

# **Kunst sammeln – Kunst handeln**

## **Internationales Symposium in Wien**

**Mittwoch, 23. - Freitag, 25. März 2011**

### **Abstracts**

MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst  
1010 Wien, Stubenring 5, Vortragssaal

Kommission für Provenienzforschung des Bundesministeriums für Unterricht,  
Kunst und Kultur

## Kurzbiographien der Chairs

### Panel 1

*Eva Blimlinger*, Historikerin, Leiterin Prozessmanagement und Projektkoordination Kunst- und Forschungsförderung an der Universität für angewandte Kunst, wissenschaftliche Koordinatorin der Kommission für Provenienzforschung und stv. Vorsitzende des Kunstrückgabebeirates.

### Panel 2

*Susanne Rolinek*, Historikerin und Ausstellungskuratorin, seit 2004 als Provenienzforscherin und wissenschaftliche Mitarbeiterin im Museum der Moderne Salzburg.

### Panel 3

*Niko Wahl*, Historiker und Kurator, Forschungsprojekte für die Österreichische Historikerkommission; Projektkoordinator für das zeitgeschichtliche Programm der Kulturhauptstadt Linz 2009.

### Panel 4

*Ingo Zechner*, Historiker und Philosoph, 2000–2008 Provenienzforscher der Israelitischen Kultusgemeinde Wien, 2003–2008 ebd. Leiter der Anlaufstelle für jüdische NS-Verfolgte.

### Panel 5

*Evelien Campfens*, worked as a lawyer and legal researcher for the Dutch Inspectorate of Cultural Heritage and The Origins Unknown Agency, since 2002 general secretary/rapporteur for the Dutch Restitutions Committee, which advises the Dutch ministry of Culture on claims on ‘looted art’.

### Panel 6

*Laurie Stein*, art historian, curator and provenance consultant to numerous institutions and individuals (e.g. MoMA, Guggenheim, E.G. Buehrle Foundation in Zurich, Smithsonian Institution in Washington D.C.).

### Panel 7

*Andreas Hüneke*, freiberuflicher Kunsthistoriker, Kritiker und Kurator, wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Forschungsstelle „Entartete Kunst“ in Berlin.

### Panel 8

*Stephanie Tasch*, Kunsthistorikerin, Provenienzforscherin beim Auktionshaus Christie’s, Publikationen zur zeitgenössischen asiatischen Kunst mit Schwerpunkt China und zur Provenienzforschung im Auktionshaus.

### Panel 9

*Christian Huemer*, Kunsthistoriker, Leiter des Getty Provenance Index am Getty Research Institute, Los Angeles; aktuelles Forschungs- und Digitalisierungsprojekt: „German Sales 1930-45. Art Works-Art Markets-Cultural Policy“.

### Panel 10

*Christoph Bazil*, Jurist, seit 1994 in der Kultursektion des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur tätig; seit 2008 Leiter der Abteilung für Restitutionsangelegenheiten.

## **Panel: Kunst sammeln – Kunst handeln. Jüdische SammlerInnen und die Profiteure in Österreich und Deutschland**

Chair: Eva Blimlinger, Wien

Donnerstag, 24. März 2011, 9.00 - 10.45 Uhr

### **Museen und Mäzene - Jüdisches Mäzenatentum und die Österreichische Galerie 1903 bis 1938**

#### **Monika Mayer, Wien**

Am Beispiel der Entwicklung der Österreichischen Galerie von der Gründung der Modernen Galerie im Jahr 1903 bis zum „Anschluss“ 1938 sollen die mäzenatischen Leistungen einer häufig jüdischen Sammlerelite in Wien gezeigt und damit die enge Verbindung zwischen Museen, KünstlerInnen, SammlerInnen, KunsthistorikerInnen und KunsthändlerInnen sichtbar gemacht werden.

1912 wurde die im Mai 1903 im Unteren Belvedere als staatliches Kunstmuseum eröffnete Moderne Galerie unter der Leitung des Direktors Friedrich Dörnhöffer in die Österreichische Staatsgalerie umgewandelt. Auf Initiative von Felix von Oppenheimer wurde im selben Jahr nach dem Vorbild des 1897 in Berlin durch Wilhelm von Bode gegründeten Kaiser Friedrich-Museums-Vereins der Staatsgalerieverein in das Leben gerufen, dem als weitere Gründungsmitglieder u.a. Ferdinand Bloch-Bauer, Philipp Gomperz oder Viktor Zuckerkandl angehörten.

1915 wurde Franz Martin Haberditzl zum Direktor der Österreichischen Staatsgalerie bestellt. Unter jenen Mäzene, die Haberditzls Erwerbungs- und Ausstellungstätigkeit der Nachkriegszeit nachhaltig förderten und prägten, seien neben Hans und Erica Tietze, Oskar Reichel oder Otto Kallir-Nirenstein, Adele und Ferdinand Bloch-Bauer hervorgehoben.

1923 hatte Adele Bloch-Bauer in ihrem Testament die Bitte an ihren Ehemann ausgesprochen, nach dessen Tod sechs Gemälde von Gustav Klimt der Staatsgalerie in Wien zu hinterlassen. Beleg für die enge Verbundenheit Ferdinand Bloch-Bauers an die Österreichische Galerie auch nach dem frühen Tod Adeles im Jahr 1925 ist die Widmung von Kunstwerken von Herbert Boeckl, Georg Ehrlich und Gustav Klimt.

Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges wurde die Staatsgalerie auf beide Belvedere-Schlösser erweitert und nach dem Konzept des Kunsthistorikers Hans Tietze neu geordnet. Als Teil der „Neuordnung“ wurde 1929 die Sammlung des 20. Jahrhunderts als Moderne Galerie in der Orangerie eröffnet. Unterstützt wurde diese Neupräsentation durch Widmungen und Leihgaben u.a. von Lea Bondi, Fritz Zuckerkandl, Broncia Koller oder Klara Steiner.

Hervorzuheben ist auch die Kooperation zahlreicher jüdischer KunstsammlerInnen mit der Österreichischen Galerie im Jahr 1937 zur Beschickung der beiden Ausstellungen Österreichischer Kunst im Pariser Musée du Jeu de Paume und in der Kunsthalle Bern. Unter den Leihgebern waren SammlerInnen wie Bernhard Altmann, Ferdinand Bloch-Bauer, Carl Grünwald, Serena Lederer, Heinrich Rieger oder Jenny Steiner mit prominenten Werken von Klimt, Schiele oder Kokoschka vertreten.

Wenige Monate nach dem Ende der Berner Ausstellung im September 1937 sollten die in Paris und Bern repräsentativ gezeigten Kunstsammlungen aufgelöst und deren EigentümerInnen beraubt, vertrieben und ermordet werden.

*Monika Mayer, Historikerin, Leiterin des Archivs und der Künstlerdokumentation der Österr. Galerie Belvedere in Wien, Mitglied der Kommission für Provenienzforschung.*

## **Panel: Kunst sammeln – Kunst handeln. Jüdische SammlerInnen und die Profiteure in Österreich und Deutschland**

Chair: Eva Blimlinger, Wien

Donnerstag, 24. März 2011, 9.00 - 10.45 Uhr

### **Die Beschlagnahmung jüdischer Sammlungen 1938/1939 in München. Ein Forschungsprojekt der Staatlichen und Städtischen Museen in München zum Schicksal jüdischer Kunstsammler und -händler**

**Vanessa Voigt, München**

Im Juni 2009 etablierten die staatlichen und städtischen Museen in München ein von der Arbeitsstelle für Provenienzrecherche/-forschung in Berlin bundesweit erstmalig gefördertes Kooperationsprojekt mit dem Titel „Das Schicksal jüdischer Kunstsammler und -händler in München 1938 bis 1945“. Grundlage dieses Forschungsvorhabens ist eine im Jahre 2007 im Münchener Stadtmuseum aufgefondene historische Akte mit dem Titel „*Ehemaliger Judenbesitz – Wiedergutmachungsakt*“ welche die gezielten Enteignungen jüdischer Bürger in München und im Münchener Umland durch die Geheime Staatspolizei München in den Monaten von November 1938 bis Februar 1939 umfassend dokumentiert.

Beschrieben wird hierin ein in seiner Systematik für Deutschland bislang ohne Beispiel gebliebener Kunstraubzug. Detaillierte Beschlagnahmeprotokolle, die in den Wohnungen während der Konfiszierung angefertigt wurden, schildern die Enteignung von 72 jüdischen Sammlern, Händlern und bislang unbekannten Privatpersonen. Sichergestellt wurden mehr als 2000 Kunst- und Kulturgüter, die anschließend anteilig an die Sammlung „Sonderauftrag Linz“, insbesondere aber an die Münchener Museen verkauft wurden. Die überiggebliebenen Objekte wurden von der „Münchener Kunsthändelsgesellschaft“ verwertet.

Im Abgleich mit weiteren Archivalien aus den beteiligten Museen sowie den städtischen und staatlichen Archiven Bayerns soll für jede erwähnte Person eine Kurzbiografie erarbeitet werden. Daran anschließend soll deren einstiger Kunstbesitz identifiziert und dessen Verbleib rekonstruiert werden. Ungeklärte Provenienzen von bislang nicht restituierten Kunstwerken, die sich gegebenenfalls aus dieser Beschlagnahmeaktion noch heute in den städtischen und staatlichen Museen befinden, können so möglicherweise identifiziert werden.

Nach Abschluss aller Recherchen soll ein Handbuch vorgelegt werden, welches ausführliche Biographien der jüdischen Sammler und Händler bereitstellt sowie deren beschlagnahmten Kunstbesitz beschreibt und detaillierte Quellenangaben als Findmittel für weiterführende Recherchen liefert.

*Vanessa-Maria Voigt* ist Kunsthistorikerin und seit 2002 als Provenienzforscherin für Museen und öffentliche Institutionen in Deutschland und Österreich tätig. Seit 2009 arbeitet sie mit Horst Keffler, Historiker bei den Kunstsammlungen und Museen Augsburg, an dem Forschungsprojekt zur Beschlagnahmung jüdischer Sammlungen 1938/39 in München als wissenschaftliche Mitarbeiterin bei den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.

## **Panel: Kunst sammeln – Kunst handeln. Jüdische SammlerInnen und die Profiteure in Österreich und Deutschland**

Chair: Eva Blimlinger, Wien

Donnerstag, 24. März 2011, 9.00 - 10.45 Uhr

### **Von „Handelnden“ und handelnden Personen**

#### **Franz Eder, Salzburg**

Zu den beliebtesten Begriffen oder Schlagwörtern im Zusammenhang mit der Aufarbeitung des Kunsthandels in der Zeit des Nationalsozialismus gehören „Arisierung“, „Raubkunst“ und/oder „Nazi-Dealer“. Es ist richtig, man soll die Dinge beim Namen nennen, aber nicht alles in einen Topf werfen, sonst begeht man nämlich den gleichen Fehler, den man eigentlich anprangern will.

„Handelnde“, also Personen, die im Handelsgewerbe tätig sind, leben oder müssen davon leben, dass sie Dinge, die zu ihrem „Handelsbereich“ gehören, aufzutreiben und erwerben, um sie gewinnbringend an Interessenten zu veräußern.

