

Michael J. Kurtz, *America and the Return of Nazi Contraband. The Recovery of Europe's Cultural Treasures*, Cambridge (Cambridge University Press) 2006, X–278 S., ISBN 0-521-84982-9, GBP 40,00.

rezensiert von/compte rendu rédigé par
Hanns Christian Lühr, Berlin

Der nationalsozialistische Krieg gegen die europäischen Kulturen verursachte die in der Geschichte bislang größte Verschleppung von Kunstwerken, Archiven und Bibliotheken. In den Ruinen des deutschen Reiches fanden die Alliierten in geheimen Verstecken Millionen von Gemälden, Skulpturen, Büchern und Manuskripten, die teils von fragwürdigem Wert, teils von unschätzbare Bedeutung waren. Die Verschleppungen und das Verschwinden von diesen Werken beschäftigen die Kunstwissenschaft und benachbarte Disziplinen bis heute. Das Auffinden von solchen Werten und die Klärung von Vorgeschichten und Besitzverhältnissen hat sich inzwischen fast zu einer selbständigen Teildisziplin in den einzelnen Fachgebieten entwickelt.

Die aktuelle Diskussion um diese Probleme wird nun um ein Buch von Michael Kurtz bereichert. Seine Dissertation mit dem Titel »America and the Return of Nazi Contraband« veröffentlichte, die bereits 1985 erschien, ist inzwischen ein Standardwerk über die amerikanische Politik gegenüber dem nationalsozialistischen Kunstraub. In den vergangenen zwanzig Jahren haben die politischen Umwälzungen viele neue Möglichkeiten für Forschungen auf diesem Gebiet geschaffen. Archive in Ost und West, die bislang wichtige Akten sekretierten, haben diese nun freigegeben. Gleichzeitig ist der Druck, zu neuen Erkenntnissen zu gelangen, zuletzt ständig gewachsen. So entstanden internationale Vereinbarungen der Museen, Werke zu dokumentieren, die während des Zweiten Weltkrieges durch Verfolgung und Plünderung verschleppt wurden. Daneben gab es auch einen Generationswechsel bei den ehemaligen Dieben und Kunstbesitzern. Dieser hatte zur Folge, daß vermehrt belastete Werke auf den internationalen Kunstmärkten auftauchten und die beteiligten Institutionen zu Nachforschungen zwangen. Diese äußeren Umstände sorgen dafür, daß die Forschungen zum Thema Raubkunst weiter notwendig bleiben und Wissenschaftler sich um eine endgültige Aufarbeitung während des Kunstraubes im Zweiten Weltkrieg, so dieses denn überhaupt möglich ist, bemühen müssen.

Kurtz holt weit aus und beginnt seine Darstellung mit einem historischen Überblick, wie sich der Kunstraub seit der Zeit des Alten Testaments entwickelte. Von dem Raub des jüdischen Tempelschatzes durch die Babylonier über das Mittelalter bis zur Neuzeit zieht er die Spur des menschlichen Begehrens nach künstlerischer Beute. Die kulturellen Gegenstände waren für die Nationalsozialisten dabei besonders wertvoll. Nach Hitlers Ideologie verkörperten insbesondere Kunstwerken die angebliche völkische Überlegenheit der Deutschen. Aus diesem Grunde wurden im Krieg solche Gegenstände, die früher irgendwann einmal in Deutschland entstanden waren, ein Ziel der Begierde. Kurtz weist zurecht auf die ideologische Bedeutung der Kunst hin. So erklärte Hitler

selber einmal, von der Forschung bislang nur wenig berücksichtigt, daß die Kunst- und die Rassepolitik die zentralen Punkte seines politischen Wirkens seien ¹.

Er weist aber noch ein anderes Motiv auf, das die Nationalsozialisten dazu antrieb, Kunst zu rauben und zu sammeln. Kultur diene den Funktionären des Systems dazu, wie schon Frank Bajohr nachwies, als Zeichen ihres sozialen Aufstieges eingesetzt zu werden. Sie war das Symbol für den Anschluß an die Oberschicht des Reiches². Das Erbeuten von Gemälden, Skulpturen, Möbeln und von anderen Gegenständen begann 1938 in Österreich. Die Übergriffe des Nationalsozialismus nach dem sogenannten »Anschluß« auf viele jüdische Sammlungen war gleichsam ein Testlauf für weitere Plünderungen in den besetzten Gebieten des Westens und Ostens und damit auch, wie Kurtz unterstreicht, ein Indiz für den beginnenden Holocaust.

