

„Die Verkörperung dieser eigentlichen Tendenz zur instrumentellen Rationalität der westlichen Welt ist der ‚Fachmann‘, der ‚ganz sachlich‘ und gleichzeitig ‚indifferent gegenüber den menschlichen Geschäften‘ handelt.“

Enzo Traverso¹

Gabriele Anderl / Alexandra Caruso

Einleitung

In den vergangenen Jahren erregten immer wieder Ereignisse, die mit dem nationalsozialistischen Kunstraub in Verbindung standen, große Aufmerksamkeit. Zunächst war es die so genannte „Mauerbach-Affäre“, dann um die Jahreswende 1997/98 der Konflikt um zwei Schiele-Bilder, die die Stiftung Rudolf Leopold für eine Ausstellung nach New York verliehen hatte und die von den amerikanischen Behörden als ehemals jüdisches Eigentum beschlagnahmt wurden. Nach wie vor höchst brisant ist der Fall jener Gemälde von Gustav Klimt aus dem ehemaligen Besitz des Ehepaares Ferdinand und Adele Bloch-Bauer, die sich heute in der Österreichischen Galerie im Belvedere befinden und von der Erbin, Maria Altmann, seit Jahren zurückverlangt werden.²

Während anfangs in der Öffentlichkeit noch der Eindruck vorgeherrscht hat, es handle sich um „Eintagsfliegen“, so ist mittlerweile klar geworden, dass hier ein Problem von beträchtlichen Dimensionen tangiert wird, das sich nicht so einfach aus der Welt schaffen lässt. Dazu waren die Ausmaße des NS-Kunstraubes zu groß, die personellen und institutionellen Kontinuitäten nach dem Krieg zu vielfältig. Zu viele unterschiedliche Interessen, aber auch schmerzliche Erinnerungen sind an die Kunstobjekte als einzigartige Bedeutungsträger geknüpft. Alle Versuche, dieses Kapitel endgültig ad acta zu legen, müssen daher auch in Zukunft scheitern.

Journalisten spielten in diesem Prozess der öffentlichen Bewusstwerdung eine nicht zu unterschätzende Rolle. 1984 war es der Artikel *A Legacy of Shame* von Andrew Decker in der amerikanischen Kunstzeitschrift *ARTnews*, ab 1998 waren es die Serien und Artikel von Hubertus Czernin und Thomas Trenkler in der Tageszeitung *Der Standard* sowie die Beiträge von Stephan Templ in der heimischen und internationalen Presse, die wesentliche Impulse auch für die politische Diskussion gaben.

Mit der in seinem eigenen Verlag herausgegebenen Buchreihe *Bibliothek des Raubes* hat Czernin eine noch tiefer gehende Auseinandersetzung mit der Materie ermöglicht.

Es waren die durch die erwähnte Beschlagnahme der Schiele-Bilder in Gang gekommenen politischen und öffentlichen Debatten sowie der immer stärker werdende internationale Druck, die 1998 zur Einrichtung der Kommission für Provenienzforschung und zur Verabschiedung des Kunstrückgabegesetzes geführt haben.³ Damit ist Bewegung in dieses wichtige, aber von der Forschung lange Zeit vernachlässigte Kapitel der österreichischen Zeit- und

Kulturgeschichte gekommen. Doch kann das Thema NS-Kunstraub in Österreich keineswegs als systematisch wissenschaftlich aufgearbeitet gelten.⁴ Öffentliche Forschungsgelder wurden dafür bisher nicht explizit zur Verfügung gestellt, andererseits kann es nicht primär Aufgabe der Provenienzforschung sein, die zahlreichen Forschungslücken zu schließen und die fehlende historische Grundlagenforschung voranzutreiben.

Das vorliegende Buch entspringt dem Wunsch, das vorhandene Wissen zu bündeln und zu weiteren Forschungen anzuregen.

Unsere bereits früher entstandene Idee zu diesem Sammelband nahm im Anschluss an den Österreichischen Zeitgeschichtetag 2003 in Salzburg konkrete Gestalt an. Dort befassten sich zwei Panels und weitere Referate mit dem NS-Kunstraub. Unser Vorhaben, die Salzburger Referate in erweiterter Fassung sowie Beiträge anderer Forscherinnen und Forscher als eigenes Buch herauszubringen, fand auch die Zustimmung der Tagungsveranstalter, denen wir für ihre Kooperationsbereitschaft herzlich danken.⁵

Ziel des nun vorliegenden Sammelbandes ist es, aktuelle Erkenntnisse zum NS-Kunstraub in Österreich und seinen Folgen zu präsentieren. Obwohl sich unser Buch auf die Vorgänge in Österreich konzentriert, sind die hier beschriebenen und analysierten historischen Ereignisse und deren langfristige Folgeerscheinungen bis in die Gegenwart auch für Leser außerhalb der Landesgrenzen relevant. Zum einen war es trotz zahlreicher spezifischer Entwicklungen im annektierten Österreich wesentlich auch durch die Aktivitäten des Kunsthandels zu einer engen Verschränkung mit dem NS-Kunstraub im so genannten „Altreich“ gekommen. Zum anderen hatte, wie schon Petropoulos festgestellt hat, „Österreich, genauer gesagt Wien“, nach dem „Anschluss“ „als Testgelände für die Behandlung von Kunstbesitz so genannter Volks- oder Staatsfeinde“⁶ – vor allem von jüdischem Besitz – gedient. Obwohl bereits vor 1938 in Deutschland jüdische Kunsthändler ihrer Lebensgrundlage beraubt worden waren und sich zahlreiche jüdische Sammler zur Verschleuderung ihrer Sammlungen gezwungen gesehen hatten, spielte Österreich wie in vielen anderen Bereichen der nationalsozialistischen Verfolgungs- und Enteignungspolitik auch auf diesem Gebiet eine traurige Vorreiterrolle: Die systematische Enteignung jüdischer Sammlungen wurde hier unmittelbar nach dem „Anschluss“ vor allem auf Initiative lokaler Kräfte in Angriff genommen, während in Deutschland eine vergleichbar radikale Entwicklung erst nach dem Novemberpogrom einsetzte.

Die Tatsache, dass die Autorinnen und Autoren dieses Bandes aus ganz unterschiedlichen Fachgebieten kommen – der Zeit- und Kunstgeschichte, der Provenienzforschung, den Rechtswissenschaften, der Museologie und der Publizistik – gewährleistet einen interdisziplinären Zugang, der dieser komplexen Thematik wohl am ehesten gerecht wird.

Zwei Beiträge aus dem Ausland – von Esther Tisa Francini und Michael Franz – ermöglichen einen Blick über die Grenzen Österreichs hinaus. Da wir mit einer relativ weit gefassten Definition von „Kunstwerken“ operieren, die nicht nur Erzeugnisse der bildenden Künste, sondern Kunst- und Kulturgut in einem umfassenderen Sinn einschließt, gehört auch der Raub von Bibliotheken aus jüdischem Besitz, wie von Evelyn Adunka in ihrem Beitrag beschrieben, durchaus in den Rahmen dieses Buches.

Aufgrund seiner spektakulären Ausmaße und seiner weit reichenden Vernetzungen zieht Hitlers Projekt zur Schaffung eines Museums in Linz, der so genannte „Sonderauftrag Linz“, bis heute besondere Aufmerksamkeit auf sich. Gerade durch die Forschungen der letzten Jahre ist deutlich geworden, dass der „Sonderauftrag“ als wichtiger „Motor“ des damaligen

Kunstmarktes angesehen werden muss. Er ist jedoch, wie Kirchmayr in ihrem Beitrag ausführt, in der Forschung wie in der öffentlichen Wahrnehmung lange Zeit als das ausschlaggebende Moment für die Beschlagnahme und Sicherstellung von Kunstwerken in Österreich während der NS-Zeit angesehen worden und hat damit den Blick auf andere, ebenfalls maßgeblich involvierte Interessensgruppen und deren Motive verstellt.

Der am 18. Juni 1938 erlassene „Führervorbehalt“ zielte einerseits darauf ab, Hitlers Erstzugriff auf sichergestellte und beschlagnahmte Kunstwerke im besetzten Österreich zu gewährleisten: „Hitler reagierte damit auf den Umstand,“ schreibt Birgit Schwarz, „dass es in Österreich unmittelbar nach dem ‚Anschluss‘ zu umfangreichen Konfiszierungen von Kulturgut gekommen war, und zwar nicht nur von der Gestapo, sondern vor allem von Stellen und Organisationen der Partei sowie städtischer und staatlicher Museen.“⁷ Gleichzeitig ging es jedoch auch darum, die Vorgänge am Kunststandort Wien in geordnete Bahnen zu lenken und dem unkontrollierten Abfließen von Werten – unter anderem in private Kanäle – entgegenzuwirken.