Die Problematik mit den Gegebenheiten des Kunsthandels hängt in vielen Fällen von gesetzlichen Einschränkungen und praktischen Möglichkeiten ab. Ohne auf die oft leichtfertig als „Schwarzhandel“ apostrophierten Möglichkeiten einzugehen, gibt es verschiedene gesetzlich anerkannte Praktiken, welche untereinander vermischt, nicht immer leicht durchschaubar waren. Diese Verwirrungen haben aber nichts mit „Nazitum“ zu tun. Die gab es schon lange Zeit davor und wurden nicht nur von mit Kunst „Handelnden“ praktiziert. Auch Sammler setzten und setzen alle Möglichkeiten ein, um ihre Interessen voll auszunützen. Ein „Wissensvorsprung“ durch „Insiderwissen“ ist in vielen Branchen verboten oder zumindest verpönt. Es ist daher wichtig, Einblicke in diese „Handelsbräuche“ zu erhalten, welche zeitlich gesetzlich gedeckt waren. Durch das Vorstellen einzelner „handelnder Person“ soll versucht werden, das Bild von „Welz & Co“ um einige Facetten zu erweitern.

*Franz Eder, gelernter Buchhändler, Verleger in der Kunstbuchbranche mit Kontakten zu Künstlern, Museumsfachleuten, Werkverzeichnisautoren und Sammlern.*

## **Panel: Kunst sammeln – Kunst handeln. Jüdische SammlerInnen und die Profiteure in Österreich und Deutschland**

Chair: Eva Blimlinger, Wien

Donnerstag, 24. März 2011, 9.00 - 10.45 Uhr

### **Der Kunsthändler Adolf Weinmüller (München/Wien) und seine Rolle bei der „einheitlichen Neuregelung des Deutschen Kunsthands“**

**Meike Hopp, München**

Adolf Weinmüllers Kunstversteigerungshäuser und ihre Rolle im nationalsozialistischen Kunsthandel gehören zu den dringenden Desideraten der Provenienzforschung. Erstmals werden nun Weinmüllers Aktivitäten umfassend dokumentiert, das Projekt umfasst dabei zwei Bereiche: Die Digitalisierung der Versteigerungskataloge der Filialen Weinmüllers in München und Wien (1936-1945), die der Provenienzforschung online zur Verfügung gestellt werden und die kritische Erforschung der Geschichte der Auktionshäuser anhand relevanter Bestände in Archiven in München, Wien, Berlin und Koblenz, die in Druckform publiziert wird.

Als besonderer Teilaspekt des Forschungsprojektes soll in dem Beitrag auf Weinmüllers Rolle bei der „einheitlichen Neuregelung des Deutschen Kunsthands“ eingegangen werden. Adolf Weinmüller (1886-1958) übernahm 1933 als 1. Vorsitzender den *Bund der Deutschen Kunst- und Antiquitätenhändler e.V.*. In dieser Position zeichnete er sich mitverantwortlich für das am 16.10.1934 verabschiedete *Gesetz über das Versteigerergewerbe*, das nicht zuletzt zur „*Beseitigung unwürdiger Elemente*“ und zur Vermeidung eines „*konzernmäßig zusammengeschlossenen Kunstgroßhandels*“ dienen sollte.

Wahrscheinlich gehörte Weinmüller auch zu den treibenden Kräften, die im Sommer 1935 durch die Reichskammer veranlassten „Neu-Organisation“ des Münchener Kunsthandels, bei der mindestens vierzig jüdische Kunst- und Antiquitätenhändler, mittels Einschreiben zur „*Umgruppierung oder Auflösung*“ ihres Betriebes innerhalb von vier Wochen aufgefordert wurden. Man verwehrte Ihnen die Mitgliedschaft in der Reichskammer und sprach Ihnen jegliche Befähigung ab, ihr Unternehmen in adäquater Weise zu führen. Als der jüdische Versteigerer Hugo Helbing daraufhin sein alteingesessenes Auktionshaus schließen musste, konnte Weinmüller im Frühjahr 1936 sein – folglich konkurrenzloses – *Münchener Kunstversteigerungshaus Adolf Weinmüller* etablieren. Nicht zuletzt auch als *Sachverständiger des Reichspropagandaministeriums für Kunstgut*, hatte sich Weinmüller nachhaltig ein enges Netzwerk an Verbindungen geschaffen und arisierte schließlich 1938, als „*tüchtiger Fachmann aus dem Altreich, der die Kammergesetzgebung und die Versteigerungsordnungen kennt*“ das Traditionshaus der jüdischen Kunsthändlerfamilie Kende in der Rotenturmstraße 14 in Wien.

*Meike Hopp*, Kunsthistorikerin, seit 2009 Projektleitung "Die Kunsthandlungen und Auktionshäuser von Adolf Weinmüller in München und Wien 1936-1945" (Zentralinstitut für Kunstgeschichte München in Public-Private-Partnership mit NEUMEISTER Kunstauktionen München).

## **Panel: Geschädigte und Profiteure: KunsthändlerInnen und -samplerInnen in Österreich**

Chair: Susanne Rolinek, Salzburg

Donnerstag, 24. März 2011, 11.15 - 12.45 Uhr

### **Kunsthandlung E. Hirschler & Com**

#### **Dieter J. Hecht, Wien**

Der Kunstverlag Wolfrum und die Galerie Silverio hatten im März 1941 Gemälde und Kunstgegenstände aus dem Besitz von Paul Hirschler zum „kommissionsweisen Verkauf“. Mit dem Tod vom Paul Hirschler am 6. März 1941 endete die Mitte des 19. Jahrhunderts begonnene Sammlertätigkeit der Familie Hirschler in Wien. Seine Verwandten waren zum Großteil geflohen oder lebten wie er selbst in einer so genannten Mischehe; ihre Wohnungen und Kunstgegenstände waren zu diesem Zeitpunkt längst arisiert. Seit 1873 führte Eduard Hirschler, später gemeinsam mit seinen Söhnen Rudolf und Paul, die Kunsthandlung E. Hirschler & Com am Graben 14 und später in der Plankengasse 7 in der Wiener Innenstadt. Der geschäftliche Erfolg der Hirschlers war stets verbunden mit der privaten Sammlerleidenschaft der Besitzer. Wirtschaftliche Misserfolge führten mitunter zur Versteigung verschiedener Kunstgegenstände.

Ausgehend von den Biographien der Besitzer der Kunsthandlung E. Hirschler & Com sollen anhand familiärer Netzwerke der Aufstieg und die Etablierung der Familie Hirschler in der Monarchie und der Ersten Republik nachvollzogen werden, um exemplarisch die soziale Stellung jüdischer Kunstsammler und -händler zu illustrieren. Besonderes Augenmerk liegt hierbei auf dem Spannungsfeld zwischen öffentlicher Geschäftstätigkeit und jüdischer Identität, unter anderem verdeutlicht durch eine Schenkung an das damalige Jüdische Museum im Jahr 1929. Durch den „Anschluss“ verloren Kunsthändler wie Paul Hirschler die Berufsgrundlage und ihr privates Vermögen. Der Großteil seines Besitzes wurde Hirschler durch den „kommissionsweisen Verkauf“ entzogen. Nach seinem Tod konnte seine Frau, die „Arierin“ war, sein Vermögen wieder geltend machen. Wie viel noch vorhanden war, lässt sich nicht exakt feststellen. Ebenfalls ungeklärt ist die Provenienz von Kunstwerken der Sammlung Hirschler, die 1944 von den Städtischen Sammlungen im Kunstauktionshaus Kärntnerstrasse erworben wurden. Offen bleibt, wann diese in den Besitz des Kunstauktionshauses gekommen sind. Diese Erwerbung aus der Sammlung Hirschler soll die Problematik ungeklärter Provenienz und vermögensrechtlicher Grauzonen bei so genannten Mischehen thematisieren.

*Dieter J. Hecht, Mitarbeiter des Instituts für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte, Österreichische Akademie der Wissenschaften. Forschungsschwerpunkte: Kunstrestitution, Jüdische Frauengeschichte, Holocaustforschung*

## **Panel: Geschädigte und Profiteure: KunsthändlerInnen und -samplerInnen in Österreich**

Chair: Susanne Rolinek, Salzburg

Donnerstag, 24. März 2011, 11.15 - 12.45 Uhr

### **Die Stunde der Profiteure: Der Wiener Kunsthandel während der NS-Zeit**

#### **Gabriele Anderl, Wien**

Nach dem „Anschluss“ wurden die Kunst- und Antiquitätenhandlungen in jüdischem Besitz unter kommissarische Verwaltung gestellt, dann liquidiert oder, zu einem kleinen Teil, arisiert.

Nichtjüdische Händlerinnen und Händler, die während der NS-Zeit in der Branche aktiv waren, zählten zu den Profiteuren dieser gewaltsamen Umwälzungen.

Exemplarisch werden der soziale und berufliche Hintergrund einiger kommissarischer Verwalter und Ariseure beleuchtet. Es wird auch der Frage nachgegangen, inwieweit die Mitgliedschaft in der NSDAP sowie Loyalität Voraussetzungen für derartige Karrieren gewesen sind.

Traditionell stammten Kunsthändler meist aus bürgerlichem Milieu, nicht selten auch aus Adelskreisen. Das galt etwa für Maria Korb-Weidenheim (verehelichte Offermann) und Hilda Attems, die die Kunsthändlung Ignatz Pick arisierten. Hilda Attems war die Tochter des Weltreisenden, Fotografen und Sammlers Joachim Freiherr v. Brenner-Felsach und der Marie („Maja“) Gräfin von und zu Gallenberg. Einen ähnlichen Hintergrund hatte der in Laibach geborene Gilbert von Schiviz, der 1934 die alteingesessene Wiener Kunsthandelsfirma Artaria & Co. erworben hatte. Schiviz war kein Ariseur und wurde erst sehr spät Parteimitglied, doch er spielte während der NS-Zeit eine gewichtige Rolle im Kunsthandelsgeschehen in Wien. So übte er innerhalb der Landesleitung der Reichskammer der bildenden Künste in Wien die Funktion des für Kunstversteigerungen zuständigen Referenten aus, und er gehörte auch der „Kunstkommission“ der Vermögensverkehrsstelle an.

Im Zuge der Enteignungs- und Arisierungsmaßnahmen kamen verstärkt auch Personen mit kleinbürgerlichem oder sogar proletarischem Hintergrund zum Zug. In solchen Fällen spielten meist ein besonderes ideologisches Nahverhältnis zum Nationalsozialismus oder aber Beziehungen zu Personen, die einflussreiche Positionen innerhalb des NS-Regimes bekleideten, eine begünstigende Rolle. Viktor Blahut etwa, der Ariseur der Kunsthändlung „Brüder Soffer“, war der Prototyp des Nationalsozialisten der ersten Stunde. Er besaß wenig fachliche Kompetenz im Bereich des Kunsthandels, doch er war SA-Angehöriger und ein radikaler Antisemit und hatte schon in der Zwischenkriegszeit als „Gauredner“ für die NS-Bewegung Stimmung gemacht. Gemeinsam war den Protagonisten die tiefe Verstrickung in die nationalsozialistischen Enteignungsmaßnahmen und die Tatsache, dass sie nach dem Krieg jegliche Einsicht in schuldhaftes Verhalten vermissen ließen.

