

Stefan Koldehoff

# Die Bilder sind unter uns

Das Geschäft mit der NS-Raubkunst und  
der Fall Gurlitt

Galiani Berlin

Autor und Verlag haben sich nach besten Kräften und mit allen zu Gebote stehenden Mitteln um die Bildrechte bemüht. Trotz intensiver Recherche war es jedoch nicht in allen Fällen möglich, die Urheber- oder Leistungsschutzberechtigten ausfindig zu machen. Berechtigte Ansprüche von Rechteinhabern werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Lizenzgebühren vergütet.



Verlag Kiepenheuer & Witsch,  
FSC®-N001512

Verlag Galiani Berlin

© 2014, Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotografie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlaggestaltung: Manja Hellpap und Lisa Neuhalfen, Berlin

Umschlagmotiv: © Ullsteinbild

Autorenfoto: © Josi Swafing, Köln

Lektorat: Wolfgang Hörner / Florian Ringwald

Gesetzt aus der Stempel Garamond

Satz: Fotosatz Amann, Memmingen

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

ISBN 978-3-86971-093-8

Weitere Informationen zu unserem Programm finden Sie unter [www.galiani.de](http://www.galiani.de)

# Inhalt

<b>I. Aus aktuellem Anlass – Anmerkungen zur Neuauflage</b>	11
<b>II. Die Geschäfte des Herrn Speer – ein Vorwort</b>	14
<b>III. Gerettet oder gestohlen? Der Fall Gurlitt</b>	20
Eurocity 197	21
Gegner und Geschäftspartner der Nazis	22
Kunsthändler des Diktators	27
Kunst für die Kriegskasse	29
Hitlers Händler	31
Einkaufstouren für Museumsdirektoren	32
Flucht ins Schloss	33
Lügen	34
Gelungene Täuschung	37
Neuanfang in Düsseldorf	37
Museumskunst in der Etagenwohnung	40
Wissenschaftlicher Ehrgeiz	44
Ende der Verschwiegenheit	46
»Lex Gurlitt«?	47
<b>1. »Leider geht es bei diesem Projekt wohl doch wieder mehr ums Geld als um die Wiedergutmachung«</b>	
<b>Max Stern, Walter Westfeld und das Kunsthaus Lempertz</b>	49
Max Stern – Das Ende eines jüdischen Galeristen	49
Freundschaftsdienst oder Zwangsversteigerung?	53
Wie die jüdischen Händler und Sammler geplündert wurden	59
1939 – »Beispiellose Bilderpreise« bei Lempertz	60

<b>2. Otto Dix im Lagerhaus und Heckels <i>Geigerin</i> bei Christie's</b>	
<b>Eine Kunst-Geschichte ohne Happy End – Paul Westheim und Charlotte Weidler</b>	69
»In alter Liebe – Lotte«	70
Flucht vor den Nazis – und eine »Retterin« in der Not	73
Das Ende einer Freundschaft	79
Wiedersehen bei Christie's	85
<b>3. »Die verdunkelnde Macht der Zeit«</b>	
<b>Bernhard Boehmer, Albert Daberkow und Liebermanns <i>Koblfeld</i> in der Villa Grisebach</b>	87
Netzwerke – Die »Entartete Kunst« und der Evangelische Kunstdienst	89
Bernhard Boehmer – Bester Kunde beim Kunstdienst	92
Moderne Kunst für die junge Bundesrepublik –	
Ein »Kunststudent« geht über die Grenze	100
Restitution? – Von den Alliierten Gesetzen bis zur »Berliner Erklärung«	110
Spurensuche	115
<b>4. Sommer 2007 – Ein Bilderlager in der Zürcher Kantonalbank</b>	
<b>Bruno Lohse, Hermann Göring und die Liechtensteiner</b>	
»Schönart Anstalt«	122
»Geschicktes Sammeln und grosszügige Geschenke«	123
Görings Kunststatthalter in Paris und der »Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg« (ERR)	128
<i>Le Quai Malaquais, Printemps</i> – Ein Erpressungsversuch mit Folgen	131
Ein Banktresor voller Kunstwerke	136
Wo ist die Sammlung Göring?	143
<b>5. Kirchners <i>Berliner Straßenszene</i> – Frankfurt, Berlin, New York</b>	
<b>Ernst Holzinger, Karl Haberstock, Wilhelm Ettle –</b>	
<b>Die großen und die kleinen NS-Kollaborateure</b>	147
Ein »Retter, dem Dank gebührt«	147
Ernst Holzinger und das Frankfurter Städel Museum	150
Persilscheine für Kunsträuber	154
Karl Haberstock, Hoflieferant für Hitlers »Führermuseum«	156
Wilhelm Ettle – Der Frankfurter NS-Kunsträuber, ein »Opfer«?	158

Schwarzgeld oder »G. St.« – Die Geschäfte des Kunsthauses Ettle	162
Von allem nichts gewusst	166
<b>6. »Bis dahin wollen wir die Sachen lieber in den Kisten lassen« Conrad Doebbeke, Lovis Corinth und das Niedersächsische Landesmuseum</b>	169
Bitte »keine ›Sonderausstellung dieser Sammlung‹«	170
Doebbeke und die Sammlung Israel	174
»The Karg Collection« 2005 – Das Problem Werkverzeichnis	176
Walther Silberstein – Verwischte Spuren	182
Auf der Suche nach Lovis Corinth	185
<b>7. »Jugendsünden, in die ich vom Zeitgeist hineingetrieben wurde« Wilhelm Rüdiger, Wilhelm F. Arntz und Roman Norbert Ketterer – Fragwürdige Kontinuitäten</b>	191
»Kunst, die nicht aus unserer Seele kam«	192
Emil Nolde: »Juden sind andere Menschen, als wir es sind«	198
Vom Fortgang einer Karriere	201
Wilhelm Rüdiger und Roman Norbert Ketterer	203
Das Schicksal der Sammlung Littmann	210
Die »Unverschämtheit eines alten Nazis«	213
Wilhelm Friedrich Arntz – Aufbauhelfer bei Ketterer und Lempertz	215
»Die Träne quillt, der Kunstmarkt hat ihn wieder« – Ketterer nach 1963	218
<b>8. Go West – Das Tabu des Kunstraubs durch amerikanische GIs</b>	222
Raubkunst – Beutekunst: <i>Cupido beklagt sich bei Venus</i>	223
Heinrich Bürkel, das Auktionshaus Hampel und die Stadt Pirmasens	228
<b>9. Es werde Gerechtigkeit oder Die Mär vom Neubeginn Konrad Adenauer und Heinz Kisters – Raubkunst in den Hallen der Politik</b>	231
Lebenslüge Wiedergutmachung	232
Der Kanzler und der Radiofabrikant	234
Fälschungen in der Rhöndorfer Villa	239
Ein Kanzler erwirbt Raubkunst	245
Spitzweg im Bundespräsidialamt 2007	247

<b>10. »Eine moralische Verpflichtung vermögen wir nicht zu erkennen« – Warum es keinen Schlusstrich geben kann</b>	250
Moral als oberstes Kriterium	260
<b>11. Und nun? – Perspektiven für eine neue deutsche Raubkunstpolitik 2014</b>	266
Unerfülltes Versprechen	267
Keine Chance für eine »Lex Gurlitt«	269
Gutgläubig oder bösgläubig	270
<b>Anmerkungen</b>	277
<b>Anhänge</b>	303
Ausgewählte Vorschriften über den Kunstbesitz von Juden in Deutschland 1933–1945	303
Die »Washingtoner Erklärung« 1998	311
Die »Berliner Erklärung« 1999	313
<b>Register</b>	317
<b>Bildnachweise</b>	326
<b>Dank</b>	327

## I.

# Aus aktuellem Anlass – Anmerkungen zur Neuauflage

Plötzlich ist das Thema NS-Raubkunst in aller Munde. Als im November 2013 durch eine Indiskretion bekannt wurde, dass bayerische Behörden Teile der Sammlung eines jener Kunsthändler beschlagnahmt hatten, der im Auftrag der Nationalsozialisten die sogenannte »Entartete Kunst« verkauft hatte, gab es plötzlich Hunderte von Experten. Monatelang ließen große Tageszeitungen Juristen und Philosophen, Historiker und Museumsdirektoren darüber diskutieren, was denn nun mit jenen rund 1400 Bildern zu geschehen habe, die nach einer Durchsicherung in einer Münchner Wohnung gefunden worden waren. Cornelius Gurlitt, der Sohn des Kunsthändlers und Erbe seiner Kunstsammlung, ein alter Mann von über 80 Jahren, wurde von den Medien regelrecht gejagt. Irgendwann gab es das erste Foto, heimlich beim Einkaufen aufgenommen. Irgendwann gelang es einer Journalistin, den Mann abzufangen, ihn drei Tage bis ins Zimmer seines Arztes und bis auf die Bettkante im Hotelzimmer zu begleiten und ihm Aussagen zu seinen Bildern abzurufen. Als Mensch aus einer anderen Zeit wurde Gurlitt in ihrer Reportage beschrieben. Ob dieser Mensch sich der Tatsache bewusst war, dass er gerade sein Innerstes einer Weltöffentlichkeit offenbarte, ging aus der Geschichte nicht klar hervor. Cornelius Gurlitt, der bis Weihnachten 2013 problemlos allein zurecht gekommen war, wurde danach aus gesundheitlichen Gründen vom Amtsgericht München unter Betreuung gestellt. Auch dieses Detail warf in der Öffentlichkeit Fragen auf.

So faszinierend war die Geschichte vom angeblich milliardenschweren Nazi-Schatz von München-Schwabing, dass die entscheidenden Fragen lange niemand stellte: Warum konzentrierte sich die allgemeine Erregung auf diesen einen Mann? Warum machte man ihn für Vorgänge verantwortlich, in die

bestenfalls sein Vater verstrickt gewesen war? Warum fragte niemand nach der kollektiven gesellschaftlichen Verantwortung dafür, dass auch fast sieben Jahrzehnte nach Kriegsende noch Holocaust-Opfer nach ihrem Besitz suchen und um Rückgabe betteln müssen, dass der Nachfolgestaat der Hitler-Diktatur ihnen dabei aber nicht durch Gesetze und Vorschriften effektiv hilft?