Eine weitere Intention des Führervorbehaltes war es, die Museen der Landeshauptstädte und kleinere Regionalmuseen aufzuwerten: „Er [der Führer] erwägt dabei, Kunstwerke in erster Linie den kleineren Städten in Österreich für ihre Sammlungen zur Verfügung zu stellen“, hieß es in einem Schreiben des Chefs der Reichskanzlei, Hans Heinrich Lammers.⁸ Es ging also darum, einen Gegenpol zum bis dahin kulturell „überfütterten“ Wien – wie es Hitler gegenüber Posse ausgedrückt haben soll – zu schaffen.⁹ Zwei Beiträge in diesem Band zeigen an konkreten Beispielen, wie von der Beraubung der überwiegend in Wien lebenden österreichischen Jüdinnen und Juden nicht nur die Museen der Bundeshauptstadt, sondern vor allem auch die der Landeshauptstädte profitiert haben: Claudia Sporer-Heis befasst sich mit dem Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck, Martin Kofler mit der Egger-Lienz-Sammlung im „Museum der Stadt Lienz Schloss Bruck“.¹⁰ Dass aber ungeachtet der Umverteilungspläne Hitlers und der verschiedenen NS-internen Diskussionen über den kulturellen Status dieser Stadt innerhalb des „Deutschen Reiches“ Wien auch nach 1938 mit einem üppigen Kulturbudget ausgestattet worden ist, führen die Beiträge von Monika Mayer und Maren Gröning vor Augen.¹¹

Während in Deutschland die Museen 1937 systematisch von Werken so genannter „entarteter Kunst“ gesäubert worden waren, kam es – wie Mayer und Gröning ebenfalls zeigen – im annektierten Österreich zu keiner vergleichbaren Entwicklung. Eine wesentliche Ursache dafür ist in der konservativen Sammlungspolitik österreichischer Museen bis zum Jahr 1938 und in der Tatsache zu suchen, dass es eine radikale Avantgarde wie in Deutschland im österreichischen Kunstschaffen vor 1938 nur in Ansätzen gegeben hat und auch die in Deutschland als „entartet“ stigmatisierten Künstler in den öffentlichen und privaten Sammlungen Österreichs nur peripher vertreten gewesen sind.

In internationalen Publikationen¹², aber auch seitens der österreichischen Provenienzforscherinnen und -forscher wird seit geraumer Zeit immer wieder auf die Bedeutung des Kunsthandels im Gesamtkomplex des NS-Kunstraubes und auf die Tatsache hingewiesen, dass der Handel von der Judenverfolgung massiv profitiert hat. Angesichts der Pogromstimmung der ersten Wochen der NS-Herrschaft in Österreich und der raschen und konsequenten Zerstörung ihrer materiellen Lebensgrundlagen hatten sich Jüdinnen und Juden vielfach dazu gezwungen gesehen, Kunstschatze aus ihrem Besitz weit unter dem tatsächlichen Wert zu veräußern, um ihr Überleben zu sichern oder die für die Flucht nötigen finanziellen Mittel

aufzubringen. Auch ein großer Teil der im Zuge der Vertreibungen und Deportationen enteigneten Kunst- und Kulturgüter gelangte in den Kunsthandel.

Trotz seines zentralen Stellenwerts gehört der österreichische Kunsthandel während der NS-Zeit zu jenen Themenkomplexen, die bisher nie systematisch untersucht worden sind. Dies gilt auch für die intensiven Kontakte zwischen den Vertretern des „Sonderauftrags“ Linz auf der einen und einer Reihe von Wiener Kunsthändlern, lokalen Auktionshäusern (allen voran dem Dorotheum) und Museumsfachleuten auf der anderen Seite. Zu erwähnen sind aber Gert Kerschbauers Buch über den Kunsthändler Friedrich Welz sowie Walter Schusters im Internet zugängliche Ausführungen zu Wolfgang Gurlitt – Arbeiten, die sich mit konkreten Händlerpersönlichkeiten und deren Beziehungsnetzen auseinandersetzen.¹³

In diesem Band beschäftigen sich mehrere Beiträge mit wichtigen Teilaspekten dieses Themas: Am Beispiel einiger Kunsthändler und Museumsfachleute – namentlich Bruno Grimtschitz, Franz Kieslinger, Oskar Hamel, Otto Schatzker und Eugen Primavesi sowie abermals Wolfgang Gurlitt und Friedrich Welz – wird unter anderem die enge Kooperation zwischen Kunsthandel und Museen deutlich gemacht. Auch unter den spezifischen Bedingungen des Nationalsozialismus und den Vorzeichen des groß angelegten Kunstraubes wurden Kommissions-, Tausch- und Vermittlungsgeschäfte in großem Stil abgewickelt. Künftige Beachtung verdient die Verbindung zwischen der Sammlungspolitik der einzelnen Häuser, der Förderung und Propagierung bestimmter Kunstrichtungen oder einzelner Künstler sowie den Preisentwicklungen und Aktivitäten des Handels.

Die zahlreichen Erwerbungen der Museen aus dem Kunsthandel machen für die Provenienzforschung eine Rückverfolgung der Spuren heute vielfach sehr schwierig.

Besonders kompliziert sind, wie Sabine Loitfellner in ihrem Beitrag ausführt, jene Fälle, in denen Objekte über die „Verwaltungsstelle für jüdisches Umzugsgut der Geheimen Staatspolizei“ (Vugesta) beziehungsweise in deren Auftrag durch das Dorotheum veräußert worden sind. Das Wien Museum hat in jüngster Zeit im Umgang mit dieser Kategorie von Erwerbungen eine Vorreiterrolle gespielt: Es hat alle Erwerbungen aus dem Kunsthandel während der Jahre 1938 bis 1945 als potentiell fragwürdigen Ursprungs ins Internet gestellt. In einigen wenigen Fällen hat dieser offensive Umgang mit der Materie tatsächlich zu Restitutionsen geführt, wie Michael Wladikas Beitrag zu entnehmen ist. Sein Aufsatz sowie jener von Gerhard Plasser über oft schwer entschlüsselbare Anmerkungen auf den Rückseiten von Gemälden beweisen, dass es manchmal dürftigste Hinweise sein können, die auf die Spur zu den rechtmäßigen Eigentümern führen.

Viele der betroffenen Menschen wussten nach Kriegsende noch sehr genau, welche Kräfte bei ihrer Beraubung zusammengespult hatten, und sie hatten dringendes Interesse daran, die Erhebungen rasch und zielführend voranzutreiben. So wandte sich auch der inzwischen in New York City ansässige ehemalige Präsident der Wiener Rechtsanwaltskammer, Siegfried Kantor, im Zuge der Nachforschungen nach seiner teilweise 1941 durch das Dorotheum versteigerten Kunstsammlung im November 1946 an die amerikanischen Behörden – und zwar an das Hauptquartier der „Vienna Area Command Military Government, Section Property Control“. Er versuchte, konkrete Maßnahmen anzuregen, die er für die Aufklärung des gigantischen Kunstraubes während der NS-Zeit für notwendig erachtete. Es ging ihm vor allem darum, die Fortsetzung dieses Raubes nach dem Ende der NS-Herrschaft und die systematische Verwischung von Spuren zu unterbinden. Gezielt versuchte er, die Aufmerksamkeit der Militärbehörden auf das Wiener Dorotheum und die Vorgänge im Kunsthandel zu lenken. Er

betonte, dass das Dorotheum „stets Aufzeichnungen über die Verkäufe bei Auktionen und die Namen der Einbringer und Käufer geführt“ habe. „Außerdem“, so Kantor weiter, würden

„(...) alle Auktionen durch Aussendungen und Anzeigen in der offiziellen ‚Wiener Zeitung‘ und anderen Zeitungen angekündigt: Die Käufer mussten Empfangsbestätigungen für alle ihnen vom Auktionator oder den Sensalen des Dorotheums übergebenen Objekte unterzeichnen. Dennoch lehnt es das Dorotheum ab, irgendwelche Informationen über die Identitäten der Käufer preiszugeben, mit der Begründung, die Namen der Einbringer werden in den Unterlagen zur Versteigerung nicht verzeichnet.“

Im Konkreten schlug Kantor, der erfahrene Jurist, den US-Behörden folgende Vorgangsweise vor:

„Für eine Untersuchung über die Zusammenarbeit des Dorotheums mit der Gestapo und anderen Profiteuren von geplündertem und geraubtem Gut, die gewohnheitsmäßig ihr Diebesgut über einen Auktionator als Zwischenhändler verkaufen, könnte die Beschlagnahme der Akten und Archive des Dorotheums und seiner Sensale äußerst dienlich sein. Dies wäre umso dringlicher, als das Dorotheum, wenn auch unter etwas schwierigeren Bedingungen, damit fortfährt, seine Auktionen abzuhalten, in denen Nazi-Diebe und Profiteure ihre Beute loswerden können.“¹⁴

Kantors sehr plausible Vorschläge blieben ungehört. Dem Dorotheum war es bereits unmittelbar nach dem Krieg gelungen, sich durch die Übernahme neuer Aufgaben auch im Nachkriegsösterreich seine Stellung zu sichern, und vor allem auch, sich einer gründlichen Untersuchung zu entziehen. Während der NS-Zeit gestohlenes Gut wurde weiter über das Dorotheum vertrieben. Auch in diesem Punkt hatte Kantor Recht behalten.