*Gabriele Anderl, Freiberufliche Wissenschaftlerin und Autorin, Mitglied der Kommission für Provenienzforschung, Forschungsschwerpunkte und Publikationen: NS-Zeit, jüdische Geschichte, NS-Kunstraub und Restitution, Österreichischer Kunsthandel in der NS-Zeit.*

## **Panel: Geschädigte und Profiteure: KunsthändlerInnen und -samplerInnen in Österreich**

Chair: Susanne Rolinek, Salzburg

Donnerstag, 24. März 2011, 11.15 - 12.45 Uhr

**„Die Versicherung ihrer Treue zu mir ... hat mir Hoffnung gegeben dass vielleicht doch noch nicht alles verloren ist.“ (Friedrich Welz an Anton Steinhart, 1946).**

### **Gerhard Plasser, Salzburg**

Der Salzburger Galerist Friedrich Welz (1903-1980) wurde als charmanter Herr und zielstrebiger Geschäftsmann beschrieben. Heute ordnen ihn ProvenienzforscherInnen unter die Täter und Nutznießer der Arisierungen im Zuge des „Anschlusses“ Österreichs an das Deutsche Reich ein. Welz hatte vor dem 2. Weltkrieg Kontakte zum christlichsozialen Salzburger Landeshauptmann Franz Rehrl, aber auch zur „Nordischen Gesellschaft“. Er baute seine Beziehungen zu österreichischen Künstlern auf und pflegte in Salzburg mit dem Freundes- und Künstlerkreis „Der Gral“ Umgang. Kontakte zu Museumsfachleuten und die Beobachtung der österreichischen Kunsthandsels- und Sammlerszene gehörten zum täglichen Geschäft.

Während der Kriegszeit gelang es ihm durch die Arisierung der Galerie „Würthle“ ein Standbein in Wien zu schaffen und durch die „Einkaufsreisen“ nach Frankreich für den Gauleiter sein Lieblingsprojekt einer Salzburger Landesgalerie aufzubauen.

Nach dem Kriegsende wurde Welz von den Amerikanern im Camp Marcus W. Orr (Lager Glasenbach) interniert. Einige Briefe aus dem Lager an den Salzburger Künstler Anton Steinhart (1889-1964) geben einen Einblick – wenn auch die Zensur immer mitzudenken ist – in seine Situation. Es gelang ihm wieder Informationen zu bekommen und für seine Verteidigung zu nutzen „Die Versicherung ihrer Treue zu mir (die ich der Lage der Dinge gar nicht erwartet habe, da mein Schicksal noch nicht absehbar ist) hat mir Hoffnung gegeben dass vielleicht doch noch nicht alles verloren ist.“ (PA Klaffenböck, NL Anton Steinhart, Schreiben Welz an Steinhart v. 10. 7. 1946.)

Die Korrespondenz macht klar, dass Welz eine kritische Sicht seiner Geschäftspraktiken völlig fremd war und dass er sofort mit „seinen Künstlern“ weiterarbeiten wollte und von ihnen Unterstützung bei seiner „Rehabilitation“ erwartete. Die Salzburger Politik und Beamenschaft war vorerst auf Distanz zu ihm gegangen. Es gelang ihm trotz vieler Versuche nicht wieder eine führende Stellung im Salzburger Museumswesen einzunehmen. Erst seine Schenkung der Sammlung Welz 1976 und die Eröffnung des Rupertinums 1983 änderten die politische Einschätzung. Welz hatte sich durch seine Galerie und seine Mitwirkung an der „Schule des Sehens“ von Oskar Kokoschka ein attraktives, von der öffentlichen Meinung akzeptiertes Betätigungsgebiet erschlossen. Erst die Diskussion über die Rolle der Österreicherinnen und Österreicher während des Dritten Reiches und neue Ansätze in der Forschung brachten das Thema Enteignungen und Restitution wieder auf die Tagesordnung.

*Gerhard Plasser, Kunsthistoriker, Leiter der Bibliothek des Salzburg Museums, 2002 – 2003  
Provenienzforscher im Auftrag des Landes Salzburg.*

## **Panel: Kunsthändel und Kunstrestitution. Im Spannungsfeld von Metropolen und Provinz am Beispiel der Stadt Linz**

Chair: Niko Wahl, Wien

Donnerstag, 24. März 2011, 14.00 - 15.30 Uhr

### **Die „Connection“ Berlin – Bad Aussee – Linz. Kunsthändel mit Folgen**

**Michael John, Linz**

Während der NS-Zeit war im Salzkammergut eine besondere Situation entstanden. Per 31. Mai 1938 wurde die Zuständigkeit für das sogenannte Ausseer Land von der Steiermark nach Oberdonau, von Graz nach Linz übertragen. In den Villen des Salzkammerguts, im Raum Bad Ischl und Bad Aussee befanden sich viele Kunstgegenstände, es interessierten sich dafür während der NS-Zeit diverse Kunstexperten. In dieser Präsentation wird das einschlägige Beziehungsgeflecht („Netzwerk“) in Sachen Kunst zwischen der oberösterreichischen Landeshauptstadt Linz und dem Raum Bad Aussee nachgezeichnet.

Das Ausseer Land wurde während und blieb nach der NS-Zeit einige Jahre Umschlagplatz von Kunst, auch von Kunst mit zweifelhafter oder ungeklärter Provenienz. Die 1948 gegründete „Neue Galerie der Stadt Linz“ bezog Kunstobjekte aus dieser Quelle. Einzelne Fälle beschäftigen die Nachfolgeinstitution „Lentos“ bis heute. Im Zusammenhang mit dem genannten Netzwerk sind die Namen Herbert Seiberl, des Leiters der Zentralstelle für Denkmalschutz, sowie der Berliner Kunsthändler Johannes Hinrichsen und Wolfgang Gurlitt zu benennen. Gurlitt lebte jahrelang in Bad Aussee, er ist als Schlüsselfigur anzusehen. Der ehemalige Direktor des OÖ Landesmuseums Justus Schmidt, in den 1950er Jahren *der Konsulent* der Stadt Linz in Sachen Kunstankauf, war ein Freund Gurlitts. Von diesem lassen sich Spuren hin bis zu den Kunstsammlern Rudolf Leopold und Walther Kastner verfolgen. Gurlitt wurde vorerst von den US-Behörden unterstützt, sowie von den Kulturverantwortlichen der Stadt Linz, des Landes Oberösterreich und dem Landeskonservator. Zu Gunsten Gurlitts haben sowohl der damalige Landeshauptmann als auch der Bürgermeister der Stadt Linz interveniert. Zusammen mit Salzburg kann das Linzer Beispiel als „Sonderfall“ der „Provinz“ angesehen werden, der auf den Entwicklungen während der NS-Zeit basiert.

*Michael John, ao. Univ. Prof. am Institut für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der Universität Linz.  
Autor, Projektleiter, Gutachter in Hinblick auf NS-Kunstraub und Restitution.*

## **Panel: Kunsthändel und Kunstrestitution. Im Spannungsfeld von Metropolen und Provinz am Beispiel der Stadt Linz**

Chair: Niko Wahl, Wien

Donnerstag, 24. März 2011, 14.00 - 15.30 Uhr

### **Pariser Flair fürs NS-Büro. Justus Schmidts Einkaufstouren nach Paris im Auftrag von Gauleiter August Eigruber**

#### **Friedrich Buchmayr, St. Florian, Linz**

Nach der Kriegsniederlage Frankreichs im Juni 1940 profitierte der Kunsthändel in Paris von den nachfolgenden Beschlagnahmen und Zwangsverkäufen politisch verfolgter Personen und vom diktatorischen Kurssturz des Franc. Zu den österreichischen NS-Politikern, die die Gunst der Stunde nutzten, zählte der Salzburger Gauleiter Friedrich Rainer, der den Kunsthändler Friedrich Welz im Herbst 1940 mit einem Einkaufsbudget von 200.000 RM nach Paris schickte.

Weniger bekannt ist, dass der Gauleiter von „Oberdonau“, August Eigruber, ähnliche Einkaufstouren veranlasste. Der Leiter der Kunstabteilung des Oberösterreichischen Landesmuseums in Linz, Justus Schmidt, reiste wohl Anfang 1941 in seinem Auftrag zwei Mal nach Paris. Das Einkaufsbudget betrug – wie bei Welz – 200.000 RM. Schmidt erwarb insgesamt 123 Kunstwerke, darunter 17 wertvolle Gobelins, eine Bronzebüste Auguste Rodins und Möbel. Den Hauptanteil bildeten französische Landschaftsgemälde und Genrebilder. Als Agent vor Ort in Paris fungierte der gebürtige Österreicher „Prinz“ Antonin Juritzky-Warberg. Justus Schmidt kannte ihn schon aus der Zeit vor 1938, als er noch als Beamter im Dorotheum und als Kunsthändler in Wien tätig war. Juritzky-Warberg, der seit 1938 als politischer Asylant in Paris lebte, konnte nach diesem Verkauf enorme Folgegeschäfte mit Justus Schmidt tätigen.

Gauleiter Eigruber wollte die Pariser Objekte bei der Ausgestaltung des beschlagnahmten Stiftes St. Florian zur Residenz des Reichsstatthalters verwenden, zu der es schließlich nicht kam. Die angekauften Kunstgegenstände blieben zunächst in St. Florian deponiert. Der Gauleiter ließ fünf Gobelins in seinen Amtsräumen im Linzer Landhaus anbringen. Andere Gobelins bzw. Gemälde schenkte er an den Reichsführer-SS Heinrich Himmler, an den Oberbürgermeister seiner Heimatstadt Steyr und an Mitarbeiter. Den Großteil der angekauften Objekte erhielt schließlich das Oberösterreichische Landesmuseum. Nach Kriegsende wurden die Pariser Erwerbungen durch die französische Restitutionskommission sichergestellt. Die meisten Kunstgegenstände kamen am 20. Juni 1946 mit dem 1. Linzer Transport nach Paris zurück. Die Restitution ist noch nicht abgeschlossen.

*Friedrich Buchmayr, Germanist, Bibliothekar in der Stiftsbibliothek St. Florian, Publikationen zur Literatur- und Bibliotheksgeschichte, Mitautor des Buches „Geraubte Kunst in Oberdonau“ (2007).*

## **Panel: Kunsthändel und Kunstrestitution. Im Spannungsfeld von Metropolen und Provinz am Beispiel der Stadt Linz**

Chair: Niko Wahl, Wien

Donnerstag, 24. März 2011, 14.00 - 15.30 Uhr

### **„Was übrig blieb war wertloses Gerümpel“ – die „Liquidierung“ des Antiquitätenhandels Töpfer in Linz**

#### **Birgit Kirchmayr, Linz**

Während Linz in der NS-Zeit zum Synonym für große Kunstverschiebungen wurde – sollte doch das geplante „Führermuseum“ internationale Kunstwerke in die Provinzstadt bringen – wurden parallel dazu vor Ort jüdische Besitzer/innen um ihren kunsthistorisch oft weniger wertvollen, dennoch aber als „enteignungswürdig“ betrachteten Kunstbesitz gebracht.