Cornelius Gurlitt nämlich konnten die Strafverfolgungsbehörden auch fast zwei Jahre später noch nichts vorwerfen, das die jahrelange Konfiszierung seines Privatbesitzes rechtfertigen könnte. Geschäfte mit den Nationalsozialisten hatte sein Vater gemacht, nicht er. Die Gesetze und Erlasse, nach denen die sogenannte »Entartete Kunst« ab 1937 aus den Museen entfernt und an Kunsthändler weitergereicht wurde, hat nach dem Krieg niemand außer Kraft gesetzt. Bei Werken, die zwischen 1933 und 1945 nicht aus öffentlichem, sondern aus privatem Besitz – oft von jüdischen Sammlern – gestohlen oder enteignet worden waren, sind alle Anspruchsfristen auf Rückgabe seit Jahrzehnten abgelaufen. Und auch wenn einige Politiker mit dieser populistischen Forderung schnell in die Medien drängten – unter anderem, um Kritiker aus dem Ausland zu beruhigen: Die entsprechenden Gesetze lassen sich in einem Rechtsstaat auch nicht rückwirkend verändern, wie gefordert wurde. Die Bundesrepublik hat es nach 1945 versäumt, in diesem Bereich Gesetze zu erlassen, die die Opfer des Nationalsozialismus geschützt hätten. Stattdessen konnten die Täter ihre Beute zum größten Teil behalten und verkaufen. Wie es dazu vor, im und noch lange nach dem Krieg kommen konnte, wie bis heute mit der NS-Raubkunst gehandelt wird und warum die einstigen Besitzer keine juristischen Möglichkeiten haben, dagegen etwas zu unternehmen, beschreibt dieses Buch.

In Deutschland gibt es nach wie vor Tausende Besitzer von NS-Raubkunst. Cornelius Gurlitt ist keineswegs allein. In unzähligen Wohnzimmern hängen Bilder über den Sofas, die während der NS-Diktatur auf sogenannten »Judenauktionen« als deutlich gekennzeichnete »nichtarischer Besitz« ganz bewusst weit unter Wert verkauft worden waren. Cornelius Gurlitt hat einfach nur Pech gehabt, als er den Zollfahndern im Zug auffiel, weil er viel Bargeld bei sich hatte und zur Begründung etwas von Bilderverkäufen erzählte. Nicht einmal das war gelogen: Das Geld, das er bei sich hatte, stammte von einem Konto, das er nach einer Auktion in Bern angelegt hatte – allerdings gut zwanzig Jahre zuvor. Über seinen Namen war schnell der Familienhintergrund hergestellt – und ein Ermittlungsverfahren nahm seinen



Lauf, das schließlich zu behördlichen Maßnahmen führte, die zahlreiche Juristen für absolut unverhältnismäßig halten.

Sich über ihn und sein jahrzehntelanges Schweigen gegenüber jenen Menschen, denen manche der Gurlitt-Bilder einst gehört hatten, moralisch zu empören, ist nicht schwer. Die bayerischen Ermittlungsbehörden allerdings schwiegen nach ihrer Entdeckung ebenfalls und informierten keinen der ehemaligen Besitzer, obwohl manche von ihnen schnell zu ermitteln waren.

Schon 1998 haben sich die deutschen Museen in öffentlicher Trägerschaft zwar dazu verpflichtet, in ihren Beständen nach Raubkunst zu suchen, sie zu veröffentlichen und gegebenenfalls auch nach einer »fairen und gerechten Lösung« zu suchen. Einige wenige Häuser wie die Hamburger Kunsthalle oder die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden setzten diese Erklärung schnell um. Mehr Museen folgten aber erst, als Bund und Länder für die entsprechenden Recherchen auf Antrag auch Geld zur Verfügung stellten. Dort geschieht zum Teil hervorragende Arbeit, die nur an wenigen Orten Gefahr läuft, über den wissenschaftlichen Ehrgeiz den eigentlichen Grund für diese Arbeit aus dem Blick zu verlieren: die berechtigten Interessen der Opfer, hinter denen jede institutionelle Besitzstandswahrung zurückstehen hat. Nach wie vor sind es aber viel zu wenige Häuser, die die Aufarbeitung der eigenen Vergangenheit als existenzielle Aufgabe begreifen.

Nur wenige der schon damals beschriebenen Probleme sind seit dem ersten Erscheinen dieses Buches vor fünf Jahren systematisch bearbeitet oder gar gelöst worden. Der Fall Gurlitt hat diese kultur- und rechtsstaatliche Blamage nun wieder zurück ins gesellschaftliche Bewusstsein gerückt und bietet dadurch die Chance, das Thema NS-Raubkunst endlich neu und effektiver als bisher anzugehen. Er hat bewiesen, was dieses Buch schon 2009 belegt hat: Die bisherigen Anstrengungen reichen bei allem vorhandenem guten Willen für diese Aufgabe, die eine Aufgabe der gesamten Gesellschaft dieses Landes ist, nach wie vor bei Weitem nicht aus. Es muss sich mehr tun in Deutschland. Vorschläge dazu, welche Maßnahmen und Initiativen das sein könnten, finden sich am Ende dieses Buches.

Vielleicht werden wir Cornelius Gurlitt eines Tages dankbar sein.

Köln, im Januar 2014  
Stefan Koldehoff

## II. Die Geschäfte des Herrn Speer – ein Vorwort

Das alte BP-Parkhaus am Neumarkt gehört nicht zu den schönsten Orten in der Kölner Innenstadt. Irgendwann in den Fünfzigerjahren gebaut, ist es eng und dunkel und laut. Breite Rampen schieben sich in der Mitte in die Höhe. Um sie herum sind rechteckig die viel zu kleinen Parkdecks angeordnet. Die Türen klemmen, die Farbe blättert ab, in den Ecken riecht es nach Benzin und Urin. Lackspuren zeigen überall, wer wo die Kurve nicht bekommen hat. Niemand würde vermuten, dass hier seriöse Geldgeschäfte abgewickelt werden – schon gar nicht, wenn es um edle, teure Kunstwerke geht. Den Mann, der hier seit Ende der Siebzigerjahre regelmäßig seinen nicht mehr ganz neuen NSU Ro 80 parkte, störte das nicht. Er kam nur, um nebenan Geld abzuholen – jeweils größere Summen, dezent verpackt und ohne Quittung. Der Verkauf von Gemälden hatte ihm das Geld eingebracht, das jeweils in Gegenwart mehrerer Zeugen übergeben wurde. Belege wollte der Herr mit dem schütterten weißen Haar und den buschigen dunklen Augenbrauen nämlich nicht unterschreiben.

Der 75-Jährige, der in Köln regelmäßig seine Geldkuverts entgegennahm, wusste, wie man es schafft, keine Spuren zu hinterlassen und systematisch die Wahrheit über sich selbst zu verdrehen oder zu verbergen. Dreieinhalb Jahrzehnte zuvor hatte ihm diese Fähigkeit das Leben gerettet. Damals, bei den Nürnberger Prozessen, spielte Albert Speer dem internationalen Tribunal einen reumütigen Sünder vor, der von den Kriegsverbrechen der Nationalsozialisten nichts gewusst habe. Die Alliierten glaubten Hitlers ehemaligem Rüstungsminister und verurteilten ihn nicht zum Tod, sondern nur zu einer Haftstrafe von 20 Jahren. Verschiedene Historiker haben inzwischen belegt, dass Speer in Nürnberg log und sehr wohl

vom systematischen Mord an den europäischen Juden wusste. Nachzulesen ist die Wahrheit auch in einem Konvolut von 100 Briefen, die der frühere NS-Minister zwischen Mai 1971 und August 1981 an die ehemalige französische Widerstandskämpferin Hélène Jeanty Raven geschrieben hatte und die im März 2007 im Londoner Auktionshaus Bonhams versteigert wurden.<sup>1</sup> Einen Tag vor Weihnachten 1971 schien Speer demnach sein Gewissen erleichtern zu wollen. Er schrieb an »Chère Ninette«: »Das wird ein sehr schwieriger Brief, einer der schwerwiegendsten meines ganzen Lebens.« Anschließend gestand er seiner Briefpartnerin, deren ersten Ehemann die Nationalsozialisten erschossen hatten, dass er Heinrich Himmlers berüchtigter »Posener Rede« vom 6. Oktober 1943 doch bis zum Ende beigewohnt hatte. In dieser Geheimrede kündigte der »Reichsführer-SS« bei einer Tagung im Rathaus der von den Deutschen besetzten polnischen Stadt vor Reichs- und Gauleitern unmissverständlich die Ausrottung des jüdischen Volkes samt seiner Kinder an.<sup>2</sup>

Von Speer hieß es jahrzehntelang, er habe an jenem Tag zwar selbst um 9 Uhr einen Vortrag über die aktuelle Rüstungsproduktion gehalten, sei dann aber bereits vor der Himmler-Rede abgereist. Der »Generalinspektor für das deutsche Straßenwesen, Festungsbau, Wasser und Energie« war für die Materialvergabe beim Bau der Konzentrations- und Vernichtungslager verantwortlich, und als Rüstungsminister setzte er Millionen von Zwangsarbeitern ein – darunter Kinder und Jugendliche, von denen Tausende ums Leben kamen. Doch seine Beteiligung am nationalsozialistischen Massenmorden war nicht das einzige historische Detail, das Albert Speer der Weltöffentlichkeit vorenthielt. Der hohe NS-Funktionär häufte neben einem großen Vermögen eine stattliche Kunstsammlung an. Erst Jahre nach Krieg und Haft erfuhr der verurteilte Hauptkriegsverbrecher dann vom Schicksal »seiner« Kunstwerke. Ende der Siebzigerjahre wollte ein ehemaliger Freund, der inzwischen in Mexiko lebte, Teile der ehemaligen Sammlung Speer im Kölner Auktionshaus Lempertz versteigern lassen. Ein Kustos am Düsseldorfer Kunstmuseum, der um eine Expertise gebeten worden war, erkannte dabei ein Gemälde von Arnold Böcklin wieder. Speer wurde darüber von Henrik Hanstein informiert, dem damaligen Juniorchef und heutigen Inhaber von Lempertz. Der ehemalige NS-Minister einigte sich mit den Bewahrern der Bilder und entschied, seinen Anteil ebenfalls in Köln zu versilbern.

Immer wieder parkte Speer seitdem das Auto im Parkhaus am Kölner

Neumarkt, stieg die Treppen zur Straße hinab, bog um die Ecke und betrat den Eingang des Kunsthauses Lempertz. Rund 20 bis 30 Bilder seien es schließlich gewesen, die der Nazi bei seinem Unternehmen einlieferte, erinnert sich Hanstein. Das Geld habe Speer in bar erhalten, offenbar an Steuer und Familie vorbei, um davon seine heimliche Geliebte zu finanzieren: »Nein, er hat nie eine Unterschrift geleistet«, so Hanstein. »Wir haben jedes Mal vier oder fünf Zeugen geholt, die bestätigt haben, dass er das Geld bekommen hat. Regelmäßig war in jeder Auktion bis zu seinem Tod etwas von ihm dabei.«<sup>3</sup> Knapp eine Million D-Mark flossen auf diese Weise in Speers schwarze Kasse.