Erst nach der Privatisierung im Jahr 2001 und nach einigen Skandalen im Zusammenhang mit zu Auktionen eingebrachten Objekten aus ehemals jüdischem Besitz erkannte das Dorotheum 2003 zumindest die Notwendigkeit, eine ständige Provenienzforschung im Hause zu etablieren, wie es bei internationalen Auktionshäusern schon seit geraumer Zeit üblich ist. Mit einer Aufarbeitung der NS-Geschichte des Hauses hat diese Provenienzforschung, die sich ja primär mit der Herkunft gegenwärtig zur Versteigerung vorgesehener Objekte zu befassen hat, allerdings nur in eingeschränktem Maße etwas zu tun.

Durch die öffentliche Diskussion um NS-Raubkunst unter Druck geraten, hatte das Dorotheum vor einigen Jahren eine Forscherin mit der Rekonstruktion seiner NS-Geschichte beauftragt. Angesichts dieser Tatsache wurde das zentrale Thema „Dorotheum“ auch aus den Projekten der Historikerkommission der Republik Österreich ausgeklammert. Die Kommission erhob allerdings den Anspruch, die Forschungsergebnisse der vom Dorotheum Beauftragten einer Evaluierung zu unterziehen. Ein erster Bericht wurde als unzureichend verworfen. Daraufhin setzte das Dorotheum ein neues Team ein. Inzwischen ist die Arbeit der Österreichischen Historikerkommission längst beendet, ein Bericht über die Vorgänge rund um das Dorotheum aber nach wie vor ausständig. Während dies lange Zeit damit begründet wurde, dass die Arbeit noch nicht abgeschlossen sei, wird inzwischen vor allem auf die Involvierung des Dorotheums in eine laufende Sammelklage verwiesen. Der nationalsozialistische Kunstraub in Österreich lässt sich jedoch nicht befriedigend darstellen, ohne die Rolle des

Dorotheums eingehend zu beleuchten. Das Recht der Öffentlichkeit auf Information und die offenen Fragen der Provenienzforscherinnen und -forscher werden in dieser Hinsicht seit Jahrzehnten eklatant missachtet.

Der Sammler Siegfried Kantor ist längst in der Emigration verstorben. Doch seine Tochter Alice, inzwischen selbst über 80 Jahre alt, hat zumindest ein Erbe ihres Vaters angetreten: Bis heute ist auch sie auf der Suche nach den Kunstwerken, die ihrer Familie von den Nationalsozialisten gestohlen und vom Nachkriegsösterreich nicht rückerstattet worden sind. Als sie eines Tages herausfand, dass sich in der Sammlung Essl in Klosterneuburg ein Bild des österreichischen Malers Anton Kolig befindet, dessen Beschreibung auf das von ihr seit vielen Jahrzehnten gesuchte Bild *Akte am Feuer* passt, wandte sie sich an die Sammlung Essl¹⁵. Dort erfuhr sie, dass Agnes Essl dieses Bild, bei dem es sich de facto nur mehr um das Fragment eines ursprünglich ungefähr viermal so großen Gemäldes handelt,¹⁶ in den 1980er Jahren im Wiener Dorotheum auf einer Auktion erstanden hatte. Auf eine diesbezügliche Anfrage bei der Provenienzforschung des Dorotheums erhielt Alice Kantor als Antwort ein Fax aus dem Rechtsbüro, in dem ihr weder der Name des Einbringers genannt, noch vom Haus angeboten wurde, im Hinblick auf eine mögliche Kontaktaufnahme mit den ursprünglichen Einbringern zu vermitteln. Als einzige schriftliche Auskunft¹⁷ wurde ihr im Spätherbst 2003 lapidar mitgeteilt, das Bild sei in den 1980er Jahren „von einer jüdischen Familie ins Dorotheum eingebracht“ worden. Mit dieser völlig deplatzierten Zuordnung hoffte das Dorotheum offenbar, jeden Verdacht von sich ablenken zu können. Für Alice Kantor freilich war wieder nichts geklärt.

Auch die Herausgeberinnen dieses Sammelbandes waren bei ihrem Vorhaben, die Rolle des Dorotheums während und nach der NS-Zeit zum ersten Mal ausführlicher einer interessierten Öffentlichkeit zu präsentieren, nur bedingt erfolgreich. Obwohl sich in fast allen Beiträgen Hinweise auf die zentrale Rolle dieses Versteigerungshauses finden und sich der Aufsatz von Alexandra Caruso mit einer bestimmten Auktionsform, die auch im Dorotheum praktiziert wurde, auseinandersetzt, ist der geplante Dorotheumsschwerpunkt nicht zustande gekommen. Einen bereits zugesagten Beitrag der vom Dorotheum mit der Aufarbeitung seiner NS-Geschichte beauftragten Historiker haben wir bis zur Fertigstellung des Gesamtmanuskripts nicht erhalten. Überraschend zurückgezogen wurde auch der Beitrag einer Mitarbeiterin¹⁸ der „Anlaufstelle der Israelitischen Kultusgemeinde Wien für jüdische NS-Verfolgte in und aus Österreich“, der uns verbindlich versprochen worden war und sich explizit mit den internen Vorgängen im Dorotheum während der NS-Zeit und dem Aufstieg des Hauses von einer Pfandleihanstalt zum führenden Auktionshaus im deutschsprachigen Raum in dieser Zeit befassen sollte. Die Sprecherin des Präsidiums der Israelitischen Kultusgemeinde (IKG), Erika Jakobovits, begründete diesen Schritt damit, dass eine Publikation über das in ein laufendes Verfahren verwickelte Unternehmen¹⁹ nicht den Regeln des Anstands entspreche.

Nach dem Dafürhalten der Herausgeberinnen ist es jedoch an der Zeit, nicht Rücksichtnahme, sondern Offenlegung einzufordern – geht es doch um eine Institution, die wie keine zweite nachhaltig vom NS-Kunst- und Kulturgutraub profitiert und es bis heute vermieden hat, sich ihrer Vergangenheit zu stellen.

Zahlreiche Einzelbeispiele zeigen, dass ein Großteil der Kunstfachleute, die während der NS-Zeit angesehene Positionen im Bereich der bildenden Kunst bekleidet hatten, nach dem Krieg weiterhin im öffentlichen Kulturbetrieb, oft neuerlich in wichtigen Funktionen, tätig gewesen sind. In einigen wenigen Fällen wurden Verfahren wegen ehemaliger Parteimitgliedschaft

während der Verbotszeit vor 1938 eingeleitet. Es lässt sich jedoch an verschiedenen Beispielen zeigen, dass während der NS-Zeit die Mitgliedschaft in der NSDAP etwa für renommierte Kunsthändler keineswegs eine unabdingbare Voraussetzung gewesen ist, um selbst mit hohen Parteifunktionären ins Geschäft zu kommen.

Es hat auch den Anschein, als wären bei einigen Kunsthändlern weniger strenge Maßstäbe im Hinblick auf ihre „rassische“ Zugehörigkeit angelegt worden, als dies sonst während der NS-Zeit der Fall war. Auf den Umstand, dass sich das NS-Regime im Kunstbereich auch solcher Personen bedient hat, die zu den als „Juden“ Verfolgten gezählt haben, wird in mehreren Beiträgen hingewiesen (Anderl, Francini, Schuster). Es scheint, als hätten gute Geschäftskontakte der betroffenen Händler, vor allem ins Ausland, sowie die spezifische Bedeutung, die der Kunst im NS-Staat beigemessen wurde, in dieser Hinsicht den Ausschlag gegeben.