Der Vortrag fokussiert beispielhaft auf eine Familie, die Kunst nicht nur in privatem Rahmen besaß, sondern damit auch ihren Lebensunterhalt bestritt: Im Linzer Haus Altstadt 3 führte die Familie Töpfer seit 1893 einen Kunst- und Antiquitätenhandel. Nach dem „Anschluss“ wurde die Kunsthändlung unter der Leitung eines „kommissarischen Verwalters“ liquidiert. Im Zuge der erzwungenen Geschäftsauflösung kam es zu mehreren „Abverkäufen“, von denen sowohl das örtliche Landesmuseum als auch lokale Kunsthändler und Privatpersonen profitieren konnten. Ernst Töpfer, der zum Zeitpunkt des „Anschlusses“ das Geschäft geführt hatte, emigrierte nach Palästina. Seine Schwester Margarete wurde deportiert und ermordet, ebenso die zweite Schwester Camilla mit ihrer Familie. Den Brüdern Artur und Ludwig Töpfer gelang es, mit ihren Familien nach Amerika zu emigrieren. Das Haus Altstadt 3 wurde nach der Emigration und der Deportierung seiner ehemaligen Besitzer/innen dem Deutschen Reich einverleibt. Ernst Töpfer kehrte in den 1950er Jahren aus der Emigration nach Linz zurück und kämpfte großteils erfolglos um Entschädigung für sein verlorenes Vermögen. In Bezug auf die geraubten Kunstgegenstände konnte der Fall vor wenigen Jahren neuerlich aufgenommen und 2010 mit den Erb/innen nach Ernst Töpfer abgeschlossen werden.

Der „Fall Töpfer“ steht damit beispielhaft für die Existenz und den Alltag von Kunsthändelsbetrieben fern von großen Städten und Kunstwerten; für die Bandbreite der vielfach bis heute nicht bekannt gewordenen und nicht zur Rechenschaft gezogenen Profiteure solcher Arisierungen; für die besonderen Schwierigkeiten der Provenienzforschung im Fall weniger bekannter und bedeutender Objekte; und nicht zuletzt für die Bedeutung der gegenwärtigen Restitutionspolitik auch in finanziell und kunsthistorisch „unbedeutenden“ Fällen.

*Birgit Kirchmayr, Univ. Assistentin am Institut für Neuere Geschichte und Zeitgeschichte der Universität Linz; mehrere Publikationen zu NS-Kunstpolitik, NS-Raubkunst und Restitution; Provenienzforscherin für die OÖ Landesmuseen.*

## **Panel: Salvaged Art, New Repositories. Histories of Collections in Israel**

Chair: Ingo Zechner, Wien

Donnerstag, 24. März 2011, 16.00 – 17.30 Uhr

### **Out of Europe: Rescued Art in Israel**

#### **Sonia Klinger, Haifa**

Nazi plundering of art and culture had dramatic effects on art collections throughout Europe. It destroyed, dispersed and concealed priceless works of art for ever. A few of these collections found a new home in Israel, with or without their owners. This paper describes the arrival of European art to Israel at the rise of anti-Semitism in Europe and WW II and its aftermath.

The paper is divided into three parts. I will start by giving a very brief historical summary of Israel's earliest museum collections of European art before 1933.

In the second part of the paper I will describe the arrival of the earliest collections to Israel, between 1933 and the beginning of WW II, and will relate in detail the extraordinary case of a small private collection belonging to the Viennese family Liebens-Karplus. I will trace the history of the family's collection from its beginning in the 19th century when it belonged to baron Eduard von Todesco, head of a respected Jewish Viennese family, until the family's flight to Israel in 1936/1937, a flight that saved their lives and heirlooms. I will then describe the special care taken by the family of their art, and how it was eventually donated to the Israel Museum of Jerusalem and to the Hecht Museum at the University of Haifa.

In the third part of the paper I will describe the development of European collections in Israel from the 60's onward, especially through the eyes of the ancient Greek art collection at the Israel Museum of Jerusalem.

Tracing the history of these collections allows me to touch on several key issues: It elucidates the research involved in tracing the origin of collections and the convoluted story of their survival. It also underscores the importance of the objects' survival as irreplaceable expressions of their time, and the need to exhibit them and study them in order to set them against their proper chronological and cultural background. These examples serve to highlight the importance of art preservation, disclosure, academic research and public display.

*Sonia Klinger, Art Historian, Chair of the Dept. of Art History, University of Haifa and Senior Associate Member of the American School of Classical Studies at Athens. Areas of research: Ancient art, especially Greek and Etruscan art, and the history of these collections in Israel.*

## **Panel: Salvaged Art, New Repositories. Histories of Collections in Israel**

Chair: Ingo Zechner, Wien

Donnerstag, 24. März 2011, 16.00 - 17.30 Uhr

### **The Road to Recovery: From the Central Collecting Point to a Safe Haven – The J.R.S.O. Dossier**

#### **Shlomit Steinberg, Jerusalem**

Between the summer of 1949 and the spring of 1950 Hannah Arendt and Mordechai Narkiss worked in the Landesmuseum of Wiesbaden. Their mission was to restitute thousands of Judaica artifacts, paintings, drawings and over a million books stolen between 1933-1945 from Jews all over occupied Europe.

The Central “collecting points” were established by the allied armies in their respective zones of occupation: Marburg, Munich and Wiesbaden in the American zone, Düsseldorf in the British zone, and Baden-Baden in the French zone. The artworks and artifacts found throughout Germany and Austria were moved to these collecting points (CCP), which were used as depots in which the restitution teams from all over Europe could come and look for the lost treasures of their countries. By early 1947, several hundreds of paintings and drawings, thousands of Jewish ceremonial and ritual objects, and innumerable books remained in the collecting points, unclaimed by the representatives of France, Holland, Italy, or any other European countries from which the Nazis had looted artifacts. The solution for all these “displaced objects” was to turn them over to charitable organizations. In the American zone, property that was identified as having been looted from Jews or Jewish communal institutions but was heirless and unclaimed was released in June 1948 to the Jewish Restitution Successor Organization (JRSO).

Formed in April 1947, the Jewish Cultural Reconstruction or JCR became a member organization of JRSO and eventually its cultural agent. Gershom Scholem, former librarian at the National Library in Jerusalem and already a well-known scholar in the field of Jewish mysticism and Kabbalah, was appointed its Vice-President. JCR was entrusted with the mission of accepting and distributing plundered Jewish property located in the US zone of occupation. One of its major tasks was the distribution of several hundred thousand books. Other items to be distributed were Torah scrolls and ritual objects as well as archival material.

By April 1955 the last of the JRSO/JCR paintings, ceremonial objects, prints, and drawings had been deposited for safekeeping at the Bezalel National Museum, until the rightful owners or their heirs could claim them. A website launched in 2007 by the Israel Museum – the Bezalel Museum’s successor – contains a comprehensive list as well as images of all these objects.

*Shlomit Steinberg* is the Hans Dichand Curator of European Art at the Israel Museum, Jerusalem. She is also teaching Museology studies at the Hebrew University, Jerusalem.

## **Panel: Salvaged Art, New Repositories. Histories of Collections in Israel**

Chair: Ingo Zechner, Wien

Donnerstag, 24. März 2011, 16.00 - 17.30 Uhr

### **Housing National Collections: Museum Building in Israel**

#### **Ron Fuchs, Haifa**

The histories of museum collections may be compared to weaving-threads extracted from the larger tapestry of a country's history. National collections were often consciously put together with this precise purpose of "weaving" a national historical narrative. The modern history of the Holy Land has produced several museum collections that attempted to do just this, each exhibiting a different conception of national identity.

The first official construction of this sort was the Palestine Archaeological Museum (completed 1935) built by the authorities of the British Mandate. Even prior to this initiative, the Yishuv (the Jewish community in Palestine) made its own efforts to promote a representational museum collection. The earliest product of this effort was the Museum of the Bezalel Art School (founded 1906). Later, the intensive cultural life in the Kibbutzim, produced a series of museums, the Ein-Harod Art Museum being the earliest (1937) and richest. Its present building was begun in 1948 in order to replace the old shack that had been its original home. The construction of a museum of national status, the Israel Museum, was begun in 1959.

The Palestine Archaeological Museum was conceived as a "national museum". The collections of the Museum chart the ancient history of Palestine through the finds of the archaeological excavations conducted under the Mandate. The architectural design of the building drew on oriental and local vernacular motives, but sublimated and abstracted these forms, so as to create a timeless, ahistorical image of the country.

The Ein-Harod Art Museum at first concentrated on Judaica and on Jewish artists, frequently through works rescued from the horrors of Europe, but its chief importance today lies in its collection of modern art produced in the country before and since independence. It is still a major stage for exhibiting contemporary Israeli art and promoting critical debate.

The original core of the Israel Museum was the collection of the old Bezalel Museum. The latter began as an emphatically Jewish-Zionist venture, and thus the new Museum may be said to be part of the fulfillment of the Zionist vision. However, already in the 1930's, Bezalel had expanded its interests to encompass a more general, universalist programme. After independence, it soon absorbed an array of diverse collections of art, ethnography and archaeology. All this, combined with the acquisition policy of the Museum, created in the course of time a highly varied collection of both national and universal interest. The architects, Al Mansfeld and Dora Gad, provided it with an inventive and sensitive design that responded to the innovative architectural ideas of the time. An independent section of the museum is the Shrine of the Book (1957-65, Frederick Kiesler and Armand Bartos architects), constructed to house the famous Dead Sea scrolls. Conceived as a national "reliquary", and loaded with architectural symbolism, it is the antithesis of the functionalism and restraint of the main building.

*Ron Fuchs*, is an architectural historian and a member of the staff of the Art History Department, University of Haifa. His research and publications concern various aspects of the architectural history of Israel.

## **Panel: The Dutch Art Market 1930–1945 and Dutch Restitution Policy Concerning Art Dealers**

Chair: Evelien Campfens, Den Haag

Donnerstag, 24. März 2011, 17.45 - 18.45 Uhr

### **The Dutch Art Market from 1930–1945 and Nazi Acquisition Strategies**

**Floris Kunert, Den Haag**

During the *roaring twenties* the Dutch art market had been flourishing. New art dealerships were established, while renowned art galleries rearranged their stock and got more specialised. Amsterdam had become one of the international art trade centers, housing art dealers with extended international networks. With the *Beurskrach* (stock market crash) of 1929 the art market in the Netherlands collapsed. Due to the economic crisis, the art market suffered from a total lack of consumer interest during the thirties, which was only increased by the threat of war.

Many art dealers were facing a miserable financial situation when war broke out in 1940. For the Nazis, the Dutch art market had a rich supply of desirable Dutch and Flemish artworks. After the invasion, several German agents settled in the Netherlands to extract works from the market. With this aim, these actors used various strategies, while fiercely competing each other to get the best deals. To persuade unwilling sellers, the offer to buy was accompanied with an almost unlimited supply of money and, if necessary, force. During the occupation art prices rose to previously unseen heights.

The 'regular' acquisitions at Jewish art dealerships during the beginning of the war shifted to wholesale aryanisation of the Jewish art dealerships from the end of 1940 onwards, when Jewish merchants were ordered to register their companies. From February 1941 on, Jewish companies could be placed under control of a *Verwalter*, to be liquidated or arianized. As a result of these measures, Jewish art dealers were effectively denied control over their companies. After their businesses were sealed, employees of the Dienststelle Mühlmann visited to secure (confiscate) valuable items for the *Reich*. Objects of lesser importance were auctioned off, or sold in case the business was taken over by the *Verwalter*.

The Nazi agents active on the Dutch art market during the occupation could also use their power to persuade owners to part with their works. Their strategies differed, and were usually dependent on their relationship to the various factions within Nazi hierarchy. Some agents acted as private art dealers, but provided favours to powerful relations, such as Alois Miedl, who was in connection with Hermann Göring. Others had a more or less institutionalized position and operated for the *Sonderauftrag Linz*. In the case of deals with Jewish art dealers, this organisation regularly used its influence to secure paintings in exchange for protection against anti-Jewish measures. During the course of the occupation, the *Sonderauftrag* even retained a number of Jewish art dealers and experts and used them, as long as it suited the Nazis, to gain access to various private collections.