Moralische Bedenken scheint der Kölner Kunsthändler bei den dubiosen Deals mit dem NS-Kriegsverbrecher nicht gehabt zu haben. Er erzählte dem Journalisten Heinrich Breloer für dessen Dokumentarband *Die Akte Speer* bereitwillig alle Details in einem Interview, dessen Brisanz die Öffentlichkeit kaum wahrgenommen hat. Sein Unternehmen habe bei Speer »kein einziges Bild gefunden, das irgendwie mit jüdischer Provenienz in Zusammenhang steht. Es ist auch nie eine Reklamation gekommen.«<sup>4</sup> Der Londoner Kunsthändler Jonathan Green sah die Dinge allerdings anders. Er ersteigerte im April 2006 im Kölner Auktionshaus Van Ham für 430000 Euro telefonisch das Gemälde *Landschaft mit Motiven des Englischen Gartens von Caserta* aus dem Jahr 1795 von Jakob Philipp Hackert. Wie Green nach der Auktion erfuhr, stammte es aus ehemaligem Speer-Besitz. Auch Van Ham hatte die durchaus bekannte Provenienz des Bildes nicht erwähnt. Der Brite verlangte die Rücknahme, weil die Herkunft verschwiegen worden und keinesfalls geklärt sei.

Die Parkhausszene, die Henrik Hanstein so offen beschreibt und sogar in einem Buch drucken ließ, ist symptomatisch für jenes zwielichtige Halbdunkel, in dem in der Nachkriegs-Bundesrepublik mit NS-Raubkunst gehandelt wurde – und wird. Auf der einen Seite steht dabei der Kunsthandel, der nach 1945 am sogenannten Wirtschaftswunder partizipierte, auf der anderen Seite finden sich die heute nahezu vergessenen Namen jener jüdischen Sammler, die ihrer Kunstwerke in der NS-Zeit beraubt wurden. Wer kennt zum Beispiel noch Leo Bendel, Marie Busch, Max Silberberg oder Walter Westfeld? Wem sagen die Namen von Alexander Lewin, Emma Budge, Bernhard Altmann oder Elise und Leo Smoschewer etwas? Wer wüsste noch, dass sie einmal großartige Kunstsammlungen besessen haben – genau

wie Vally Honig-Roeren, Max Emden, Alice und Hans Rubinstein, Berthold Nothmann, Paul Schüler und Max Stern? Tausende von jüdischen Kunstsammlungen waren es, die die Nationalsozialisten nach 1933 zerschlugen, indem sie die wertvollen Bilder, Skulpturen, Möbel, Schmuckstücke und Teppiche beschlagnahmten oder deren Eigentümer nach ständig verschärften Gesetzen und Vorschriften enteigneten. Die wirtschaftliche Vernichtung der jüdischen Bevölkerung bereitete die physische Vernichtung vor: den Völkermord an den vorher entrechteten und ausgeplünderten Juden. Deutsche Galeristen und Auktionatoren waren daran maßgeblich beteiligt. Sie versorgten freiwillig und willfährig die NS-Elite mit Kunstgegenständen für deren Amtsräume und Privatresidenzen. Gegen gute Entlohnung statteten sie die öffentlichen Museen des angeblich »Tausendjährigen Reichs« mit dekorativen Gemälden aus und betrieben vor allem nach Kriegsbeginn einen schwunghaften Handel mit privaten Sammlern. Wie ausnahmslos jeder Wirtschaftszweig in Deutschland war auch der Kunsthandel zwischen 1933 und 1945 untrennbar in das nationalsozialistische Gewaltregime verstrickt. Woher die Werke stammten, die die Amtsräume und Privathäuser von Hitler und Goebbels, Speer und Ribbentrop schmückten oder für den Verkauf gegen Devisen vorgesehen waren, spielte keine Rolle. Die meisten Vorbesitzer hatten die Nationalsozialisten ohnehin ins Exil getrieben oder in Auschwitz und Theresienstadt, Majdanek und Treblinka ermordet. Sie konnten nicht mehr nachfragen.

Die wenigen Überlebenden des Holocaust und ihre Nachkommen erhielten nach dem Krieg nur einen Bruchteil ihres ursprünglichen Besitzes zurück. Verschollen oder vernichtet waren die Kunstwerke aber nicht. Im Gegenteil: Die meisten der Bilder, Skulpturen und Möbel, die vor 1945 ihren legitimen Eigentümern unter Druck und Gewalt entzogen wurden, durften häufig jene Parteigenossen behalten, die sie in den Jahren zuvor den jüdischen Sammlern gestohlen hatten. Keine staatliche Stelle kontrollierte ernsthaft, ob sie nach 1945 an die jüdischen NS-Opfer oder ihre Familien restituiert wurden. Bis heute wird mit Tausenden dieser Kulturgüter viel Geld verdient. Sie werden auf Auktionen angeboten und in Galerien verkauft – manchmal sogar mit Hinweis auf ihre jüdischen Vorbesitzer, manchmal mit Provenienzen, die erstaunlicherweise erst nach 1945 beginnen. Werkverzeichnisse nennen keine Vorkriegsbesitzer, Auktionskataloge machen häufig überhaupt keine Angaben. Große Fragen wirft das noch immer durchaus

übliche Vorgehen bislang allerdings nicht auf. Viele deutsche Kunsthändler lehnen stattdessen die seit einigen Jahren öffentlich geführte Debatte über die Restitution von in der NS-Zeit entzogenen Kunstwerken ab. Sie rufen laut und vernehmlich nach einem Schlusstrich unter ebenjenes Thema, dessen Verursacher der eigene Berufsstand ist – durch seine schuldhafte Verstrickung ins NS-System, ein bis heute in weiten Kreisen der Branche fehlendes Unrechtsbewusstsein und die mangelnde Bereitschaft zur Aufarbeitung der Vergangenheit.

So profitieren Galerien und Auktionshäuser nach wie vor vom größten Kunstraub der Geschichte. Anstrengungen, dessen Hintergründe als Teil der deutschen Geschichte systematisch zu dokumentieren, hat es bisher nicht gegeben. Dabei wäre genau das 65 Jahre nach Gründung der Bundesrepublik Deutschland und 25 Jahre nach dem Fall der Mauer dringend nötig, meint der ehemalige Direktor des Jüdischen Museums in Frankfurt am Main, Georg Heuberger: »Als die Zeitzeugen noch gelebt haben, als die Dokumente noch präsent waren, ist es versäumt worden. Dadurch hat sich ein Schuld- und Schuldenberg aufgebaut, der jetzt abgetragen werden muss. Und dieser Verantwortung und dieser entscheidenden Debatte will man sich nicht stellen. Alle gesellschaftlichen Gruppen der Bundesrepublik, von den Steuerberatern, den Zahnärzten über Anwälte und Ärzte sowieso, haben heute ihre Verstrickung in der NS-Zeit aufgearbeitet. Wo bleiben hier die großen Kulturinstitutionen?«<sup>5</sup>

Überall blühte zwischen 1933 und 1945 das Geschäft mit der geraubten Kunst, und in ganz Deutschland gab es unzählige Beteiligte, die davon profitierten – weit über das Kriegsende hinaus. Allein die gedruckte »Handreichung«, mit der die Bundesregierung seit Februar 2001 überwiegend vergeblich die deutschen Museen zu eigenen Provenienzforschungen auffordert und die inzwischen im Internet fortgeschrieben wird, enthält eine Liste mit fast 200 Namen von Beamten, Gutachtern, Kuratoren, Kunsthistorikern, Diplomaten, Kunsthändlern, Auktionshäusern und Speditionen, die in den Handel mit geraubter Kunst verwickelt waren – darunter so klingende Namen wie der der Münchner Galeristin Maria Almas Dietrich, die im besetzten Paris rund 320 Gemälde erwarb und auch nach dem Krieg noch über ein gut gefülltes Bilderlager verfügte. Tatsächlich dürfte die Zahl der beteiligten Museumsmitarbeiter und Kunsthändler in die Tausende gehen.<sup>6</sup>

Die Bilder, Grafiken und Plastiken, die Möbel, Teppiche und Zeich-

nungen, die damals unter NS-Druck ihre Besitzer wechselten, lagern zum Teil auch 70 Jahre nach Kriegsende noch in bundesdeutschen Museen. Die haben schon immer – und erst recht nach der »Washingtoner Erklärung« von 1998 – moralisch kein Recht, sie zu besitzen. Vor allem aber sind diese Kulturgüter zu einem großen Teil über den Handel in Umlauf geblieben. Woher die Werke kamen, die den Händlern über Vermittlungsgebühren und Provisionen reichlich Geld in die Kassen spülen, interessiert damals wie heute kaum jemanden.

Ein Grund dafür sind jene Kontinuitäten, die hier beschrieben werden. Wer vor dem Krieg mit Kunst gehandelt hatte, konnte das Geschäft nach dem Krieg problemlos weiter betreiben – mit Lagern voller Bilder, nach deren Herkunft niemand fragte, weil die Zeit des Nationalsozialismus kollektiv tabuisiert war und niemand darüber sprechen wollte. Das Buch berichtet daher von den großen Kunsthäusern, die vom Kunstraub der Nationalsozialisten profitierten. Es erzählt von jenen kleinen Händlern, die in der Verfolgung der deutschen Juden plötzlich die Möglichkeit sahen, am großen Geldverdienen teilzuhaben. Und es rekonstruiert, wie selbst angesehene Museumsmitarbeiter sich nicht scheuten, beim schmutzigen Spiel mit den Meisterwerken mitzumachen.

Die strukturellen Kontinuitäten in ihrer Gesamtheit zu beschreiben, ist nicht möglich, weil die Zahl der betroffenen Personen viel zu groß ist. Jede mittelgroße deutsche Stadt verfügte nach 1933 über mindestens einen Gutachter, der bereit war, im Auftrag der NS-Finanzbehörden jenes Eigentum zu schätzen und zu vermarkten, mit dem die Verfolgten des NS-Regimes ihre Flucht zu finanzieren versuchten oder das ihnen schlicht enteignet und gestohlen wurde: Kunstwerke und Möbel, Kleidung und Geschirr, Teppiche und Bestecke, schließlich sogar die Eier und die Butter, die sich noch im Schrank fanden, nachdem die Besitzer deportiert worden waren.<sup>7</sup> Deshalb konzentriert sich das Buch ausschließlich auf Werke der bildenden Kunst, weil sie durch die aktuelle Restitutionsdebatte in Deutschland gegenwärtig besonders im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses stehen. Einen Anspruch auf Vollständigkeit kann und will es nicht erheben. Sie auch nur annähernd zu erreichen, wäre Aufgabe eines universitären Forschungsprojektes. Die in den nachfolgenden Kapiteln genannten Personen und Firmen stehen, wie der Fall Gurlitt, der das Thema im Herbst 2013 wieder ins allgemeine Bewusstsein rückte, stellvertretend für Tausende andere.

