

## **Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus – Versuch einer Forschungsbilanz der letzten 20 Jahre**

**Festvortrag auf dem Kolloquium »Unbewältigt? Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus – Kunst, Kunsthandel, Ausstellungspraxis« im Brücke-Museum Berlin am 16. Mai 2019**

**von Christoph Zuschlag, Universität Bonn (zuschlag@uni-bonn.de)**

Liebe Kolleginnen und Kollegen, meine sehr verehrten Damen und Herren,

auch ich begrüße Sie herzlich und freue mich sehr, heute Abend den Aufschlag zu unserem Kolloquium machen zu dürfen.

Leider muss ich gleich zu Beginn mögliche Erwartungen dämpfen: Mein Beitrag zum Thema »Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus – Versuch einer Forschungsbilanz der letzten 20 Jahre« ist im Programm ausdrücklich als »Festvortrag« angekündigt. Ich bitte Sie um Verständnis, wenn es vielleicht nicht allzu festlich wird. Und auf noch etwas muss ich Sie schonend vorbereiten, weil es ungewöhnlich für kunsthistorische Vorträge ist: Ich habe keine Bilder, keine Powerpoint-Präsentation mitgebracht. Schließlich sei, obschon eigentlich selbstredend, noch Folgendes vorausgeschickt: Mein Blick auf die letzten 20 Jahre, er ist ein entschieden subjektiver, geprägt von meiner eigenen Forscherbiografie ebenso wie von meiner individuellen selektiven Wahrnehmung. Es wäre vermessen, Vollständigkeit anzustreben und den Anschein zu erwecken, Objektivität nicht nur anstreben zu wollen, sondern auch erreichen zu können.

Als historischer Bezugspunkt des heute zu eröffnenden Kolloquiums wie auch als eine Art Blaupause meiner folgenden Überlegungen dient die Publikation »Überbrückt – Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus – Kunsthistoriker und Künstler 1925-1937«, die von der Ferdinand-Möller-Stiftung in Zusammenarbeit mit der Nationalgalerie vor genau 20 Jahren vorgelegt und von Eugen Blume und Dieter Scholz herausgegeben wurde. In acht Sektionen widmen sich 24 Beiträge dem

Verhältnis von Ästhetischer Moderne und Nationalsozialismus, der Rolle von Kunsthistorikern, Publizisten, Künstlern und Kunsthändlern sowie der Ausstellungs- und Museumshistorie im NS. Das damalige Kolloquium und der Begleitband steckten einerseits das bis dato wenig beschrittene Forschungsfeld ab und zeigten andererseits die Notwendigkeit einer differenzierteren Auseinandersetzung mit der NS-Kunstideologie, der Rolle der verschiedenen Institutionen und Protagonisten sowie auch mit der Ästhetik der Moderne auf – aus heutiger retrospektiver Sicht weitsichtig und durchaus provokant.

Was hat sich nun in den vergangenen 20 Jahren in der Forschung getan, was wurde geleistet, was bleibt bis heute unbewältigt? Welche institutionellen Entwicklungen hat es gegeben, wie haben sich das Ausstellungswesen und die Forschungsinfrastruktur gewandelt, z. B. durch den expandierenden Bereich Provenienzforschung und generell durch die Digitalisierung? Und nicht zuletzt: Wie hat sich die Situation der Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler verändert, unter welchen Bedingungen arbeiten sie heute – im Spannungsfeld von innerdisziplinären Diskursen, institutionellen Abhängigkeiten und politischen Wunschkonstruktionen?

Das sind die Leitfragen in meinem Vortrag, der in acht kurze Abschnitte gegliedert ist: 1. »Entartete Kunst«, 2. »Nazi-Kunst«, 3. weder – noch (oder wahlweise: sowohl – als auch), 4. Kunstkritiker und Kunsthistoriker, 5. Institutionen (Museen, Akademien), 6. Kunstmarkt, Kunsthändler und Privatsammler, 7. Provenienzforschung und 8. Ausblick.

## **1. »Entartete Kunst«**

Auf Initiative von Wolfgang Wittrock und der Ferdinand-Möller-Stiftung wurde 2003 die Forschungsstelle »Entartete Kunst« am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin eingerichtet (in den ersten drei Jahren war ich dort als wissenschaftlicher Mitarbeiter tätig). Sie wurde anfangs von Uwe Fleckner geleitet, der nach seinem Wechsel an die Universität Hamburg 2004 die Forschungsstelle

zusätzlich dort mit einem eigenen Schwerpunkt ansiedelte. Die Ferdinand-Möller-Stiftung förderte die Berliner Forschungsstelle langfristig bis Mitte 2015, weitere Mittel kamen von der Gerda Henkel Stiftung. Nach einer sechsmonatigen Überbrückung durch die FU übernahm in den Jahren 2016 bis 2018 die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien die Finanzierung der Forschungsstelle. Seitdem fördern das Land Berlin unter Mitfinanzierung durch die FU sowie die Kulturstiftung der Länder die Forschungsstelle. Jedenfalls vorerst.

Durch die kontinuierliche wissenschaftliche Grundlagenarbeit des Teams um Meike Hoffmann und Andreas Hüneke entwickelte sich die Berliner Forschungsstelle unter der administrativen Leitung von Klaus Krüger national wie international zu *dem* Kompetenzzentrum in Sachen »Entartete Kunst«. So wurde sie 2010 kontaktiert, als bei Erdarbeiten für eine neue U-Bahn-Linie vor dem Roten Rathaus in Berlin-Mitte 16 Skulpturen bzw. Skulpturenfragmente ausgegraben wurden, die als Werke aus der NS-Beschlagnahmeaktion »Entartete Kunst« identifiziert werden konnten. Auch bei der Bearbeitung der 2012 bei Cornelius Gurlitt in München beschlagnahmten Bestände spielte die Forschungsstelle in der Person von Meike Hoffmann von Anfang an eine Schlüsselrolle.

