Landesgalerie/ Werkstätten, Dossier vom 31.05.1989.
- 33 Vgl. hier und im Folgenden NLA, HStAH, Nds. 120 Hannover, Acc. 112/99, Nr. 40/1 und Nr. 40/2.

- 34 Vgl. ebd., darunter in 40/1, den Brief des Oberbürgermeister der Hauptstadt Hannover, Dezer-  
nat Stadtkämmerer Weber an den Oberpräsidenten, Verwaltung des Provinzialverbandes Han-  
nover, vom 14.08.1944, wonach Stuttmann „bekanntlich nicht nur für die dortige Museums-  
verwaltung, sondern gleichzeitig auch für einen wesentlichen Teil der städtischen Museen tätig“  
und angesichts der drohenden Einberufung von „beiden Verwaltungen sehr nachdrückliche  
Vorstellungen hinsichtlich der Unabkömmlichkeit von Herrn Dr. Stuttmann erhoben werden“  
sollten, wogegen der Oberpräsident am 16.08.1944 der Ansicht war, dass Stuttmann „im  
Museum entbehrlich“ sei, weshalb er ihn „bereits vor einigen Tagen dem Reichsverteidigungs-  
kommissar zur Verwendung in der Wehrmacht zur Verfügung gestellt“ habe.
- 35 Vgl. NLA, HStAH, Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 7.
- 36 Vgl. ebd., Aktenvermerk von Schatzrat Dr. Hartmann, Verwaltung des Provinzialverbandes  
Hannover, vom 31.12.1941.
- 37 Zitiert nach Hann. 152, Acc. 2006/013, Nr. 36/84 ff. Die 1899 in Baden-Baden geborene Kunst-  
händlerin Anna Müller, geborene Pflug, führte seit 1930, zunächst unter dem Namen Anna Pültz-  
Pflug, dann als Anna Müller-Pflug, eine Kunsthandlung in Heidelberg. Vgl. Stadtarchiv Heidel-  
berg, Einwohnermelde- und Gewerbekartei.
- 38 Vgl. vor allem Ferdinand Stuttmann an den Oberpräsidenten der Provinz Hannover, 15.11.1938  
(NLA, HStAH, Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 7); Ders. an den Oberpräsidenten der Provinz Hanno-  
ver, 25.11.1940 (ebd., Hann. 152, Acc. 2006/013, Nr. 57/181); Ders. an die Schriftleitung der Nds.  
Tageszeitung Hannover, 16.04.1941 (ebd., Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 7); die Niederschrift über  
einen Vortrag Stuttmanns im Rahmen der Sitzung der Arbeitsgruppe für städtische Kunstpflege  
vom 08.12.1941 (ebd.); Ferdinand Stuttmann, Denkschrift zur Lage der niedersächsischen Mu-  
seen, Stadtdirektor Lauenroth übermittelt am 02.01.1950 (StAH, Kulturamt/ Kulturbüro, Nr. 989).
- 39 Vgl. Ferdinand Stuttmann, Aktenvermerk zum Besuch des Gauleiters Hartmann Lauterbacher  
im Landesmuseum und Kestner Museum Hannover (07.02.1941) vom 11.02.1941 (NLA, HStAH,  
Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 7; Stuttmann, Ferdinand: Kunstsammeln und Kunstsammlungen in  
Hannover, in: Jacob-Friesen 1952, a.a.O., S. 64 ff.; dazu auch Katenhusen 2002, a.a.O., S. 44 ff.
- 40 Vgl. NLA, HStAH, Hann. 152, Acc. 2006/013, Nr. 60 und 61; StAH, Kulturamt/ Kulturbüro, Nr. 199;  
Regin, Cornelia: Erwerbungen der Stadt Hannover: Die Sammlung Doebeke als Beispiel einer  
problematischen Provenienz. Ergebnisse einer Aktenrecherche, in: Hannoversche Ge-  
schichtsblätter, N. F. 60 (2006), S. 91-95; die Beiträge in Raub und Restitution – Kulturgut aus  
jüdischem Besitz von 1933 bis heute, hg. von Michael Dorrman und Inka Bertz, Göttingen  
2008, S. 46 ff. und 266 ff.; Koldehoff 2009, a.a.O., S. 137 ff.; sowie den Beitrag von Annette Bau-  
mann in diesem Band.
- 41 Vgl. Verzeichnis der Kunstwerke nach 1800 im Landesmuseum Hannover. Sammlungen des  
Landes Niedersachsen, der Hauptstadt Hannover und des Vereins für die Öffentliche Kunst-  
sammlung, Hannover 1950; dazu 2 Nachträge, Hannover 1954; Stuttmann, Ferdinand (Hg.):  
Meisterwerke der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, Honnef, o. J. (1960); Kunst des  
20. Jahrhunderts. Gemälde, Bildwerke, Aquarelle. Landesgalerie, Städtische Galerie, Hannover  
o. J. [1962].
- 42 Vgl. Von Cranach bis Monet. Zehn Jahre Neuerwerbungen 1976-1985, bearb. von H. W. Grohn,  
B. Schälicke, M. Trudzinski, Hannover 1985; Katenhusen 2002, a.a.O., S. 50ff. und 85 ff.
- 43 Vgl. dazu auch den Beitrag der Verfasserin in: NS-Raubgut in Museen, Bibliotheken und Archi-  
ven. Viertes Hannoversches Symposium, im Auftrag der Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek –  
Niedersächsische Landesbibliothek Hannover, hg. von Rolf Dehnel, Berlin 2012 (im Erscheinen).
- 44 Johann Christian Klengel, Arkadische Landschaft, Anfang 19. Jahrhundert, Öl auf Eichen-  
holz, 28,5 x 37,8 cm, NLMH, Inv.-Nr. PAM 931. Vgl. NLMH, Registratur, Inventar PAM Bd. I., S. 48;  
NLMH, LGArch, II.2.6; NLA, HStAH, Hann. 152, Acc. 2006/013, Nr. 45/223 ff., 233–238, 299;  
Kaleidoskop. Ausstellung der Neuerwerbungen. Gemäldegalerie Dr. W. A. Luz, Berlin, Herbst  
1937, Nr. 38.
- 45 Zu von der Osten vgl. NLMH, LGArch, Akte I.1.1 („Personal. Allgemeines“); NLA, HStAH, Hann.  
68/94, Nr. 21; ebd., Nds. 120 Hannover, Acc. 14/82, Nr. 70; Betthausen, Peter/ Feist, Peter H./  
Fork, Christiane (Hgg.): Metzler Kunsthistoriker Lexikon. 210 Porträts deutschsprachiger Auto-  
ren aus 4 Jahrhunderten, Stuttgart/ Weimar 1999, S. 287 ff.
- 46 Vgl. Gert von der Osten an Dr. W. A. Luz, 04.08.1938 (NLA, HStAH, Hann. 152, Acc. 2006/013,  
Nr. 45/238; Dr. W. A. Luz an das Landesmuseum Hannover, 05.08.1938 (NLMH, LGArch,  
Akte II.2.6).
- 47 Vgl. die Beiträge im Tagungsband zum Vierten Hannoverschen Symposium wie Anm. 43.
- 48 Vgl. diverse Aktenstücke und Zeitungsartikel in NLA, HStAH, Nds. 120 Hannover, Acc. 112/99,  
Nr. 40/1 und 40/2, darunter im Zusammenhang mit der Ernennung zum Direktor des Landes-  
museums ein Aktenvermerk vom 17.06.1953: „(...) Der stete Aufstieg der Galerie, die jetzt zu  
einer der führenden im deutschen Bundesgebiet gehört, ist wesentlich seinem Wirken zu ver-  
danken. Insbesondere gelang es ihm nach 1945, durch eine geschickte Ankaufspolitik und durch  
das Hereinbringen bedeutsamer Leihgaben die der Galerie im dritten Reich entstandenen Ver-  
luste nicht nur auszugleichen, sondern darüber hinaus ihren Bestand zu vermehren (...)“
- 49 Vgl. Gert von der Osten an Dr. W. A. Luz, 06.08.1938 (NLMH, LGArch, Akte II.2.6).
- 50 Vgl. von der Osten 1954, a.a.O., Nr. 146; tradiert von Schreiner 1973, a.a.O., Bd. 1, Nr. 522;  
Dülberg 1990, a.a.O., Nr. 44.
- 51 Vgl. Katenhusen 2002, a.a.O., S. 19 ff.

## Provenienzforschung im Museum Wiesbaden 2009–2011

Peter Forster, Wiesbaden

Miriam Olivia Merz, Wiesbaden

Mit Unterstützung aus Fördermitteln des Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien erforscht das Museum Wiesbaden seit August 2009 systematisch die Provenienz von zunächst 100 der insgesamt mehr als 200 Kunstwerke, die zwischen 1935 und 1945 unter teilweise ungeklärten Umständen in die Sammlung des Museums gelangten.<sup>1</sup>

Verantwortlich für die Erwerbungen war der Renaissance- und Barockexperte Professor Dr. Hermann Voss (1884–1969), der dem Museum zwischen 1935 und 1945 vorstand. Die Tatsache, dass Hermann Voss ab 1943 als Nachfolger von Hans Posse zum Sonderbeauftragten für das von Hitler in Linz geplante „Führermuseum“ berufen wurde und gleichzeitig die Funktion als Direktor des Museums Wiesbaden behielt, dokumentiert seine Nähe zum Nationalsozialismus.

Es ist davon auszugehen, dass ein beträchtlicher Teil der von Hermann Voss erworbenen Werke unrechtmäßig enteignet worden ist oder unter politischem Druck veräußert werden musste.

Dank der Provenienzforschung konnte ein vertiefender Einblick in die Art und Weise gewonnen werden, mit der Hermann Voss als Experte und Gutachter und als Sonderbeauftragter für Linz in Wiesbaden seiner Tätigkeit als Museumsdirektor nachgegangen ist. Sein kunsthistorisches Selbstverständnis ist ein Spiegel jener Zeit und stimmte ideologisch mit der Kulturpolitik der Nationalsozialisten überein.<sup>2</sup> Daher galt es ebenso, seinen Einfluss und seine vielfältigen Kontakte zur Kunst und Politik zu berücksichtigen. Aufgrund der eingeschränkten finanziellen Möglichkeiten des Museums entwickelte Hermann Voss ein vielschichtiges und kompliziertes System zur Erwerbung von Kunstwerken.

Nachdem das Museum Wiesbaden bereits am 11. April 1933 die Sammlung Kirchhoff, die überwiegend expressionistische und frühe abstrakte Werke umfasste, an den Sammler zurückgegeben hatte und vergleichbare Arbeiten abgehängt und ins Depot verbracht worden waren, hatte Hermann Voss die Aufgabe, zahlreiche leere Ausstellungsräume im Einklang mit den kulturpolitischen Vorstellungen der Nationalsozialisten neu zu füllen. Als Renaissance- und Barockexperte setzte er in diesem Bereich seinen wichtigsten Schwerpunkt. Aber auch

sein ausgeprägtes Interesse für die Kunst des 19. Jahrhunderts schlug sich in Erwerbungen nieder. Last but not least gestand er auch zeitgenössischen Wiesbadener Künstlern mehr Platz zu.

Dem Ziel, sich über eine überregional wahrzunehmende Ausstellungs- und Erwerbungs politik für höhere Aufgaben zu empfehlen, stand der begrenzte Etat des Museums im Wege. Um seine Ziele dennoch entsprechend umsetzen zu können, realisierte Hermann Voss bereits kurz nach seinem Amtsantritt eine erste Sonderausstellung zum Thema „Italienische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts“<sup>3</sup>. Im Kontext dieser und weiterer Ausstellungen gelang es ihm, Kontakte zu privaten Sammlern und zum Kunsthandel aufzubauen und in Kontakt zu Kollegen in anderen Museen zu treten. Mehrfach blieben Werke aus privaten Sammlungen und aus dem Kunsthandel nach Ausstellungsende als vorläufige Leihgaben im Wiesbadener Museum. Hermann Voss bemühte sich intensiv um den Ankauf einiger Arbeiten und begründete den gewünschten Erwerb bei den städtischen Stellen mit der großen Resonanz, die diese Werke beim Wiesbadener Publikum erzielten. Mangels Etat entschloss er sich mehrfach dazu, Desiderate auch durch das Mittel des Tausches gegen Gemälde aus den Beständen des Museums zu erwerben. Insbesondere bevorzugte er den Ringtausch mit zum Teil komplizierten und schwer durchschaubaren Konstrukten. Zahlreiche Werke, darunter insbesondere auch jene, die heute der Klassischen Moderne zugerechnet werden, verließen so, deklariert als minderwertige Depotware, das Museum Wiesbaden. Auch nach dem offiziellen Verbot durch die Nationalsozialisten vertauschte Hermann Voss noch sporadisch die wenigen (oft durch Zufall) im Haus verbliebenen Werke der als „entartet“ gebrandmarkten Kunst.

Zahlreiche dieser Tauschaktionen wurden auch dadurch begleitet und begünstigt, dass er in seiner Eigenschaft als Kunstsachverständiger für den Kunsthandel und die Galerien zuvor als Berater tätig war. Auch gelangten mehrfach Werke als Geschenke ins Haus, die in Wirklichkeit Vergütungen für geleistete Gutachten darstellten. Auf diese Weise gelangten sogar private Schenkungen von Hermann Voss selbst ins Museum. Prominentestes Beispiel ist ein Werk von Francesco Primaticcio, „Spielende Putten“, welches Hermann Voss 1938 dem Museum als Geschenk übergab. Er hatte das Gemälde angeblich zuvor als Gegengabe für geleistete Auskünfte von einem Pariser Kunsthändler geschenkt bekommen. Die Methode des Tausches und der Geschenke zieht die sich durch Hermann Voss' gesamte Amtszeit.

Einen Sonderfall stellen die Erwerbungen über den Bezirksverband Nassau dar. An den Verband wandte sich Hermann Voss häufig dann, wenn die Mittel aus seinem Etat aufgebraucht waren und vor allem Dringlichkeit geboten war, weil sich wieder eine mehr als „günstige Gelegenheit“ zum Kauf bot. Zwischen 1935

und 1938 gelangten aus Mitteln des Bezirksverbandes Nassau insgesamt 18 Gemälde als Leihgaben in die Gemäldegalerie. Die Rechnungen liefen nicht über das Museum, sondern direkt über den Bezirksverband, so dass die ursprüngliche Herkunft der Gemälde im Dunkeln blieb. Soweit sich die Herkunft inzwischen nachweisen lässt, sind es zumeist einschlägig bekannte Galerien wie beispielsweise Heinemann in Wiesbaden, Konrad Strauss und Dr. W. A. Luz in Berlin, die diese Erwerbungen vermittelt haben.

Auch seine Rolle als Gutachter und Taxator für die Gestapo hat Hermann Voss, wie bereits erwähnt, für Erwerbungen für das Museum Wiesbaden genutzt. Durch diese Tätigkeit sind spätestens nach 1938 mehrere Bilder aus jüdischem Besitz in das Museum Wiesbaden gelangt.<sup>4</sup>

Eine neue Qualität erlangte die „Methode Voss“, als Hermann Voss 1943 als Nachfolger von Hans Posse zum Sonderbeauftragten für das von Hitler in Linz geplante „Führermuseum“ berufen und gleichzeitig Direktor der Staatlichen Gemäldegalerie Dresden wurde. Die Funktion als Direktor des Museums Wiesbaden behielt er bis 1945 bei. Zwischen 1943 und 1945 „profitierte“ die Wiesbadener Gemäldegalerie von diesem Sonderauftrag durch eine Häufung von Schenkungen, die in engem Zusammenhang mit den Einkäufen für Linz stehen. Den hohen Summen, die Hermann Voss im Rahmen des Sonderauftrages Linz an verschiedene Galerien zahlte, standen offensichtlich großzügige Gegengaben für das Museum Wiesbaden gegenüber. Die Verknüpfungen zwischen den Ankäufen für Linz und den Schenkungen an das Museum Wiesbaden sind daher von besonderer Bedeutung für die nach 1943 in das Museum Wiesbaden gelangten Werke.

Die nachstehenden sieben Fallbeispiele stellen die Ankaufspolitik des Direktors der Wiesbadener Gemäldegalerie während der Zeit des Nationalsozialismus in ihren diversen Facetten dar: Erwerbungen von beschlagnahmten Gemälden, Tauschgeschäfte mit „Entarteter Kunst“, Erwerbungen im Tausch, Synergieeffekte: Der „Sonderauftrag Linz“ und die Gemäldegalerie Wiesbaden

In einem relativ kurzen Zeitraum von 1935 bis 1944 gelang es Hermann Voss unter Anwendung dieser Methoden, den Sammlungsbestand der Gemäldegalerie beachtlich zu erweitern. Vor diesem Hintergrund ergibt sich die Notwendigkeit, die Geschichte der eigenen Sammlung zu erforschen.

### **Erwerbungen von beschlagnahmten Gemälden: z.B. Roelant Savery „Waldlandschaft mit kämpfenden Tieren“**

Im Februar 1943 wurde für die Sammlung der Wiesbadener Gemäldegalerie ein bedeutendes Werk „Waldlandschaft mit kämpfenden Tieren“ des niederländi-

schen Malers Roelant Savery (1576 – 1639) erworben.<sup>5</sup> Aus einem Schreiben des Direktors Hermann Voss an den Kulturdezernenten zur Genehmigung des Ankaufs vom 12. Februar 1943 geht hervor, dass es sich um den Ankauf eines zuvor beschlagnahmten Bildes handelte, das der Gemäldegalerie Wiesbaden vom Finanzamt Außenbezirk Frankfurt a.M. zu einem reduzierten Preis angeboten wurde:

„Durch das Entgegenkommen des Vertrauensmannes der Reichskammer der bildenden Künste in Frankfurt a. M., Herrn Schumann und des Städelschen Kunst-institutes, Herrn Dr. Holzinger, hat sich das Finanzamt Aussenbezirksverwaltungsstelle Frankfurt a.M. bereit erklärt, der Wiesbadener Gemäldegalerie eines der beschlagnahmten Gemälde käuflich zu überlassen, und zwar zu einem, mit Rücksicht auf den gemeinnützigen Zweck der Gemäldegalerie ermäßigtem Preis. Es handelt sich um ein ziemlich großes Landschaftsbild des Antwerpener Roelant Savery, in dem nach der Art des bekannten Tiermalers zahlreiche Tiere dargestellt sind. Für das Bild werden von uns nur 1600,- RM verlangt; das ist weit weniger als der normale Preis im Kunsthandel wäre. Da wir aber unmöglich diese Gelegenheit vorbei gehen lassen dürfen und da es das Finanzamt von künftigen Entgegenkommen uns gegenüber abhalten würde, wenn wir verzichteten, so bitte ich, erwägen zu wollen, ob der Betrag nicht als überplanmäßige Ausgabe bei Herrn Oberbürgermeister beantragt werden soll, oder welcher Weg sonst als angezeigt erscheint.“<sup>6</sup>

Mit Schreiben des Oberbürgermeisters vom 24.02.1943 wird der Ankauf – im Vorgriff auf das Haushaltsjahr 1943 – als außerplanmäßige Erwerbung genehmigt. Das Gemälde wurde am 30.07.1943 aus der Kunsthandlung Schumann per Auto in das Museum Wiesbaden überführt.<sup>7</sup>

Hermann Voss stand in der Zeit von 1935–1944 in enger Geschäftsverbindung mit der Kunsthandlung Wilhelm Schumann in Frankfurt a.M. Dies geht aus Unterlagen im Archiv des Museums Wiesbaden hervor (Aktentitel „Tausch“) – insgesamt 13 Gemälde wurden in diesem Zeitraum bei der Kunsthandlung Schumann durch Tausch erworben. Der Kunsthändler Wilhelm Schumann ist in der Handreichung der Bundesregierung als Spezi alsachverständiger der NS-Zeit aufgeführt. Er ist zu jenen Kunsthändlern zu zählen, die in den Handel mit verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgütern involviert waren. Im Institut für Stadtgeschichte Frankfurt sind keine Geschäftsunterlagen zur Kunsthandlung W. Schumann vorhanden. Sein Geschäft am Frankfurter Goetheplatz wurde durch einen Bombeneinschlag zerstört.

Schumann (geb. 23.9.1886) hatte sein Handwerk als Mitarbeiter der Frankfurter Kunsthandlung Goldschmidt & Co. erlernt, wo er bis 1928 tätig war. Daher hatte er nicht nur Kontakte zu jüdischen Kunstsammlern, sondern auch Kenntnisse von Gegenständen in jüdischen Sammlungen. Nach 1933 war er „Fach-

referent beim Landeskulturverwalter des NSDAP–Gaus Hessen-Nassau“ und ab 1938 als Taxator tätig – und zwar bei der Bewertung von Gemälden, die seit dem April des Jahres (nach der Verordnung zur Anmeldepflicht jüdischen Vermögens) von Juden dem Regierungspräsidenten zu melden waren.<sup>8</sup>

Ab 1942 war Schumann auch beteiligt an der von der Regierung, speziell der Reichsverwaltung, betriebenen Verwertung von Gemälden aus jüdischen Besitz.<sup>9</sup> In seiner Funktion als „Fachreferent“ beim Landeskulturverwalter der NSDAP-Gaus Hessen-Nassau hatte Schumann und der jeweilige Sachverständige „*bei Kulturgut aus jüdischen Besitz*“ entsprechend der Verfahrensordnung unter Zuständigkeit des „*Landesleiters für bildende Kunst Gau Hessen-Nassau*“ zusammenzuwirken.<sup>10</sup>

In Frankfurt am Main begannen im Herbst 1941 die gewaltsamen Verschleppungen der jüdischen Bevölkerung in den Osten. Der Besitz der Deportierten sollte, da die Gestapo nun verantwortlich für die Organisation der Deportationen war, von den Finanzämtern „*verwertet*“ werden<sup>11</sup>. Unmittelbar nach den ersten Deportationen wurde im Oktober 1941 beim Finanzamt-Außen eine „Verwertungsstelle“ in der Hochstraße 18 eingerichtet, deren Zweck die Organisation der „*Verwertung von jüdischem Vermögen*“ war. Das Finanzamt-Außen war auch zuständig für die „*Sicherung und Verwertung von Kulturgut aus jüdischem Besitz für Zwecke des Reiches*“<sup>12</sup>. Dazu zählte auch, das im deutschen Reich zurück gebliebene Umzugsgut der ausgewanderten Juden nach deren Beschlagnahme durch die Gestapo öffentlich zu versteigern. Die Frankfurter Gestapo schloss mit diversen Auktionshäusern ein Abkommen über allmonatlich stattfindende Versteigerungen. Der Landesleiter hatte sich „*unverzüglich mit den zuständigen Dienststellen der geheimen Staatspolizei und des Reichsfinanzministeriums bezüglich der Verwertung des beschlagnahmten Kulturguts aus jüdischem Besitz ins Benehmen zu setzen*“. Er hatte dann „*die beschlagnahmten Kunstgegenstände*“ zusammen mit dem Sachverständigen daraufhin zu prüfen, ob an ihrem Erwerb etwa ein Interesse der öffentlichen Hand (Museen) bestehen könnte.

Der Fachreferent Schumann und der jeweilige Sachverständige, in diesem Fall Ernst Holzinger, wurden vor den Auktionen tätig, um bedeutende Stücke für die öffentlichen Museen im damaligen Gau Hessen-Nassau auszusondern.<sup>13</sup> Vor der Übergabe mussten die Arbeiten von der Stadt, hier vom Museum Wiesbaden, beim Finanzamt-Außen erworben werden – in der Regel zu Preisen, die deutlich unter dem Marktwert lagen. Das Werk von Savery lag weit unter den normalen Verkaufswert, wie Hermann Voss selbst ausdrücklich in seiner Erwerbsbegründung betont.

Da Hermann Voss in seinem Schreiben das Entgegenkommen von Schumann und dem damaligen Direktor des Städelschen Kunstinstituts, Ernst Holzinger,



beim Ankauf des Gemäldes erwähnte, wurde auch eine Anfrage an das Archiv des Städelschen Kunstinstituts, Frankfurts gestellt.<sup>14</sup> Bei der Durchsicht der dort im Findbuch erschlossenen Akten wie auch jener Akten, die nicht im Findbuch erschlossen sind, ergaben sich keine Hinweise auf den konkreten Fall der Erwerbung des Savery-Gemäldes. Angesichts der ansonsten umfangreichen Archivlage des Städels kann hier der Verdacht geäußert werden, dass die Akten im Hinblick auf diesen Vorgang gesäubert wurden.