Die Verluste an Kulturwerken trafen aber nicht nur jüdische Bürger. Kurtz weist deutlich darauf hin, daß besonders die UdSSR im Krieg viele Kunstwerke verlor. Die Verluste beruhten auch, wie Kurtz unter Berufung auf die schon länger bekannten Erkenntnisse von Patricia Grimstedt beschreibt, auf Zerstörungen durch die Kommunisten. Sie wollten so verhindern, daß Kulturgüter in feindliche Hände fielen. Die Verluste durch deutsche Beschlagnahmungen waren insgesamt aber nur die eine Seite des Regimes. Kurtz nennt in diesem Zusammenhang auch deutlich die Erkenntnisse des amerikanischen Forschers Jonathan Petropoulos. Dieser wies in seinen Büchern mehrfach auf die Rolle von Kunsthändlern und Museen hin, die als willfährige Komplizen oft beschlagnahmte Gegenstände wieder in den Handel brachten und so gleichsam von jedem Verdacht rein wuschen³. Der Autor greift diesen Faden auf und nennt deutlich, daß viele Händler beispielsweise Hitler mit solcher Kunst belieferten. Dieses konnte im vergangenen Jahr durch umfangreiche statistische Untersuchungen bestätigt werden⁴.

Kurtz folgt in seiner Darstellung den Operationen und Techniken, mit denen die Nationalsozialisten Kunst erwarben. Neben den Beschlagnahmungen gab es auch eine Menge von Zwangsverkäufen, die bis heute für Probleme sorgen. Denn oftmals war der Zwang, der auf die Besitzer ausgeübt wurde so subtil und unterschwellig, daß er sich bis heute oft nur sehr schwer nachweisen läßt – mit gravierenden Folgen, wenn die Erben die Rückgabe fordern. Hinter allen diesen Machenschaften stand, vielleicht mit Ausnahme von Alfred Rosenberg, nicht ein ideologischer Wille der Nationalsozialisten, sondern, wie Kurtz meint, das Motiv der persönlichen Bereicherung. Die Alliierten reagierten schnell auf den Raub von Kunst.

Kurtz räumt der Darstellung der damaligen Gegenmaßnahmen einen großen Platz ein. Schritt für Schritt zeigt er auf, wie nach der Deklaration von London, welche die Alliierten als gemeinsame Willenserklärung gegen den Kunstraub im Januar 1943 verabschiedeten, weitere Schritte

¹ Werner Jochmann (Hg.), Adolf Hitler, Monologe im Führerhauptquartier, Hamburg 1980, S. 101, Eintrag vom 16. 1. 1942.

² Frank Bajohr, Parvenüs und Profiteure, Korruption in der NS-Zeit, Frankfurt 2001, S. 46.

³ Jonathan Petropoulos, The Faustian Bargain, The Art World in Nazi Germany, London 2000.

⁴ Hanns Christian Löhner, Das Braune Haus der Kunst, Hitler und der Sonderauftrag Linz, Berlin 2005, S. 123.

unternommen wurden. England und Amerika organisierten ihre Gegenmaßnahmen jeweils durch ein eigenes Komitee, die sich auf oberster Ebene um ein gemeinsames Vorgehen aller Alliierten bemühten. Diese Anstrengungen mündeten 1944 in einer gemeinsamen Anweisung für die westlichen alliierten Truppen. Sie bestimmte, wie mit geraubter Kunst zu verfahren sei, die in Deutschland vermutet wurde. In dem Bereich der Kunst zeigte sich aber schnell, wie auch auf anderen Gebieten, daß es mit der Eintracht unter Deutschlands Kriegsgegnern nicht weit her war. Über die Frage, wie mit geraubter Kunst umzugehen sei, wurde bald heftig gestritten. Frankreich und Rußland forderten auch Reparationen auf kulturellem Gebiet, was England und die USA aber strikt ablehnten. Dieser Streit um die sogenannte »restitution in kind« ist ein bis heute nicht gelöstes Problem, daß nicht nur Historiker sondern auch Juristen beschäftigt⁵.