Kernaufgabe der Berliner Forschungsstelle war und ist die Bearbeitung und Internetveröffentlichung des NS-Beschlagnahmeinventars »Entartete Kunst«. Grundlage dafür ist das von den Nationalsozialisten erstellte Verzeichnis der beschlagnahmten Werke. Jedoch stand der Forschung lange Zeit nur der erste, die Museen von Aachen bis Greifswald umfassende Band zu Verfügung. 1996 schenkte die Witwe des Kunsthändlers Harry Fischer dessen schriftlichen Nachlass dem Victoria and Albert Museum in London. Darin identifizierte Andreas Hüneke 1997 eine Kopie des kompletten NS-Inventars. Seit Sommer 2018 sind nun alle über 21.000 von der Beschlagnahme betroffenen Werke, die in diesem Verzeichnis enthalten sind, in der Datenbank der Berliner Forschungsstelle »Entartete Kunst« online zugänglich, inklusive jener rund 500 Werke aus dem Nachlass von Cornelius Gurlitt im Kunstmuseum Bern. Insbesondere die Provenienzangaben werden laufend ergänzt. Um die zukünftige wissenschaftliche Pflege der Datenbank zu

gewährleisten und die Forschungsstelle in Berlin als Kompetenzzentrum zu erhalten, ist es in meinen Augen unbedingt erforderlich, ja längst überfällig, ihre Existenz dauerhaft aus öffentlichen Mitteln zu sichern.

Über die bereits genannten Aktivitäten hinaus, veranstaltet die Forschungsstelle »Entartete Kunst« regelmäßig Lehrveranstaltungen und Tagungen und betreut Abschlussarbeiten. In den beiden Schriftenreihen sind grundlegende Studien erschienen. Die Schriftenreihe im De Gruyter Verlag (zuvor Akademie-Verlag) umfasst bislang zwölf Bände, darunter mehrere über den Kunstmarkt und einzelne Kunsthändler im NS. In der Reihe im Wilhelm Fink Verlag wurden bisher zwei Bände publiziert, einer zu Hermann Göring und seinem Agenten Josef Angerer sowie ein weiterer zur »Entarteten Baukunst«. Derzeit sind zwei weitere Bände in Vorbereitung, nämlich ein Tagungsband zur »Entarteten Kunst« in Breslau, Stettin und Königsberg sowie Andreas Hünekes Monografie »Kunst am Pranger«.

Ausstellungen zum Thema »Entartete Kunst« mit begleitenden Katalogen fanden, teilweise (nicht immer) unter Beteiligung der Berliner Forschungsstelle, statt: 2009 in der Städtischen Galerie Bremen, 2012 im Kunstmuseum Mülheim an der Ruhr, 2014 in der Neuen Galerie New York, 2016 im Kunstmuseum Bern, 2017/18 im Museum Kunstpalast in Düsseldorf und ganz aktuell (noch bis zum 23. Juni) in der Mannheimer Kunsthalle. Erwähnt sei auch die 2017 erschienene Publikation »Eintreten für „Entartete Kunst“ – Die Basler Ankäufe von 1939/40« von Georg Kreis, eine stark erweiterte Neuauflage eines Buches von 1990, in dessen Zentrum die 21 Erwerbungen des Kunstmuseums Basel aus den Berliner Beschlagnahmebeständen sowie der Luzerner Auktion von 1939 stehen. Wenn wir das nun mit den beiden umfassendsten Ausstellungen zum Thema »Entartete Kunst« vor 1999 vergleichen, nämlich jener von Peter-Klaus Schuster in München 1987 (anlässlich des 50. Jahrestages der NS-Ausstellung »Entartete Kunst«) und jener von Stephanie Barron in Berlin 1992, so ist festzustellen, dass die Fortschritte in der Erforschung der NS-Kunstpoltik zu einer Erweiterung der Fragestellungen und Forschungsansätze geführt haben: So wird den Provenienzen der einzelnen Werke nun mehr Aufmerksamkeit zuteil, weiterhin den Netzwerken von Künstlern,

Kunsthändlern und Museumsleuten und auch unser erweitertes Wissen zum NS-Raubgut schlägt sich nieder. Darauf komme ich zurück.

## 2. »Nazi-Kunst«

Wie verhält es sich nun mit der vom NS-Staat offiziell geförderten, der regimekonformen, der sog. »Nazi-Kunst«? Dieses Thema fand 1999 in »Überbrückt« nur am Rande Beachtung, darf aber natürlich in einer Forschungsbilanz zur Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus nicht fehlen.

Rückblende. Nazi-Kunst ins Museum? So lautet der Titel eines 1988 von Klaus Staeck herausgegebenen Sammelbandes, der eine vor dem Hintergrund des sogenannten »Historikerstreits« kontrovers geführte Debatte dokumentiert. Anlass war zum einen die Übergabe der »German War Art Collection«, einer Sammlung von rund 9000 Werken der bildenden Kunst aus der NS-Zeit, an die Bundesrepublik Deutschland durch die Amerikaner im Frühjahr 1986 (sie befindet sich seit 2000 im Deutschen Historischen Museum Berlin). Zum anderen hatte sich das Aachener Unternehmer- und Sammlerehepaar Irene und Peter Ludwig im selben Jahr von »Hitlers Lieblingsbildhauer« Arno Breker porträtieren lassen. Peter Ludwig hatte sich zudem in mehreren Interviews darüber beklagt, dass die deutschen Museen keine Werke aus der NS-Zeit zeigten. Der Tenor der in dem Band versammelten Stimmen ist überwiegend ablehnend: »Nazi-Kunst« sei keine Kunst, sondern qualitäts- und belanglos, ja, sie sei Unkunst; wer sie im Museum ausstelle, nobilitiere sie und beleidige die Opfer des NS-Regimes; sie sei Produkt eines menschenverachtenden Systems, gehöre daher aus ethischen Gründen nicht ins Museum etc.