Für das allgemeine Verständnis der Vorgehensweise bei den Erwerbungen war die gewährte Akteneinsicht allerdings sehr hilfreich, da zahlreiche Überschneidungen zwischen der Gemäldegalerie Wiesbaden und dem Städel festgestellt wurden. So unterbreitete beispielsweise die Frankfurter Kunsthandlung Schumann Angebote für Erwerbungen sowohl dem Städel als auch der Wiesbadener Galerie.<sup>15</sup>

Wilhelm Schumann hatte sein Konto bei der Deutschen Bank, Frankfurt.<sup>16</sup> Recherchen im Archiv der Deutschen Bank erbrachten zwar keine Erkenntnisse zu Wilhelm Schumann – sie waren aber im Hinblick auf dessen Zusammenarbeit mit dem Finanzamt Außenbezirk, Frankfurt a. M. sehr aufschlussreich. Eine Auflistung datiert vom 20. Dezember 1946 verzeichnet Überweisungen die im Zeitraum vom 2.7.1942 bis zum 6.2.1945 von der Geheimen Staatspolizei, Frankfurt a.M. aus Versteigerungserlösen von zuvor beschlagnahmtem jüdischem Eigentum an die Finanzkassen von verschiedenen Finanzämtern vorgenommen wurden.

Das jeweilige Finanzamt erhielt als Empfänger der Erlöse detaillierte Angaben, in welchen Haushalten die Versteigerungen stattfanden (Name und Adresse der betroffenen Personen). Das im konkreten Fall involvierte Finanzamt Außenbezirk Frankfurt a.M. erhielt im genannten Zeitraum aus 18 Versteigerungen den jeweiligen Erlös von der Gestapo überwiesen. Aus einer weiteren Liste (undatiert) betitelt mit „*Namentliches Verzeichnis der Kunden, deren Versteigerungserlös von der Gestapo an verschiedene Finanzämter abgeführt wurde*“ geht hervor, dass manche der von den Versteigerungen betroffenen Personen ihr Konto auch bei der Deutschen Bank hatten. In dem Zeitraum vom 1.10.1943 bis 17.12.1943 kam es bei einigen Personen aus dem Kundenkreis der Deutschen Bank aus dem Frankfurter Raum zu Versteigerungen. Aus dem Eigentum dieses Personenkreises könnte vermutlich das Savery-Gemälde stammen.<sup>17</sup>

Die Provenienzzgeschichte des Gemäldes von Savery vor 1943 konnte bislang nicht geklärt werden. Weitere Ansatzpunkte wären Recherchen zu dem oben genannten Personenkreis, wobei sich die Aktenlage als sehr schwierig darstellt. Das Gemälde stammt mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit aus ehemals jüdischem Besitz. Ein NS-verfolgungsbedingter Entzug liegt demnach vor, die Ermittlung des ursprünglichen Eigentümers ist aufgrund der fehlenden Akten derzeit nicht möglich.

Hermann Voss war auch in seiner Funktion als Gutachter in Geschäfte mit beschlagnahmtem jüdischen Kunst- und Kulturgut verwickelt. Seit Mitte Juli 1938 war er vom Polizeipräsidenten der Stadt Wiesbaden für das Amt des Polizeisachverständigen für die Begutachtung von Kunstgegenständen, die der Ausfuhrbeschränkung unterlagen, bestellt. Diese Gutachter Tätigkeit erstreckte sich über den Zeitraum von 1938 bis 1943. Kathrin Iselt legt anhand der im Museum Wiesbaden befindlichen Akten dar, dass Hermann Voss wiederholt diese Funktion für die Aufstockung des Gemäldebestandes der Wiesbadener Galerie nutzte. Bei seinen Besichtigungen in den Wohnungen von jüdischen Auswanderern stellte er Gemälde sicher und konnte diese zu niedrigen Preise für die Gemäldegalerie erwerben.<sup>18</sup>

### **Tauschgeschäfte mit „Entarteter Kunst“: z.B. Sebastino Ricci „Danäe“**

Von Seiten der Stadt Wiesbaden stand Hermann Voss nur ein bescheidener Ankaufsetat zur Verfügung. Um seine ambitionierte Einkaufspolitik dennoch umzusetzen, nutzte er von Beginn seiner Direktorentätigkeit an, die damaligen Möglichkeiten des Tauschens und Verkaufens von Kunstwerken aus der Sammlung. In die Hände spielte ihm dabei der Umgang mit Kunstwerken, die nicht in die nationalsozialistische Kunstpolitik passten und die als „entartet“ gebrandmarkt wurden. Inhaltlich stimmte er voll mit dieser Politik überein, so dass er versuchte, die Säuberung der Sammlung von zeitgenössischen Kunstwerken für seine Projekte zu nutzen.

Ein besonders anschauliches Beispiel hierfür stellt seine Erwerbung eines Werkes von Sebastiano Ricci (1659–1724) dar. Die „Danäe“ gelangte 1937 in die Sammlung der Gemäldegalerie Wiesbaden.<sup>19</sup> Das Gemälde wurde erstmals im Nachtrag zum Amtlichen Katalog der Gemäldegalerie Wiesbaden, 1939 verzeichnet.<sup>20</sup> Nach einem alten Zettel auf der Rückseite wurde es auf einer Auktion in Paris gekauft.<sup>21</sup> 1982 wurde es von Egidio Martini in *La Pittura del Settecento Veneto* publiziert („S. Ricci, Giove e Danae, Wiesbaden, Museum F.E. Allee“).<sup>22</sup> Ein weiterer Nachweis zu dem Gemälde Riccis findet sich im Katalog der Ausstellung „*Metamorfosi del Mito. Pittura Barocca Tra Napoli, Genova E Venezia*“, die 2003 im Palazzo Ducale in Genua stattfand.<sup>23</sup>

Aus einem Schreiben von Hermann Voss an den Dezernenten für Wissenschaft und Kunst vom 31. Juli 1937 geht hervor, dass es aus Wuppertaler Privatbesitz im Tausch gegen ein Gemälde und vier Aquarelle von Emil Nolde aus der Sammlung der Gemäldegalerie erworben werden sollte.

„Seit dem Jahre 1930 befinden sich in unserem Depot eine Anzahl damals aus der Galerie entfernter expressionistischer Bilder, zu denen u. a. ein Stilleben [sic] „Reiter und Tonfigur“ von Emil Nolde sowie mehrere Aquarelle des gleichen Künstlers gehören. Eine Wiederausstellung dieser Bilder kommt selbstverständlich nicht in Frage, insbesondere nicht nach den neuerlichen Erklärungen in München gelegentlich der Einweihung des Hauses der deutschen Kunst. Es bietet sich nun eine Gelegenheit für diese Objekte ein Meisterwerk der venezianischen Malerei des 18. Jahrhunderts einzutauschen, das schon einmal für längere Zeit in der Galerie ausgestellt war und seinerzeit den grössten Beifall aller Kunstfreunde fand, nämlich die „Danae“ von Sebastiano Ricci, dem grossen Vorgänger von Giovanni Tiepolo. Für dieses Bild wurden seinerzeit von dem Besitzer, Herrn Lohmann in Wuppertal-Elberfeld (arisch) RM 3500,- verlangt, aus welchem Grunde eine Erwerbung leider nicht stattfinden konnte. Heute bietet sich nun die Möglichkeit das Bild für unsere Galerie zu gewinnen, wenn wir dafür das genannte Stilleben von Nolde, übrigens ein ganz besonders schlechtes und unsympathisches Bild des Künstlers und vier Aquarelle von der gleichen Hand hergeben.“<sup>24</sup>

Die Tauschaktion wurde am 3. August 1937 vom Oberbürgermeister Mix genehmigt und am 30.8.1937 traf das Gemälde „*in gutem Zustand*“ in Wiesbaden ein.<sup>25</sup>

Der Schriftwechsel zwischen Hermann Voss und M. Lohmann zum Erwerb des Ricci-Gemäldes erstreckt sich über einen Zeitraum von 6 Monaten (Februar 1937–August 1937). Demnach muss sich das Gemälde schon im Jahr 1936 als Leihgabe in der Galerie des Nassauischen Landesmuseum befunden haben und war dort auch ausgestellt. Zu einem Ankauf kam es in dieser Zeit noch nicht, da Hermann Voss die dafür geforderte Summe von 3500,- RM zu hoch war.<sup>26</sup> Gleichwohl wiederholte er gegenüber Lohmann mehrmals seine Absicht, das Gemälde zu kaufen und schlug ihm alternative Formen der Erwerbung vor. „Etwas anderes ist es natürlich, wenn eine Erwerbung entweder auf dem Wege des direkten Tausches zustande käme, oder aber wenn durch die Abgabe von Bildern aus dem Depot Mittel frei würden.“<sup>27</sup>

Lohmann ging auf diesen Vorschlag Hermann Voss' zunächst mit einem Gegenvorschlag ein: er wäre bereit, das Ricci-Gemälde der Gemäldegalerie Wiesbaden gegen einen Opel abzugeben. Hermann Voss solle in diesem Sinne Kontakt mit den Opelwerken aufnehmen, die in dieser Sache als Stifter auftreten könnten.<sup>28</sup> Nachdem sich diese Möglichkeit nicht verwirklichen sollte – Geheimrat von Opel reagierte negativ und äußerst ungehalten auf den von Hermann Voss vorgetragenen Vorschlag – bat Lohmann Mitte Juni um die Rücksendung seines Gemäldes, er wolle „*das Bild lieber behalten als die Umständlichkeit eines Gegengeschäftes zu übernehmen*“<sup>29</sup>.

Am 30. Juli 1937 zeichnete sich schließlich doch eine Möglichkeit des Verkaufs ab. Hermann Voss meldete sich mit der Botschaft, dass die Gemäldegalerie für das Gemälde von Ricci infolge besonderer Umstände wahrscheinlich 2.800 RM aufbringen könnte.<sup>30</sup> Lohmann erklärte noch am selben Tag sein Einverständnis.<sup>31</sup> Darauf erläuterte Hermann Voss ihm die geplante Transaktion, die „*aus einem bestimmten Grunde, der hier nichts zur Sache tut, einen etwas romantischen Charakter*“ habe: Lohmann würde die genannte Summe nicht von Wiesbaden (Gemäldegalerie) aus, sondern vielmehr „*vermutlich von Kiel aus zugehen*“.<sup>32</sup>

Aus den Unterlagen im Archiv des Museums Wiesbaden geht hervor, dass Lohmann den Betrag von 2.800 RM von L. Hansen aus Kiel überwiesen bekommen hat und dass eben diesem Hansen am 9. August 1937 vier Nolde-Bilder (1 Ölgemälde, 3 Aquarelle) aus der Gemäldegalerie Wiesbaden im Tausch gegen Ricci (durch Fa. Lohmann, Elberfeld) als Eilfracht zugestellt wurden. Lohmann wurde am 30.8.1937 der Eingang des Ricci-Gemäldes seitens der Gemäldegalerie Wiesbaden bestätigt.

Nachforschungen zum Lohmann-Haus in Elberfeld-Wuppertal brachten für die Provenienzzgeschichte des Gemäldes keine sachdienlichen Hinweise. Max Lohmann war Inhaber der Kunsthandlung Lohmann-Haus in der Hofaue 53a in Elberfeld-Wuppertal. Dort fanden in den 1920er Jahren Kunstaustellungen „*von Werken anerkannter Meister*“ statt, die sich großer Beliebtheit erfreuten.<sup>33</sup> Das Lohmann-Haus stand in der Zeit zwischen 1930 und 1938 in Geschäftskontakt mit der Heinemann-Galerie in München, dies belegen die Geschäftsbücher und die Karteien der Galerie Heinemann.<sup>34</sup> Zu Lohmanns Erwerbsquellen konnten auf diesem Wege keine weiteren Erkenntnisse gewonnen werden.

Aufgrund der Mithilfe von Dr. Reuther, dem Direktor der Noldestiftung, konnte die Person Leonhard Hansen ermittelt werden. Es handelt sich um den Bruder von Emil Nolde, der mit bürgerlichem Namen Hans Emil Hansen hieß. Leonhard Hansen war 1937 zur Kur in Wiesbaden. Dort dürfte er Hermann Voss getroffen haben und den Ankauf der Nolde-Bilder beschlossen haben. Die von Hermann Voss an Lohmann angedeutete romantische Note ist damit entschlüsselt.<sup>35</sup>

Leonhard Hansen erwarb die Aquarelle und das Gemälde Noldes von der Gemäldegalerie Wiesbaden und überwies den Betrag auf Weisung des Museums nach Wuppertal an Herrn Lohmann.

Was die für das Ricci-Gemälde getauschten Bilder anbelangt, gibt es eine Diskrepanz in der Anzahl der abgegebenen Nolde-Aquarelle. Hermann Voss schreibt an den Kulturdezernenten, dass ein Gemälde und vier Aquarelle von Nolde als Gegengabe hergegeben werden würden. Es gibt allerdings zwei eindeutige Hinweise, dass letztlich nur drei Aquarelle getauscht wurden: die Notiz

seitens der Gemäldegalerie, die besagt, dass am 9.8.1937 an die Adresse von Hansen vier Nolde-Bilder geschickt wurden (1 Gemälde und 3 Aquarelle). Hansen bestätigte ebenfalls den Erhalt von vier Bildern am 15.8.1937.

Katrin Iselt weist darauf hin, dass dieser Tausch von Hermann Voss zu den letzten Tauschgeschäften gehörte, die sich der Veräußerung der so genannten „Entarteten Kunst“ widmeten. Ab August 1937 beschlagnahmte die Reichskammer der bildenden Künste „die noch vorhandenen Produkte der Verfallszeit“<sup>36</sup> in den öffentlichen Museen und Sammlungen. Eine eigenmächtige Veräußerung der Bestände „entarteter Kunst“, die sich spätestens seit 1933 in Depots befanden, war damit nicht mehr möglich.<sup>37</sup>

Die Provenienz des Gemäldes vor 1936 konnte bis dato nicht geklärt werden. Es bleibt die Frage, seit wann sich das Gemälde bei Lohmann befunden hatte und wo er es erworben hatte. Vor dem geschilderten Hintergrund kann ein NS-verfolgungsbedingter Entzug nicht ausgeschlossen werden.

## Erwerbungen im Tausch

### **z.B. Hans Muelich „Bildnis eines älteren Herrn“, Kerstiaen de Keuninck „Waldlandschaft mit Perseus und Medusa“ und Oswald Achenbach „Abendstimmung in der Nähe von Neapel“**

Das „*Bildnis eines älteren Herrn*“ von Hans Muelich<sup>38</sup> wurde 1938 zusammen mit einem Gemälde von Kerstiaen de Keuninck von Hermann Voss für die Gemäldegalerie des Nassauischen Landesmuseums Wiesbaden im Tausch gegen ein aus der Sammlung stammendes Blumenstillleben von Rahel Ruysch bei der Amsterdamer Kunsthandlung Pieter de Boer erworben.

Die Untersuchung der Rückseite der Bildtafel sowie die freundliche Überlassung einer Kopie der Karteikarte des Gemäldes aus dem Archiv der Kunsthandlung P. de Boer, Amsterdam ermöglichten eine lückenlose Aufklärung der Provenienz des Gemäldes vor 1938.<sup>39</sup> Die auf der Tafelrückseite handschriftlich in roter Kreide aufgebrachte Ziffernfolge „2210“, umrahmt von einem Dreieck, entspricht der auf der Karteikarte vermerkten Inventarnummer „2210“ der Kunsthandlung de Boer. Diese hatte das Gemälde Hans Muelichs mit dem Titel „Portret van een Keurvorst“ (Porträt eines Kurfürsten) im August 1936 bei Rothmann gekauft. Einem weiteren Vermerk zufolge wurde es im Dezember 1938 an das Museum Wiesbaden verkauft.

Bei dem Vorbesitzer Rothmann handelt es sich höchst wahrscheinlich um den jüdischen Kunsthändler Fritz Rothmann, der in den 1930er Jahren von Berlin aus nach London emigrierte<sup>40</sup>. In der 2002 erschienenen Monografie über Muelichs

Bildnismalerei von Kurt Löcher ist das Gemälde unter Kat. 71 „*Bildnis eines älteren Herrn mit Rosenkranz um 1555*“ aufgeführt und abgebildet. Den Angaben zur Provenienz zufolge gelangte es am 8. Mai 1936 aus der Sammlung Robert Slack, Esq. of Derwent Hall auf eine Auktion bei Christie's London.<sup>41</sup> Dort wurde es vermutlich von Fritz Rothmann erworben und noch im August desselben Jahres an die Kunsthandlung P. de Boer verkauft.

Ein NS-verfolgungsbedingter Entzug kann angesichts der dargestellten Provenienz ausgeschlossen werden.

Bei dem zweiten, ebenfalls bei der Kunsthandlung de Boer im Tausch erworbenen Gemälde „*Waldlandschaft mit Perseus und Medusa*“ von Kerstiaen de Keuninck<sup>42</sup> konnte die Provenienz bis dato nicht eindeutig geklärt werden.

Eine erste Spur lieferte auch hier eine Kopie der Karteikarte aus dem Archiv der Kunsthandlung P. de Boer. Den Einträgen zufolge erwarb die Kunsthandlung de Boer das Gemälde im November 1937 bei S. Kende und verkaufte es im Dezember 1938 an das Museum Wiesbaden. Die auf der Karteikarte vergebene Inventarnummer „2504“ findet sich in Form eines roten Stempelabdrucks wieder auf der Rückseite der Bildtafel.

Das Kunstantiquariat und Auktionshaus S. Kende war 1888 von Samuel Kende gegründet und 1918 in das Handelsregister des Handelsgerichts Wien eingetragen worden. Nach dem „Anschluss“ Österreichs im März 1938 wurde die Firma S. Kende von dem aus München stammenden Kunsthändler und Auktionator Adolph Weinmüller übernommen und, wie einige andere Kunsthandlungen in Österreich auch, nach ihrer „Arisierung“ zu einem wichtigen Umschlagplatz für geraubtes Kunst- und Kulturgut.<sup>43</sup> Die Frage, ob die Firma vor diesem Zeitpunkt geschäftliche Beziehungen nach Deutschland hatte und ob sie auf diese Weise mit entzogenem Kunst- und Kulturgut gehandelt hat, konnte bislang nicht geklärt werden.

Bis die Provenienz des Gemäldes vor dem Erwerb durch die Kunsthandlung P. de Boer bei S. Kende nicht geklärt ist, kann ein NS-verfolgungsbedingter Entzug nicht eindeutig ausgeschlossen werden.

Das Gemälde „*Abendstimmung in der Nähe von Neapel*“ von Oswald Achenbach<sup>44</sup> wurde im Februar 1938 von Hermann Voss bei der Kunsthandlung Wilhelmine Heinemann Ww., Wiesbaden für die Sammlung der Wiesbadener Gemäldegalerie im Tausch gegen „*drei leicht entbehrliche Bilder aus dem Magazin*“<sup>45</sup> erworben: F.K.J. Simler, „*Tierstück*“; Johann König, „*Landschaft mit Ganymed*“ und Carlo Maratti, „*Heilige Familie*“.<sup>46</sup>

Einen ersten Hinweis zur Provenienz des Gemäldes lieferten die von der Kunsthandlung Heinemann im Dezember 1946 im Auftrag der amerikanischen Militärregierung erstellten „*Verzeichnisse über einen gewissen Umsatz von Kunst-*

werken“ seit 1933.<sup>47</sup> Das Gemälde von Achenbach wurde demnach von Heine-  
mann am 24.12.1937 bei der Galerie de Boer in Amsterdam erworben und am  
7.2.1938 an das Museum Wiesbaden „vertauscht“. Das auf der Bildrückseite  
vorgefundene leicht verblasste rote Dreieck ist – wie bereits an dem Fallbeispiel  
des Gemäldes von Hans Muelich dargelegt – ein Hinweis darauf, dass sich das  
Gemälde einst bei der Galerie de Boer befunden haben muss.

Die bereits dargestellten Geschäftskontakte zwischen der Galerie de Boer  
und dem Kunstantiquariat und Auktionshaus S. Kende legten eine Durchsichtung  
der Auktionskataloge der Firma S. Kende nach dem Gemälde nahe. Tatsächlich  
ist es im Katalog der 125. Kunstauktion von S. Kende im Oktober 1937 unter der  
Nummer 17, Oswald Achenbach. „*Italienische Landschaft*“ verzeichnet und auf  
Tafel 8 abgebildet.<sup>48</sup> Zur Versteigerung gelangte ausschließlich die Sammlung  
Prof. Dr. E. Ullmann, Wien. Emerich Ullmann war Chirurg, Kunstexperte und Kunst-  
sammler. Er verstarb am 9. Februar 1937. Der Erlös aus der Versteigerung sei-  
nes Nachlasses sollte seinem Wunsch gemäß karitativen Zwecken zugeführt  
werden.<sup>49</sup>

Zum aktuellen Stand der Recherche ist noch nicht geklärt, ob Emerich Ull-  
mann zum Personenkreis der unter dem Nationalsozialismus verfolgten Perso-  
nen gehörte und ob er nahe Verwandte hatte, die von Enteignung betroffen waren.  
Ein NS-verfolgungsbedingter Entzug kann von daher bislang nicht ausgeschlos-  
sen werden.<sup>50</sup>

### **Synergieeffekte:**

#### **Der „Sonderauftrag Linz“ und die Gemäldegalerie Wiesbaden**

Im März 1943 trat Hermann Voss sein Amt in Dresden als Direktor der Staatlichen  
Gemäldegalerie Dresden und als „Sonderbeauftragter für Linz“ an; er war weiter-  
hin als Direktor der Gemäldegalerie Wiesbaden tätig. In dieser Situation konnte  
Voss – wie eingangs erwähnt – einerseits seine bestehenden Kontakte zu Kunst-  
händlern für seine Tätigkeit als „Sonderbeauftragter für Linz“ nutzen und an-  
dererseits diese (mit gewichtigem Ankaufsetat ausgestattete) Position auch für  
die Belange der Wiesbadener Gemäldegalerie einsetzen. Die folgenden zwei  
Fallbeispiele zu Erwerbungen aus dem Jahr 1943 belegen dies anschaulich.

So erwarb Hermann Voss im April 1943 auf einer Auktion bei dem Berliner  
Kunstauktionshaus Hans W. Lange „zwei Architekturstücke“ von Gennaro Greco<sup>51</sup>  
für die Gemäldegalerie Wiesbaden.<sup>52</sup> Voss hatte an der Auktion in seiner Funktion  
als Direktor der Dresdener Gemäldegalerie und als „Sonderbeauftragter für Linz“  
teilgenommen.<sup>53</sup>

Im Auktionskatalog waren die beiden Gemälde unter der Los-Nr. 46, „*Italieni-  
scher Meister, 18. Jahrh., ein Paar Architekturstücke*“<sup>54</sup> aufgeführt. Die Zuschrei-  
bung an Gennaro Greco erfolgte erst durch Hermann Voss, der aus der Tatsache,  
dass offenbar dem Versteigerer nicht bewusst war, um welchen italienischen  
Meister es sich handelt, den Vorteil eines niedrigen Versteigerungspreises zog.<sup>55</sup>  
Der Zuschlag für die beiden Gegenstücke betrug 1.800,- RM, zzgl. 15 % Aufgeld.<sup>56</sup>

Nachforschungen im Brandenburgischen Landeshauptarchiv Potsdam zum  
Auktionshaus H. W. Lange ergaben, dass die beiden Gemälde vom Oberfinanz-  
präsidenten Berlin-Brandenburg, Vermögensverwertungsstelle an H. W. Lange  
zur Versteigerung übergeben worden waren.<sup>57</sup> Das Kunstauktionshaus Hans  
W. Lange erhielt am 18. Februar 1943 von der Vermögensverwertungsstelle des  
Oberfinanzpräsidenten Berlin-Brandenburg eine Aufstellung von Gemälden  
„für die nächste Versteigerung“. Die beiden Gemälde sind unter der Nummer 7  
„*ital. 18. Jahrh.; Architekturen 2 Gegenstücke*“ zu einem Schätzpreis von 1.500 RM  
aufgeführt. In der Betreffzeile des Schreibens mit der insgesamt 19 Positionen  
umfassenden Aufstellung von Gemälden wird Martin Tietz eindeutig als Besitzer  
genannt.<sup>58</sup>

Martin Tietz (geb. 11.2.1895 in München, verst. 1965 in München) war im Sinne  
der nationalsozialistischen Verfolgungsgesetzgebung jüdischer Abstammung  
und gehörte damit zu der Gruppe der Kollektiv-Verfolgten. Er war zusammen mit  
seinem Bruder Georg sowie seinem Schwager Hugo Zwillingenberger Teilhaber des  
bereits 1934 „arisierten“ Warenhauskonzerns Herman Tietz (Hertie). Bis zu sei-  
ner Auswanderung im April 1939 hatte Martin Tietz seinen Wohnsitz in Berlin-Dah-  
lem. Gemäß Verfügung der Gestapo vom 17.8.1942 wurde sein Vermögen  
zugunsten des Deutschen Reiches eingezogen. Das bei der Speditionsfirma  
Schäfer in Berlin-Wilmersdorf lagernde Umzugsgut wurde durch die Gestapo be-  
schlagnahmt.<sup>59</sup> Die Kunstgegenstände wurden dem Berliner Kunstauktionshaus  
Hans W. Lange zur Versteigerung übergeben, wo sie schließlich am 16. April 1943  
von Hermann Voss für die Gemäldegalerie Wiesbaden ersteigert wurden.