### III.

## Gerettet oder gestohlen? Der Fall Gurlitt

Die von langer Hand geplante Aktion begann mit dem Druck auf einen nicht mehr ganz weißen Klingelknopf in der fünften Etage in einem Apartmenthaus im Münchner Nobelstadtteil Schwabing. Unten sind die Klingelschilder alphabetisch geordnet. Eine helle Steintreppe mit edlem Holzgeländer führt um ein großzügiges Atrium herum zu den 84 Wohnungen. Die Nähe zum Englischen Garten und die großen Balkone machten das Gebäude zu einer gesuchten, der Zugang über Tiefgarage und Aufzüge auch zu einer diskreten Adresse. Mitglieder aus der Entourage des Filmregisseurs Rainer Werner Fassbinder lebten hier in den 1970er-Jahren. In einer der 84 Wohnungen gab es einige Jahre lang sogar eine Schüler-WG: Die Eltern eines der Jungen hatten sie als Wertanlage für ihren Sohn gekauft. Zu den Bewohnern zählte damals ein Gymnasiast, der später ausgerechnet zu einem der bekanntesten Raubkunst-Forscher weltweit werden sollte: Willi A. Korte, der Mitte der 1980er-Jahre in einem Bankschließfach in Texas den von einem GI gestohlenen mittelalterlichen Domschatz von Quedlinburg finden und seine Rückführung nach Deutschland verhandeln sollte.

Am 28. Februar 2012, einem Dienstagmorgen, hatte niemand auf das Klingeln in der fünften Etage reagiert. Vielleicht funktionierte die Klingel nicht, vielleicht war sie abgestellt. Auch Klopfen und Rufen reagierte der Bewohner der 90-Quadratmeter-Wohnung in der linken Haushälfte nicht. Weil die Beamten vor der Tür – angeblich gut zwei Dutzend Männer und Frauen – aber einen Durchsuchungsbeschluss in der Tasche hatten, der ihnen das Recht gab, sich Zutritt zur Wohnung mit dem schlichten Namensschild »Gurlitt« zu verschaffen, brachen sie die Wohnungstür auf. Dahinter trafen sie auf den Eigentümer des Apartments: einen kleinen alten Mann mit



schlohweißem Haar, der auf den Einbruch in seine Wohnung und die vielen fremden Menschen entsprechend verschüchtert reagierte.

Was an jenem vorletzten Februartag des Jahres 2012 begann, sollte fast zwei Jahre später die bayerischen Finanzbehörden, die Augsburger Staatsanwaltschaft und einige angesehene Kunsthistorikerinnen unsterblich blamieren. Die Öffnung der Tür in Schwabing führte zu einer Sondersitzung des Kunstausschusses des Landtags in München und zum Eingeständnis eines Ministers, im Umgang mit dem damals 79 Jahre alten Cornelius Gurlitt seien »erhebliche Fehler« gemacht worden – und zwar auch noch lange nach der Durchsuchung in der fünften Etage in Schwabing. Über deren rechtliche Grundlage diskutieren Juristen bis heute: Durfte die Privatsphäre eines bis dahin unbescholtenen Mannes, dem auch zwei Jahre nach dem Eindringen in seine Wohnung noch keine Anklageschrift zugestellt wurde, einfach in die Öffentlichkeit gezerrt werden? Durften die rund 1400 Kunstwerke, die die Fahnder in seinem Apartment fanden und die bis heute als sein Privatbesitz gelten, einfach auf einer von Bund und Ländern betriebenen Internetseite veröffentlicht werden – nur weil der Verdacht besteht, dass sie nach 1937 als »entartet« aus deutschen Museen entfernt oder früher schon privaten Sammlern gestohlen, abgepresst oder enteignet wurden? Und schließlich: Wenn es schon zum Zeitpunkt der Durchsuchung in Schwabing den Verdacht gab, dass Cornelius Gurlitt gestohlene Zeichnungen, Aquarelle und Gemälde besaß – warum wurden dann fast zwei Jahre lang weder die Öffentlichkeit noch konkret bekannte Vorbesitzer über den Bilderfund von Schwabing informiert? Das nämlich wäre durchaus möglich gewesen, weil einige der gefundenen Werke von Sammlern konkret und öffentlich gesucht wurden. Im 500 Kilometer entfernten Berlin führten diese Fragen innerhalb weniger Tage zu massiven internationalen diplomatischen Verwicklungen.

## Eurocity 197

Begonnen hat das Desaster bereits knapp anderthalb Jahre früher. Im September 2010 fiel Zollbeamten im Eurocity 197 von Zürich nach München ein älterer Mann auf, der erst am selben Morgen in die Schweiz eingereist war. Weil auf dieser Strecke gern Schwarzgeld von Schweizer Nummernkonten nach Deutschland transportiert wird, fragten die Grenzer den

Mann, ob er Bargeld einführt. Zunächst bestritt der 76-Jährige das. Eine Durchsuchung auf der Zugtoilette förderte dann aber 18 bankfrische 500-Euro-Noten zutage. Der Mann, dessen österreichischer Ausweis auf den Namen Rolf Nikolaus Cornelius Gurlitt, geboren in Hamburg, lautet, sprach von Geschäften, die er getätigt habe. Er nannte die Galerie Kornfeld in Bern, eines der traditionsreichsten Auktionshäuser mit angeschlossener Galerie in Bern. Weil die Einfuhr von Bargeld aus der Schweiz nach Deutschland erst ab 10000 Euro meldepflichtig ist, ließen die Zollfahnder den Mann weiterreisen. Seinen Namen und die Adresse in München-Schwabing aber gaben sie weiter – zusammen mit der Auskunft, dass Cornelius Gurlitt eigenen Angaben zufolge Kunstwerke verkauft. Kollegen sollten prüfen, ob dies eventuell gewerbsmäßig geschah und ob die dafür möglicherweise fälligen Steuern bezahlt wurden. Die Steuerfahndung nahm ihre Arbeit auf.

Zu den Vorgängen der folgenden Wochen und Monate äußern sich die beteiligten Behörden bis heute unter Hinweis auf laufende Ermittlungen nicht. Fest steht aber, dass ihnen schnell die Bedeutung des Namens Gurlitt klar geworden sein muss. Und dass dieser Name durchaus auf einen regelmäßigen Handel mit Kunstwerken hindeuten könnte. Cornelius Gurlitts Vater nämlich, der Kunsthistoriker Hildebrand Gurlitt, war bis zu seinem Tod nicht nur ein bedeutender Museumsleiter gewesen. Er hatte zwischen 1933 und 1945 auch ausschließlich vom Handel mit Gemälden, Papierarbeiten und Plastiken gelebt – erst auf eigene Rechnung, später dann als Beauftragter der nationalsozialistischen Reichsregierung unter Adolf Hitler. Damit war aus dem möglichen Steuerfall Gurlitt auch ein politischer Fall geworden.

## **Gegner und Geschäftspartner der Nazis**

Paul Theodor Ludwig Hildebrand Gurlitt, 1895 in Dresden als Sohn des Architekturohistorikers Cornelius und Enkel des Landschaftsmalers Louis Gurlitt geboren, hatte in Dresden, Berlin und Frankfurt Kunstgeschichte studiert.<sup>1</sup> Nach seiner Promotion und einer Tätigkeit als Kritiker – unter anderem für die *Vossische Zeitung*, die *Deutsche Allgemeine Zeitung* und die *Frankfurter Zeitung* – wurde er 1925 Direktor des König-Albert-Museums in Zwickau. Bis 1930 machte Gurlitt das 1914 eingeweihte Haus

trotz ständiger Finanznot durch eine kluge Ankaufspolitik, enge Zusammenarbeit mit Privatsammlern wie Salman Schocken und progressive Ausstellungen zu einem der führenden Museen der Moderne im Deutschen Reich. Gurlitt förderte die Expressionisten und Paul Klee, war mit Ernst Barlach befreundet und hielt engen Kontakt zum Bauhaus im nahen Dessau. Wegen dieses Engagements für die Moderne und wegen seiner Ankaufspolitik, die angeblich deutsche Klassiker benachteiligte, forderten nationalistische Kreise in Zwickau, darunter der *Kampfbund für deutsche Kultur*, auch mit antisemitischen Parolen 1930 erfolgreich Gurlitts Absetzung als Museumsdirektor, offiziell als Folge von Geldnot, drei Jahre vor der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten. Ludwig Justi, Leiter der Berliner Museen, veröffentlichte daraufhin in der Zeitschrift *Museum der Gegenwart* einen Aufsatz mit dem Titel »Der Zwickauer Skandal«.<sup>2</sup> Gurlitt hielt sich mit einem Lehrauftrag an der Kunstgewerbeakademie Dresden und einem Buch über Käthe Kollwitz über Wasser und zog mit seiner Familie schließlich nach Hamburg, wo der 36-Jährige ab 1931 den Kunstverein leitete. Am 28. Dezember 1932 wurde dort sein Sohn Cornelius geboren.

Die Machtübernahme der Nationalsozialisten beendete 1933 auch in Hamburg Hildebrand Gurlitts Tätigkeit als Kunstvermittler. Dass seine Großmutter Elisabeth aus der jüdischen Kaufmannsfamilie Marcus in Königsberg stammte, machte auch ihren Enkel nach Auffassung des NS-Regimes zum »Vierteljuden«; seine Familie galt als »jüdisch versippt«. Und auch hier, in Hamburg, traf Gurlitts Kunstauffassung nur noch auf wenig Gegenliebe – obwohl es noch bis 1936 selbst in der NS-Führung Kräfte gab – unter ihnen Propagandaminister Joseph Goebbels, der spätere Kulturminister Bernhard Rust und »Reichsjugendführer« Baldur von Schirach –, die versuchten, den Expressionismus gegen den Willen von Hitlers »Blut- und Boden«-Ideologen Alfred Rosenberg als »nordische« Staatskunst im sogenannten »Dritten Reich« zu etablieren.<sup>3</sup> Früh schon wandten sich aber auch in Hamburg der *Kampfbund für deutsche Kultur* und die publizistischen Organe der Nationalsozialisten gegen Gurlitt. Im *Hamburger Tageblatt* hieß es bereits am 29. November 1932 hämisch: »Die Geschosse, die wir gegen ihn und den Kunstverein versenden müssen, stammen aus derselben Gießerei wie diejenigen, mit denen ihn unsere Kampfgenossen in der Stadt Zwickau aus seiner Stellung als Direktor des dortigen Museums herausgeholt haben. Er wurde am 1. April 1930 entlassen und siedelte –

o glückliches Zwickau! – nach Hamburg über, wo er jetzt im Schatten des Rothenbaums als Märtyrer der ›modernen Kunst‹ ausruhen oder sich still weiterentfalten möchte. (...) Aber wir sind nicht bescheidener als unsere Zwickauer Mitkämpfer und erwarten von Herrn Dr. Gurlitt (...) die Freude, ihn auch in unserer Stadt sein kunstfeindliches Tun beendigen zu sehen. Wir werden jedenfalls mit nicht geringerem Kunstliebeseifer als die Zwickauer ein solches ›happy end‹ herbeizuführen suchen.«<sup>4</sup>