Heute, dreißig Jahre nach Staecks Sammelband, ist die Ausgangssituation in vielerlei Hinsicht eine andere: historisch-politisch, gesellschaftlich, fachlich. Nach dem Fall der Mauer und der deutschen (Wieder-)Vereinigung blicken wir nun auf zwei Diktaturen zurück und wer nach dem Umgang mit »NS-Kunst« fragt, wird das Thema »DDR-Kunst« kaum ausklammern können. Die Forschungslage ist eine

andere, die Materialbasis breiter. So gibt es auch in diesem Bereich seit einigen Jahren ein wichtiges digitales Arbeitsmittel: »GDK Research«, die 2011 online gestellte »Bildbasierte Forschungsplattform zu den Großen Deutschen Kunstausstellungen 1937-1944 in München«, die aus einem Projekt des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in Kooperation mit dem Deutschen Historischen Museum und dem Haus der Kunst hervorging. Auf der Website heißt es, Zitat: »GDK Research publiziert unbekannte fotografische Dokumente zur staatlich geförderten Kunst der NS-Zeit, um die kritische Auseinandersetzung mit der Kunst- und Kulturpolitik des nationalsozialistischen Regimes auf ein breitere, quellengestützte Grundlage zu stellen.«

Eine solche kritische, differenzierte Perspektive eröffnete die Ausstellung »Taking Positions – Untergang einer Tradition – Figürliche Bildhauerei und das Dritte Reich«, die 2001/02 im Henry Morre Institut Leeds, dem Georg-Kolbe-Museum hier in Berlin und dem Gerhard Marcks-Haus in Bremen gezeigt wurde. Anhand von 15 Skulpturen u. a. von Karl Albiker, Arno Breker, Fritz Klimsch, Georg Kolbe und Gerhard Marcks machte die Ausstellung, so die Ankündigung, »zum ersten Mal den Versuch, Skulpturen, die in Deutschland während der NS-Zeit entstanden sind, unter künstlerischen Aspekten zu untersuchen, einzuordnen und zu präsentieren« (Zitat von der Website des Kolbe-Museums).

Bleiben wir noch einen Moment bei dem bekanntesten Bildhauer und Profiteur des NS-Regimes, Arno Breker. Seine erste und bislang einzige Ausstellung in einer öffentlichen Institution fand im Sommer 2006 im Schlesig-Holstein-Haus in Schwerin statt. Doch entgegen der Ankündigung stellte sie Breker nicht »zur Diskussion«, sondern präsentierte eine gänzlich unkritische, verharmlosende Sicht auf den Künstler, ja stilisierte ihn regelrecht als Opfer, was (völlig zu Recht) eine heftige Kontroverse auslöste. All dies ist nachzulesen in Eckhart Gillens Essay »Arno Breker: Dekorateur der Macht und Sündenbock der Deutschen«, erschienen 2015 in der Schriftenreihe des Kunsthauses Dahlem (also hier nebenan), dem ehemaligen Staatesatelier Brekers.

Eine gewisse Brisanz des Themas NS-Kunst in jüngerer Zeit dokumentiert eine Reihe von Sonderausstellungen, so 2013 im Museum Kulturspeicher Würzburg, 2015/16 in der Pinakothek der Moderne in München, 2017 in den Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum, der Kunsthalle Rostock und dem Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg (das waren drei Stationen einer Ausstellung), ebenfalls 2017 in der Städtischen Galerie Rosenheim sowie 2018/19 im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck.

Erwähnt sei hier auch der 2015 von Wolfgang Benz, Peter Eckel und Andreas Nachama herausgegebene Sammelband »Kunst im NS-Staat. Ideologie – Ästhetik – Protagonisten«, in dem unter anderem und anhand der unterschiedlichen Gattungen der Frage nachgegangen wird, ob es eine spezifisch »nationalsozialistische Kunst« gab. Er enthält unter anderem Aufsätze über die Reichskammer der bildenden Künste sowie über Arno Breker und Adolf Ziegler.

Ein kritischer Umgang mit der Kunst aus der NS-Zeit setzt voraus, dass man sie dem Publikum zugänglich macht – und zwar sowohl in Sonderausstellungen wie den eben genannten als auch in dauerhaften musealen Präsentationen. Doch da sieht es mau aus. NS-Kunst (wie immer man sie definieren möchte) kann man derzeit in Deutschland nur in sehr wenigen und zudem fast ausschließlich historisch oder kulturgeschichtlich ausgerichteten Museen sehen, z. B. im Deutschen Historischen Museums in Berlin oder im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Eine wie ich finde lobenswerte Ausnahme ist die Pinakothek der Moderne in München, in der Saal 13 Künstlern im NS gewidmet ist. Die dort präsentierten Gemälde und Skulpturen »verdeutlichen in der Zusammenschau gegensätzliche Stile und Haltungen der Künstler gegenüber dem NS-Regime« – so der Saaltext. So hängen neben Adolf Zieglers Triptychon »Die vier Elemente«, einem der bekanntesten Werke der NS-Propaganda, surrealistische Bilder von Richard Oelze und Max Ernst, »die in Paris entstanden und Unheil sowie Bedrohung des Faschismus andeuten« (Saaltext).

1999 (also im selben Jahr, in dem der Band »Überbrückt« erschien) schrieb der Historiker Lucian Hölscher, Zitat: »In jedem Fall wird die Beurteilung des Dritten Reiches jedoch komplexer werden müssen. [...] Politische Urteile werden z. B. nicht mehr selbstverständlich mit ästhetischen Hand in Hand gehen, wie die zunehmende Kontroverse um die ästhetische Qualität nationalsozialistischer Kunst und Architektur in der Öffentlichkeit schon heute zeigt. Aller Voraussicht nach wird sich die pauschale Ausgrenzung der im Dritten Reich geförderten und gefeierten Kunstwerke aus der Kunstgeschichte der Moderne, wie sie bis heute noch vielfach betrieben wird, nicht mehr lange halten lassen.« (Lucian Hölscher: *Erinnern und Vergessen – Vom richtigen Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit*, in: Ulrich Borsdorf/Heinrich Theodor Grütter (Hg.), *Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum*, Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag 1999, S. 111-127, hier S. 113).