Das Museum Wiesbaden hat angesichts der dargestellten Ergebnisse der  
Provenienzforschung seine Empfehlung auf Restitution der beiden Gemälde aus-  
gesprochen und in diesem Sinne bereits Kontakt mit dem Anwalt der Erben nach  
Martin Tietz aufgenommen.

Auch im Fall der Erwerbung des Gemäldes „*Stilleben mit Vögeln*“ von Cor-  
nelis Mahu<sup>60</sup> dokumentiert die überlieferte Korrespondenz eindeutig die bereits  
angesprochene Verquickung von Interessen des „Sonderbeauftragten für Linz“  
mit denen des Galeriedirektors in Wiesbaden.

Hermann Voss erwarb das Stilleben im Jahr 1943 bei der Berliner Kunst-  
handlung Dr. Rolph Grosse für die Gemäldegalerie Wiesbaden.<sup>61</sup> Mit Schreiben

vom 14. Mai 1943 unterbreitete er dem Kunsthändler Dr. R. Grosse folgenden „Erwerbungsanschlag“ den er als „Gesamtangebote“ verstanden wissen wollte:<sup>62</sup>

„Ich möchte die ‚Hafenszene‘ von Lingelbach, deren Fotografie Sie soeben sandten, zum Preis von RM 5000,-, das Barockbild der Geburt Christi (mit Nachtbeleuchtung) für RM 7500,- für den Sonderauftrag Linz erwerben, das kleine Stillleben [sic] von Cornelius Mahu zum Preis von RM 3000,- für die Gemäldegalerie Wiesbaden (...).“<sup>63</sup>

Die Rechnungen sollten von Grosse dementsprechend jeweils auf den „Sonderbeauftragten für Linz, Professor Dr. Voss, Staatliche Gemäldegalerie Dresden“ und auf die „Gemäldegalerie Wiesbaden“ ausgestellt werden. Am 16. Mai 1943 übersandte Grosse die „Rechnungen in gewünschter Form“ und bestätigte, dass die Gemälde von der Spedition Haberling nach Dresden resp. Wiesbaden transportiert werden würden.<sup>64</sup>

Die im Bundesarchiv Koblenz befindliche Korrespondenz zwischen Voss und Grosse über den Zeitraum Mai 1943 bis Dezember 1944 bezeugt wiederholt die Zusammenarbeit der Kunsthandlung Dr. R. Grosse mit dem „Sonderauftrag Linz“ – Hinweise auf mögliche Erwerbsquellen Grosses sind ihr jedoch nicht zu entnehmen. Dr. Rolph Grosse hat seine Kunsthandlung vermutlich erst um 1937 in Berlin eröffnet. Im selben Jahr wird die Kunsthandlung in einer Anzeige in der Zeitschrift *Weltkunst* erwähnt, im Amtsgericht Charlottenburg ist jedoch kein Eintrag in das Handelsregister überliefert.<sup>65</sup> Weitere Nachforschungen zu Grosse in den Berliner Archiven wie auch im Zentralarchiv des Internationalen Kunsthandels, Köln verliefen ergebnislos.

Die auf der Tafelrückseite vorgefundenen Einprägungen verweisen auf die Antwerpener Lukasgilde (Antwerpener Burg und ein Paar Hände) und auf den Tafelmacher François de Bout (Monogramm FDB).<sup>66</sup> Da dessen aktive Zeit zwischen 1637 und 1643 angesetzt wird, kann eine zeitliche Einordnung des Gemäldes in das frühe 17. Jahrhundert vorgenommen werden. Seit 2008 firmiert das Gemälde im Museum Wiesbaden unter der Zuschreibung „Alexander Adriaenssen“ (Antwerpen 1587–1661).

Auf der website des Staatlichen Instituts für kunstgeschichtliche Dokumentation in Den Haag (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie – RKD) ist eine weitere Version des Stilllebens mit der Zuschreibung an Cornelis Mahu und seit 1988 an das Umfeld Alexander Adriaenssen aufgeführt, dessen Maße (38,5 x 52 cm) nur leicht von der Wiesbadener Tafel abweichen. Auf der Tafelrückseite befinden sich ebenfalls die Einprägungen der Antwerpener Lukasgilde sowie das Monogramm des Tafelmachers F. de Bout. Den Angaben zur Provenienz zufolge, befindet sich das Gemälde seit 1972 unter der Zuschreibung an A. Adriaenssen in der Sammlung der Galleria Lorenzelli in Bergamo und gehörte

vor 1962 ebenfalls als Gemälde von A. Adriaenssen zur Sammlung W.J.M Russel, Amsterdam.<sup>67</sup>

Die Provenienz des Wiesbadener Gemäldes bleibt ungeklärt, so dass ein NS-verfolgungsbedingter Entzug bislang nicht ausgeschlossen werden kann.

- 1 Ein erster Projektantrag für die Untersuchung einer Gruppe von zunächst 40 der genannten Werke wurde am 12.2.2009 bei der Arbeitsstelle für Provenienzforschung/-forschung am Institut für Museumsforschung der Staatlichen Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz gestellt und am 20.7.2009 bewilligt. Die Arbeit an dem Projekt wurde am 1.8.2009 aufgenommen. Ein zweiter Antrag wurde am 18.02.2010 gestellt und am 30.11.2010 bewilligt.
- 2 Zur Person und zum Kunsthistoriker Hermann Voss siehe: Eisenlöffel, Lars. „Hitlers Kurator: Hermann Voss.“ *Jahrbuch der Berliner Museen* 47 (2005): 117–124; Kathrin Iselt, Sonderbeauftragter des Führers. Der Kunsthistoriker und Museumsmann Hermann Voss (1884–1969), Köln 2010.
- 3 „Italienische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts“. Katalog der von der Stadt Wiesbaden und dem Nassauischen Kunstverein veranstalteten Ausstellung. Wiesbaden Nassauisches Landesmuseum Mai und Juni 1935.
- 4 Bestellung Hermann Voss' zum Polizeisachverständigen für Kunstgegenstände, Polizeipräsident Wiesbaden an Voss vom 16. Juli 1938, Archiv Museum Wiesbaden, Akte „Entartete Kunst“ und Iselt 2010 S. 111f.
- 5 Roelant Savery, Waldlandschaft mit kämpfenden Tieren, 1620, Öl auf Leinwand, 112 x 152,5 cm. Museum Wiesbaden Inventarnummer M 414. Das Gemälde ist unter [www.lostart.de](http://www.lostart.de), Fundmeldungen abgebildet. Das Wiesbadener Gemälde von Savery ist unpubliziert und der Forschung unbekannt. Im *Œuvrekatalog* von Kurt J. Müllenmeister ist es nicht verzeichnet. Das Gemälde lässt sich jedoch eindeutig Saverys Werkgruppe der Tierkampfbilder zuordnen. Das Wiesbadener Bild wiederholt mit den drei kämpfenden Tiergruppen die Komposition eines kleineren auf Holz gemalten Bildes, das sich in Brüssel befindet und um 1618 datiert ist. Es gibt mehrer auffallende Veränderungen der Komposition, so zum Beispiel die Tatsache, dass im Mittelgrund des Bildes eine Insel mit weiteren Tieren weggelassen ist. Überhaupt sind bei zwei der kämpfenden Tiergruppen Vereinfachungen durch Weglassungen festzustellen. Dafür sind am linken und rechten Bildrand Vögelgruppen hinzukommen. Siehe: Kurt J. Müllenmeister, Roelant Savery, Kortrijk 1576–1639 Utrecht, Hofmaler Kaiser Rudolf II. in Prag. Die Gemälde mit kritischem *Œuvre*-Katalog, Freren 1988.
- 6 Schreiben von Voss an den Kulturdezernenten vom 12.02.1943, Archiv Museum Wiesbaden, Aktentitel „Kulturamt 1942–1957“.
- 7 Schreiben von Juliane Harms an das Rechtsamt der Stadt Wiesbaden vom 28.7.1943 hervor. Das Bild sollte für den Transport von Frankfurt (Kunsthändler Schumann) nach Wiesbaden per Auto am 30.7.1943 über 1.600,- RM versichert werden. Archiv Museum Wiesbaden, Akte „Anträge auf Ankäufe“.
- 8 Im Hessischen Hauptstaatsarchiv befinden sich Listen von solchen Kunstgegenständen, die im November 1938 noch im Besitz jüdischer Familien in Frankfurt/Main waren (Abt. 404/II Nr. 1512) Die Listen waren aufgrund der Anmeldepflicht jüdischen Vermögens nach Verordnung des Beauftragten für den Vierjahresplan vom 26. April 1938 (GVBl. IS. 414) zu erstellen und bei dem Regierungspräsidenten in Wiesbaden einzureichen. Sämtliche Kunstgegenstände mussten bewertet werden; als Taxator zeichnete mehrfach auch der Kunsthändler Schumann verantwortlich. Insgesamt haben sich 56 Listen, in denen mehrere hundert Gemälde aufgeführt sein dürften, erhalten. Weitere Listen dieser Art sind nicht vorhanden, sie gehören zu den erheblichen Kriegsverlusten, die das Schriftgut des hiesigen Regierungspräsidiums erlitten hat (Auskunft HHStAW). Ein Beispiel ist eine Liste von Kunstwerken aus dem Besitz von Frau Posen, wohnhaft Lindenstraße in Frankfurt, die Schumann im Juni 1938 erstellt hatte. Diese Liste umfasst 86 Positionen und beinhaltet Bilder von französischen Malern wie Corot, Pissaro, Monet,

- Toulouse-Lautrec und anderen, sowie eine Vielzahl von Bildern und Graphiken deutscher Künstler, darunter Namen wie Burger, Burnitz, Röderstein und Scholderer. Eine weitere Liste datiert vom September 1942. Er notiert hier 11 Bilder, die er von einem Vollzugsbeamten erhalten habe und deren Taxen er nachstehend zur Kenntnis gibt. HHStAW, OFD-Akten.
- 9 Am 20. August 1941 gab der Präsident der Reichskulturkammer die vom Erziehungsministerium benannten Sachverständigen für die „Ankaufstelle für jüdisches Kulturgut“ bekannt. In Frankfurt waren das: Prof. Walter Mannowsky, Direktor des Kunstgewerbemuseums, Dr. Ernst Holzinger, Direktor des Städelschen Kunstinstitutes, und Dr. Richard Oehler, Bibliotheksdirektor. Daneben gab es noch einen „Fachreferenten“ beim Landeskulturverwalter des NSDAP-Gaus Hessen-Nassau, den Kunsthändler Wilhelm Schumann.
  - 10 Diese Angaben stammen aus dem Hessischen Hauptstaatsarchiv (HHStAW). Dort befindet sich die etwa nur 30 Blatt umfassende Spruchkammerakte zu Wilhelm Schumann (Signatur: Abt. 520/F in K.2762) sowie – ebenfalls nur wenige Blatt – Korrespondenz in einer Akte des Finanzamts Frankfurt-Außenbezirk zur HHStA Verwertung von Vermögen aus jüdischen Besitz (Abt. 519/F Zug. 17/99 in Nr. 6).
  - 11 Vgl. Monica Kingreen, „Zuflucht in Frankfurt. Zuzug hessischer Landjuden und städtische antijüdische Politik in Frankfurt am Main 1938–1945. Frankfurt am Main, New York: Campus, 1999, S. 119–155, besonders S. 120 ff. Siehe auch: Monica Kingreen, „Zur ‚Arisierung‘ von Kulturgut in den Jahren ‚nach der Kristallnacht‘ in Frankfurt am Main und die Rolle Frankfurter Kulturinstitute“, unveröffentlichtes Manuskript, Frankfurt 2000. Der Kulturdezernent der Stadt Frankfurt übergab diese Darstellung im Juni 2000 den Leitern der Frankfurter Museen. Monica Kingreen, Fritz Bauer Institut, stellte das Manuskript freundlicherweise dem Landesmuseum Wiesbaden zur Verfügung.
  - 12 Vgl. Susanne Meinel / Jutta Zwilling, Legalisierter Raub. Die Ausplünderung der Juden im Nationalsozialismus durch die Reichsfinanzverwaltung in Hessen. Frankfurt / New York, 2004.
  - 13 Vgl. Monica Kingreen, „Wie sich Museen Kunst aus jüdischem Besitz aneigneten“, in: Frankfurter Rundschau, 8. Mai 2000.
  - 14 Vgl. „Museum im Widerspruch“. Das Städel und der Nationalsozialismus. Hrsg. von Uwe Fleckner und Max Hollein. Akademie Verlag, Berlin 2011.
  - 15 Dank für die Unterstützung der Recherchen an Dr. Eva Mongi-Vollmer und Michael Mohr, Städel Museum.
  - 16 Die Kontonummer ist auf dem Briefkopf einer Schätzliste angegeben, die Schumann am 01.12.1938 erstellt hatte. (HHStAW).
  - 17 Dank für die Unterstützung der Recherchen an Dr. Martin-L. Müller, Historisches Institut der Deutschen Bank, Frankfurt a.M.
  - 18 Vgl. Iselt 2010, S. 117 ff.
  - 19 Sebastiano Ricci, Danäe, ca. 1720, Öl auf Leinwand, 99 x 133 cm, Museum Wiesbaden Inventar-Nr. M 294. Das Gemälde ist unter [www.lostart.de](http://www.lostart.de), Fundmeldungen abgebildet.
  - 20 Nachtrag zum Amtlichen Katalog der Gemäldegalerie Wiesbaden, 1939, S. 24.
  - 21 Ebd.
  - 22 Egidio Martini, La Pittura del Settecento Veneto, Istituto per L'enciclopedia del friuli Venezia Giulia, 1982, p. 478, nt. 58, Fig. 48.
  - 23 Mario Alberto Pavone, *Metamorfosi del Mito. Pittura Barocca Tra Napoli, Genova E Venezia, Milano 2003.*
  - 24 Schreiben von Voss an den Dezernenten für Wissenschaft und Kunst Wiesbaden vom 31.07.1937, Archiv Museum Wiesbaden, Akte „Tausch 1935–1961“.
  - 25 Schreiben an Herrn Lohmann von der Gemäldegalerie Wiesbaden (ohne Unterschrift) vom 30.08.1937, Archiv Museum Wiesbaden, Aktentitel „Tausch 1935–1961“.
  - 26 Schreiben Voss an den Kulturdezernenten v. 31.07.1937; Schreiben von Lohmann an Voss v. 20.02.1937; Schreiben Voss an Lohmann v. 12.04.1937, Archiv Museum Wiesbaden, Aktentitel „Tausch 1935–1961“.
  - 27 Schreiben Voss an Lohmann v. 12.4.1937, Archiv Museum Wiesbaden, Aktentitel „Tausch 1935–1961“.
  - 28 Schreiben Lohmann an Voss v. 26.5.1937, Archiv Museum Wiesbaden, Aktentitel „Tausch 1935–1961“.
  - 29 Schreiben Lohmann an Voss v. 15.6.1937, Archiv Museum Wiesbaden, Aktentitel „Tausch 1935–1961“.
  - 30 Durchschlag eines Telegramms Voss an Lohmann-Haus v. 30.07.1937, 12 Uhr mittags: „Können für Ricci infolge besonderer Umstände wahrscheinlich Zweimille achthundert äusserst aufbringen. Erbitten Stellungnahme. Gemäldegalerie, Archiv Museum Wiesbaden, Aktentitel „Tausch 1935–1961“.
  - 31 Telegramm Lohmannhaus an Nassauische Landesmuseum WBN v. 30.07.1937, 17 h 41: „Entgegenkommend Einverstanden Brief Folgt, Lohmannhaus“, Archiv Museum Wiesbaden, Aktentitel „Tausch 1935–1961“.
  - 32 Schreiben Voss an Lohmann v. 31.7.1937, Archiv Museum Wiesbaden, Aktentitel „Tausch 1935–1961“.
  - 33 „Kunstaussstellung im Lohmannhaus“ in: Deutschlands Städtebau. Elberfeld. „DARI“ (Deutscher Architektur- und Industrieverlag Berlin-Halensee), 1922: o.S.
  - 34 <http://heinemann.gnm.de> (unter der Eingabe „Lohmann“), 27.08.2010.
  - 35 Herr Dr. Reuther war so freundlich dem Museum Wiesbaden am 07. September 2009 die Abschrift verschiedener Briefe zu übermitteln. Aus der Korrespondenz zwischen Margarethe Hansen, der Schwägerin von Emil Nolde, der Frau seines Bruder Leonhard, ergeben sich nicht nur interessante Aspekte für die innerfamiliäre Situation zwischen den beiden Brüdern sondern auch für die weitere Provenienzgeschichte des 1937 von Voss verkauften Gemäldes von Emil Nolde. Diese „Nebenprodukt“ der Provenienzforschung zum Gemälde von Sebastiano Ricci zeigt wie vielfältig sich das Ergebnis zur Erforschung der eigenen Sammlungsgeschichte gestaltet. Brief von Margarethe Hansen, Kiel, an Emil Nolde, Seebüll, 29. März 1950: „Dann wollte ich Dich einmal fragen, ob Du Interesse für ein Gemälde von Dir, ‚Reiter und Tonfigur‘, das wir 1937 vom Nassauischen Landesmuseum in Wiesbaden gekauft hatten, hast. In meiner jetzt mir verbliebenen Wohnung habe ich keine Wand dafür frei, wohl eher für ein schönes Blumenstück, wie ich es im vergangene Jahr bei Dir sah (...) Das Bild hat die Größe 90:75 cm“. Brief von Margarethe Hansen, Kiel, an Emil Nolde, Seebüll, 25. November 1950: „(...) ich komme mit einer Vorfrage: Das Bild ‚Reiter und Tonfigur‘ habe ich, da ich den mir nur noch zur Verfügung stehenden geringen Raum keinen Platz habe [sic!], dem Nassauischen Museum in Wiesbaden wieder angeboten, Leonard hatte es von dort 1937 erworben. Wiesbaden antwortete, dass ihm leider keine Mittel zum Ankauf zur Verfügung steht und verwies mich an die Hamburger Kunsthalle. Von dort bekam ich Bescheid das sie nicht desinteressiert sind und baten mich um einen Preis. Ist es Dir möglich, ihn mir zu nennen? Ich wäre für baldige Antwort dankbar“. Brief von Emil Nolde, Seebüll, an Margarethe Hansen, Kiel, 02. Dezember 1950: „Es ist nicht ganz leicht Deinen Brief zu beantworten, das Bild Reiter und Tonfigur ist ein schwer verkäufliches Bild. Ich hatte [sic!] mich damals gewundert, dass es in Wiesbaden so schnell verkauft wurde, und auch überrascht es mich, dass gerade mein Bruder Leonhard dieses Bild erworben hat. Ein Preis ist schwer anzugeben, ich würde 2.–3000,– sagen. Ich finde aber nicht, dass es ein Museumsbild sei. Weiter kann ich nicht viel dazu sagen“. Briefkarte von Margarethe Hansen, Kiel, an Emil und Jolanthe Nolde, Seebüll, 22 Dezember 1950: „Ich danke gleichzeitig für Deine Antwort vom 2. ds für das Gemälde. Zwischen Weihnachten und Neujahr will die Kieler Kunsthalle sich das Bild ansehen. Leonhard hatte 1937 anlässlich unseres Kuraufenthaltes in Wiesbaden gehört, dass er dieses Gemälde und einige Aquarelle erwerben könnte und hat es.. Er war recht stolz doch noch ein Gemälde zu besitzen“. Die Briefe befinden sich im Archiv der Nolde Stiftung Seebüll.
  - 36 Abschrift eines Schreibens der Landesstelle Hessen-Nassau des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda, Frankfurt v. 4.8.1937 an den Direktor des Nassauischen Landesmuseum Professor Voss, Archiv Museum Wiesbaden, Akte „Entartete Kunst“.
  - 37 Iselt 2010, S. 91 f.
  - 38 Hans Muelich, Bildnis eines älteren Herrn, Mischtechnik auf Lindenholz, 92 x 76,5 cm, Museum Wiesbaden Inventarnummer M 178. Das Gemälde ist unter [www.lostart.de](http://www.lostart.de), Fundmeldungen abgebildet.