Die Streitereien unter den Alliierten führten dazu, daß die USA eigene Wege einschlugen, geraubte Werke den ursprünglichen Herkunftsländern zurück zu geben. Die übrigen westlichen Mächte schlossen sich diesem Verfahren an. Die Sowjetunion behandelte dieses Problem in der östlichen Besatzungszone auf ihre eigene Art und ging zu einer kompensatorischen Restitution über. Dieses bedeutete nichts anderes als die rücksichtslose kulturelle Ausplünderung des Ostens. Auch die Vereinigten Staaten waren gegen die Verlockungen, die von der in Deutschland aufgefundenen Kunst ausgingen, nicht ganz gefeit. Versuche, einen Teil davon nach Amerika zu bringen, scheiterten jedoch an dem beherzten Widerstand einiger amerikanischer Kunsthistoriker, die gegen ein solches Ansinnen protestierten.

Diese Vorgänge, die seit dem Werk von Lynn Nicholas schon bekannt sind, belegt Kurtz allerdings umfassend aus den Akten⁶. Dabei wird das unterschiedliche Vorgehen des Historikers gegenüber der Kunsthistorikerin Nicholas deutlich: Während sie dazu neigt, die Geschichte eher zu interpretieren als genau nachzuzeichnen, bemüht er sich um eine präzise Darstellung aus den Akten heraus. Und dieses zu Recht, denn nur anhand der originalen Dokumente können die Prozesse um die geraubte Kunst widerspruchsfrei dargelegt werden. So bringt er dann auch im Vergleich zu dem Buch von Nicholas eine Fülle von neuen Details, die der Kunsthistorikerin entgangen waren, obschon sie auch vor zehn Jahren schon auf viele edierte amerikanische Quellen zurückgreifen konnte. Dieses unterschiedliche wissenschaftliche Vorgehen ist ein grundsätzliches Problem. Die Geschichte des Kunstraubes und die Ermittlung des Verbleibes von Kunstwerken ist in erster Linie ein historisches Problem, welches zu beschreiben die Methode des Historikers also die Kenntnis von Quellenkritik erfordert. Ohne den umsichtigen Einsatz dieser sind Fehlurteile zu schnell bei der Hand. So schließt beispielsweise die Wiener Kunsthistorikern Birgit Schwarz aus der bloßen Existenz einer Karteikarte mit dem Vermerk »1938« schon darauf, daß Hitler angeblich in diesem Jahr mit dem Aufbau seiner Sammlung für die neue Galerie in Linz begann. Dieses kann aber nur dann gelten, wenn die Karteikarte tatsächlich auch im Jahr 1938 angefertigt wurde. Den Beweis hierfür vermag sie allerdings

⁵ Elena Syssoeva, Kunst im Krieg, Eine völkerrechtliche Betrachtung der deutsch russischen Kontroverse um kriegsbedingt verbrachte Kulturgüter, Berlin 2004, 318ff.

⁶ Lynn Nicholas, Der Raub der Europa, Das Schicksal europäischer Kunstwerke im Dritten Reich, München 1995.

nicht zu erbringen und ihrer These fehlt so die Begründung⁷.

Aber die Quellenkritik ist nur ein Teil der historischen Methode. Ebenso wichtig ist die Suche und das Auffinden von Dokumenten, um eine umfassende Tatsachenfeststellung über das Vergangene zu ermöglichen. In dieser Disziplin läßt allerdings auch die Studie einiges zu wünschen übrig. So erwähnt Kurtz mit keinem Wort, daß es in dem von US-Truppen geleiteten »Central Collecting Point« München, also unter der Aufsicht der Besatzungsmacht, zu schmerzlichen Diebstählen an Kunstwerken kam. Dieses ist um so verwunderlicher, als es in der Sammlung zu Kunstraub im amerikanischen Hauptstaatsarchiv in Washington, also am Arbeitsplatz von Kurtz, einen eigenen Akten-Bestand zu diesem Thema gibt⁸. Auch auf die Tatsache, daß der amerikanische Geheimdienst sich im Archiv- und Bücherdepot in Offenbach für eigene Zwecke versorgte, ebenfalls in einer bereits offenen Akte nachzulesen, wird ebenfalls nicht eingegangen⁹. Die Glaubwürdigkeit eines Historikers ist seit Sallust von seiner Unparteilichkeit abhängig, *sine ira et studio*, also ohne Zorn und Bemühen zu schreiben.