In einigen Fällen wurden nach dem Krieg gegen Kunsthändler Ermittlungen wegen „missbräuchlicher Bereicherung“ (§ 6 Kriegsverbrechergesetz, KVG) eingeleitet. Dieser Tatbestand war gegeben, wenn jemand „in der Absicht, sich oder anderen unverhältnismäßige Vermögensvorteile zuzuwenden, durch Ausnützung der nationalsozialistischen Machtergreifung oder überhaupt durch Ausnützung nationalsozialistischer Einrichtungen und Maßnahmen fremde Vermögensbestandteile an sich gebracht oder anderen Personen zugeschoben“ hatte. Im Zuge von Verfahren nach dem KVG wurden Wertgegenstände aus dem Besitz der Angeklagten – unter denen sich häufig auch Objekte aus geraubtem jüdischem Besitz befanden – von den Behörden sichergestellt beziehungsweise beschlagnahmt und bis zur endgültigen Klärung des Tatbestands in Depoträumen des Dorotheums gelagert, wovon dieses Haus einmal mehr profitierte.

Zu den gängigen Rechtfertigungsstrategien der in Verfahren involvierten Händler zählte die Behauptung, sie hätten verfolgten Juden durch den Ankauf von Wertgegenständen bei der Flucht oder der Existenzsicherung geholfen. Nicht selten gelang es ihnen, sich für diesen Zweck Entlastungsschreiben einzelner Überlebender zu beschaffen, deren Inhalt sie gegenüber den Behörden auf unzulässige Weise verallgemeinerten.

Auffallend ist auch, dass vielfach dieselben Personen, die während des Krieges etwa für das Dorotheum als Schätzmeister oder Experten fungiert hatten, auch in der Nachkriegszeit diese Funktionen ausübten und sogar in Gerichtsverfahren gegen „Kollegen“ als Gutachter und für Schätzungen herangezogen wurden. Sie haben, wie im Beitrag von Anderl gezeigt wird, mit ihren Stellungnahmen mitunter den Ausgang von Verfahren beeinflusst.

In der Mehrzahl der Fälle kamen die Verfahren über das Stadium der Voruntersuchungen nicht hinaus. Der Großteil der Kunsthändler, gegen die Ermittlungen beziehungsweise Verfahren eingeleitet worden waren, ging letztlich straffrei aus. Auch die Tatsache, dass jemand als „Ariseur“, Treuhänder oder „Abwickler“ – etwa von jüdischen Kunsthandlungen – tätig gewesen war, galt nicht per se als strafbarer Tatbestand. Wenngleich es im Zuge von „Arisierungen“ auch sehr häufig zu „missbräuchlicher persönlicher Bereicherung“ gekommen war, musste diese im Einzelfall immer erst eindeutig nachgewiesen werden. So ging es auch im Verfahren gegen Karl Herber weniger um dessen Rolle als Geschäftsführer der Vugesta als um den Umstand, dass ihm diese Tätigkeit die Möglichkeit zum billigen Erwerb „arisierter“ Gegenstände geboten hatte (siehe dazu den Beitrag von Sabine Loitfellner).²⁰

Auf ein anderes kompliziertes Kapitel der österreichischen Nachkriegsgeschichte, die Rückstellungsgesetzgebung und -praxis im Zusammenhang mit entzogenem Kunst- und

Kulturgut, wird in mehreren Beiträgen eingegangen: bei Ingo Zechner in allgemeiner Form, bei Walter Schuster, Gert Kerschbaumer, Michael Wladika und Gabriele Anderl anhand konkreter Beispiele.

Auf fast unüberwindbare Schwierigkeiten stießen Rückstellungswerber, wenn es um Objekte ging, die über den Kunsthandel, vor allem über die Auktionshäuser, veräußert worden waren. Denn das Dritte Rückstellungsgesetz hatte den aus dem Bürgerlichen Gesetzbuch abgeleiteten Begriff des „gutgläubigen Erwerbs“ eingeführt und angeordnet, dass unter anderem derjenige, der eine entzogene Sache in einer öffentlichen Versteigerung „gutgläubig“ erworben hatte, keinen Rückstellungsansprüchen ausgesetzt sein sollte.

Der Erwerber musste die entzogene Sache daher dann nicht zurückgeben, „wenn er nicht wusste und auch nicht wissen musste, dass es sich um entzogenes Vermögen gehandelt hatte“, schreibt der Salzburger Universitätsprofessor für Zivilrecht Georg Graf.²¹

Die Judikatur interpretierte das Gesetz großzügig zugunsten des Erwerbers. Graf verweist auf ein Urteil der Obersten Rückstellungskommission im Jahr 1952. Gemäß diesem „genügte es für den Beweis der Schlechtgläubigkeit nicht, dass der Antragsgegner wusste, dass der geschädigte Eigentümer eine politisch verfolgte Person war; es musste darüber hinaus auch bewiesen werden, dass ihm auch bekannt war oder bekannt sein musste, dass der Verkauf ohne nationalsozialistische Machtergreifung nicht erfolgt wäre“.²²

Für die Urteilsprüche war dann meist die Tatsache entscheidend, dass bei öffentlichen Versteigerungen, „vor allem im Dorotheum, in der Regel *bereits entzogene* Gegenstände veräußert“ worden waren.²³

Auffallend ist für Graf auch die Tatsache, dass es nur zu wenigen Urteilsprüchen durch die Oberste Rückstellungskommission im Hinblick auf Erwerbungen aus dem Dorotheum gekommen ist. Er schließt daraus, dass es viele Betroffene von vornherein für aussichtslos gehalten haben, in solchen Fällen überhaupt einen Rückstellungsprozess anzustrengen.²⁴

Die Realität der Rückstellungspraxis illustriert Walter Schuster am Beispiel von Daisy Hellmann. Diese hatte gegen die Abweisung ihres Rückstellungsbegehrens eingewendet, dass nach 1938 „allgemein bekannt war, dass im Dorotheum Gegenstände aus jüdischem Besitz versteigert wurden“. Ihr Einspruch machte auf die Rückstellungskommission – wie in vielen ähnlich gelagerten Fällen – keinen Eindruck.

Einen großen weißen Fleck bei der Erforschung des NS-Kunstraubes stellt die Rolle der Gestapo dar. Außer Frage steht, dass diese Einrichtung von allem Anfang an am Raub von Kunstgegenständen und vollständigen Sammlungen an vorderster Stelle aktiv gewesen ist. Von einer engen Kooperation der verschiedensten am NS-Kunstraub beteiligten Institutionen, allen voran der Auktionshäuser, mit der Gestapo muss ausgegangen werden. Da das Aktenmaterial der Wiener Gestapo größtenteils nicht erhalten ist, wird sich eine künftige Arbeit über ihre Rolle im NS-Kunstraub auf die zahlreichen verstreuten Hinweise stützen müssen.

Ein weiteres interessantes Thema für künftige Forschungen, bei dem es ebenfalls um ein Gesetz und dessen Auslegung und Anwendung in der Praxis geht, ist das österreichische Ausfuhrverbotsgesetz. Ingo Zechner weist in seinem Beitrag in diesem Band darauf hin, dass dieses Gesetz eine Grauzone geschaffen hat, „in der Gegenstände nicht mehr ganz Privateigentum sind, ohne dadurch zu öffentlichem Eigentum zu werden“. Theodor Brückler hat bereits Mitte der 1990er Jahre eine ausführliche Darstellung der Genese dieses Gesetzes als Notgesetz nach dem Ersten Weltkrieg verfasst, die allerdings bei der – von Brückler als „legistische Begleit- und

Reparaturmaßnahmen“ bezeichneten – Novellierung im Jahr 1923 endet.²⁵ Zu den spezifischen Hintergründen der Instrumentalisierung dieses Gesetzes durch die Denkmalbehörde im Wechselspiel von nationalen Interessen, Eigentumsrechten geschädigter Individuen und partikularen Begehrlichkeiten von Museen in Perioden unterschiedlichen staatlichen Selbstverständnisses – nämlich in der Ersten Republik, während der NS-Zeit und, unter teilweise ganz anderen Prämissen, nach dem Zweiten Weltkrieg – gibt es bisher keine gründlichen Forschungen.²⁶