- 39 Wir danken Nina Senger und Jan Thomas Köhler sowie der Kunsthandlung de Boer für die Unterstützung der Recherche.
- 40 Dank an Dr. Marianne Heinz für Ihre Unterstützung der Recherche. Im Jahr 1933 ist Fritz Rothmann sowohl mit seiner Kunsthandlung in der Viktoriastraße 2, W 35 im Berliner Branchenverzeichnis als auch mit seiner Privatadresse in der Bendlerstraße 8, W 35 im Berliner Adressbuch eingetragen. Von 1934–1937 findet sich lediglich folgende Eintragung im Berliner Adressbuch „Fritz Rothmann Dr, Kunsthdl, W 35, Bendlerstraße 8“. Offensichtlich war die Kunsthandlung Rothmann in der Viktoriastraße nach 1933 geschlossen (siehe: <http://adressbuch.zlb.de>).
- 41 Kurt Löcher, Hans Mielich (1516–1573), Bildnismaler in München. München/Berlin 2002, S. 248f.
- 42 Kerstiaen de Keuninck, (1560–1632), Waldlandschaft mit Perseus und Medusa, 16./17. Jh., Mischtechnik auf Eichenholz, 65,0 x 103,0 cm, Museum Wiesbaden Inventarnummer M 51. Das Gemälde ist unter [www.lostart.de](http://www.lostart.de), Fundmeldungen abgebildet.
- 43 Gabriele Anderl: „...ein schwerreicher Kunsthändler aus München“: Die „Arisierung“ des Kunstantiquariats und Auktionshauses S. Kende in Wien durch Adolph Weinmüller“. [www.doew.at/thema/aris/anderl.html](http://www.doew.at/thema/aris/anderl.html) (01.07.2011).
- 44 Oswald Achenbach, „Abendstimmung in der Nähe von Neapel“, Öl auf Leinwand, 46 x 65,5 cm, Museum Wiesbaden Inventar.-Nr. M 98. Das Gemälde ist unter [www.lostart.de](http://www.lostart.de), Fundmeldungen abgebildet.
- 45 Durchschlag des Schreibens „Betrifft Gemäldetausch“ an den Dezernenten für Wissenschaft und Kunst Herrn Stadtrat Pfeil Wiesbaden vom 28.01.1938, Archiv Museum Wiesbaden, Akte „Tausch 1935–1961“.
- 46 Ebd.
- 47 „Records concerning the Central Collecting Points („Ardelia Hall Collection“): Wiesbaden Central Collecting Point, 1945–1952 aus: The National Archives: unter [www.footnote.com](http://www.footnote.com).
- 48 125. Kunstauktion von S. Kende, Freiwillige Versteigerung – Sammlung Prof. Dr. E. Ullmann, Wien (Nachlaß) (Band 1): Bedeutende Gemälde alter und neuerer Meister, Aquarelle, eine Glasmalerei (...) Dienstag, den 12., Mittwoch, den 13. und Donnerstag, den 14. Oktober 1937. (URL:[http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kende1937\\_10\\_12](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kende1937_10_12), abgerufen am 01.07.2011)
- 49 „Wem das Glück zuteil wurde, die Sammlung des kürzlich verstorbenen Professors Ullmann zu bewundern, von der ein wesentlicher Teil nunmehr zur Versteigerung gelangt, um nach dem Willen des Erblassers in großartiger Weise karitativen Zwecken zugeführt zu werden (...)“. Auszug aus dem Vorwort des o.g. Versteigerungskataloges, S. 5.
- 50 Dank an Alexandra Caruso, BDA Wien für die Unterstützung der noch laufenden Recherchen.
- 51 Gennaro Greco, Zwei Architekturstücke. Öl auf Leinwand, je 43 x 36 cm. Museum Wiesbaden Inventar-Nummer. M 3. Die Gemälde sind unter [www.lostart.de](http://www.lostart.de), Fundmeldungen abgebildet.
- 52 Vorlage zur Genehmigung des Ankaufs vom 29. April 1943, Archiv Museum Wiesbaden, Akte „Anträge auf Ankäufe 1934–1944“.
- 53 Ebd.: „Gleichzeitig hat Herr Prof. Voss in Berlin anlässlich der Versteigerung bei H. W. Lange am 16. April, der er für die Galerien in Dresden und Linz beiwohnte, auch für Wiesbaden zwei Gegenstände erwerben können (...)“.
- 54 Hans W. Lange <Berlin> [Hrsg.]: Verschiedener deutscher Kunstbesitz: Gemälde alter und neuerer Meister; Möbel, Tapisserien, Gold Dosen; Versteigerung am 16. und 17. April 1943 (Berlin, 1943), S. 13.
- 55 „zwei Gegenstände (...), die ausserordentlich billig blieben, da der Name des Urhebers dem Verfasser des Versteigerungskataloges nicht bekannt war“. Archiv Museum Wiesbaden, Akte „Anträge auf Ankäufe 1934–1944“, Vorlage zur Genehmigung des Ankaufs vom 29. April 1943.
- 56 Auktionsbescheinigung des Kunsthauses Lange, Versteigerung 16. und 17. April 1943, Auktionskatalognummer 46, für 1.800 RM, zzgl. 15%. Insgesamt 2.070,- RM. Vgl.: Archiv Museum Wiesbaden, Akte „Kulturamt 1942–1957“.
- 57 Dank für die Unterstützung der Recherchen an Frau Dr. Caroline Flick, Berlin.
- 58 BLHA Rep. 36 A II Nr. 38058, Schreiben Vermögensverwertungsstelle Oberfinanzpräsident Berlin-Brandenburg vom 18.02.1943 an Hans W. Lange, Berlin W 9.
- 59 Ebd., Schreiben der Geheimen Staatspolizei mit Einziehungsverfügung vom 17.08.1942 und Bundesamt für zentrale Dienste und offene Vermögensfragen: Rückerstattungsakte 7-150055/59.
- 60 Cornelius Mahu (1613–1689), Stilleben mit Vögeln, 17. Jh., 37 x 52 cm, Öl auf Eichenholz, Museum Wiesbaden Inventarnummer M 16. Das Gemälde ist unter [www.lostart.de](http://www.lostart.de), Fundmeldungen abgebildet.
- 61 Die Genehmigung zum Ankauf wurde am 12.6.1943 vom Kulturdezernenten der Stadt Wiesbaden erteilt. Archiv Museum Wiesbaden, Aktentitel „Anträge auf Ankäufe 1934–1944“.
- 62 Abschrift von Ablichtung des Schreibens von Voss, in seiner Funktion als „Der Sonderbeauftragte für Linz“ an Grosse vom 14.05.1943. Kopie aus dem Bundesarchiv.
- 63 „Hafenszene“ von Johannes Lingelbach (Linz-Nr. 2950) und vermutlich „Heilige Familie“ von Andrea Pozzo (Linz-Nr. 2951). (<http://www.dhm.de/datenbank/linzdb/>)
- 64 Schreiben von Dr. R. Grosse, Kunsthandlung, Berlin W 9 an Herrn Direktor Prof. Dr. Voss, Staatl. Gemäldegalerie Dresden-/Zwinger vom 16.05.1943, Kopie aus dem Bundesarchiv.
- 65 Auskunft des Landesarchivs Berlin vom 5.11.2009; siehe auch bei: Angelika Enderlein, Der Berliner Kunsthandel in der Weimarer Republik und im NS-Staat, Berlin 2006, S. 110.
- 66 Lebensdaten von François de Bout: 1613–1689.
- 67 Siehe website des RKD unter: <http://www.rkd.nl/rkddb/dispatcher.aspx?action=search&database=ChoiceImages&search=preref=11477>.

## **Die Serviceinstrumente der Koordinierungsstelle Magdeburg für Museen im Bereich der NS-Raubkunst und der Beutekunst<sup>1</sup>**

Michael Franz, Magdeburg

### **Hintergrund und Anlass**

Am 16. Mai 2002 fand in Hamburg die 58. Jahrestagung des Bundesverbandes Deutscher Stiftungen statt. Die Veranstaltung stand unter der Überschrift „Stiftungen in der Wissensgesellschaft“. Einer der zahlreichen Tagungsabschnitte trug den Titel „Kunst und Kultur“, an dem auch Professor Ulrich Krempel (Sprengel Museum Hannover) und der Autor dieses Beitrages teilnahmen.

Professor Krempel berichtete damals über das wichtige und hohe Engagement seines Hauses am Beispiel der Provenienzerforschung und der Rückgabe des Corinth-Gemäldes „Walchensee“; sein Vortrag trug den Titel „Die Provenienzforschung und ihre Bedeutung für die Bestandspflege der deutschen Museen“.

Seit dieser Tagung vor über zehn Jahren ist sehr viel geschehen:

So wurde etwa die „Beratende Kommission zur Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgutes, insbesondere aus jüdischem Besitz“, gegründet, die „Handreichung“ zur Unterstützung der Museen bei der Provenienzforschung überarbeitet, zahlreiche national und international ausgerichtete Publikationen realisiert, die Arbeitsstelle für Provenienzforschung in Berlin eingerichtet und die von Bund und Ländern getragene Koordinierungsstelle Magdeburg für Kulturgutdokumentation und Kulturgutverluste im Hinblick auf ihr Mandat erweitert und fortgeführt.

Zudem fanden zahlreiche in- und ausländische Veranstaltungen statt; hier nur eine kleine Auswahl der Veranstaltungen allein im Sommer und Herbst 2010:

- So wurde beispielsweise im Herbst 2010 in Leipzig die Jahrestagung von ICOM Deutschland durchgeführt, die sich unter der Überschrift „Die Ethik des Sammelns“ auch mit den Themenkomplexen NS-Raubkunst und Beutekunst befasste<sup>2</sup>.
- Bereits zuvor hatte die Zentral- und Landesbibliothek in Berlin gemeinsam mit der Initiative Fortbildung und der Koordinierungsstelle einen zweitägigen



Workshop veranstaltet, in dem ausführlich über die praktische Unterstützung bei der Ermittlung von NS-Raubkunst und Beutekunst in Bibliotheken informiert wurde.

- Und Anfang Juli 2010 hatte die University of Manchester eine mehrtägige Konferenz zum Thema „Museums and Restitution“ durchgeführt, die neben NS-Raubkunst und Beutekunst auch die Thematik des illegalen Kulturguthandels insgesamt beleuchtete.

Schon allein die vorbezeichneten Veranstaltungen im In- und Ausland zeigen die hohe Bedeutung, die die Themen NS-Raubkunst und Beutekunst auch heute haben – und gewiss auch in den nächsten Jahren weiter haben werden.

Vor diesem Hintergrund informiert dieser Beitrag über die unterschiedlichen Serviceinstrumente der Koordinierungsstelle Magdeburg, mit denen die Museen im Hinblick auf die Bereiche NS-Raubkunst und Beutekunst unterstützt und – wie ja auch im Informationsflyer zu der mit diesem Band dokumentierten Tagung besonders hervorgehoben – unter anderem praktische und konkrete Lösungen im Umgang mit Rückgabeforderungen aufgezeigt werden.

Der Aufbau dieses Artikel reflektiert dabei den Verlauf der mit diesem Buch dokumentierten Tagung: So wird – quasi als Scharnier zwischen dem ersten und zweiten Tagungsblock – zunächst auf die Serviceinstrumente der Koordinierungsstelle im Bereich der NS-Raubkunst und dann auf diejenigen im Bereich der Beutekunst eingegangen. Abschließend wird über die neue Bund-Länder-Website [www.kulturgutschutz-deutschland.de](http://www.kulturgutschutz-deutschland.de) informiert, die von der Koordinierungsstelle fachadministriert wird.

### **Koordinierungsstelle Magdeburg für Kulturgutdokumentation und Kulturgutverluste**

Die Koordinierungsstelle wurde 1994 gegründet und ist die zentrale deutsche, vom Bund und allen Ländern getragene, öffentliche Einrichtung für Kulturgutdokumentation und Kulturgutverluste beim Kultusministerium des Landes Sachsen-Anhalt in Magdeburg. Die Arbeit der Stelle wird von einem Vorstand und einem Kuratorium begleitet, die sich jeweils aus Bundes- und Ländervertretern zusammensetzen.

Zudem unterstützt und begleitet ein Fachbeirat die Arbeit der Koordinierungsstelle. Der Fachbeirat, dem der Vizepräsident der Stiftung Preußischer Kulturbesitz vorsitzt, besteht aus Repräsentanten von Museen, Bibliotheken, Archiven, übergeordneten Verbänden, wie etwa dem Deutschen

Museumsbund bzw. dem Arbeitskreis Provenienzforschung, sowie ICOM Deutschland.

Die Koordinierungsstelle arbeitet daneben eng mit der Arbeitsstelle für Provenienzforschung /-forschung in Berlin zusammen; so ist deren Leiter, Dr. Uwe Hartmann, ständiger Gast bei den Sitzungen des Fachbeirates der Koordinierungsstelle, während der Verfasser als Mitglied in dem von Professor Uwe Schneede geleiteten Beirat der Arbeitsstelle mitwirkt.

### **NS-Raubkunst**

Die Aktivitäten der Koordinierungsstelle im Bereich der NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgüter basieren insbesondere auf den Grundsätzen der Washingtoner Konferenz vom Dezember 1998 in Bezug auf Kunstwerke, die von den Nationalsozialisten beschlagnahmt wurden, der deutschen Gemeinsamen Erklärung von Bund, Ländern und kommunalen Spitzenverbänden zur Auffindung und Rückgabe von NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgütern, insbesondere aus jüdischem Besitz, von 1999, und der 2009 von 46 Staaten in Prag verabschiedeten Theresienstädter Erklärung<sup>3</sup>.

Zusammenfassend sollen nach der Gemeinsamen Erklärung die Museen unter anderem ihren Bestand nach Objekten, bei denen NS-Raubkunst nicht ausgeschlossen werden kann, durchsehen und die Ergebnisse der Koordinierungsstelle melden, womit dann durch die Veröffentlichung über die von der Koordinierungsstelle betriebenen Internet-Datenbank [www.lostart.de](http://www.lostart.de) international Transparenz hergestellt wird sowie Suchende und Findende zusammengeführt werden können.

### **[www.lostart.de](http://www.lostart.de)**

Eine der zentralen Aufgaben der Koordinierungsstelle ist mithin die Dokumentation von Such- und Fundmeldungen zu NS-Raubkunst und Beutekunst über [www.lostart.de](http://www.lostart.de). Momentan verzeichnet [www.lostart.de](http://www.lostart.de) insgesamt über 140.000 detailliert und mehrere Millionen summarisch aufbereitete Kulturgüter von über 1.400 in- und ausländischen Einrichtungen und Privatpersonen.

Im Hinblick auf die Fundmeldungen registriert [www.lostart.de](http://www.lostart.de) momentan von 99 deutschen Einrichtungen 16.000 Objekte, bei denen die Provenienz Lücken aufweist. So hat etwa auch das Sprengel-Museum Hannover ein Ölgemälde von Kurt Schwitters als Fundmeldung in [www.lostart.de](http://www.lostart.de) eingestellt: Es befindet sich

seit 1979 im Besitz des Museums und wurde laut Aussage des Vorbesitzers aus Bad Pyrmont ca. 1936 / 1937 aus jüdischem Besitz in Hannover erworben.

Neben diesen Fundmeldungen haben bis heute 590 deutsche Einrichtungen der Koordinierungsstelle Fehlmeldung mitgeteilt.

Oftmals stellt sich die Frage der Messbarkeit der Aktivitäten im Bereich der Provenienzforschung. Daher zum Vergleich: Zum Zeitpunkt der eingangs erwähnten Tagung 2002 hatten gerade einmal 13 Einrichtungen 747 Objekte bei der Koordinierungsstelle gemeldet; 22 Institutionen hatten Fehlmeldung erteilt. Damit hat sich die Zahl der bei [www.lostart.de](http://www.lostart.de) gemeldeten Objekte bis heute um das nahezu Zwanzigfache vermehrt.

Dabei sind nicht nur deutsche Meldungen in [www.lostart.de](http://www.lostart.de) registriert; auf der Grundlage internationaler Kooperationen mit der Koordinierungsstelle sind auch Meldungen aus zahlreichen anderen Staaten wie etwa Großbritannien, Frankreich, Finnland, Österreich und den USA in [www.lostart.de](http://www.lostart.de) verzeichnet.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die Sensibilität für den Umgang mit NS-Raubkunst auch im privaten Bereich in den letzten Jahren kontinuierlich gestiegen ist: So hatten 2002 erst drei Privatpersonen drei Objekte in ihrem Besitz für [www.lostart.de](http://www.lostart.de) benannt, bei denen die Provenienz unklar ist; heute verzeichnet [www.lostart.de](http://www.lostart.de) von 57 Personen 314 Kulturgüter mit unsicherer Provenienz.

Auf der Grundlage von Such- und Fundmeldungen in [www.lostart.de](http://www.lostart.de) konnten in den letzten Jahren zahlreiche Kulturgüter identifiziert und zurückgegeben werden.

Neben den Meldungen verzeichnet [www.lostart.de](http://www.lostart.de) unter anderem Grundlagentexte, aktuelle Informationen zu Tagungen und Veröffentlichungen, Medienberichte, Vorträge und auch Checklisten zu NS-Raubkunst, dem Auftauchen von Beutekunst (hierzu gleich) und Museumsethik.

Zudem bietet das in [www.lostart.de](http://www.lostart.de) integrierte Modul Provenienzforschung als Serviceangebot dem Nutzer weitergehende und meldungsübergreifende Informationen zu NS-Raubkunst.

## **Veranstaltungen**

Die Koordinierungsstelle kombiniert diese Dokumentation mit einer vielschichtigen Öffentlichkeits- und Servicearbeit:

So führt die Stelle Veranstaltungen durch wie etwa 2008 gemeinsam mit der Stiftung Preußischer Kulturbesitz die vom Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien finanzierte internationale Tagung „Verantwortung wahrnehmen – NS-Raubkunst – Eine Herausforderung an Museen, Bibliotheken und

Archiven“, um damit den Stand der Aktivitäten zu bilanzieren und auch zukünftig für das Thema zu sensibilisieren. Zudem informiert die Koordinierungsstelle in den einzelnen Ländern in Form von Weiterbildungsveranstaltungen zu Aspekten der NS-Raubkunst und Beutekunst.

## **Schriftenreihe**

Seit über zehn Jahren gibt die Koordinierungsstelle Bücher zu den Themenbereichen NS-Raubkunst, Beutekunst, jüdischem Mäzenatentum und nationalem sowie internationalem Kulturgutschutz heraus.

Vor dem Hintergrund des Desiderates, Lösungen im Umgang mit Rückgabeforderungen aufzuzeigen, geben diese Veröffentlichungen beispielsweise den Museen Hilfe in der Frage, was beim Auftauchen von NS-Raubkunst geschehen soll und wie „faire und gerechte Lösungen“ im Sinne der Washingtoner Prinzipien von 1998 und der Gemeinsamen Erklärung von 1999 im konkreten Einzelfall aussehen können. In diesem Zusammenhang dient etwa der erste Band, der 2001 veröffentlicht wurde, als Orientierung für in Frage kommende Lösungen. Der achte Band aus der Reihe, der unter dem Titel „Die Verantwortung dauert an“ 2011 erschien, knüpft inhaltlich an diesen ersten Band an und informiert über weitere zahlreiche Fälle des Umgangs deutscher Einrichtungen mit NS-Raubkunst.

Daneben dokumentiert die Koordinierungsstelle mit ihren Büchern Konferenzen wie diejenigen, die bereits 2001 zum Themenkomplex NS-Raubkunst mit „Museen im Zwielflicht“ durch Dr. Katja Terlau und 2002 mit „Die eigene Geschichte“ von Dr. Ute Haug federführend organisiert wurden.

## **Checkliste Provenienzforschung**

Als ein weiteres Serviceinstrument hat die Koordinierungsstelle die Checkliste Provenienzforschung entwickelt. Diese auf [www.lostart.de](http://www.lostart.de) und in der Handreichung verfügbare Checkliste informiert in knapper Form über das Ziel und ausgewählte Indizien zur Suche nach NS-Raubkunst bis hin zur Meldung an die Koordinierungsstelle.

## **Beratende Kommission**

Des Weiteren dient die Koordinierungsstelle als Geschäftsstelle für die „Beratende Kommission“, die unter dem Vorsitz von Jutta Limbach und unter Mitwirkung von Richard von Weizsäcker, Rita Süßmuth sowie weiteren erfahrenen Persönlichkeiten als Mediatorin Empfehlungen im Sinne fairer und gerechter Lösungen gibt<sup>4</sup>.

## Beutekunst

Auch im Zusammenhang mit der Beutekunst unterstützt die Koordinierungsstelle die Museen. Und auch hier spielt [www.lostart.de](http://www.lostart.de) eine zentrale Rolle:

Momentan befinden sich von 336 öffentlichen deutschen Einrichtungen Meldungen zu über 78.200 detailliert und mehreren Millionen summarisch beschriebener, kriegsbedingt verbrachter Kulturgüter in [www.lostart.de](http://www.lostart.de). Mit dieser Registrierung in [www.lostart.de](http://www.lostart.de) melden nicht nur die Berechtigten – unter juristischem Gesichtspunkt – ihre Ansprüche weltweit und für jeden Nutzer stets sichtbar an; Dritte – wie etwa der Kunsthandel – haben zudem damit die Möglichkeit, durch das Konsultieren von [www.lostart.de](http://www.lostart.de) die ihnen obliegenden Sorgfaltspflichten zu erfüllen.

In diesem Zusammenhang finden sich auch zahlreiche Daten ukrainischer kriegsbedingt verbrachter Kulturgüter in [www.lostart.de](http://www.lostart.de). Wie erfolgreich diese Zusammenarbeit ist, zeigte etwa das jüngste deutsch-ukrainische Fachtreffen zu kriegsbedingt verbrachten Kulturgütern in Magdeburg: Am 19.07.2011 trafen sich die Delegationsleiter der deutsch-ukrainischen Gemischten Kommission zu Fragen der Rückführung und Restitution von während und in der Folge des Zweiten Weltkriegs verschollenen und unrechtmäßig verbrachten Kulturgütern, Dr. Michael Jansen (Deutschland) und Juri Sawtschuk (Ukraine), in Magdeburg. Im Mittelpunkt dieses Treffens standen insbesondere die Erörterung von Fragen zur Thematik kriegsbedingt verbrachter Kulturgüter sowie die Präsentation der Arbeit der Koordinierungsstelle. Zur deutschen Unterstützung der ukrainischen Bemühungen, gerade auch international Transparenz zu den infolge des Zweiten Weltkriegs eingetretenen Kulturgutverlusten herzustellen, wurden bereits 2003 entsprechende Suchmeldungen ukrainischer Institutionen in [www.lostart.de](http://www.lostart.de) aufgenommen. Seitdem wurde diese internationale Datenbankkooperation zwischen Deutschland und der Ukraine kontinuierlich fortgeführt und ausgebaut. Momentan finden sich in [www.lostart.de](http://www.lostart.de) Meldungen zu mehr als 10.300 kriegsbedingt verbrachten Kulturgütern von 16 ukrainischen Einrichtungen. Hierzu zählen beispielsweise aus Kiew das Museum der russischen Kunst, das Museum der Westlichen und Östlichen Kunst und das Nationale Kunstmuseum, sowie die Gemäldegalerie (Lemberg), das Kunstmuseum in Odessa, die Gemäldegalerie Sewastopol und das Kunstmuseum Simferopol.

Schon die folgenden, wenigen Beispielsfälle zeigen deutlich die praktische Relevanz von [www.lostart.de](http://www.lostart.de):

2001: Im Dezember 2001 erfolgte die Rückgabe der zwei seit Kriegsende vermissten und als solche in [www.lostart.de](http://www.lostart.de) verzeichneten Werke „Fürst Joachim zu

Anhalt, Sohn des Fürsten Ernst von Anhalt“ und „Fürst Joachim zu Anhalt, Sohn des Fürsten Ernst von Anhalt“, beide von Lucas Cranach d.Ä. (1472–1553) an das Haus Anhalt. Die Erfassung dieser Werke in [www.lostart.de](http://www.lostart.de) hatte eine gütliche Einigung befördert.

2002: Das Bild „Jerusalem“ („Trauernde Juden“) von Lesser Ury (1861–1931) war bereits vor mehreren Jahren als kriegsbedingt verbrachtes Objekt der Städtischen Sammlungen für Geschichte und Kultur Görlitz in [www.lostart.de](http://www.lostart.de) eingestellt worden. Als es dem Jüdischen Museum Berlin von Privatpersonen zum Kauf angeboten wurde, wurde es vom Museum über [www.lostart.de](http://www.lostart.de) entsprechend identifiziert. Das Museum informierte die Polizei, die das Bild beschlagnahmte. Nach einem langwierigen Gerichtsverfahren befindet sich das Bild nun wieder in Görlitz.

2005: Am 26.04.2005 wird das Gemälde „Reiterschlacht“ (17. Jhd., Schule Bourguignon) von Deutschland an Russland zurückgegeben. Das Bild war sowohl im 1999 publizierten Fremdbesitz-Katalog der Berliner Gemäldegalerie wie auch in [www.lostart.de](http://www.lostart.de) als Fundmeldung verzeichnet. Ende 2004 wurde ein entsprechender Antrag aus Russland bei dem Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien gestellt. Ebenfalls im Jahr 2005 erhält die Stiftskirche Kleve eine spätgotische Holzfigur (vermutlich die Darstellung eines Apostels) zurück. Diese gehörte bis zur Zerstörung der Kirche als Kanzelfigur zu ihrer Ausstattung. Ein kanadischer Soldat hatte sie 1945 aus den Trümmern geborgen und an sich genommen. Sein Sohn hatte bereits 2003 mit der Koordinierungsstelle Kontakt aufgenommen und eine Rückgabebereitschaft signalisiert. In Zusammenarbeit mit den örtlichen staatlichen und kirchlichen Stellen konnte die Rückführung dann realisiert werden. Und im Oktober 2005 werden durch Vermittlung der Koordinierungsstelle und in Zusammenarbeit mit dem Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien zwei Bücher aus Armenien nach Deutschland zurückgeführt. Es war der Wunsch einer Witwe eines Soldaten, der während der Schlacht von Stalingrad diese Bücher im Sturmgepäck eines gefallenen deutschen Soldaten gefunden hatte, dass diese nach Deutschland zurückkehren sollten. Da Bibliotheksstempel auf das damalige Reichsforstministerium verwiesen, wurden diese Bücher dem Bundesministerium für Ernährung, Landwirtschaft und Verbraucherschutz übergeben.

2006: Im Oktober 2005 tauchten drei Bilder des Malers Heinrich Bürkel, die am Ende des Zweiten Weltkrieges aus dem Auslagerungsdepot der Pirmasenser Bürkel-Galerie verbracht worden waren, im amerikanischen Kunsthandel auf. Unter Vermittlung der Kunstraub-Einheit des FBI konnten die Einlieferer dazu bewegt werden, die Bilder an die Stadt Pirmasens zurückzugeben. Die Kunstwerke wurden 2006 dem Oberbürgermeister von Pirmasens Matheis durch den ameri-

kanischen Botschafter Timken überreicht. Die Koordinierungsstelle hat diesen Fall begleitet und die Verluste der Bürkel-Galerie auf [www.lostart.de](http://www.lostart.de) veröffentlicht. Ebenfalls 2006 wurde das in [www.lostart.de](http://www.lostart.de) als Kriegsverlust verzeichnete Werk „Roter Turm I“ von Lionel Feininger im Vorfeld einer geplanten Auktion identifiziert und rechtzeitig aus der Versteigerung genommen. 2009 konnte eine Einigung zwischen den Beteiligten herbeigeführt und das Werk für die Moritzburg Halle gewonnen werden.