Um einer Entlassung zuvorzukommen, stellte Hildebrand Gurlitt sein Amt am 14. Juli 1933 zur Verfügung.<sup>5</sup> Zum zweiten Mal innerhalb von dreieinhalb Jahren war er das Opfer seines Engagements für die unabhängige Moderne in Deutschland geworden. Dem jungen Familienvater blieb nicht viel anderes übrig, als sich 1934 als Kunsthändler mit der Galerie »Kunstkabinett Dr. H. Gurlitt« zunächst in der Klopstockstraße 35 an der Elbchaussee im vornehmen Altona, später dann in der Alten Rabenstraße 6 an der Außenalster, unmittelbar beim Kunstverein, selbstständig zu machen. Das Geschäft entwickelte sich schnell positiv. Schon im ersten Geschäftsjahr nahm Gurlitt nach eigenen Angaben 10–12 000 Reichsmark ein. Bis 1943 steigerte sich diese Summe auf rund 200 000 Reichsmark.<sup>6</sup>

Verschiedene Leumundszeugnisse, die sich Hildebrand Gurlitt nach 1945 im Rahmen seines Entnazifizierungsverfahrens von Hamburger Zeitgenossen ausstellen ließ, beschreiben seine Galerie als einen Hort der Freiheit. So bestätigte im Januar 1946 der Hamburger Rechtsanwalt Dr. Walter Clemens: »Das von ihm in Hamburg ins Leben gerufene Kunstkabinett war eine Insel der freien Gesinnung. Dort sammelten sich liberal gesinnte geistige Menschen ohne Rücksicht auf Rasse und Religion, um ihre Gedanken frei und offen auszutauschen. Sie konnten dies tun, weil sie wussten, dass sie in diesem Gurlittschen Kreis vor Denunzianten und Bspitzelung sicher waren. Im Hause Gurlitt hatte insbesondere die Kunst jeder Richtung [sic!], auch die sogenannte »entartete«, eine Heimatstatt. Dem Freundeskreis des Hauses wurde [sic!] dort oft die von der nationalsozialistischen Regierung verfehmten Kunstwerke aus verschiedenen Kunstperioden vorgeführt. Das Haus war ein Kulturzentrum, in dem, unbeirrt von dem politischen und geistigen terror [sic!] des Nationalsozialismus, die Idee der geistigen Freiheit verehrt und liebevoll gepflegt wurde.«<sup>7</sup> Auch der Direktor der Städtischen Kunstsammlung Chemnitz, Friedrich Schreiber-Weigand, bescheinigte Gurlitt wenig später anti-nazistische Gesinnung und schrieb: »Als

Kunsthändler, in welche Lage ihn die Verhältnisse zwangen, ist er wiederum in der Nazizeit mit innerer Überzeugung und Mut für die angeprangerte ›entartete Kunst‹ eingetreten und hat damit manches der Werke gerettet und dem Privatbesitz zugeführt.«<sup>8</sup> Und Gurlitts ehemalige Sekretärin Maya Gotthelf, nach NS-Diktion »Halbjüdin« und ab Januar 1944 Zwangsarbeiterin, testierte: »Ich kann mit bestem Gewissen bestätigen, dass Herr Dr. Gurlitt sich in seinen Briefen niemals irgendwie nazistisch geäußert hat, ich die Briefe niemals mit Heil Hitler unterzeichnet habe. Auch sonst habe ich im Verlauf dieser zwei Jahre reichlich Gelegenheit gehabt die antifaschistische Einstellung von Herrn Dr. Gurlitt kennen zu lernen. Ich habe in seinem Hause wiederholt zusammen mit Herrn Dr. Gurlitt den feindlichen Auslandssender gehört und nazifeindliche Gespräche geführt. Herr Dr. Gurlitt hat sich trotz seiner selbst sehr exponierten Stellung aufopfernd für Juden und politisch Verfolgte eingesetzt.«<sup>9</sup>

Das bedeutete allerdings auch, dass Hildebrand Gurlitt Juden, die emigrieren wollten oder Zwangszahlungen wie die »Judenvermögensabgabe« entrichten mussten, beim Verkauf von Kunstwerken half. Dabei zahlte er auch Preise, die deutlich unter dem Marktwert der jeweiligen Werke lagen.<sup>10</sup>

So ist der Fall des jüdischen Arztes und Kunstsammlers Ernst Julius Wolffson (1881–1955) dokumentiert, dem die Nationalsozialisten die Approbation entzogen und den sie aus der Hamburger Ärztekammer ausgeschlossen hatten, deren Vorstand er seit 1925 angehört hatte. Als er dann auch noch die allen deutschen Juden nach dem Novemberpogrom 1938 zynisch als angebliche »Sühneleistung« für »die feindliche Haltung des Judentums gegenüber dem deutschen Volk« abverlangte »Judenvermögensabgabe« begleichen sollte, beauftragte er im Dezember des Jahres Hildebrand Gurlitt mit dem Verkauf von neun Zeichnungen von Adolph von Menzel aus seinem Besitz. Gurlitt bezahlte ihm dafür 2550 Reichsmark. »Da der Wert der Werke wesentlich höher einzustufen war«, folgert die Kunsthistorikerin Vanessa-Maria Voigt, »nutzte der Händler zumindest in diesem Fall die ausweglose Situation des Eigentümers für seine eigenen Zwecke aus.« Weitere Werke musste Wolffson im April 1939 über die Hamburger Galerie Commeter verkaufen, deren Inhaber Wilhelm Suhr für die Reichskammer der Bildenden Künste Wertgutachten für Umzugsgut und Kunstwerke von zur Emigration gezwungenen Ausreisenden erstellte und diese Werke dann in seiner Galerie auch gleich verkaufte.<sup>11</sup> Nur

aufgrund der sogenannten »Mischehenbestimmung« und nachdem sich einflussreiche Hamburger Bürger für ihn eingesetzt hatten, wurde Wolffson aus dem Konzentrationslager Sachsenhausen wieder entlassen. Als der Familienanwalt nach dem Krieg die Rückgabe der Menzel-Zeichnungen verlangte, verweigerte Hildebrand Gurlitt jede Auskunft darüber, wohin er sie verkauft hatte. Er nannte auch nicht den Namen des Hamburger Zigarettenfabrikanten Hermann Bernhard Fürchtegott Reemtsma, der zwei der Blätter erworben hatte.<sup>12</sup>

Schon im August 1935 hatte auch George Eduard Behrens aus der bekannten, Mitte des 19. Jahrhunderts vom Judentum zum Protestantismus konvertierten Hamburger Bankiersfamilie Hildebrand Gurlitt um den Verkauf von Menzel-Gemälden – darunter »Pariser Wochentag« (1869), »Alt Synagogetag« (1853), »Hochaltar der Damenstiftskirche in München« (1873), »Beati Possidentis« (1888), »Sämtliche nicht bei der Sache« (1886) sowie »Jardin des Plantes« (1869) – gebeten. Auch Behrens war die Ausfuhr verboten worden, da es sich um »national wertvollen Kunstbesitz« handle.<sup>13</sup> Gurlitt bat Werke aus dem Konvolut unter anderem dem Wallraf-Richartz-Museum in Köln und der Nationalgalerie in Berlin an. Einige der Bilder gehören heute zur Sammlung Georg Schäfer in Schweinfurt, für die zwar ein öffentliches Museum gebaut wurde, die aber dennoch weiterhin als private Stiftung gilt und deshalb rein rechtlich nicht den Verpflichtungen der Washingtoner und der Berliner Erklärung von 1998/99 unterliegt.<sup>14</sup>

Was Hilfe bei der durch NS-Zwangsvorschriften oder für die Flucht ins Exil dringend notwendig gewordenen Geldbeschaffung gewesen sein könnte, nachdem Juden schon ab 1935 offiziell keine Kulturgüter mehr aus Deutschland ins Ausland verkaufen durften, und was eigennützigere Ausnutzung einer Zwangslage war, lässt sich mit dem Abstand von acht Jahrzehnten oft nicht mehr klar beurteilen. Fest steht aber, dass Hildebrand Gurlitt am Geschäft mit der NS-Raubkunst verdiente, dadurch seine Position gegenüber dem NS-Regime sicherte und nach dem Krieg gegenüber den Alliierten über die Herkunft zahlreicher Werke in seinem Besitz log. So erklärte er auch über das Gemälde »Das Atelier des Malers Grossmann« des bulgarisch-französischen Malers Jules Pascin, es habe schon vor 1933 seinem Vater gehört. In Wahrheit hatte Hildebrand Gurlitt das 54 x 73 Zentimeter große Ölbild 1936 Professor Julius Ferdinand Wolff abgekauft. Der

ebenfalls jüdische Chefredakteur der *Dresdner Neuesten Nachrichten* war 1933 von den Nationalsozialisten abgesetzt und anschließend wirtschaftlich ruiniert worden. Als er, seine Frau und sein Bruder 1943 in ein Konzentrationslager deportiert werden sollten, nahmen sich die drei das Leben. Gurlitt konnte das Gemälde nach dem Krieg behalten und gewinnbringend verkaufen. Über französischen Privatbesitz fand es schließlich 1972 in eine Auktion bei Christie's in London, bei der es für knapp 40 000 Dollar nach Chicago verkauft wurde. Julius Ferdinand Wolff hatte 37 Jahre zuvor von Hildebrand Gurlitt gerade einmal 600 Reichsmark dafür erhalten – was schon damals deutlich weniger als der Marktwert eines Pascin-Gemäldes war.

Zeitgenossen erzählten später eine Anekdote, die trotzdem Gurlitts regimekritische Haltung belegen sollte: Um 1933 nicht auf dem Gebäude des Hamburger Kunstvereins in der Neuen Rabenstraße die Hakenkreuzfahne aufziehen zu müssen, habe der Direktor einfach den Mast absägen lassen.<sup>15</sup>

## **Kunsthändler des Diktators**

Dass sich Gurlitt auch weiterhin für progressive und sozialbewusste Künstler einsetzte und deren Werke – angeblich in einem Kellerraum – auch weiterhin verkaufte<sup>16</sup>, blieb allerdings nicht unbemerkt. Als er 1937 Bilder des Malers Franz Radziwill ausstellte, der zwar NSDAP-Mitglied war und 1934 das Deutsche Reich auf der Biennale von Venedig vertreten hatte, drohte man Gurlitt die Schließung seiner Galerie an. Radziwill war 1935 als »Kulturbolschewist« denunziert, wegen angeblicher »pädagogischer Unfähigkeit« als Professor an der Kunstakademie Düsseldorf entlassen und mit Ausstellungsverbot belegt worden. Zwar hatte ihn das Regime 1936 rehabilitiert, trotzdem blieb seine Kunst umstritten. Ziemlich bald stand allerdings fest, dass diese Ausstellung für Hildebrand Gurlitt zwar das offizielle Verbot des Handels mit moderner Kunst bedeutete, ansonsten aber keine weitreichenderen Folgen haben würde. Die Nationalsozialisten hatten andere Pläne mit ihm, sie brauchten seine ausgezeichneten Handelskontakte, um aus der sogenannten »Entarteten Kunst« Geld zu machen.