Zwanzig Jahre später müssen wir konstatieren, dass sich diese Prognose nicht bewahrheitet hat, sondern die von Hölscher beschriebene Ausgrenzung, trotz mancher gegenläufiger Bemühungen (einige habe ich genannt), noch immer dominiert. Hier plädiere ich für mehr Mut. »Nazi-Kunst« darf nicht dämonisiert werden. Sie gehört ins Museum, auch ins Kunstmuseum, aber sie muss dort historisch-kritisch aufgearbeitet und kommentiert, kontextualisiert und durch eine anspruchsvolle Didaktik vermittelt werden. Dabei bin ich mir der komplexen ethisch-moralischen, ästhetischen und nicht zuletzt museologischen Probleme bewusst. Denn das Thema wirft komplexe Fragen auf nach dem Selbstverständnis der Museums in der heutigen Gesellschaft, nach dem Verhältnis von Kunst und Politik und der Funktion von Kunst in der Demokratie. Dem sollten wir uns stellen und es als Chance begreifen, in den öffentlichen Diskurs einzugreifen.



### **3. weder – noch (oder wahlweise: sowohl – als auch)**

Meine Damen und Herren, wenn ich im ersten Abschnitt die »Entartete Kunst« und im zweiten die »NS-Kunst« behandelt habe, so entspricht dies einer schon bald nach 1945 entwickelten und dann über viele Jahrzehnte tradierten simplifizierenden Unterscheidung, nämlich einer Gegenüberstellung der modernen, als »entartet« an den Pranger gestellten, auch politisch fortschrittlich gesonnenen Künstler (also der Guten) auf der einen Seite und der künstlerisch rückständigen, sich willig in den Dienst des NS-Staates stellenden und dessen Ideologie vertretenden Künstler (also der Bösen) auf der anderen Seite – wobei diese Opposition vom NS-Staat selbst propagiert und durch die beiden Parallelausstellungen 1937 in geradezu didaktischer Weise zugespitzt wurde, natürlich unter umgekehrten Vorzeichen, nämlich »entartet« = schlecht und »deutsch« = gut. Auch meine eigene, 1991 eingereichte und 1995 in überarbeiteter Form als Buch erschienene Dissertation zu den NS-Femeausstellungen ist stark von diesem binären Denken im Sinne von »entartet« = modern und moralisch gut und NS-Kunst = rückständig und moralisch schlecht geprägt. Das, was der Historiker Lucian Hölscher 1999 forderte (»In jedem Fall wird die Beurteilung des Dritten Reiches jedoch komplexer werden müssen«), das war eben auch einer der wesentlichen Impulse des »Überbrückt«-Kolloquiums im selben Jahr, nämlich, von dem beschriebenen vereinfachenden und daher bequemen Schema wegzukommen und stattdessen eine differenziertere kritische Sicht auf Kunst und Künstler während der NS-Diktatur und danach zu entwickeln – inklusive der Bereitschaft, sich von liebgewonnenen Mythen und kunsthistorischen Narrativen zu verabschieden. In diese, wie ich meine richtige Richtung weisen die jüngeren Forschungen und Projekte und hier würde ich auch die aktuelle Nolde- Ausstellung im Hamburger Bahnhof und die Brücke-Ausstellung hier im Brücke-Museum verorten. Zu diesen beiden Ausstellungen möchte ich jetzt nichts Weiteres sagen, weil sie uns durch die beiden nächsten Tage begleiten werden.

Einen vielgestaltigen Blick auf Kunst, Politik und Museumsgeschichte in der NS-Zeit warf auch die Ausstellung »Die Schwarzen Jahre – Geschichten einer Sammlung 1933-1945« der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof 2015/16. Gezeigt wurden

Werke im Besitz der Nationalgalerie, die entweder im genannten Zeitraum entstanden waren, damals in die Sammlung gekommen oder aber durch die Nationalsozialisten beschlagnahmt worden waren. So unterschiedlich die Werke und ihre Provenienzen, so unterschiedlich waren auch die in der Ausstellung dokumentierten Lebenswege der Künstler.

Diesen Abschnitt abschließend, noch ein kurzer Blick nach Düsseldorf. Im dortigen Kunstpalast läuft noch bis zum 2. Juni eine Ausstellung über die Künstlervereinigung »Das Junge Rheinland«, die vor 100 Jahren gegründet wurde. In seinem Bonner Dissertationsprojekt mit dem Arbeitstitel »Anpassung und Widerspruch – Künstler des Jungen Rheinlands im Nationalsozialismus und nach 1945« untersucht Lukas Bäcker Künstlerbiografien wie jene von Carl Lauterbach und Otto Pankok, Theo Champion und Richard Gessner – ebenfalls jenseits des beschriebenen bipolaren Schwarz-Weiß-Modells.

#### **4. Kunstkritiker und Kunsthistoriker**

Zwei Sektionen in der Publikation »Überbrückt« sind Kunsthistorikern und Museen sowie Publizisten gewidmet, darunter ein Beitrag über Will Grohmann, einen der einflussreichsten Kunstkritiker und Vermittler der Avantgarden im 20. Jahrhundert. Auch in diesem Feld hat sich viel in der Forschung getan. So initiierte und finanzierte die Ferdinand-Möller-Stiftung ein großangelegtes Forschungsprojekt zu Will Grohmann an den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden unter Leitung von Konstanze Rudert. Drei Publikationen sind bereits erschienen: der Ausstellungskatalog »Im Netzwerk der Moderne – Kircher, Braque, Kandinsky, Klee ... Richter, Bacon, Altenbourg und ihr Kritiker Will Grohmann« und ein Quellenband mit Texten Will Grohmans zur Kunst der Moderne, beide München 2012, sowie ein Tagungsband mit dem Titel »Zwischen Intuition und Gewissheit – Will Grohmann und die Rezeption der Moderne in Deutschland und Europa 1918-1968«, Dresden 2013. Zudem befindet sich eine Grohmann-Monographie in Vorbereitung. In methodischer Hinsicht ist interessant, dass die soziale Netzwerkanalyse,

ursprünglich eine »Methode der empirischen Sozialforschung zur Erfassung und Analyse sozialer Beziehungen und sozialer Netzwerke« (Wikipedia), zunehmend in der Kunstwissenschaft angewandt wird, neben der Kunstkritik z. B. auch in der Kunstmarktforschung.