2007: Im Jahr 2007 erfolgte die Rückführung des Gemäldes „Pfalzgraf Friedrich Michael von Pfalz-Zweibrücken-Birkenfeld“ von Johann Nepomuk Reuling aus Frankreich an das Historische Museum der Pfalz in Speyer. Das in [www.lostart.de](http://www.lostart.de) registrierte Bild wurde unmittelbar vor der für April 2006 in Paris geplanten Auktion als Kriegsverlust Speyers identifiziert. In einer gemeinsamen Aktion von Museum, Beaufragtem für Kultur und Medien, Auswärtigem Amt, Land, Botschaft, Rechtsanwalt und Koordinierungsstelle konnte das Bild rechtzeitig aus der geplanten Versteigerung – die einen Eigentumsverlust für das Museum Speyer bedeutet hätte – herausgenommen werden. In den darauf folgenden Verhandlungen gelang es dem Museum mit Unterstützung Dritter, das Bild wiederzugewinnen.

### Checkliste Beutekunst

Immer wieder wird die Koordinierungsstelle von Museen gefragt, wie man sich am besten verhält, wenn dem Museum Beutekunst angeboten wird: Wer ist zu informieren? Soll die Polizei benachrichtigt werden? Müssen Anwälte beauftragt werden? Welche Kosten können entstehen?

Genau für diesen Fall hat die Koordinierungsstelle den Museen als weiteres, praktisches Serviceinstrument eine „Checkliste Beutekunst“ zur Verfügung stellt, die über die beim Auftauchen von Beutekunst einzuleitenden Sofortmaßnahmen informiert.

Auch in der Buchreihe der Koordinierungsstelle findet das Thema Beutekunst Niederschlag: So beschäftigt sich insbesondere der vierte Band, der von Dr. Uwe Hartmann 2007 unter dem Titel „Kulturgüter im Zweiten Weltkrieg. Verlagerung – Auffindung – Rückführung.“ realisiert wurde, mit Beutekunst-Fragen. Dabei befassen sich mehr als zwanzig in- und ausländische Experten ausführlich mit den tatsächlichen, rechtlichen und politischen Aspekten der Thematik der kriegsbedingt verbrachten Kulturgüter. Und ein ausführlicher Anhang informiert über die seit 1945 erfolgten Rückführungen kriegsbedingt verbrachter Kulturgüter.

### [www.kulturgutschutz-deutschland.de](http://www.kulturgutschutz-deutschland.de)

Im Jahr 2010 haben der Bund und die Länder eine neue Website zum Kulturgutschutz Deutschland eingerichtet. Ziele dieser Website sind insbesondere die Stärkung des Bewusstseins für den nationalen und internationalen Kulturgutschutz, die Herstellung von Transparenz und die Optimierung von Verfahrensabläufen. Damit bildet die Website zukünftig einen wichtigen und zentralen Beitrag Deutschlands auch zur Bekämpfung des illegalen Kulturgüterhandels. Die Koordinierungsstelle nimmt die Fachadministration dieser Website wahr, die in ihrer Datenbank das gesamte national wertvolle Kulturgut Deutschlands, Ansprechpartner für Verfahren, Rechtsgrundlagen und vieles mehr verzeichnet.

### Ausblick

In seinem Vortrag im Mai 2002 betonte Professor Krempel die moralische und die politische Dimension der Thematik NS-Raubkunst. Diese beiden zentralen Aspekte werden auch zukünftig von hoher Bedeutung sein – und von der Koordinierungsstelle auf der Fachebene mit ihren verschiedenartigen Serviceinstrumenten für Museen beim praktischen Umgang mit NS-Raubkunst und Beutekunst unterstützt werden.

- 1 Teile dieses Beitrags waren bereits zuvor Gegenstand von Vorträgen oder Artikeln.
- 2 Siehe in diesem Zusammenhang auch die internationale „Checkliste Museumsethik“, die von der Koordinierungsstelle und ICOM gemeinsam gestaltet und im August 2011 unter anderem auf [www.lostart.de](http://www.lostart.de) veröffentlicht wurde.
- 3 Alle drei genannten Dokumente sind auf [www.lostart.de](http://www.lostart.de) zu finden.
- 4 Die bisherigen Empfehlungen der Beratenden Kommission finden sich auf [www.lostart.de](http://www.lostart.de).

## Entzug von Kunst und Kulturgut in der DDR

Kornelia von Berswordt-Wallrabe, Schwerin

Die Reputation eines Museums speist sich aus der Bedeutung seiner Sammlungen von Gemälden, Zeichnungen, Skulpturen und den Objekten des Kunsthandwerks. Menschen, denen diese Stücke anvertraut worden sind entwickeln im forschenden Umgang mit diesen schon bald eine besonders intensive Beziehung. Allerdings darf die Intensität dieser Beziehungen nicht die Grenze zwischen Legalität und Illegalität überschreiten und darin den Auftrag zur Wahrung der uns anvertrauten Schätze verletzen.

Unter dem lapidaren Eintrag „Nachlass“, „Zugang“ oder „übernommen vom Rat der Stadt, vom Rat des Kreises oder dem Rat des Bezirkes“, befinden sich höchst unterschiedliche Sammlungskonvolute in den Museen Ostdeutschlands. Diese betreffen Plastiken, Gemälde, Zeichnungen, Grafik oder Autographen aus den Ateliers von Künstlern, die im Alter ausgereist sind, oder deren Erben außerhalb der DDR lebten; Gemälde, Mobiliar, Kunsthandwerk und Porzellan aus großbürgerlichem Eigentum deren Besitzer inhaftiert wurden; oder einen Kunstbestand, der in Gutachten erfasst und als Umzugsgut klassifiziert und zur Ausreise freigegeben war und dennoch an der Grenzstation sowie am Einlagerungsort entzogen wurde. Bei „Ausbürgerung“ von Staats wegen folgte der komplette Entzug.

Ausgehend von der beachtlichen Zahl von Bestandsgruppen in den Sammlungen der Museen in Ostdeutschland scheint es aus rechtsrelevanter, moralischer und vor allem aus kulturpolitischer Sicht sinnvoll die Provenienz dieser Bestände näher zu beleuchten. Die vorliegende Untersuchung versucht Wege aufzuzeigen, wie anhand von übergreifender Provenienzforschung und in der Verknüpfung des Aktenmaterials der Kultur- und Finanzpolitik, dem Innen- und Außenhandel sowie der Justiz der DDR, des Ministeriums für Staatssicherheit bei der Beauftragten für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik (BstU) und der Kunst und Antiquitäten GmbH, Aufschlüsse über die Herkunft der verschiedenen Sammlungsbestände erlangt werden können.

Diese eingehenden und vor allem Ressort übergreifenden Forschungen dienen der Entschlüsselung des verwirrenden Geflechtes aus Bevormundung der

Bürger, dem Willen zu einem starken „Volkseigentum“ und der Rechtsbeugung in der DDR. Mit der Einsicht in die Provenienz der entzogenen Werke oder ganzer Sammlungskonvolute, die in den Museen Ostdeutschlands – Bunkern gleich – aufbewahrt werden, erhalten wir Aufschluss über die tatsächlichen kulturellen Zusammenhänge ihres Entzugs und ihrer Herkunft und machen diese nachvollziehbar. Die Einsicht in die verschiedenen Arten des Entzugs von Kunst und Kulturgut wird die Einsicht in die Herkunft der massenhaft angesammelten Stücke ermöglichen und damit höchst unterschiedliche Bewertungs- und Begründungszusammenhänge erkennen lassen.

Fünf Gruppen von Entzug von Kunst und Kulturgut in der DDR sollen beleuchtet werden:

1. So genannte „Schlossbergungen“ im Rahmen der „Bodenreform“ von 1945–1947
2. Anwendung des Gesetzes zum „Schutz des Volkseigentums“ bei der Enteignung von Großunternehmen und Großgrundbesitz
3. Erbschaften an ausreisende oder außerhalb der DDR lebende Erben
4. Die Aktion „Licht“ 1961 und 1962 durch Ministerium für Staatssicherheit (MfS)
5. Verwertung entzogenen Kunst und Kulturgutes

### **Die so genannten Schlossbergungen**

Im Vollzug der Teilung Deutschlands setzte in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) die Enteignung des Adels, der großen Grundbesitzungen und von Unternehmen ein. Hier war in Bezug auf den enteigneten Grund und Boden auch über das bewegliche herrenlose Gut in den Schlössern zu wachen und zu entscheiden. Zu diesen Aufgaben kam die Rückführung der bedeutenden musealen Bestände an externen Auslagerungsorten, die 1942 in Mecklenburg vor allem im Umfeld der Herzogshäuser oder der großen Gutshöfe eingerichtet worden waren. Lastwagen zum Transport der Werke waren durch die Sowjetische Militär Administration in Deutschland (SMAD) beschlagnahmt und standen der Landesverwaltung nicht zur Verfügung. Dem gegenüber bestand die Anordnung der SMAD in der sowjetischen Besatzungszone Bibliotheksbestände und Konvolute von Militaria zu verpacken und aus Deutschland in die Sowjetunion abzutransportieren.

1946 traf die zweite Welle von Flüchtlingstrecks in Ostdeutschland ein, die in alle Art bewohnbarer Bauten einquartiert wurden, so auch in die enteigneten und nicht immer leer stehenden Schlösser und Gutshöfe. In Konsequenz großer Armut in diesen ersten Jahren wurde alles Nutzbare für den täglichen Gebrauch

herangezogen und da man alles dringend brauchte, gingen auf diese Weise wertvolle Kunst und Kulturgüter verloren oder wurden „verlagert“. So etwa ging wohl der größte Teil der musealen Bestände in den östlich von Schwerin gelegenen sechs Auslagerungsorten des mecklenburgischen Landesmuseums „verloren“.

In diesen politisch wie wirtschaftlich umwälzenden Zeiten werden so genannte Schlossbergungen seitens der Kulturverwaltung Mecklenburg angeordnet und durch die Kreise sowie das Landesmuseum in Schwerin organisiert. Aus dieser Zeit finden sich nicht nur in Schwerin Listen von eingelagertem und überwiesenen Kulturgut. Gesetze, durch die Landesregierung erlassen, sollen die Missstände beseitigen. Im Archiv des Staatlichen Museums Schwerin befinden sich Ankaufsakten der frühen Jahre. Darunter sind neben großen Sammelkonvoluten Angaben verzeichnet, wie: Übernahme aus Güstrow (Baron von Schweikowski-Moisall), Schloss Willigrad und Schloss Gelbensande (Herzogliche Besitzungen), Schloss Putbus (Besitz zu Putbus, Silber), aus Hagenow, seitens der Volkspolizei Gegenstände übernommen.<sup>1</sup>

Von ganz anderer Natur ist die Übernahme des Gemäldes, Monogramm WS. Panorama von Konstantinopel um 1878, Öl auf Leinwand, 145 x 398 cm, Inv.Nr. 1933 in den Bestand des Staatlichen Museums Schwerin. Der Verlauf der im Folgenden durchgeführten Übergabe von Gemälden zur Sicherung von Kunstgut spiegelt den Übergang zur beginnenden systematisch durchgeführten Entzugspraxis in allen Bereichen des kulturellen und wirtschaftlichen Lebens. Akten in Schwerin weisen ein Schriftstück vom Rat des Kreises Waren vom 24.08.1951 aus, „dass Herr Bartels (Kultur-Volkserziehung) zwei sichergestellte Kunstgegenstände dem Museum übergeben hat“. Dieses bringt die Handzeichnung von Adolf Menzel, Eisenwalzwerk, (18)73, Bleistift, 297 x 439 mm, Herkunft: Heimatmuseum Waren, Meckl., Inventarnummer. 645 Hz mit dem oben genannten Gemälde „ein Panorama-Bild. „in Öl auf Leinen in gerolltem Zustand. Blick auf eine südliche Hafenstadt mit vielen Figuren im Vordergrund“ in Verbindung.

Dieser Verlauf einer Übernahme von Kunstgut in das Landesmuseum Schwerin oszilliert zwischen Maßnahmen zur Sicherung von Kunstgut aus den so genannten Schlossbergungen und dem Übergang zur Maßgabe der „Verordnung zum Schutz des Volkseigentums“. Diese Übergänge sind nur scheinbar fließend. Während zuvor für derartige Übermittlungen die Empfangsbescheinigung des Museums ausreichte ergeht nun eine Anfrage vom Rat des Kreises Waren vom 6. Sep. 1951 (190) mit der Liste von Gemälden aus einer Beschlagnahme nach „unangezeigten Verlassen der DDR“ des in Krakow, Kreis Waren an der Müritz lebenden von Lieskowsky. Darin schreibt der Museumsleiter K. Bartels aus Waren an den Direktor des Landesmuseums: „Sehr verehrter Herr Mansfeld, ich möchte Sie neuerlich in Schwerin nicht mehr mit der Frage belästigen, die mir heute am

Herzen liegt. Darf ich Sie um kurze Anweisung bitten, was mit den Krakower Sachen geschehen soll.“<sup>2</sup> Als Anlage ist eine Liste von acht Positionen angefügt – unter Ziffer 1 ein Gemälde einer niederländischen Landschaft – „museumswürdig“. Auf der Liste nicht aufgeführt sind das Gemälde *Panorama von Konstantinopel* sowie die aus dem gleichen Bestand stammende, ebenfalls bereits übergebene Zeichnung von Adolph Menzel, *Eisenwalzwerk*, 1873.

Am 10.1.1952 schreibt Landeskonservator Mansfeld an das „Amt zum Schutz des Volkseigentums“ beim Ministerium des Innern „Durch den Beauftragten für Naturschutz des Landesamtes für Denkmalpflege wurde ich davon unterrichtet, daß sich auf einem Schulboden in Krakow noch Kunstgegenstände des Herrn von Lieskowsky, m. W. tschechischer Staatsbürger befinden. (...) Davon ist eines museumswürdig, das gelegentlich an das Landesmuseum in Schwerin gesandt werden kann (...)“<sup>3</sup> Als Anlage finden wir die in Waren gefertigte Liste, abgeschrieben. Mit gleichem Datum schreibt Mansfeld an die Stadtverwaltung in Krakow zur Bestätigung der Übernahme „zur weiteren Verwahrung“ der beiden erwähnten Kunstgegenstände – Menzel-Zeichnung und ein neuerlich in Waren aufgefundenes, aufgelistetes niederländisches Gemälde durch das Landesmuseum. Über alle anderen sieben Positionen der Liste, so empfiehlt er, könne der Kreis, wenn nicht anders vom „Amt zum Schutz des Volkseigentums“ verordnet, zur Ausschmückung der eigenen Räumlichkeiten verfügen.<sup>4</sup> In beiden Schreiben wird die ebenfalls sichergestellte Menzel-Zeichnung aus der Hinterlassenschaft von Lieskowsky, Krakow, erwähnt, als schon früher an das Schweriner Museum übergeben, nicht jedoch das große Panorama-Gemälde. Dieser Vorgang gerät 1953 lt. Vermerk vom 05.03.1953 erneut in den Fokus. Wie wir lesen: „(...) fand am 13.02.1953 eine Besprechung mit dem Bürgermeister von Krakow und einem Vertrauensmann (...) über die acht sichergestellten Gemälde statt. Das Gemälde Pos. 1 wurde inzwischen im Museum abgegeben. (Bild Nr. 1).“<sup>5</sup>

Neben diesem Schriftverkehr befindet sich eine weitere Gruppe von vier Gemälden aus Waren in der Schweriner Sammlung und auch sie gibt Rätsel auf. Ihre Angabe zur Provenienz wird unter der Rubrik Herkunft: „im Juni 1951, durch Tausch, Museum Waren“ angegeben. Dabei handelt es sich um bedeutende Werke des Goldenen Zeitalters in den Niederlanden um 1650: Gerret Willemsz. Heda, 1647, Jan Baptist Weenix,, 1650, oder Adriaen van Utrecht.

Nach Aktenlage können die beiden Transaktionen womöglich miteinander in Beziehung gesetzt werden. Welche Funktion und Stellung der 1951 nach Westdeutschland übergesiedelte von Lieskowsky aus Krakow am See innehatte stand bisher nicht im Licht einer museumsspezifischen Sammlungsbetrachtung. Im Zusammenhang mit der Sichtung der Akten auf möglichen jüdischen Besitz im Staatlichen Museum tauchte dieser Name und seine Verbindung zum Panora-

mabild und zur Menzel-Zeichnung auf. Das verzeichnete niederländische Gemälde Nr. 1 der Liste aus Waren konnte in Schwerin bisher nicht zugeordnet werden. Erst die verbindende Betrachtung der Fragestellung nach der Provenienz der Werke, die zwischen 1941 bis 1989 in die Sammlungen gelangten, lässt vermutlich tiefer gehende Schlüsse auf die Bewegungen der kulturellen Werte in Mecklenburg zu.

In den Akten der Archive der Beauftragten für die Unterlagen des Ministeriums für Staatssicherheit der DDR befinden sich Briefe vom Rat der Stadt und dem Rat des Kreises Güstrow vom 04. Juni 1947 aus denen hervor geht, dass Julius von Lieskowsky seit 1942 in Krakow am See lebt und sich in Zeiten der Not zum Wohle der Gemeinde besonders eingesetzt hat und zum Ehrenbürger ernannt worden ist. Aufschlussreich heißt es darin weiter: „Der Kreis Güstrow hat bereits seit längerer Zeit vor der Verabschiedung des Landtagsgesetzes die Sicherstellung von vorhandenen Kunst- und Kulturgegenständen aus der Bodenreform begonnen. Bei der Durchführung dieser Aktion hat Herr Lieskowsky den von der Verwaltung beauftragten Sachbearbeitern seine tatkräftige Unterstützung und Hilfe zuteilwerden lassen.“ In diesen Zusammenhang gehört wohl auch das in Schwerin mit der Menzel-Zeichnung übergebene Gemälde *Panorama von Konstantinopel*, angegeben als „Sicherstellung von Kunstgegenständen in Waren 1947“.<sup>6</sup>

Vorhandene Unterlagen der Staatsicherheit im BStU enthalten mehrere ‚Sachstandsberichte‘ zum Material „Tourist“ von 1966 und geben recht divergierende Beschreibungen des vorgeladenen, nun in den USA lebenden Julius von Lieskowsky anlässlich seines Besuches in Güstrow.<sup>7</sup>

### **Anwendung des Gesetzes zum „Schutz des Volkseigentums“ bei Enteignung von Großunternehmen**

Seit immer mehr Menschen das Territorium der DDR verlassen etabliert sich der systematische Entzug der durch Flucht nachgelassenen Wirtschaftswerte, des Hausrats und des wertvollen Kunst- und Kulturguts von Staats wegen. Die Praxis des systematischen Entzugs wird ab 1951 durchgängig bis zur Auflösung der DDR 1989 vollzogen. In ihrer Verfassung hatte sich die Deutsche Demokratische Republik auf das Bürgerliche Gesetzbuch von 1918 festgelegt. Dessen Wortlaut lieferte die Grundlage für das Strafrecht in entscheidenden Rechtsfragen. Für das Zivilrecht wurden diesem Kodex schon bald eine Reihe von Verordnungen hinzugefügt, die es dem notorisch unterfinanzierten Staat ermöglichten, unterschiedliche Sonderbehandlungen an seinen Bürgern vorzunehmen und deren Eigentum

auf der Grundlage gravierender Einschüchterungen und wenig durchschaubarer Transaktionen zu entziehen.

Dazu wurde am 31.08.1951 die Gründung der Staatlichen Kunstkommission vollzogen.<sup>8</sup> In die Zeit der Zuständigkeit dieser Kommission fallen eine Reihe von umfangreichen Sammlungszugängen in ostdeutsche Museen. Die Herkunft dieser Bestände ist nach 1989 im Verlauf der Veröffentlichungen von Bestandskatalogen oder durch Rückübertragungsverfahren an die Geschädigten in den Fokus geraten. Allerdings ist die Zahl solcher Restitutionsen, wegen der wesentlich zu knapp bemessenen Zeit zur Antragstellung gemessen an den eingelagerten Beständen, verschwindend gering.

Ein Jahr später, am 17.07.1952, verkündet Walter Ulbricht auf der 2. Parteikonferenz der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED) den Aufbau des Sozialismus in der DDR. Dazu dient die „Verordnung zur Sicherung von Vermögenswerten unter § 1: „Das Vermögen von Personen, die das Gebiet der DDR verlassen, ohne die polizeilichen Meldevorschriften zu beachten, oder hierzu Vorbereitungen treffen, ist zu beschlagnahmen.“<sup>9</sup> Unter Anwendung dieser Verordnung wird der private wie der wirtschaftliche Besitz der Bürger aus allen Schichten beschlagnahmt und verbleibendes Kunstgut in großem Stil entzogen. Als Aufbewahrungsorte dienen Museen, Theater, Konzertsäle und alle Art von Amtsstuben. Große Konvolute werden bereits in dieser Zeit einer finanziellen Verwertung zugeführt. In der Aktion „Rose“ werden 1953 mehr als 600 Pensionen und Hotels an der Ostsee beschlagnahmt. Ihre Inhaber werden enteignet und ihr Besitz wird eingezogen. Anfallende Sachwerte werden der zu diesem Zeitpunkt bereits gängigen Praxis der Verwertung im In- und Ausland, vor allem in Westdeutschland, zugeführt. Im Rahmen der Enteignung von Großunternehmen werden die Besitzer mit Hilfe der neuen Verordnungen „Zum Schutz des Volkseigentums“ inkriminiert. Unter dem Vorwand kritischer Äußerungen zum politischen wie zum Wirtschaftssystem der DDR, im Ausland wie in Westdeutschland und wegen des Besitzes von Illustrierten aus Westdeutschland etwa, wird ein Mühlen- und Elektrizitätswerksbesitzer aus Mecklenburg festgenommen und in einem Strafgerichtsprozess als „Verbrecher“ zu zehn Jahren Zuchthaus verurteilt. Im Zuge dieses gerichtähnlichen Verfahrens wird sein gesamter Privatbesitz eingezogen. Die Wirtschaftswerte des Unternehmens werden verstaatlicht. Die Mühle und das Elektrizitätswerk werden als „Volkseigener Betrieb“ weitergeführt. Aus diesem entzogenen Besitz übernimmt das Mecklenburgische Landesmuseum am 18. September 1952 vom ‚Amt zum Schutz des Volkseigentums in Ludwigslust‘ 39 Stücke: Grafik, Porzellan, Möbel, Perser-Teppiche und ein Besteck-Etui. Andere Stücke – darunter wertvolle Musikinstrumente und Notenschriften – gelangen in das Staatstheater Schwerin und gelten zum Zeitpunkt der

Entschädigung an die Erben der Familie 1995 als „verloren“.<sup>10</sup> Im Museum werden die kunsthandwerklichen Stücke unter der Rubrik: „Herkunft“: als „1952 aus Grabow überwiesen“ inventarisiert. Damit wird die Provenienz des Sammlungszuwachses 1952 zumindest nicht verwischt. Denn mit dem Wort „überwiesen“ erhält sich die Qualität eines Amts-Aktes, dem eine Ausdrucksweise im zivilen Museumsablauf wie Kauf, Geschenk oder Vermächtnis, entgegensteht. Teile des 1952 aus Grabow überwiesenen Bestandes waren bereits zum Teil restauriert worden und in den Schlössern Schwerin und Ludwigslust ausgestellt.<sup>11</sup>

In diesem Fall klärt sich die Provenienz von 22 der ehemals 39 übernommenen Stücke des Kunsthandwerks im Staatlichen Museum Schwerin im Jahr 1995 durch ein von den Erben 1990 angestrebtes Entschädigungs- und Rehabilitierungsverfahren. Mit Urteil von 1995 wird beidem stattgegeben. Das Amt für offene Vermögensfragen, Kreis Ludwigslust, bestimmt die Rückübertragung des vorhandenen Besitzes der Familie mit 22 Stücken mit Schreiben vom 16.11.1995 aus dem Staatlichen Museum Schwerin an die rechtmäßigen Erben. Im Verlauf meiner Recherchen konnte ich im Archiv der Beauftragten für die Unterlagen des Ministeriums für Staatssicherheit (BStU) die komplette Liste des eingezogenen Inventars der Familie aus Grabow einsehen. Unter den etwa 1200 Positionen mit zahlreichen Unternehmern zu Silber und anderem Kunsthandwerk befanden sich allein 24 Gemälde.<sup>12</sup> Nach Abschluss des Rückübertragungs- und Rehabilitierungsverfahrens traten wir in Gespräche mit den Erben ein und schlossen im Jahr 2000 einen Leihvertrag zu Ausstellungszwecken in den Schlössern Ludwigslust und Schwerin, der die Exponate nun als „Privatbesitz“ kennzeichnet.