Zu den besonderen Maßnahmen, die im Ausfuhrverbotsgesetz theoretisch vorgesehen waren, gehörte die Sicherstellung von Kunstgegenständen, wie sie vor allem in den Jahren nach 1938 gang und gäbe war. Nach 1945 missbrauchten die österreichischen Behörden das Ausfuhrverbotsgesetz in vielen Fällen, um den von den Nationalsozialisten begangenen Raub zu besiegeln: Als Resultat von Rückstellungsverfahren restituierte Objekte wurden ihren Besitzern abgepresst und gingen – beschönigend als „Widmungen“ bezeichnet – in den Besitz der Republik über. Michael Wladika illustriert diese Vorgänge in seiner Fallstudie über das Schicksal von acht gotischen Bildtafeln aus dem Besitz des Wiener Urologen Victor Blum. Er schildert dabei auf anschauliche Weise, welchen Demütigungen ehemalige NS-Opfer nach dem Krieg erneut ausgesetzt gewesen sind. Der in die USA geflüchtete Blum hatte nach 1945 keine Mühe gescheut, um zumindest einige der ihm während der NS-Zeit entzogenen Kunstschatze zurückzuerhalten. Während seitens des österreichischen Staates praktisch keine Anstrengungen unternommen wurden, den Vertriebenen eine Rückkehr zu ermöglichen, fürchtete man den Verlust für die Kulturnation, sollten repräsentative Kunstobjekte das Land verlassen. Die von den Nationalsozialisten durchgeführte Beraubung wurde durch konsensuelles Handeln der Verantwortlichen in der Politik und im Kunstbereich in vielen Fällen erst nach dem Krieg besiegelt.

In den letzten Jahren ist in akademischen Publikationen gelegentlich die Frage aufgeworfen worden²⁷, ob die Verwendung des Begriffes „Raub“ im Zusammenhang mit den gewaltsamen und systematischen Vermögensentziehungen durch die Nationalsozialisten angemessen ist oder nicht. Auch Ingo Zechner nimmt im Hinblick auf den NS-Kunstraub in seinem Beitrag zum vorliegenden Sammelband auf diese Diskussion Bezug. Ohne hier ausführlicher auf die Debatte eingehen zu wollen, sei festgehalten, dass angesichts der Komplexität und Tragik der hier angesprochenen historischen Vorgänge die verfügbaren Begriffe notgedrungen zu kurz greifen. Deshalb kann eine simple Benennung, wie wohl gewählt der Terminus auch sein mag, kaum eine ausführliche und differenzierte Darstellung der Vorgänge ersetzen. Einige gelungene Begrifflichkeiten – wie „Raubgut“ oder „Fluchtgut“, die sich auf relativ klar abgrenzbare Phänomene beziehen, – haben Tisa Francini / Heuss / Kreis in ihrer Studie über die Rolle des Schweizer Kunsthandels in den Jahren 1933-1945 geprägt.²⁸

Es stellt sich die Frage, ob es tatsächlich sinnvoll ist, den Begriff „Kunstraub“ durch einen wesentlich schwächeren wie etwa „Entziehung“ oder einen in seinen Bedeutungen sehr komplexen wie „Enteignung“ zu ersetzen. Das Argument, dass die Verwendung des Begriffes „Raub“ bei heutigen Generationen romantische Vorstellungen von Seeräubern und Wegelagerern oder Assoziationen von bildungsbürgerlichen Ikonen wie Friedrich Schillers „Räubern“ evozieren und damit den Blick auf die umfangreiche, systematische und gewalttätige Beraubung der jüdischen Bevölkerung durch die Nationalsozialisten verstellen könnte, erscheint uns wenig überzeugend. Einem derartigen Mangel an historischem Bewusstsein lägen wohl gravierende Defizite anderer Art zu Grunde, die kaum durch eine Begriffskorrektur behoben werden könnten.

Ein Anliegen der Herausgeberinnen dieses Bandes war es, bei den Untersuchungen auch die Täter – Beamte, Museumsleute und Kunsthändler – ins Visier zu nehmen. Bereits Jonathan Petropoulos hat die zentrale Bedeutung der Kunstexperten im Zusammenhang mit dem NS-Kunstraub erkannt und analysiert.²⁹ Sein Hauptinteresse galt dabei vor allem der Rolle deutscher Museumsdirektoren und prominenter deutscher Kunsthändler. Eine Ausnahme stellt dabei die Darstellung der Aktivitäten des aus Salzburg stammenden Kunsthistorikers Kajetan Mühlmann dar, wobei das Hauptaugenmerk allerdings auf dessen Tätigkeiten in den besetzten Gebieten (in Polen und den Niederlanden) gelenkt wird.

In den einzelnen Beiträgen dieses Bandes wird versucht, nicht nur die Beziehung von Kunstexperten zum „Sonderauftrag Linz“ sowie ihre Rolle bei der Versorgung von NS-Granden mit geraubten Kunstschatzen zu thematisieren, sondern auch auf den Beitrag der Fachleute zur breitflächigen Versorgung von Museen und privaten Abnehmern mit Kunstobjekten hinzuweisen. Es kam ihnen eine Art Relaisfunktion zwischen den zu beraubenden „Kunstbesitzern“, den Machthabern, bestimmten Institutionen wie etwa den Museen, der Denkmalbehörde und der Vermögensverkehrsstelle (der zentralen „Arisierungsbehörde“ im besetzten Österreich) sowie – in besonderem Maße – dem Kunsthandel zu. Die Kunstexperten verdankten ihren Einfluss zum einen ihrer fachlichen Autorität, zum anderen ihrer auffälligen Umtriebigkeit.

In den Beiträgen zu Bruno Grimschitz, Franz Kieslinger, Friedrich Welz, Wolfgang Gurlitt, Oskar Hamel und Otto Schatzker, die hier stellvertretend für eine Vielzahl renommierter Kunstfachleute dieser Zeit stehen, wird deutlich, wie sehr Kunstwissen und Sinn für das „Schöne“ mit opportunistischem Karrierestreben und einer Bereitschaft zur Mitwirkung an systematischem Raub Hand in Hand gehen konnten. Die Aura, die die Experten dank ihres Umgangs mit den „schönen Dingen“ umgab, verschaffte ihnen Machtpositionen und Handlungsspielräume – oft über enge ideologische Grenzen hinweg.

Es ist kein Zufall, dass gerade dem Kunsthistoriker und Direktor der Österreichischen Galerie im Belvedere während der NS-Zeit, Bruno Grimschitz³⁰, in mehreren Beiträgen ausführlich Beachtung geschenkt wird. Grimschitz war Leiter eines Hauses, dessen Sammlungsschwerpunkte zu einem Teil mit den während des Nationalsozialismus favorisierten Kunstströmungen übereinstimmten, zum geringeren Teil jedoch Richtungen entsprachen, die durch die NS-Kunstpoltik der vorangegangenen Jahre inkriminiert waren. In ihrem Beitrag „Bruno Grimschitz und die Österreichische Galerie 1938 – 1945“ setzt sich Monika Mayer mit der Frage auseinander, inwieweit Grimschitz als ein „Retter der Moderne“ zu betrachten ist. Auch Maren Gröning analysiert, wie die offiziellen Stellen der „Ostmark“ mit der vorgegebenen Linie der NS-Führung im Hinblick auf die Moderne umgegangen sind.³¹

Ob Grimschitz nun tatsächlich das Verdienst zukommt, die moderne Kunst vor dem Zugriff ideologischer Hardliner in Sicherheit gebracht zu haben, soll sehr wohl diskutiert werden. Fragwürdig bleibt dennoch die Tatsache, dass durch seine nachträgliche Stilisierung zur Retterfigur der „gefährdeten“ Kunst – wie dies in einigen früheren Publikationen³² geschehen ist – und den stets wiederholten Hinweisen auf sein hervorragendes Fachwissen bis heute erfolgreich versucht worden ist, von Grimschitz’ tiefer Verstrickung in die NS-Kulturpolitik und den NS-Kunstraub abzulenken.