Nach Ende der Olympischen Spiele von 1936, bei der sich Hitler der Welt noch als weltoffener Staatschef präsentieren wollte, änderte der Dik-

tator auch seine Kulturpolitik. Am 24. Juli 1937 zwang ein Erlass alle deutschen Museen, an eine Auswahlkommission Kunstwerke herauszugeben, die das Regime als »Ausdruck des Kulturverfalls« oder als »entartet« ansah. In den folgenden Wochen und Monaten wurden aus mehr als 100 Museen geschätzte 20–21000 Werke von rund 1400 Künstlern beschlagnahmt. Einen Teil dieser Gemälde, Papierarbeiten und Plastiken ließ sich Hermann Göring überstellen. Für einige davon zahlte er von einem Verfügungskonto Entschädigungen an die betroffenen Museen. Viele dieser Arbeiten – darunter Gemälde von van Gogh und Cézanne – tauschte Göring im Ausland gegen Altmeister-Gemälde für die Privatsammlung auf seinem Landsitz Karinhall in der Schorfheide bei Berlin ein.<sup>17</sup> Angeblich wollte er sie eines Tages dem deutschen Volk zugänglich machen.

Ziel der Beschlagnahme, die am 31. Mai 1938 nachträglich durch das nur drei Paragraphen und 20 Zeilen umfassende »Gesetz über Einziehung von Erzeugnissen entarteter Kunst« legalisiert wurde, war keinesfalls in erster Linie die Vernichtung der beschlagnahmten Kunstwerke aus »Museen oder der Öffentlichkeit zugänglichen Sammlungen ... soweit sie bei der Sicherstellung im Eigentum von Reichsangehörigen oder inländischen juristischen Personen standen«. Die Nationalsozialisten wussten genau, dass die Bilder und Plastiken, die sie aus den Museen geholt hatten, vor allem ausländischen Sammlern viel Geld wert sein würden. Mit ihnen ließen sich harte Devisen für die Kriegskasse verdienen. Deshalb wurden die 125 bedeutendsten Gemälde – darunter van Goghs *Selbstbildnis für Paul Gauguin* aus der Münchner Staatsgalerie und Picassos *Akrobat mit jungem Harlekin* aus dem Städtischen Museum Wuppertal – für eine Auktion ausgesondert, die am 30. Juni 1939, acht Wochen vor dem deutschen Angriff auf Polen, im Luzerner Auktionshaus Fischer stattfinden und insgesamt mäßige 500000 Schweizer Franken einspielen sollte. 650 Werke zeigte das Propagandaministerium zusammen mit der Reichskammer der Bildenden Künste zunächst in der Ausstellung *Entartete Kunst* in den Münchner Hofgarten-Arkaden. Als sie mit zwei Millionen Besuchern ein Erfolg wurde, folgte eine Ausstellungstournee bis ins Frühjahr 1941. In Wien, Salzburg, Hamburg, Berlin, Leipzig, Düsseldorf, Hamburg, Frankfurt am Main, Stettin und Halle sahen mehr als drei Millionen Menschen Werke unter anderem von Barlach und Beckmann, Corinth und Dix, Grosz und Kandinsky, Kirchner und Klee, Kokoschka und Kollwitz, Modersohn-Becker und Mondrian,



Pankok und Pechstein, Schlemmer, Schlichter und Schmidt-Rottluff.<sup>18</sup> Vor allem ausländische Besucher verstanden die Schmähausstellung aber durchaus auch schon als Präsentation von frischer Ware für den Kunstmarkt.

## Kunst für die Kriegskasse

Tatsächlich wurde die sogenannte »Entartete Kunst« nämlich bald auch zum Kauf angeboten. Vor allem vier von den Nationalsozialisten beauftragte Kunsthändler hatten Zugang zu den zentralen Lagern mit »international verwertbarer Kunst« wie dem Viktoria-Speicher in der Köpenicker Straße 14 in Kreuzberg und dem Barockschloss Schönhausen im Bezirk Pankow, die der dort ansässige *Kunstdienst der Evangelischen Kirche* fürs Regime verwaltete: Bernhard A. Boehmer, Ferdinand Möller, Karl Buchholz – und Hildebrand Gurlitt (→ Kapitel 3). Ihre Provision betrug bis zu 25 Prozent. Gurlitt konzentrierte sich dabei vor allem auf die sehr preiswerten grafischen Arbeiten. Sie verkaufte er – entgegen den geltenden Vorschriften – im Keller seiner Galerie durchaus auch an deutsche Sammler. Dem Propagandaministerium gegenüber behauptete er allerdings im Januar 1940, »dass die mir übergebenen Kunstwerke im Inland und von Inländern nicht gesehen werden. Nur einigen Freunden und Bekannten, die mir beim Export helfen, habe ich das Material gezeigt.«<sup>19</sup> Trotz der Femeausstellung war die Nachfrage nach moderner Kunst auch im Inland ungebrochen. Etwas mehr als 3700 Werke – viele davon Papierarbeiten – soll Gurlitt aus Schloss Schönhausen übernommen haben.<sup>20</sup>

Was Hitlers vier Händler nicht verkaufen konnten, wurde zum Teil vernichtet. Tausende von Kunstwerken, die die vier beauftragten Kunsthändler vom Deutschen Reich kauften oder in Kommission übernahmen, sind aber bis heute spurlos verschwunden. Auch, weil sich aus den NS-Kunstlagern ungeniert Privatpersonen wie Hitlers Chirurg und Euthanasie-Beauftragter Karl Brandt, die Leiterin des *Evangelischen Kunstdienstes*, Gertrud Werneburg, und andere Mitarbeiter bedienen konnten. Niemand forderte nach dem Krieg zurück, was sie sich genommen hatten. Gertrud Werneburg gestand noch vor wenigen Jahren dem Historiker Hans Prolingheuer für dessen Buch »Hitlers fromme Bilderstürmer« freimütig und ohne jedes Schuldbewusstsein ein, sie habe ihr Leben lang weder Renten- noch

Krankenversicherung gezahlt und stattdessen die Bilder, die sie sich aus den Nazi-Depots nahm, »alle aufgegesen«.<sup>21</sup>

Warum er sich nach nur vier Jahren doch mit den Nationalsozialisten einließ, wird wohl auf ewig eines der großen Geheimnisse des Hildebrand Gurlitt bleiben. Als er nach dem Krieg von den Alliierten verhört wurde, musste sich der Kunsthistoriker auch der Frage stellen, wie viel er vom Handel mit Kunstwerken gewusst habe, die zuvor jüdischen Sammlern gehört hatten. »Nichts«, antwortete Gurlitt damals seinem Gegenüber. Lediglich Gerüchte über solche Transaktionen habe er manchmal gehört. Vielleicht war es die Sorge um den Lebensunterhalt für seine Familie, vielleicht die Angst vor weiterer Verfolgung als sogenannter »Vierteljude«<sup>22</sup>, vielleicht der Wunsch, durch Kollaboration von ihm geschätzte Kunstwerke vor der Vernichtung retten zu können. Vielleicht ging es Hildebrand Gurlitt auch darum, Geld zu verdienen, und vielleicht nahm er dafür auch bewusst in Kauf, dass er von Elend, Ausplünderung und Tod anderer Menschen profitierte.

Im Frühjahr 1942, nach den Bombenangriffen von November 1941, schloss Hildebrand Gurlitt seine zerstörte Galerie in Hamburg und zog mit seiner Familie in seine Geburtsstadt Dresden zurück. Im Elternhaus in der Kaitzer Straße 26 eröffnete er auch dort einen Kunsthandel. Am 30. Juni 1941 hatte Joseph Goebbels die »Verwertung der Produkte entarteter Kunst« offiziell für beendet erklärt. Der Abschlussbericht vom 11. Dezember 1941 nennt als Erlös »10 294 £, 43 395 USA \$, 75 070 Sfrs, 2350 NKr.«.<sup>23</sup> Schon zwei Tage vorher hatte Joseph Goebbels in sein Tagebuch notiert: »Entartete Kunst hat uns viel Devisen eingebracht. Gehen in den Kriegstopf hinein und werden nach dem Kriege wieder für Kunstkäufe eingesetzt.«<sup>24</sup> Das Geschäft mit der »Entarteten Kunst« war zu einem Ende gekommen. Unverkäufliche Reste waren zum Teil verbrannt worden<sup>25</sup>, zum Teil blieben diese Werke aber auch einfach im Besitz der vier beauftragten Händler und zahlreicher Kollegen in vielen großen und kleinen Städten des Deutschen Reichs, die sich inzwischen auch ganz ungeniert am Geschäft mit der gestohlenen Kunst beteiligten. Teile seiner Privatsammlung nahm Gurlitt mit nach Dresden und lagerte sie zum Teil zu Hause, zum Teil in Depots der Hamburger Kunsthalle und der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden.

## Hitlers Händler

Als Gurlitts Freund Hermann Voss im März 1943 in Dresden Nachfolger des verstorbenen Hans Posse als Direktor der Staatlichen Kunstsammlungen wurde, bedeutete dies auch den Beginn einer engen Geschäftsbeziehung zwischen den beiden Kunsthistorikern. Hitler persönlich hatte Voss nämlich auch zum Leiter des »Sonderauftrags Linz« ernannt: Für ein geplantes Großmuseum in Linz an der Donau, das noch den Louvre in den Schatten stellen sollte, sollte Voss als »Sonderbeauftragter des Führers« im Inland, aber auch im von Deutschland überfallenen und besetzten Ausland Kunstwerke von höchster Qualität zusammentragen. Dafür standen – unter anderem aus Honorareinnahmen aus Hitlers Buch *Mein Kampf*, aus dem Verkauf einer Sonderbriefmarke und durch eine Sonderspende der deutschen Wirtschaft in Höhe von 130 Millionen Reichsmark – enorme Mittel zur Verfügung.