### **Erbschaften an „Ausreisende“ oder außerhalb der DDR lebende Erben**

In den Jahren seit 1953 widmen sich die Staatsorgane verstärkt den Fragen des Umgangs mit Erbfällen. Einer von diesen manifestiert sich in der Verweigerung der Ausfuhr des vor 1945 in Schwerin eingelagerten Nachlasses von Götz von Seckendorf an die Erben des Gefallenen. Im Rahmen der Verhandlungen zur Übergabe eines Konvoluts von vor dem Krieg eingelagerten Gemälden des Malers Götz von Seckendorf an die Erben, geht dem Museum am 27.01.1956 ein Schreiben vom Rat der Stadt Schwerin unter dem Betreff „Ausfuhrgenehmigungen“ zu. Darin wird der Hinweis gegeben: „Nach Auskunft des Rat des Bezirkes Schwerin, Abt. für Innere Angelegenheiten“ ist die „Ausfuhr“ nur dann statthaft, wenn einer der Erben oder der Erblasser in der DDR wohnhaft ist. Da dies im Fall des Seckendorfer Nachlasses nicht zutrifft, „empfehlen wir eine genaue Liste der Bilder mit Wertangabe ... an das Ministerium für Innen- und Außenhandel, Berlin zu senden.“<sup>13</sup> Der gesamte Bestand aus dem Nachlass von Seckendorf wurde



aufgelistet und mit den entsprechenden Unterlagen an das Ministerium für Innen- und Außenhandel versandt und in der Folge „abgegeben“. Die Spur des ehemals im Schweriner Museum eingelagerten Künstlernachlasses von Seckendorf geht vollkommen verloren. Wo sich dieser enteignete und entzogene Bestand heute befindet ist nicht bekannt. Ein Gemälde verblieb als Geschenk der Mutter des Malers in den Sammlungen des Staatlichen Museums Schwerin.<sup>14</sup>

In dem Verfahren um den Nachlass von Bernhard Kretschmar und seiner Ehefrau Hildegard Kretschmar-Stilijanov zeigt sich die wahre Gewalt der Fakten beim Entzug von Künstlernachlässen. Dieser Entzug wirkt nicht nur auf die wirtschaftliche Entwicklung der Familien von Künstlerinnen und Künstlern, sondern er verhindert in ungerechtfertigter Weise die Diskussion um das Werk und damit die Wirkung in seiner Zeit und in die in ihr waltenden Prozesse innerhalb der Gesellschaft. Weder Zeitgenossen noch andere Künstler sind wegen des jahrelangen Verschlusses in Museumsdepots in der Lage, auf Ausformungen und Aspekte des auf diese Weise verschlossenen Werks einzugehen oder es zu reflektieren: in Gedanken wie in Werken.

Eine Sammlung von 46 Zeichnungen und einer Grafik des Künstlers Bernhard Kretschmar wurden 1990 als „beschlagnahmtes Kunstgut“ von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett, zur Inventarisierung an das Staatliche Museum Schwerin übergeben. Insgesamt erhielten 35 Museen Zeichnungen und Kunstgut aus dem Nachlass Kretschmar. Im Kupferstichkabinett in Schwerin wurden die Werke als „Nachlass“ inventarisiert. Mit dieser Formulierung wurde der durch eine Amtshandlung als Zuweisung erfolgte Erwerbungsprozess vertuscht, der Anschein eines Erwerbs aus dem Nachlass des Künstlers simuliert und die Möglichkeit zur Ermittlung ihrer Provenienz nachhaltig verwischt.<sup>15</sup> Das hier aufgezeigte Entzugsverfahren nach der genehmigten Ausreise des Sohnes Kretschmar – seit 1981 Erbe und Eigentümer des Nachlasses – zeigt die Brisanz des staatlichen Zugriffs.

In der amtlichen Taxierung 1984 zur genehmigten Ausreise des Erben von Bernhard Kretschmar nach der Eheschließung mit seiner in der Bundesrepublik lebenden Verlobten, wird gegenüber dem Sohn Kretschmars Umzugsgut zur genehmigten Ausreise freigegeben. Durch den Volkseigenen Betrieb An- und Verkauf (VEB A&V) Dresden erfolgte am 29.12.84 eine „Amtliche Taxierung für Reisegepäck wegen des (...) Verzug in die BRD (...)“ mit einem Gesamtwert von 35.425,00 M.<sup>16</sup> Dabei wurden ca. 2300 Zeichnungen, Aquarelle, Pastelle, Druckgrafiken der beiden Künstlerpersönlichkeiten sowie ein Gemälde, Zeichnungen und fünf Drucke von Künstlerfreunden einer Prüfung unterzogen. In vier verschiedenen Beschlagnahme-Verfahren am Grenzort Gutenfürst bei der Ausreise, und in drei später folgenden Beschlagnahmen aus dem bereitgestellten

Umzugsgut wurden 1985 Kunstwerke sowie der Schriftwechsel des Vaters mit Künstlerfreunden, im Zuge von Erbschaft auf den Sohn übergegangen, entzogen. Weitere Teile der Erbschaft wurden im Dezember 1987 durch ein Urteil des Kreisgerichts Dresden-Ost eingezogen. Der Rat des Bezirks Dresden wurde beauftragt, das Kulturgut für die DDR zu schützen.

In dem jahrelangen Verfahren blieb der ehemals zur Ausfuhr genehmigte und trotzdem eingezogene Nachlass der Eltern, zwischen den Jahren 1985 und 1993/2008, entzogen: insgesamt ca. 11.700 Werke. In dem schier unübersehbaren Verfahren fallen jedoch einige Fakten auf, die das Muster des systematischen Entzugs bei legaler „Ausreise“ zeigen. Der Minister für Kultur der DDR, Hans-Joachim Hoffmann, schrieb nach der Verurteilung des Erben in Abwesenheit am 23.03.1988 über einen Restbestand an die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden: „(...) die 113 Positionen Kulturgüter wurden durch Urteil eingezogen und sollen beim Museum verbleiben.“<sup>17</sup>

In einem anderen Schreiben war durch den Minister verfügt worden, dass die im September 1986 von der Zollverwaltung der DDR dem Dresdner Museum zur vorläufigen Verwahrung übergeben wurden, dem Staatlichen Museumsfond zur Verfügung gestellt werden sollen.<sup>18</sup>

Laut Schreiben der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (SKD) an das Ministerium für Kultur vom 27.02.1990 wurden

„(...) nach Weisung des ehemaligen Kulturministers (...) vom 13.4.1988 folgende Werke inventarisiert:

10.273 Zeichnungen, Aquarelle und Pastelle von B. Kretschmar

726 graphische Blätter (Radierungen, Lithographien, Holz- und Linolschnitte von Bernhard Kretschmar)

88 Gemälde und Ölstudien von Bernhard Kretschmar

21 Druckplatten (Zink) von Bernhard Kretschmar

189 Zeichnungen und Aquarelle von Hildegard Kretschmar-Stilijanow

4 Holzstöcke von Hildegard Kretschmar-Stilijanow

und je eine Radierung von Max Klinger, ein Holzschnitt von Käthe Kollwitz, ein

Aquarell von Curt Querner, je eine Zeichnung von Carl Lohse, Theodor Rosenhauer, Hans Jüchser, Woldemar Winkler, signiert HS und vier Zeichnungen von

unbekannten Künstlern“ (...) „Die Aufteilung der Werke unter den Museen wurde

abgeschlossen, die Aufteilungsliste zur Kenntnis gegeben, danach verbleibt folgender Rest:

6.514 Zeichnungen von B. Kretschmar

106 graphische Blätter von B.Kretschmar

21 Druckplatten (Zink) von B. Kretschmar

146 Zeichnungen von H. Stilijanow

4 Holzstöcke von H. Stilijanow

4 Zeichnungen von unbekanntem Künstlern ...

Wir bitten Sie um Entscheidung, wie mit den restlichen Kunstwerken zu verfahren ist. (...)<sup>19</sup>

Bildet man aus den hier aufgeführten und von der SKD inventarisierten Werken, eine Summe, so ergibt sich für den Entzug von Werken der Eheleute Kretschmar eine Zahl von mehr als 11.000 Kunstwerken. Nach Abgabe an andere Museen verbleiben in der SKD noch immer ca. 6.800 Werke der Eheleute Kretschmar neun Jahre lang unrechtmäßig entzogen. Laut einer Liste des Dresdner Museums erhielten 1990 acht weitere Museen in Ostdeutschland Werke aus diesen verschiedenen Beschlagnahmen des Eigentums des Kretschmar-Erben, so auch das Staatliche Museum Schwerin. Im September 1993 erging auch an Schwerin die Mitteilung von der Absicht der Rückübertragung durch das Amt für offene Vermögensfragen, Dresden. Nach Weisung des Sächsischen Staatsministeriums für Wissenschaft und Kunst vom 07.08.1991 an die SKD "(...) kann der Rückgabe der durch den ehemaligen DDR-Zoll beschlagnahmten Kunstwerke aus dem Nachlass Kretschmar an den berechtigten Erben, (...) zugestimmt werden (...)"<sup>20</sup> Im Kupferstichkabinett in Schwerin wurde der Vorgang auf Rückgabe auf Abteilungsleiter Ebene abgewiesen und damit weitere 15 Jahre verschleppt. Dazu zitiert der Bericht zum „beabsichtigten Beschluss“ des Jahres 2006 „Durch die Kunstsammlungen Schwerin wurde am 20.09.93 an die SKD geschrieben, deren Wunsch zur Herausgabe der dorthin übereigneten 47 Zeichnungen und einer Druckgraphik könne nicht entsprochen werden.“<sup>21</sup> Mit Beschluss des Oberlandesgerichtes Dresden, Beschwerdesenat für Rehabilitierungssachen vom 17.01.2001 wurden die drei in der DDR verhängten Urteile gegen den Sohn Bernard und Hildegard Kretschmars aufgehoben.

Die Aufhebung wurde unter anderem damit begründet, dass es sich um Einzelfälle handelte, bei denen es den Behörden „(...) nicht um die Ahndung strafrechtlicher Schuld, sondern um die rechtswidrige kostenlose Erlangung fremden Eigentums zum Zwecke der Devisenbeschaffung mit strafrechtlichen Mitteln ... [ging]... Obwohl der Antragsteller zuvor mit den zuständigen staatlichen Behörden über die Frage einer Ausfuhr der Nachlassgegenstände gesprochen und dabei auch über die Möglichkeit eines teilweisen Ankaufs seitens der DDR gesprochen und eine amtliche Taxierung der zunächst zur Mitnahme vorgesehenen Gegenstände veranlasst hatte, wurden bei der Ausreise umfangreiche Beschlagnahmen durchgeführt.“<sup>22</sup>

Sehr aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang ein Vermerk über die Beratung beim Sekretär für Kultur der SED-Bezirksleitung vom 28.05.86: „Es sind

koordinierende Maßnahmen zu treffen, die garantieren, dass die vorerst lediglich staatlich verwalteten Kunstwerke in Volkseigentum übergehen (Zusammenwirken Finanzen – Kultur). Der Rat des Bezirkes Finanzen ist von der Zollverwaltung informiert, bezüglich Erb- und Vermögenssteuer gegenüber Erben (...) zu erheben (...).“ „Ein weiteres Beweisanzeichen für den Missbrauch des Strafrechtes zur Behebung staatlichen Devisenmangels ist in dem Umstand zu sehen, dass beide Verfahren ohne Information oder Beteiligung der Antragsteller durchgeführt wurden (...). Dadurch wurde ihnen bewusst jede Verteidigungsmöglichkeit genommen.“<sup>23</sup> Am 24.09.93 erfolgte die Herausgabe an den Erbberechtigten in Dresden. Nach Eingang des Bescheides zur beabsichtigten Rückübertragung der Erbschaft des Ehepaares Kretschmar am 12.07.2006 in Schwerin – diesmal in der Direktion des Staatlichen Museums – erging die Anweisung an die Leiterin des Kupferstichkabinetts die Übergabe an den berechtigten Erben und den Ankauf einiger Arbeiten für die Schweriner Sammlungen vorzubereiten. 2008 waren diese Transaktionen abgeschlossen.

Wie im Fall Kretschmar sind in allen bekannten Entzugsverfahren in der DDR die Gutachten von Kunsthistorikern probate Hilfsmittel im Spiel der Kräfte. Sie nehmen die Klassifizierung der Objekte vor und beziffern den Wert der einzelnen Stücke oder ganzer Konvolute. In der Regel waren ihre Gutachten dazu angetan bedeutende Werke von vornherein auszusondern. Tiefgreifende Wertkenntnisse waren nicht vonnöten, da auch ein Negativgutachten, das scheinbar zur Ausfuhr berechnete, von den Grenzzollbehörden sowie von den Verantwortlichen beim Rat der Stadt, des Kreises oder des Bezirks negiert und das Kunstgut ohnehin konfisziert wurde.<sup>24</sup>

Der rechtskonforme Umgang eines Staates mit seinen Bürgern kennzeichnet paradigmatisch die Qualität seiner Existenz als Staat in der Geschichte. In der Regel vereinigt er das Machtmonopol auf seine Organe und sichert im Gegenzug seinen Bürgern die grundsätzlichen staatsbürgerlichen Rechte auf Arbeit, auf Alters- und Krankenversorgung und andere Rechtsverbindlichkeit in allen Lebenslagen zu. Ganz anders verfuhr die DDR mit ihren Bürgern; zur Beschaffung von Devisen im Umgang mit ihren Bürgern bei „Ausreise“ war die DDR eindeutig. Mit dem Tag der Genehmigung der Ausreise erlosch die Staatsbürgerschaft. Der Bürger wird zum Staatenlosen zum Ausländer. In dieser Situation befindet sich der Ausreisende im rechtsfreien Raum seinem Staat gegenüber.

Die Gelegenheits-Gutachten sowie die von den Betroffenen verfassten Briefe geben Auskunft darüber, dass unabhängig welche „Straftatbestände“ durch die Verantwortlichen vom Rat des Kreises, des Zolls und anderer Stellen erfunden und ins Gespräch gebracht werden, die Beschlagnahmen unweigerlich erfolgen. Viele Unterlagen, die als Dokumente der zahlreichen Enteignungen von

Künstlern und Sammlern zu lesen sind, zeigen anhand der betrachteten Erb-rechtsangelegenheit Kretzschmar und der „Ausreise“ des Künstlers aus Cottbus deutlich, dass unabhängig von allen zuvor eingeleiteten bestimmungskonformen Schritten der Menschen, im Zuge der „Ausreise“ im Sinne der DDR, jedwede Mit-nahme von Umzugsgut vereitelt wird. Die widersprüchlichen Argumentationen und immer wieder wechselnden Zuständigkeiten und Amtspersonen sind einzig dazu bestimmt, am Ende jegliches Umzugsgut zu beschlagnahmen. Der daraus gewonnene Erlös war dem defizitären „Volkseigentum“ zuzuführen. Dabei hatten die undurchschaubaren Widersprüchlichkeiten durchaus System und waren im Erbfall Kretzschmars sowie im „Ausreise“ Verfahren des Künstlers aus Cottbus geeignet, massenhaft Kunstgut für die Museen vorzuhalten oder Waren für die im In- und Ausland agierende „Kunst- und Antiquitäten GmbH“ bereit zu stellen.

Für derartige Bereitstellungen schließen die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und die Kunst und Antiquitäten GmbH am 1. Oktober 1983 eine vertraulich behandelte „Vereinbarung über die Verwertung von Gegenständen, die für den Export freigegeben sind“.<sup>25</sup> Auch die anderen großen ostdeutschen Museen schließen solche Vereinbarungen. Die kleineren Häuser sind dabei mittelbar ebenfalls am Zuge.

### Entzug in der „Aktion Licht“

Der Entzug von Kunst und Kulturgütern in der DDR findet in einer Besonderheit zu diesem Thema ein bisher wenig bekanntes Vorgehen. Hierbei handelt es sich um einen einmaligen, gigantischen und überaus eklatanten Akt von Barbarei sowohl was den Zugriff auf das Eigentum der Bürger betrifft als auch in welcher Weise die bewusste Zerstörung wertvollsten nicht nur deutschen, sondern auch europäi-schen Kulturgutes in Kauf genommen wird: Die Aktion „Licht“ von 1961/1962.

Bereits 1961 war der erste Teil der Aktion „Licht“ vom Ministerium für Staats-sicherheit in ganz Ostdeutschland „verdeckt“ durchgeführt worden. Während die ersten Durchsuchungen den politischen Apparat betrafen, wurden wegen des großen Erfolgs die Durchsuchungen und Beschlagnahmen auf Schlossbauten, Gebäude von ehemaligen Großbetrieben, Museen und ähnlich geartete Gebäu-dekomplexe sowie auf alle Banken in der DDR ausgedehnt. Unter dem Datum des 9.1.1962 weist die Regierung der Deutschen Demokratischen Republik, Ministerium für Staatssicherheit, der Minister Generaloberst Mielke über den Leiter der Bezirksabteilung, Oberst Mittag, nach einem erfolgreichen Abschluss der Aktion „Licht“ die Bezirksverwaltungen an, ab Februar 1962 die Aktion „Licht“ fortzusetzen. In den „(...) durchgeführten Maßnahmen konnten sowohl politisch-

operativ auswertbare Dokumente, als auch eine Vielzahl von Wertgegenständen sichergestellt werden.“ Unter dem Vorwand Unsicherheiten in den Sicherheits-bereichen der Banken und Sparkassen aufzudecken und mögliche Verstecke Nationalsozialistischen Eigentums aufzufinden, „(...) werden Tresore, Panzer-schränke, Safes und Blockschließfächer in den Einrichtungen des sozialistischen Finanzwesens, den Gebäuden und Einrichtungen ehemaliger kapitalistischer Bankunternehmen und andere Objekte der Volkswirtschaft (...)“ geöffnet, über-prüft, durchsucht und aufgelöst. Die dabei sichergestellten Gegenstände wurden wenig aufschlussreich in Listen erfasst und anschließend dem Ministerium für Finanzen übergeben. Darunter befinden sich laut Bericht: „Gold und Schmuck-waren, Edelsteine 1,5 Mio M, Silberwaren 300 TM, Briefmarken 1,1 Mio M. Gold- und Silbermünzen, Medaillen, offiziell geschätzter Wert der eingezogenen Ge-genstände 2.367.326,81 M, Ölgemälde, Kupferstiche, Porzellane und Glaswaren, nicht geschätzt, historische Handschriften und vieles andere... mit unbekanntem Wertumfang.“<sup>26</sup>

Die Durchsicht der Listen im Archiv der Bundesbeauftragten für die Unter-lagen der Staatssicherheit ist in Bezug auf eine zukünftige Provenienzforschung an den Museen Ostdeutschlands überaus aufschlussreich. Nicht nur in Hinsicht auf die großen Mengen wertvoller Gemälde und Porzellane, sondern auch auf dem Gebiet der Handschriften lesen sich die Listen wie das Verzeichnis der Gran-den Europas. Die separaten Listen für Gemälde, Glas und Porzellan und alle an-deren Gegenstände enthalten das überaus Wertvollste einer europäischen Kulturnation. In der Rubrik ‚Historische Dokumente‘ finden sich unter mehr als 112 Nummern – durchaus summarisch zusammengefasst – Namen wie Alexan-der von Humboldt, Darwin, Ernst Moritz Arndt, Adolf Menzel, D. Chodowiecki, Ernst Heckel, Fritz Reuter, Emile Zola, Robert Schumann, v. Goethe, Fontane, Schil-ler, Nicola Paganini, Alexander Johannes Gluck, Friedrich II., Maria Theresia oder Urkunden etwa von 1548 werden in dieser Aktion beschlagnahmt und durch fach-fremden und von Unkenntnis geprägten Umgang beschädigt und zum Teil vernichtet.<sup>27</sup>

Um 1970 begannen Nachforschungen in Zusammenhang mit der Aufarbei-tung der beiden Weltkriege und viele Anfragen aus dem östlichen wie aus dem westlichen Ausland erreichen die Ministerien in der DDR. Am 23. Februar 1971 wird in einem Aktenvermerk der Hauptabteilung des MfS festgehalten:

„1. Alle gefertigten Dokumente über die im Rahmen der Aktion „Licht“ an-gefallene Masse befinden sich in der Tresorverwaltung des Ministeriums der Finanzen.

Laut Verfügung des Genossen Minister wurde die gesamte Masse ordnungs-gemäß an das MdF übergeben. Das Übergabeprotokoll befindet sich in der

Tresorverwaltung des MdF, eine Kopie davon in der HA XVIII/4. Die gefertigten Unterlagen und Protokolle geben nur eine globale Übersicht über die entsprechenden Gegenstände und ihren geschätzten Wert. Der Ursprung der einzelnen im Rahmen der Aktion eingelieferten Gegenstände ist nicht nachweisbar und bekannt. Selbst in Fällen, wo frühere Eigentümer bei Einlieferung der Masse bekannt waren, ist durch Zusammenfassung der einzelnen Gegenstände nach Verwendungszweck und Verwertungsmöglichkeit (z.B. wurden Briefmarken neu geordnet und zu kompletten Sammlungen zusammengefasst etc.) dieser Nachweis nicht mehr zu führen.

2.1 Ausländisches Eigentum bzw. Gegenstände, die als ausländisches Eigentum zu erkennen waren, sind bei der Aktion „Licht“ weder bekannt noch eingezogen worden. Der Nachweis, ob bei der Aktion „Licht“ u.U. versehentlich ausländische Vermögenswerte eingezogen und zu der sonstigen Masse hinzugenommen wurden, ist auf Grund der unter Punkt 1 geschilderten Umstände nicht möglich.

Bei dem eingezogenen Vermögen handelt es sich sowohl um Privatbesitz als auch um Vermögenswerte des faschistischen Staates. Hierbei ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass ausländisches Eigentum, geraubt durch faschistische Institutionen, in die eingezogene Masse gelangt ist. (...)“<sup>28</sup>

Bereits um 1970 wurde deutlich, dass mit der Aktion „Licht“ eine Reihe außerordentlich bedeutender Werte zerstört worden waren. In Bezug auf den rücksichtslosen Ausverkauf von kulturellen Werten der DDR zeigt sich nicht erst heute, welche gravierende Wertvernichtung in der übereilten Durchführung und der Beteiligung von wenig fachgerecht arbeitenden Helfern, durch die Aktion „Licht“ zu verzeichnen war. Der Vermerk zeigt, dass auch ausländisches Kapital und jüdischer Besitz eingezogen worden waren. Der große Wertverlust und die nachhaltige Vernichtung gewaltiger Mengen eingezogenen Kunstgutes, in dieser Aktion resultiert aus der Trennung des jeweiligen Gegenstandes von seiner personellen wie kulturellen Zugehörigkeit. Damit wird er nicht mehr oder nur schwer einzuordnen sein. Mit der Vernichtung der kulturellen Zusammenhänge verloren die Gegenstände einen beachtlichen Teil ihrer Wirkweise.