Grimschitz war es auch gewesen, der die Übernahme der mittlerweile weltberühmten Klimt-Gemälde aus der Sammlung des Industriellen Ferdinand Bloch-Bauer durch die Österreichische Galerie bewerkstelligt hatte. Der Aufsehen erregende Rechtsstreit zwischen der

1938 aus Wien vertriebenen Erbin des Ehepaares Bloch-Bauer, Maria Altmann, und der Republik Österreich beschäftigt seit einigen Jahren wie kein anderer NS-Kunstraubfall weltweit die Öffentlichkeit. Weil dieses wohl prominenteste Beispiel einer Rückgabeforderung durch breite mediale Berichterstattung gut dokumentiert ist, haben wir auf eine ausführlichere Darstellung in diesem Sammelband verzichtet.³³

In der österreichischen Kulturpolitik und den Medien werden die Werke Gustav Klimts zu einem „unbestrittenen Teil der österreichischen Identität“³⁴ hochstilisiert. Ingo Zechner zeigt in seinem Beitrag, auf welche Weise die Eigentumsfrage eine kulturelle Identität konstituiert. Gottfried Fliedl fordert in diesem Zusammenhang, „Identität als ständig in Bewegung befindlichen Zuschreibungsprozess anzuerkennen, der nicht durch die ‚Hütung‘ von unrechtmäßig erworbenem Besitz garantiert werden kann“.

Wie absurd apodiktische Zuschreibungen nationaler oder gar „rassischer“ Eigenheiten und Gewohnheiten sind, zeigt Thomas Trenkler in seinem Beitrag über „das Gieren“ nach Werken des Malers Albin Egger-Lienz. Der Kunstsammler Rudolf Leopold hatte den Tatsachen zum Trotz behauptet, die Werke Egger-Lienz’ hätten dem „durchschnittlichen Geschmack“ von Juden überhaupt nicht entsprochen und wären von ihnen daher auch nicht gesammelt worden – eine Einschätzung, die als Schutzbehauptung im Hinblick auf an ihn gestellte Rückstellungsforderungen gewertet werden muss.

Wie Fliedl anschaulich macht, wird die vielfach rechtsbrüchige oder einfach nur unmoralische Sammlungsgeschichte in den öffentlichen Museen auch weiterhin weit gehend verdrängt, denn es scheint „Staaten und denjenigen, die beanspruchen, in ‚ihrem Namen‘ zu sprechen, schwer zu fallen, sich von Kulturgut zu trennen, das als ‚national‘ und daher ‚unveräußerlich‘ gilt, und die vermeintlich durch diesen Besitz verbürgte nationale und kulturelle Identität zu ‚gefährden““. Angesichts eines solchen Befundes ist es nicht erstaunlich, dass nach der Einrichtung der längst überfälligen Provenienzforschung an den österreichischen Museen Stimmen laut geworden sind, die die „Selbstuntersuchung“ der Museen kritisch vermerkt und die Einsetzung unabhängiger Fachleute gefordert haben.

Die Frage, wie groß die Handlungsspielräume der Provenienzforscherinnen und -forscher angesichts ihres Abhängigkeitsverhältnisses von den jeweiligen Häusern tatsächlich sind, ist bisher kaum öffentlich thematisiert worden. Anzumerken bleibt auch, dass erst in letzter Zeit ansatzweise versucht worden ist, einheitliche Standards als Grundlage für die Arbeit der Forscherinnen und Forscher festzulegen. Ungeachtet dieser Kritikpunkte, die sich auf grundsätzliche Aspekte der Provenienzforschung beziehen, soll einmal mehr betont werden, wie wichtig die Einrichtung der Kommission für Provenienzforschung gewesen ist und welch verantwortungsvolle und oftmals schwierige Aufgabe die dafür tätigen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler mit viel Engagement zu bewältigen haben. Weit über tausend Objekte sind dank ihrer Tätigkeit seit dem Inkrafttreten des Kunstrückgabegesetzes an die ehemaligen Eigentümer beziehungsweise deren Erben restituiert worden.

Es ist uns ein Anliegen, all jenen zu danken, die am Zustandekommen dieses Buches mitgewirkt haben. Dies betrifft natürlich in erster Linie die Autorinnen und Autoren der einzelnen Beiträge sowie den Verfasser des Vorworts, Hubertus Czernin.

Darüber hinaus haben viele andere durch ihre Unterstützung unsere Arbeit möglich gemacht: Besonders verbunden sind wir dem Leiter der Kommission für Provenienzforschung

und ehemaligen Generalkonservator des Bundesdenkmalamtes, Ernst Bacher, für seine Gesprächsbereitschaft und dafür, dass er uns einen unbürokratischen Zugang zu allen für uns relevanten Aktenbeständen im Denkmalamt ermöglicht hat. Ebenso danken wir seinen stets hilfsbereiten und kollegialen Mitarbeiterinnen Ulrike Nimeth, Anneliese Schallmeiner und Anita Stelzl-Gallian sowie Theodor Brückler für seine zahlreichen Informationen zu historischen Abläufen und Zusammenhängen.

Im Archiv der Republik haben uns Hubert Steiner, Anneliese Breschan, Christian Kucsera, Hana Keller, Rudolf Jerabek, Heinz Placz, Michaela Follner, im Wiener Stadt- und Landesarchiv Heinrich Berg, Shoshana Duizend-Jensen, Herbert Koch und die übrigen Archivarinnen und Archivare nach besten Kräften unterstützt.

Weiters danken wir Margit Krpata und Gabriele Weiss vom Museum für Völkerkunde sowie Herbert Haupt und Lydia Gröbl vom Archiv des Kunsthistorischen Museums, Monika Mayer von der Österreichischen Galerie sowie Juliane Mikoletzky vom Archiv der Technischen Universität, den Archivarinnen der Wirtschaftskammer Österreich, Heidrun Weiss vom Matrikenamt der Israelitischen Kultusgemeinde Wien sowie Stephan Roth und Gerhard Ungar vom Projekt „Namentliche Erfassung der österreichischen Holocaustopfer“ im Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes.

Sabine Loitfellner, Winfried Garscha, Sigi Sanwald, Susanne Uslu-Pauer und Eva Holpfer vom Projekt „Nachkriegsjustiz“ waren uns bei der Suche nach Volksgerichtsakten behilflich, und Friedrich Forsthuber vom Präsidium des Landesgerichts für Strafsachen Wien hat uns unbürokratisch den Zugang zu diesen Akten ermöglicht. Wir danken in diesem Zusammenhang auch den für des Aktenlager verantwortlichen Mitarbeitern des Landesgerichts, vor allem Reinhard Hager.

Sehr verbunden für ihre konstruktive Kritik sind wir auch Marianne Enigl, Georg Graf sowie Josef Weilguni, Christine Kanzler, Heimo Halbrainer, Elisabeth Zerbst, Peter Obendorf und Josef Shaked, die Teile des Manuskripts gelesen haben, Peter Böhmer und Evelyn Adunka, die uns immer wieder wichtige Hinweise auf Aktenbestände gegeben haben, und Terezija Stojsits, der das Thema NS-Kunstraub seit langem ein besonderes Anliegen ist.

Unser ganz besonderer Dank gilt Alice Kantor.

Wenige Wochen vor der Drucklegung dieses Buches hat uns die traurige Nachricht vom Tod des Leiters der Provenienzforschung an den österreichischen Bundesmuseen, Univ.-Prof. Dr. Ernst Bacher, erreicht. Bacher hat sich, statt seinen wohlverdienten Ruhestand zu genießen, mit viel Engagement und Verantwortungsgefühl dieser schwierigen Materie gewidmet. Er hat zudem auch Forscherinnen und Forschern, die nicht der offiziellen Provenienzforschung angehört haben, einen unbürokratischen Zugang zum Archiv des Bundesdenkmalamtes ermöglicht. Es bleibt die Hoffnung, dass die Arbeit in seinem Sinne fortgesetzt wird.