*Floris Kunert*, studied history at Leiden University. He has been working as a researcher for the Dutch Restitutions Committee in Den Haag since 2005.

## **Panel: The Dutch Art Market 1930–1945 and Dutch Restitution Policy Concerning Art Dealers**

Chair: Evelien Campfens, Den Haag

Donnerstag, 24. März 2011, 17.45 - 18.45 Uhr

### **Dutch Restitution Policy Concerning Art Dealers: Some Case Studies**

**Annemarie Marck, Den Haag**

The Dutch Restitutions Committee is an independent advisory committee set up by the State Secretary for Education, Culture and Science. It is the committee's task to advise the State Secretary on decisions to be taken concerning applications for restitution of items of cultural value whose original owners lost possession involuntarily due to circumstances relating directly to the Nazi regime. From the date it took up its duties on 1 January 2002 to February 2011, the Committee received a total of 123 requests for advice. The Committee issued 96 recommendations during that same period.

So far the Restitutions Committee has published some 20 recommendations involving art objects that were part of an art dealer's trading stock at the time when possession was lost. The Committee assesses those 'art trade cases' within the framework of specific criteria for art dealers, based on policy recommendations issued by the so called Ekkart Committee, named after its president prof.dr. R.E.O. Ekkart.

The Ekkart Committee recommended the Dutch government that applications for restitution concerning objects that once belonged to the trading stock of (Jewish) art dealers must be dealt with differently than applications submitted by private individuals. The unique reversal of the burden of proof in Dutch national restitution policy as it applies to the ownership of artworks by private persons that were persecuted, is not applicable to cases involving art dealers. According to the Ekkart Committee the art trade's main goal is "*to sell its trading stock so that the majority of the transactions, even at the Jewish art dealers, in principle, constituted ordinary sales*". It must be assumed that, for the art dealer more than for the private individual, there is a certain level of administration and, consequently, a higher likelihood of evidence. Should time be (partly) responsible for the failure to provide the necessary evidence, then the associated risk is not the government's but the applicant's, which is different to cases of private ownership.

This paper will discuss several cases concerning art dealers dealt with by the Restitutions Committee. One of them concerns the originally Austrian Jewish art dealer Kurt Walter Bachstitz. Hermann Göring's agent Walter Andreas Hofer, who happened to be the brother-in-law of Bachstitz, had received its professional training in Bachstitz' international renowned art dealership. During the war Bachstitz sold a large number of works of art to various German buyers before fleeing to Switzerland in 1944. The Bachstitz case is one of the examples which illustrate the way the committee attempts to implement restitution policy in the light of the often opaque dealings and circumstances during the war.

*Annemarie Marck*, studied history at Leiden University. Since 2004 she works as a researcher and research coordinator for the Dutch Restitutions Committee in Den Haag.

**Panel: Alfred Flechtheim, „marchand amateur“: seine Galerien, seine Künstler und die Kunst aus der Südsee 1926-1937**

Chair: Laurie Stein, Chicago

Freitag, 25. März 2011, 9.00 - 10.30 Uhr

**Das Agieren von Alfred Flechtheim und Alexander Vömel in Düsseldorf 1930 bis 1934 - Zwischen Hoffen und Bangen**

**Roswitha Neu-Kock, Köln**

Welche neuen oder zusätzlichen Aspekte durch die Provenienzforschung zum «Fall Flechtheim» durchdacht werden müssen, lässt sich beispielhaft an der Situation der Galerie am Standort Düsseldorf beschreiben. Hierbei spielt zum einen die Person Alexander Vömels, des langjährigen Geschäftsführers der Flechtheim-Galerie in Düsseldorf, eine maßgebliche Rolle. 1897 geboren, hatte er von 1920 bis 1922 eine Buchhandelslehre in Frankfurt absolviert. Von dort wechselte er direkt nach Düsseldorf zu Flechtheim und übernahm bald maßgebliche Funktionen. Seit 1927 war er der Geschäftsführer der Galerie, die er im März 1933 übernahm und unter eigenem Namen weiter führte. Die Umstände des Geschäftsübergangs werden im Fall Flechtheim unterschiedlich interpretiert, doch lassen sich aus den verstreuten Quellen Hinweise entnehmen, die das bisherige Bild differenzieren. Vömel vollzog mit seinem Galerieprogramm keinen Bruch mit der bisherigen Linie, sondern vertrat in den folgenden Jahren zahlreiche Künstler, die von den Nationalsozialisten verfeind waren, so dass auch er im Visier der Regierenden blieb. 1943 wurden die Galerie und seine Wohnung zerstört. Da dabei sowohl die Galeriebestände wie auch Geschäftsunterlagen verloren gingen, kann das Geschehen zu großen Teilen nur durch Einbeziehung auf der Grundlage mittelbar bezogener Quellen beleuchtet werden, doch ergeben sie deutliche Hinweise, die eine pure Schwarz-Weiß-Malerei von Vömels Rolle in Frage stellen.

Dazu gehört auch ein Blick auf das Bankhaus Simons & Co. in Düsseldorf, bei dem Flechtheim und später Vömel die Galerieräume an der Königsallee angemietet hatten und das die Konten der beiden Geschäftsleute führte. Die Bank hatte jüdische Wurzeln, war aber schon vor 1933 umstrukturiert und personell verändert worden. Ihre Existenz war seit der Bankenkrise von 1931 stark gefährdet, und erst 1934 konnte sie durch den damaligen Direktor einigermaßen konsolidiert werden. Es ist also zu fragen, ob auch dies die Vorgänge in der Galerie Flechtheim beeinflusst hat, und ob nicht auch das Agieren von Museumsdirektoren und Kulturverantwortlichen im rheinischen Umfeld, insbesondere jedoch in Düsseldorf zu der bekannten Entwicklung geführt hat. Unabhängig von einzelnen Werkgeschichten gibt dieses Beziehungsgeflecht Anlass, Positionen und Ansichten zum Geschehensablauf und zu den Motiven der Protagonisten zumindest zu überdenken, wenn nicht sogar zu revidieren.

*Roswitha Neu-Kock, Kunsthistorikerin, Museen der Stadt Köln, Abteilung Provenienzforschung.*

## **Panel: Alfred Flechtheim, „marchand amateur“: seine Galerien, seine Künstler und die Kunst aus der Südsee 1926-1937**

Chair: Laurie Stein, Chicago

Freitag, 25. März 2011, 9.00 - 10.30 Uhr

### **„Ich bin nicht Beckmanns Kunsthändler“. Alfred Flechtheim und seine Künstlerverträge, erläutert am Beispiel von Max Beckmann**

**Andrea Christine Bambi, München**

Max Beckmann, seit 1933 zunehmend in seinen Aktivitäten beschränkt und ab 1937 in Deutschland als «entartet» geschmäht, wollte dezidiert ein internationaler Künstler werden und sah diese wie er selbst schreibt «Weltmacht» nur realisierbar in der Vertretung seiner Werke in Berlin, München, Paris und New York. Beckmanns Weg durch die Weltwirtschaftskrise und die Zeit des Dritten Reiches ist geprägt von seinen Galeristen Beziehungen und spiegelt anhand der reichen schriftlichen Überlieferungen in Form von Korrespondenzen, Tagebüchern und Buchführung die Zeit von 1927 bis 1945.

Beckmann schloss ab 1919/20 Verträge mit Galeristen, die seiner finanziellen Grundsicherung dienten. Dieses Finanzierungsmodell hatte bereits Daniel Kahnweiler entwickelt. Auf der Basis einer verhandelten jährlichen Grundsicherung wurden monatliche Fixbeträge angewiesen. Der jeweilige Galerist erhielt dafür atelierfrische Ware, die zu festgelegten Konditionen verkauft wurde. Beckmann erhielt neben der vereinbarten jährlichen Grundsicherung Anteile in Höhe von zwei Dritteln an erfolgten Verkäufen, wenn diese die Grundsicherung übertrafen. Beckmanns Jahreseinnahmen betrugen 1928 gut 50.000 Reichsmark, heute etwa 170.000 Euro. Bis 1930 verdreifachte sich die Summe der jährlichen Grundsicherung von 10.000 auf stolze 30.000 Reichsmark, für die Galeristen bei ihm einsteigen können.

Die vertragliche Bindung Alfred Flechtheims an Max Beckmann hielt über drei Jahre. Eingestiegen war Flechtheim 1927, als Israel Ber Neumann noch Beckmanns „Urmanager“ war. Gleichzeitig mit ihm trat Günther Franke auf, seit 1923 Geschäftsführer von Neumanns Graphischem Kabinett in München. D.h. ab 1927 hatte Beckmann folgende Vertretungen: Flechtheim in Berlin, Franke in München und Neumann in New York. Die drei Händler veranstalteten Beckmanns Einzelausstellungen, sorgten für Ausstellungsbeteiligungen, vermittelten Museumsankäufe und Verkäufe an Privatpersonen. Alle standen mit Beckmann, der zu dieser Zeit in Frankfurt und Paris lebte, schriftlich in Verbindung. Die Korrespondenz spiegelt den unermüdlichen Ehrgeiz, ja auch die Buhlschaft um den wichtigsten „Maler seiner Zeit“ wieder. Jeder berichtete über seine Erfolge, kommentierte die Aktivitäten des anderen und legte bisweilen den Finger auf die Wunde, wenn er Verfehlungen entdeckt zu haben schien. Das Triumvirat zahlte die Beckmann Rate gemeinsam, je nach Stand der Verkäufe wechselte allerdings der Überweisende und nicht selten kamen sie dabei in monetäre Engpässe. Die Händler wickelten dann untereinander die Verbindlichkeiten je nach Menge der getätigten Verkäufe ab. Dabei kam es wiederholt und vor allem im April 1930 zur Streitigkeiten um die finanzielle Abwicklung, die mit Flechtheims Ausstieg aus dem Vertrag endeten, als Julius Meier-Graefe zwei Werke zurückgab.

*Andrea Christine Bambi, Kunsthistorikerin, Leitung Provenienzforschung und Kulturgüterausfuhr Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München.*

## **Panel: Alfred Flechtheim, „marchand amateur“: seine Galerien, seine Künstler und die Kunst aus der Südsee 1926-1937**

Chair: Laurie Stein, Chicago

Freitag, 25. März 2011, 9.00 - 10.30 Uhr

### **Die Rezeption der Kunst aus der Südsee in der Zwischenkriegszeit: Alfred Flechtheim und Eduard von der Heydt**

#### **Esther Tisa Francini, Zürich**

1926 veranstaltete Alfred Flechtheim eine umfangreiche und viel beachtete Ausstellung mit Südsee-Plastiken. Stationen der Ausstellung ab Mai 1926 waren die Galerie Flechtheim Berlin, das Kunsthaus Zürich, die Kunsthütte Chemnitz und das Kunstmuseum Wiesbaden. Die Einleitung zum Katalog verfasste der Kunsthistoriker und -kritiker Carl Einstein (1885-1940), der die ausgestellten Werke als «Flechtheimsche Sammlung» bezeichnete. Die Schau stellte einen wichtigen Meilenstein in der Rezeption der Südsee-Kunst in Europa dar, die von den Künstlern ausgegangen, Kunsthändler, Sammler und auch Museen ergriff.