Während die Bankverwalter jener Jahre die Mieter der Schließfächer oder Einlieferer selbst bei Vorkriegstransaktionen noch hätten zuordnen können, wurde in der Aktion „Licht“ – mit Bedacht – jegliche Verbindung zwischen dem Eigentümer und seinem Besitz getilgt. Bezogen auf die eigenen Bürger der DDR war dies die systematische Praxis. In Hinsicht auf das internationale Renommee der DDR war allerdings eine sehr fragwürdige Situation eingetreten, die offensichtlich unangenehme Recherchen nach sich zog. Offensichtlich war man sich des gravierenden Fehlers, diese Aktion auf diese Weise durchgeführt zu haben, bewusst. Um jeglichen Einblick in die Aktion „Licht“ für immer zu tilgen, werden

Nachforschungen in 3000–4000 Einrichtungen auf dem Gebiet der DDR in Gang gesetzt, nachdem Kopien über die Aktion in Schwerin aufgetaucht waren. Bei der Beauftragten für die Unterlagen der Staatssicherheit findet sich umfangreiches Aktenmaterial mit den Listen der eingezogenen „Massen“ über den wohl einträglichsten und einschneidendsten Schlag des Ministerium für Staatssicherheit gegen die Bürger der DDR im Entzug von Eigentum und im besonderen von Kunst- und Kulturgut.

### **Die Verwertung von entzogenem Kunst und Kulturgut**

Der Raubzug der Kunst & Antiquitäten GmbH begann 1973 mit einer Verfügung des damaligen Ministerpräsidenten Willi Stoph. „Der Ministerrat der DDR beschließt am 4. Januar 1973 Kunstwerke aus den Museen im Wert von 60 Millionen Mark gegen konvertierbare Währung zu verkaufen.“<sup>29</sup> Um die Staatsfinanzen aufzubessern, ordnete Stoph weiterhin an, aus dem staatlichen Museumsfond für „55 Millionen Valutamark Kunst „auszusondern“. Für dieses Geschäft wurde die Kunst und Antiquitäten GmbH gegründet. Ihr Chef war der seit 1969 amtierende KoKo-Chef Alexander Schalck-Golodkowski (Kommerzielle Koordinierung). Gesellschafter: Horst Schuster, ein Schwiegersohn des DDR Wirtschaftsfunktionärs Günter Mittag, und Dieter Uhlig, kaufmännischer Mitarbeiter. Die beiden Kunst & Antiquitäten-Nebenbuhler, „Staatlicher Kunsthandel“ und „Buchexport“ wurden auf Weisung des damaligen Außenhandelsministers Horst Sölle ebenso ausgeschaltet wie später eine größere Zahl von privaten Kunst- und Antiquitätenhändlern. Vom 1. Januar 1974 an besaß die Kunst und Antiquitäten GmbH das alleinige Recht auf den „Export und Import von Antiquitäten, bildender und angewandter Kunst, Volkskunst sowie Gebrauchsgüter mit kulturellem Charakter“. Ihr Gewinn betrug im ersten Geschäftsjahr 11 Millionen DM.

In Zusammenhang mit der Kunst und Antiquitäten GmbH sind die als Steuerdelikte getarnten Enteignungen von etwa 200 Sammlern zu nennen, darunter der aktuelle Restitutionsfall der Sammlung Meißner, Dresden. Dazu schreibt Günter Blutke: „Am 31. März 1982 etwa fallen Steuerfahnder und Kunst und Antiquitäten GmbH Gutachter ins Dresdner Heim des privaten Kunsthändlers Helmut Meissner, damals 79 Jahre alt, ein. Die Aktion ist gut vorbereitet. Für 8:30 Uhr hat ihn die Kriminalpolizei, obwohl gegen ihn nichts vorliegt, ‚zwecks Klärung eines Sachverhaltes‘ bestellt; der staatliche Stoßtrupp steht um 8:00 Uhr ausgestattet mit einem Durchsuchungsbefehl vor seiner Tür. Meissners Besitz, den er über 55 Jahre zusammengetragen hatte, wird angeblich zur Steuerprüfung während seiner Abwesenheit inventarisiert: Malerei, Grafik, Fayencen, Möbel, Münzen und Kostbarkeiten aus der Porzellanmanufaktur Meißner. Darunter auch ein Birnkrug

aus dem Jahre 1722/1723, dem Maler Johann Christoph Horn zugeschrieben. (Nach Expertenschätzung gibt es noch fünf dieser Krüge auf der Welt). In einer monatelangen „Zeitwertschätzung“ steigt die Forderung durch den Fiskus beständig – von ursprünglich 2 Millionen auf exakt 6.552.598 Mark. Meissner kann nicht zahlen und muss den Besitz freigeben „zur Verwertung an Zahlungsstatt“.<sup>30</sup>

Der Birnkrug wird im Standardwerk „Meißner Blaumalerei aus drei Jahrhunderten“ ausführlich beschrieben. Über seine Herkunft heißt es lapidar: „1985 erworben von der Kunst & Antiquitäten GmbH, Berlin, vorher im Besitz von Kunsthändler Meissner Dresden.“ In seiner Chronik von 1990 schreibt Werner Schmidt zum Steuerverfahren „Meissner“: „Die Staatlichen Kunstsammlungen haben keine Möglichkeit, die umfangreiche Privatsammlung Meissners zu prüfen.“<sup>31</sup> Wie wir allerdings in den letzten Wochen der Presse entnehmen konnten, haben die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, große Teile des Besitzes „Meissner“ erst kürzlich restituiert und einiges aus der Sammlung erwerben können. Paradigmatisch zeigt sich auch hier die Haltung von Verantwortlichen der Museen. Auch deshalb sind uns bis heute leider wenige der massenhaft zu Unrecht entzogenen Sammlungen bekannt oder gar zurück gegeben worden.

Ein anderes von vielen Rätseln in der Schweriner Sammlung gibt der Nachlass von Paul Fuhrmann, Berlin, auf.<sup>32</sup> Im Jahr 1976 wurden drei wundervolle und höchst delikate Gemälde von Paul Fuhrmann in der Galerie am Sachsenplatz in Leipzig erworben. Diese museal bedeutenden Gemälde wurden in der Zeit der DDR niemals ausgestellt. Die Information zur Herkunft der Arbeiten verzeichnet lapidar: „erworben“. Um irgendeinen Hinweis auf die tatsächliche Herkunft der Gemälde zu erhalten, scheint es dringend angeraten, den Werdegang der drei Schweriner Werke von Paul Fuhrmann aus Berlin näher kennen zu lernen.

Was heute zu konstatieren bleibt: Es ist an der Zeit die drängenden Fragen zu stellen, um die notwendigen Kenntnisse über die immensen Dimensionen des Entzugs von Kunst und Kulturgut in der DDR zu erhalten. Erst wenn die Fakten über das tatsächliche Ausmaß der Raubzüge der Kommerziellen Koordinierung (KoKo), der Aktivitäten anderer Verwertungseinrichtungen, auch auf dem Gebiet der Bibliotheken und Archive, sowie der Museen in der DDR auf dem Tisch liegen, wächst die Kenntnis und gelingt die breite Aufarbeitung zum DDR-Regime.

All diese Fragen werden heute noch recht zaghaft gestellt. In Anbetracht jahrzehntelanger Ahnungslosigkeit, groben Desinteresses sowie fehlenden Empfindens einer moralischen Verpflichtung, eingetretenes Unrecht aufzuarbeiten und gegebenenfalls rückgängig zu machen, besteht der ehemals veranlasste Verschluss unrechtmäßig entzogener Kunstgegenstände und ganzer Œuvres von Künstlern weitgehend bis heute. Dadurch wurde der Austausch über geistige Prozesse in der Gesellschaft verfälscht und weitgehend zum Erliegen gebracht.

Darüber hinaus bleibt uns in Deutschland 2010 die Chance im Fall des geschehenen Unrechts zwanzig Jahre nach der Öffnung der Mauer, auf die Aussagen der Betroffenen zurück greifen zu können – die beschämende Tatsache erspart, unsere rechtsgeprüften Rückübertragungen an Betroffene nicht auf der Grundlage einer in Washington oder Tokio verfassten Erklärung zur Rückgabe von Kunst und Kulturgut zu vollziehen.

Wie sich in der Praxis systematischer Provenienzforschung und bei frühzeitigen Rückübertragungsverhandlungen gezeigt hat, ist dem Verbleib der einschlägigen Werke am Ort zumeist ein guter Erfolg beschieden.

Deshalb gilt es – auch mit dem Instrument der Provenienzforschung – jetzt zu handeln. In der Verknüpfung des umfangreichen Aktenmaterials aus den Justiz-, Finanz-, Innen- und Außenhandels-, sowie den Stadt-, Kreis- und Bezirksverwaltungen eingeschlossen Binnen- und Außenzoll und unter Bezug auf die Akten der BStU, ist zu erwarten, dass ein aufschlussreiches Bild eines Entzugsgefüges gezeichnet werden kann, das mit Rechtsstaatlichkeit nur bedingt in Einklang zu bringen ist. Allerdings musste ich anlässlich meiner Recherchen zu diesem Artikel feststellen, dass das reiche und einschlägige Aktenmaterial des Amtes zur Regelung offener Vermögensfragen Mecklenburg-Vorpommern bereits in Abwicklung begriffen ist.

1 Den Hinweis auf die hier gegebenen Beispiele aus dem Bestand des Staatlichen Museums verdanke ich Dr. Susanne Fiedler, Provenienzforschung am Staatliches Museum Schwerin – Kunstsammlungen Schlösser und Gärten, gefördert durch die Arbeitsstelle für Provenienzforschung/-forschung (AfP) beim Institut für Museumsforschung in Berlin (durch die Zuwendung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz aus Mitteln des Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien), hier Akte Nr. 6.0002, Bestand: Ankauf, Geschenke, Verwahrungen//Herkunft von Kunstwerken 1941–1973, Blatt 101.

2 SMS Archiv, Akte 6.0002, Nr. Blatt 190, Anlage Liste Blatt 192 – Kopien

3 ebenda, Blatt 189 Kopie

4 ebenda, Blatt 188 Kopie

5 ebenda, Blatt 187 Kopie

6 Die Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik (BStU) Archiv der Außenstelle Schwerin, KD Güstrow vom 04. 6.1947, Blatt 5473 Kopie

7 ebenda, vom 15. 6. (19)66, Akte 5473 Kopie

8 Werner Schmidt, Künstler aus der DDR 1949–1989 Ausgebürgert, Barbara Baerhold und Werner Schmidt, S. 48, Argon, Dresden, Hamburg 1990

9 Werner Schmidt a.a.O. S. 50

10 SMS, Archiv, Bescheid des Amtes zur Regelung offener Vermögensfragen, Ludwigslust, vom 07.03.1995, Nr. 229, Kopie

11 Foto, Koffertruhe, Herkunft: 1952 aus Grabow überwiesen, Inv. Nr. 667

12 Archiv der BStU., MfS HA XX 13971 Blatt 31 – 41 Kopien

13 SMS, Archiv ebenda, Blatt 277

14 Götz von Seckendorf, (Braunschweig 1889 – 1914 gefallen bei Cambrai), Große Landschaft von Schwedt, 1913, Öl auf Leinwand, 100 x 120 cm, Geschenk 1945, Inv. Nr. G 1437

- 15 SMS, Karteikarten zu den inventarisierten Handzeichnungen von Bernhard Kretzschmar
- 16 Landeshauptstadt Dresden, Amt zur Regelung offener Vermögensfragen, Abteilung des Rechtsamtes, beabsichtigter Bescheid vom 12.07.2006, S. 4
- 17 ebenda S. 10
- 18 ebenda S. 10
- 19 ebenda, S. 11
- 20 ebenda, S. 11
- 21 ebenda, S. 12 und Hela Baudis, Brief vom 20.09.1993 an die SKD
- 22 ARoV, Dresden, ebenda, S.12
- 23 ebenda, S. 12 und 13
- 24 BStU Archiv der Zentralstelle, MfS – HA XX 13971, Blatt 0017 – 24 Kopien
- 25 Werner Schmidt a.a.O. S. 67
- 26 BStU, Außenstelle Schwerin, MfS – HA XVIII Nr. 13326, 0020–26 – Kopie
- 27 Den Hinweis auf die hier dargelegte Thematik „Licht“ verdanke ich Kathrin Witt, Sachgebietsleiterin, Die Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik, Sachgebiet 03.3, Außenstelle Schwerin
- 28 BStU, MfS – HA XVIII Nr. 13326, 0037 – Kopie
- 29 Werner Schmidt, a.a.O. S. 62
- 30 Günter Blutke, Der Fall Helmut Meissner: Obskure Geschäfte mit Kunst und Antiquitäten, Links-Druck Verlag Berlin 1990
- 31 Werner Schmidt, a.a.O. S. 67
- 32 Paul Fuhrmann, Der Zeitgeist, 1927 Inv.Nr G 2981

#### LITERATUR

Günter Blutke, Der Fall Helmut Meissner: Obskure Geschäfte mit Kunst und Antiquitäten, Links-Druck Verlag Berlin 1990.

Die Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik (BStU) Archiv der Außenstelle Schwerin.

Archiv der Landeshauptstadt Dresden, Amt zur Regelung offener Vermögensfragen, Abteilung des Rechtsamtes.

Archiv und Inventar der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Dresden.

Archiv und Inventar im Staatlichen Museum Schwerin – Kunstsammlungen Schlösser und Gärten, Schwerin.

Kornelia von Berswordt-Wallrabe und Kristina Hegner, Stilleben des Goldenen Zeitalters. Die Schweriner Sammlung, Kornelia von Berswordt-Wallrabe (Hg.), Schwerin 2000.

Dirk Blübaum, Gero Seelig (Hg.) Die holländische Genremalerei in Schwerin. Schwerin 2010.

Lisa Jürss, Die Sammlung Frank Brabant, Deutsche Malerei und Grafik des 20. Jahrhunderts: Expressionismus – Neue Sachlichkeit – Moderne, Museums- und Galerie-Verlag Berlin 1993.

Lisa Jürss, Aus der Tradition zur Moderne. Malerei von 1870–1935. Gemäldesammlung Staatliches Museum Schwerin, Kornelia von Berswordt-Wallrabe (Hg.), Schwerin 2000.

Gero Seelig, Jan Brueghels Antwerpen. Die flämischen Gemälde in Schwerin, Kornelia von Berswordt-Wallrabe (Hg.), Schwerin 2003.

Dokumentation der kriegsbedingt vermissten Kunstwerke des Mecklenburgischen Landesmuseums in Schwerin. Band I–IV, Schwerin 2000 – 2005.

Werner Schmidt, Künstler aus der DDR 1949–1989 Ausgebürgert, Barbara Baerthold und Werner Schmidt, Argon, Dresden, Hamburg 1990.

## Kunstexporte im Kalten Krieg

Ulf Bischof, Berlin

Der deutsch-deutsche Kunsttransfer hat bisher wenig Aufmerksamkeit erfahren und fristet wie eh und je ein gewisses Schattendasein. Das politische Umfeld, um nicht zu sagen totalitäre System, hat Einfluss auf die verschiedenen Formen des Sammelns genommen. Wie wirkte sich dies auf das Fortbestehen oder sogar den Aufbau von Privatsammlungen oder die staatliche Museumspolitik aus, und wie gehen wir heute mit Problemfällen um?

### Ein Seitenblick auf den Umgang mit NS-bedingt abhanden gekommenen Kunstwerken

Für die entzogenen jüdischen Privatsammlungen aus der Zeit vor 1945 hat man eine Lösung gefunden. Hier wurde mit der „Gemeinsamen Erklärung“ eine Grundlage dafür geschaffen, dass „belastete“ Kunstgegenstände, so sie sich denn in öffentlichem Besitz oder Eigentum befinden, an die Erben der früheren Eigentümer zurückgegeben werden können. Beispielsweise wird eine Beschlagnahme durch die Gestapo 1938 im Verfolgungskontext heute regelmäßig zu einer Rückgabe des betreffenden Objektes durch eine deutsche öffentliche Einrichtung führen und dies gegebenenfalls auch ohne Rechtsgrundlage. Eine spezielle Rechtsgrundlage dafür ist politisch nicht gewollt. Hintergrund ist weniger die Sorge um das in öffentlicher Hand befindliche Kulturgut als vielmehr die Angst vor der Ausdehnung entsprechender Ansprüche auf andere Bereiche, Immobilien, Firmenvermögen und dergleichen. Das wäre für den Rechtsfrieden und den Finanzhaushalt ein Wagnis, und so belässt man es bei einer mehr oder weniger verbindlichen Selbstverpflichtung der Rechtsträger der entsprechenden Museen zur Rückgabe. Man will – und das ist juristisch betrachtet auch nachvollziehbar – kein Sonderrecht für Kunstgegenstände schaffen. Ohne Rechtsgrundlage findet oft auch kein geordnetes Verfahren statt. Das ist die Kehrseite der Medaille. Dennoch, trotz Verjährung, Verwirkung oder Eigentumsverlust gibt es ein mehr oder minder funktionierendes Prozedere zur Rückführung dieser Kunstgegenstände.

Für die entsprechenden Objekte in privater Hand ist die Restitutionsproblematik in aller Regel juristisch abgeschlossen, was in Deutschland belegenen Kunstbesitz angeht. Nüchtern betrachtet heißt das, wer nicht zurückgeben will, der wird dazu meist auch nicht mehr gezwungen werden können. Die Reste des noch abzuwickelnden Vermögensgesetzes sollen dabei einmal außer Betracht bleiben.

Die Verschiebungen der Museen untereinander, was die Jahre vor 1945 angeht, sind eine offene Frage. Wie halten es die Museen mit der möglichen Rückführung der in anderen Museen als „entartet“ beschlagnahmten Kunstwerke? Es mag sein, dass die fraglichen Objekte später angekauft oder im Rahmen eines Vermächtnisses erlangt wurden, letztlich sind die neuen Häuser aber Nutznießer der nationalsozialistischen Kulturpolitik. Es geht hier ebenfalls weniger um Rechtspflichten als um kulturpolitische Ansätze im Umgang mit diesen Fällen. Ein deutsches Museum wird sich mit seinen Verlusten in Anbetracht dieser „staatlich sanktionierten Entnahmen“ nicht unbedingt an eine amerikanische Einrichtung wenden wollen. Dieser Zurückhaltung bedarf es gegenüber den eigenen (selbst betroffenen) Kollegen hierzulande aber nicht. Es spricht nichts dagegen, dass die hiesigen Museen ihren Partnern im Lande nicht zumindest im Leihwege die dort als „entartet“ beschlagnahmten Objekte wieder zur Verfügung stellen. Diese Diskussion wird andauern.

### **Die Verluste der ostdeutschen Museen nach 1945**

Genauso ist es – um die Brücke in die Zeit nach 1945 zu schlagen – mit Sammlungsverschiebungen innerhalb der ostdeutschen Museen. Solche Verschiebungen können sich durch die Zentralisierung von Sammlungen ergeben haben, den Abzug von Einzelstücken aus kleineren Heimatmuseen zugunsten der größeren Museen in den früheren Bezirken beispielsweise oder auch die fehlerhafte Rückführung von Beutekunst aus der früheren Sowjetunion. Sammlungsposten sind hier schlicht bei den falschen Häusern gelandet. Dieser Komplex ist ebenfalls weder tatsächlich noch juristisch aufgearbeitet. Für die fehlerhafte Rückführung von Beutekunst haben einzelne Museen pragmatische Lösungen gefunden. Eine klare Richtlinie ist jenseits dessen aber nicht zu erkennen.

### **Der Kunstmarkt in der DDR**

Es war nicht so, dass sämtliche Sammler 1945 vor den Russen flüchteten. Sicher viele, aber gerade kleinbürgerliche Sammlungen blieben auch erhalten. Das waren nicht die Sammlungen der 1920er und -30er Jahre, über die heute noch

gesprochen wird, sondern eher Sammlungen mit ein paar Möbeln, etwas Glas, einigen Bildern, Zinn war damals auch noch hoch im Kurs – kurzum das bunte Angebot eines Antiquitätenladens einer mittelgroßen Stadt. Auch der Antiquitätenhandel setzte nach 1945 wieder ein. Das nannte sich dann Gebrauchtwarenladen, An- & Verkauf oder Kommissionswarenhandel, aber es gab bis in die 1980er Jahre durchaus einen privaten Kunsthandel. Das Angebot beschränkte sich dabei auf den Bestand an Kunstgegenständen „innerhalb der Mauer“ und vielleicht einige Ikonen, die Angehörige der Sowjetarmee feilboten.

### **Deutsch-deutsche Kunstexporte**

Der „grenzüberschreitende“ Kunsthandel war seit 1945 eine Einbahnstraße von Ost nach West. Das blieb auch bis 1989 so. Selbst den ostdeutschen Museen waren Neuerwerbungen auf dem internationalen Kunstmarkt nur im Ausnahmefall vergönnt. Die entsprechenden Erwerbungen würden sicher kaum eine Inventarseite füllen.

Die westdeutschen Kunsthändler konnten ihrerseits noch bis in die frühen 1970er Jahre in die DDR einreisen und dort auch direkt bei den noch existierenden privaten Kunsthändlern einkaufen. Sie wurden dabei von einem Vertreter des Staatlichen Kunsthandels begleitet, als Aufpasser sozusagen. Die Preise wurden dann in DM gebildet. Kostete die Barockuhr also 500 Ostmark bezahlte der westdeutsche Händler 500 DM. Vielleicht konnte man sich auch für 300 DM handels-einig werden, wenn jeder noch 50 DM „auf die Hand“ bekam. So waren die Zeiten. Und so haben über viele Jahre unzählige Kunstgegenstände den Osten Deutschlands verlassen. An sich wäre dies auch kein Problem, wenn nur auch etwas dazugekommen wäre. Dem war aber nicht so.

Mitte der 1960er Jahre wurde der Kunstexport zunehmend professionalisiert. Der „Devisenbeschaffer“ Alexander Schalck-Golodkowski hatte den Bereich „Kommerzielle Koordinierung“ (KoKo) gegründet, der sich unter anderem auch dem Kunsthandel widmete. Schalck-Golodkowski, dessen Promotion zum Dr. jur. von Erich Mielke betreut wurde und der später den Rang eines Obersten im Ministerium für Staatssicherheit (MfS) bekleidete, gewann im Laufe der Jahre erheblichen Einfluss in Ost-Berlin. Dem äußeren Schein nach als Staatssekretär im Ministerium für Außenhandel agierend, erstattete Schalck-Golodkowski nach innen nicht „seinem Minister“, sondern den Politbüromitgliedern Günter Mittag und Erich Mielke Bericht. Und dennoch, der Kunsthandel blieb für Schalck-Golodkowski eine Marginalie. Die Kunstexporte spielten wirtschaftlich betrachtet bis zum Ende der DDR eine untergeordnete Rolle. Um das einmal in Zahlen auszudrücken: In den 1980er Jahren erwirtschaftete der Bereich KoKo jährlich eine

Milliarde sogenannte Valutamark, also DM. Der Kunstexport erbrachte in den letzten Jahren der DDR jährlich zwischen 30 und 50 Millionen DM. Nicht einmal wirtschaftlich betrachtet hat sich die damit verbundene Tragödie also „gelohnt“.

1973 gründete man in Mühlenbeck bei Berlin die berüchtigte Kunst und Antiquitäten GmbH.<sup>1</sup> In ihr wurden die bis dahin von verschiedenen KoKo-Firmen abgewickelten Kunstgeschäfte gebündelt. Wenn ab 1973 noch irgendeine Antiquität die DDR verließ, dann wurde der Export über Mühlenbeck abgewickelt. Private Einkaufstouren der westdeutschen Händler bei ihren ostdeutschen Kollegen waren fortan jedenfalls passé. Zukünftig handelte man nur noch im großen Stil. Ausgesuchte Händler aus der Bundesrepublik, Holland, der Schweiz usw. fuhren in Mühlenbeck vor und luden auf einen Schlag dutzende von Möbeln zu, Silber, Glas, Klaviere, schlicht alles, was unter den Begriff „Kulturgut“ fällt. Praktisch gesprochen reisten die Vertreter dieser westlichen Firmen turnusmäßig durch die über einhundert Außenlager der Kunst und Antiquitäten GmbH. Begleitet wurden sie dabei von einem (meist „inoffiziell“ auch für das MfS arbeitenden) Mitarbeiter aus Mühlenbeck. Die westlichen Händler suchten sich ihre Ware aus. Die Ware wurde dann etwas später wunschgemäß nach Mühlenbeck überführt und dort für den zentralen Abtransport des jeweiligen Händlers bereitgestellt. Der Durst des westeuropäischen Kunstmarktes war unersättlich, und es finden sich „Bettelbriefe“ gerade kleinerer Händler, die gern mit Schalck-Golodkowski ins Geschäft kommen wollten. Auch etwas Schwarzgeld ließ sich im Osthandel unterbringen. Für die guten Kunden aus Westeuropa wurden die Rechnungen durch den Bereich KoKo nach unten korrigiert, und bis zu 90 Prozent des tatsächlichen Kaufpreises flossen dann in bar über den Ladentisch.