Anmerkungen

- 1 Enzo Traverso, *Moderne und Gewalt, Eine europäische Genealogie des Nazi-Terrors*, Fulda 2003, 47.
- 2 Zu diesen Ereignissen und Debatten siehe u.a. Kurt Haslinger, Mauerbach und der lange Weg bis zur Auktion: 1969-1996, in: Theodor Brückler (Hrsg.), *Kunstraub, Kunstbergung und Restitution in Österreich 1938 bis heute*, Wien – Köln – Weimar 1999, 39-52; Oliver Rathkolb, *From ‚Legacy of Shame‘ to the Auction of ‚Heirless‘ Art in Vienna: Coming to Terms ‚Austrian Style‘ with Nazi Artistic War Booty*, Vortrag beim Panel „Kunstraub und Memory“ im Rahmen der German Studies Association Conference, 1997, Washington D.C., <http://www.museum-security.org/ww2/Legacy-of-Shame.html>. Die Druckfassung ist in den *Contemporary Austrian Studies*, Vol. 7, 1999, erschienen.
- 3 Bundesgesetz vom 4.12.1998, BGBl 181 / 1998, über die Rückgabe von Kunstgegenständen aus den Österreichischen Bundesmuseen und Sammlungen. Durch die Verabschiedung dieses Gesetzes wurde fraglos ein jahrzehntelanges Defizit beseitigt. Dennoch dürfen die Schwachpunkte des Gesetzes und der Rechtspraxis nicht übersehen werden. So besteht gemäß diesem Gesetz kein Rechtsanspruch der ehemaligen Eigentümer bzw. der Erben auf Rückgabe. Die Entscheidung darüber, ob ein Objekt restituiert wird oder nicht, trifft ein gemäß § 3 des Gesetzes beim Bundesministerium für Unterricht und kulturelle Angelegenheiten (heute Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur) eingerichteter Beirat. Kritisiert wird – auch seitens der Provenienzforschung –, dass oft sehr viel Zeit vergeht, ehe in den von den Museen dem Kunstbeirat zur Begutachtung vorgelegten Fällen endgültige Entscheidungen getroffen werden. Ein weiterer Kritikpunkt ist, dass im Bundesgesetz die Suche nach den Erben nicht als Aufgabe der Museen festgelegt worden ist. In der Praxis muss die Erbensuche daher vielfach über die „Anlaufstelle der Israelitischen Kultusgemeinde Wien für jüdische NS-Verfolgte in und aus Österreich“ sowie über den Nationalfonds der Republik Österreich für Opfer des Nationalsozialismus erfolgen.
Im Unterschied zum Bundesgesetz wurde in einem analogen Beschluss des Wiener Gemeinderates über die Rückgabe von Kunst- und Kulturgut die Verpflichtung zur Feststellung der ursprünglichen Eigentümer bzw. von deren Rechtsnachfolgern ausdrücklich festgeschrieben, siehe Beschluss des Gemeinderates der Bundeshauptstadt Wien vom 29.4.1999, Amtsblatt der Stadt Wien Nr. 30 / 1999, über die Rückgabe von Kunst- und Kulturgegenständen aus den Museen, Bibliotheken, Archiven, Sammlungen der Stadt Wien sowie Geschäftsordnung der beim Magistrat der Stadt Wien eingerichteten Restitutionskommission vom 24.6.1999, Amtsblatt der Stadt Wien Nr. 39 vom 28.9.2000. Die Texte des Bundesgesetzes sowie des Gemeinderatsbeschlusses finden sich abgedruckt in: *Museen der Stadt Wien / Wiener Stadt- und Landesbibliothek* (Hrsg.), *Die Restitution von Kunst- und Kulturgegenständen im Bereich der Stadt Wien 1998-2001*, Wien 2002, 152-156.
In der Praxis hat sich auch gezeigt, dass das Bundesgesetz etwa im Fall des Leopold-Museums wegen dessen Stiftungskonstruktion nicht greift.
- 4 Dennoch sind in den vergangenen Jahren einige wichtige Arbeiten zu Teilaspekten des Themas erschienen. Von Brückler stammt eine umfangreiche und informative Edition zentraler Dokumente aus Restitutionsmaterialien, die im Archiv des Bundesdenkmalamts aufbewahrt werden: Brückler (Hrsg.), *Kunstraub*. Am Beispiel des Industriellen Ferdinand Bloch-Bauer demonstriert Czernin das Zusammenspiel verschiedener Institutionen und Persönlichkeiten beim Raub von Kunstschätzen: Hubertus Czernin, *Die Fälschung. Der Fall Bloch-Bauer und das Werk Gustav Klimts*, Wien 1999. Oliver Rathkolb hat sich in verschiedenen Publikationen mit der NS-Kulturpolitik und Aspekten des NS-Kunstraubes auseinandergesetzt, unter anderem in: Jan Tabor (Hrsg.), *Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956* (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung), 2 Bände, Wien 1994. Beinahe den Charakter eines Memorials hat das 2003 erschienene Buch von Sophie Lillie, *Was einmal war. Handbuch der enteigneten Kunstsammlungen Wiens*, Wien 2003. Exemplarisch präsentiert die Autorin rund 150 Sammlungen beziehungsweise repräsentative Salonausstattungen jüdischer Wiener Bürger, vor allem anhand von Dokumenten über die Beraubungsvorgänge. Sie hat sich auch bemüht, die Biographien der ehemaligen Eigentümer zu rekonstruieren. Siehe weiters: Gert Kerschbaumer, *Meister des Verwirrens. Die Geschäfte des Kunsthändlers Friedrich Welz*, Wien 2000, Tina Walzer / Stephan Templ, *Unser Wien, „Arisierung“ auf österreichisch*, Berlin 2001. Siegrid Schade / Gottfried Fliedl / Martin Sturm (Hrsg.), *Kunst als Beute. Zur symbolischen Zirkulation von Kulturobjekten*, Wien 2000.
An Publikationen zu konkreten öffentlichen Sammlungen seien erwähnt: Herbert Haupt, *Jahre der Gefährdung: Das Kunsthistorische Museum 1938-1945*, Wien 1995. Ein angekündigter umfassender Bericht über die Vorgänge im Kunsthistorischen Museum während der NS-Zeit steht allerdings seit mehreren Jahren aus. Fritz Koller, *Das Inventarbuch der Landesgalerie Salzburg 1942-44*, Salzburg 2000. *Museen der Stadt Wien / Wiener Stadt- und Landesbibliothek* (Hrsg.), *Restitution*.