Wie kam Alfred Flechtheim zu dieser Südsee-Sammlung, die laut Ausstellungskatalog 184 Nummern mit Objekten aus den ehemaligen deutschen Kolonien umfasste? Und weshalb galt die Sammlung bis heute als verschollen bzw. unauffindbar?

Konsultiert man eine wichtige Quelle für den Verkauf von ethnographischen Objekten aus dem ersten Drittels des 20. Jahrhunderts, die Geschäftsbücher der Firma J.F.G. Umlauff in Hamburg, so stösst man auf ein völlig unerwartetes Ergebnis: Flechtheim kauft keine einzige ozeanische Plastik. Hingegen erwirbt der Sammler, Mäzen und Bankier Eduard von der Heydt (1882-1964) im Februar 1926 über 1000 Objekte bei Umlauff, darunter auch die 1926 ausgestellten Plastiken.

Nun stellt sich folgende Frage: Wie lässt sich erklären, dass von der Heydt diese Erwerbungen unter dem Namen Flechtheim ausstellt? Und welches sind die Beweggründe?

Flechtheim und von der Heydt kannten sich schon seit der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg und trafen sich immer wieder - in Berlin, Zandvoort und auf dem Monte Verità in Ascona. Eduard von der Heydt war nicht nur ein Kunde von Alfred Flechtheim, was die europäische Kunst anbelangt, sondern auch einer seiner wichtigsten Bankiers. Von der Heydt trug insbesondere in den Jahren der Zwischenkriegszeit eine umfangreiche Sammlung an aussereuropäischen Kunstwerken zusammen. Erst im Sammlungskatalog von der Heydt von 1932 «Kunst der Naturvölker» sind erste ozeanische Objekte, rund eineinhalb Dutzend, verzeichnet. Mit dem bis anhin aber nicht bekannten Erwerb von über 1000 Südsee-Objekten aus dem Jahr 1926 profiliert er sich ebenfalls als ein wichtiger Sammler ozeanischer Kunst, aber nicht nur: Flechtheim und von der Heydt wollten diese Sammlung nachweislich spätestens ab 1928 verkaufen. Flechtheim sollte in Deutschland sozusagen zum Vorreiter im Handel mit dieser «avantgardistischen» Kunst werden. Verschiedene Ausstellungsanzeigen Flechtheims bestätigen ebenfalls die Geschäftsabsichten mit der Kunst aus der Südsee. Zu einem Verkauf kam es aber nie. Erst 1934 trat von der Heydt mit seiner Südsee-Sammlung an die Öffentlichkeit: als Leihgeber des damaligen Musée de l'Homme, Paris. Seit 1952 ist ein Teil der Sammlung im Museum Rietberg zu sehen, andere Teile wurden von Eduard von der Heydt an verschiedene Museen geschenkt.

*Esther Tisa Francini* Historikerin, wissenschaftliche Mitarbeiterin im Bereich Provenienzforschung und Sammlungsdokumentation des Museums Rietberg Zürich.

## **Panel: Der Handel mit „Entarteter Kunst“ und seine Protagonisten**

Chair: Andreas Hüneke, Potsdam

Freitag, 25. März 2011, 11.00 - 12.45 Uhr

### **Bernhard A. Böhmer – Ein unbekannter Bildhauer brilliert im NS-Kunsthandel**

#### **Meike Hoffmann, Berlin**

Bernhard Alois Böhmer gilt als einer der wichtigsten Kunsthändler im „Dritten Reich“. Sein Name taucht im Umkreis der größten Machtinhaber des nationalsozialistischen Regimes auf. Zu Beginn seiner Laufbahn gehörte Böhmer zu den wenigen Kunsthändlern, die von Joseph Goebbels' Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda zur „Verwertung“ der 1937 in deutschen Museen als „entartet“ beschlagnahmten Kunstwerke ermächtigt waren. Zudem vermittelte er Werke an das geplante „Führermuseum“ in Linz und arbeitete unter anderem zusammen mit Walter Andreas Hofer, dem Hauptlieferanten für Hermann Görings Kunstsammlung. Und doch ist bis heute über Böhmers Rolle im NS-System wenig bekannt. Als er sich im Mai 1945 beim Einmarsch der Roten Armee an seinem Wohnort in Güstrow das Leben nahm, hinterließ er keine Geschäftspapiere. Durch ein groß angelegtes Forschungsprojekt zu Böhmers Handel mit „Entarteter Kunst“ und seinem Nachlass liegen uns heute zu diesem Wirkungsbereich die meisten gesicherten Daten vor. Böhmer, der als ausgebildeter Bildhauer seit Mitte der 1920er für Ernst Barlach tätig war, bemühte sich zunächst, die Werke seines Meisters aus der Ausstellung „Entartete Kunst“ zurück ziehen zu lassen und kam so zum Handel mit den beschlagnahmten Werken. Im Vergleich mit seinen Kollegen Karl Buchholz, Hildebrand Gurlitt und Ferdinand Möller, traf Böhmer die breiteste Auswahl aus dem Beschlagnahmegut: insgesamt übernahm er Werke von mehr als 170 verfemten Künstlern. Das Geschäft mit Werken der bekannteren unter ihnen erwies sich durchaus als lukrativ. Dennoch fällt ein klares Urteil über Böhmers Wirken schwer, da er auch zahlreiche Werke von damals gänzlich unbekannten Künstlern erwarb, ohne Aussicht auf einen Weiterverkauf. Darüber hinaus befanden sich in Böhmers Nachlass mehr als 1000 Werke aus dem Restbestand der „Verwertungsaktion“. Rolf Hetsch, Sachreferent für alle Belange der „Entarteten Kunst“ im Propagandaministerium, muss diese Werke von Berlin nach Güstrow verfrachtet haben – inoffiziell und ohne jede Befugnis, denn die „Verwertungskommission“ hatte 1942 die Vernichtung des Restbestandes beschlossen. Mit zum Güstrower Kreis gehörte auch Gotthold Schneider und Stephan Hirzel vom Kunstdienst, die in den letzten Kriegsjahren ein Haus in unmittelbarer Nachbarschaft von Böhmer nutzten und dort ebenfalls Beschlagnahmegut lagerten. An dieser Stelle verschwimmt die Grenze zwischen Profiteuren des Hitler-Staates und versteckt agierenden Rettern verfemter Kunst.

*Meike Hoffmann, seit 2006 wiss. Mitarbeiterin und Projektkoordinatorin der Forschungsstelle „Entartete Kunst“ an der Freien Universität Berlin in Verbindung mit einem Lehrauftrag.*

## **Panel: Der Handel mit „Entarteter Kunst“ und seine Protagonisten**

Chair: Andreas Hüneke, Potsdam

Freitag, 25. März 2011, 11.00 - 12.45 Uhr

### **Karl Buchholz – Ein Saboteur nationalsozialistischer Kunstopolitik**

#### **Anja Tiedemann, Hamburg**

Der Berliner Buch- und Kunsthändler Karl Buchholz war kein Mitglied der NSDAP. Zwar befanden sich unter seinen Kunden auch überzeugte Nationalsozialisten, doch verkehrten auch erklärte Regimegegner bei ihm. Bereits drei Wochen vor Beginn der Beschlagnahme „Entarteter Kunst“ in deutschen Museen Anfang Juli 1937 wurde seine Galerie erstmals durchsucht. Konfisziert wurden unter anderem Werke von Ernst Barlach und Karl Schmidt-Rottluff. Das hinderte Buchholz aber nicht, auch weiterhin Ausstellungen verbotener Kunst zu zeigen und diese zu verkaufen. Trotz wiederholter Abmahnungen und Strafandrohungen war der Kunsthändler nicht geneigt, sich ob der gegen ihn gerichteten Kritik anzupassen. Statt dessen stellte er im August 1938 den Antrag, man möge ihn als „verwertenden“ Händler im Zuge des Verkaufs von Werken aus ehemaligem Museumsbesitz akzeptieren. Überraschenderweise gab es dabei keine Schwierigkeiten.

Doch das diesbezügliche Verhältnis zwischen Karl Buchholz und Rolf Hetsch, dem für die „Verwertung“ zuständigen Mitarbeiter des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda, war stets angespannt. Der Grund hierfür lag im eigenmächtigen Verhalten des Kunsthändlers, der erforderliche Devisenbeträge schuldig blieb und der sich wiederholt und unerlaubterweise aus dem Depot von Schloss Schönhausen Kunstwerke holte, obwohl er dafür keinen Vertrag hatte. Daraus resultierende scharfe Zurechtweisungen führten dazu, dass der Kunsthändler im zweiten Jahr der „Verwertung“ deutlich zurückhaltender agieren musste. Erst kurz vor deren Ende konnte er sich noch einmal verstärkt engagieren.

Währenddessen blieb Karl Buchholz in seiner Galerie nicht untätig. Noch immer zeigte er Werke verbotener Künstler, was für ihn, während er als „Verwertungshändler“ tätig war, anscheinend keine konkreten Nachteile hatte. Doch als die „Verwertung“ für beendet erklärt worden war und man die Dienste des Kunsthändlers nicht länger benötigte, wurde ihm nach erneuter Beschlagnahme „staatsabträglicher“ Kunst die Zugehörigkeit in der Reichskammer der bildenden Künste verweigert. Somit war dem so unbequemen wie unbeugsamen Galeristen das Ausstellen und Handeln mit Kunst untersagt. Dennoch sind Kunsthandelsaktivitäten für Buchholz bis kurz vor Kriegsende nachweisbar.

*Anja Tiedemann* hat über „Die ‚entartete‘ Moderne und ihr amerikanischer Markt. Karl Buchholz und Curt Valentin als Händler verfeindeter Kunst“ promoviert.

## **Panel: Der Handel mit „Entarteter Kunst“ und seine Protagonisten**

Chair: Andreas Hüneke, Potsdam

Freitag, 25. März 2011, 11.00 - 12.45 Uhr

### **Ferdinand Möller – Ein unbeugsamer Vertreter der Kunst der Moderne**

#### **Katrin Engelhardt, Hamburg**

Ferdinand Möller war mit Beginn der Machtübernahme der Nationalsozialisten ein hoch angesehener Galerist mit Wohnsitz im Kunst- und Galerienviertel Berlins.

Er handelte seit 1917 mit der Kunst der Expressionisten, allen voran derjenigen der Künstlergruppen *Brücke* und *Blauer Reiter* und der des *Bauhauses*, aber auch mit Werken des 19. Jahrhunderts und älterer Kunst. Gleichzeitig präsentierte und förderte er die Kunst zeitgenössischer Künstler.

Als Vertreter der modernen Kunst musste Ferdinand Möller in der von Widersprüchlichkeit und Unsicherheit geprägten Zeit von 1933 bis 1945 dafür sorgen, seinem Geschäftsschwerpunkt weiterhin nachkommen zu können. Diesen Widerspruch zwischen der Beibehaltung moderner Kunst im Galeriebestand und gleichzeitiger Positionierung im NS-Apparat ist bei Möller besonders gut ablesbar, weil er beide Haltungen beharrlich vertrat. Dabei war Möller kein Anhänger der Nationalsozialisten, aber er wusste sich zu arrangieren und ertrug diesen Widerspruch mit großer Sicherheit in sein Handeln.