War vorher, unter Hans Posse, der Kunsthändler Karl Haberstock Chefeinkäufer für den »Sonderauftrag Linz« gewesen, so machte Voss nun Gurlitt zu seiner rechten Hand. Auch dessen Cousin Wolfgang Gurlitt, ebenfalls Kunsthistoriker und Kunsthändler, wurde für Voss tätig. Beide besorgten geeignete Bilder nicht allein aus Museen in Deutschland, Frankreich, den Niederlanden oder Polen. Sie bedienten sich auch aus jenen Beständen, die jüdischen Privatsammlern in den besetzten Ländern gestohlen worden und beispielsweise im Pariser Museum Jeu de Paume in den Tuilleries durch die Kunstdiebstahlsorganisation »Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg« (ERR) regelmäßig für Gäste aus Deutschland präsentiert wurden. Die Kunsthistorikerin Vanessa-Maria Voigt bilanzierte diese Tätigkeit Gurlitts: »Durch seine Mitarbeit am Sammlungsbestand des Führermuseums unterstützte der einst unabhängige Kunsthändler vielfach kriminelle Vorhaben. Die wahre Herkunft der Kunstwerke schien niemanden zu interessieren, weder Voss noch die Museen, denen Gurlitt diejenigen Werke anbot, die für den Sonderauftrag Linz abgelehnt wurden.«<sup>26</sup>

Gurlitts Aktivitäten im Ausland beschränkten sich aber nicht allein auf den »Sonderauftrag Linz«. Er fuhr zwischen Sommer 1941 und Juni 1944 rund zehnmal auch im Auftrag und in Begleitung anderer deutscher Museumsdirektoren nach Paris und kaufte mit ihnen ein. Bei einer Befragung durch die Amerikaner berichtete Gurlitt 1945, er habe insgesamt in Frankreich rund 200 Gemälde erworben und an Museen weitergegeben. An Pri-

vatsammler habe er wenig vermittelt. Zu den von Gurlitt in Frankreich gekauften Werken gehörten Gemälde und Pastelle von Picasso, Derain, Cassatt, Laurencin, Redon, Courbet, Corot, Fragonard, Prud'hon, Dupré, Trouillebert, Netscher, Molenaar, Bosschaert, Guardi, Oudry, Codde und van Goyen.<sup>27</sup>

## Einkaufstouren für Museumsdirektoren

Besonders enge Beziehungen unterhielt der Kunsthändler zum Wallraf-Richartz-Museum in Köln. Dessen Direktor Otto H. Förster hatte die Absicht, während des Krieges eine umfangreiche Sammlung mit Kunst aus dem besetzten Frankreich zusammenzutragen. Gurlitt besorgte ihm mindestens 21 Werke, unter anderem von Rodin und Renoir, Degas und Manet, Courbet und Corot, Delacroix und Ingres, Boucher, Chardin und Lorrain, aber auch von Rembrandt (»Kleiner Frauenkopf«) und Januarius Zick (»Hl. Sebastian«). Für die Hamburger Kunsthalle organisierte Gurlitt Werke von Manet und Courbet, für die Staatlichen Museen München von Pierre Puvis de Chavannes und Fragonard. Handelsbeziehungen gab es außerdem zu den Museen in Königsberg, Leipzig, Weimar, Karlsruhe und zum Kölnischen Kunstverein, der durch Hildebrand Gurlitt ebenfalls mindestens 27 Arbeiten erhielt.<sup>28</sup>

So intensiv waren Gurlitts Handelsbeziehungen zu den deutschen Museen, dass dahinter seine Tätigkeit für Linz offenbar zurückblieb. Ein zusammenfassender Bericht der US Army kam 1945 jedenfalls zu dem Schluss: »Die Bedeutung Gurlitts als Agent für Linz scheint in früheren Berichten übertrieben worden zu sein. Der Umfang seiner Ankäufe ist nicht sehr groß.« Die Provenienzforscherinnen Katja Terlau und Birgit Schwarz relativieren diese Einschätzung in neueren Forschungen allerdings.<sup>29</sup> Danach war Hildebrand Gurlitt am Ankauf von mindestens zwei Dutzend Gemälden für das geplante Linzer Museum beteiligt, die alle aus französischen Privatsammlungen stammten. Das Gleiche gilt für seine Vermittlertätigkeit für andere deutsche Museen und für Privatsammler wie Hermann F. Reemtsma in Hamburg (Corot, Daumier, Degas, Delacroix, Maillol, Manet, Millet und Rodin), Josef Haubrich, oder Joseph Goebbels, an die Gurlitt ebenfalls Werke verkaufte.<sup>30</sup> Das Hannoveraner Unternehmerpaar Margit und Bernhard Sprengel erwarb von Gurlitt neben 490 grafischen

Blättern auch Aquarelle und Gemälde von Emil Nolde. Viele davon stammten, wie Vanessa-Maria Voigt recherchierte, aus beschlagnahmten deutschen Museumsbeständen. Gurlitt verstieß damit gegen die Vorgaben des Propagandaministeriums, das einen Weiterverkauf der beschlagnahmten Kunst in Deutschland untersagt hatte, und bewahrte damit durchaus auch Werke, die sich sonst als unverkäuflich erwiesen hätten, vor der späteren Vernichtung. Ein Großteil der Nolde-Werke befindet sich dadurch heute im Sprengel Museum in Hannover.<sup>31</sup>

Nachdem die Wohnung in Dresden im Februar 1945 durch Bomben zerstört worden war, lebte Hildebrand Gurlitt mit seiner Familie zunächst bei seiner 86-jährigen Mutter in Possendorf am südlichen Stadtrand. Über die Evakuierung seiner Familie und seines restlichen Besitzes berichtete er im März 1947 ganz offen in einer eidesstattlichen Erlärung gegenüber den Alliierten: »Mitte März 1946 [sic! gemeint ist aber 1945] gelang es mir, zusammen mit einigen anderen Personen, ein Lastauto mit Anhänger zu bekommen, um die Reste meiner Wohnung, Reste meiner Bibliothek und meiner ausgelagerten Bilder und moderne Graphik und meine Familie und mich in das Bamberger Landgebiet zu bringen, das vom Englischen Radio immer wieder als bombensicher genannt wurde.«<sup>32</sup>

## Flucht ins Schloss

In einer anderen Erklärung beschreibt Gurlitt die genaueren Umstände dieser abenteuerlichen Reise von der absehbar künftigen sowjetischen in die wohl sicherere künftige amerikanische Besatzungszone. Sein Ziel war Aschbach, ein kleiner Ort in Oberfranken zwischen Würzburg und Bamberg. Dort lebte ein befreundeter Luftwaffenoffizier, Baron Karl von Pöllnitz (→ Kapitel 5). Von der Firma Posselt hatte Gurlitt einen holzgefeuerten LKW mit Anhänger erhalten, der ohnehin nach Nürnberg gebracht werden musste: »Die Firma stimmte zu, dass ich mit meiner Familie und den Kisten, die an verschiedenen Orten in Sachsen deponiert waren, auf die Reise gehen konnte. Ich setzte meine Familie, Frau und Kinder, in den Laster, die auf Matratzen neben einigen Kisten lagen. Im Anhänger waren nur Kisten und eine Menge Holz für den Brenner. Nach einer 48-Stunden-Fahrt kamen wir an. Ich wollte Baron Pöllnitz, den ich ein wenig kannte, weil ich ihn

Jahre vorher in Berlin und drei oder vier Mal in Paris gesehen hatte, fragen, ob es in seiner Nachbarschaft Möglichkeiten gebe. Ich hatte keine Geschäftsverbindung zu ihm, weil ich wusste, dass er ein Freund von Herrn Haberstock war. Ich wusste, dass auch Herr H. in Aschbach gewesen war, war aber nicht sicher, ob er dort noch wohnte. Ich hatte nicht erwartet, dass Baron Pöllnitz mich aufnehmen würde, aber ich hoffte, dass er mir sagen konnte, wohin ich gehen solle. Er hieß mich sehr freundlich willkommen, und ich blieb mit meiner Familie acht Tage in seinem Schloss, bevor wir in das kleine Haus zogen, in dem ich noch zu finden bin.«<sup>33</sup>

Daraus, dass er im Laufe des Krieges Kunstwerke aus seinem Besitz an verschiedenen Orten deponiert hatte, hat Hildebrand Gurlitt also nie ein Geheimnis gemacht. Dass Teile der Sammlung Gurlitt den Krieg überstanden hatten, war sogar aktenkundig und wurde von den amerikanischen Kunstschutztruppen in Aschbach auch genauestens untersucht. Die etwa 25 Kisten, in denen Gurlitt die Werke transportiert und die die Amerikaner im Oktober 1945 zunächst in der Bamberger Residenz eingelagert hatten, trugen nämlich die Aufschrift »Gemäldegalerie Dresden«; andere hatte er nicht bekommen können. Der Verdacht, es handele sich um Raubgut aus den dortigen Museen, ließ sich aber schnell ausschließen. Gurlitt wurde im Jagdhaus des Barons von Pöllnitz unter Hausarrest gestellt, während sich amerikanische Kunstschutzoffiziere mit seinem Kunstbesitz beschäftigten.

## Lügen

Sie stellten ein Inventar auf, das akribisch den Inhalt der in der Bamberger Residenz eingelagerten Kisten aufführt. Auf insgesamt sechs Seiten wurden 135 Bilder, neun Porzellanarbeiten und 18 Werke von Stammeskunst verschiedener Herkunft gelistet. Anschließend brachte die US Army die Sammlung zum »Central Collecting Point« nach Wiesbaden. Dort wurde jedes Bild und jede Plastik fotografiert und auf einer eigenen »Property Card« noch einmal mit Technik, Maßen und anderen verfügbaren Informationen erfasst. Nicht immer stimmen dabei die genannten Techniken. Bei einigen als »Gemälde« bezeichneten Arbeiten – etwa von Beckmann oder Chagall – handelt es sich tatsächlich um Aquarelle oder Gouachen auf

Papier. Auf einer gesonderten Liste führte Gurlitt jene Kunstwerke auf, die noch von seinen Einkaufstouren nach Paris stammten. Sie wurden über den Central Collecting Point in Wiesbaden unmittelbar an den französischen Staat restituiert. Auch die von ihm während des Krieges belieferten Museen hatten ihre Bilder wieder abgeben müssen. Andere Teile der gefundenen Kunstbestände aber beanspruchte Hildebrand Gurlitt als sein Eigentum. Auf einem eigenen Exemplar der Inventarliste markierte er mit Symbolen die angebliche Herkunft der Werke. Ein Kreuz bedeutete: »aus meiner Sammlung neuer expressionistischer Kunst«. Ein Kreis stand für: »schon vor 1933 im Besitz meines Vaters Cornelius Gurlitt, des bekannten Kunsthistorikers«. Außerdem behauptete der Sohn: »Keines der Bilder stammt aus jüdischem Besitz oder aus dem Ausland.«<sup>34</sup>

Dabei allerdings log Hildebrand Gurlitt nachweislich. Das große Gemälde *Zwei Reiter am Strand* von Max Liebermann beispielsweise bezeichnete er als alten Familienbesitz vor 1933. Tatsächlich gehörte das Bild bis zu dessen Enteignung 1939 dem jüdischen Sammler David Friedmann in Breslau. Der Zuckerfabrikant starb 1942, seine Frau und seine Tochter wurden 1943 nach Auschwitz deportiert und kamen dort ums Leben. Zur Sammlung Friedmann gehörten auch Werke von Gustave Courbet, Camille Pissarro und Isaac Israels. In einem Brief an den Central Collecting Point in München vom 4. Oktober 1946 gibt Gurlitt auch eine andere Darstellung. Zum Gemälde *Großer Reiter* von Max Liebermann schreibt er dort: »gekauft vor dem Krieg oder im ersten Jahr des Krieges von einem deutschen Privatmann«.<sup>35</sup> Außerdem habe er vor dem Krieg das Liebermann-Gemälde *Karren in den Dünen* von der Hamburger Kunsthalle erworben. Im Juli 1947 bittet Gurlitt die Militärregierung um Rückgabe dieses Bildes mit der Begründung: »Ich habe die Absicht, das Bild der Kunsthalle Hamburg wieder zur Verfügung zu stellen.«<sup>36</sup>