Ebenfalls an den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden fand im Dezember 2013 eine Tagung zu dem umstrittenen Kunsthistoriker Hans Posse statt, der u. a. als langjähriger Direktor die Gemäldegalerie in Dresden und ab 1939 bis zu seinem Tod 1942 als Adolf Hitlers »Sonderbeauftragter für Linz« wirkte, also für jenes gigantische, nie realisierte »Führermuseum« in Linz an der Donau. Als »Sonderbeauftragter« agierte Posse als Großeinkäufer auf dem internationalen Kunstmarkt und griff dabei auf beschlagnahmten jüdischen Besitz zu, weswegen er auch bei der Erforschung von NS-Raubgut eine tragende Rolle spielt (die Dresdner Tagungsbeiträge erschienen 2015 in Buchform). In seiner Funktion als Sonderbeauftragter Hitlers legte Posse fünf Reisetagebücher an, die sich im Teilnachlass von Hans Posse in Nürnberg befinden. Seit 2017 und noch bis 2020 fördert das Deutsche Zentrum Kulturgutverluste das Projekt »Kommentierte Online-Edition der fünf Reisetagebücher Hans Posses (1939-1942) im Deutschen Kunstarchiv am Germanischen Nationalmuseum« (eine Arbeitsversion ist bereits unter <https://editionhansposse.gnm.de/> abrufbar). Posse war zudem für die Vorbereitung und Umsetzung eines großangelegten Verteilungsprogramms von NS-Raubkunst auf Museen in der »Ostmark« sowie weitere Museen im Deutschen Reich zuständig, was Birgit Schwarz, die die Online-Edition der Reisetagebücher bearbeitet, in einer 2018 erschienenen Monographie mit dem Titel »Hitlers Sonderauftrag Ostmark« umfassend untersucht hat.

Welche Rolle spielte die akademische Disziplin Kunstgeschichte im NS? Hier ist nach wie vor der bereits 2008 von Ruth Heftrig, Olaf Peters und Barbara Schellewald herausgegeben Tagungsband »Kunstgeschichte im ‚Dritten Reich‘ – Theorien, Methoden, Praktiken« an erster Stelle zu nennen. Dazu Michael H. Sprenger in seiner Rezension, Zitat: »Neben sieben biographischen Zugriffen auf verschiedene

Kunsthistoriker liegt ein wesentlicher Schwerpunkt der über zwanzig Beiträge [...] auf dem Aspekt der Methodik, Terminologie und Vermittlung einer 'deutschen' Kunstgeschichte. [...] Der sorgfältig edierte Sammelband stellt dadurch einen weiteren Meilenstein in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit theoretischen und praktischen Aktivitäten von Vertretern dieses geisteswissenschaftlichen Fachs zwischen 1933 und 1945 dar.« (in: Geschichte der Germanistik, H.33/34, 2008)

## **5. Institutionen (Museen, Akademien)**

Im Bereich der Erforschung der Museen und Kunstakademien während der NS-Zeit gibt es ebenfalls gewichtige Fortschritte. 2013 veranstaltete die Richard-Schöne-Gesellschaft für Museumsgeschichte im Deutschen Historischen Museum in Berlin ein Symposium zum Thema Museen im Nationalsozialismus. In dem vorausgegangenen Call for Papers wurde über alle musealen Genres hinweg gefragt nach, ich zitiere Tanja Baensch, »den politischen und administrativen Rahmenbedingungen für die Museumsarbeit, nach Museumsakteuren, der Sammlungspraxis, Formen der Museumsinszenierung, Formen von Propaganda, den Museen im internationalen Kontext, sowie nach dem Umgang der Museen mit ihrer NS-Geschichte in der unmittelbaren Nachkriegszeit. Solche Aspekte sollten aus vergleichender Perspektive oder als Fallbeispiele beleuchtet werden.« (S. 11). Die Resonanz auf diesen Call for Papers war enorm, es gab fast 100 Einsendungen aus zwölf Ländern. Über den 2016 publizierten Sammelband mit 20 Beiträgen schreibt Christian Hirte in seiner Rezension, Zitat: »Die Veröffentlichung ist eine *tour d'horizon* geworden, im Zuge derer eine Fülle von Phänomenen und Aspekten aufgeführt wird. [...] Es bleibt die Feststellung, dass uns hier ein Band zu einem, geradezu verdächtig selten berührten, museographischen Forschungsfeld gegeben ist, der seinen Gegenstand repräsentativ vermisst und letztlich als Aufforderung zu werten ist, hier und da tiefer zu bohren.« (www)

Zudem liegen eine Reihe von Einzeluntersuchungen vor, wie die von Uwe Fleckner und Hans Hollein 2012 als Band 6 der Schriften der Forschungsstelle "Entartete Kunst" herausgegebene über das Städel und den Nationalsozialismus und die 2013 von Jörn Grabowski und Petra Winter edierte Publikation über die Staatlichen Museen zu Berlin in der NS-Zeit.

Die Geschichte der Kunsthochschulen rückt ebenfalls verstärkt in den Fokus des Faches, genannt seien der Nürnberger Ausstellungskatalog »Geartete Kunst – Die Nürnberger Akademie im Nationalsozialismus« von 2012 sowie den von Wolfgang Ruppert herausgegebenen Sammelband »Künstler im Nationalsozialismus – Die "Deutsche Kunst", die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule« von 2015.