Dennoch drängt sich die Frage nach Möllers Handlungsmotiv auf: Wie konnte ein passionierter Händler für die moderne Kunst die Aktion *Entartete Kunst* ertragen und als beauftragter Kunsthändler sogar davon profitieren? Nach den heutigen Kenntnissen entsteht der Eindruck, dass es Möller darum ging, die von ihm geschätzte Kunst zu bewahren, ungeachtet der Bewertung durch die Politik. Mit großem Vertrauen in sein eigenes Urteil war er nicht bereit, den Kunstwerken ihren Wert abzusprechen, so wie es die Nationalsozialisten forderten.

Im Vergleich zu den anderen Kunsthändlern, die Vereinbarungen mit dem Propagandaministerium hatten, verkaufte Möller verhältnismäßig wenig und behielt die meisten Werke. Das damit verbundene Risiko empfand Möller offenbar als gering und wurde so vom Händler zum Sammler der ihm anvertrauten Kunst. Der Kunstmarkt, der nach wie vor existierte, bestärkte ihn darin, diese unfreiwillig freigesetzte Kunst zu bewahren und nur ganz ausgesucht zu handeln, sowohl im Ausland als auch im Inland. Über die Vorgabe des Propagandaministeriums, die Werke nicht innerhalb des Deutschen Reichs zu vermitteln, setzte sich Möller ohne weiteres hinweg.

Erst in der Nachkriegszeit wandelten sich Möllers Intentionen vom Sammler zurück zum Händler – aber immer in konsequenter Vertretung der Werke der expressionistischen Kunst.

*Katrin Engelhardt*, promoviert zu dem Thema: *Ferdinand Möller und seine Galerie. Ein Kunsthändler in Zeiten historischer Umbrüche* an der Universität Hamburg.

## **Panel: Der Handel mit „Entarteter Kunst“ und seine Protagonisten**

Chair: Andreas Hüneke, Potsdam

Freitag, 25. März 2011, 11.00 - 12.45

### **The Irmgard Burchard Tableaux: An Anti-Nazi Dealership in 1930s Switzerland**

#### **Lucy Watling, London**

As set out in the 2001 report of the Independent Commission of Experts, many art dealers working in and around Switzerland not only profited greatly from National Socialist cultural policy, but also actively collaborated with the regime, taking full advantage of the free trade in goods, and free movement of people, that Swiss neutrality afforded. Conclusions such as these have served to alienate Swiss dealers – and indeed Switzerland in general – from narratives of anti-Nazi activism. In 1938 the Zürich-born Irmgard Burchard served as honorary organiser of the London exhibition *Twentieth Century German Art*; a show which, together with its companion publication *Modern German Art*, played a crucial role in defending “*entartete Kunst*”, whilst introducing many of its artists to an English speaking audience. Burchard and her Swiss husband, the artist and graphic designer Richard Paul Lohse, played a vital, yet often neglected, role in the preparation of both the exhibition and its accompanying text.

Yet before she came to London, Burchard was using her dealership in Zürich – the self-styled Irmgard Burchard Tableaux – for this same anti-Nazi cause. In a series of commercial exhibitions Burchard organised under the title *Art Réaliste et Abstrait*, staged across three venues in Zürich during 1937, we are presented with an important example of how dealers could use conditions in Switzerland to counter National Socialist cultural policy.

Reconstructing the exhibitions with materials from - amongst other sources - the archives of exhibitors Paul Klee and Willi Baumeister, they evidence Burchard’s important role in the promotion of “*entartete Kunst*”, as well as her provision of material support to both persecuted artists and their collectors. They illustrate her work to create and preserve extensive networks of dealers, artists, writers and collectors across Europe – not least with Oto Bihaly Merin, Hugo Simon, Stephan Lackner, and Lady Noel Norton – which played a vital role in the later success of the London show and, in turn, came to have a lasting influence on how German art was perceived by an English-speaking audience. Finally, these exhibitions point to Zürich, and specifically the circle based around the Zett-Haus apartments, as an important and thus far neglected centre of émigré cultural activity. Burchard’s dealership represents a form of anti-Nazi activism which at every stage falls between established narratives. Commercial yet activist, opportunist yet politically calculated, self-promoting yet self-endangering. Recognising the value of her mediatory position has important consequences not only for how activism by dealers is recognised, but also for the recognition of wider acts of cultural activism taking place in Switzerland during the years of the Third Reich.

*Lucy Watling* studied Law at Bristol and Oxford Universities before completing a Masters in Art History at the Courtauld Institute. She now works in London for the Commission for Looted Art in Europe.

## **Panel: Die Bedeutung von kunstgewerblichen Objekten für den Handel und den Aufbau musealer Sammlungen in der NS-Zeit**

Chair: Stephanie Tasch, Berlin

Freitag, 25. März 2011, 14.00 - 15.00 Uhr

### **The Dealer and the Museum: C.T. Loo (1880-1957), the Freer Gallery of Art and American Asian Art Market in the 1930s and 1940s**

#### **Dorota Chudzicka, Washington DC**

The first half of the 20<sup>th</sup> century witnessed remarkable developments in the reception of Asian art, both in Europe and in the United States. The intensified exchange between the West and China, prompted by the political and cultural transformations of the region at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, gave rise to the Western connoisseurship of Chinese art informed by scholarly pursuits and contingent on the developing art market.

The paper will analyze the circulation of Chinese antiquities in the United States and their ties to European art market by focusing on a group of Chinese art objects acquired for the Freer Gallery of Art in the Smithsonian Institution in the period of 1930s-1940s from a single dealer C. T. Loo. Loo, an internationally based dealer, played a crucial role in perpetuating, and in many instances instigating, the interest in Chinese arts. With his agencies established in Paris, Beijing, Shanghai and New York, Loo was instrumental in the formation of major Chinese art collections in America. Loo opened his first gallery in Paris in 1902 and in 1915 he inaugurated his first season in New York, opening a gallery on Fifth Avenue. Capitalizing on his presence on both continents Loo dynamically adjusted to the market's demands, shipping objects between his Paris and New York galleries and offering them to American and European collectors. The Freer Gallery opened to the public in 1923 as a result of a generous bequest by Detroit industrialist, Charles Lang Freer (1854-1919). The relationship between Loo and the Freer Gallery began with Charles Lang Freer's early purchases from the dealer in 1915-1917 and continued through the early 1950s. By then Loo was one of the major architects of an elaborate network of dealers, collectors, scholars and museum professionals, which the Freer Gallery was equally important component. Close examination of documentation of the transactions between Loo and the Freer Gallery undertaken in the paper will reveal the strategies employed by the dealer and the museum's directors and curators to approach Chinese art as both a commodity which price in the developing market needs to be negotiated and as objects which historical and esthetic value needs to be assessed.

As recent scholarship attests, the highest point of Loo's dealership activities can be placed in the second half of the 1930s coinciding with the period of the intensive exchange between the Freer Gallery and Loo which resulted in many additions to the museum collection. Among them Chinese bronze ritual vessel *gui*, which was shipped by Loo from Paris after its prior appearance as the confiscated property of Rosa and Jacob Oppenheimer in the 1935 Graupe sale in Berlin.

*Dorota Chudzicka* is an art historian based in Washington D.C., currently engaged as a Provenance Research Associate at the Smithsonian Institution World War II Provenance Project.

## **Panel: Die Bedeutung von kunstgewerblichen Objekten für den Handel und den Aufbau musealer Sammlungen in der NS-Zeit**

Chair: Stephanie Tasch, Berlin

Freitag, 25. März 2011, 14.00 - 15.00 Uhr

### **Zum Kunstgewerbe in den Städtischen Sammlungen Wiens. Erwerbsstrategien und Sammlungsaufbau während der NS-Zeit und Rückgaben nach 1945**

#### **Eva-Maria Orosz, Wien**

Das Wien Museum verfügt über eine international viel beachtete Kunstsammlung. Das Kunstgewerbe nimmt eine in vielerlei Hinsicht eigenständige Position ein. Im Lauf der Museumsgeschichte veränderte sich der Stellenwert der Kunstgewerbesammlung hin zu Prominenz und Qualität, nicht zuletzt durch bedeutende Schenkungen (z.B. Sammlung Alfred Ritter von Frank) und Ankäufe (z.B. Figgler-Sammlung, Sammlung Friedrich Wittgenstein). Angeregt durch eine der ersten Ausstellungen zu Wien zur Jahrhundertwende in der Secession 1964 wurde der „Wiener Werkstätte“-Bestand gezielt vermehrt. Bis dahin waren ausführende Künstler und Kunsthändler der Objekte keine bedeutenden Kriterien für die Aufnahme in die Sammlung gewesen; kunsthändlerische Gegenstände waren lange Zeit „anonym“ und wurden als „Porzellanschale“ oder „Silberleuchter“ inventarisiert, ein Faktum, das in der Provenienzforschung eine eindeutige Identifizierung genauso erschwert und häufig sogar unmöglich macht, wie die Tatsache der seriellen Produktion kunstgewerblicher Gegenstände.

Ziel des Vortrages ist es, die Sammlungsstrategie der Städtischen Sammlungen im Bereich Kunstgewerbe während der NS-Zeit zu analysieren und diese als eine der bedeutendsten und proaktiven Aquisitionsphasen des Museums verständlich zu machen. Fragen nach den Bezugsquellen (Auktionshäuser, Antiquitätenhändler), der inhaltlichen Sammelschwerpunkte des Sammelns (Barock, Biedermeier, Jugendstil) werden ergänzt durch Fragen der Restitution nach 1945 bzw. den Rückgaben im Zuge der aktuellen Provenienzforschung. Ausgewählte Beispiele wie jene des Sonderbestandes Wiener Silber und des Falles Ing. Ernst Egger werden vorgestellt.

*Eva-Maria Orosz, Kunsthistorikerin, FWF-Forschungsprojekt zu Architekt Ernst A. Plischke, Kuratorin für angewandte Kunst im Wien Museum, Ausstellungen, Publikationen und Katalogbeiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte Wiens.*

## **Panel: „Internationale Transfers“: Der nationalsozialistische Kunstraub und seine Folgen**

Chair: Christian Huemer, Los Angeles

Freitag, 25. März 2011, 15.15 - 16.45 Uhr

### **Pictures of the Past. The Expropriation of the Jewish Collections of Fine Arts and their Transfer to the State Collections during the Slovak State (1939 - 1945)**

**Jana Švantnerová, Bratislava**

The paper focuses on the issue of the looted Jewish art during the Slovak state and represents the pioneer attempt to summarize all available information. The fundamental pillars of the research were fifty five files dating back to the 2<sup>nd</sup> World War. These documents were for many years kept unexplored in The Archive of the Monuments Board of the SR.