- 5 Im Konkreten haben die Beiträge von Alexandra Caruso, Birgit Kirchmayr, Martin Kofler, Sabine Loitfellner und Esther Tisa Francini in erweiterter und überarbeiteter Form in unser Buch Eingang gefunden. Kurzversionen finden sich in Ingrid Bauer / Helga Embacher / Ernst Hanisch / Albert Lichtblau / Gerald Sprengnagel (Hrsg.) unter Mitarbeit von Peter Gutschner und Karoline Bankosegger, Kunst – Kommunikation – Macht. Sechster Österreichischer Zeitgeschichtetag 2003, Innsbruck – Wien – München – Bozen 2004.
- 6 Jonathan Petropoulos, Kunstraub und Sammelwahn. Kunst und Politik im Dritten Reich, Berlin 1999 (englische Originalfassung 1996), 111.
- 7 Birgit Schwarz, Hitlers Museum. Die Fotoalben *Gemäldegalerie Linz: Dokumente zum „Führermuseum“*, Wien – Köln – Weimar 2004, 36.
- 8 Reichsminister Hans Heinrich Lammers, Chef der Reichskanzlei, an Himmler (sowie an Goebbels, Frick, Rust und Seyß-Inquart), 18.6.1938, Faksimile in Brückler (Hrsg.), Kunstraub, 157. Siehe auch Oliver Rathkolb, Führertreu und Gottbegnadet, Künstlereliten im Dritten Reich, Wien 1991, 66.
- 9 Siehe dazu den Beitrag von Birgit Kirchmayr in diesem Buch. Zu den verschiedenen Tendenzen hinsichtlich einer kulturpolitischen Standortbestimmung Wiens innerhalb des NS-Staates siehe u.a. Oliver Rathkolb, Nationalsozialistische (Un-)Kulturpolitik in Wien 1938-1945, in: Hans Seiger / Michael Lunardi / Peter Josef Populorum (Hrsg.), Im Reich der Kunst, Die Wiener Akademie der bildenden Künste und die faschistische Kunstpolitik, Wien 1990, 247-276.
- 10 Auf die heißen Verteilungskämpfe zwischen den einzelnen Häusern soll hier nicht nochmals eingegangen werden, siehe dazu den Beitrag von Kirchmayr in diesem Buch sowie etwa das Kapitel „Museen und ‚Linzzer Sammlung‘“, in: Brückler (Hrsg.), Kunstraub, 156-211.
- 11 Vgl. dazu auch Oliver Rathkolb, Führertreu.
- 12 An dieser Stelle kann nur eine Auswahl präsentiert werden: David Roxan / Ken Wanstall, Der Kunstraub. Ein Kapitel aus den Tagen des Dritten Reiches, München 1966; Lynn H. Nicholas, Der Raub der Europa. Das Schicksal europäischer Kunstwerke im Dritten Reich, New York 1994; Jonathan Petropoulos, The Faustian Bargain. The Art World in Nazi Germany, England 2000; Anja Heuss, Kunst- und Kulturgutraub. Eine vergleichende Studie zur Besatzungspolitik der Nationalsozialisten in Frankreich und der Sowjetunion, Heidelberg 2000; Esther Tisa Francini / Anja Heuss / Georg Kreis, Fluchtgut – Raubgut. Der Transfer von Kulturgütern in und über die Schweiz 1933-1945 und die Frage der Restitution, Zürich 2001; Anja Heuss, Die Reichskulturkammer und die Steuerung des Kunsthandels im Dritten Reich, in: *sediment*. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels, 1998, Heft 3, 49-61.
- 13 In seinem Buch *Meister des Verwirrens* zeichnet Kerschbaumer für die „Kulturstadt Salzburg“ die Mäxchen des Kunsthändlers Friedrich Welz nach. U. a. mit Welz befasst sich auch das etwa zur selben Zeit erschienene Inventarbuch von Koller. Czernin verweist in seinen beiden Bänden zum Fall Bloch-Bauer an vielen Stellen ebenfalls auf die Rolle des Kunsthandels, Walzer und Templ haben in ihrem Buch *Unser Wien* eine topographische, nach verschiedenen Geschäftszweigen gegliederte Darstellung des Raubes vorgelegt, in der auch Kunsthandlungen sowie einzelne Kunstsammlungen Platz gefunden haben. Sie haben damit düstere Spuren in einer Stadt sichtbar gemacht, in der allzu oft die barbarische Vergangenheit durch die Verbreitung kultureller Klischees überdeckt wird.
- 14 Brief Siegfried Kantor an HQ. Vienna Area Command Military Government Section, Property Control, 19.11.1946, Bundesarchiv Koblenz, B 323, Akt 474.
- 15 In diesem Zusammenhang soll erwähnt werden, dass sich Agnes Essl, die Dame des Hauses, und ihre Mitarbeiterinnen gegenüber Alice Kantor sehr kooperativ und entgegenkommend gezeigt haben.
- 16 Wie das Bild in diesen Zustand gekommen ist, bleibt ungeklärt. Obwohl es sich wohl nur noch um ein Viertel des ursprünglichen Bildes handelt, ist es professionell auf Holz aufgezogen. Die Signatur, AK, befindet sich in der linken unteren Ecke. Anton Koligs Galerist war der Salzburger Kunsthändler Friedrich Welz gewesen (zu Welz siehe den Beitrag von Gert Kerschbaumer in diesem Band). Möglicherweise ist bei ihm die Lösung des Rätsels zu suchen. Zur Sammlung Kantor siehe Lillie, Was einmal war, 546-553.
- 17 Schreiben im Besitz der Verfasserinnen.
- 18 Der Beitrag wurde bereits auf dem Zeitgeschichtetag in Salzburg von Monika Wulz und Sabine Loitfellner präsentiert und ist in einer stark gekürzten Version unter dem Titel „Dorotheum und Vugesta als Institutionen der NS-Kunstenteignung“ in dem 2004 erschienenen Tagungsband veröffentlicht. Für diesen Sammelband war eine wesentlich erweiterte Fassung des Vortrags zugesagt worden.
- 19 Wie Erika Jakobovits noch in einer APA-Aussendung im Spätherbst 2002 bedauernd feststellte, hatten sich die Hoffnungen insgesamt nicht erfüllt, „dass das Dorotheum bzw. deren neue junge Leitung nach der Privatisierung endlich die unrühmliche Vergangenheit des Dorotheums aufarbeitet und offen und transparent damit umgeht“.

Die IKG hatte sich in das Verfahren, in dem neben der Republik Österreich prominente Unternehmen und auch das Dorotheum beklagt werden, in der Funktion eines „amicus curiae“ eingeschaltet. (Über die Sammelklagen berichtete u.a. Marianne Enigl in mehreren Artikeln im Wochenmagazin *Profil*.) Das Auktionshaus soll sich laut Ingo Zechner, Leiter der „Anlaufstelle“ der Israelitischen Kultusgemeinde und einer der Autoren dieses Bandes, nun an der Finanzierung einer Datenbank beteiligen, die sämtliche in den Dorotheumskatalogen der Jahre 1938–1945 erfassten Objekte aufnehmen soll. Wie nützlich auch immer diese Initiative sein mag, so kann sie doch nur als „Almosen“ gewertet werden, hält man sich das riesige Ausmaß der Beteiligung des Dorotheums am Kunstraub während der NS-Zeit vor Augen.

- 20 Siehe dazu Gabriele Anderl / Edith Blaschitz / Sabine Loitfellner, „Arisierung“ von Mobilien, Teil I, Veröffentlichungen der Österreichischen Historikerkommission. Vermögensentzug während der NS-Zeit sowie Rückstellungen und Entschädigungen seit 1945 in Österreich, Bd. 15, 105 ff. Winfried R. Garscha (unter Mitarbeit von Claudia Kuretsidis-Haider und herausgegeben vom Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes), Die Verfahren vor dem Volksgericht Wien (1945-1955) als Geschichtsquelle, Wien 1993.
- 21 Georg Graf, Die österreichische Rückstellungsgesetzgebung. Eine juristische Analyse. Veröffentlichungen der Österreichischen Historikerkommission. Vermögensentzug während der NS-Zeit sowie Rückstellungen und Entschädigungen seit 1945 in Österreich, Bd. 2, Wien – München 2003, 217. Siehe allgemein das Kapitel von Graf „Ausschluss der Rückstellung bei Gutgläubenserwerb und Veräußerung im Gewerbebetrieb“, ebenda, 215 ff.
- 22 Graf, Rückstellungsgesetzgebung, 217, FN 495.
- 23 Ebenda, 216.
- 24 Auskunft von Georg Graf, dem herzlich gedankt sei.
- 25 Theodor Brückler, Entstehung und Wirkung des Österreichischen Ausfuhrverbotsgesetzes 1918–1923, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, Jg. 48, Wien 1994, 1-18.
- 26 Zur Denkmalbehörde während der NS-Zeit siehe Brückler, Kunstraub, sowie Eva Frodl-Kraft, Gefährdetes Erbe. Österreichs Denkmalschutz und Denkmalpflege 1918-1945 im Prisma der Zeitgeschichte, Wien 1997.
- 27 Peter Melichar, Neuordnung im Bankenwesen. Die NS-Maßnahmen und die Problematik der Restitution. Veröffentlichungen der Österreichischen Historikerkommission. Vermögensentzug während der NS-Zeit sowie Rückstellungen und Entschädigungen seit 1945 in Österreich, Bd. 11, Wien – München 2004.
- 28 Vgl. dazu Tisa Francini / Heuss / Kreis, Fluchtgut.
- 29 Vor allem das Buch *The Faustian Bargain* ist diesem Thema gewidmet. Ebenfalls mit der Thematik beschäftigt sich der Beitrag von Petropoulos: Kunstraub, Warum es wichtig ist, die Biographien der Kunstsachverständigen im Dritten Reich zu verstehen, in: Dieter Stiefel (Hrsg.), Die politische Ökonomie des Holocaust. Zur wirtschaftlichen Logik von Verfolgung und „Wiedergutmachung“, Wien 2001.
- 30 Zu Grimschitz' Aktivitäten siehe v. a. auch Czernin, Fälschung und Kerschbaumer, Meister des Verwirrens.
- 31 In Walzer / Templ, „Arisierung“, finden sich Hinweise auf die Enteignung einiger moderner Sammlungen wie etwa jener des Kabarettisten Fritz Grünbaum. Bei Lillie, Was einmal war, wird diese Thematik zwar nicht explizit herausgearbeitet, doch finden sich im Zusammenhang mit den einzelnen Sammlungen etliche Hinweise auf den offiziellen Umgang mit modernen Sammlungen in Österreich während der NS-Zeit.
- 32 Hans Sedlmayr, Erinnerungen an Bruno Grimschitz, in: Karl Ginhart / Gotbert Moro (Hrsg.), Gedenkbuch Bruno Grimschitz, Klagenfurt 1967; Wolfgang Georg Fischer, Oskar Kokoschka und Adolf Hitler, in: Tabor (Hrsg.), Kunst und Diktatur, Bd. 1, 410.
- 33 Verwiesen sei vor allem auf die beiden unter dem Titel *Die Fälschung* erschienenen Bände von Hubertus Czernin. Der amerikanische Jurist Michael J. Bazyler analysiert den Fall Altmann in seinem Buch *Holocaust Justice: The Battle for Restitution in American Courts*, New York 2003.
- 34 Thomas Trenkler, „Nationales Eigentum“, in: *Der Standard*, 9./10.6.2004.