Tatsächlich hatte der Kunsthändler verschiedenen chronisch finanzknappen deutschen Museen Tauschgeschäfte vorgeschlagen: Er übernahm ihre als »entartet« ohnehin nicht mehr ausgestellten Bilder und vermittelte ihnen dafür andere Werke, die der offiziellen Kunstpolitik entsprachen, von den Museen aber ohne ihn nicht hätten bezahlt werden können. So bot er auch der Hamburger Kunsthalle im August 1940 für sieben Liebermann-Gemälde, sechs Pastelle, zwei Porträts und zwei Porträtskizzen insgesamt 32 000 Reichsmark<sup>37</sup>: eine sehr niedrige Summe für große Bilder eines der

bekanntesten deutschen Maler, die Gurlitt mit der schweren Verkäuflichkeit von Werken des Juden Liebermann begründete.<sup>38</sup> Kustos Werner Kloos, der 1941 dann Direktor der Kunsthalle wurde, stimmte schließlich aber nur dem Verkauf von vier Bildern zu – *Christus im Tempel*, *Wagen in den Dünen*, *Polospieler* und *Beim Tischgebet* –, die mit zusammen 14400 Reichsmark bewertet wurden. Außerdem übernahm Gurlitt – für den Buchwert von 4000 Reichsmark – Oskar Kokoschkas *Flusslandschaft (Blick auf Florenz)*. Dafür erhielt das Museum von ihm die beiden Gemälde *Landschaft mit Regenbogen* von Hans Thoma (16000 Reichsmark) und *Landschaft mit Heuschöber* von Leopold von Kalckreuth (4000 Reichsmark). Drei der Liebermann-Werke verkaufte Gurlitt an Sammler weiter, den *Wagen in den Dünen* aber behielt er für seine eigene Privatsammlung und ließ es später auch nach Aschbach transportieren. Ganz freiwillig scheint die Rückgabe, die Gurlitt im Juli 1947 gegenüber der Militärregierung ankündigte, allerdings nicht stattgefunden zu haben. Kunsthallen-Direktor Carl-Georg Heise, der zuvor zwei Dutzend von seinen Vorgängern über Gurlitt erworbene Kunstwerke an Holland, Belgien und Frankreich hatte restituieren müssen, drohte diesem, ihn öffentlich zur Verantwortung zu ziehen. Gurlitt antwortete ihm am 29. Dezember 1945: »Ihre Mitteilung, daß mich die Hamburger Kunstfreunde verurteilen, trifft mich natürlich sehr. Was meinen die Herren jetzt, was wieder gut zu machen wäre? Daß vier Bilder von Liebermann aus Staatsbesitz in Hamburger Privatbesitz kamen? War das damals wirklich falsch? Wer konnte wissen, wohin die Entwicklung ging und was die Regierung noch vor hatte? Erscheint es heute nicht fast als eine Vergesslichkeit oder Inkonsequenz, wenn die Nazis die Bilder von Liebermann nicht zusammen mit den Juden verbrannten? In guter Privathand waren die Bilder vor Zugriffen des Staates sicherer als im Museum.

Auch daß ich an den Bildern verdiente, scheint mir nichts, was ich wieder gut zu machen hätte, ehe man an mir nicht gutmacht, daß ich zweimal um Amt und Brot gebracht wurde und vor dem Nichts stand. Ich bin nicht freiwillig Kunsthändler geworden und Sie wissen es.«<sup>39</sup>



## Gelungene Täuschung

Die Alliierten glaubten dem Mann, der vom Verfolgten des NS-Regimes zu dessen Kollaborateur geworden war. Gurlitt erhielt bis auf die im Ausland erworbenen und zwei weitere, bei denen die Herkunft nicht restlos geklärt werden konnte, alle Werke zurück. Auch seine Rolle beim »Sonderauftrag Linz«, zu der ihn US-Leutnant Dwight McKay in Aschbach schon im Juni 1945 befragt hatte, fiel nicht ins Gewicht. Gurlitt, unter Voss einer der Chefeinkäufer für das von Hitler geplante Museum, schaffte es, seine Rolle kleinzureden. Gelegentlich habe er davon gehört, dass in Frankreich auch jüdische Sammlungen geplündert würden, gab er zu Protokoll. Und es habe einen Ort in Paris gegeben, an dem diese Kunst gesammelt werde. Dort aber sei er nie gewesen. Auch dass der deutsche Botschafter in Paris angeblich an einem Schreibtisch aus Rothschild-Besitz arbeite, wisse er nur vom Hörensagen. Auch das habe ihn aber nie wirklich interessiert.

1948 erklärte die Spruchkammer Bamberg-Land Hildebrand Gurlitt für unbelastet. Dass er als sogenannter »Vierteljude« selbst verfolgt und entlassen worden war, dass er nie der NSDAP oder – mit Ausnahme der Pflichtmitgliedschaft in der Reichskammer der Bildenden Künste – einer anderen NS-Organisation angehört habe, wog für die Kammer schwerer als Gurlitts tiefe Verstrickung in den Handel mit gestohlener und enteigneter Kunst. Tatsächlich interessierte die Alliierten hauptsächlich, dass die im Ausland erworbenen Werke dorthin restituiert worden waren. Alles andere betrachteten sie als innere Angelegenheit des neuen deutschen Staates, der bald gegründet werden sollte.

## Neuanfang in Düsseldorf

Noch im selben Jahr fand Hildebrand Gurlitt eine neue Stelle. Mit Hilfe seines ehemaligen Geschäftspartners Otto H. Förster, der 1945 wegen zu großer Nähe zum NS-Regime abgesetzt worden war, hinter den Kulissen des westdeutschen Kunstbetriebs aber munter weiter an den Strippen zog und 1957 erneut Direktor des Kölner Wallraf-Richartz-Museums werden sollte, übernahm Gurlitt die Leitung des Kunstvereins für die Rhein-



*Rehabilitierung:  
Hildebrand Gurlitt  
(l.) mit NRW-  
Kultusminister  
Werner Schütz und  
Bundespräsident  
Theodor Heuss  
1954 in Düsseldorf.*

lande und Westfalen in Düsseldorf. Hier veranstaltete er in den folgenden Jahren erfolgreich Ausstellungen moderner Kunst – darunter Werkschauen von Marc Chagall und Christian Rohlf, Max Beckmann und Lovis Corinth, Paul Signac und Pablo Picasso, Max Liebermann und Ernst-Wilhelm Nay, Pierre-Auguste Renoir und James Ensor. Zum hundertfünfundzwanzigjährigen Jubiläum 1954 schaffte er es, »Meisterwerke aus São Paulo« von Goya bis van Gogh aus dem dortigen Museu de Arte nach Düsseldorf zu holen. Bei der Eröffnung ließen sich Bundespräsident Theodor Heuss, aber auch Katia und Thomas Mann als Erste von schließlich 130000 Besuchern neben Hildebrand Gurlitt fotografieren. Mit ihm fand die lange verfeimte Moderne zurück ins Rheinland.

Seine eigenen Werke allerdings lagerten immer noch im Central Collecting Point der Amerikaner. Hildebrand Gurlitt hatte keine Probleme damit, um die Herausgabe regelmäßig auf dem offiziellen Briefpapier seines neuen Arbeitgebers in Düsseldorf zu bitten. Kurz vor Weihnachten 1950 hatte er endlich Erfolg. Am 15. Dezember des Jahres lieferten Kurier der US-Armee an der vornehmen Cecilienallee 75 am Golzheimer Rheinufer in Düsseldorf die Kisten mit jenen sorgsam verpackten Kunstwerken ab, die erst in Aschbach und dann in Wiesbaden überprüft worden waren und nun als unbedenklich an Hildebrand Gurlitt restituiert wurden. Im Januar 1951 erhielt die Hamburger Kunsthalle daraufhin von ihm auch tatsächlich, wie

angekündigt, Max Liebermanns *Karren in den Dünen* zurück. Öffentliche Vorwürfe gegen Gurlitts Rolle in der Zeit des Nationalsozialismus blieben daraufhin aus. Zwei Gemälde fehlten allerdings in den Kisten aus Wiesbaden: Ein *Italienischer Tanz* und eine Landschaft von Teniers waren dort zwischen Dezember 1946 und Januar 1947 aus dem Central Collecting Point im Landesmuseum gestohlen worden. Die Ermittlungen der Kriminalpolizei blieben ohne Ergebnis.<sup>40</sup>

Anders als sein Verwertungskollege Ferdinand Möller, der nach dem Krieg in Köln eine Galerie eröffnete und dort auch Werke aus der Aktion »Entartete Kunst« auf eigene Rechnung verkaufte (→ Kapitel 3), beteiligte sich Gurlitt nicht mehr am Kunsthandel – zumindest nicht mehr offen. Er ließ Werke aus seiner Privatsammlung stattdessen an Museen aus. Im Oktober 1953 stellte er dem Kunstmuseum Luzern unter anderem 22 Papierarbeiten von Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Christian Rohlf, Franz Marc, Otto Dix, George Grosz, Max Beckmann, Wassily Kandinsky, Paul Klee und Oskar Kokoschka sowie je ein Ölgemälde von August Macke und Joachim Ringelnatz für die Ausstellung *Deutsche Kunst – Meisterwerke des 20. Jahrhunderts* zur Verfügung.

Die Schirmherrschaft hatten der deutsche Bundespräsident Theodor Heuss und sein Schweizerischer Amtskollege Philipp Etter übernommen. Heuss erinnerte in seinem Vorwort zum Ausstellungskatalog an die »arge Erinnerung«, die »an der wunderbaren Stadt Luzern hängt. Dort wurden 1939 die Werke deutscher Menschen, die von der dumpfen Introversion des Hitler als »Entartete Kunst« gebrandmarkt waren, in die Welt versteigert. Für uns Deutsche blieb der Vorgang eine Erinnerung der Scham.«<sup>42</sup> Dem Ehrenkomitee gehörten auf deutscher Seite die ehemaligen NSDAP-Mitglieder Ernst Buchner, Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, und Ferdinand Stuttmann, Direktor des Niedersächsischen Landesmuseums Hannover (→ Kapitel 6), der an Raubkunstverwertungen beteiligte Direktor des Städel Museums in Frankfurt, Ernst Holzinger (→ Kapitel 5), und Hildebrand Gurlitt an. 1956 war Gurlitt Leihgeber der durch verschiedene Städte in den USA tourenden Ausstellung *German Watercolors, Drawings and Prints 1905–1955*. Auf der ersten Umschlagseite heißt es ganz offen: »A Mid-Century Review with Loans from German Museums and Galleries and from the Collection Dr. H. Gurlitt, Duesseldorf«. Sein Name steht unter 24 der 111 im Katalog aufgeführten Werke. Erneut ging Gurlitt