## **6. Kunstmarkt, Kunsthändler und Privatsammler**

Eine Sektion mit drei Beiträgen in der Publikation »Überbrückt« ist den Kunsthändlern und ihrer ambivalenten Rolle im NS gewidmet. Und es ist eben dieses Forschungsfeld der Händler, des Kunstmarktes und, damit thematisch ja eng zusammenhängend, der Privatsammler, das in den letzten Jahren die nach meiner Wahrnehmung größte Dynamik entwickelt hat, was sicher auch mit der Verstärkung der Provenienzforschung zusammenhängt.

Auch hier stehen der Forschung nun Datenbanken im Internet zur Verfügung. Zu nennen ist an erster Stelle die Forschungsplattform »Galerie Heinemann online«, die von der damaligen Arbeitsstelle für Provenienzforschung gefördert und im Juli 2010 freigeschaltet wurde. Dazu heißt es auf der website des DZK: »Grundlage der Datenbank sind die Geschäftsbücher und die Karteien der Münchner Galerie Heinemann (1872-1938), die sich im Deutschen Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, befinden, sowie die Kataloge und Fotografien, die im Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, aufbewahrt werden. Diese wurden digitalisiert, mit Metadaten versehen und online gestellt.«

Zu nennen ist weiterhin das Ende Februar 2013 abgeschlossene internationale Kooperationsprojekt »German Sales 1930-1945 – Art Works, Art Markets, and Cultural Policy«. Über 3.200 Auktionskataloge der Jahre 1930 bis 1945 aus Deutschland, der Schweiz und Österreich und den im Zweiten Weltkrieg von Deutschland besetzten Ländern wurden digitalisiert und online bereit gestellt. Durch OCR-Bearbeitung entstanden durchsuchbare Volltexte, welche in den Getty Provenance Index integriert wurden. Aktuell läuft das Nachfolgeprojekt »German Sales 1901-1929«.

In ihrer 2011 als Band 7 der Schriften der Forschungsstelle »Entartete Kunst« erschienenen Dissertation »Kunstwerte im Wandel – Die Preisentwicklung der deutschen Moderne im nationalen und internationalen Kunstmarkt 1925 bis 1955« untersucht Gesa Jeuthe die Preisentwicklung von Gemälden deutscher Künstler des Impressionismus, Expressionismus, des Bauhauses und der Neuen Sachlichkeit im nationalen und internationalen Kunstmarkt von 1925 bis 1955. Sie kommt zu einer Fülle neuer Einsichten und Erkenntnisse. So kam es weder 1933, nach der Machtübernahme, noch 1937, nach Eröffnung der Propagandaausstellung »Entartete Kunst«, zu einem Preisverfall. Auch die Aussage, die deutsche Moderne habe vor 1939 keinen internationalen Marktwert besessen und erst die Diffamierung durch die Nationalsozialisten habe ihr nach 1945 zu internationalem Ansehen verholfen, lässt sich nicht derart verallgemeinern. Richtig ist hingegen, dass die Verkaufspreise des Propagandaministeriums extrem gering und die Gewinnmargen der Kunsthändler beim Weiterverkauf sehr groß waren. In den Jahren zwischen der Währungsreform 1948 und 1955 stiegen die Preise zwar im Vergleich zu den zwischen 1925 und 1944 erzielten Preisen, von einem drastischen Anstieg kann jedoch keine Rede sein. Ebenso verblüffend ist die Erkenntnis, dass für die »entartete« Kunst, in der Zeit des Nationalsozialismus weiterhin Absatz- und Verkaufsmöglichkeiten in Deutschland bestanden, wenn auch in eingeschränktem Umfang.

So waren also weiterhin »Gute Geschäfte« möglich. »Gute Geschäfte – Kunsthandel in Berlin 1933-1945« lautete denn auch der Titel einer Ausstellung des Aktiven Museums im Centrum Judaicum und im Landesarchiv Berlin 2011/12 unter der Projektleitung von Christine Fischer-Defoy. Nicht weniger als 14 Berliner Galerien und Kunsthandlungen im NS, von Bernhard A. Boehmer und Karl Buchholz über die Galerien Flechtheim und Haberstock bis hin zu Hans W. Lange und Leo Spik, sind in dem material- und erkenntnisreichen Katalog dokumentiert – eine wahre Fundgrube für das Thema. Zu manchen der vorgestellten Kunsthändler sind mittlerweile monographische Studien erschienen, etwa 2016 eine über Paul Graupe. Diese Studie schlägt ebenso den Bogen vom Berliner Kunsthandel der Weimarer Republik zum Kunsthandel im NS wie Angelika Enderleins bereits 2006 erschienene Dissertation »Der Berliner Kunsthandel in der Weimarer Republik und im NS-Staat – Zum Schicksal der Sammlung Graetz«.

Weitere einschlägige Dissertationen zu Kunsthändlern sind zu nennen, etwa jene von Meike Hopp über Adolf Weinmüller (2012) und jene von Katrin Engelhardt über Ferdinand Möller (2013).

## **7. Provenienzforschung**

Es besteht kein Zweifel: Provenienzforschung hat derzeit Konjunktur (und ich selbst bin als Inhaber der Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftungsprofessur mit dem Schwerpunkt Provenienzforschung Teil eben dieser Konjunktur). Dabei gehört sie im Prinzip seit jeher zum Methodenkanon der Kunstwissenschaft, führte allerdings als Hilfswissenschaft eher ein Schattendasein und wurde auch in der Lehre kaum beachtet. Die gegenwärtige Konjunktur der Provenienzforschung hat außerfachliche, genauer: politische Gründe, sie hängt nämlich vor allem zusammen mit der seit rund zehn Jahren verstärkt betriebenen Suche nach NS-Raubkunst. Die ersten Studien zum NS-Kunstraub kamen in den 1990er Jahren aus dem angelsächsischen Raum und stammten von Lynn H. Nicholas, Jonathan Petropoulos und