### Die Verfolgung der ostdeutschen Sammler

Es zeichnete sich bereits 1973 ab, dass man die Nachfrage des Kunstmarktes nur schwer würde befriedigen können. Der ständige Export nach Westeuropa in den fünfziger und sechziger Jahren hatte eine Unmenge an Kunstgegenständen aufgesogen. Der reguläre Ankauf von Kunstgegenständen aus der Bevölkerung wurde immer schwieriger. Perspektivisch war klar, dass man einerseits das Warensortiment ausdehnen und andererseits nach neuen Wegen zu Beschaffung von Kunst und Antiquitäten suchen musste.

Was die Ausdehnung des Warensortiments anging, seien beispielhaft nur Finanzgeschäfte in der Schweiz erwähnt, der Schmuggel von Edelmetallen oder Zigaretten. Hierfür wurden Kuriere aus der Halbwelt engagiert oder Ladungen von Lkw auf Transitautobahnen diskret ausgetauscht – im Staatsauftrag. Das sind volkswirtschaftlich betrachtet zwar auch Petitesse, illustriert aber, in welch

rechtsfreiem Raum der Bereich KoKo operierte. Daran seien auch die westeuropäischen Abnehmer der Kunstgegenstände erinnert, die sicher weniger naiv waren, als sie heute vorgeben. Aus den Anlagen der Kunst und Antiquitäten GmbH in der Schweiz war 1990 ein zweistelliger Millionenbetrag verschwunden.

Zur Erhöhung des „Warenaufkommens“ schloss man auch Verträge mit den verschiedenen Museen der DDR, zum Beispiel den Staatlichen Schlössern und Gärten Sanssouci oder den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, die als Anreiz für die Zulieferung aus den Depots einen gewissen Valutaanteil vom Erlös erhielten. Lieferte ein Museum einen Gegenstand, der 100.000 DM einbrachte, bekam das Museum z.B. 70.000 DDR-Mark und 30.000 DM dafür. Der Bereich KoKo kassierte also die anderen 70.000 DM und musste dem Museum nur den entsprechenden Nennwert in DDR-Mark erstatten – ein lukratives Geschäft, so durchgeführt beispielsweise beim Verkauf von Joos de Mompers Gemälde „Blick auf eine Bucht“ durch die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden Mitte der 1980er Jahre. Wenigstens konnte das jeweilige Museum damit im Einzelfall dringend benötigte Importwaren – meist Haustechnik – finanzieren. Die 30.000 DM wurden nebenbei bemerkt nicht ausgezahlt, sondern vom Bereich KoKo auf einem speziellen Konto für den Zulieferer verwaltet. Wenn das Museum dann einen Import „realisieren“ wollte, stellte es wiederum einen Antrag beim Bereich KoKo, der für die Abwicklung des Importes abermals eine „Valutaprovision“ in Rechnung stellte.

Daneben suchte man nach neuen Beschaffungsquellen, dies auch, weil die Museen nicht wie geplant ihre Depots öffneten. Man ging dazu über, die noch verbliebenen Privatsammlungen in staatlichen Besitz zu überführen. Wie kam man an das private Vermögen? Fiskalische Maßnahmen, konfiskatorische Steuern hieß abermals die Antwort in der deutschen Geschichte.

Teilweise zufällig, teilweise planmäßig gerieten die Sammler in das Visier der „Finanzorgane“ der DDR. Mittels eines juristischen Kunstgriffes unterstellte man dem Sammler, der Wertzuwachs seiner Sammlung über die Jahre sei ein Gewinn aus Gewerbebetrieb. Mit anderen Worten, dem Sammler wurde vorgeworfen, er sei kein Sammler, sondern ein gewerblicher Händler. Man fand vielleicht auch noch zwei, drei Verkäufe. Für einen Sammler ist das im Laufe der Jahre normal. Wenn für jeden Gegenstand einer Sammlung, für jedes Möbel, jedes Glas, das in den 1950er Jahren erworben wurde, zwanzig Jahre später der aktuelle Wert geschätzt und dann die Differenz zum früheren Einkaufspreis gebildet wird, entstehen schnell enorme Beträge, gerade für DDR-Verhältnisse. Dazu kam, dass sich die Binnenhandelspreise ständig erhöhten, eben weil für den Export alles aufgekauft wurde. Jedenfalls setzte man den Wertzuwachs einem steuerlichen Gewinn gleich und erhob Einkommens-, Umsatz- und Gewerbesteuer und dies, obwohl



der Sammler nach den in der DDR geltenden Steuergesetzen keinen gewerblichen Handel betrieb. Damit war es um den Sammler geschehen. Er bekam einen Steuerbescheid, der faktisch nur durch die Überführung der Sammlung in staatlichen Besitz getilgt werden konnte.

Es gab auch andere Varianten der konfiskatorischen Besteuerung beispielsweise im Zusammenhang mit Erbfällen von Sammlern in der DDR, gerade wenn die Erben in Westeuropa oder Übersee lebten. In diesen Fällen wurde staatlicherseits „sichergestellt“, dass die Erbschaftsteuer dem Wert entsprach, den die DDR-Behörden für die Kunstgegenstände im Nachlass ermittelt hatten. Verbunden mit der Ankündigung gegenüber den ausländischen Erben, dass die entsprechenden Kunstgegenstände mit Rücksicht auf den Kulturgüterschutz der DDR ohnehin nicht ausgeführt werden könnten, wurden die Kunstgegenstände dann mit der Erbschaftsteuer „verrechnet“. Die Höhe der Erbschaftsteuer ließ sich durch entsprechende Schätzungen und Begutachtungen, auf die die Erben keinen Einfluss hatten, leicht beeinflussen. Mitunter taugte daneben auch eine fehlerhaft festgesetzte Vermögensteuer zur Übernahme größerer Sammlungsteile.

Den Betroffenen wurde übel mitgespielt. Eine Finanz- oder Verwaltungsgerichtsbarkeit gab es in der DDR nicht. Eine gerichtliche Überprüfung von Verwaltungsentscheidungen hätte impliziert, dass die entsprechende Exekutive fehlbar war. Und so verzichtete die DDR von vornherein auf diese Gerichtszweige. Wenn die zuständige Abteilung Finanzen den Sammler beispielsweise als gewerblichen Kunsthändler veranlagte, blieb ihm noch eine Beschwerde und ein Brief an Erich Honecker, und dann war der „Rechtsweg“ erschöpft. Mit den Betroffenen wurde rüde umgegangen, sie wurden verhört, inhaftiert, zumindest in einem Fall auch zwangsweise in die Psychiatrie verschleppt.

Die Sammlungen gelangten durch die Verwertung über die „Finanzorgane“ in die verschiedenen Außenlager der Kunst und Antiquitäten GmbH oder deren Verkaufsräume in Mühlenbeck.

Dieser Abriss wäre unvollständig, wenn nicht auch die zweifelhafte Rolle einiger Museumsfunktionäre im Rahmen der Steuerverfahren gegen die Privatsammler erwähnt würde. Die Museen waren einerseits dem Druck von Abgaben an den Export ausgesetzt, dem sie ganz unterschiedlich standhielten. Andererseits nutzten einige Verantwortliche das Vorgehen gegen die Privatsammler aus, um auch ihre eigenen Sammlungen mit Einzelstücken zu bereichern. Einige (wenige) Stücke aus den „Raubzügen“ gegen die früheren Sammler gelangten so auch in die ostdeutschen Museen. Der Bereich KoKo verhinderte, dass die Museen einen größeren Teil der Beute erhielten. Das Vorgehen gegen die lokalen Sammler sprach sich natürlich herum. Zumal ein Teil der Museumsdirektoren

über mehr als enge Kontakte zu den sogenannten „Sicherheitsorganen“ verfügte. Jedenfalls gab es hier unschöne Avancen, wenn es an die Verteilung der in staatlichen Besitz überführten Privatsammlungen ging – gerade in den frühen siebziger Jahren, als die Machtstellung des Bereiches Kommerzielle Koordinierung noch weniger ausgeprägt war. Es kam vor, dass die Museen aktiv bei der Steuerfahndung vorstellig wurden, um ihren eigenen Interessen Nachdruck zu verleihen. So schrieb beispielsweise der Direktor der Skulpturensammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Martin Raumschüssel, im Falle des Kunstsammlers Heinz Dietel im Dezember 1975 an die Erfurter Finanzorgane: „Falls die nicht abgeschlossene Steuersache eine Handhabe bietet, einen Teil der Sammlung in staatlichen Besitz übergehen zu lassen, würden die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden auf jeden Fall an dem Erwerb einiger Stücke u.U. zu den festgelegten Schätzpreisen interessiert sein“<sup>2</sup>. Eine entsprechende „Handhabe zum Übergang in staatlichen Besitz“ wurde gefunden. Man versucht, derartige Vorstöße der Museen heute unter dem Aspekt des Kulturgüterschutzes zu rechtfertigen, was nicht in jedem Falle überzeugt.

Während Sammler in der DDR ihre Kunstgegenstände verloren und zum Teil inhaftiert und unter Anwendung rechtsstaatswidriger Methoden „operativ bearbeitet“ wurden, hat es für die Protagonisten des Bereiches KoKo, der Abteilungen Finanzen oder des MfS nach 1990 in keinem Fall strafrechtliche Konsequenzen gegeben. Auch die ostdeutschen Museen haben sich bis dato nur bedingt für ihre eigene Geschichte nach 1949 interessiert, von einigen ad hoc Kommissionen um das Jahr 1989 und der punktuellen Beschäftigung mit Neuerwerbungen nach 1945 einmal abgesehen. Die internationalen Abnehmer der Kunstgegenstände blieben ebenso unbehelligt und sind zum Teil heute noch aktiv. Auch der nationale und internationale Auktionshandel stand zum Weiterverkauf der Ware bereit. Wer hier als Einlieferer auftrat ist zumeist unbekannt. Wie immer heißt es, man sei zur Diskretion verpflichtet.

Der deutsch-deutsche Kunsthandel ist ein dunkles Kapitel deutscher Kulturgeschichte. Spielt es vom Standpunkt des einzelnen Sammlers aus betrachtet eine Rolle, welche Staatsmacht ihn willkürlich inhaftiert und seiner Kunst beraubt hat? Den betroffenen Sammlern wird aus formalen Gründen hierzulande irgendwann die juristische Durchsetzung ihrer Ansprüche verwehrt sein, zum Beispiel weil Fristen ablaufen oder schon abgelaufen sind. Will man abermals kein Sonderrecht für Kunstgegenstände schaffen, wird sich die öffentliche Hand überlegen müssen, ob man aufgrund politisch-moralischer Erwägungen *faire und gerechte Lösungen* auch in diesen Fällen anstrebt. Es bleibt zu hoffen, dass gerade das Schicksal der ostdeutschen Sammler stärker in das Bewusstsein der Öffentlichkeit tritt. Auch die Forschung sollte sich intensiver für Provenienzen nach 1945

interessieren. Bis heute ist es beispielsweise weder möglich, Verluste nach 1945 – das betrifft auch Verluste der Museen – bei der öffentlich finanzierten Datenbank „lostart.de“ anzumelden oder die ebenso mit öffentlichen Mitteln ausgestattete „Arbeitsstelle für Provenienzforschung und -forschung“ um Unterstützung bei der Identifizierung derartiger Objekte zu bitten. Der Forschungsauftrag endet jeweils mit Kriegsende. Sicher wäre es bereichernd, auch über die eine oder andere Fragestellung aus den nachfolgenden 45 Jahren deutscher Kulturgeschichte nachzudenken, was die historische Bewertung der Jahre 1933–45 in keiner Weise relativiert.

- 1 Siehe ausführlich in Ulf Bischof, Die Kunst und Antiquitäten GmbH im Bereich Kommerzielle Koordinierung, Berlin, 2003.
- 2 Schreiben der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Martin Raumschüssel, an den Rat der Stadt Erfurt, Abteilung Finanzen, vom 12.12.1975, Stadtarchiv Erfurt, 1-5/4012-8570, Bl. 155.

## Autorinnen und Autoren

### **Dr. Claudia Andratschke**

studierte Kunstgeschichte, Rechtswissenschaften, Mittelalterliche und Neuere Geschichte in Braunschweig und Tübingen. Mitarbeiterin am Kunsthistorischen Institut der TU Carolo Wilhelmina zu Braunschweig (1998–2001), am Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig (1998–2004), am Braunschweigischen Landesmuseum (2001) sowie am Landesmuseum Hannover (2004–2008). Als Stipendiatin des Landes Niedersachsen und der Studienstiftung des deutschen Volkes Promotion über die Reflexion des Künstlers über sich und sein Werk in der niederländischen Kunst der Frühen Neuzeit in Tübingen. Seit 2008 als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Landesmuseum Hannover für Provenienzforschung zuständig.

### **Dr. Annette Baumann**

Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie und Alten Geschichte an den Universitäten von Freiburg, München, Paris IV-Sorbonne und Bern. 1993 Studienabschluss der Maîtrise l'art contemporain (Magister), Sorbonne Paris, 1995 Studienabschluss des Lizentiat, lic.phil.hist. (Magister) der Universität Bern. 2004 Promotion über die private Kunstsammlung von Paul Klee an der Universität Bern. 1996–1999: Assistentin am Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern. 2005 Max-Sauerlandt-Volontariat am Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Seit Sept. 2009 als Provenienzforscherin tätig für die Stadt Hannover. Ebenso seit dem Studium freiberufliche Tätigkeiten im Bereich von Ausstellungs- und Kunstvermittlung, im Kunsthandel und der wissenschaftlichen Bearbeitung von Sammlungsbeständen und Bestandsverzeichnissen (Versicherungen und Museen). Schwerpunkte der Veröffentlichungen bilden die Malerei der Klassischen Moderne und die junge, zeitgenössische Kunst.

### **Prof. Dr. Kornelia von Berswordt-Wallrabe**

Nach dem Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Archäologie an der Ruhruniversität Bochum promovierte sie bei Prof. Dr. Max Imdahl. Seit 1999

Honorarprofessorin an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee; 1993 – 2009 Direktorin des Staatlichen Museums Schwerin – Kunstsammlungen, Schlösser und Gärten; 1990–1993 Stellvertretende Leiterin der Kunstsammlungen, Museum Wiesbaden; 1987–1990 Volontariat und wissenschaftliche Mitarbeiterin der Kunsthalle Recklinghausen; 1989–1993 Gastdozentin an der Fachhochschule Darmstadt; 1991 und 1993 Gastdozentin an der Kunsthochschule für Medien Köln; 1987 Gastdozentin an der Kunsthochschule Arnhem, Holland; 1985 Gastdozenturen an den Kunsthochschulen Providence und Minneapolis, USA. Mitgliedschaft in verschiedenen Kuratorien und Expertenkommissionen. Publikationen zur Kunst des 20. Jahrhunderts und zur zeitgenössischen Kunst und Kunstgeschichte in: Panthéon München, Kunstforum, Kritisches Künstlerlexikon, Westermann-Verlag, Artefactum, Antwerpen, Kulturreport, Bonn. Veröffentlichungen zu Pablo Picasso, Alexej von Jawlensky, Gerhard von Graevenitz, Sigmar Polke oder Rachel Whiteread. 1993 – 2009 Herausgeberin der Publikationen des Staatlichen Museums Schwerin (120)

#### **Dr. Ulf Bischof**

ist Rechtsanwalt in Berlin. 2002 schloss er seine Promotion zu den Kunstexporten im Bereich Kommerzielle Koordinierung ab. Er ist auf Fragen des Kunstrechts spezialisiert und vertritt deutsche und ausländische Museen und Sammler. Seit 2006 ist er Herausgeber und Schriftleiter des Journals Kunst und Recht (KUR).

#### **Dr. Peter Forster**

ist Kunsthistoriker und Kustos im Museum Wiesbaden. Zuvor nahm er Lehraufträge an der Akademie für bildende Künste der Johannes-Gutenberg-Universität in Mainz wahr und war als freier Mitarbeiter im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main tätig. Später im Landesmuseum Wiesbaden mit dem Arbeitsfeld Provenienzforschung beauftragt.

#### **Dr. iur. Michael Franz**

1994 Erstes Juristisches Staatsexamen, 1995 Promotion („Zivilrechtliche Probleme des Kulturgüterausstausches“), 1997 Zweites Juristisches Staatsexamen. 1998 Rechtsanwalt; Gutachter für das Bundesministerium des Innern (Thema: Internet-Datenbank kriegsbedingt verbrachter Kulturgüter). Seit 1999 Leiter der Koordinierungsstelle Magdeburg. Mitglied im ICOM Ethics Committee, im wiss. Beirat der Arbeitsstelle für Provenienzforschung /-forschung und im wiss. Beirat der Zeitschrift für Kunst und Recht. Gutachter für das österreichische Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung (Förderprogramm „forMuse – Forschung an Museen“).

#### **Prof. Dr. Ulrich Krempel**

Studium der Germanistik, Kunstgeschichte, Philosophie und Publizistik in Bochum. Dr. phil. 1976 Mitarbeiter an der Uni Essen. 1977–80 Lehraufträge in Duisburg, Essen, Osnabrück, Kassel. 1980 Mitarbeiter an der Kunsthalle Düsseldorf. 1982 Lehrauftrag in Düsseldorf. 1986 Ausstellungsleiter am Museum Folkwang Essen. Ab 1988 Ausstellungsleiter der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf. Seit 1. November 1993 Direktor des Sprengel Museum Hannover. Seit 1996 Honorarprofessur an der Hochschule für bildende Künste Braunschweig. Von 2004 bis 2008 Gastprofessur an der Université Sorbonne IV, Paris.

#### **Dr. Wilhelm Krull**

Nach einem Studium der Germanistik, Philosophie, Pädagogik und Politikwissenschaft in Bremen und Marburg sowie Stationen als DAAD-Lektor an der Universität Oxford und in führenden Positionen beim Wissenschaftsrat und in der Generalverwaltung der Max-Planck-Gesellschaft, ist Dr. Wilhelm Krull seit 1996 Generalsekretär der VolkswagenStiftung. Neben seinen beruflichen Tätigkeiten in der Wissenschaftspolitik und Forschungsförderung nahm und nimmt er zahlreiche Funktionen in nationalen, ausländischen und internationalen Gremien wahr. Sowohl zu Fragen des Stiftungswesens als auch zur Hochschul- und Forschungspolitik liegen von ihm zahlreiche Veröffentlichungen in deutscher und englischer Sprache vor. Seit Juli 2008 ist er Vorsitzender des Vorstands des Bundesverbandes Deutscher Stiftungen.

#### **Prof. Dr. Gilbert Lupfer**

studierte Kunstgeschichte, Geschichte, Romanistik und Empirische Kulturwissenschaft in Tübingen und Berlin. Co-Kurator der Ausstellung „Esslingen zwischen 1919 und 1949“ der Stadt Esslingen am Neckar. Dissertation zur Architektur der 1950er Jahre und Promotion in Tübingen. Wissenschaftlicher Assistent am Institut für Kunst- und Musikwissenschaft der TU Dresden. Habilitationsschrift zur figurativen Malerei und zur Historienmalerei in der Bundesrepublik Deutschland zwischen 1961 und 1989 „Die Geschichte im Bild“. Privatdozent für Kunstgeschichte an der TU Dresden. Leiter des Forschungsprojektes zur Geschichte der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden zwischen 1918 und 1989. Co-Kurator der Ausstellung „Der Blick auf Dresden“. Beirat des Projektes „Kunsttransfer. Forschungsprogramm der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden zu Russisch-Deutschen Kulturbeziehungen seit dem 17. Jahrhundert“. Außerplanmäßiger Professor für Kunstgeschichte an der TU Dresden. Seit 2008 wissenschaftlicher Leiter des Recherche-, Erfassungs- und Inventarisierungsprojektes

„Daphne“ sowie Verantwortlicher für die Provenienzforschung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Veröffentlichungen u. a. zur Architekturtheorie, zur Stuttgarter und zur Dresdner Architekturgeschichte, zum Bauhaus, zur Dresdner Museumsgeschichte sowie zu Fragen der Provenienzforschung und der Beutekunst.

#### **Miriam Olivia Merz**

Studium der Romanistik und Kulturwissenschaften an der Humboldt-Universität Berlin; Studium der Frankreichstudien an der Freien Universität Berlin; 2003 Diplom-Frankreichwissenschaftlerin (Kunstgeschichte, Geschichte, VWL); 2004–2008 Museum Wiesbaden, Kunstsammlung: Freie Mitarbeit / Betreuung von Ausstellungsprojekten; 2009 bis 2010 Kunstsammlung des Museums Wiesbaden wissenschaftliches Volontariat; Seit Januar 2011 Betreuung des Sonderprojekts am Museum Wiesbaden „Erforschung der Provenienz von 60 Gemälden, die im Zeitraum von 1935 bis 1945 in das Museum Wiesbaden gekommen sind“.

#### **Prof Dr. Dr. h.c. mult. Hermann Parzinger**

1979 – 1984 Studium der Vor- und Frühgeschichte, Provinzialrömischen Archäologie und Mittelalterlichen Geschichte an den Universitäten München, Saarbrücken und Ljubljana. 1985 Promotion in München, danach von 1986 bis 1990 Hochschulassistent. Nach Abschluss der Habilitationsverfahrens 1990 Berufung zum Zweiten Direktor der Römisch-Germanischen Kommission des Deutschen Archäologischen Instituts (DAI) in Frankfurt am Main mit Ausgrabungen in Spanien und der Türkei. Von 1995 bis 2003 Gründungsdirektor der Eurasien-Abteilung des DAI in Berlin und Leitung diverser Forschungsprojekte in Sibirien, Kazachstan, Uzbekistan, Tadschikistan und Iran. 1996 Berufung zum Honorarprofessor für Prähistorische Archäologie an der FU Berlin. 2003 bis 2008 Präsident des Deutschen Archäologischen Instituts, während dieser Zeit Fortführung der Projekte in Sibirien. Ab März 2008 Präsident der Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Hermann Parzinger erhielt 1998 den Leibniz-Preis der Deutschen Forschungsgemeinschaft und ist Mitglied zahlreicher Akademien in Russland, China, Spanien, Großbritannien Rumänien und Deutschland. Sein wissenschaftliches Hauptinteresse gilt dem Kulturwandel in Kontaktzonen. Von besonderer Bedeutung waren seine spektakulären Entdeckungen in goldreichen skythischen Königsgräbern sowie die Freilegung einer skythischen Eismumie in der Permafrostzone des Altaj-Hochgebirges.

#### **Dr. Adelheid Wessler**

ist seit 2007 Förderreferentin bei der VolkswagenStiftung Hannover und hat dort die Förderinitiative „Forschung in Museen“ mit konzipiert und federführend betreut. Nach ihrem Studium der Ethnologie, Soziologie und Politischen Wissenschaft in Bonn und Köln absolvierte sie von 1999 bis 2002 eine wissenschaftliche Assistenz am Niedersächsischen Landesmuseum Hannover. In dieser Zeit leitete sie die internationale Museumskooperation mit einem Museum in Namibia. 2007 promovierte sie an der Universität Köln zum Thema: Museale Repräsentationen des Selbst und des Anderen im (De-) Kolonisierungsprozess Namibias. In diesen Jahren ist sie freie Mitarbeiterin in diversen internationalen und interdisziplinären Ausstellungsprojekten.

### **Impressum**

Herausgeber: Ulrich Krempel, Wilhelm Krull, Adelheid Wessler

Redaktion: Adelheid Wessler

Lektorat: Adelheid Wessler

Gestaltung und Gesamtherstellung: ArtnetworX GmbH, Hannover

ISBN 978-3-89169-227-1

Der Band dokumentiert die Beiträge des gemeinsam vom Sprengel Museum Hannover und der VolkswagenStiftung durchgeführten Symposiums „Erblickt, verpackt und mitgenommen – Herkunft der Dinge im Museum. Provenienzforschung im Spiegel der Zeit“ am 9. und 10. November 2010. Die Verwertung der Texte ist ohne Zustimmung der Herausgeber und der Autorinnen und Autoren urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.



Volkswagen**Stiftung**

**SPRENGEL MUSEUM HANNOVER**