Declaration of the Slovak state on March 14, 1939 was followed by acceptance of the safety pact acknowledging the cooperation of the newly declared state with Nazi Germany. In August 1940 Jews had to submit official record on their property mentioning also art, jewellery and art collections and consequently were robbed of their business, land, real estate and movable property. In October 1940 all their money and personal belongings had to be stored in the bank frozen deposits. The strictest laws against Jews based on the pure biological racism were enacted in September 1941 and are generally known as "The Jewish codex". After the intervention of the Ministry of Education and National Enlightenment (further only MENE) in November 1941, the governmental decision was made, that all objects of outstanding artistic and historical value would be taken out of the sales and be made available for the state collections. The procedure of gathering Jewish art property followed this pattern. Objects were gathered in the local tax bureaus all over the Slovak state and professionals from the MENE were sent to evaluate and estimate them. From the accessible documents we know that there were only two art historians executing these actions – Dr. Vladimír Wagner (1900-1955) and Dr. Alžbeta Güntherová-Mayerová (1905-1973). In 1943 Wagner visited ten cities and Güntherová-Mayerová seven cities. The incomplete files mention about 1216 art objects whose estimated value was 617.171 Slovak crowns. In the first line 180 known objects from the 15 known towns with the estimated value of 382.897 Slovak crowns were chosen for the transition to the state collections. Inspired by the situation in Nazi Germany and the Protectorate of Bohemia and Moravia, the MENE representatives assumed that the chosen objects would automatically be taken over by the galleries and museums of the State. The unsuspected surprise was caused by the law prohibiting free relinquishment of any property within the departments of the state administration. In January 1944 the MENE resigned from 180 chosen objects due to the shortage of money. During the February new selection was made, only from the Bratislava Jews' collection. The transaction was fully accomplished in December 1944 when the amount of 223.124 Slovak crowns was paid by the MENE to the Ministry of finance. All 14 paintings and additional collection of 433 coins became property of the Slovak Museum in Bratislava.

The executed research has shown that seven of these paintings belong nowadays to the Slovak National Gallery. All the others are temporary lost. The variety of the looted art varied from paintings by artists of Jewish origin, Slovak and European modern art movement, old masters, academic and genre paintings of the 19<sup>th</sup> century, to the Eastern art, Slovak folk art and sculptures of the Christian saints.

As it is generally impossible to find out the original owner, the outstanding is the fact of identifying the owner of two works by Gyula Szent-Istvány (1881-1930). His two large-scale paintings depicting bad life of the miners were extremely wanted by two mining towns. The original owner, mentioned randomly in their correspondence, was Ing. Eugen Bárkány (1885-1967), constructor and establisher of the Jewish Museum in Prešov (1928-1938).

*Jana Švantnerová*, art historian graduated in 2007 from Comenius University, Bratislava, since 2008 PhD student at Masaryk University, Brno, currently works as Judaica curator in the Slovak Jewish Heritage Center in Bratislava and cooperates with Slovak National Museum – Museum of Jewish Culture.

## **Panel: „Internationale Transfers“: Der nationalsozialistische Kunstraub und seine Folgen**

Chair: Christian Huemer, Los Angeles

Freitag, 25. März 2011, 15.15 - 16.45 Uhr

### **Eve Tucker: An Enforcer of Restitution Policy in U.S. Occupied Austria**

Anne Rothfeld, Washington DC

From 1947 to 1949 Evelyn Tucker, a Museum, Fine Arts, and Archives (MFA&A) Representative, worked in U.S. Military Occupied Austria, recovering, investigating, and restituting Nazi plundered Austrian-owned cultural property. My study of Tucker will explore several themes regarding her involvement in returning stolen loot to Austria, and her influence upon restitution policies during her two years in U.S. Army occupied Austria.

Tucker encountered numerous difficulties, which led to her mounting frustration with the U.S. military. She observed how U.S. Army troops illegally used recovered cultural property from the Zone warehouse in their villas and offices. She attempted to openly criticize the U.S. Army for the thefts by blaming the Army's appalling behavior on its lack of understanding U.S. restitution efforts. Soon, she created tensions between herself and her Army supervisors. She struggled with ethical issues over recovering and restituting stolen cultural property and used her field reports as a forum for venting her opinions. However, she was incapable of stopping this gross negligence. Her condemnation of the U.S. Army officers led to her discredit and her dismissal.

The U.S. restitution program in occupied Austria lacked guidance from civilian and military agencies in Washington. This is evident in Tucker's opinionated and colorful field reports as she detailed the U.S. Army officials' general disinterest in restitution; only wanting to quickly liquidate the property so that they could leave Europe. The lack of coherent policy directives was analogous to structural problems within the U.S. military occupation government. Moreover, restitution of artworks remains today a subtle and complicated issue for the international museum community and government agencies.

Tucker positioned herself as honoring a transcendent cause of Austrian national sovereignty by protecting the Austrian-owned artworks recovered within the jurisdiction of the U.S. Army. By combining her observations with the lack of decisive decision-making, we can easily observe how government agencies fought for their respective programs and over their responsibilities which only obstructed Tuckers' restitution work.

*Anne Rothfeld* is a PhD candidate in History at American University in Washington, DC. Her dissertation is on the Art Looting Investigation Unit (ALIU).

## **Panel: „Internationale Transfers“: Der nationalsozialistische Kunstraub und seine Folgen**

Chair: Christian Huemer, Los Angeles

Freitag, 25. März 2011, 15.15 - 16.45 Uhr

### **Relics of Nazi-confiscated Cargo from the Port of Trieste in the Collections of the Jewish Museum Vienna**

#### **Wiebke Krohn, Wien**

In 2007, the Jewish Community of Vienna authorized the Jewish Museum Vienna to start a systematic provenance research pertaining to the Community's collection, a permanent loan to the museum. During the examination of the paintings belonging to the collection, an asset of 14 pictures came into focus because of similar stickers with numbers on the backside and other similar marks. So at first it was assumed that these paintings belonged to a former unified collection. Some of the numbers could be identified as inventory numbers of the Dorotheum, the famous Viennese auctioneer, and others were used at the Bundesdenkmalamt, the Federal Office for the Preservation of Monuments.

In close cooperation with both institutions and support from the department for art restitution of the Jewish Community Vienna, it turned out that the objects originated from the so-called "Masse Adria", and by no means belonged to a single collection, but are relics of a confiscation of Jewish property in the port of Trieste in 1944.

Upon further investigation, a history of changing custodies, inventories, provenance researches among eight institutions and authorities became evident, as well as a loss of awareness and knowledge about the asset.

*Wiebke Krohn*, studied medieval and modern history, ancient history and musicology at the University of Cologne. Since 2005 she is working as a researcher for the Jewish Museum Vienna.

## **Panel: Kunst, Restitution und Recht**

Chair: Christoph Bazil, Wien

Freitag, 25. März 2011, 17.00 - 18.00 Uhr

### **„Zu groß für Einen“. Der An- und Verkauf großer Privatsammlungen durch Konsortien am Beispiel der Sammlung Dr. Albert Figdor**

**Lynn Rother, Berlin**

Die Wiener Sammlung Dr. Albert Figdor, die Frankfurter Sammlung Passavant-Gontard, die Sigmaringer Sammlung aus dem Hause Hohenzollern, der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg („Welfenschatz“) sind Beispiele für Kunstsammlungen, die Ende der 1920er Jahre durch ein Konsortium angekauft worden sind und nachfolgend auf unterschiedlichem Wege wieder veräußert wurden. Die Bildung eines Konsortiums und die Durchführung des Konsortialgeschäfts waren im Kunstmarkt der 1920er und 30er Jahre eher die Ausnahme als die Regel und unterschieden sich von regelmäßigen Einzelgeschäften einzelner Kunsthändler und so genannten Metageschäften. Am Beispiel der Kunst- und Kunstgewerbesammlug des Dr. Albert Figdor (1843-1927) wird unter Hinzuziehung anderer Konsortialsammlungen dargestellt, welche Besonderheiten an den Erwerb und an den Verkauf großer Sammlungen geknüpft waren. Das gemeinsame Aufbringen eines großen Vermögens war Voraussetzung, sicherte aber nicht den Erfolg des Geschäftsvorhabens und barg durch Änderungen in der Konsortiumsstruktur und unterschiedliche Ansichten sowie Ziele der Beteiligten auch erhebliche Risiken. Das eigens gegründete Konsortium konnte, musste aber nicht in seiner Zusammensetzung dauerhaft und transparent sein. Die Heterogenität, der Umfang und die Einzigartigkeit der angekauften Sammlungen verhielten große Gewinnchancen, verlangten aber auch besondere Expertise und enormen Aufwand etwa bei der Taxierung oder der Bestimmung der bestmöglichen Verwertung. Diese Besonderheiten von damals sind die Herausforderungen der Provenienzforschung von heute: Die Frage nach den tatsächlichen Eigentümern zum Zeitpunkt des Verkaufs sieht sich ähnlich großen Rechercheherausforderungen gegenübergestellt wie die damit verbundene Frage, ob die damaligen Eigentümer den Kaufpreis erhalten hatten. Auch die Frage nach einem fairen Kaufpreis muss zwar nicht am Umfang solcher Sammlungen scheitern, lässt aber etablierte Bewertungsmöglichkeiten versagen, da ihre Heterogenität und schwere Vergleichbarkeit durch in sich geschlossene Objektgruppen, eine besondere Betrachtung verlangen.

*Lynn Rother, Studium der Kunstgeschichte, BWL, Jura, seit 2009 wissenschaftliche Mitarbeiterin der Staatlichen Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz (Provenienzforschung Kupferstichkabinett).*

## **Panel: Kunst, Restitution und Recht**

Chair: Christoph Bazil, Wien

Freitag, 25. März 2011, 17.00 - 18.00 Uhr

### **Rechtliche Aspekte des Kunsthändels und der Kunstsammlungen im polnischen Kontext**

#### **Dorota Trzeszczkowska, Lublin**

##### Historischer Überblick

1. Verstaatlichung von Kunstwerken aus polnischen Privatsammlungen infolge der Verwaltungsrechtsakten des kommunistischen Staates – Gesetzgebung und Durchführung.
  - Dekret aus dem Jahr 1944 über die Durchführung der Agrarreform
  - Enteignungen von Kunstwerken privater Besitzer aufgrund rechtswidriger Handlungen staatlicher Organe
2. Rechtliche Grundlagen für die Übernahme des zurückgelassenen Besitzes (darunter private Kunstsammlungen) deutscher BürgerInnen
  - Gesetz über verlassenen und zurückgelassenen Besitz vom 6. Mai 1945
  - Gesetz über zurückgelassenen Besitz deutscher Bürger vom 8. März 1946

##### Gegenwärtige Rechtslage privater Sammlungen im Kontext der Provenienzforschung

3. Eigentumsfragen der Sammlungsbestände in polnischen Museen
  - Die Provenienzforschung in polnischen Museen
  - Das Scheitern gesetzlicher Regelungen über das Eigentumsrecht und die Rückgabe des enteigneten Besitzes an private Kunstsammler - Entwürfe für Reprivatisierungsgesetze
4. Rückgabe von Kunstwerken aus den Museumsbeständen an die rechtmäßigen EigentümerInnen – Urteile polnischer Zivilgerichte als Beispiele der polnischen Rechtssprechung
  - Lösung der Eigentumsfragen privater Kunstsammlungen in Mediationsverfahren.
5. Private Ansprüche und zwischenstaatliche Prozesse betreffend das Eigentumsrecht an privaten Kunstsammlungen.
6. Der Kunsthandel in Polen
  - Mangel an besonderen Rechtsakten bezüglich des An- und Verkaufes von Privatsammlungen
  - Fragen des Eigentumserwerbes durch Nichtberechtigte im polnischen Zivilrecht

*Dorota Trzeszczkowska, Juristin und Germanistin, 2005 Abschluss des Magisterstudium an der Fakultät für Rechtswissenschaften der Katholischen Universität Lublin (KUL) zum Thema: Sicherungsübereignung von Immobilien. Germanistik- Promotionsstudium zu kulturbezogenen deutsch-polnischen Beziehungen.*