Hector Feliciano. Das zentrale historische Ereignis für diesen Bereich ist die Washingtoner Erklärung vom 3. Dezember 1998, mit der die internationale Staatengemeinschaft Grundsätze für die Rückgabe von Vermögenswerten aus der NS-Zeit (wie etwa Raubkunst) beschloss. Im Dezember 1999 unterzeichneten Bund, Länder und kommunale Spitzenverbände eine gemeinsame Erklärung, in der die Auffindung und Rückgabe »NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgutes, insbesondere aus jüdischem Besitz« als fortwährende Aufgaben für die öffentlichen Einrichtungen in Deutschland formuliert wurden (also nicht nur für Museen, sondern ebenso für Bibliotheken und Archive). Dabei handelt es sich um eine freiwillige moralische Selbstverpflichtung, ein »soft law«, es gibt in Deutschland im Gegensatz etwa zu Österreich kein Restitutionsgesetz. Wird Kulturgut als NS-Raubgut identifiziert, so fordern die Washingtoner Prinzipien dazu auf, »gerechte und faire Lösungen« mit den rechtmäßigen Eigentümern bzw. deren Nachfahren zu finden. Das können, müssen aber nicht Restitutionsen sein. Die Restitution von Ernst Ludwig Kirchners Gemälde »Berliner Straßenszene« aus dem Brücke-Museum im August 2006 an die Enkelin des jüdischen Kunstsammlers Alfred Hess war einer der ersten spektakulären Fälle in Deutschland, der international Aufsehen erregte. Es ist bis heute umstritten, ob dieses Werk tatsächlich »NS-verfolgungsbedingt« entzogen worden und also eine Restitution notwendig war (gerade in jüngster Zeit ist die Debatte um die »Causa Kirchner« durch die Publikation von Ludwig von Pufendorf neu entflammt).

Nach der Washingtoner Erklärung sollte es noch zehn lange Jahre dauern, bis die Suche nach NS-Raubgut in Deutschland systematisch vorangetrieben wurde. Denn erst 2008 wurde die Arbeitsstelle für Provenienzforschung (AfP) beim Institut für Museumsforschung der Staatlichen Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz eingerichtet und mit der Vergabe staatlicher Fördermittel beauftragt. Von 2008 bis 2011 stand jährlich eine Million Euro für Museen, Bibliotheken und Archive, die ihre Bestände nach NS-Raubgut durchforsten wollten, zur Verfügung, danach wurden die Fördermittel in mehreren Schritten auf heute über vier Millionen Euro jährlich erhöht. In den Jahren 2008 bis 2014 förderte die AfP 240 Projekte.



Eine ungeahnte Dynamik brachte der sog. »Schwabinger Kunstfund« (also der Fall Gurlitt) im November 2013 in das Thema. Er löste ein weltweites Echo und auch einen erheblichen Druck auf die deutsche Bundesregierung aus. Wenn es eines Beweises dafür bedurft hätte, dass Medien gesellschaftliche Diskurse nicht nur abbilden, sondern auch wesentlich zu ihrer Entstehung und Entwicklung beitragen – hier wäre er gewesen. Der Fall Gurlitt führte am 1. Januar 2015 zur Gründung des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste (DZK) in Magdeburg. Das DZK führt die Aufgaben der ehemaligen Koordinierungsstelle Magdeburg, die die Lost Art-Internet-Datenbank betrieb, und der Arbeitsstelle für Provenienzforschung fort – mit mittlerweile deutlich erweitertem Aufgabenfeld. Im Falle nachgewiesener NS-Raubkunst konnten in vielen Fällen »gerechte und faire Lösungen« im Sinne des achten Grundsatzes der Washingtoner Erklärung gefunden werden. Allein die Stiftung Preußischer Kulturbesitz hat seit 1999 über 350 Kunstwerke und mehr als 1000 Bücher restituiert. Zusätzlich zur NS-Zeit werden vom DZK nun zwei weitere historische Unrechtskontexte in den Blick genommen: zum einen Enteignungen in der Sowjetischen Besatzungszone und in der DDR; zum anderen »Kultur- und Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten«, wie der neue, noch im Aufbau begriffene Fachbereich des DZK heißt. Die Debatte um das Thema Kulturgüter aus der Kolonialzeit wurde im Wesentlichen durch drei Ereignisse befeuert: Ich nenne hier nur die entsprechenden Stichwörter: 1. Humboldt Forum; 2. Rede von Staatspräsident Macron am 28. November 2017 in Burkina Faso; 3. Bericht von Felwine Sarr und Bénédicte Savoy über die Rückgabe des afrikanischen Kulturerbes vom November 2018.

Was hat all das bewirkt, zunächst gefragt im Hinblick auf die Infrastruktur der Wissenschaft, dann mit Blick auf die Inhalte? Nachdem die Ausbildung von qualifizierten Provenienzforscherinnen und Provenienzforschern lange Zeit ausschließlich durch »learning by doing« und im Rahmen des kollegialen Austausches, etwa im Arbeitskreis Provenienzforschung, möglich war, gibt es seit 2016 strukturierte berufsqualifizierende Angebote in den Bereichen Aus- und

Weiterbildung sowie auch spezialisierte Professuren (mit einer Ausnahme allerdings alles Juniorprofessuren ohne »tenure track«). In Bonn startet der neue Masterstudiengang Provenienzforschung und Geschichte des Sammelns im Oktober.

Seitdem der damalige Leiter der Hamburger Kunsthalle, Uwe M. Schneede, weitsichtig dort im Jahre 2000 die erste Stelle für eine Provenienzforscherin eingerichtet und im Jahre 2005 entfristet hat, ist ein langsamer, aber stetiger Stellenzuwachs in diesem Bereich zu beobachten. Der Vorstand des Arbeitskreises Provenienzforschung e.V. hat im März 2019 an seine 280 Mitglieder eine Online-Umfrage versandt, um erstmals präzise Angaben über die Stellensituation und die Lage seiner Mitglieder zu erheben. Ergebnis: Von 160 Teilnehmenden dieser Umfrage haben 55 (also 34% ) unbefristete Stellen, wovon auf die im Ausland tätigen Mitglieder knapp 20% entfallen. Dabei handelt es sich allerdings nicht nur um Stellen, die ausschließlich der Provenienzforschung gewidmet sind. Die deutlich Mehrheit der in diesem Bereich Tätigen arbeitet also in prekären, befristeten Verhältnissen.