Kurtz gibt allerdings Hinweise, wo weiter gesucht werden kann. So nennt er auch Diebstähle durch amerikanische Soldaten, die von amtlicher Seite aus verfolgt und aufgeklärt wurden. In der starken Tradition der amerikanischen Demokratie, Fehlentwicklungen durch Selbstbereinigung zu unterbinden, müssen dann auch die Bemühungen des ehemaligen Finanzministers Stuart Eizenstat gesehen werden. Er gab ab 1997 den Impuls, erneut Werke zu suchen, die im Krieg als Raubkunst verloren gingen. Seiner Initiative war es zu verdanken, daß es 1998 zu der epochemachenden Konferenz in Washington kam, bei der sich zunächst die amerikanischen und später auch viele auswärtige Museen verpflichteten, in ihren Beständen nach Raubkunst zu suchen. Kurtz zeigt auch diese Entwicklung auf und zieht somit einen großen Bogen in die Gegenwart. Er erwähnt hierbei spektakuläre Fälle wie beispielsweise das Schicksal der Bilde von Egon Schiele, die erst vor kurzer Zeit in New York als Raubkunst identifiziert werden konnten und anschließend beschlagnahmt wurden.

Dem großen Druck, der auf den öffentlichen Sammlungen lastet, nun alles zu tun, um Raubkunst zu identifizieren die nach dem Krieg möglicherweise angekauft wurde, steht aber ein großer Widerstand entgegen. Dieses sind die noch immer nicht vollkommen geöffneten Archive in Ost und West. Zurecht fordert Kurtz deshalb, beispielsweise alle russischen Archive zu öffnen, da es hier noch so etwas gibt, was im einheimischen Sprachgebrauch als »schwarze Forschung«, als Arbeit mit nicht freigegebenen Archivalien beschrieben wird. Auch in Frankreich sind beispielsweise die Unterlagen der Commission de récupertaion artistique im Archiv des französischen Außenministeriums bis heute nicht frei zugänglich. Eine nicht-kommerzielle internationale Datenbank für immer noch fehlende Kunstwerke, wie Kurtz sie fordert, würde die Arbeit der Forscher ebenfalls erleichtern.

Das Buch kann als Beitrag gesehen werden, auf die Probleme hinzuweisen, die der Forschung über Raubkunst in den nächsten Jahren aufgegeben sind. Allerdings ist es dabei nicht frei von

⁷ Birgit Schwarz, Hitlers Museum, Wien 2004, S. 35.

⁸ National Archives and Record Administration, Maryland, USA, Record Group 260, Adrelia Hall Collection, Box 478.

⁹ Ibid. Record Group 226, Entry 92, Box 343, Folder 26, 355, Memo für George E. Kennan 27. 2. 1947.

Vereinfachungen, die manchmal in Fehler münden. So können die Wiener Rothschildsammlungen, die 1938 beschlagnahmt wurden, keinesfalls als »Herz des Linzer Museums« bezeichnet werden, da bis 1945 nur ein Teil von diesen für das neue Museum vorgesehen waren. Auch die Zahl von 90 Millionen Reichsmark, die Hitler für Bildankäufe ausgab, ist inzwischen schon von Petropoulos präzisiert worden. Sehr viel fraglicher ist dagegen beispielsweise die These, wonach das Geld für diese Ankäufe aus den Beträgen für die Besatzungskosten kamen, welche die Vichy-Regierung an das Reich zahlen mußte. Diese Ungenauigkeit von Kurtz geht auf die veraltete Arbeit von Jannett Flanner zurück, auf die sich der Autor stützt. Neuere Forschungen aus Deutschland weisen nach, daß Hitler dieses Geld aus Sonderfonds nahm, die von der Reichspost und der deutschen Industrie gespeist wurden¹⁰.

Dieser Fehler hat leider System bei Kurtz. So ist ihm, von ganz wenig Ausnahmen abgesehen, die deutsche, französische und niederländische Literatur zum Kunstraub verschlossen. Auch die inzwischen umfangreiche deutsche Forschung zur alliierten Besatzungszeit wird von ihm nicht ausgewertet. Der Kunstraub im Zweiten Weltkrieg ist aber, wie Kurtz eingangs schreibt, ein internationales Problem und kann nicht durch die Forschung eines einzelnen Landes aufgeklärt werden. So ist hier, wie sonst vielleicht nur in wenigen anderen Bereichen der mittelalterlichen und neueren Geschichte, wie beispielsweise bei der Erforschung der Kreuzzüge oder der bürgerlichen Revolutionen des 19. Jhs., ein transnationales Vorgehen notwendig. Dieses sollte beinhalten, zumindest die Forschungen aus den Ländern der Opfer und Täter genügend zu berücksichtigen.

¹⁰ Anja Heuss, Kunst- und Kulturgutraub, Eine vergleichende Studie zur Besatzungspolitik der Nationalsozialisten in Frankreich und der Sowjetunion, Heidelberg 2000, S. 39.