Deutliche Veränderungen sind auch im Ausstellungsbetrieb festzustellen. Seit 2004 hat es in Deutschland, Österreich, Frankreich und in den USA genau 100 Ausstellungen zum Thema NS-Raubkunst gegeben, viele von ihnen begleitet von wissenschaftlichen Katalogen (diese Zahl verdanke ich Sophie Leschik vom DZK, die die Liste demnächst auf der Website des DZK veröffentlichen wird). Diese Ausstellungen basieren jeweils auf den Ergebnissen der Provenienzforschung in den betreffenden Institutionen. Weitere wichtige Projekte wurden und werden u. a. am ZI in München durchgeführt (z. B. die Rekonstruktion des sog. »Führerbau-Diebstahls«) sowie hier in Berlin an der FU (etwa das »MARI«-Projekt zur Kunstsammlung von Rudolf Mosse).

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass die in den letzten Jahren intensivierte Provenienzforschung vor allem im Hinblick auf NS-Raubgut die Forschungen zur Kunstpolitik im Nationalsozialismus entschieden vorangebracht

hat. Und dies in erster Linie mit Bezug auf einzelne Privatsammlungen, den Kunstmarkt und Kunsthandel sowie die Geschichte der Museen.

Meine These ist, dass unser heutiges Wissen um die Bedeutung von Provenienzen unseren Umgang mit Kulturgütern nachhaltig und tiefgreifend verändern wird, dass Provenienz sogar das Potential hat, ein neues Paradigma in den Kultur- und Geisteswissenschaften zu werden. Wenn meine Vermutung zutrifft, so stehen wir am Beginn eines »provenancial turn«.

## **8. Ausblick**

Meine Damen und Herren, ich komme zum Schluss. Wie eingangs betont, konnte ich in meinem Vortrag nur einige subjektiv ausgewählte Schlaglichter auf das Thema werfen. Nicht unterbringen konnte ich z. B. Michael Tymkiw wichtige Studie »Nazi exhibition design and modernism« (London 2018) oder Lucy Wasensteiner grundlegende Dissertation »The *Twentieth Century German Art* Exhibition – Answering *Degenerate Art* in 1930s London« (New York/Abingdon 2019). Zur 1938er-Gegenausstellung zur NS-Schau *Entartete Kunst* kuratierte Wasensteiner 2018/19 zudem eine Ausstellung in der Liebermann-Villa am Wannsee.

Meine persönliche Bilanz der Forschungen zur Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus in den letzten 20 Jahren, sie fällt ambivalent aus. Große Fortschritte sind vielerorts unbestreitbar: Eine Fülle von Einzeluntersuchungen liegt vor, das öffentliche wie auch das fachliche Bewusstsein für die Thematik wurden geschärft, eine differenziertere Beurteilung ist im Gange und die digitale Welt (einige der wichtigen Datenbanken habe ich genannt) eröffnet der Forschung ganz neue Möglichkeiten. Aber vieles bleibt noch eingehender zu untersuchen, gerade im Hinblick auf die bisweilen ambivalente und auch widersprüchliche Haltung und Rolle moderner Künstler im NS und die Mechanismen und Nachwirkungen kunsthistorischer Kanonbildung nach 1945. Was noch »unbewältigt« ist, das wird uns in

den kommenden beiden Tagen beschäftigen. Unser Kolloquium findet nicht nur 20 Jahre nach Erscheinen des Bandes »Überbrückt« statt, sondern auch 60 Jahre, nachdem sich Theodor W. Adorno in einem berühmt gewordenen Vortrag mit dem Titel »Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit« für eine öffentliche Thematisierung der NS-Zeit einsetzte. Persönlich wünschte ich mir mehr Mut beim Umgang mit diesem Thema, auch mehr Mut zur Selbstkritik (etwa was die Rolle des Faches Kunstgeschichte und seiner Vertreter im NS betrifft), zur Provokation und zum Anstoß von und zur Positionierung in öffentlichen Debatten.

Seit 2015 wird in der Zeitschrift für Kunstgeschichte eine Debatte zur Lage der Kunstgeschichte geführt. Ulrich Pfisterer überschrieb seinen Beitrag 2016 mit »Hans im Glück: Kunstgeschichte heute« (2016, Heft 1). Ich zitiere Pfisterer: »Und wer hätte je gedacht, das Themen wie „Beutekunst“, Restitution oder Kulturgüterschutz nicht nur öffentliches Interesse und politischen Handlungsbedarf erregen, sondern unter Titeln wie *Monuments Men* oder *Woman in Gold* selbst im Kino Kasse machen [...]?« (S. 5f.). Pfisterer moniert, Zitat: »Seltenes Einmischen in öffentliche Fragen, wenig Mut zu genuinen Theoriemodellen und Makro-Entwürfen, defensives Positionsbeziehen in der Umstrukturierung der Universitäts- und Bildungslandschaft, Rückzug in die eigene fachliche *comfort zone* erleichtern allesamt das Marschgepäck des kunsthistorischen Hans im Glück« (S. 7f.). Um dann am Ende zu fordern, nochmals Zitat Pfisterer: »Nach so viel Glück wäre die Herausforderung und Hoffnung, dass man sich in Zukunft wieder etwas mehr Last – in den öffentlichen Diskussionen, in den disziplinären Ambitionen, in den Visionen – zutraut« (S. 8). Ist denn überhaupt ein Thema denkbar, das sich dafür mehr anbieten würde, als Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus?

Vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit!