

LAW OFFICES OF
BURRIS & SCHOENBERG, LLP

A Partnership Including Professional Corporations

FILE COPY

Wilshire-Bundy Plaza
12121 Wilshire Blvd., Suite 800
Los Angeles, California 90025-1168
Telephone: (310) 442-5559 Facsimile: (310) 442-0353
Internet: <http://www.bslaw.net>

Client/Matter Number
2685.001

E. Randol Schoenberg
randols@bslaw.net

September 26, 2005

Univ.-Prof. Dr. Peter Rummel
Univ.-Prof. Dr. Walter Rechberger
Dr. Andreas Nödl

Re: Altmann et al. v. Republic of Austria

Dear Arbitration Panel:

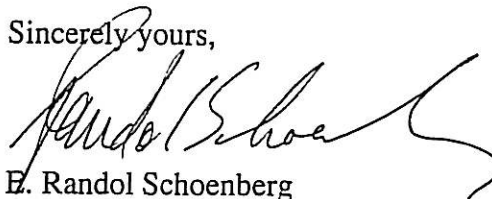
Today I received copies of two new books, chapters of which might be of interest to you, and so I add the following two additional exhibits and enclose the copies numbered 008315 - 008352:

Anderl/Caruso, *NS-Kunstraub in Österreich* (.KW), 008315-008334

Pauger, *ARTGOESLAW* (.KX), 008335-8352

Thank you again for your careful consideration of this matter.

Sincerely yours,



E. Randol Schoenberg

Enclosures

cc: Dr. Stefan Gulner
Dr. Gottfried Toman
Dr. Alfred Noll
William Berardino, Esq.

Gabriele Anderl / Alexandra Caruso (Hrsg.)

NS-Kunstraub in Österreich und die Folgen

StudienVerlag

Innsbruck
u.a.

008315



Nationalfonds der Republik Österreich
für Opfer des Nationalsozialismus

Inhaltsverzeichnis

<i>Hubertus Czernin</i> Vorwort	7
<i>Gabriele Anderl / Alexandra Caruso</i> Einleitung	11
<i>Birgit Kirchnayr</i> Adolf Hitlers „Sonderauftrag Linz“ und seine Bedeutung für den NS-Kunstraub in Österreich	26
<i>Gotfried Fliedl</i> Die negative Utopie des Museums: Museums- und Ausstellungspolitik in der NS-Zeit 1933-1945	42
<i>Monika Mayer</i> Bruno Grimschitz und die Österreichische Galerie 1938-1945. Eine biographische Annäherung im Kontext der aktuellen Provenienzforschung	59
<i>Maren Gröning</i> Fluchtpunkte der „entarteten Kunst“ in Wien	80
<i>Alexandra Caruso</i> Raub in geordneten Verhältnissen	90
<i>Sabine Loifellner</i> Die Rolle der „Verwaltungsstelle für jüdisches Unzugut der Geheimen Staatspolizei“ (Vugesta) im NS-Kunstraub	110
<i>Claudia Sporer-Heis</i> Zur Frage der Restitution jüdischen Eigentums am Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum	121
<i>Martin Kofler</i> Albin Egger-Lienz und Osttirol. Die Sammlung im „Museum der Stadt Lienz Schloss Bruck“ zwischen Aufbau und Restitution (1938 bis zur Gegenwart)	131

© 2005 by Studienverlag Ges.m.b.H., Amraser Straße 118, A-6020 Innsbruck
e-mail: order@studienverlag.at
Internet: www.studienverlag.at

Die Drucklegung wurde durch das Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur, die Kulturabteilung des Landes Tirol, die Kulturabteilung der Stadt Wien, Wissenschafts- und Forschungsförderung, das Land Salzburg und dem Nationalfonds der Republik Österreich für Opfer des Nationalsozialismus in Wien ermöglicht.

Buchgestaltung nach Entwürfen von Kurt Hörtezzeder
Satz: StudienVerlag/Karin Berner
Umschlag: Kurt Hörtezzeder

Umschlagbild: Rückseite des Gemäldes „Altersee“ von Gustav Klimt, Öl/Leinwand, 111 x 110 cm,
Foto: U. Ghezzi.

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und säurefrei gebleichtem Papier.

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 3-7065-1956-9

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie, Mikrofilm oder in einem anderen Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

008316

- Alshuler, David (Hrsg.), *The Precious Legacy: Judaic Treasures from the Czechoslovak State Collection*, New York 1983. Wolfgang Ernst, *Symbolischer Tausch und der Tod (die Unmöglichkeit des Museums)*. Das nationalsozialistische Projekt eines jüdischen Zentralmuseums in Prag, in: *Geschichtswerkstatt*, Juli 1991, 45-56.
- 32 Ausführl. zur Geschichte des Museums bis 1942, mit Abbildungen und Zitierten sowie Beschreibung der Aufstellung: Arno Parf, *Das Jüdische Museum in Prag 1906-1942*, in: Brocke / Zimmermann, *Von schönen Gegenständen*, 113 ff. – Das Museum wurde im Juni 1946 wieder eröffnet.
- 33 Brocke / Zimmermann, *Von schönen Gegenständen*, 12 f.
- 34 Arno Parf, Hana Volavková, *Eine Biographie*, in: Brocke / Zimmermann, *Von schönen Gegenständen*, 127 f. Volavková war an der Einrichtung des Prager Ghettomuseums im Zeremoniengebäude des Fritshofes und bei der Katalogisierung des konfiszieren jüdischen Eigentums tätig gewesen. Im Februar 1945 wurde sie, deren Familie im KZ getötet worden war, nach Theresienstadt deportiert, wo sie als einzige aus dem Führungsteam des Zentralen Jüdischen Museums überlebte.
- 35 Volavková, Schickal, 129 ff.
- 36 Ruppnow, Täger, 64.
- 37 Der in den Primärquellen nirgendwo nachweisbare Begriff „Museum der untergegangenen Rasse“ wird verwendet in: Alshuler (Hrsg.), *The Precious Legacy* (Ausstellungskatalog) 1983, und zwar im Beitrag von Linda A. Alshuler und Aona R. Cohn, 29.
- 38 Pothast, Zentralmuseum, Von schönen Gegenständen, 19.
- 39 Brocke / Zimmermann, *Von schönen Gegenständen*, 129.
- 40 Volavková, Schickal, 129 ff. Auffallend und zugleich erschreckend angesichts der Situation, in der sich die Museumsmitarbeiter befunden haben, ist die im Museumsjargon gebliebene Beschreibung des Arbeitalltags. Hier setzt sich, wahrscheinlich als Selbstschutz und Immunisierung, eine Identifikation mit dem Museum und dem Museumsbetrieb durch, bis hin zum Ausdruck des Stolzes auf die Aufarbeitung der „Sammlung“, die von der Funktion dieser Arbeit abstrahiert.
- Seit August 1942 arbeiteten etwa 30 Menschen im Museum, neun von ihnen waren Museumsfachleute. Ebenda, 132 bzw. 138.
- 41 Volavková, Schickal, 129 ff.
- 42 Ebenda.
- 43 Ebenda.
- 44 Ebenda.
- 45 Vgl. ebenda, 142.
- 46 Ebenda, 134.
- 47 *The Precious Legacy*.
- 48 Volavková, Schickal, 127 ff.
- 49 Ebenda.
- 50 Ebenda, 135. – Obwohl die jüdische Religion das Bestatten der Toterrollen erlaubt – von Zeugnissen, die gleichzeitig zeitlose Gegenstände sind, immer auf gleiche Weise aufgeschrieben, mit immer gleich geteilter Feder auf genau vorgeschriebenem Pergament, und als solche wie ein Mensch zu bestatten sind –, beschloss man, sie aufzuheben, weil sie nicht ausgemustert waren. Sie wurden später in einer Synagoge in Prag aufbewahrt, wo sie von Boden bis zur Decke den Raum ausfüllen, wie eine antike Bibliothek –, doch „in Wirklichkeit (...) ein Massengrab“. Volavková, Schickal, 144.
- 51 Joachim Ritter, „Die Aufgabe der Geisteswissenschaften in der modernen Gesellschaft“, in: ders., *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Frankfurt 1974, 105 ff., hier 132.

Monika Mayer

Bruno Grimschitz und die Österreichische Galerie 1938-1945

Eine biographische Annäherung im Kontext der aktuellen Provenienzforschung¹

Im Sinne einer Aufarbeitung von Versäumnissen und Fehlentwicklungen in der Restitutionspolitik in Österreich nach 1945² erfolgt seit 1998 an den österreichischen Bundesmuseen eine umfassende Untersuchung sämtlicher Erwerbungen, die während der NS-Zeit und nach dem Zweiten Weltkrieg getätigt worden sind.³

Im Rahmen dieses Forschungsunternehmens bestätigten sich erneut das besondere Ausmaß und die Planmäßigkeit des NS-Kunstraubes in Österreich sowie die unsensible und unreflektierte Haltung der Museen im Zusammenhang mit ihrer Erwerbungspolitik auch nach 1945. Fragen nach der Provenienz der Kunstwerke und damit die Möglichkeit eines vorangegangenen Verbogenszeitzeuges blieben meist vollständig ausgeblendet.

Symptomatisch für den problematischen Umgang mit entzogenem Kunst- und Kulturgut in der Nachkriegszeit ist ein Aktenvermerk des Unterrichtsministeriums vom Jänner 1948 zur Rückstellungscausa Alma Mahler-Werfel⁴:

„Rechtsanwalt Dr. Hein hat als Vertreter der Frau Alma Mahler Werfel am 19. d. M. bei Min. Rat Dr. Wisoko vorgesprochen und darauf aufmerksam gemacht, dass infolge der Stellungnahme der Finanzprokuratur in dem Rückstellungsverfahren, in der die Frage des deutschen Eigentums in Österreich eine wesentliche Rolle spielt, die Gefahr besteht, dass die amerikanische Besatzungsmacht die ganze Frage aufrollt und eine neuerliche Überprüfung aller Erwerbungen der öffentlichen Museen während der Zeit von 1938-1945 angeordnet wird und dadurch den Museen und darüber hinaus der Republik Österreich schwere Nachteile erwachsen könnten.“⁵

Im Folgenden wird versucht, die aktuelle Provenienzforschung der Österreichischen Galerie Belvedere⁶ in den Kontext der Geschichte des Museums nach dem März 1938 zu stellen.

Wesentliches Anliegen ist eine biographische Annäherung an die Person von Bruno Grimschitz, dessen Rolle als in die NS-Kunst- und Museumspolitik involvierter Direktor der Österreichischen Galerie kritisch hinterfragt werden soll.

In der Nachkriegsliteratur schwanken die Beurteilungen von Grimschitz zwischen „Apo-logie und Diffamierung“.⁷ Stellvertretend seien an dieser Stelle Hans Sedlmayr und Hubertus Czernin angeführt. Für Sedlmayr ist es „eine einfache historische Feststellung, dass unter seiner [Grimschitz'] Direktion dieses Museumsschloss [Schloss Belvedere, in dem die Sammlungen der Österreichischen Galerie seit 1903 untergebracht sind, Anm. der Verf.] den Zenith seiner größten Fülle erreicht hat“.

Und Sedlmayr führt weiter aus:

„(...) ein berechtigter Stolz, der sich nicht beugen ließ, hat nach 1945 seine Wiederkehr in Ämter verhindert, die ihm nach Begabung und Leistung zugekommen waren. Vergessen war die Zivilcourage, mit der er sich in der Affäre des ‚falschen Vermeer‘ gegen die mächtigen Männer des Dritten Reiches gestellt hatte, vergessen, dass er, unbekümmert um alle Verbote, Werke der verfallenen Kunst von wirklichem Wert insgeheim für das Museum angekauft hatte, dessen Direktor er war.“⁹

Czerin dagegen charakterisiert Grimschitz als

„(...) einen der Hauptakteure bei der ‚Arisierung‘ der Wiener Kunstsammlungen: Er fungierte als Schätzmeister – und er ist in seiner Eigenschaft als Direktor der Staats- und der Modernen Galerie im Belvedere, deren Bestände er ebenso systematisch und preisgünstig auszuweilen wusste wie jene der Gemäldesammlung des kunsthistorischen Museums, als einer der größten Profiteure der Enteignung jüdischer Kunstsammlungen zu sehen.“¹⁰

Am 4. Mai 1945, nur wenige Tage nach der Konstituierung der provisorischen österreichischen Regierung unter Karl Renner, erschien in der Tageszeitung *Neues Österreich* unter dem Titel „Raub und Zerstörung an Wiener Kunstbesitz“ ein Artikel, in dem das Schicksal der Wiener Museen in der NS-Zeit thematisiert wurde: Nicht nur „durch die kriegsergebnis“, sondern auch durch Bergungsmaßnahmen und „richtige Verschleppungen“ habe „der repräsentative Kern der Wiener Kunstsammlungen Schwere zu erleiden gehabt“.¹¹

In einer Stellungnahme gab Grimschitz die Verluste des Museums mit nur „3 Gemälden von untergeordnetem künstlerischem Wert“ an und führte weiter aus:

„Sonst verlor die Österreichische Galerie kein Kunstwerk, dagegen konnten in einer ungewöhnlich reichen und weitgehend den nationalsozialistischen Richtlinien ganz entgegen gesetzten Erwerbungsstätigkeit“ für das Museum „in den Jahren 1938–1945 mehr als zweihundert Kunstwerke von Rang erworben werden“.¹²

Sowohl im zitierten Artikel als auch bei Grimschitz bleiben der Raub und die Zerstörung zahlreicher jüdischer Kunstsammlungen¹³ in Österreich gänzlich unerwähnt. Unreflektiert bleibt aber auch die Involvierung der österreichischen Museal- und Denkmalpflegebürokratie in den NS-Kunstraub. Diese Haltung ist symptomatisch für den österreichischen Nachkriegsdiskurs und entspricht der tradierten These von Österreich als „erstem Opfer“ Hitler-Deutschlands. Grundsätzlich zeigt die Erwerbspolitik der Wiener Museen nach dem „Anschluss“ im März 1938 auf verschiedenen Ebenen die enge Verflechtung der Institutionen mit der nationalsozialistischen Verwaltung. Neben der Übernahme diverser Kunstwerke aus sichergestellten und konfiszierten Besitz wurden den öffentlichen Sammlungen im Auftrag der Reichsstatthalterei auch nicht entzogene Werke zugewiesen.

Zahlreiche Ankäufe von Werken zeitgenössischer Künstler (so von Karl Altbier, Ferdinand Andri, Fritz Behn, Oskar Laske) belegen die Intentionen der NS-Kulturpolitik zur Förderung „deutscher, arteilgener“ Kunst. Die im Vergleich zum Ausröfäzismus wesentlich höher do-

tierte Kunstförderung ab 1938 wurde bewusst als Beweis auch für die ökonomische Potenz des Nationalsozialismus eingesetzt.

Heuß weist nachdrücklich darauf hin, „dass [sich] hochrangige und renommierte Museumsbeamte (...) an der kulturellen Ausplünderung der Juden im Deutschen Reich und den besetzten Ländern beteiligt haben“ – eine historische Tatsache, die nach Meinung von Heuß konsistent geleugnet worden ist. Und sie folgert: „Ohne die Erkenntnis, in welcher Form und auf welche Weise die Museen an dieser Ausplünderung beteiligt waren, lässt sich Provenienzforschung heute überhaupt nicht betreiben.“¹⁴

Heuß verweist dabei auf ein im Bundesarchiv Berlin überliefertes Dokument¹⁵ mit einer Liste von Kultursachverständigen, die im Auftrag der Devisenstellen, die die Auswanderung der Juden und damit den Transfer von Vermögenswerten überwacht, Schätzgutachten von „jüdischem Umzugsgut“ erstellt beziehungsweise jüdische Kunstsammlungen bewertet haben.

Für die Devisenstelle Wien ist als zuständiger Kunstsachverständiger für die Museen der kommissarische Leiter des kunsthistorischen Museums, Dr. Fritz Dworschak, angeführt. Da Sachverständige ihre Aufträge weiterleiten konnten, erstaunt es nicht, dass auch Bruno Grimschitz nachweisbar als Gutachter¹⁶ tätig gewesen ist. So erstelle er im Juli 1938 eine nicht überlieferte Bestandsaufnahme und Bewertung der Kunstsammlung von Heinrich Rieger, einem der bedeutendsten Wiener Sammler von Werken Egon Schieles. Neben großformatigen Ölgemälden wie *Kardinal und Nonne* und *Urnarnung*, die 1950 von der Österreichischen Galerie vom vertriebenen Sohn Heinrich Riegers, Robert Rieger, angekauft wurden, hatte seine Schiele-Kollektion rund 150 Zeichnungen und Aquarelle umfasst.¹⁷

Heinrich Rieger, der nach seiner Deportation 1942 in Theresienstadt umkam, hatte in seiner Vermögenserklärung festgehalten: „Seit Jahren sammle ich Werke nur lebender Künstler. Herr Dozent Grimschitz, stellvertretender Direktor und Kommiss. Leiter der öst. Galerie im Belvedere hat Stück für Stück den Bestand aufgenommen u. jedes einzelne bewertet.“¹⁸ Die Bewertung der Sammlung mit RM 16.500,- war in der Folge Grundlage für die erzwungene Leistung der so genannten „Judenvermögensabgabe“.

Wie skrupellos Grimschitz das durch seine Schätztätigkeit erworbene Wissen über jüdische Kunstsammlungen für mögliche Akquisitionen einzusetzen versucht hat, beweist der von Sophie Lillie publizierte Fall von Vally Honig. Grimschitz, der die Sammlung Honig laut „Gutachten über die Ölgemälde und Aquarelle im Besitz der Frau Valerie Honig“ vom 10. Juli 1938 mit RM 49.000,- bewertet hatte, informierte 1942 das Institut für Denkmalpflege über die Deportation Vally Honigs und „bat, Nachforschungen über den Verbleib der ‚sehr schönen Bilder‘ anzustellen.“¹⁹

Bruno Grimschitz: eine „nationalsozialistische Karriere“

Mit Schreiben vom 6. April 1938 hatte Grimschitz an das Unterrichtsministerium gemeldet, dass er die kommissarische Leitung der Österreichischen Galerie übernehmen habe,²⁰ „da deren Direktor, Hofrat Dr. Franz Martin Haberditzl, sein Gesuch um Beurlaubung eingereicht hat“. Gleichzeitig gab Grimschitz die „Empfehlung des Kultus II. Klasse Dr. Heinrich Schwarz“²¹ und die Aufnahme von Dr. Kurt Blausteiniger zum provisorischen wissenschaftlichen Diensts²² bekannt.²³ Nach der mit Erlass des Ministeriums vom 24. Mai 1938 genehmigten vorläufigen

Betreuung wurde Grimschitz mit 20. August 1938 zum kommissarischen Leiter des Museums bestellt; seine Ernennung zum Direktor erfolgte mit 28. Dezember 1939. In einer internen Stellungnahme verwies das Ministerium auf die „ausdrückliche Weisung des Herrn Staatssekret. Dr. Mühlmann“ betreffend die Bestellung von Bruno Grimschitz und stellte fest:

„Hatte er schon früher infolge des schwer leidenden Zustandes des Direktors Hofrat Haberitzl durch viele Jahre ein gehäuftes Maß von Arbeit und Verantwortung zu tragen, so hat er seit dem Umbruch in leitender Stellung als einziger wissenschaftlicher Beamter sämtliche mit der Leitung und wissenschaftlichen Betreuung der Österr. Galerie verbundenen Aufgaben zu bewältigen, nachdem der zweite zugeleitete Beamte aus rassistischen Gründen ausscheiden musste. (...) Im Zusammenhang mit der Schließung der Modernen Galerie, der Mitwirkung bei Beschlagnahme und Sicherstellungen wichtigen Kunstgutes aus dem XIX. Jhd. usw. ergaben sich für die Geschäftsführung besonders schwierige Anforderungen, denen Dr. Grimschitz zur vollsten Zufriedenheit nachgekommen ist. Auch wichtige Erwerbungen konnte Grimschitz in der bisherigen Zeit seiner Geschäftsführung bereits abschließen bzw. vorbereiten. Dr. Grimschitz erscheint zur dauernden Führung der Österr. Galerie vermöge seiner hohen Intelligenz, seiner profunden fachlichen Vorbildung, seiner Energie und Verstertheit besonders gut qualifiziert.“³⁴

Haberitzl³⁵ war mit Ende Juli 1938 „in den dauernden Ruhestand“ versetzt worden.

Grimschitz, Parteimitglied der NSDAP seit Mai 1938³⁶, etablierte sich in der NS-Zeit, wie Kolter feststellt, als Multifunktionsär: „Aufgrund seiner Fachkompetenz und seiner Qualifikation als Parteigenosse war Grimschitz ab 1939 durch Kumulation mehrerer Funktionen zu einer der wichtigsten Persönlichkeiten in der ‚Ostmark‘ avanciert.“³⁷

Im Jänner 1940 übernahm er die kommissarische Leitung der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums.³⁸ 1946 verwies Grimschitz auf eine gegen ihn eingeleitete „Untersuchung wegen staatsfeindlicher Gesinnung in den Monaten April und Mai 1941 durch die Geheime Staatspolizei [und die] Maßregelung durch den Verlust der leitenden Stellung an der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums.“³⁹ Nachdem Gert Adriani 1941 mit der Führung der Gemäldegalerie betraut worden war, wurde Grimschitz allerdings erst im Frühjahr 1943 von seiner Funktion im Kunsthistorischen Museum endgültig entbunden. Dabei wurden nicht disziplinare, sondern arbeitsökonomische Argumente geltend gemacht:

„Der RL [Reichsleiter Baldur von Schirach, Anm. der Verf.] hat mit großer Befriedigung den Ausbau der Österr. Galerie und den Aufbau des Prinz-Eugen-Museums verfolgt, die Ihrer umsichtigen Führung, Ihren tatkräftigen persönlichen Bemühungen und Ihrem hohen Können und Wissen zu verdanken sind. Die große Arbeitslast, die diese Geschäfte und Ihre Lehrtätigkeit für Sie bedeuten, andererseits aber auch die Notwendigkeit, der Gemäldegalerie des Kh. Museums einen Leiter zu geben, der sich ihr ausschließlich zu widmen hat, hat den Reichsleiter veranlasst, nimmehr Ihre Entbindung von der Kommiss. Leitung dieser Sammlung auszusprechen (...).“⁴⁰

Per Erlass vom 22. August 1941 wurde er zum Sachverständigen der Ankaufsstelle für Kulturgut in der Reichskammer der bildenden Künste zur Verwertung jüdischen Kunstbesitzes ernannt.⁴¹ Im Oktober 1941 wurde Grimschitz zum Leiter des Prinz-Eugen-Museums bestellt.

Mit 1. Juni 1944 betraute man ihn mit der Leitung des Zweckverbandes „Salzburger Museum“, wo er mit dem Kunsthändler Friedrich Weiz⁴² kooperierte.

In Beurteilungen wird die politische Verlässlichkeit des „Parteigenossen“ Grimschitz hervorgehoben und auf seine nationale Gesinnung in der „Verbotszeit“ hingewiesen.⁴³ Im Zusammenhang mit der vorgesehenen Tätigkeit als Vortragender im Deutschen Volksbildungswerk war schon 1940 betont worden, dass Grimschitz „unseres Wissens bei der Machtübernahme in Österreich mit der Leitung der Staatssammlungen beauftragt [wurde], da er einer der wenigen Kunsthistoriker Österreichs war, der vor der Machtübernahme als Parteimitglied aktiv für die Partei eingetreten ist.“⁴⁴

Ein Beleg für die Wertschätzung, die Grimschitz als Museumsleiter und Kunstexperte von der offiziellen NS-Bürokratie entgegengebracht worden ist, ist die vom Reichserziehungsministerium 1942 vorgeschlagene Betrauung mit der Direktion der Berliner Nationalgalerie: „Für die Wiederbesetzung der freien Stelle des Direktors der Nationalgalerie und des Rauch-Sinkel-Museums in Berlin (...) ist der Direktor der Österreichischen Galerie in Wien, Dr. Bruno Grimschitz, in Vorschlag gebracht worden.“⁴⁵

Wie aus einem Aktenvermerk des Wiener Generalkulturreferenten, Walter Thomas, hervorgeht, hatte Grimschitz versucht,

„(...) die Frage seiner Berufung nach Berlin auf Kriegsende zu vertagen (...) Zu meiner Überraschung erklärte Herr Professor Grimschitz zwar mit vielen Worten, aber nichtsdestoweniger eindeutig, dass ihm die Sache schon seit langem bekannt sei, dass er sich aber in Wien unter der obersten Führung des Reichsleiters und seinem so großen und für seine Sammlung so glückhaften Kunstverständnis und den in Wien weit größeren finanziellen Möglichkeiten als in Berlin so wohl fühle, dass er selbst im Hinblick auf die für ihn nicht eben sehr angenehme verlaufene Vermeier-Affäre durchaus in Wien zu bleiben wünscht. (...) Wir kamen zu der gemeinsamen Auffassung, dass ich dem Reichsleiter vorschlage, auf das Schreiben des Reichserziehungsministers mitzuteilen, dass Professor Grimschitz auch angesichts seines großen Auftrages der Errichtung des Prinz-Eugen-Museums, das ja im kommenden Herbst eröffnet werden soll, keine Möglichkeit sähe, sich aus den laufenden Aufgaben in Wien herauszulösen.“⁴⁶

Zur Erwerbspolitik der Österreichischen Galerie unter der Direktion von Bruno Grimschitz

Wie angesprochen, erleichterten spezifische rechtliche, institutionelle und personelle Strukturen in Österreich nach dem „Anschluss“ im März 1938 den Zugriff des NS-Regimes auf den Kunstbesitz der Verfolgten.⁴⁷

Bruno Grimschitz hatte bereits im April 1938 als kommissarischer Leiter der Österreichischen Galerie an das österreichische Unterrichtsministerium einen Antrag auf „Ausgestaltung der Sammlungen in personeller, wissenschaftlicher, künstlerischer und administrativer Hinsicht“ gerichtet. Er forderte die

„Gewährung außerordentlicher Dotationen für die Erwerbung von Kunstwerken, die für die Repräsentation österreichischer Kunst in der Österreichischen Galerie unbe-

dingt wesentlich sind und deren Abwanderung unter allen Umständen zu verhindern sein wird. Infolge der Auflösung von Sammlungen oder infolge der tief greifenden Umschichtungen des österreichischen Privatbesizes durch die grundsätzlich neuen politischen Verhältnisse werden kostbare Werke der österreichischen Kunst frei, die durch viele Jahre für eine staatliche Erwerbung unerreichbar waren. Höhe der Dotation entsprechend der Zahl und der künstlerischen Bedeutung der auf den Markt gelangenden Objekte (Aus der für die Ausfuhr nach der Tschechoslowakei angemeldeten Sammlung Oskar Bondy wären Amerlings, Bildnis der Frau Stribel' und Ferdinand Georg Waldmüllers, Salzkammergutlandschaft für die Galerie des 19. Jahrhunderts zu erwerben, da gleichartige und künstlerisch gleichwertige Gemälde fehlen.).³⁸

Laut dem „Vorschlag zur Verteilung der aus jüdischem Besitz in Wien beschlagnahmten Gemälde“, der von Hans Posse im Auftrag Hitlers im Oktober 1939 erstellt worden war, sollte „die Österreichische Galerie in Wien von den erbetenen Bildern 13 Gemälde“ erhalten.³⁹

Im Juni 1939 deponierte Grimschitz sein Interesse an insgesamt 13 Gemälden aus der sichergestellten Sammlung der ungarischen „Jüdin“ Serena Lederer⁴⁰ – unter den gewünschten Kunstwerken befanden sich zehn Arbeiten von Gustav Klimt, darunter die beiden Fakultätsbilder *Philosophie* und *Jurispudenz*, die tatsächlich 1944, nach dem Tod der Serena Lederer, von deren Tochter Elisabeth Bachofen-Echt durch die Österreichische Galerie erworben werden konnten.⁴¹

Nicht unerwähnt darf an dieser Stelle die Sicherstellung und Verwertung der Sammlung von Ferdinand Bloch-Bauer bleiben: Am 28. Jänner 1939 erfolgte im Palais Bloch-Bauer in der Wiener Elisabethstraße die „Feststellung der Kunstsammlung“, um

„jene Stücke [zu bezeichnen], für welche eine Ausfuhrbewilligung nicht erteilt werden kann. (...)

1. Sammlung Sorgenthal-Porzellan (...)
 2. Eine größere Anzahl Waldmüller und andere Altwiener Meister
 3. Eine Reihe von Bildern von G. Klimt. (...) Es wäre zu verhindern, dass die Sammlungen Schenkungen annehmen bzw. zu niedrigem Preis kaufen und ihre Anträge von dieser Erwerbsmöglichkeit abhängig machen. (...)
- Dr. Grimschitz soll an dem einen [Waldmüller, Anm. der Verf.] (Mutterglück?) interessiert sein, hingegen an allen anderen Bildern kein Interesse haben. Sein Urteil kann nur berücksichtigt werden, wenn er nicht bloß für seine Galerie spricht.“⁴²

1941 wurden von Ferdinand Bloch-Bauers Rechtsanwal, Erich Führer, die beiden Klimt-Gemälde *Adele Bloch-Bauer I* und *Apfelbaum I* der Österreichische Galerie übergeben, „in Vollzug der szl. letztwilligen Verfügung der Frau Adele Bloch-Bauer“⁴³, 1943 erwarb Grimschitz von Führer das Klimt-Bildnis *Adele Bloch-Bauer II* um RM 7500,-.⁴⁴

Die Moderne Galerie 1938 und der Umgang mit „entarteter Kunst“

Im Folgenden soll auf das Schicksal der Modernen Galerie nach dem „Anschluss“ eingegangen und versucht werden, die Rolle von Bruno Grimschitz, der sich nach 1945 zum Retter der „entarteten Kunst“ stilisiert hat, zu klären.⁴⁵

In einem Artikel zum 50-jährigen Bestehen der Österreichischen Galerie aus dem Jahr 1953 schrieb Grimschitz:

„Um die von der nationalsozialistischen Kunstpolitik als ‚entartet‘ bezeichneten Bestände der Modernen Galerie vor dem Zugriff der Berliner Stellen zu sichern, wurde die Moderne Galerie im Jahre 1939 [sic!] geschlossen. Es gelang nicht nur die vollständige Erhaltung ihres Besizes, sondern auch die Erwerbung neuer Meisterwerke dieser Kategorie, darunter die Verdopplung der Bilder von Corinth und Munch.“⁴⁶

Tatsächlich war vom österreichischen Unterrichtsministerium bereits in einem Schreiben vom 21. März die Schließung der Modernen Galerie per 22. März 1938 verlautbart worden.⁴⁷ Am 22. März besichtigte der „kommissarische“ Leiter des Amtes für Volksbildung im Reichserziehungsministerium, Klaus Graf Baudissin, die Moderne Galerie, aber auch die Albertina, um „die Bestände der Österreichischen Galerie und der Graphischen Sammlung ‚Albertina‘ im Hinblick auf die auf die Wertung als Verfallskunst geltenden Gesichtspunkte zu überprüfen, diesbezüglich vorläufige Maßnahmen anzuordnen und betreffend endgültige Ausscheidung aus den Beständen der Galerie (Albertina) bzw. aus den Depotbeständen Anträge an das Unterrichtsministerium zu stellen.“⁴⁸

In seinem Gutachten vom 25. März 1938 stellte Baudissin fest, dass ihn Grimschitz bei der Durchführung seiner Aufgabe „vorbildlich unterstützt“ habe. Und er führte weiter aus:

„Die Moderne Galerie ist bereits geschlossen worden. (...) Die Bestände der Modernen Galerie umfassen nur wenige Werke ausgesprochener Verfallskunst. Vieles liegt ungefähr auf der Grenze [sic!] und würde heute auf den Ausstellungen unter der Verantwortung der Reichskammer der bildenden Künste nicht zugelassen werden. Die Moderne Galerie kann daher nicht weiter offen gehalten werden. Ihre Bestände empfehle ich zu magaziniieren. Es ist damit zu rechnen, dass ein Teil dieser Bestände beschlagnahmt wird, so wie dies im vorigen Jahr im engeren Deutschland schon planmäßig in sämtlichen Sammlungen geschehen ist. In der Österreichischen Galerie sind Bilder jüdischer Künstler, soweit vorhanden, zu entfernen, einschließlich Max Liebermann.“⁴⁹

Mit Schreiben vom 1. April 1938 übermittelte das österreichische Unterrichtsministerium folgende „Verfügungen“ betreffend der „Behandlung der modernen Bestände“ an den „kommissarischen Leiter“, Dr. Grimschitz:

„Auf Grund des vom kommissarischen Chef des Amtes für Volksbildung im Reichserziehungsministerium, Graf Baudissin, nach vorgenommener Besichtigung der Galerie des 19. Jahrhunderts und der Modernen Galerie in der Orangerie des Belvedere erstatteten Gutachtens ergeben folgende Verfügungen:

1.) Die Moderne Galerie in der Orangerie ist bis auf weiteres gesperrt zu belassen, ihre Bestände sind zu magazinierten. Eine Wiedereröffnung dieser Galerie in ihrer bisherigen Aufstellung wird nicht in Frage kommen, wobei darauf verwiesen wird, dass die deutschen Museen bereits im vorigen Jahr allgemein angewiesen worden sind, moderne, d. h. die so genannte lebende Kunst nicht mehr zu zeigen und nicht zu sammeln. Die deutschen Museen sind angewiesen, künftig nur Werke anzukaufen, deren Entstehungsdatum mindestens um ein Menschenalter zurückliegt. Derzeit gilt als Grenze ungefähr das Jahr 1910. Diese Anweisung folgt aus der Bestimmung des Führers, dass die Pflege der lebenden Kunst durch das Propagandaministerium zu erfolgen hat und lebende Kunst nicht für Museen geschaffen wird. Betreffend den Teil der Bestände der Modernen Galerie, die auf die Zeit nach 1910 entfallen, werden Verfügungen nachfolgend.

2.) In der Österreichischen Galerie sind

a) Bilder jüdischer Künstler, soweit solche vorhanden sind, zu entfernen; hiervon sind Werke des Malers Max Liebermann nicht auszunehmen,

b) die Bilder ausländischer Künstler aus den Beständen der Galerie unverzüglich herauszuziehen. Es ist damit zu rechnen, dass der Führer die Galerie des 19. Jahrhunderts zu einem späteren Zeitpunkt besichtigen wird, bis dahin muss diese Galerie schon den Charakter einer rein nationalen Sammlung angenommen haben. Die aus den Beständen der Galerie des 19. Jahrhunderts entfernten Werke ausländischer Künstler werden später, nach Durchführung der notwendigen baulichen Eingriffe, in der Orangerie zu einer Auslandsgalerie vereinigt werden können. Sollte das Material zur Ausfüllung der Räume zunächst nicht reichen, so könnte in einigen Räumen ausländische Graphik gezeigt, wozu Leihgaben von der Graphischen Sammlung Albertina angefordert werden könnten. Außerdem wird dem Vornehmen nach etwa die Möglichkeit bestehen, aus Berliner Beständen ausländische Bilder für die neu zu bildende Auslandsgalerie zu überlassen. (...) Bei der Planung der vorzunehmenden Änderungen wird insbesondere auch zu erwägen sein, ob nicht einzelne Werke österreichischer Künstler, die bisher der Modernen Galerie einverleibt waren, der Galerie des 19. Jahrhunderts zugewiesen werden könnten, so z. B. etwa Werke des österreichischen Malers Gustav Klimt.⁵⁰

In seiner Stellungnahme vom 6. Mai 1938 verweist Grimmschitz lapidar darauf, dass die Moderne Galerie entsprechend der ministeriellen Vorgabe bereits am 20. März 1938 geschlossen worden sei.⁵¹ Ein besonderes Anliegen war ihm dagegen die Erhaltung der internationalen Bestände des Museums:

„3.) Entfernung der Gemälde ausländischer Künstler aus der Galerie des 19. Jahrhunderts: Aus räumlichen und organisatorischen Gründen konnte sie bisher nicht durchgeführt werden. Für die Meisterwerke der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts, um die es sich im Wesentlichen handelt und die die großen Säle im Hauptstockwerk des Oberen Belvedere füllen, steht keinerlei auch künstlerisch geringwertiger Ersatz zur Verfügung und Graphik kommt für eine Ausstellung in den riesigen Sälen nicht in Frage. (...)“

Abgesehen davon, dass die Galerie durch die Ausscheidung der französischen Meisterwerke einen ihrer wertvollsten Teile verlieren würde, käme die Umwandlung in eine

österreichische nationale Galerie konsequent auch zur Ausgliederung der Schöpfungen deutscher Kunst. [sic!] Es besteht kein organisatorischer Grund, die Galerie des 19. Jahrhunderts, die für dieses Jahrhundert allein auf dem Wiener Boden der Sammlung europäischer Kunst zu dienen hat – wie die Galerie des kunsthistorischen Museums dies für die älteren Jahrhunderte durchführt –, der Berliner Nationalgalerie anzuschließen zu einer zweiten und damit ungleich schwächeren nationalen Galerie deutscher Kunst. Und auch ein Museum ausländischer Kunst neben einer nationalen Galerie zu schaffen ist unmöglich, da die geringen Bestände ausländischer Schöpfungen nicht ausreichend sind. Sie erfüllen ihren wichtigen Sinn – als Querschnitt durch das Europäische – nur im Zusammenhang mit dem Hauptteil der Galerie des 19. Jahrhunderts, den Werken der österreichischen Kunst. Gegen die gegenwärtige Ercheinung der Galerie des 19. Jahrhunderts hat auch Reichsminister Rust anlässlich seines Besuches keinen Einwand erhoben.⁵²

Warum in der Folge keine Beschlagnahme erfolgt und es auch nicht zur Vernichtung beziehungsweise zum Verkauf von Kunstwerken der Österreichischen Galerie und der Albertina gekommen ist, muss offen bleiben. Es kann an dieser Stelle nur darüber spekuliert werden, ob dies auch mit der nur geringen Zahl von Werken so genannter „Verfallskunst“⁵³ zusammenhängen könnte. Von den in der Münchner Ausstellung „Entartete Kunst“ 1937⁵⁴ gezeigten 110 Künstlern waren nur sechs mit insgesamt 13 Werken in der Modernen Galerie repräsentiert. Damit wäre auch der ökonomische Aspekt einer Verwertung durch das NS-Regime kaum relevant gewesen.

Ausschlussreich in diesem Zusammenhang ist ein Schreiben vom Juni 1941, in dem die „Direktion der Österreichischen Galerie mitteilt, dass eine Abgabe von Werken Liebermanns nicht in Betracht kommt, weil eine Verfügung besteht, dass die Bestände der Modernen Galerie im ursprünglichen Umfange erhalten bleiben sollen.“⁵⁵ Abschlagig reagierte Grimmschitz auch auf eine Anfrage des Osloer Kunsthändlers Wladimir Semitschessen betreffend die Möglichkeit:

„(...) die sich in Ihrem Besitze befindlichen Bilder von Edw. Munch zu verkaufen oder zu tauschen. Ich würde mich auch sehr interessieren für den Ankauf anderer Bilder, wie Bonnard, Matisse, Van Gogh, Cézanne, Gauguin, Renoir, Picasso, Toulouse-Lautrec. Bilder dieser Meister wurden ja vor einigen Jahren als entartete Kunst von deutschen Museen verkauft und es ist ja möglich, dass auch Sie daran interessiert sind, einige von Ihnen abzugeben.“⁵⁶

Bemerkenswerterweise empfahl Graf Baudissin nach der erwähnten Besichtigung der Österreichischen Galerie und der Albertina im März 1938, „allenfalls aus diesen Beständen in nächster Zeit eine Ausstellung von Werken entarteter Kunst zu veranstalten.“⁵⁷

An der vom Institut für Deutsche Kultur und Wirtschaftpropaganda von 7. Mai bis 18. Juni 1939 im Wiener Künstlerhaus veranstalteten Ausstellung „Entartete Kunst“ durften sich die staatlichen Museen per Weisung von Staatssekretär Kajetan Mühlmann allerdings „mit Leihgaben nicht beteiligen.“⁵⁸

Da zur Wiener Schau kein Katalog existiert, ist diese nicht vollständig rekonstruierbar. Laut Tabor wurden Werke von Werner Berg und Ludwig Heinrich Jungnickel einbezogen,

und „es ist anzunehmen, dass [die Schau] (...) vorwiegend mit Werken jüdischer Künstler aktualisiert wurde.“⁵⁹

Nur vereinzelt traf österreichische Künstler nach dem „Anschluss“ im März 1938 der Vorwurf der „Entartung“.⁶⁰ Die von Josef Dobrowsky für die Ausstellung „Wiener Bildnisse aus Kreisen der Kunst und Wissenschaft 1900 – 1943“ (1943 / 44 im Künstlerhaus) eingereichten Porträts von Grimschitz und Bein wurden „auf Weisung des Landesleiters der Reichskammer, Prof. Blauensteiner“, nicht zur Ausstellung zugelassen, da sie „Elemente der Verfallskunst aufweisen“.⁶¹

Im Kontext der angeblichen Stigmatisierung von Egon Schiele⁶² als „entarteter Künstler“ durch die NS-Kunstpoltik ist eine Stellungnahme von Grimschitz über den Wert eines Schiele-Knabenbildnisses erwähnenswert:

„Auf Ihr Schreiben teile ich Ihnen mit, dass Egon Schieles Kunst bisher von keiner offiziellen Seite als ‚entartet‘ erklärt worden ist. Wenn auch die vielfach pessimistisch erscheinende Grundstimmung in den Werken Schieles gegenwärtig nicht zuzagt, so kann von einer Entartung der Bilder keine Rede sein. Im Gegenteil, die öffentlichen Versteigerungen sind Beweis, dass Schiele unter den Augen offizieller Stellen sowohl künstlerisch als auch materiell positiv gewertet wird.“⁶³

Eine persönliche Affinität zur modernen Kunst soll Grimschitz nicht abgesprochen werden.⁶⁴ Diese zeigte sich etwa in der Erwerbung zweier entzogener Werke von Kokoschka und Schiele aus der Kunstsammlung Wolff-Knize⁶⁵. Die beiden Gemälde wurden 1948 durch die Österreichische Galerie an die rechtmäßigen Eigentümer zurückgegeben.

Grimschitz wandte sich diesbezüglich im Mai 1948 schriftlich an Dr. Fritz Novotny⁶⁶:

„Ich habe die einwandfreie Bestätigung erhalten, dass das Gemälde von Schiele ‚Liegender weiblicher Akt auf weißem Tuch‘ aus dem Besitze Knize stammt, ebenso wie Kokoschkas Bildnis des Herrn Wolf [sic]. Ich habe die Bilder in der Allgemeinen Abteilung des Dorotheums außerhalb einer Auktion – weil sie als ‚entartet‘ nicht zur öffentlichen Versteigerung kommen konnten – unter meinem Namen erworben und im Depot der Österreichischen Galerie sichergestellt. Da ich den Kaufpreis für das Gemälde von Schiele aus privaten Mitteln [2500 RM, handschriftlicher Zusatz] und den für den Kokoschka aus dem Millionenfond [300 RM, handschriftlicher Zusatz] aufbrachte, ich aber seit langem mit der Rückstellung der Gemälde an den Eigentümer rechne, habe ich sie nicht offiziell der Galerie überantwortet. Ich ersuche also, wenn der Eigentümer in ungefähr einem Monat nach Wien kommen wird, ihm nicht nur das Bildnis von Kokoschka, sondern auch das Akbild von Schiele ausfolgen zu wollen.“⁶⁷

Bruno Grimschitz und die NS-Kuntpolitik unter Reichsstatthalter Baldur von Schirach

Grundsätzlich muss im Kontext der von Grimschitz getätigten Erwerbungen des Museums in der NS-Zeit in aller gebotenen Kürze auf die „Wiener“ Kuntpolitik unter Reichsstatthalter von Schirach verwiesen werden.⁶⁸

Walter Thomas, der ehemalige Generalkulturreferent Baldur von Schirachs, verwies 1947 auf die besondere Förderung, die die Wiener Museen während der NS-Zeit durch den Reichsstatthalter erfahren hatten:

„Den Historikern wird es vorbehalten bleiben festzustellen, inwieweit diese Jahre, was die Neuerwerbungen und Erweiterungen der Wiener Sammlungen betraf, sogar eine höchst fruchtbare Zeit darstellen. (...) Nicht minder aber beteiligte sich die ‚Österreichische Galerie‘ an dem Berliner Millionensegen, den wir in zähl geführten Verhandlungen für den Neuerwerb der staatlichen Sammlungen [sic] erhandelt hatten. Unter manchem anderem waren es zwei wundervolle Corots, ein farbig hinreißender Monet, ein pastell-zarter Toulouse-Lautrec⁶⁹ und gar manches, was der Galerie-Direktor, Professor Grimschitz, der beste Kenner der österreichischen Barocke, ebenso in seine Sammlungen einreihen konnte wie die ausgesuchten Meisterwerke der zeitgenössischen europäischen Plastik, so einen prachtvollen Maillol und einen betrückend zarten Despiau.“⁷⁰

Grimschitz selbst verwies auf „die außerordentliche Förderung, die die Direktion dem Herrn Reichsstatthalter in Wien, Reichsleiter Baldur von Schirach, verdankt. Sein lebendig förderndes Interesse und seine besonderen finanziellen Zuwendungen setzten die Direktion in die Lage, eine Reihe bedeutender und für das Sammlungsprogramm der Galerie wichtiger Kunstschöpfungen erwerben zu können.“⁷¹ An anderer Stelle vermerkt Grimschitz:

„Waren es im Jahr 1941 besonders die Werke deutscher Maler, die den Kern der Galerie, die Schöpfungen der Wiener Malerei, umrahmten, so sind es in diesem Jahre [1942, Anm. der Verf.] Gemälde französischer Meister, die den vorhandenen Bestand durch kostbare Werke bereichern. Corot ist in der Galerie nun mit vier, Monet und Degas sind mit je drei und Manet und Toulouse-Lautrec mit je einer Schöpfung vertreten. Auch Goya ist mit einem bedeutenden Werk in die Galerie eingezogen. (...) Dem besonderen Interesse des Reichsstatthalters für die Kunst der Lebenden verdankt die Direktion die Zuweisung einer größeren Reihe von Gemälden und Plastiken von Wiener und rheinischen Künstlern der Gegenwart.“⁷²

Neben den Ausstellungen von Neuerwerbungen der Österreichischen Galerie in den Kriegsjahren 1940, 1941 und 1942 und den monographischen Präsentationen zu Emil Jakob Schindler (1942) und Ferdinand Georg Waldmüller (1943) jeweils im Oberen Belvedere bedarf die von Schirach initiierte Klimt-Retrospektive 1943 im Gebäude der Secession besonderer Erwähnung.⁷³

Die unter der Leitung von Bruno Grimschitz durchgeführte Schau war mit mehr als 24.000 Besuchern erfolgreich. Auch Generalkulturreferent Thomas äußerte sich euphorisch:

„Es drängt mich, Ihnen für die wirklich herrliche Klimt-Ausstellung meinen Dank zu sagen. Die Ausstellung ist eine der eindrucksvollsten künstlerischen Unternehmungen während meiner Wiener Tätigkeit und sie gewährt einen unerhörten Einblick in das Schaffen der Stilwende und in die Gedanklichkeit jener Zeit. Ich danke Ihnen nochmals von ganzem Herzen.“⁷⁴

Die bereits zuvor mehrfach zum Ausdruck gebrachte Wertschätzung von Schinachs für den Museumsdirektor Grimschitz kam auch in der ablehnenden Haltung des Reichsstatthalters zu der von Grimschitz im Jahr 1944 selbst forcierten Berufung an den Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Graz zum Ausdruck:⁷⁵

„Ich bitte, von der Enthebung Professor Grimschitz' von seiner Stelle als Direktor der Österr. Galerie in Wien behufs Ernennung zum Professor für Kunstgeschichte an der Universität Graz absehen zu wollen, da ich den Genannten für die Österr. Galerie auch weiterhin als [sic!] unentbehrlich erachte. Die Sammlungsstücke der Österr. Galerie sind zum größten Teil geborgen, müssen aber in den Bergungsorten betreut und nach Beendigung des Krieges in der Galerie wieder aufgestellt werden. Für diese schwierige und verantwortungsvolle Aufgabe ist Grimschitz der besten Mann, da er infolge seines 25-jährigen Wirkens an der Galerie mit deren Beständen auf das innigste vertraut ist und das für die Wiederaufrichtung der Galerie erforderliche Kunstverständnis und muscälle Einfühlungsvermögen in besonderer Maße besitzt; auch die ihm gestellte Aufgabe, ein Prinz-Eugen-Museum zu schaffen, erfordert die ständige Anwesenheit Grimschitz' in Wien.“⁷⁶

Mit der Unabkömmlichkeit Grimschitz' bei der Wiedererrichtung der Österreichischen Galerie nach der Befreiung Österreichs argumentierte auch Alfred Stix als Leitender Direktor der Staatlichen Kunstsammlungen in Wien im Oktober 1945. Er verwies dabei explizit auf das Engagement von Grimschitz bei der Bewahrung „entarteter Kunst“ während des Krieges:

„(...) erlaube ich mir nur zuzufügen, dass die volle Mitarbeit des Dr. Grimschitz zur Ermöglichung der Österr. Galerie unbedingt notwendig ist, selbst wenn er bis zur Vollendung der kommissionellen Untersuchung von der Direktion entoben werden sollte. Seine politische Verlässlichkeit gilt mir als zuverlässig. Er hat sich von nazistischer Gesinnung schon vor Jahren abgewendet, die sog. „Entartete Kunst“ glücklicherweise für die Galerie bewahrt, sogar erworben und schwere Unannehmlichkeiten mit der Partei gehabt.“⁷⁷

Trotz der Fürsprache von Stix wurde Grimschitz per Erlass des Staatsamtes für Volksaufklärung, Unterricht und Erziehung und für Kultusangelegenheiten vom 6. Oktober 1945 als ehemaliges NSDAP-Mitglied von seinem Dienstposten als Direktor der Österreichischen Galerie entoben und mit 31. Oktober 1947 – „da für eine Wiederinstellung (...) der erforderliche Dienstposten nicht zur Verfügung steht“ – als „Minderbelasteter“ in den dauernden Ruhestand versetzt.⁷⁸

Aufgrund der mit 17. September 1946 in Kraft getretenen Vermögensziehungs-Anmel-dungsverordnung, die der Erfassung „arisierter“ und anderer entzogener Vermögen diene,⁷⁹ übermittelte der interimistische Leiter der Österreichischen Galerie, Fritz Novotny, im Herbst 1946 an das zuständige Magistratische Bezirksamt eine Aufstellung von 26 Kunstwerken, „die im Lauf der Jahre der nationalsozialistischen Herrschaft in Österreich aus jüdischem Besitz für die Österreichische Galerie erworben wurden“⁸⁰

Die angeführten 26 Werke stammten aus acht namentlich genannten Sammlungen und zwar von Josef Blauhorn, Viktor Ephrussi, Wilhelm Freund, Gertrud Felsöváry, Irma Götzl,

ehem. Robert Mendelssohn, Robert Pollak und Leopold Weinstein, oder sie hatten eine unbekannt Provenienz. Zur zweiten Gruppe gehören die Ankäufe von der „Verwaltungsstelle für jüdisches Umzugsut der Geheimen Staatspolizei“ (Vugesta)⁸¹, dem Dorotheum und die von der Reichsstatthalterei zugewiesenen Objekte (zu diesen zählt auch das bereits genannte *Portrait des Schneiders Wolff von Kokoschka*).

Von den 26 Objekten wurden in der Nachkriegszeit zehn an die ehemaligen Eigentümer oder deren Rechtsnachfolger restituiert. Das Gemälde *Meerzügen* von Klimt wurde 1963 im Tausch abgegeben.⁸² Die restlichen 15 Kunstwerke befinden sich nach wie vor im Bestand der Österreichischen Galerie und sind Gegenstand der aktuellen Provenienzforschung. Neun davon (aus den Sammlungen Blauhorn, Felsöváry und Mendelssohn) waren in der Nachkriegszeit Gegenstand von Rückstellungsverfahren gewesen.

Nach der Erstellung von Provenienzdossiers waren vier Kunstwerke aus den Sammlungen Freund und Felsöváry Gegenstand der Beratungen des Rückgabekomitees des Bildungsministeriums: Während die Rückgabe von zwei Gemälden von Feuerbach und Romako an die Erben nach Wilhelm Freund⁸³ im Jahr 2002 vom Beirat empfohlen wurde, wurde eine Restitution im Fall von zwei Waldmüller-Porträts aus der Sammlung Felsöváry⁸⁴ im Jänner 2001 abgelehnt. Dabei wurde mit einer rechtskräftigen Gerichtsentscheidung aus dem Jahr 1952 argumentiert.⁸⁵

Im Zuge der aktuellen Provenienzforschung an der Österreichischen Galerie Belvedere wurden rund 40 jüdische Kunstsammlungen sowie die Sammlung der polnischen Familie Lanekoronski in Hinblick auf mögliche bedenkliche Erwerbungen durch die Österreichische Galerie bearbeitet und Dossiers für die Behandlung im Rückgabebereich des Bildungsministeriums erstellt. Hinzu kommen laufende Recherchen zur Provenienz jener ursprünglich für das „Führermuseum in Linz“ vorgesehenen gesessenen Kunstwerke, die nach dem Krieg im amerikanischen „Central Collecting Point“ in München gelagert wurden und dann der Republik Österreich verfallen sind.⁸⁶

Einen weiteren Schwerpunkt der wissenschaftlichen Arbeit stellt die Überprüfung jener Erwerbungen des Museums dar, die während der NS-Zeit oder auch in der Nachkriegszeit von der Vugesta, aus dem österreichischen und deutschen Kunsthandel und aus dem Wiener Dorotheum getätigt worden sind.⁸⁷

Im Zuge der Recherchen kristallisierte sich mehr und mehr heraus, dass diverse während der nationalsozialistischen Herrschaft in Österreich enteignete Kunstwerke erst nach dem Zweiten Weltkrieg „bona fide“, das heißt ohne einen möglichen Entziehungskontext in Betracht zu ziehen, in den Sammlungsbestand gelangt waren. Als prominentes Beispiel sei an dieser Stelle Klimts Gemälde *Landhaus am Attersee* angeführt, das 1944 als Legat aus Wiener Privatbesitz erworben und als in der NS-Zeit „entzogenes“ Vermögen im Dezember 2001 an die Erben nach Jenny Steiner restituiert worden ist.⁸⁸

Abschließend soll darauf hingewiesen werden, dass bei den Recherchen zu den Erwerbungen der Österreichischen Galerie auf keine wesentlichen Vorarbeiten zurückgegriffen werden konnte. In Hinblick auf mögliche Vorbesitzer erweist sich das handschriftliche Kunstwerkeinventar der Österreichischen Galerie nur als eingeschränkt hilfreich.

In diesem Zusammenhang ist ein von Direktor Dr. Karl Garzaroli-Thurnlackh⁸⁹ im Jänner 1948 verfasstes Gedächtnisprotokoll zu dem bereits angesprochenen Restitutionsfall Felsöváry aufschlussreich, das die Schwierigkeiten der aktuellen Forschung vorwegzunehmen scheint:

„Heute, am 19. Jänner 1948, hat sich Herr Univ. Prof. Dr. Bruno Grimschitz, vormals Direktor der Österreichischen Galerie, in meiner Kanzlei eingefunden und durch Aufklärung und Ausfolgung alter Rechnungen über Verkäufe und Ankäufe von Gemälden jene Unklarheiten zu beheben versucht, die anlässlich eines Rückforderungsanspruches plötzlich zutage traten. (...) Festgestellt muss weiter noch werden, dass infolge dieser nicht absolut klaren Vorgänge das Bildinventar insofern mitbetroffen wurde, als in die mit den vorher überwiesenen Bildern besetzten Nummern einfach andere Erwerbungen eingetragen wurden. Ganz abgesehen von diesen Fällen ist die Zuverlässigkeit und Kongruenz der verschiedenen Inventare und Grundbuchblätter leider nur eine sehr unvollkommene, sodass zur Abfassung neuer Inventare geschritten werden muss. Hierbei befragt, erklärte Prof. Grimschitz, dass verschiedene Versuche, vom Bundesministerium für Unterricht eine entsprechende Kraft für die Führung des sehr umfangreichen Inventars zu erlangen, immer wieder abschlägig beschieden wurden und dass Hofrat Haberitz und er (Prof. Grimschitz) ihre wesentliche Aufgabe darin erblickten, für die Staatsgalerie großartige Neuerwerbungen und Ausstellungen zu machen und nicht Inventararbeiten zu leisten.“⁹⁰

Anmerkungen

- 1 Der vorliegende Text ist eine modifizierte und in wesentlichen Teilen erweiterte Version des Vortrages „Zur Provenienzforschung am Beispiel der Österreichischen Galerie Belvedere“, den die Verfasserin im Oktober 2003 im Rahmen des Symposiums „1903–2003. 100 Jahre Österreichische Galerie Belvedere“ gehalten hat. Die ursprüngliche Version wurde publiziert in: Hadwиг Kräutler / Gerhart Froll (Hrsg.), Das Museum. Spielgel und Motor kulturpolitischer Visionen. 1903–2003. 100 Jahre Österreichische Galerie Belvedere“, Wien 2004, 213 ff. Siehe dazu Robert Knight (Hrsg.), „Ich bin dafür, die Sache in die Länge zu ziehen.“ Die Wortprotokolle der österreichischen Bundesregierung von 1945 bis 1952 über die Entschädigung der Juden, Wien-Köln-Weimar 2000; Brigitte Regel, „Wiedergutmachung“, Bestände zu den Rückstellungsverfahren im Wiener Stadt- und Landesarchiv (WSLA), in: *Fahrbuch des Vereines für Geschichte der Stadt Wien* (DVVGSWV), Bd. 56, Wien 2000, 127 ff. Siehe dazu Monika Mayer, Provenienzforschung in Österreich, in: Tagungsband „Museen im Zweifel. Ankaufspolitik 1933–1945“ und „Die eigene Geschichte. Provenienzforschung an deutschen Museen im internationalen Vergleich“, Veröffentlichungen der Koordinierungsstelle für Kulturverluste Magdeburg, Bd. 2, Magdeburg 2002, 381 ff.
- 2 Alma Mahler-Werfel hatte am 11.8.1947 an die Rückstellungskommission beim Landesgericht für Zivilrechtssachen in Wien einen Antrag auf Rückstellung von Gemälden von Edward Munch und Emil Jakob Schindler aus dem Bestand der Österreichischen Galerie gestellt. WSLA, Akten der Rückstellungskommission beim Landesgericht für Zivilrechtssachen in Wien, ZL Rk 96/53.
- 3 Munchs Gemälde *Meerstrandchaft mit Mond* war 1940 von Maria Eberstaller, der Stiefschwester Alma Mahler-Werfels, um RM 7.000,- an die Österreichische Galerie verkauft worden. Siehe dazu Monika Mayer, Dossier der Kommission für Provenienzforschung zur Sammlung Mahler-Werfel vom 7.4.1999. Siehe auch Restitutionsbericht 2000/01, Dritter Bericht der Bundesministerin für Bildung, Wissenschaft und Kultur an den Nationalrat über die Rückgabe von Kunstgegenständen aus den Österreichischen Bundesmuseen und Sammlungen, Wien 2001, 11: „Am 28. Juni 1999 konnte der Beitrag die Übertragung des Gemäldes von Edward Munch, Meerstrandchaft mit Mond, aus der Österreichischen Galerie an die Erben nach Alma Mahler-Werfel nicht empfohlen. Mit Erkenntnis vom 16. Juni 1963 hat die Rückstellungsoberskommission beim Oberlandesgericht Wien das Begehren Alma Mahler-Werfels auf Rückstellung des Bildes von Edward Munch abgewiesen. Im Erkenntnis wurde festgesetzt, dass der Erwerb durch die Österreichische Galerie durch keinen Entziehungsakt zustande gekommen sei, sondern durch die Verfügung der hierzu berechtigten Verkäufer. Die

Oberste Rückstellungskommission hat die gegen das Erkenntnis damals erhobene Beschwerde Alma Mahler-Werfels zurückgewiesen. Es ist somit mit Rechtskraftwirkung festgesetzt, dass ein Entziehungsabstand, also eine vom Nichtigkeitsgesetz inkriminierte Rechtsabhandlung, nicht gegeben war.“

- 5 Aktenvermerk des Unterrichtsministeriums vom 22.1.1948, Österreichisches Staatsarchiv (ÖStA) / Archiv der Republik (AdR), Bundesministerium für Unterricht (BMU), Sammelmappe 141, Alma Mahler-Werfel.
- 6 Siehe dazu Monika Mayer, Provenienzforschung, in: Jahresbericht der Österreichischen Galerie Belvedere 2000/2001/2002, Wien 2003, 84 ff.
- 7 Dr. Bruno Grimschitz (1892-1964), wissenschaftlicher Mitarbeiter der Österreichischen Galerie seit 1919, Leiter des Museums seit August 1938 (Ernennung zum Direktor mit 28. Dezember 1939), wurde als ehemaliges NSDAP-Mitglied im Oktober 1945 vom Dienstposten als Direktor entlassen und mit 31. Oktober 1947 in den dauernden Ruhestand versetzt.
- 8 Die Formulierung nimmt Bezug auf die Publikation von Rainer Fuchs, Apologie und Dämonisierung des „Österreichischen Expressionismus“, Begriffs- und Rezeptionsgeschichte der österreichischen Malerei 1908 bis 1938, Wien-Köln 1991. Fuchs widmet sich ausführlich den kunsttheoretischen Schriften von Grimschitz aus den 1920er Jahren und dessen „zivilisationskritischen und agrarromantischen Äußerungen“: „Dem Bekenntnis zu einer landlichen, naturnahen, bäurischen, vitalen und kraftvollen Malerei steht hier [bei Grimschitz, Anm. der Verf.] die Kritik großstädtischer Zivilisation und Kultur als ‚dekadent‘ gegenüber.“ Grimschitz statuiert in Referenz zu den politischen Auseinandersetzungen in der Ersten Republik zwischen dem sozialdemokratisch regierten Roten Wien und den von den Christlich-Sozialen dominierten Bundesländern „einen Dualismus von ‚großstädtisch-dekadenter Kunstauffassung‘ und ‚Klimas empfehllichem Großstadtmenschenum‘ einerseits sowie ‚kraftvoller Handwerkslichkeit‘ und ‚bauernhaft unkomplizierter ‚Vitalität‘ als Implikationen ‚eigentlich malerischer‘ Kultur‘ andererseits“ (158 ff.).

- 9 Auf die kunsthistorischen Fachpublikationen von Bruno Grimschitz kann im Rahmen dieser Untersuchung nicht eingegangen werden.
- 9 Hans Sedlmayr, Bruno Grimschitz, in: Gedenkbuch Bruno Grimschitz, Hrg. Karl Ginhart und Gilbert Moro, Klagenfurt 1967 (*Kärntner Museumshefien* 44), 175 ff.
- 10 Hubertus Czernin, Die Fälschung. Der Fall Bloch-Bauer und das Werk Gustav Klimts, Wien 1999, Bd. 2, 309 f.
- 11 „Raub und Zerstörung an Wiener Kunstbesitz“, in: *Neues Österreich. Unabhängiges Wiener Tagblatt*, 4. Mai 1945, 3.
- 12 Schreiben von Grimschitz an die Verwaltung der Staatlichen Theater, Kunstanstalten und Museen vom 9.5.1945. Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere (AdOG) Wien, ZL 36/45.
- 13 Hubertus Czernin stellt in diesem Kontext Folgendes fest: (...) dass die Objekte oft aus einjüdischen Sammlungen stammen, war weder für Händler noch für Museenleiter ein Problem (...).“ Fälschung, 311. Siehe dazu Sophie Lillie, Was einmal war. Handbuch der eingetragenen Kunstsammlungen Wiens, Wien 2003; Tina Walzer / Stephan Templ, Unser Wien. „Aristierung“ auf Österreichisch, Wien 2001.
- 14 Anja Heuss, Wie geht es weiter? – Die Verantwortung der Museen, in: Tagungsband „Museen im Zweifel. Ankaufspolitik 1933–1945“ und „Die eigene Geschichte. Provenienzforschung an deutschen Museen im internationalen Vergleich“, Veröffentlichungen der Koordinierungsstelle für Kulturverluste Magdeburg, Bd. 2, Magdeburg 2002, 419 f. Ergänzend stellt Heuß fest, dass „die Direktoren institutionell in den ‚Aristierungsprozess‘ eingebunden [waren]. Das bedeutet, dass diese Einbindung nicht an der jeweiligen Persönlichkeit hing, sondern dass die Museen als Institutionen beteiligt waren. Eine rein biographische Annäherung an dieses Thema ist daher nur bedingt aussagekräftig.“ (421) Zur Involvierung von Kunstassistenten und Kunstisotekern in den NS-Kunstraub siehe auch Jonathan Petropoulos, The Faustian Bargain. The Art World in Nazi Germany, Oxford University Press 2000.
- 15 Undatiertes Verzeichnis der Dienststellen und Sachverständigen, Abb. in Heuss, Wie geht es weiter, 435 ff.
- 16 Wie durch den von Czernin 1999 erstmals publizierten Akt der Vermögensverkehrsstelle zu Nora Sisyay Gebel, bestand sich bis 1938 eine Version des Klimt-Gemäldes *Der Apfelbaum* im Besitz von Frau Sisyay Gebel, kanzl. in Purkersdorf. Das Bild wurde im November 1939 von Grimschitz als „einwandfreier Klimt“ mit einem RMF von RM 2.500,- geschätzt. Bericht vom 10.11.1939, ÖStA/AdR, Bundesministerium für Finanzen (BMF), Akten der Vermögensverkehrsstelle (VVS), ZL 19.112. Einigen der Schätzung des Bildes durch Grimschitz musste Nora Sisyay das Gemälde um einen Bruchteil des Schätzwertes (die Angaben im Vermögensakt schwanken zwischen RM 90,-, RM 100,- und einer „Auszahlung“ auf RM 395,-) abgeben. Siehe dazu Monika Mayer, Dossier der Kommission für Provenienzforschung zu Gustav Klimts Gemälde *Apfelbaum II* aus der Sammlung Nora Sisyay vom 25.1.2000; Czernin, Fälschung, Bd. 2, 382 ff.

- Im Herbst 2001 wurde Klimts *Apfelbaum II*, der 1961 als Vermächtnis von Gustav Uelicky in den Bestand der Österreichischen Galerie gelangt war, an die Rechenschaftfolger nach Nora Stary restituiert.
- 17 Zur Sammlung Nora Stary siehe auch Lillie, Was einmal war, 1256 ff.
- 18 Zur Sammlerpersönlichkeit Heinrich Rieger siehe Tobias G. Natter, Die Welt von Klimt, Schiele und Kokoschka, Sammler und Mäzene, Köln 2003, 216 ff.; Lillie, Was einmal war, 969 ff.; siehe auch Monika Mayer, Dossier der Kommission für Provenienzforschung zur Sammlung Rieger vom 15.3.2004.
- 19 Lillie, Was einmal war, 522 f.
- 20 Ebenda, 521 f.
- Im Aktenvermerk des Institutes für Denkmalpflege vom 28.11.1942 wurde festgehalten: „Die Sammlung Honig wurde am 4. Oktober 1942 mit der gesamten Wohnungseinrichtung von der GESTAPO abtransportiert. Die Inhaberin wurde auf der Straße verhaftet.“
- Vally Honig wurde am 4.10.1942 verhaftet, als Valerie Röhren am 5.10.1942 nach Maly Trostinec deportiert und sofort nach der Ankunft ermordet. Ebenda.
- 21 „Laut teilel, Mitteilung des Doz. Dr. Grimschitz wurde er selbst zwar vom Land, Kulturleiter der NSDAP mit der kommissarischen Leitung der Osterr. Galerie betraut, hinsichtlich des bisherigen Direktors HR. Dr. Haberdlitz wurde jedoch eine Verfügung nicht getroffen, sodass sich dieser immer noch als Direktor dieser Sammlung betrachten konnte. Da HR. Haberdlitz jedoch schwer krank ist, wurde ihm von hier aus im Wege des Dr. Grimschitz der Rat erteilt, zunächst um seinen Urlaub anzusuchen.“ Aktenvermerk des Unterrichtsministeriums vom 24.5.1938, Zl. 11.292-1/6a. OSMA/ADR, BMU, Personalakkt Bruno Grimschitz.
- 22 Zur Person von Heinrich Schwarz, der 1938 aus rassistischen Gründen aus Österreich vertrieben wurde, siehe Ulrike Wendland, Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil, München 1999, Teil 2, 630 ff.
- 23 Schreiben von Bruno Grimschitz an das Österreichische Unterrichtsministerium vom 6.4.1938, AdÖG, Zl. 196/38.
- 24 Aktenvermerk des Ministeriums für innere und kulturelle Angelegenheiten vom 4.10.1938, Zl. IV-1-36500-b. OSMA/ADR, BMU, Personalakkt Bruno Grimschitz.
- 25 Zur Person von Franz Martin Haberdlitz siehe Stephan Kojn, Franz Martin Haberdlitz, Portrait eines Direktors, Wien 2003.
- 26 Siehe dazu Abschrift des Bescheides der Einspruchskommission beim Magistratischen Bezirksamt für den 19. Bezirk vom 4.12.1946. OSMA/ADR, BMU, Personalakkt Bruno Grimschitz. „Aus den vorgelegten Aufzeichnungen der NSDAP ist ersichtlich, dass der Einspruchswerber seit 1.5.1938 Parteimitglied mit der Mitgliedsnummer 6.228.429 gewesen ist. Dieses Eintrittsdatum und diese Nummer sind ein voller Beweis, dass der Einspruchswerber wegen seiner Verdienste um die Partei in der Verbotzeit von der NSDAP als verlässlicher Nationalsozialist anerkannt wurde. Denn mit dem Eintrittsdatum 1.5.1938 und einer Mitgliedsnummer unter 6.600.000 wurden nur solche Personen in die Partei aufgenommen, die vor dem 13.3.1938 Leistungen für diese erbracht hatten.“
- 27 Fritz Koller, Das Inventarbuch der Landesgalerie Salzburg 1942-1944, Salzburg 2000, 34.
- 28 Siehe dazu Herbert Haupt, Jahre der Gefährdung. Das Kunsthistorische Museum 1938-1945. Wien 1995, 13. Der Direktor des kunsthistorischen Museums, Fritz Dworschak, hatte mit Schreiben vom 11.2.1941 an den Reichsstatthalter Baldur von Schirach den Antrag auf Enthebung von Grimschitz gestellt:
- „In der Galerie aber war das abgelaufene Jahr ein völlig unfruchtbares. (...) [Dabei] stelle ich (...) den Antrag, Herrn Direktor Grimschitz von der kommissarischen Leitung der Gemaldegalerie am Kunsthistorischen Museum zu entheben und Herrn Dr. Gert Adrjan mit der kommissarischen Leitung zu betrauen. (...) Vor allem aber und schließlich ist es nach dem Wortlaut der Entscheidung des Führers im Falle Posse und an sich unhalbar, dass die Galerie alter Meister des Kunsthistorischen Museums ein Anhängsel der Österreichischen Galerie werde, wie das durch die bisherige Amtsführung des Leiters der Fall war.“ Archiv des Kunsthistorischen Museums (AdKHM), Zl. 68/KU/1941. (Ich danke Dr. Herbert Haupt und Dr. Lydia Gröbl, die mir Aktenkopien aus dem Archiv des Kunsthistorischen Museums zur Verfügung stellten.)
- 29 Fragebogen der Alliierten Kommission: Bruno Grimschitz, 3.5.1946. AdÖG, Zl. 92/46.
- 30 Entwurf des Schreibens des Generalkulturreferenten Walter Thomas an Bruno Grimschitz vom 15.4.1943, Zl. 2331/B/43. OSMA/ADR, BMU, Personalakkt Bruno Grimschitz.
- 31 Schreiben der Reichsstatthalterei Wien an Bruno Grimschitz vom 11.8.1941. AdÖG, Zl. 349/41. Bis Juli 1941 war Bruno Grimschitz nachweisbar auch als Experte für neuere Gemälde in der Kunstabteilung des Wiener Dorotheums tätig; siehe dazu den Beitrag von Alexandra Carnus in diesem Band.
- 32 Siehe dazu Gert Kerschbaumer, Meister der Verwirren. Die Geschichte des Kunsthandlers Friedrich Welz, Wien 2000; Koller, Inventarbuch.

- 33 OSMA/ADR, Bundesministerium für Inneres (BMin), Gauakkt Bruno Grimschitz, Zl. 179/197. Siehe dazu Schreiben der Gauleitung Wien, Amt für Beamte an das Gaupersonalamt vom 21.4.1942: „Dr. Bruno Grimschitz (...) war stets nationaler Gesinnung und leistete in der Verbotzeit größere Geldspenden. (...) G. ist auch heute ein guter NS, führt seine Gefolgschaft auf nationale Wege und ist ihr gegenüber sehr kameradschaftlich. (...) G. ist politisch zuverlässig.“
- 34 Schreiben der Hauptstelle Kulturpolitisches Archiv an das Amt Deutsches Volkshilfswerk vom 4.11.1940. Bundesarchiv Berlin, NS 15.
- 35 Abschrift des Schreibens des Reichministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung an den Reichsstatthalter in Wien vom 28.5.1942. OSMA/ADR, BMU, Personalakkt Bruno Grimschitz. Seit der Beurlaubung und folgenden zwangsweisen Pensionierung von Direktor Eberhard Hanfstaengl war die Stelle des Direktors der Nationalgalerie seit 1937 vakant. (Ich danke Dr. Jörn Grabowski, Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin, für seine Hinweise.)
- 36 Aktenvermerk des Generalkulturreferenten Walter Thomas für den Reichsleiter Baldur von Schirach vom 17.7.1942. OSMA/ADR, BMU, Personalakkt Bruno Grimschitz.
- 37 Siehe dazu Eva Frodl-Kraft, Gefährdetes Erbe. Österreichs Denkmalschutz und Denkmalpflege 1918-1945 im Prisma der Zeitgeschichte, Wien-Köln-Weimar 1997; Theodor Brückler (Hrsg.), Kunststraub, Kunstbergung und Restitution in Österreich 1938 bis heute, Wien-Köln-Weimar 1999; Robert Holzner, NS-Kunststraub in Österreich. Von 1938 bis heute. Ein Überblick. in: *Österreich in Geschichte und Literatur* (ÖGL), 46. Jg., 2002, Heft 3, 151 ff.
- 38 Schreiben von Bruno Grimschitz an das Österreichische Unterrichtsministerium vom 15.4.1938. AdÖG, Zl. 206/38. Direktor Franz Martin Haberdlitz hatte bereits am 21.3.1938 die „Sicherstellung der zwei Objekte I. Friedrich Amringer: „Bildnis der Frau Striebel“ 2. Ferdinand Georg Waldmüller: „Satzkammerguldenschaf“ (...) in der Sammlung Oskar Bondy durch Aufnahme in den Denkmalschutz“ beantragt; Schreiben Franz Martin Haberdlitz an die Zentralstelle für Denkmalschutz vom 21.3.1938. AdÖG, Zl. 182/38.
- Zur Sammlung Oskar Bondy siehe auch Lillie, Was einmal war, 216 ff.
- 39 Schreiben Dr. Hans Posse an Reichsleiter Martin Bormann vom 20.10.1939. Bundesarchiv Koblenz, B 333, Zl. 230. Die 13 für die Österreichische Galerie vorgesehenen Gemälde von Achenbach, Bias, Fieger, Lampi, Jentz, Knusss, G. Max, Meissonier, Prud'hon, Th. Rousseau und Ziem stammen aus den beschlagnahmten Sammlungen von Alphonse und Louis Rothschild beziehungsweise Alphonas Thorsch.
- 40 Schreiben der Direktion der Österreichischen Galerie an Hermann Berchthold, treuhänderiger Verwalter der Sammlung Lederer, vom 30.6.1939. AdÖG, Zl. 442/39. Siehe dazu auch Schreiben der Direktion der Österreichischen Galerie an das Ministerium für innere und kulturelle Angelegenheiten vom 14.7.1939. Ebenda.
- „Die unterzeichnete Direktion erlaubt sich zu berichten, dass sie über Aufforderung der Zentralstelle für Denkmalschutz an der Kommissionierung der zur Auflösung bestimmten Sammlung Lederer teilgenommen hat und hierbei feststellte, dass aus dieser Sammlung folgende Werke zur Ausgestaltung der im Besitz der Österreichischen Galerie befindlichen Werke von Gustav Klimt, Schiele, Mautbertsch und Burne-Jones befinden sich die folgenden zehn Werke Gustav Klimts: *Die Musik*, *Der goldene Apfelbaum*, *Die Philisophie* (und 1 Studie), *Die Jurisprudenz*, *Beethovenfest*, *Danae*, *Damenbildnis* und zwei *Landeshöfen*.
- Zur Sammlung August und Serena Lederer siehe auch Lillie, Was einmal war, 656 ff.
- 41 Es ist eine Ironie des Schicksals, dass die sichergestellten Kunstwerke aus der Sammlung Lederer, die 1943 zur Bergung nach Schloss Immendorf in Niederösterreich verbracht wurden, im Mai 1945 gemeinsam mit dem vom Museum erworbenen Fakultätsbildern (inklusive des Bildes *Die Medizin* aus dem Bestand der Modernen Galerie) dem Brandanschlag von abdrückenden SS-Mitgliedern zum Opfer gefallen sind. Siehe dazu Brückler, *Kunststraub*, 222 ff.
- 42 Aktenvermerk von Dr. Josef Zypka, Zentralstelle für Denkmalschutz, vom 2.2.1939. Archiv des Bundesdenkmalamtes, Restitutionsakten Bloch-Bauer, Karton 32, Zl. 782/39.
- 43 Schreiben Restitutionsakten Bloch-Bauer, Karton 32, Zl. 782/39.
- 44 Adele Bloch-Bauer, „Mein letzter Wille“, 19.1.1933 (handschriftlich). WS/LA, Bezirksgericht Innere Stadt, Zl. A II 14/25. „Meine zwei Porträts und die 4 Landeskarten von Gustav Klimt bitte ich meinen Elterngütern nach seinem Tode der österr. Staats-Galerie in Wien (...) zu hinterlassen.“
- 45 Zur Sammlung Bloch-Bauer siehe Czernin, Fälschung; siehe auch Restitutionsbericht 2000/01, 11: „Am 28. Juni 1999 empfahl mir [Bundesministerin Elisabeth Göhrer, Anm. der Verf.] der Beirat gemäß § 3 Rückgabegesetz, sechs Gemälde von Gustav Klimt aus der Österreichischen Galerie an die Erben nach Ferdinand Bloch-Bauer nicht zu übereignen.“

- 45 Siehe dazu auch G. Tobias Natter, Oskar Kokoschka und das Belvedere oder Wie sammelt man ein „Genie“, in: Ausstellungskatalog Kokoschka und Wien, Wien 1996, 19 f.
- 46 Bruno Grimschitz, Die Österreichische Galerie. Zu ihrem fünfzigjährigen Bestehen, in: *Kunst im Volk*, V. Jg., Folge 3/4, 1953/54, 77. (Ich danke Dr. Michael Krapp, der mir eine Kopie des Artikels zur Verfügung stellte.)
- 47 Schreiben des Österreichischen Unterrichtsministeriums an die Direktion der Österreichischen Galerie vom 21.3.1938, AdÖG, Zl. 184/38.
- 48 Dienstzettel des Österreichischen Unterrichtsministeriums vom 21.3.1938 per Schreiben vom 21.3.1938 an die Direktion der Österreichischen Galerie übermittel, AdÖG, Zl. 184/38.
- 49 Klaus Baudissin, Gutachten über den Bestand der Modernen Galerie und der Österreichischen Galerie vom 25.3.1938, OSA/VA, BMU, 15 Bl., Albertina, Zl. 9349/38. (Ich bedanke mich bei Dr. Marlen Gröning dafür, dass sie mir mehrere Aktenkopien zur Verfügung stellte.)
- 50 Schreiben des Österreichischen Unterrichtsministeriums an Bruno Grimschitz vom 1.4.1938, AdÖG, Zl. 207/38.
- 51 Schreiben Bruno Grimschitz an das Österreichische Unterrichtsministerium vom 6.5.1938, AdÖG, Zl. 202/38: „[L]Schließung der Modernen Galerie: Am 20. März wurde die Moderne Galerie bereits geschlossen. Ihre Bestände sind inzwischen in dem Obergeschoss magaziniert. Von dem Ankauf eines Gemäldes von Max Florian, der mit dem Künstler im März bereits vereinbart war, ist im Sinne der ergangenen Weisungen abgesehen worden.“
- 52 Ebenda.
- 53 In seinem Gutachten vom 25.3.1938 hatte Baudissin festgestellt, dass „die Bestände der Modernen Galerie nur wenige Werke ausgesprochener Verfallkunst“ umfassen würden.
- 54 Siehe dazu Stephanie Barron, „Degenerate Art“, The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany, Los Angeles 1991.
- 55 Schreiben Dr. Fritz Novotny, Österreichische Galerie, an das Kunstkabinett H. Gurfit in Hamburg vom 24.6.1941, AdÖG, Zl. 250/41.
- 56 Schreiben Wladimir Semischew an die Österreichische Galerie vom 24.9.1941, AdÖG, Zl. 398/41.
- 57 Siehe dazu auch den staatlichen Galeriezeit nicht verkauft noch im Tausch abgegeben werden.“
- 58 Gedächtnisprotokoll Dr. Anton Reibel, Albertina, vom 5.5.1939, Archiv der Albertina Wien, Zl. 484/38.
- 59 Zur Ausstellung „Emanuele Kunst“ im Künstlerhaus siehe Jan Tabor, Die Gaben der Ostmark, Österreichische Kunst und Künstler in der NS-Zeit, in: Hans Seiger / Michael Lunardi / Peter J. Populorum (Hrsg.), Im Reich der Kunst, Die Wiener Akademie der bildenden Künste und die faschistische Kunstpolitik, Wien 1990, 290 ff.; ders., Emanuelle Kunst, Wien 1939, in: Ausstellungskatalog Kunst und Diktatur, Wien 1994, Bd. 2, 930 f.; Gloria Suliano / Patrick Werkner, Oskar Kokoschka: Kunst und Politik 1937-1950, Wien-Köln-Wien 2003, 101 ff.; Monika Mayer, Aspekte des Wiener Ausstellungswesens im Austrofaschismus und im Nationalsozialismus am Beispiel des Künstlerhauses und der Secession, in: Herbert Pösch / Gottfried Fiedl (Hrsg.), Politik der Präsentation, Museum und Ausstellung in Österreich 1918-1945, Wien 1996, 90.
- 60 Oskar Kokoschka war mit neun Gemälden, einem Plakat und sechs Graphiken an der Münchner Ausstellung „Emanuelle Kunst“ 1937 vertreten; die Nationalsozialisten konfiszierten insgesamt 417 Kunstwerke Kokoschkas aus öffentlichen Sammlungen in Deutschland.
- 61 Verhandlungschrift über die Jüngerung des Ausstellungsgutes vom 15.11.1943, Schreiben von Leopold Blau-entstehen an das Künstlerhaus vom 14.11.1943, WSLA, Archiv des Künstlerhauses, Ausstellungsakten 1943, Karton 150.
- 62 Siehe dazu Tobias G. Natter, Fürstinnen ohne Geschlecht, Gustav Klimt und die „Gemeinschaft aller Schaffenden und Genießenden“, in: Tobias G. Natter / Gerbert Frodl (Hrsg.), Klimt und die Frauen, Köln 2000, 72.
- 63 Schreiben von Bruno Grimschitz an Anton Peschka vom 18.3.1941, AdÖG, Zl. 115/41.
- 64 Siehe dazu auch Natter, Kokoschka und das Belvedere, 20: „Allem Anschein nach händerten ihn weder seine Mitgliedschaft in der NSDAP noch die offiziellen Vorgaben an einem eminent abweisenden Interesse für moderne Kunst.“
- 65 Zur Sammlung Annie und Fritz Wolff-Krize siehe Lilie, Was einmal war, 1340 ff.
- 66 Dr. Fritz Novotny (1903-1983) war wissenschaftlicher Mitarbeiter der Österreichischen Galerie seit 1939, Ernennung zum Kurator 1942, 1945-1949 interimsistischer Leiter, 1960-1968 Direktor.
- 67 Schreiben von Bruno Grimschitz an Fritz Novotny vom 5.5.1948, AdÖG, Zl. 206/48.
- 68 Siehe dazu Oliver Rathkolb, Führerrei und gotthegnadet, Kunsterleben im Dritten Reich, Wien 1991, 44 ff.; ders., Die Wiener Note in der deutschen Kunst, Nationalsozialistische Kulturpolitik in Wien 1938-1945, in: Ausstellungskatalog Kunst und Diktatur, Wien 1994, Bd. 1, 332 ff.
- 69 Die Österreichische Galerie erwarb 1942 fünf Gemälde von Corot, Degas, Manet und Monet aus der ehemaligen Berliner Kunstsammlung von Robert Mendelssohn von dessen Witwe Giulietta.
- 70 Walter Thomaz, Bis der Vorhang fiel, Bericht nach den Aufzeichnungen aus den Jahren 1940 bis 1945 von W. Th. Andermann, Stuttgart 1947, 140 f.; siehe dazu auch Bruno Grimschitz, Neuerwerbungen der Österreichischen Galerie in Wien, Wien 1940: „Seit dem Anschlusse Österreichs an das Deutsche Reich konnte die Erwerbungsaktivität, ermöglicht durch unvergleichlich größerer finanzielle Mittel, in besonders reichem Maße nicht nur die Darstellung der österreichischen Kunst vom 18. bis zum 20. Jahrhundert durch wertvolle Werke bereichern, sondern vor allem die deutsche Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch Schöpfungen der Maler Menzel, Thoma, Leibl, Trabner, Schuch, Uhde und Feuerbach ergänzen.“
- 71 Bruno Grimschitz, in: Ausstellungskatalog Neuerwerbungen der Österreichischen Galerie in Wien, Wien 1941, 3.
- 72 Siehe dazu Natter, Fürstinnen, 72 ff.
- 73 Siehe auch Thomaz, Vorhang, 148: „Welch ein Erstaunen tief deshalb auch die Ausstellung seiner [Klimts, Anns, der Verfl.] noch in Wien befindlichen Ölbilder und Zeichnungen hervor, die ich bei dem Direktor der Österreichischen Galerie anregte und welche Anfang 1943, nach langen Vorbereitungen, in der Secession [sic] eröffnet wurde, - zu gleicher Zeit, als im Künstlerhaus jene Ausstellung der „jungen Kunst“ bewies, dass die genannten Forderungen des Münchner Ausstellungsstils die Auseinandersetzung der jungen Maler mit der Umwelt doch nicht zum Schweigen bringen konnte.“
- 74 Grimschitz war neben seiner Museumsstätigkeit seit 1932 als Privatdozent für neuere Kunstgeschichte und Museumskunde an der Technischen Hochschule in Wien und seit 1937 als Privatdozent an der Universität Wien zugelassen; mit 15.9.1941 erfolgte die Ernennung durch das Reichserziehungsministerium zum außerplanmäßigen Professor an der Universität Wien (Wiederzulassung als Universitätsdozent für Kunstgeschichte 1956).

- Siehe dazu Schreiben von Bruno Grimschitz an Ministerialrat Dr. Frey, Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung in Berlin, vom 22.11.1944, Bundesarchiv Berlin, Akten des ehem. Berlin Document Center, Bruno Grimschitz: „Ich bitte Sie sehr, meine Berufung an die Grazer Universität ohne Rücksicht auf die ablehrende Stellungnahme der Wiener Reichsstatthalterei zu verfolgen. Ich möchte den Schritt zur Universitätsaufbahn unbedingt tun und habe in Salzburg auch Professor Dadien aus Graz neuerlich meine Bereitschaft ausgedrückt, den Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Grazer Universität anzunehmen.“
Siehe auch handschriftliches Schreiben von Bruno Grimschitz an Ministerialrat Dr. Frey, Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung in Berlin, vom 19.12.1944, Bundesarchiv Berlin, Akten des ehem. Berlin Document Center, Bruno Grimschitz: „Heute darf ich Ihnen mitteilen, dass mich der Reichsleiter von Schirach auf meinen eindrucklich vorgeschriebenen Wunsch, dem Rufe an die Grazer Universität folgen zu wollen, für diese Berufung freigegeben hat. Es stehen also von der mir vorgeschriebenen Wiener Stelle einer Berufung auf den Grazer Lehrstuhl keinerlei Hindernisse mehr im Wege.“
- 76 Schreiben Reichsleiter Baldur von Schirach an den Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung vom 17.10.1944 ÖStMAAdr, BMU, Personalakt Bruno Grimschitz.
- 77 Schreiben Dr. Alfred Stix an das Staatsamt für Volksaufklärung, für Unterricht und Erziehung und für Kulturangelegenheiten vom 4.10.1945, ÖStMAAdr, BMU, Personalakt Bruno Grimschitz.
Siehe dazu auch Anm. 90.
- 78 ÖStMAAdr, BMU, Personalakt Bruno Grimschitz, Zl. 49.423-III/6/47.
Im Dekret zur Versetzung in den Ruhestand wurde angemerkt, dass „die vom 13.III.1938 bis zum 30.IV.1945 zurückgelegte Dienstzeit für die Vorrückung in höhere Bezüge und für die Bemessung des Ruhe- und Versorgungsgemessenes zur Ganze angerechnet“ wird.
- 79 Siehe dazu Rigole, „Wiedergutmachung“.
- 80 Schreiben von Fritz Novotny an das Magistratische Bezirksamt für den I. Bezirk vom 14.11.1946 und Nachtrag vom 3.12.1946, AdÖG, Zl. 36/45.
- 81 Zur „Vogelia“ siehe Gabriele Anderl / Edith Blasechitz / Sabine Leitlner, „Artisierung“ von Mobilien, Veröffentlichungen der Österreichischen Historikerkommission, Vermögensszenung während der NS-Zeit sowie Rückstellungen und Entschädigungen seit 1945 in Österreich, Bd. 15, Teil I, Wien – München 2004.
- 82 Im Oktober 1963 erwarb die Österreichische Galerie im Tausch zwei Gemälde von Michael Wulky gegen die Abgabe des Klimt-Gemäldes an den Kunsthändler Ferdinand Spany, AdÖG, Zl. 891/63.
- 83 Siehe dazu Monika Mayer, Dossier der Kommission für Provenienzforschung zur Sammlung Freund vom 9.7.2002; siehe auch Lillie, Was einmal war, 368 ff.
- 84 Siehe dazu Monika Mayer, Dossier der Kommission für Provenienzforschung zur Sammlung Felšoványi vom 25.7.2000; siehe auch Lillie, Was einmal war, 356 ff.
- 85 Restitutionsbericht 2000/01, 10 ff.: „Diese beiden Gemälde wurden im Jahr 1939 von der Bewollmächtigten der Eigentümerin der Galerie Wolfraum zum Verkauf übergeben, von der sie die Österreichische Galerie erwarb. Ein Rückstellungsbescheid Gertrude Felšoványis [sic] wurde mit Erkenntnis der Rückstellungskommission beim LG für ZNS Wien vom 28. Mai 1952, das in Rechtskraft erwachsen ist, kostenpflichtig abgewiesen. Der Beirat komite (...) keine im Widerspruch zu einer rechtskräftigen Gerichtsentscheidung stehende Empfehlung abgeben.“
- 86 Kunstwerke aus dem Sammlungsbestand des „Führermuseums“ mit einem Herkunftsnachweis, dass sie mit Stichlag 13.3.1938 aus Österreich stammen, gelangten im Sinne der so genannten „äußeren Restitution“ in den Besitz der Republik Österreich. Mit Erlass des Unterrichtsministeriums vom 29.6.1963 wurden die Kunstwerke verschiedenen Bundesmuseen zur „streuhändigen“ Verwahrung“ übergeben; per Erlaß vom 25.3.1965 wurde verfligt, die Objekte „definitiv in die Inventare“ aufzunehmen.
Siehe dazu AdÖG, Zl. 702/63, Zl. 466/65.
- Insgesamt konnten 13 Bilder aus dem ehemaligen Besitz Martin Bormanns, 82 Werke aus der ehemaligen Sammlung Joachim von Ribbentrop und 71 Werke aus dem ehemaligen Bestand „Führermuseum Linz“ festgestellt werden.
- 87 Siehe dazu Czernin, Fälschung, 310 ff.: „Ohne Grimschitz ging wenig in den Wiener Museen und Sammlungen während der NS-Zeit (...) Und so war auch der Kunsthandel stets auf ihn angewiesen. Grimschitz stand in direkten Geschäftsbeziehungen zur Galerie Weltz (...) er handelte mit der Galerie St. Lucia, der Kunsthandlung O. Schatzler, dem Antiquariat Heck, der Kunsthandlung Neumann, der Galerie Wolfraum, der Berliner Galerie Haberstock, auch mit der VUGESTA (...) und dem Dorobothum, aber auch mit der 1938 artisierten Neuen Galerie in der Wiener Grlanangergasse. Dass die Objekte oft aus „enjudeiten“ Sammlungen stammten, war weder für Händler noch für Museumsleiter ein Problem (...)“

88 Siehe dazu Monika Mayer, Dossier der Kommission für Provenienzforschung zur Sammlung Steiner vom 20.12.1999.

89 Dr. Karl Garzaroli-Thurnbacht (1894-1964) war Leiter der kunsthistorischen Sammlungen am Museum Joanneum in Graz bis 1946, 1946/47 Direktor der Albertina in Wien und von 1947 bis 1959 Direktor der Österreichischen Galerie.

90 Gedächtnisprotokoll Karl Garzaroli-Thurnbacht vom 19.1.1948, ÖStMAAdr, BMU, 15 B1, Karton 150, Zl. 6746-11-6/48.

Das Unterrichtsministerium sah übrigens im Einvernehmen mit dem Leitenden Direktor der Staatlichen Kunstsammlungen in Wien, Alfred Stix, von einem disziplinierten Einschreiten gegen Grimschitz ab, der 1939 eine fingierte, überhöhte Rechnung für die beiden Waldmüller-Porträts aus der Sammlung Felšoványi hatte ausstellen lassen. Stix hatte argumentiert, dass – gegen den Versuch Grimschitz, schwarzes Geld für Ankäufe zu verschaffen, in diesem Falle wohl nichts einzuwenden [ist], da er es zur Unterstützung moderner Künstler von Bedeutung verwendete, deren Werke in jener Zeit offiziell nicht halten angekauft werden dürfen.“ Schreiben Alfred Stix, Leitender Direktor der Staatlichen Kunstsammlungen in Wien an das Unterrichtsministerium vom 29.1.1948, Ebenda.

Grimschitz hatte unter anderem Ankäufe von Werken von Herbert Boeckl, Josef Dobrowsky, Robin Christian Andersen und Max Florian getätigt.

- Veröffentlichungen der Unabhängigen Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg. Bd. 1. Zürich 2001. Weitere Überlegungen zum Schweizer Kunstmarkt mit jeweils unterschiedlicher thematischer Gewichtung finden sich in: Esther Tisa Francini, Der Wandel des Schweizerischen Kunstmarkts in den 1930er- und 1940er Jahren. Voraussetzungen und Folgen einer internationalen Neuordnung. In: Der Schweizer Kunstmarkt (19.-20. Jahrhundert), *Traveller, Zeitschrift für Geschichte*, 2002 / 1, 107–123, sowie in Esther Tisa Francini, Kunsthandel in der Schweiz 1933–1945. Fluchtgut, Raubgut und die Restitutionsfrage. In: Koordinationsstelle für Kulturverluste Magdeburg (Hrsg.), *Museen im Zwielicht. Ankaufspolitik 1933–1945 / die eigene GESCHICHTE. Provenienzforschung an deutschen Kunstmuseen im internationalen Vergleich* (basierend auf Tagungen 2001 in Köln und 2002 in Hamburg), Magdeburg 2002, 109–126.
- 3 Die Galerie wurde ab 1930 gemeinsam von Justin Tannhauser, dem Sohn Heinrich Tannhausers und von Siegfried Rosenzweig, dem Sohn von Heinrich Tannhausers Schwester, geleitet. Zahlreiche, in langen Jahren zusammengetragene Werke aus dem Privatbesitz der Familie Rosenzweig sind heute öffentlich zugänglich: Einerseits ist dies die seit 1978 bestehende „Donation Rosenzweig“ mit Arbeiten von Pablo Picasso im heutigen Picasso-Museum in Luzern, andererseits die „Sammlung Rosenzweig“ in Luzern.
 - 4 Zum New Yorker Kunstmarkt der unmittelbaren Nachkriegszeit siehe Serge Gailbaut, *Wie New York die Idee der modernen Kunst gestohlen hat. Abstrakter Expressionismus, Freiheit und Kalter Krieg*. Dresden – Basel 1997; Peter Watson, Sobehy's, Christies, Castelli & Co. Der Aufstieg des internationalen Kunstmarkts, Düsseldorf – Wien – New York – Moskau 1993, 330 ff.
 - 5 Hierzu siehe Unabhängige Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg (UEK). Die Schweiz, der Nationalsozialismus und der Zweite Weltkrieg. Schlussbericht, Zürich 2002.
 - 6 Private Fluchtgutverwerter sind zum Beispiel Arthur Stoll, Oskar Reinhard wie auch Emil G. Buhle, öffentliche hingegen Museen wie das Kunstmuseum Zürich und das Kunstmuseum Basel.
 - 7 Die *Vogelia* ist das Kürzel für die „Verwaltungsstelle für jüdisches Vermögen der Geheimen Staatspolizei“.
 - 8 Siehe auch den Beitrag von Alexandra Caruso in diesem Band.
 - 9 Auf von den Alliierten erstellten „Schwarzen Listen“ (so genannten „Black Lists“) sind natürliche oder juristische Personen verzeichnet, die mit den Achsenmächten zusammengearbeitet haben. Siehe für Schweizer Firmen im Zweiten Weltkrieg Zürich 1991.
 - 10 Bei Walter Feilchenfeldt in Zürich liegt der Nachlass der Berliner Galerie Paul Cassirer.

Ingo Zechner

Zweifelhaftes Eigentum

Fußnoten zur Kunstrestitution in Österreich

In der medialen Berichterstattung über die NS-Zeit und ihre Folgen kommt der Entziehung von Kunstwerken ein besonderer Stellenwert zu. Was während der nationalsozialistischen Herrschaft im Wesentlichen eine Sache von Experten gewesen war und im Gesamtkontext der NS-Vermögensentziehungen trotz der Kunstobsession¹ des „Führers“ und einiger seiner Vasallen lediglich eine Nebenrolle gespielt hatte, rückte 1998 ins Zentrum der öffentlichen Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus in Österreich. Auslöser war die vielzitierte Beschlagnahme zweier Schiele-Bilder aus der Sammlung Leopold in New York, gefolgt vom „Fall Rothschild“² und seinen innenpolitischen Konsequenzen, deren Höhepunkte die Einsetzung einer Kommission für Provenienzforschung im Frühjahr 1998 und der Beschluss eines Kunststrückabgabegesetzes³ im November 1998 darstellen. Ironischerweise war es die unter Provenienzforschern und -forscherinnen oft übel beleumdete journalistische Arbeit, die Provenienzforschung überhaupt erst geschaffen hatte.⁴ Warum der vermögensrechtliche Aspekt in den späten 1990er Jahren andere Aspekte der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus zu überlagern begonnen hat, ist eine Frage zukünftiger zeitgeschichtlicher Forschung. Die paradigmatische Rolle der Kunstrestitution in dieser Auseinandersetzung könnte abgesehen vom teils beträchtlichen Wert der Gegenstände aber zwei weitere Gründe haben: Zum einen sind Kunstgegenstände neben Liegenschaften die einzigen entzogenen Objekte, bei denen noch heute eine Naturalrestitution möglich ist; zum anderen bilden sie in besonderer Weise Kristallisationspunkte kollektiver Identität und individueller Geschichte.

Was heute in österreichischen Museen hängt, gilt vielen als nationales Kulturgut. Aus Gustav Klimts Porträt *Bildnis Adele Bloch-Bauer I* (Nr. 150 im Werkverzeichnis von Novotny-Dobai) wurde nach seiner Entziehung in der NS-Zeit die anonyme *Dame in Gold*, eines der heute meistreproduzierten Bilder der Welt. Aus Gustav Klimts *Dame mit Federboa* (Novotny-Dobai Nr. 161) wurde noch im Jahr 2000 ein Werbesujet für eine Ausstellung über „Klimt und die Frauen“ in der Österreichischen Galerie Belvedere. Ein Hinweis auf die Provenienz des Bildes fehlte sowohl im Katalog als auch in der Ausstellung. Er wurde erst angebracht, als das Bild noch während der laufenden Ausstellung zur Restitution freigegeben wurde.

In gedächtnispolitischer Hinsicht kommt in der Einverleibung als kulturelles Erbe ein doppeltes Vergessen zum Ausdruck: Vergessen ist, dass selbst ein moderner Klassiker wie Gustav Klimt einmal als Enfant terrible gegolten hat, nachdem seine gesellschaftliche Reputation, die er mit seinen historischen Frühwerken erworben hatte, durch den Skandal um seine Universalitätsbilder nachhaltig beschädigt war. Vergessen ist gleichzeitig, dass es vor allem jüdische Mäzene waren, die ihm unter den Produktionsbedingungen der bildenden Kunst in der bürgerlich-adeligen Gesellschaft des Wiener Fin de siècle das Auskommen gesichert haben. Gewiss ist jede konstatierende Rede über das Vergessen ihr eigener performativer Gegenbeweis,

aber in jenem kollektiven Gedächtnis, das sich durch dieses Vergessen konstituiert, kommt ihr nur der Status einer unwillkürlichen Erinnerung zu. Was durch ein Zusammenspiel individueller Leistungen gegen den Mainstream der Gesellschaft, darunter auch die so genannte feine, möglich geworden war, erfährt eine nachträgliche kollektive Aneignung, die über den privatrechtlichen Eigentumswechsel an einzelnen Objekten weit hinausgeht und die unterschiedlichsten Gesellschaftsschichten durchläuft: Die Klimi-Bilder im Oberen Belvedere gehören heute ebenso zum touristischen Image Wiens wie der Stephansdom oder Schönbrunn. Sie sind emblematische Zeugnisse einer Epoche, aus deren kulturindustriellen Klischees der antisemitische Grundkonsens der verschiedenen politischen Lager ebenso diskret entfernt wurde wie das kulturelle Engagement vieler jüdischer Familien, deren Angehörige man wenig später entweder vertrieben oder in die Vernichtungslager deportiert hat.

Andererseits läuft die emphatische Erinnerung an den Beitrag jüdischer Kunstsammler zur Wiener Kultur Gefahr, einen Gegenmythos aufzubauen, dessen Kehrwende eine andere Form des Vergessens ist. Diese Gefahr droht zunächst überall dort, wo die Leistungen von Einzelpersonen einem imaginären Kollektiv zugeschrieben werden, aber auch wo die Bedeutung der modernen Kunst für die Alltagskultur überschätzt wird. Das Wiener Judentum ist solche ein imaginäres Kollektiv, das erst durch die Verfolgungsmaßnahmen im Nationalsozialismus zu einem realen wurde. Viele wollten – dem Antisemitismus zum Trotz – von ihrer Zugehörigkeit zum Judentum so lange nichts wissen, bis sie von den Nationalsozialisten mit Gewalt daran erinnert wurden. Andere haben sie als Glaubensbekenntnis offen gelobt. In beiden Gruppen gab es Kunstsammler und Leute, die an Kunst nicht interessiert waren. Nur ein sehr enger Kulturbegriff wird. Letztere ihren Beitrag zur Wiener Kultur strengt machen, und dennoch wird er selten erwähnt. Geht man in der Forschung von rund 206.000 Personen aus, die den Nationalsozialisten als Juden galten und im Jahr 1938 in Österreich lebten, waren unter ihnen nach heutigem Wissensstand nur einige Dutzend, die Kunstsammlungen besaßen haben.² Werke von Klimt, Schiele oder Kokoschka haben die wenigsten von ihnen gezielt gesammelt,³ viele Sammlungen waren von gutbürgerlichen Geschmack des späten 19. Jahrhunderts geprägt. Die Moderne programmatisch zu fördern, wie das etwa August und Serena Lederer, Jenny Steiner oder Victor Zuckermandl im Fall von Gustav Klimt sowie Oskar Reichel im Fall von Oskar Kokoschka getan haben, beziehungsweise überwiegend oder ausschließlich zeitgenössische Kunst zu sammeln, wie das Heinrich Rieger getan hat, war auch im jüdischen Bürgertum eine Außenseiterposition. Neben persönlicher Leidenschaft für die Sache mögen in der Spätzeit der Monarchie auch der Standestitel und der spezifische Antisemitismus der kleinen Gesellschaft eine Rolle bei der Entscheidung für derartige Nischenprojekte gespielt haben: Verweigerte man den vermeintlichen Parvenüs, deren gesellschaftlicher Aufstieg durch die rechtliche Gleichstellung von Juden und Nichtjuden im Staatsgrundgesetz von 1867 ermöglicht worden war, trotz des Erwerbs der üblichen Statussymbole die volle gesellschaftliche Anerkennung, kompensierten diese die mehr oder weniger subtilen Zeichen der Verachtung durch Komplizenschaft mit einer Avantgarde, die dem Zeitgeist weit voraus war. Die wiedererweckte Erinnerung an dieses Bündnis schlägt neuerlich um in Vergessen, sobald die soziale, politische und religiöse Heterogenität der jüdischen Bevölkerung Wiens unterschlagen und ihr Kulturbeitrag auf die avantgardistische Leistung einer kleinen Elite reduziert wird. Diese Heterogenität beginnt zwar unter dem Druck der nationalsozialistischen Verfolgung rapide zu schwinden, ist aber in den unterschiedlichen Erfahrungen der Vermögensbeziehungen noch präsent. Für das Gros des jüdischen Bürgertums war die Entziehung

seiner Firmen- und Liegenschaftsanteile sowie seiner Bank- und Sparguthaben, für die bürgerliche und die proletarische jüdische Bevölkerung der Ausschluss aus dem Berufsleben sowie die Entziehung von Mietwohnungen und Hausrat die zentrale gemeinsame Erfahrung der Zerstörung der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Existenz. Die Entziehung und Rückgabe von Kunstwerken, insbesondere von modernen, ist zwar für die Konstitution kollektiver Erinnerung signifikant, für die Vermögensbeziehungen in der NS-Zeit in vielerlei Hinsicht aber nicht repräsentativ.

Gleichwohl umgibt die Rückgabe von Kunstwerken ein besonderer Nimbus, der mit der Aura von Kunstwerken allein nicht zu erklären ist. Zu dieser Aura kommt die ihrer ehemaligen Eigentümer hinzu, die, wenn sie nicht ermordet wurden, zumindest ihr früheres Leben hinter sich lassen mussten. Wie die verlassenen Gebäude sind diese Kunstwerke ein Stück Vergangenheit im öffentlichen Raum. Obgleich Erinnerungstücke, sind sie doch mehr als historische Fettschobjekte. Sie sind Objekte, die einem falschen kollektiven Bewusstsein entrisen und ihrer individuellen Geschichte zurückgegeben werden: ihrer eigenen Geschichte und der Geschichte ihrer früheren Eigentümer. Wenn sie von den Rückstellungsempfängern oft rasch wieder veräußert werden, liegt das in der Regel daran, dass ihr Gebrauchswert nur noch in ihrem Tauschwert realisiert werden kann. Zu verschiedenen sind meist die Lebensverhältnisse der Rechtsnachfolger, zu diversifiziert die Eigentumsanteile, als dass man die Vergangenheit wieder zur Gegenwart machen könnte.

Die Rückgabe von entzogenen Kunstwerken ist ein gedächtnispolitischer Akt mit zahlreichen Implikationen, die sich im Kunstrückgabegesetz von 1998 und verwandten rechtlichen Bestimmungen anderer öffentlicher Rechtsträger verdrichten. *De jure* handelt es sich um die Idee einer – freilich fiktiven – Wiederherstellung früherer Eigentumsverhältnisse: *De jure* wird diese auf den ersten Blick simple Idee durch eine Reihe von rechtlichen Transaktionen kompliziert, die jeglichen Eigentumsanteil an diesen Gegenständen zweifelhaft werden lassen. Fiktiv ist die Wiederherstellung insofern, als die Gegenstände so behandelt werden, als ob sie niemals entzogen worden wären. Das ist hinsichtlich des Erbrochens der Fall, wenn es so zur Anwendung kommt, als ob der frühere Eigentümer zum Zeitpunkt seines Todes über die Gegenstände verfügt hätte. Das war aber auch bei der direkten Rückgabe an den früheren Eigentümer schon immer der Fall, soweit die Veränderungen von dessen Lebensverhältnissen ebenso unberücksichtigt blieben wie Veränderungen der Gegenstände.

Am Umgang mit beiden Varianten dieser Fiktion lassen sich bereits wichtige gedächtnispolitische Transformationen innerhalb eines halben Jahrhunderts ablesen: Während die Rückstellungsgesetze der späten 1940er Jahre die gesetzliche Erbfolge noch drastisch eingeschränkt hatten,⁴ gilt in der Anwendung des Kunstrückgabegesetzes von 1998 uneingeschränkt die Rechtsnachfolge laut ABGB. Unterliegen rückgestellte Kunstgegenstände nach 1945 dem generellen Ausführerbot „von Gegenständen von geschichtlicher, künstlerischer oder kultureller Bedeutung“, wurden sie im Kunstrückgabegesetz von 1998 ausdrücklich davon ausgenommen.

Wenn Eigentum das Recht ist, „mit der Substanz und den Nutzungen einer Sache nach Willkür zu schalten, und jeden andern davon auszuschließen“, stellt das Ausführerbotsgesetz⁵ eine erhebliche Einschränkung des Eigentumsstils dar. Durch diese Einschränkung wird eine Grauzone eröffnet, in der Gegenstände nicht mehr ganz Privateigentum sind, ohne dadurch zu öffentlichem Eigentum zu werden. Obwohl das Ausführerbotsgesetz aus dem Jahr 1918 und in seiner Novellierung von 1923 stammt, war es in der NS-Zeit durch die Art

und Weise seiner Anwendung zu einem der wichtigsten Instrumente zur Entziehung von Kunstgegenständen geworden. Im demokratischen Nachkriegsösterreich fand unter Rückgriff auf dieses Gesetz eine zweite „Arisierung“ statt.

Im Fall des Erbrechts handelt es sich um zwei extrem unterschiedliche Formen, aus dem Holocaust Konsequenzen zu ziehen und mit der Tatsache umzugehen, dass in vielen Fällen ganze Erblinien einer Familie ausgelöscht worden sind. Im Fall des Ausfuhrverbots zeigt sich, in wieweit das Faktum der Verreibung von Gesetzgeber zur Kenntnis genommen wird. Während die Definition des Erbrechts vor dem Hintergrund einer Auseinandersetzung um individuelle und kollektive Entschädigung gesehen werden muss und nicht auf einen Bewusstseinsbildungsprozess nicht zu denken. Das Kunstrückgabegesetz 1998 bedient sich der Fiktion im Falle des Erbrechts, während es im Falle der veränderten Lebensverhältnisse auf überkommene Fiktionen verzichtet. Beides geschieht zugunsten der Rückstellungsempfänger. Dass der fiktive Charakter des Erbrechts durchschaut wird, zeigt sich darin, dass es zwar zur Bestimmung der Rechtsnachfolge, nicht aber in steuerrechtlicher Hinsicht zur Anwendung kommt: Die rückgestellten Gegenstände sind laut Kunstrückgabegesetz 1998 „von allen Abgaben befreit“.

Veränderungen der Gegenstände selbst haben weder bei früheren Rückgaben eine Rolle gespielt, noch tun sie das jetzt. Ob die Gegenstände seit ihrer Entziehung eine Wertsteigerung erfahren haben oder nicht, bleibt bei der Entscheidung über die Rückgabe unberücksichtigt. Wenn von den Rückstellungsempfängern eine Erklärung verlangt wird, die jegliche Haftung für allfällige Schäden ausschließt, wird aber zumindest die Möglichkeit einer materiellen Veränderung der Gegenstände eingeräumt und zugleich neutralisiert: Selbst wenn der Rückstellungsempfänger laut ABGB als unrechtlischer Besitzer zu qualifizieren wäre, lehnt dieser jegliche Verantwortung für ihren konservatorischen Zustand ab.¹¹

Anders als bei der Rückgabe von Liegenschaften in den späten 1940er und in den 1950er Jahren ist die Herausgabe allfälliger Erträge bei der Rückgabe von Kunstgegenständen kein Thema. Hier schlägt die Fiktion eindeutig zu Ungunsten der Rückstellungsempfänger aus.

Die Idee einer Wiederherstellung früherer Eigentumsverhältnisse findet ihren radikalsten Ausdruck im Nichtigkeitsgesetz¹² von 1946: „Engelliche und unengelliche Rechtsschäfte und sonstige Rechtshandlungen während der deutschen Besetzung Österreichs sind null und nichtig, wenn sie im Zuge seiner durch das Deutsche Reich erfolgten politischen oder wirtschaftlichen Durchdringung vorgenommen worden sind, um natürlichen oder juristischen Personen Vermögensschäften oder Vermögensrechte zu errichten, die ihnen am 13. März 1938 zugestanden sind.“ Die Nichtigerklärung war allerdings eine virtuelle, weil das Gesetz zunächst ohne Rechtsfolgen blieb. Alle zu seiner Durchführung beschlossenen Gesetze und Maßnahmen haben seine Idee zwar konkretisiert, im selben Zug aber durch zahlreiche Einschränkungen entschärft.¹³

Es muss immer wieder hervorgehoben werden, dass sich das Nichtigkeitsgesetz ausdrücklich auf „Rechtsschäfte“ bezieht – und zwar auf engelliche und unengelliche. Damit wurde der Tatsache Rechnung getragen, dass so genannte „Arisierungen“ in der Regel die Form eines Rechtsaktes hatten und Entziehungen ohne Rechtsakt die Ausnahme bildeten. Von „Kunstraub“ zu sprechen und damit die Entziehung von Kunstgegenständen zu meinen, ist problematisch. Nicht nur wegen der sozialromantischen Konnotationen des Wortes

„Raub“, sondern weil Raub einen zivilrechtlich und strafrechtlich genau definierten Spezialfall einer Vermögensentziehung darstellt.¹⁴ Sprachgeschichtlich ist der juristische Begriff des Raubes eine Eingführung seiner älteren Bedeutung einer gewaltsamen Entreibung im Zuge eines Überfalls oder eines Kampfes, insbesondere der Plünderung auf einem Kriegszug.¹⁵ Die Rede vom „Kunstraub“ birgt deshalb stets auch das Potential für ihren revisionistischen Missbrauch, indem sie die Besonderheit der nationalsozialistischen Vermögensentziehungen verschleiert, diese mit der Kriegsbeute vermischt und sich dem dumpfen Einwand ausliefert, Kunstraub sei etwas, was in jedem Krieg statgefunden habe. Die juristische Besonderheit der nationalsozialistischen Vermögensentziehungen besteht darin, dass sie in der Regel entweder durch Kauf (und andere hoheitliche Verfügungen) erfolgt sind und mit dem Krieg nur in akzidentellem Zusammenhang stehen. Dass deren Qualifikation als Zwangsmaßnahmen keine nachträgliche Interpretation nach moralischen Maßstäben späterer Generationen darstellt, ist durch das Nichtigkeitsgesetz von 1946 und durch die Rückstellungsgesetze eindrucksvoll belegt. Umgekehrt läuft die Verwendung des neutralen Begriffs „Entziehung“ immer auch Gefahr, deren latent gewalttätigen Charakter nur unzureichend zur Geltung zu bringen und die manifeste Gewalt der so genannten „wilden Arisierungen“ durch Nivellierung der Begriffe zu verharmlösen.

Die rechtliche Komplikation der Idee einer Wiederherstellung früherer Eigentumsverhältnisse nimmt mit den ersten drei Rückstellungsgesetzen¹⁶ ihren Anfang, in denen die Nichtigerklärung von einer fristgerechten Antragstellung abhängig gemacht und damit generell relativiert wurde. Versäumt ein geschädigter Eigentümer die Frist, hatte er seinen Eigentumsanspruch durch Unterlassung verloren.¹⁷

Eine Diskussion über die Angemessenheit ihrer Dauer darf nicht darüber hinweggehen, dass Antragsfristen als solche keineswegs selbstverständlich sind.¹⁸ Mit ihnen kommt nicht nur eine zeitliche Limitierung ins Spiel, es findet auch eine Abgabe der Verantwortung statt. Plötzlich waren die Geschädigten selbst dafür verantwortlich, die Vermögensentziehungen im Einzelfall anzuzweifeln, obwohl diese zuvor ex lege für nichtig erklärt worden waren. In der Praxis war das bei mobilen Vermögenswerten, insbesondere bei Kunstgegenständen, wesentlich schwieriger als bei Immobilien, über die immerhin ein öffentlich zugängliches Grundbuch existiert. Mit dem bereits Ende Mai 1945 in Kraft getretenen Vermögensentziehungs-Erlassungsgesetz¹⁹ und der im September 1946 erlassenen Vermögensentziehungs-Anmeldungsverordnung (VEAV)²⁰ wären allerdings schon sehr früh die rechtlichen Mittel zur Verfügung gestanden, bei Behörden und öffentlichen Einrichtungen ebenso wie bei Privatpersonen Informationen über entzogene Kunstgegenstände zu erheben. Alle Inhaber entzogener Vermögenswerte waren unter Androhung von Sanktionen dazu verpflichtet, diese aktiv bekannt zu geben, Entziehungssopfer waren dazu berechtigt. Die Durchführung ist bis dato unzulänglich erforscht,²¹ allein in Wien sind jedoch zahlreiche Anmeldeverfahren durch öffentliche Museen und Sammlungen unterblieben. In der Praxis hat man die ersetzten Vermögensentziehungsanmeldungen bis zur Einrichtung der Sammelstellen²² nur für statistische Zwecke im Zuge der Rückstellungsdebatte, nicht für einzelne Rückstellungen genutzt. Es gab auch keinen politischen Auftrag, die bei Behörden (etwa bei der durch das NS-Regime installierten und später aufgelösten Vermögensverehrungsstelle, bei den Finanzbehörden oder im Bundesdenkmalamt), in öffentlichen Museen und Sammlungen sowie im Doroticum vorhandenen Informationen über entzogene Kunstgegenstände zusammenzuführen und zentral zu verwalten, obwohl mit

dem Bundesministerium für Vermögenssicherung und Wirtschaftsplanung zumindest theoretisch eine kompetente Behörde existiert hätte.

Wie viele und welche Kunstgegenstände auf Grundlage der ersten drei Rückstellungsgesetze restituiert worden sind ist noch ebenso unerforscht wie die diesbezügliche Spruchpraxis der zuständigen Finanzlandesdirektionen, Rückstellungskommissionen und Berufungsinstanzen.²⁴ Den bisher bekannten Zwischenergebnissen der Provenienzforschung ist zu entnehmen, dass Rückstellungen von Kunstwerken aus den öffentlichen Museen und Sammlungen oft ohne formelles Rückstellungsverfahren erfolgt sind. Quantitative und qualitative Aussagen bleiben auch hier ein Desideratum der Forschung. Die in den Museen und Sammlungen sowie im Bundesdenkmalamt erhaltenen Korrespondenzen aus den späten 1940er und aus den 1950er Jahren vermitteln jedoch in eindringlicher Weise, welche Mühen die Geschädigten hatten, die ihnen oder ihren Angehörigen entzogenen Kunstgegenstände zu lokalisieren, zu identifizieren, und schließlich zurückzuerhalten sowie aus Österreich auszuführen.

Die Einrichtung der Sammelstellen in den späten 1950er Jahren scheint ein endgültiger Abschied von der Idee einer Wiederherstellung früherer Rechtsverhältnisse gewesen zu sein. Mit den Sammelstellen sollte eine Bestimmung des Staatsvertrages²⁵ erfüllt werden, die diesen Paradigmenwechsel bereits vorsteht. In Art. 26 § 1 hatte sich Österreich unter anderem dazu verpflichtet, entzogene Vermögenswerte zurückzustellen. Dieser Verpflichtung war man mehr passiv als aktiv nachgekommen, indem man Rückstellungsansprüche innerhalb einer bestimmten Frist zwar zugelassen, die Initiative aber weitgehend den Geschädigten überlassen hatte. In Art. 26 § 2 ist grundsätzlich geregelt, was mit nicht rückgestellten Vermögenswerten geschehen sollte: Österreich sollte sie unter seine Kontrolle nehmen und an geeignete Organisationen übertragen, die sie zum Zweck der Wiedergutmachung für Opfer nationalsozialistischer Verfolgung verwenden sollten. Nachdem die Antragsfristen abgelaufen waren, erhielten nun die Sammelstellen das Recht, Ansprüche auf entzogene Vermögenswerte zu erheben, die auf Grundlage der Rückstellungsgesetze nicht zurückgefordert worden waren oder nicht zurückgefordert werden konnten. Von der individuellen Restitution war man zur kollektiven Entschädigung übergegangen. Dennoch bleibt ein Rest von Ambivalenz. Durch eine Gesetzesmaßnahme aus dem Jahr 1961, mit der eine Zusatzbestimmung des Art. 26 § 2 erfüllt werden sollte, wurden die abgelaufenen Antragsfristen der Rückstellungsgesetze umgangen und individuelle Rückstellungsansprüche wieder ermöglicht, diesmal allerdings gegenüber den Sammelstellen.²⁶ Diese waren nunmehr dazu verpflichtet, im Falle der Einbringung eines Rückstellungsantrages jene Personen zu verstehen waren. Die Sammelstellen waren aber nur in bestimmten Fällen verpflichtet, das an sie rückgestellte Vermögen auszufolgen, in allen anderen lag es in ihrem freien Ermessen. Bemerkenswert ist allerdings, dass für Ansprüche aus diesem Gesetz erstmals die Beschränkung der Erbfolge wegfiel, von der die Rückstellungsgesetze gekennzeichnet gewesen waren.

Für die Kunstrestitution hatte dieses vom Gesetzgeber eröffnete Schlupfloch wenig praktische Relevanz. Die Sammelstellen hatten sich mit entzogenen Mobilien insgesamt kaum beschäftigt und auch entzogene Kunstwerken nur wenig Beachtung geschenkt. Margot Werner und Michael Wladika zufolge ist das weniger auf ein grundsätzliches Desinteresse als auf praktische Probleme zurückzuführen:²⁷ Erhebungen waren nur mit großem Aufwand durchzuführen, die Fristen für Rückstellungsanträge so kurz, dass man sich auf Immobilien und Betriebe konzentrierte.

Trotzdem hatten die Sammelstellen bedeutende rechtliche Konsequenzen für die Kunstrestitution. Nachdem die Antragsfristen der Sammelstellen im Jahr 1962 abgelaufen waren, trat für die Inhaber entzogener Kunstgegenstände in Österreich erstmals Rechtsicherheit ein. Von nun an hatten sie nicht mehr zu befürchten, entzogene Kunstgegenstände herausgeben zu müssen – es sei denn, dass sie selbst die Entzieher waren und das entzogene Eigentum nicht nur auf Grundlage der Rückstellungsgesetze, sondern auch auf Grundlage der einschlägigen Bestimmungen des ABGB hätte zurückgefordert werden können.²⁸ In der politischen Diskussion um Antragsfristen hatte das Argument der Rechtsicherheit stets eine wichtige Rolle gespielt.²⁹ Jenseits des Lobbyismus der „Arischeur“ ging es dabei um die Interessen späterer Erwerber entzogenen Vermögens. Da der gutgläubige Eigentumserwerb im angloamerikanischen Recht unbekannt ist, findet beim Thema Restitution immer auch ein Zusammenstoß zweier Rechtskulturen statt. Das Problem ist bei Kunstgegenständen virulent, weil die Entziehung beweglicher Sachen anders behandelt wurde als die unbeweglicher. Der Erwerb beweglicher Sachen in öffentlichen Versteigerungen, im Zuge eines Exekutions- oder Konkursverfahrens, von einem befugten Händler oder auch von einem Treuhänder galt nach dem 3. Rückstellungsgesetz per se als gutgläubiger Erwerb, außer „wenn der Erwerber wusste oder wissen musste, dass es sich um entzogenes Vermögen gehandelt hat“.³⁰ Festzustellen, wer wie viel wissen musste, wäre Sache der Judikatur gewesen. Wie ein prominentes Beispiel zeigt, wurde in Rückstellungsverfahren aber selbst einem Experten wie Wolfgang Gülzlitz³¹ Unwissenheit zugebilligt, der im Dorotheum ein entzogenes Hauptwerk von Egon Schiele erworben hatte, dessen Provenienz durch Otto Nimmsteins Schiele-Werkverzeichnis von 1930 hervorragend dokumentiert war. Wissen und Sorgfaltspflicht eines Kunsthändlers wurden bei der Entscheidung ebenso wenig berücksichtigt, wie der Bekanntheitsgrad des Bildes.³²

Die Rechtsicherheit ist für private Inhaber entzogener Kunstwerke bis heute weitgehend intact geblieben, für die öffentliche Hand hat man sie jedoch vergeblich durchzusetzen versucht. Um entzogene Kunstwerke behalten zu können, hatte die Republik Österreich im Jahr 1969 den Sammelstellen eine generelle Verzichtserklärung auf Ansprüche „auf entzogenes und nicht beanspruchtes Kunst- und Kulturgut gegenüber dem Bund“ für einen Pauschalbetrag von fünf Millionen Schilling abgekauft.³³ Vordergründig ging es dabei um jene vermeintlich erblöser rund 8.500 Objekte, die sich in Verwahrung des Bundesdenkmalamtes befanden und später als Mauerbach-Schatz berühmt werden sollten. Mit dem so genannten 1. Kunst- und Kulturgutbereinigungsgesetz von 1969³⁴ sollten von diesen Gegenständen jene in das Eigentum des Bundes übergehen, die nach Ablauf einer eigenen Antragsfrist nicht beansprucht worden waren oder deren Rückgabe abgelehnt worden war. Wie zweifelhaft der solcherart erworbene Eigentumsanteil war, ist an dem Umstand ersichtlich, dass die Republik den Bestand weiterhin separat aufwahrt und nicht den einzelnen Museen und Sammlungen einverleiht hat. Mit dem so genannten 2. Kunst- und Kulturgutbereinigungsgesetz von 1986³⁵, das nach einem viel beachteten Artikel in der Zeitschrift *ARTnews*³⁶ und heftiger internationaler Kritik beschlossen worden war, wurde das Eigentum an dem Bestand neuerlich zur Disposition gestellt. Nicht fristgerecht beanspruchte bzw. abgelehnte Gegenstände sollten nun zwar im Eigentum des Bundes verbleiben, allerdings wurde der Finanzminister ermächtigt, sie zugunsten von NS-Verfolgten zu versteigern. Es hat beinahe zehn weitere Jahre und eine durch die Waldheim-Debatte und das Gedenkjahr 1988 veränderte Haltung zur NS-Zeit gebraucht, bis die Republik 1995 in einer Gesetzesnovelle³⁷ zugunsten des Bundesverbandes der Israelitischen Kultusgemeinden Österreichs endgültig auf ihren Eigentumsanteil verzichtet und den Mauerbach-Schatz zur Versteigerung freigegeben hat.

Bei den Sammelstellen hatte man jedoch bereits in den 1960er Jahren geahnt, dass die Diskussion über den Mauerbach-Bestand von einer unbekanntem Zahl wertvoller Objekte ablenkte, die von den öffentlichen Museen und Sammlungen zwischen 1938 und 1945 erworben worden waren und sich nach Ablauf der Antragsfristen der Rückstellungsgesetze noch immer dort befanden. Im Jahr 1966 begonnene Nachforschungen der Sammelstellen scheiterten jedoch an der mangelnden Unterstützung der zuständigen Behörden.⁴⁹ Es hat über 30 Jahre gedauert, bis sich die Ahnung bestätigte und eine öffentliche Diskussion über diese Objekte beginnen sollte, die zu den politischen Maßnahmen des Jahres 1998 führte. Mit der Einsetzung der Kommission für Provenienzforschung und dem Beschluss des Kunststrückabgabegesetzes 1998 hat ein neuerlicher Paradigmenwechsel stattgefunden. Zum einen ist man von der kollektiven Entschädigung zur individuellen Restitution zurückgekehrt, ohne die restriktiven Erbfolgebestimmungen der Rückstellungsgesetze wieder einzuführen. Zum anderen wurde erstmals die aktive Rückgabe zum Prinzip gemacht und auf jegliche Antragsfrist verzichtet.

Die Idee der Wiederherstellung früherer Eigentumsverhältnisse hat sich durchgesetzt, bedarf aber einer rechtlichen Konstruktion, die so labil ist, dass sie den Eigentumstitel auch an jenen entzogenen Kunstgegenständen zweifelhaft werden lässt, die sich – nach dem Wortlaut des Kunststrückabgabegesetzes – „noch im Eigentum des Bundes“ befinden. Wie die Rückstellungspraxis seit 1998 zeigt, wird das Kunststrückabgabegesetz nicht nur auf Kunstwerke, sondern auf Kunst- und Kulturgut im weitesten Sinne angewendet. Anders als die Gegenstände aus Mauerbach sind die fraglichen Objekte aber in der Regel nicht aus dem bloßen Gewahrsein in das zweifelhafte Eigentum des Bundes übergegangen. Unter den drei Tatbeständen des Kunststrückabgabegesetzes betrifft der dritte Objekte, die „als herrenloses Gut unentgeltlich in das Eigentum des Bundes übergegangen sind“, nachdem sie trotz Abschluss von Rückstellungsverfahren nicht an die ursprünglichen Eigentümer oder deren Rechtsnachfolger zurückgegeben werden konnten. Der zweite Tatbestand umfasst auch Objekte, die in Verwahrung des Bundes waren und durch Unterlassung eines fristgerechten Rückstellungsantrages ins Eigentum des Bundes übergegangen sind. Typischerweise sind jedoch vom zweiten und ersten Tatbestand des Gesetzes Objekte betroffen, die durch Kauf, Erbschaft oder Schenkung ins Eigentum des Bundes gelangt sind. Mit dem ersten Tatbestand werden jene Zwangsschenkungen rückgängig gemacht, zu denen man Rückstellungsempfänger mit Hilfe des Ausfuhrverbotsgesetzes in den ersten Jahren der Zweiten Republik gezwungen hatte. Der zweite Tatbestand bezieht sich auf Objekte, die Gegenstand eines nichtigen Rechtsgeschäfts im Sinne des Nichtigkeitsgesetzes von 1946 gewesen, danach aber „rechtmäßig in das Eigentum des Bundes übergegangen sind“. Der Rechtsmeinung von Georg Graf, dass der in dieser Gesetzesbestimmung enthaltene Bezugnahme auf die Rechtmäßigkeit des Eigentumserwerbs „wohl nur dekorative, aber keine normative Bedeutung“ zukommt,⁵⁰ muss man sich nicht anschließen. Zwar führt der von Graf erwähnte Größenschluss zu dem Ergebnis, dass auch unrechtmäßig in das Eigentum des Bundes gelangte Gegenstände zurückzugeben wären. Dass auch der gutgläubige Eigentumserwerb von entzogenem Gut eine Rückgabe nicht ausschließt, stellt aber erst die explizite Bezugnahme auf die Rechtmäßigkeit klar. In ihr kann der widersprüchliche Versuch der Rückgabe werden, gleichzeitig die moralische Unrechtmäßigkeit des Eigentumstitels anzuerkennen und an seiner formellen Rechtmäßigkeit festzuhalten. Die negative Konsequenz aus dieser ambivalenten Haltung ist, dass vom Kunststrückabgabegesetz jeglicher Rechtsanspruch der Geschädigten ausgeschlossen wird, die folgerichtig auch keine Parteienstellung im Rückgabeverfahren haben. Die mit der Gesetzesvollziehung betrauten Bundesminister werden auch nicht

beauftragt, sondern nur *ernüchert*, die vom Gesetz umfassten Gegenstände „unentgeltlich an die ursprünglichen Eigentümer oder deren Rechtsnachfolger von Todes wegen zu übergreifen“. Dieser unentgeltlichen Übergang kommt quasi der Charakter einer Schenkung zu, die ja auch stets im freien Ermessen des Geschenkgebers steht. Der ebenso absurden wie logischen Konsequenz, von den Rückstellungsempfängern Schenkungssteuern einzuhoben, ist der Gesetzgeber allerdings ausgewichen, indem er die durch dieses Bundesgesetz veranlassenen Zuwendungen „von allen Abgaben befreit“ hat. Um diese Abgabefreiheit auch für vergleichbare Rechtsmaßnahmen der Länder, Städte und Gemeinden zu gewährleisten, hat das Bundesministerium für Finanzen in einer schriftlichen Stellungnahme den Schenkungscharakter und die Unentgeltlichkeit der Übertragungen generell relativiert: Konstitutive Momente einer Schenkung im Sinne des Erbschaftsteuergesetzes seien – neben der Unentgeltlichkeit der Zuwendung – der Eintritt einer objektiven Bereicherung auf Seiten des Empfängers und der Bereicherswilligkeit beim Zuwendenden. Laut Judikatur liege keine Unentgeltlichkeit vor, „wenn eine Leistung aus einer moralischen, sittlichen oder Anstandspflicht zugesagt wird“. Genau das sei aber bei einer Restitution der Fall.⁵⁰

Wien war das erste Bundesland, gleichzeitig die erste und bisher einzige Stadt, die eine eigene Rechtsgrundlage für Kunstrestitution geschaffen hat. Der Wiener Gemeinderatsbeschluss von 1999 ist dem Bundesgesetz analog und weicht doch – wie das völlig anders gestaltete, 2000 beschlossene steirische Landesverfassungsgesetz – in einem entscheidenden Punkt vom Bundesgesetz ab: Beide enthalten nicht bloß eine Ernüchterung, sondern einen Auftrag zur Rückgabe. Die Bundesländer Oberösterreich und Kärnten sind 2002 bzw. 2003 mit eigenen Landesgesetzen gefolgt, die wiederum völlig anders gestaltet und an die Bestimmungen über Naturalrestitution im Entschädigungsfondsengesetz angelehnt sind.⁵¹ Die übrigen Bundesländer haben bis dato keine Kunststrückabgabegesetze beschlossen. Niederösterreich, Burgenland, Salzburg und Vorarlberg haben im Jahr 2002 bzw. 2003 zumindest Regierungsbeschlüsse über Kunstrestitution gefasst,⁵² die aber zur uneinheitlichen Rechtslage beitragen und Geschädigte in mehreren Punkten schlechter stellen als das Bundesgesetz. Österreichs Städte und Gemeinden außerhalb Wiens haben sich überhaupt nicht betroffen gezeigt, selbst wenn ihre Sammlungen – wie im Fall der Neuen Galerie der Stadt Linz – voller verdächtiger Bilder sind.⁵³ Und dann gibt es noch Sammlungen, die sich durch formaljuristische Spitzfindigkeiten der Rückgabe entzogener Kunstgegenstände entziehen. So hat die Republik Österreich mit der Sammlung Leopold zahlreiche verdächtige Kunstwerke erworben, die ihr nun angeblich nicht gehören, weil man sich beim Erwerb der Konstruktion einer Privatstiftung bedient hat.⁵⁴ Auch das ist eine Form, in der Eigentum zweifelhaft werden kann.

Obwohl zwischen dem Bundesgesetz und dem Auftrag der Kommission für Provenienzforschung rechtlich nur ein loser Zusammenhang besteht, ist es doch die Verbindung von beiden, die aus dem Gesetz einen Meilenstein der österreichischen Rückstellungsgesetzgebung macht. Was von Experten entzogen wurde, wird nun erstmals von Experten überprüft und aktiv zurückgegeben. Da ein Antrag nicht nötig ist, gibt es auch keine Fristen. Dass – anders als in der Stadt Wien – zwar die entzogenen Kunstwerke, nicht aber die Erben der früheren Eigentümer aktiv gesucht werden, gehört zu den größten Schwächen des Bundesgesetzes und seiner Vollziehung. Sein Erfolg und der Erfolg vergleichbarer Rechtsmaßnahmen der Bundesländer, Städte und Gemeinden wird jedoch davon abhängen, mit welcher Vollständigkeit und Sorgfalt die Überprüfung der Provenienzen in den öffentlichen Museen und Sammlungen erfolgt. Wo keine Provenienzforschung stattfindet, ist durch die Existenz

einer Rechtsgrundlage für die Kunstrestitutions noch wenig gewonnen. Die größten Probleme der Provenienzforschung sind die fehlende Grundlagenforschung und methodische Mängel. Zum einen sind ganze Themenkomplexe – wie der Kunsthandel in der NS-Zeit oder die Rückstellungen von Kunstwerken zwischen 1945 und 1998 – völlig unzureichend erforscht, eine Objektdatenbank mit Informationen über entzogene und rückgestellte Objekte existiert nicht einmal rudimentär. Zum anderen fehlen Dokumentationen der vorhandenen Quellen ebenso wie verbindliche Standards der Überprüfung: Würden die Objekte selbst auf Eigentums hinweise untersucht? Welche Aktenbestände wurden routinemäßig geprüft? Welche Kriterien werden dabei angewandt, und in welcher Form werden Negativverdingungen dokumentiert? Da die Überprüfung der Provenienzen relativ autonom in den einzelnen Museen und Sammlungen erfolgt, werden erst der Endbericht der Kommission für Provenienzforschung und vergleichbare Berichte der Bundesländer die Systematik der Überprüfung darlegen können.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Jonathan Petropoulos, *Kunstraub und Sammelwahn. Kunst und Politik im Dritten Reich*, Berlin 1999.
- 2 Vgl. Thomas Trenkler, *Der Fall Rohschild. Chronik einer Enteignung*, Wien 1999.
- 3 Bundesgesetz über die Rückgabe von Kunstgegenständen aus den Österreichischen Bundesmuseen und Sammlungen, BGBl. 181 / 1998.
- 4 Den Auftrakt bildete eine Artikelserie, die Hubertus Czernin Anfang 1998 im *Standard* publiziert hat.
- 5 Vgl. Jomy Moser, *Demographie der jüdischen Bevölkerung Österreichs 1938-1945*, Wien 1999, 17. Die Zahl ist aus verschiedenen Gründen problematisch.
- 6 Sophie Lillie dokumentiert in ihrem Handbuch rund 150 Kunstsammlungen. Vgl. Sophie Lillie, *Was einmal war. Handbuch der enteigneten Kunstsammlungen*, Wien 2003.
- 7 Vgl. Tobias G. Natter, *Die Welt von Klimt, Schiele und Kokoschka. Sammler und Mäzene*, Köln 2003.
- 8 Anspruchsberechtigt waren unter den gesetzlichen Erben nur der Ehegatte, die Vorfahren und Nachkommen des Verstorbenen sowie dessen Geschwister und deren Kinder. Alle anderen gesetzlichen Erben waren nur dann anspruchsberechtigt, wenn sie in Hausgemeinschaft mit dem Erblasser gelebt hatten.
- 9 Vgl. ABGB, § 354.
- 10 StGB 90 / 1918 in der Fassung des Bundesgesetzes vom 24.1.1923, BGBl. 80 / 1923.
- 11 Vgl. Historikerkommission (Hrsg.), *Brigitte Bailer-Galanda, Die Entstehung der Rückstellungs- und Entschädigungsgesetzgebung. Die Republik Österreich und das in der NS-Zeit entzogene Vermögen*, Wien 2002, 66. Berichte der Historikerkommission werden in vorliegendem Aufsatz generell nach dem im Internet veröffentlichten pdf-Dateien, nicht nach der gedruckten Ausgabe zitiert.
- 12 Zur Kritik derartiger Haftungsausschlüsse vgl. Historikerkommission (Hrsg.), *Georg Graf, Die österreichische Rückstellungsgesetzgebung. Eine juristische Analyse*, Wien 2002, 266-267.
- 13 Bundesgesetz vom 15.5.1946 über die Nichtigerklärung von Rechtsgeschäften und sonstigen Rechtsanordnungen, die während der deutschen Besetzung Österreichs erfolgt sind, BGBl. 106 / 1946.
- 14 Zu einer Diskussion des Nichtigerklärungsgesetzes und der Rückstellungsgesetze vgl. Graf, *Rückstellungsgesetzgebung*, 12-17 und 18-24.
- 15 Zu einer Kritik der häufig verwendeten Begrifflichkeit von „Raub“, „Diebstahl“ und „Plünderung“ vgl. Historikerkommission (Hrsg.), *Peter Melichar, Neuordnung im Bankwesen. Die NS-Maßnahmen und die Problematik der Restitution*, Wien 2002, 13-16.
- 16 Vgl. *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Artikel „Raub“*, Unübersetzbar sind die sozialromantischen Konnotationen beim Wort „Raub“, insbesondere bei seinen gebrauchlichsten Zusammensetzungen: „Straßenräuber“, „Seeräuber“ etc.
- 17 1. Rückstellungsgesetz, Bundesgesetz vom 26.7.1946 über die Rückstellung entzogener Vermögen, die sich in Verwaltung des Bundes oder der Bundesländer befinden, BGBl. 156 / 1946 (zuletzt geändert mit BGBl. 201 /

1955); 2. Rückstellungsgesetz, Bundesgesetz vom 6.2.1947 über die Rückstellung entzogener Vermögen, die sich im Eigentum der Republik Österreich befinden, BGBl. 53 / 1947 (zuletzt geändert mit BGBl. 201 / 1955); 3. Rückstellungsgesetz, Bundesgesetz vom 6.2.1947 über die Nichtigkeit von Vermögensentziehungen, BGBl. 54/1947 (zuletzt geändert mit BGBl. 252 / 1954).

18 Ob ein Eigentumsanspruch auf Basis der allgemeineren Bestimmungen des ABGB weiterhin erhoben werden konnte oder ob die Rückstellungsgesetze vielmehr eine Verdrängung des ABGB zur Folge hatten, ist in der juristischen Literatur umstritten, zumal die Rückstellungsgesetze ihr Verhältnis zum ABGB nicht selbst definieren. Vgl. Graf, *Rückstellungsgesetzgebung*, 23-24.

19 Georg Graf kommt zu dem Schluss, „dass die von den Rückstellungsgesetzen gewährten Anspruchsrufen insgesamt betrachtet nicht kurzer waren als jene Fristen, die das ABGB für die Anfechtung eines durch ungetreue Frucht zustande gekommenen Vertrages zur Verfügung stellt. [3] Jahre, Anm. des Verf.] Die Fristen waren allerdings wesentlich kürzer als jener Zeitraum, während dessen nach den Regeln des ABGB die Gesetz- oder Sittenwidrigkeit eines Vertrages oder ein Verstoß gegen das Wucherverbot geltend gemacht werden kann [30 Jahre, Anm. des Verf.]“. Ob die Fristen in der Praxis ausreichten, um überhaupt einen Rückstellungsanspruch zum Beispiel auf ein nicht lokalisiertes entzogenes Kunstwerk – zu stellen, steht in diesem Vergleich mit dem bürgerlichen Recht nicht zur Diskussion. Graf kritisiert allerdings, dass die portionsweisen Fristverlängerungen in der Praxis Rückstellungsanträge erschweren. Vgl. Graf, *Rückstellungsgesetzgebung*, 250-255, Ziti. 235.

20 Gesetz über die Erfassung „aristischer“ und anderer im Zusammenhang mit der nationalsozialistischen Machübernahme entzogener Vermögensgegenstände vom 10.5.1945, StGB 10 / 1945.

21 Durchführungsverordnung vom 15.9.1946, BGBl. 166 / 1946.

22 Für eine Diskussion von Gesetz und Verordnung vgl. Graf, *Rückstellungsgesetzgebung*, 4-7; zu Ansätzen einer Untersuchung der Durchführung vgl. Historikerkommission (Hrsg.), *Peter Böhmner, Die österreichische Finanzverwaltung und die Restitution entzogener Vermögen 1945 bis 1960*. Die Bundesministerien für Vermögenssicherung und Wirtschaftsplanung und für Finanzen, Wien 2002, 7-19.

23 Die Historikerstellen hatten das Recht auf Entschädigung.

24 Peter Böhmner verweist in seiner Untersuchung zum 1. und 2. Rückstellungsgesetz auf andere Projekte in- und außerhalb der Historikerkommission. Vgl. Böhmner, *Finanzverwaltung*, 81. Michael Pammer kommt in der Auswertung seines Samples zum 3. Rückstellungsgesetz zwar zu einem statistischen Ergebnis: Nur 1,2 Prozent der zwischen 1956 und 1965 in Wien zur Rückstellung beantragten Objekte waren Kunstwerke oder Preziosen, die Erfolgslosigkeit des Rückstellungsbegehrens sei in diesen Fällen „schwach signifikant“ – d.h., dass die Zahl nicht erfolgreicher Rückstellungen tendenziell höher ist als bei anderen Objekten. Vgl. Historikerkommission (Hrsg.), *Michael Pammer, Die Rückstellungskommission beim Landesgericht für Zivilrechtssachen Wien*, Litz 2002, 19, 47-48, 97. Dieses Ergebnis leidet aber unter der mangelnden Aussagekraft des Samples (vgl. ebd., 23-29) und ist für die Provenienzforschung von geringem praktischem Wert.

25 Staatsvertrag betreffend die Wiederherstellung eines unabhängigen und demokratischen Österreich, BGBl. 152 / 1955.

26 4. Rückstellungsanspruchsgesetz, Bundesgesetz vom 17.5.1961 über die Erhebung von Ansprüchen der Aufgangsorganisationen auf Rückstellung von Vermögen nach den Rückstellungsgesetzen, BGBl. 133 / 1961. Vgl. Graf, *Rückstellungsgesetzgebung*, 221-222, 237-238.

27 Vgl. Historikerkommission (Hrsg.), *Margot Werner / Michael Wladika, Die Tätigkeit der Sammelstellen*, Wien 2002, 179-200.

28 Vgl. Fehsone 18.

29 Vgl. Bailer-Galanda, *Rückstellungs- und Entschädigungsgesetzgebung*, 86-87, 146-150, 201-203, 498.

30 3. Rückstellungsgesetz, BGBl. 54 / 1947, § 4.

31 Zu Wolfgang Gurthils siehe auch den Beitrag von Walter Schuster in diesem Band.

32 OLG Graz, Aktenzahl: Rkb 33 / 49. Es handelt sich um Egon Schiles *Siddichem um Fluss* aus der Sammlung Daisy Hellmann, das die Stadt Linz Anfang 2003 schließlich doch restituieren hat.

33 Vgl. Werner / Wladika, *Sammelstellen*, 182-187.

34 1. Kunst- und Kulturbereinigungsgesetz, Bundesgesetz vom 27.6.1969 über die Bereinigung der Eigentumsverhältnisse des im Gewahrsam des Bundesdenkmalamtes befindlichen Kunst- und Kulturgutes, BGBl. 294 / 1969.

35 2. Kunst- und Kulturbereinigungsgesetz, Bundesgesetz vom 13.12.1985 über die Herausgabe und Verwertung ehemals herrloren Kunst- und Kulturgutes, das sich im Eigentum des Bundes befindet, BGBl. 2 / 1986.

36 Andrew Decker, *A Legacy of Shame. Nazi Art Loot in Austria*, in: *ARTnews*, December 1984, 55-76.

37 Bundesgesetz, mit dem das 2. Kunst- und Kulturbereinigungsgesetz geändert wird, BGBl. 515 / 1995.

38 Vgl. Werner / Wladika, *Sammelstellen*, 180-182.

- 39 Graf Rückstellungsgesetzgebung, 270.
 40 Bundesministerium für Finanzen an das Bundesministerium für auswärtige Angelegenheiten, Völkerrechtsbu-
 ro, z. Hdn. Botschafter Dr. Winkler, 30.4.2003, gez. Dr. Nolz, GZ 10 3110/1-IV/10/03.
 41 Öa. Restitutionsgesetz, LGBl 29/2002; Kärntner Restitutionsgesetz, LGBl 49/2003.
 42 Niederösterreich: Regierungsbeschluss vom 28.8.2002, Antrag der Abteilung für Finanzen, FI-G-139/16-02;
 Burgenland: Regierungsbeschluss vom 12.11.2002; Salzburg: Regierungsbeschluss vom 17.11.2003, Antrag der
 Präsidialabteilung, Zahl 0/922-4153/-2002; Vorarlberg: Regierungsbeschluss vom 16.12.2003, Antrag der Ab-
 teilung Regierungsdienste, ZL Pr-R-480.26.
 43 Die Gemeinde Lienz hat immerhin eine Überprüfung der Bestände ihres Egger-Lienz-Museums in Auftrag ge-
 geben.
 44 Bundesgesetz betreffend die Finanzierung des Erwerbs der Sammlung Leopold, BGBl 621/1994.

Michael Wladika

Die acht gotischen Bildtafeln des Univ. Prof. Dr. Victor Blum – eine Fallstudie

Im Jahre 1975 fand im Historischen Museum der Stadt Wien (heute Wien Museum) auf dem Karlsplatz die 41. Sonderausstellung „Wien im Mittelalter“, statt. Unter den zahlreichen Objekten befanden sich auch zwei gotische Bildtafeln des „Meisters des Friedrich-Altares“, eines bedeutenden Vertreters der Wiener Malerei um die Mitte des 15. Jahrhunderts. Der „Meister“ verdankt seinen Namen seinem Hauptwerk, dem 1447 von Kaiser Friedrich III. gestifteten Wiener Neustädter Altar, der sich seit 1884 im Frauenchor von St. Stephan befindet.¹ Die zwei mit etwa 94 x 46 cm gleich großen Bildtafeln, die zu einem Ensemble von fünf Tafeln gehören, die den Hl. Christinus sowie Szenen aus der Legende der Hl. Katharina auf den Innenseiten und vier Passionszenen auf den Außenseiten darstellen, waren Leihgaben der Wiener Galerie St. Lucas, die auch die restlichen Tafeln besaß.²

Bereits im Zuge der Ausstellungsverbereitungen ergab sich für die Museen der Stadt Wien die Gelegenheit, aufgrund des Wienbezuges des Meisters, der seine Werkstatt in Wien oder Wiener Neustadt gehabt hatte, die Ankäufe der Tafeln mit der Galerie anzubahnen. Am 4. Dezember 1975 erstanden die Museen der Stadt Wien das Tafelbild *Martyrium der Hl. Katharina* um S 370.000,-³ am 9. Jänner 1976 *Disputation der Hl. Katharina* um den gleichen Kaufpreis, am 3. Dezember 1979 *Entthauptung der Hl. Katharina* und *Ecce homo* um insgesamt S 800.000,- und schließlich am 10. Jänner 1980 das fünfte Bild, *Der Hl. Christinus*, um S 500.000,-⁴

Ein von den Museen der Stadt Wien in Auftrag gegebenes Gutachten und die Experten der Galerie gaben neben zahlreichen Literaturangaben, in denen die Tafeln ausführlich beschrieben und bebildert worden waren,⁵ als Provenienz „Wiener Privatbesitz“ an.

Einige Tafeln waren auch 1926 in der Ausstellung gotischer Kunst im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, dem heutigen Österreichischen Museum für angewandte Kunst (MAK), zu sehen gewesen.

„Ehemals Wiener Privatbesitz“ findet sich auch als Provenienzanzeige auf den Rechnungsbelegen der Galerie St. Lucas. Etwas ausführlicher wird die Herkunft der Objekte in einem Katalog dieser Galerie beschrieben. Demnach sind die gotischen Bildtafeln Teile eines Altares, von dem sieben Tafeln⁶ bekannt sind. Die einzelnen Stücke, die „aus Wien über New York nach München gelangt“ waren, wären „heute verstreut“ und befänden sich „vorwiegend in deutschem Privatbesitz“.⁶

Im Frühjahr 1999 informierte eine Restauratorin der Museen der Stadt Wien deren Restitutionsbeauftragten darüber, dass sich auf den Bildtafeln Klebetiketten mit Hinweisen auf „V. Blum“ befänden. Der Restitutionsbeauftragte leitete entsprechende Nachforschungen in die Wege. Neben Zollstempeln und vorerst nicht identifizierbaren Ziffern enthielt eine Tafel einen Klebezettel mit der Aufschrift „E. and A. Silberman Galleries / 32. East 57th Street, NY 22, N.Y. App. 2076 F. Master of St. Stephens Cathedral, See Record Book: Dr. Blum“, eine andere die Aufschrift „V. Blum/3“.

Studien zu Politik und Verwaltung

Herausgegeben von

Christian Brähler · Wolfgang Martl · Manfred Welan

Band 83

Dieter Pauer (Hg.)

Art goes law

Dialoge zum Wechselspiel
zwischen Kunst und Recht

BÖHLAU VERLAG WIEN · KÖLN · GRAZ

008335

Gedruckt mit Unterstützung durch
das Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur,
das Amt der Steiermärkischen Landesregierung, Abteilung 3 – Wissenschaft und Forschung,
die Steiermärkische Bank und Sparkassen AG,
die Steiermärkische Raiffeisen AG und die
Steiermärkische Rechtsanwaltskammer



IHR STEIRISCHER RECHTSANWALT 

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme
Ein Titeldatensatz für diese Publikation ist bei
Der Deutschen Bibliothek erhältlich
ISBN 3-205-77128-1

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung,
des Nachdruckes, der Entnahme von Abbildungen, der Funksendung, der
Wiedergabe auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, der Wiedergabe
im Internet und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen,
bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten.

© 2005 by Böhlau Verlag Ges. m. b. H und Co. KG,
Wien · Köln · Weimar
<http://www.boehlau.at>

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und säurefreiem Papier.

Druck: Berger, 3580 Horn

Inhalt

Vorwort	9
I. INTERNATIONALE ASPEKTE DES KUNST- UND KULTURRECHTS	
Raoul KNEUCKER Internationale Aspekte des Kunst- und Kulturrechts Vortrag vom 11. Juni 2001	13
Wolfgang MANTL Internationale Aspekte des Kunst- und Kulturrechts Vortrag vom 11. Juni 2001	23
II. KÜNSTLER UND KUNSTFREIHEIT	—
Gunter NITSCHKE Urheberrecht des Regisseurs? Vortrag vom 28. Juni 2001	43
Peter KONWITTSCHNY Ausübung der künstlerischen Freiheit und Schutz von Werken am Beispiel der Bühnenregisseure Vortrag vom 28. Juni 2001	51
Gerhard BRUNNER Ausübung der künstlerischen Freiheit und Schutz von Werken am Beispiel der Bühnenregisseure Vortrag vom 28. Juni 2001	57
Heinrich NEISSER Die Rolle der Kunstfreiheit als Grundrecht Vortrag vom 23. Oktober 2001	61
Eilfried HUTH Die Rolle der Kunstfreiheit als Grundrecht Vortrag vom 23. Oktober 2001	71

VII.

Kunstraub und Restitution in Österreich

008337

Ingo ZECHNER

Kunst und Restitution in Österreich. Die Zweite Republik und ihr Vermächtnis der Schande

Im Jahr 1996 hat man noch geglaubt, mit der Mauerbach-Auktion ein dunkles Kapitel der österreichischen Geschichte endgültig abschließen zu können. Zwölf Jahre zuvor, im Jahr 1984, ist in der renommierten amerikanischen Kunstzeitschrift ARTNEWS ein 22 Seiten langer Artikel erschienen, der sich unter dem wenig schmeichelhaften Titel „*A Legacy of Shame*“ (zu deutsch: „Ein Vermächtnis der Schande“) mit Österreichs Umgang mit jenen Kunstgegenständen auseinander setzt hat, die während der Nazi-Zeit ihren jüdischen Voreigentümern entzogen worden waren. Im Staatsvertrag von 1955 hat sich Österreich noch verpflichtet, entzogene Vermögenswerte an die Geschädigten zurückzustellen.¹ Die Kartause Mauerbach, in der ein Restbestand von mehreren Tausend vermeintlich „herrenlosen“ oder „erblosen“ Kunstgegenständen eingelagert wurde, ist eines der peinlichsten Beispiele dafür, wie unverbündlich man dieser Verpflichtung nachgekommen ist – umso mehr, als die in Mauerbach eingelagerten Kunstgegenstände der Republik Österreich von den Alliierten mit der Auflage übergeben worden waren, die rechtmäßigen Eigentümer ausfindig zu machen.

Tatsächlich sind die meisten Rückstellungen von Kunstwerken in der unmittelbaren Nachkriegszeit erfolgt, zu einem erheblichen Teil vor dem magischen Datum 1955. Dabei hat es sich vor allem um Kunstwerke gehandelt, die sich in den diversen österreichischen Bundes- und Landesmuseen befunden haben. Wer sich aktiv bei den Museen gemeldet hat, hat oft gute Chancen gehabt, jene Objekte zurückzuerhalten, die im jeweiligen Museum noch vorhanden waren. Allerdings wollte man seitens der Museen oft nicht so genau wissen, was da noch so alles vorhanden war.

So hat sich der Rechtsanwalt des Ehepaars Gottlieb und Mathilde KRAUS im Jahr 1956 an die Neue Galerie am Steirischen Landesmuseum Joanneum gewandt und Anspruch auf zwei Bilder von PETTENKOFEN und ein Bild von Emil Jakob SCHINDLER erhoben, die – ihm zufolge – vor ihrer Emigration zur Kunstsammlung seiner Mandanten gezählt hatten. Nur zwei Tage später hat das Joanneum mit

¹ Vgl. Staatsvertrag betreffend die Wiederherstellung eines unabhängigen und demokratischen Österreich, BGBl. 1955/152, Art. 26.

einem Hinweis auf die eigene Unzuständigkeit in Rückstellungsangelegenheiten und mit einer unwarhen Behauptung geantwortet: dass sich die drei Bilder nicht im Besitz des Museums befinden. Heute wissen wir, dass sich der Rechtsanwalt zwar bei einem der zwei PETTENKOFEN im Titel und beim SCHINDLER vermutlich in der Eigentümerschaft geirrt hat, dass die beiden PETTENKOFEN, der SCHINDLER und noch zwei weitere SCHINDLER aus der Sammlung KRAUS aber tatsächlich im Joanneum waren, wo sie sich mit Ausnahme des PETTENKOFEN mit dem vertauschten Titel noch immer befinden: Was der Rechtsanwalt irrtümlich als „Zigeunerwagen“ von PETTENKOFEN bezeichnet hat, war tatsächlich das „Ochsengespann“ vom selben Maler. Und dieses „Ochsengespann“ wurde 1948 an den falschen Voreigentümer zurückgestellt. Der „Zigeunerwagen“ aus der Sammlung KRAUS hingegen befindet sich übrigens – gemeinsam mit einem weiteren Bild – noch heute in der Österreichischen Galerie in Wien.²

Dass wir das alles wissen, ist nicht zuletzt dem Engagement der Provenienzforscherinnen und -forscher zu verdanken, die heute in den einzelnen Museen die Provenienz, sprich: die Herkunft der einzelnen Objekte erforschen. Das Beispiel des Ehepaares KRAUS hätte ich ohne die Bemühungen von Frau Dr. Gudrun DANZER, Frau Dr. Karin LEITNER und anderen Kolleginnen und Kollegen vom Joanneum gar nicht nennen können. Daran kann man sehen, wie viel sich in den letzten Jahren geändert hat, nicht zuletzt atmosphärisch.

Ich möchte hier die These vertreten, dass nach Mauerbach ein Paradigmenwechsel in der österreichischen Rückgabepolitik stattgefunden hat. Dieser Paradigmenwechsel ist ziemlich genau auf das Jahr 1998 zu datieren.

In den ersten Jahren der Zweiten Republik sind Rückstellungen an die Geschädigten oder ihre unmittelbaren Nachkommen erfolgt, wenn sie das Glück gehabt hatten, mit dem Leben davonzukommen und beweisen zu können, was ihnen genommen wurde. Dabei sind Fälle wie der genannte des Ehepaares KRAUS keine Einzelbeispiele. Voraussetzung war, dass die Geschädigten von sich aus aktiv wurden. Die österreichischen Behörden und Museen haben einfach abgewartet. Die Idee, dass man aktiv Provenienzforschung und Erbensuche betreiben könnte, hat man gar nicht erst aufkommen lassen.

Mit der Einrichtung der Sammelstellen im Jahr 1957 (BGBl. Nr. 1957/73) ist man zur Verwertung von vermeintlich „erblosem“ Gut zugunsten von bedürftigen

² Zwei Wochen nach diesem Vortrag – am 19. Juni 2002 – hat der Kunst-Rückgabebeirat gemeinsam mit einem dritten Bild in der Albertina deren Rückgabe beschlossen. Die Bilder aus den Bundesmuseen und aus dem Joanneum wurden im September 2004 an die Rechtsnachfolger von Gottlieb KRAUS ausbezahlt.

Opfern des NS-Regimes übergegangen. Bei der Einstufung von Gegenständen als „erbloses“ Gut hat man nicht lange gezögert. Ich kann ein Beispiel nennen, in dem die Sammelstelle A bei der Finanzlandesdirektion Salzburg um Rückstellung eines Gemäldes aus der Sammlung SCHIFF-SUYERO angesucht hat; nicht an die Erben, versteht sich, sondern an die Sammelstellen zur Verwertung als „erbloses“ Gut.

In Kontrast zu diesem Umgang lässt sich die wichtigste Erkenntnis der Provenienzforschung und Erbensuche der letzten Jahre in einem Satz zusammenfassen: Selbst unter den extremen Bedingungen des Holocaust gibt es kaum so etwas wie „erbloses“ Gut. Gegenstände, deren Voreigentümer man kennt, können in der Regel nicht „erblos“ sein. Es sei denn, dass man die Erbfolge nach dem ABGB so willkürlich einschränkt, wie das in den österreichischen Rückstellungsgesetzen der Fall war. Im genannten Beispiel aus der Sammlung SCHIFF-SUYERO wären aber sogar die Kinder des ehemaligen Eigentümers am Leben gewesen – was sie auch heute noch sind.

Die Mauerbach-Auktion des Jahres 1996 war zwar ein Abschluss, aber ein Abschluss der Kunstrückgabepolitik vor Beginn von Provenienzforschung und Erbensuche. Und – abseits der Kunst, in größerem Kontext gesehen – ein Abschluss einer Rückstellungs- und Entschädigungspolitik, die (in Abweichung von Grundbegriffen des bürgerlichen Rechts) weniger die Wiederherstellung verletzter Eigentumsverhältnisse, als die soziale Bedürftigkeit und die persönliche Betroffenheit bzw. den Verwandtschaftsgrad der Geschädigten zum Kriterium gemacht hat. Im Herbst 1996 wurden im Museum für Angewandte Kunst in Wien im Rahmen einer Auktion des Auktionshauses CHRISTIE's jene Mauerbachbestände versteigert, die ein Jahr zuvor dem Bundesverband der Israelitischen Kultusgemeinden Österreichs übereignet worden waren: mit der Auflage, sie zugunsten von bedürftigen Opfern des NS-Regimes zu verwerten. Bis Juni 2002 konnten an etwa 6.000 bedürftige Überlebende „Entschädigungen“ ausbezahlt werden – Entschädigungen, die man in jeder Hinsicht nur als symbolische bezeichnen kann. Das Restgeld kommt in zwei weiteren Runden zur Auszahlung, nach denen der gesamte Erlös aufgebraucht sein wird.

Im Zusammenhang mit dem behaupteten Paradigmenwechsel möchte ich an die Einrichtung des Nationalfonds im Jahr 1995 (BGBl. I 1995/432), die Einrichtung des Nationalfonds II (BGBl. I 2001/1) und die Einrichtung des Allgemeinen Entschädigungsfonds (BGBl. I 2001/12) im Jahr 2001 erinnern: Hat sich der Nationalfonds I noch an die Überlebenden gewandt, die er für ihr physisches und psychisches Leid mit einer einmaligen Summe bedacht hat, basiert der Nationalfonds II bereits auf Vermögenskategorien (Mietrechte, Hausrat, persönliche Wertgegen-

stände), in denen die Überlebenden Vermögensverluste erlitten haben. Und das Entschädigungsfondsgesetz sieht sowohl für die Entschädigung auf Basis einer Vielzahl von Vermögenskategorien als auch für die Naturalrestitution eine uneingeschränkte Erbfolge nach dem ABGB vor.

Im Jahr 1998 haben sich die Ereignisse überstürzt. Es ist genau das Jahr, in dem Österreich auch die Historikerkommission mit dem Auftrag eingesetzt hat, den Entzug und die Rückstellung der verschiedensten Vermögenswerte zu erforschen.

Den Auftakt hat die Beschlagnahme zweier SCHIELE-Bilder aus einer Ausstellung der Sammlung Leopold in New York gesetzt. Damit war die österreichische Öffentlichkeit alarmiert. Es ist allerdings eine austrozentrische Vorstellung zu glauben, dass diese Beschlagnahme eine internationale Debatte in Gang gesetzt hätte. Im Gegenteil, Österreich ist mit dieser Beschlagnahme in eine Debatte hineingeschritten, die international schon begonnen hatte und in der „Washington Conference on Holocaust-Era Assets“ im Dezember 1998 ihren vorläufigen Höhepunkt erreicht hat.³ In der Schlussklärung haben sich die Teilnehmerstaaten – unter ihnen auch Österreich – zu umfangreichen Maßnahmen zur Identifizierung und Rückstellung von entzogenen Kunstwerken verpflichtet.

Unmittelbar im Anschluss an die Beschlagnahme der SCHIELE-Bilder hat in Österreich eine öffentliche Diskussion über die Sammlung ROTHSCCHILD eingesetzt, deren Reste sich immer noch in den verschiedensten Bundesmuseen befinden haben. Und „Der Standard“ hat eine Serie von Artikeln zum Thema Kunstentzug und Restitution von Hubertus CZERNIN publiziert, die durch weitere Artikel von Thomas TRENKLER bis heute fortgesetzt wurde. Erst die Beschlagnahme und die mediale Aufmerksamkeit haben die österreichische Politik unter Zugzwang gesetzt – wobei ich mit dieser Feststellung der verbreiteten Neigung zur Österreichverklärung entgegenreten möchte: dass nämlich alles gut wird, wenn man es in Österreich nur sich selbst überlässt.

Im Frühjahr 1998 hat die zuständige Bundesministerin schließlich eine Kommission für Provenienzforschung eingesetzt, deren Auftrag die systematische Erforschung der Bestände der österreichischen Bundesmuseen ist. In der Zwischenzeit sind auch mehrere Landesmuseen in diese Kommission kooperiert. Mittlerweile sind die Archive für die Forschung geöffnet, die Aktenbestände des Bundesdenkmalamtes durch ein Inventar erschlossen, das Dr. Robert HOLZBAUER gemeinsam mit Dr. Theodor BRÜCKLER erstellt hat. Und siehe da: Die Verknüpfung der Aktenbestände aus den verschiedensten Archiven erlaubt es, die

Entziehung und auch die allfällige Rückstellung in sehr vielen Fällen zu rekonstruieren. Es gehört zu den bitteren Einsichten der Provenienzforschung, dass die österreichischen Behörden und Museen seit Jahrzehnten über jenes Material verfügen, das die Entziehung und Rückstellung oft penibel dokumentiert. Das Problem ist manchmal nicht, dass man zu wenige, sondern zu viele Dokumente hat, um sie alle zu verarbeiten.

Am 4. Dezember 1998 ist das „Bundesgesetz über die Rückgabe von Kunstgegenständen aus den Österreichischen Bundesmuseen und Sammlungen“ (BGBl. I 1998/181) in Kraft getreten, das gerne als „Lex ROTHSCCHILD“ kritisiert wird, das ich aber nichts desto trotz als einen Meilenstein in der österreichischen Rückstellungspolitik betrachte. Seither – d.h. bis zur Vorlage des 3. Restitutionsberichtes im Herbst 2001 – konnten auf Grundlage dieses Gesetzes 636 Objekte zurückgegeben oder zur Rückgabe bereitgestellt werden. Im Jahr 1999 hat die Stadt Wien in Anlehnung an dieses Gesetz einen Gemeinderatsbeschluss gefasst,⁴ in den Jahren 2000 und 2002 haben die Bundesländer Steiermark (LGBl. I 2000/46) und Oberösterreich (LGBl. I 2002/29) eigenständige Kunstrückgabe Gesetze beschlossen.

Eine einzige Erfolgsstory, könnte man meinen. Nicht ganz. Aber zuerst zu den Vorzügen des Bundesgesetzes: Es nennt drei Tatbestände, deren erster einen tiefen Einblick in die Praxis der Entziehung und Rückstellung gestattet: Betroffen sind demnach Gegenstände, die im Zuge eines Verfahrens nach dem Ausfuhrverbotsgesetz (StGBI. 1918/90) „unentgeltlich in das Eigentum des Bundes übergegangen sind und sich noch im Eigentum des Bundes befinden“.

Zur Erläuterung: Das Ausfuhrverbotsgesetz war in der NS-Zeit eines der wichtigsten Instrumente zur Entziehung von Kunstgegenständen. Man könnte einwenden, dass dieses Gesetz aus dem Jahr 1918⁵ stammt und in Europa nichts Ungewöhnliches ist. Die Besonderheit war aber die *Art und Weise seiner Anwendung* in der NS-Bürokratie: Obwohl das Ausfuhrverbotsgesetz die „Ausfuhr von Gegenständen von geschichtlicher, künstlerischer oder kultureller Bedeutung“ generell verbietet, sieht es in „rückwärtswürdigen Fällen“ Ausnahmen vor, die das Bundesdenkmalamt als zuständige Behörde bewilligen kann. Und im Hinblick auf allfällige Sicherstellungsmaßnahmen präzisiert das Gesetz, dass dabei „auf die wirtschaftliche Lage des Eigentümers oder Besitzers Rücksicht zu nehmen“ ist. Das Gegenteil war in der NS-Zeit der Fall: Auf die wirtschaftliche Lage der jüdischen

³ Vgl. BINDENAGEL, Proceedings of the Washington Conference on Holocaust-Era Assets, Washington D.C.: U.S. Department of State, Bureau of European Affairs (1999).

⁴ Beschluss des Gemeinderates der Bundeshauptstadt Wien vom 29. April 1999, Amtsblatt der Stadt Wien 1999/30.

⁵ Gültig war es in der Fassung des Bundesgesetzes vom 24. Jänner 1923, BGBl. 1923/80.

Eigentümer hat man nur zynischerweise „Rücksicht“ genommen, indem man ihre wirtschaftliche Zwangslage ausgenutzt hat, um die Gegenstände billig zu erwerben. Durch das Ausfuhrverbot hat man die verfolgten jüdischen Sammler zwar nicht *de iure*, sehr wohl aber *de facto* gezwungen, die betroffenen Gegenstände vor ihrer erzwungenen Auswanderung zu veräußern. Der Kaufpreis ist meist direkt an die Finanzbehörden gegangen – zur Abdeckung von Schulden aus diskriminierenden Steuern und Abgaben (wie „Reichsfluchtsteuer“ und „Judenvermögensabgabe“). Die einzelnen Museen haben dabei eine aktive Rolle gespielt, indem sie gegenüber dem Institut für Denkmalpflege, dem heutigen Bundesdenkmalamt, Wünsche geäußert, Vorschläge gemacht und sich damit einen entscheidenden Vorteil als Kaufinteressenten verschafft haben. Niemand hat schließlich die jüdischen Sammlungen besser gekannt als die Kustoden und Museumsdirektoren, die vor 1938 oft jahrelang in den Häusern der jüdischen Sammler freundschaftlich ein- und ausgegangen sind. Aus den Dokumenten des Bundesdenkmalamtes zu schließen, muss es dort zugegangen sein wie auf einem Basar. Damit muss man aber zugleich die Vorstellung vom „Kunstraub“ differenzieren: Die Dimensionen der Entziehung reichen vom schlichten Raub über die amtliche Beschlagnahmung bis zum Zwangsverkauf.

In der Frühzeit der Zweiten Republik kommt zu diesen Dimensionen eine weitere hinzu: die Zwangswidmung oder besser gesagt die Zwangsgschenkung. Genau das ist es, was vom ersten Tatbestand des Gesetzes anerkannt wird. In diesem Zusammenhang wird gerne das Wort „Kuhhandel“ verwendet. Ich bevorzuge es, von einer *zweiten Arierisierung* zu sprechen. Vielfach hat man den Geschädigten zwar jene Gegenstände zurückgestellt, die noch vorhanden waren. Eine Ausfuhrbewilligung für die rückgestellten Gegenstände wurde aber erst erteilt, nachdem die Geschädigten zugestimmt hatten, den Museen einzelne dieser Gegenstände zu widmen. In seinem kleinen Büchlein über den Fall ROTHSCHILD⁶ hat Thomas TRENKLER eine solche zweite Arierisierung detailliert geschildert.

Der zweite Tatbestand des Gesetzes betrifft Gegenstände, die „zwar rechtmäßig in das Eigentum des Bundes übergegangen sind“, jedoch zuvor – und das heißt in der Nazi-Zeit – Gegenstand eines nichtigen Rechtsgeschäftes waren. Auch diese Gegenstände müssen sich noch heute im Eigentum des Bundes befinden. Sowohl der Wortlaut der entsprechenden Bestimmung als auch die Erläuterungen lassen keinen Zweifel daran, dass damit vor allem auch Gegenstände gemeint sind, die von den Museen nach 1945 erworben wurden; und zwar auch solche, die „im guten Glauben“ erworben wurden.

Damit sind wir aber auch schon bei den Problemen und Unzulänglichkeiten des Gesetzes und seiner Vollziehung angelangt. Das erste Problem enthält schon der dritte Tatbestand, der den Umgang mit so genanntem „herrenlosem“ Gut betrifft und offen anerkennt, dass es für dieses Gut rechtmäßige Eigentümer geben könnte. Umso problematischer ist es, dass auch in diesem Gesetz noch vorgesehen ist, „herrenloses“ oder „erbloses“ Gut, d.h. Gegenstände, deren rechtmäßige Eigentümer nicht festgestellt werden können, zugunsten von Opfern des Nationalsozialismus zu verwerten – vor allem, weil die Erbensuche selbst vom Gesetz nicht geregelt wird.

Eines der Hauptprobleme ist aber der unverbindliche Charakter des Gesetzes: Jedes Mal, wenn ich zum Vergleich das Steirische Kunststückgabegesetz zur Hand nehme, bin ich von neuem beeindruckt. Kein anderes derartiges Gesetz ist in seinen Bestimmungen so klar und in seinem Auftrag so eindeutig. Demnach wird die Steirische Landesregierung nicht nur *ermächtigt*, sondern auch *beauftragt*, „die im Eigentum des Landes Steiermark befindlichen Kunstgegenstände und Kulturgüter, die während der Zeit der nationalsozialistischen Gewalt Herrschaft ihren Eigentümern entzogen worden sind, Anspruchsberechtigten unentgeltlich zu übereignen“ und darüber hinaus auch noch „allenfalls anfallende Bundesabgaben“ zu ersetzen.

Das Bundesgesetz ist dagegen ein reines Ermächtigungsgesetz. Es wird von ihm keinerlei Rechtsanspruch der Geschädigten begründet, die konsequenterweise auch keine Parteistellung im Rückgabeverfahren haben. Es ist eine Schande, dass die Republik Österreich noch immer dazu tendiert, die Rückgabe von entzogenen Gegenständen als ein Almosen zu betrachten. Und trotz aller Bemühungen der Provenienzforscherinnen und -forscher und vieler anderer beteiligter Personen ist es diese Tendenz, die sich auf den verschiedensten Ebenen des Rückgabeprozesses zuungunsten der Betroffenen auswirkt.

Es ist ebenfalls eine Schande, dass sich einzelne Bundesmuseen – wie die Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien, aber auch das Nationalhistorische Museum oder das Museum für Völkerkunde – durch Verzicht auf eine seriöse Provenienzforschung bis heute erfolgreich dem Bundesgesetz entziehen; dass sämtliche Bundesländer, Städte und Gemeinden – mit Ausnahme von Wien, der Steiermark und von Oberösterreich – bis heute, Mitte 2002, darauf verzichten haben, sich eine rechtliche Grundlage für die Rückgabe von Kunst- und

6 Thomas TRENKLER, Der Fall ROTHSCHILD. Chronik einer Enteignung (1999).

7 Auf Basis eines zwischen sämtlichen Bundesländern und der Israelitischen Kultusgemeinde Wien getroffenen Übereinkommens haben Niederösterreich, Burgenland, Kärnten, Salzburg und Vorarlberg in den Jahren 2002 und 2003 ebenfalls Rechtsgrundlagen für Kunstrestitution reschaffen.

Kulturgegenständen zu geben¹; dass die Stadt Linz an Kunstrestitution kein Interesse hat, obwohl sie mit der Neuen Galerie Linz über eine Sammlung verfügt, die in toto verächtlich ist. Und es ist eine Schande, dass die Republik Österreich mit öffentlichen Geldern die Stiftung Leopold einschließlich eines Museumsneubaus errichtet hat, die sich durch erfolgreichen Rechtsformmissbrauch dem Bundesgesetz und damit den Rückgabebemühungen entzieht.

Umso mehr möchte ich mit einem Dank an die Kolleginnen und Kollegen von der Provenienzforschung, aber auch mit einem Dank an alle anderen Beteiligten schließen, die sich in den letzten Jahren mit großem Einsatz um den Paradigmenwechsel und das heißt um die aktive Rückgabe bemüht haben.

Trotzdem bleibt viel zu tun: Wo ist die Homepage, die umfassend über die Kunstrestitution und ihre Rahmenbedingungen informiert? Wo ist das zentrale Register entzogener Objekte, das mit www.jostart.de vergleichbar wäre? Wo sind die Projekte zur Grundlagenforschung, die im Detail erklären, wie der Entzug und die Rückstellung funktioniert haben?

Vor allem aber darf man nicht vergessen, dass die bisher geltenden Kunstrückgabegesetze auch sämtliche Erwerbungen nach 1945 betreffen. Die Zwischenberichte der Provenienzforschung enden jedoch je nach Belieben in den Jahren 1945 oder 1955, manchmal sogar 1946 oder in irgendeinem anderen Jahr. Wir stehen erst am Anfang. Lassen Sie uns daran arbeiten, dass aus den Zwischenberichten nicht Endberichte werden.

Robert HOLZBAUER

NS-Kunstraub in Österreich. Von 1938 bis heute. Ein Überblick

1. NS-Staat und Kunstraub

Kaum ein anderes Staatswesen des 20. Jahrhunderts ist ähnlich deutlich durch seine Kunstpolitik charakterisiert wie das nationalsozialistische Deutschland unter der Führung von Adolf HITLER. Die Vorgangsweise des NS-Staates zur Aneignung von Kunst führte sehr schnell zu deren – nicht unberechtigter – Charakterisierung als „Kunstraub“. Der Ausdruck „Kunstraub“ (der seit Jahren als „Quotenbegriff“ des Feuilletons Verwendung findet) scheint jedoch nicht ganz geeignet, das Phänomen ausreichend zu erfassen. Nicht immer war es physische Gewalt (also Raub im engeren Sinne), die zum Einsatz kam. Und nicht nur Gegenstände der bildenden Kunst waren Gegenstand dieser Entziehungen, sondern auch wissenschaftliche Institutionen wie Archive und Bibliotheken. Die deutsche Historikerin Anja HEUSS¹ hat daher vorgeschlagen, an Stelle des Begriffes „Kunstraub“ den Terminus „Kunst- und Kulturgutraub“ zu verwenden.

Betrachtet man den nationalsozialistischen Kunst- und Kulturgutraub in seiner ganzen Breite, so wird deutlich, dass dessen Ausprägung im Gebiet von Österreich erhebliche qualitative und quantitative Unterschiede zur Vorgangsweise in den mitilitärisch unterworfenen „Feindstaaten“ aufweist.

Als Kunst- und Kulturgutraub wird in diesem Sinne der systematische Verstand, dessen ideologische Motive nachzuvollziehen sind. Die Massenmedien hingegen haben in den letzten Jahren solchen Definitionsversuchen widerstanden und als „Nazi-Kunstraub“ mitunter auch die durch die Verhältnisse begünstigte, ganz gewöhnliche Gier verstanden. Dennoch wird auch auf diese zweite Ebene eingegangen sein, denn im Lauf des großen Raubzuges der (beschönigend) so genannten „Artisierung“ wurden auch in großem Umfang Kunst- und Kulturgüter transferiert. Interessant scheint, dass sich bisher relativ wenige Historiker des Themas „NS-Kunstraub“ angenommen haben, sodass ereignisorientierte populäre Publikationen bei weitem überwiegen.

¹ HEUSS, Kunst- und Kulturgutraub. Eine vergleichende Studie zur Besatzungspolitik der Nationalsozialisten in Frankreich und der Sowjetunion (2000) 7–14, 345 f.

2. Elemente und Ziele des NS-Kunstraubes

2.1. „Sammelwahn“ der Nazi-Eliten

Mehr als jeder andere Diktator des 20. Jahrhunderts verstand sich HITLER selbst als Künstler und als Kunstpolitiker. Dem Projekt des in Linz geplanten Führermuseums kommt daher eine paradigmatische Rolle zu, auf die noch einzugehen sein wird. Weiße Teile der Nazi-Eliten eiferten seiner Sammelleidenschaft nach. Ursache dieses „Sammelwahns“² war dabei kein originäres Kunstinteresse. Kunstgegenstände erfüllten eine Funktion als Statussymbol (wie etwa auch der Besitz von Villen und die Ausübung der Jagd)³.

PETROPOULOS hat darauf hingewiesen, dass die Nazi-Eliten eine spezifische Kultur des Sammelns, Widmens und Schenkens entwickelt haben, welche noch weitgehend unerforscht ist. Ein großer Teil der Kunstransaktionen geschah dabei in einem Umfeld, welches er treffend als „Kleptokratie“ bezeichnet hat.⁴

2.2 Kunstraub und Kulturbürokratie

Die Kulturbürokratie Nazi-Deutschlands war nach der Machtübernahme von mehreren konkurrierenden Interessensphären gekennzeichnet. Ab 1936 ist eine zunehmende Radikalisierung der Kulturpolitik zu konstatieren, deren erster Höhepunkt die Aktion „Entartete Kunst“ ist; zehntausende moderne Kunstwerke wurden aus den Museen entfernt; anschließend wurde versucht, die „Entartete Kunst“ in einer Propaganda-Ausstellung bloßzustellen. Während diese Ausstellung ab 1937 vom Publikum gestützt wurde, war dem Versuch, mit der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ ein (im Sinne der NS Kulturpolitik) positives Gegenbild dazu zu schaffen, wenig Erfolg beschieden.

Höhepunkt dieser zunehmenden Radikalisierung war ab 1938 der Übergang zur „Arisierung“ und in weiterer Folge die Ausplünderung der im Zuge des Weltkrieges besetzten Gebiete. Insbesondere die Plünderung der Kunstsammlungen Österreichs ermöglichte die Erprobung einer rigiden Vorgangsweise, die später auch im

„Altreich“ zur Anwendung kam.⁵ Die qualitative Änderung war nun, dass nicht mehr Kunstwerke, sondern Menschen Opfer des Kunstraubes waren: „Die Sammelwut der Nazis, der die Kunstsammlungen der Rothschilds, der Seligmanns, der Kanns und anderer reicher jüdischer Familien zum Opfer fielen, erscheint so wie ein Vorgreif auf das Programm des Völkermords.“⁶

2.3 Ideologische Elemente

Die Ideologisierung des nationalsozialistischen Kunstraubes wird an zahlreichen Faktoren deutlich. Sicher zunächst an der Tatsache, dass die jüdische Bevölkerung dessen Hauptopfer war. In der Sowjetunion kommen dazu noch die Kommunisten, was zum „jüdischen Bolschewismus“ verschmolzen wurde.⁷

Der Kunst- und Kulturgutraub wurde auch als Methode der nationalsozialistischen Wissenschaft angewendet und diente dazu, „wissenschaftliches“ Material, etwa über Juden und Freimaurer, zu sammeln und einer staatstragenden Forschung zuzuführen. Weiters diente er der Verwirklichung einer sehr weit gefassten großdeutschen Kulturideologie und rechtfertigte die Regermanisierung, gewissermaßen also „Restitution“ von ehemals deutschem Kulturgut, welches etwa seit dem Mittelalter das ehemalige römische Reich verlassen hatte; ein Beispiel dafür wäre etwa der Veis-Stoß-Altar aus Krakau. Der NS-Staat beabsichtigte auch die „Rückführung der napoleonischen Beute“ aus Frankreich. Dabei handelt es sich aber nicht um ein genuin nationalsozialistisches Konzept: Bei der Erstellung von „Rückforderungslisten“ konnte auf Vorarbeiten aus dem Ersten Weltkrieg und aus dem Preußen des 19. Jahrhunderts zurückgegriffen werden. In diese Aufgabe des „Kunstschutzes“ war neben der etablierten Kulturbürokratie zeitweise auch eine Koordinierungsstelle des Propagandaministeriums eingebunden. Dies mag als Beispiel für die zunehmende Annäherung von übernommenen bürokratischen Strukturen und spezifisch nationalsozialistischen Kunstrauborganisationen dienen. Das Projekt gelangte nicht zur Durchführung.

2 *PETROPOULOS*, Kunstraub und Sammelwahn. Kunst und Politik im Dritten Reich (Art as Politics in the Third Reich) (1999).

3 *BAJOHR*, Parvenis und Profleure. Korruption in der NS-Zeit (2001) 62–74.

4 *PETROPOULOS*, The Faustian Bargain. The Art World in Nazi Germany (2000) 5.

5 *PETROPOULOS*, Kunstraub (FN 2) 121.

6 *PETROPOULOS*, Kunstraub (FN 2) 24.

7 *HEUSS*, Kunst- und Kulturgutraub (FN 1) 345.

2.4 Regionale Differenzierung

Der nationalsozialistische Kunst- und Kulturgutraub weist sowohl hinsichtlich der Ziele als auch hinsichtlich der Methoden eine deutliche regionale Differenzierung auf. Stehen etwa gegenüber Frankreich revanchistische Motive deutlich im Vordergrund – also die Revision der „Schmach von Versailles“ –, so wurde die Sowjetunion als künftiger Lebensraum in Besitz genommen und „nach nationalsozialistischem Verständnis als deutscher Kulturboden zurückerobert“⁸. Waren etwa in Frankreich vor allem jüdische Privatsammler die Opfer des Kunst- und Kulturgutraubes, so waren es in der Sowjetunion fast ausschließlich staatliche Museen. Freilich gelangten die großen sowjetischen Museen in Moskau und Leningrad (St. Petersburg) niemals in den Machtbereich der deutschen Wehrmacht.

2.5 Methoden

Die Methoden des Kunst- und Kulturgutraubes umfassten eine Fülle von Techniken der direkten „Entziehung“: Auf die Beschlagnahme folgte entweder der Vermögensverfall oder die Einziehung zugunsten des Deutschen Reiches oder einer seiner Einrichtungen. Noch während des Krieges erzielten die Westmächte einen Konsens darüber, auch alle erzwungenen Verkäufe als Entziehungen zu behandeln. Vor allem in den westlichen Ländern wie Frankreich, Belgien und den Niederlanden spielte die Ausplünderung der Kunstmärkte über die Wechselkursrelation zur Reichsmark eine große Rolle. Die Alliierten führten für diese Art der wirtschaftlichen Penetration nach 1945 den Ausdruck „technical looting“ ein. Eine wichtige Rolle spielte dabei der deutsche Kunsthandel, welcher Kunst- und Kulturgegenstände mit stark unterbewerteter Landeswährung – formal legal – im einheimischen Kunsthandel kaufte und dann an die jeweiligen Interessenten (etwa das Führermuseum) weiterverkaufte.

2.6 Organisationen

Ausführende des derart definierbaren nationalsozialistischen Kunst- und Kulturgutraubes sind eine Reihe von spezialisierten Organisationen, welche teils konkurrierend, teils aber arbeitsteilig vorgingen und die meist mehr oder weniger der

Interessensphäre eines Machthabers zuzuordnen sind. Die Historikerin Anja HEUSS nennt die folgenden: Führermuseum Linz (HITLER), den Einsatzstab Reichsleiter ROSENBERG (ERR), die Sammlung GÖRING, das Sonderkommando KÜNSBERG, die Abteilung VI G d. RSHA sowie das Ahnenerbe der SS (HIMMLER). Das Sonderkommando KÜNSBERG hatte die Aufgabe, für die Zwecke des Reichsaußenministeriums politisch relevante Archivbestände in Besitz zu nehmen; nach 1943 wurde diese Aufgabe (größtenteils vom selben Personal) von der Abteilung VI G des Reichssicherheitshauptamtes durchgeführt. Dies ist wohl auch mit einer Machtverschiebung in Richtung der SS-Sphäre zu erklären. Sicher interessant (wenn auch kaum im Hinblick auf Österreich) wäre die Analyse des Ahnenerbes als Kunstrauborganisation: wird doch in dessen Wirken besonders die ideologische Auffadung des nationalsozialistischen Kunst- und Kulturgutraubes deutlich. In dieses Bild passt etwa, dass das „Ahnenerbe“ als Forscher gerne „nichtdeutsche Germanen“ (also Prähistoriker aus den Niederlanden oder Skandinavien) zum Einsatz brachten, um germanische oder gotische Bodenfunde in der Sowjetunion auszugraben.⁹

2.7 Das Führermuseum

Dem Plan eines „Führermuseums“ in Linz kommt als zentrales Projekt der nationalsozialistischen Kulturpolitik eine paradigmatische Rolle zu. Für unsere Fragestellung auch deswegen, weil es als Beutekunstmuseum konzipiert war.¹⁰

Beim Einzug in seine Heimatstadt Linz im März 1938 gelobte HITLER in seiner Rührung, sich einen Jugendraum zu erfüllen und sich (und wohl auch seiner Mutter) ein Denkmal zu setzen: Das schönste und größte Museum der Welt – es sollte den Louvre, die National Gallery, das New Yorker Metropolitan Museum und die Eremitage weit in den Schatten stellen.

HITLER hielt sich Zeit seines Lebens für einen Künstler und Kunstkenner und bestimmte seinen eigenen Geschmack als Richtschnur für das geplante Museum. Sammelschwerpunkte sollten einerseits die alten Meister bis Ende des 18. Jahrhunderts werden, andererseits die Kunst des 19. Jahrhunderts, vornehmlich die

⁹ HEUSS, Kunst- und Kulturgutraub (FN 1) 241.

¹⁰ Zum Führermuseum gibt es mehrere Darstellungen; aktuell z.B. KIRCHMAYR, Sonderauftrag Linz. Zur Fiktion eines Museums, in MARRHOFER/SCHUSTER (Hrsg.), Nationalsozialismus in Linz (2001), Bd. 1, 557–596; Birgit SCHWARZ, Hitlers Museum. Die Fotoböden Gemäldegalerie Linz (2004).

deutschen Romantiker und Neoklassizisten, bevorzugt die „Münchner Schule“. Nicht gesammelt wurde abstrakte Kunst, Expressionismus, aber auch nicht die völkische Auftragskunst („nationalsozialistischer Realismus“); HITLER erwarb zwar immer wieder pflichtbewusst solche Werke anlässlich der „großen Deutschen Kunstausstellung“, die aber nicht für das Führermuseum inventarisiert wurden, sondern für die Ausstattung öffentlicher Gebäude Verwendung fanden.

Als Haupteinkäufer HITLERS in den frühen Jahren seiner Sammlertätigkeit diente ihm der Berliner Kunsthändler Karl HABERSTOCK, welcher 1933 in die NSDAP eingetreten war; ein weiterer Berater war sein Leibfotograf Heinrich HOFFMANN.

Die – mitunter sehr teuren Ankäufe – für das Führermuseum wurden vor allem aus der (steuerbefreiten) „Dankspendensiftung“ finanziert; sie wurde etwa von der jährlichen „Adolf-HITLER-Spende der Industrie“, aus der Abgeltung der Reichspost für Briefmarken mit HITLERS Porträt sowie aus einem Dispositionsfonds der Reichskanzlei mit dem Titel „Mittel für allgemeine Zwecke“ gespeist.¹¹

Mit dem „Sonderauftrag Linz“ wurde 1939 schließlich der 59-jährige Leiter der Dresdner Gemäldegalerie Hans POSSE betraut. Kurz davor war er von seinem Gauleiter der Leitung der Galerie entoben worden. Den Nazis war er suspekt, weil er Kontakt mit „entarteten“ Künstlern wie KOKOSCHKA oder DIX hatte und deren Werke „in sichere Verwahrung“ genommen hatte.

Das erste Land, in dem POSSE als „des Teufels Sensal“¹² „Organisationstatent und Kunstkennerchaft“ beweisen konnte, war Österreich. Bis zu seinem frühen Tod im Dezember 1942 sollte POSSE (lt. GOEBBELS) 1.200 Gemälde erster Qualität für das Führermuseum erwerben. Als seine Nachfolger sollten Gottfried REIMER und Hermann VOSS das Werk fortsetzen. Allein im Salzbergwerk Altaussee fanden 1945 die Amerikaner über 5.000 Gemälde des Sonderauftrags Linz. Die Einkaufs- und Sammlertätigkeit des Sonderauftrags Linz – vor allem in Westeuropa – kann in diesem Rahmen nicht vollständig dargestellt werden. Seröse Schätzungen, wie viele Kunst- und Kulturgegenstände im Zuge des NS-Kunstraubes zusammengerafft wurden, scheinen im Moment nicht möglich.^{12a}

¹¹ Zur Finanzierung des Führermuseums: HEUSS, Kunst- und Kulturgutraub (FN 1) 38–41; allgemein (allerdings wenig exakt): SCHWARZWÄLLER, Hitlers Geld. Vom armen Kunstmaler zum millionenschweren Führer (2001) 212–222; zur Rolle der „Sonderfonds“: BAJOHR, Parvenis (FN 3) 34–49.

¹² BRÜCKLER, Das Wiener Denkmalamt zwischen Raubkunst und Restitution <http://zeitgeschichte.holzbauer.net>.

^{12a} Einen Überblick zu geben versucht nunmehr SCHWARZ, Hitlers Museum (2004).

3. Österreich („Ostmark“)

Die Umsetzung des Konzepts des nationalsozialistischen Kunst- und Kulturgutraubs in Österreich nach dessen Anschluss weist doch signifikante Unterschiede zur Vorgangsweise in anderen militärisch eroberten Ländern auf. War etwa die Vorgangsweise bei der „Arisierung“ im Deutschen Reich ab 1933 von einer kontinuierlichen Verschärfung gekennzeichnet, so setzte die Verfolgung der jüdischen Bevölkerung in Österreich bereits im März 1938 mit unvermittelter Härte ein. Andererseits ermöglichte die Plünderung der nunmehr so genannten „jüdischen“ Kunstsammlungen Österreichs die Erprobung einer rigiden Vorgangsweise, die später auch im „Altreich“ zur Anwendung kommen sollte.¹³

Wenn in den letzten Jahren vom nationalsozialistischen Kunstraub in Österreich die Rede war, betraf dies meist Privatsammlungen von Personen, die den Nürnberger Rassegesetzen des NS-Staates zufolge als „Juden“ galten. Die nationalsozialistischen Entziehungsmaßnahmen erreichten aber auch gegenüber kirchlichen Einrichtungen beträchtliche Dimensionen; als systematische und ideologisch determinierte Maßnahmen erfüllen sie durchaus die oben zur Diskussion gestellten Kriterien für nationalsozialistischen Kunst- und Kulturgutraub. Weil diese Maßnahmen meist unmittelbar nach dem Krieg wieder rückgängig gemacht wurden, stellen sie heute kein unerledigtes „Problem“ dar. Als einzige bedeutende Privatsammlung eines „feindlichen Ausländers“ wurde in der „Ostmark“ jene des polnischen Grafen LANCKORONSKI entzogen.

3.1 „Wilde Arisierung“

Welche und wie viele Kunst- und Kulturgegenstände im Zuge des rauschhaften Anschluss-Programmes „arisiert“ wurden, wird wahrscheinlich nie in vollem Umfang geklärt werden können. Der ehemalige Leiter des Dokumentationsarchivs des Österreichischen Widerstandes Herbert STEINER schilderte etwa 1984 in einem Artikel mit dem Titel „A Legacy of Shame: Nazi Art Loot in Austria“¹⁴ einen Besuch des Wiener Hauses, das er nach dem „Anschluss“ zu verlassen gezwungen war; er musste feststellen, dass die Nachbarn die Gemälde, Wandteppiche und Möbel seiner 1942 ermordeten Eltern hatten. Die umfangreichen Akten im Archiv des Bundesdenkmalamts geben Einblick in zahlreiche solcher Vorgänge. Da meldet

¹³ PETROPOULOS, Kunstraub (FN 2) 121.

¹⁴ DECKER, A Legacy of Shame: Nazi Art Loot in Austria, in: Art News, December 1985, 55 f.

etwa die SA-Standarte 84 (Baden bei Wien) der Denkmalbehörde die „Aufindung“ mehrerer großformatiger Gemälde am neu in Besitz genommenen Sitz der Standarte 84, einer Villa in der Weiburgstraße.¹⁵ In Zweit, im Waldviertel, ergriffen lokale NSDAP-Funktionäre die Initiative und unterzogen die Antiquitäten-Sammlung eines Kaufmannes einer eigenmächtigen „Sicherstellung“.¹⁶ Insgesamt dauerte die Phase solcher „wilden Arierungen“ wohl bis etwa Mai 1938. Weitgehend undokumentiert und an der Kulturbürokratie vorbei geschah in dieser Phase auch der massenhafte Zwangsverkauf von Kunstwerken durch Menschen, die ihre Emigration vorbereiteten. Vielfach ist jedoch nicht unbedingt die NS-Ideologie die Haupttriebkraft von Personen, welche die Nolage „jüdischer“ Mitbürger ausnutzten, sondern schlicht Sammelwut und kalte Gier. Diese Konstellation macht jedoch heute die Nachforschung nach moderner Kunst besonders schwierig.

3.2 Systematischer Zugriff

Die Phase des systematischen Zugriffs begann parallel zu den „wilden Arierungen“ am 13. März 1938. Noch während HITLER in Linz in der Menge seiner Anhänger bade, bereiteten HIMMLER und sein Gefolge u.a. die Enteignung des Besitzes von Alphonse und Louis ROTHSCHILD vor. Zwar standen dabei sicher Aktien- und Immobilienbesitz im Vordergrund, doch verfügte die Familie ROTHSCHILD auch über die bedeutendsten privaten Kunstsammlungen Wiens; der zeitgenössische Schätzwert liegt bei 30 bis 80 Millionen Reichsmark.¹⁷

In der Folge wurden auch andere Wiener Kunstsammlungen systematisch entzogen: Oscar BONDY, Albert POLLAK, ZSOLNAY, RUHMANN, LEDERER, GUTMANN ... Eine 1943 erstellte „Liste der jüdischen Sammlungen, die von der Zentralstelle behandelt wurden“, nennt rund 60 Namen.¹⁸ Nicht erfasst sind dabei alle jene Kunstgegenstände, die an der Denkmalbehörde vorbei entzogen worden sind (etwa als Teil eines Wohnungsinventars). Das Buch „Was einmal war“ von Sophie LILLIE präsentiert die Inventare von über 150 entzogenen Wiener Sammlungen.¹⁹ Weitere Hinweise auf Entziehungen von Kunst- und Kulturgut ergeben sich

¹⁵ Bundesdenkmalamt Wien – Archiv, Restitutionsmaterialien, M. KETSCHENDORF.

¹⁶ Ebd. M. KURZ; BRÜCKLER, Kunstraub, Kunstbergung und Restitution in Österreich von 1938 bis heute (1999) 121.

¹⁷ HEIMANN-JELLINEK, Von Arierungen und Restitierungen, in BRÜCKLER, Kunstraub (FN 16), 76–90.

¹⁸ BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K. 8.

¹⁹ LILLIE, Was einmal war. Handbuch der enteigneten Kunstsammlungen Wiens (2003).

aus verschiedenen Aktenbeständen zur Restitution; mittlerweile sind zumindest die Namen tausender österreichischer Opfer bekannt.

Die Phase des systematischen Zugriffs ist dadurch gekennzeichnet, dass „scheinlegale Rechtskonstruktionen“ die Grundlage für die Sicherstellung, Beschlagnahme, Einziehung und Verfall von jüdischem (oder aber auch anderem missliebigen) Vermögen waren. Der Anschein von Legalität erforderte für die „Einziehung“ jeder Sammlung eine individuelle Begründung. Meist geschah dies nach der „Verordnung über die Einziehung volks- und staatsfeindlichen Vermögens im Lande Österreich“.²⁰

Es gab aber auch eine Fülle von anderen Methoden, die an dieser Stelle nur exemplarisch angeführt werden können. Es wären dies etwa: erzwungene Verträge, welche oft nach Inhaftierung eines Familienmitglieders zustande kamen (ROTHSCHILD, WITGENSTEIN) oder der Verkauf von Kunst- und Kulturgegenständen zur Abdeckung von Forderungen in der Folge von Konkursen oder zur Bezahlung von (mitunter auch mehr oder minder kreativ berechneten) Steuer- oder Steuerstraforderungen.

3.3 Automatik der Vermögensentziehung

Die individuellen „scheinlegalen“ Entziehungsmaßnahmen wurden ab Kriegsebeginn zunehmend rationalisiert und automatisiert. Im Hinblick auf die Entziehung von Kunst- und Kulturgegenständen betrifft die „Automatik der Vermögensentziehung“ vor allem das Wirken der „Verwertungsstelle für jüdisches Umzugsgut der Gestapo“ (VUGESTA), worauf weiter unten noch detailliert einzugehen sein wird.

3.4 Führervorbehalt und Ausfuhrverbot

Eine Besonderheit, welche den NS-Kunstraub in Österreich am stärksten von jenem im „Altreich“ oder in anderen besetzten Ländern unterscheidet, ist durch das Schlagwort „Führer-Vorbehalt“ gekennzeichnet. Seine erste Formulierung findet sich in einem Erlass des Reichministers und Chefs der Reichskanzlei vom 18. Juni

²⁰ GALLHUBER, Systematische Darstellung der gewaltsamen Enteignung und anderer materieller Schädigung von Juden in Österreich zwischen 1938 und 1945 <<http://www.gwu-ene.at/fs.php>>.

1938: „Der Führer beachichtigt, nach Einziehung der beschlagnahmten Gegenstände die Entscheidung über die Verwendung persönlich zu treffen.“²¹

Am 25. August 1939 wurde der Führervorbehalt wesentlich ausgeweitet: Nicht nur über beschlagnahmte, sondern auch über „lediglich sichergestellte Bilder und sonstige Kunstwerte“ sollte HITLER persönlich entscheiden.²² Hingegen ist im Oktober 1940 wiederum davon die Rede, dass der Führer nur über „eingezogene“ Kunstsammlungen entscheiden wolle.²³ Der „Führervorbehalt“ wurde mehrfach modifiziert: so wurde er im Juli 1940 auf Münzen- und Medalliensammlungen ausgeweitet; aus konkretem Anlass konnte so der Zugriff der Reichsbank auf zwei Wiener Sammlungen verhindert werden. Ausdrücklich wurden im April 1943 Sammlungen polnischer Besitzer inkludiert; Anlassfall war offensichtlich, dass sich GÖRRINGS Begehrlichkeit auf die Sammlung LANCORONSKI richtete. Im Juli 1944 wurde der „Führervorbehalt“ auf das ganze Deutsche Reich ausgeweitet; frei-lich wurden zu dieser Zeit kaum mehr Kunstsammlungen in großem Umfang ein-gezogen.²⁴

Der „Führervorbehalt“ hatte den Effekt, dem Führermuseum im besetzten Öster-reich eine Quasi-Monopolstellung zu verschaffen. Alle anderen Kunststrauborgani-sationen kamen praktisch nicht zum Zug: Für GÖRRING und ROSENBERG blieb es lediglich beim Versuch, sich ein Stück des Kuchens zu sichern. Für die Restitu-tion nach 1945 hat der „Führervorbehalt“ den Vorteil gebracht, dass „die Beute an-gesammelt“²⁵ blieb und nicht – wie im Altreich – auf zahlreiche Interessenten auf-geteilt wurde.

In der „Ostmark“ stand mit dem (österreichischen) Ausfuhrverbotsgesetz²⁶ von 1918 ein weiteres Lenkungsinstrument zur Verfügung, welches im „Altreich“ nicht gegeben war. Die Ausfuhr von „Gegenständen von geschichtlicher, künstlerischer oder kultureller Bedeutung (Antiquitäten, Gemälde, Miniaturen, Zeichnungen und Werke der Graphik, Statuen, Reliefs, Medaillen und Münzen, Gobelins und andere ältere kunstgewerbliche Werke, archäologische und prähistorische Gegenstände, Archivalien, alte Handschriften und Drucke udgl.) ist verboten“. Ausgenommen

21 BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K8/1, M 12.

22 BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K6, M 2.

23 BRÜCKLER, Kunstraub (FN 16) 19f.

24 BRÜCKLER, Kunstraub (FN 16) 20.

25 GALLHUBER, Darstellung (FN 20).

26 Bundesgesetz, betreffend das Verbot der Ausfuhr von Gegenständen von geschichtlicher, künstlerischer oder kultureller Bedeutung, in der Fassung des Bundesgesetzes vom 24. Jän-ner 1923, BGBl. Nr. 80; zitiert nach: Wichtigste Gesetze und Verordnungen über Denkmal-pflege in Österreich IV (1937) 27–29.

von diesem Verbot waren nur Werke lebender Künstler und solcher Künstler, seit deren Tod noch nicht 20 Jahre vergangen sind. Das (ursprünglich österreichische) Ausfuhrverbotsgesetz blieb über das Ende der NS-Herrschaft hinaus in Kraft und gab der Kulturbürokratie, konkret der Wiener Zentralstelle für Denkmalschutz (später: Institut für Denkmalpflege), die Möglichkeit alle Kunstgegenstände in Augenschein zu nehmen, die außer Landes gebracht werden sollten. Im Zuge der ersten Auswanderungswelle wurden allein im Kalenderjahr 1938 rund 10.500 Aus-fuhranträge bearbeitet. Erstaunlich ist, dass dabei nur rund 400 Kunstgegenstände für die Ausfuhr gesperrt wurden.²⁷ Entgegen ursprünglicher Annahmen ist also em-pirisch nicht nachzuweisen, dass das Ausfuhrverbotsgesetz flächendeckend als direktes Werkzeug des Kunstraubes eingesetzt worden ist.²⁸ Der operationale Wert des Ausfuhrverbotsgesetzes lag in der Möglichkeit, bei drohender Nichtbefolgung, Maßnahmen wie „Sicherstellung“ oder „Öffentliche Verwahrung“ verfügen zu können. Wahrscheinlich ist, dass die voräussetzende Befolgung des Ausfuhr-verbotsgesetz einen Einfluss auf die Tendenzen des Kunstmarkts hatte.

Zahlreiche Kunstgegenstände fielen dem „NS-Kunstraub“ zum Opfer, nachdem ihre Ausfuhr bewilligt worden war – sie wurden dennoch von der Gestapo, vom Zoll oder von der Devisenfähndungsstelle beschlagnahmt und fanden danach ihren Weg in eine öffentliche Sammlung oder zu einem privaten „Eigentümer“.

3.5 Die Drehscheiben des NS-Kunstraubes in der „Ostmark“

Wie bereits festgestellt wurde, lassen sich in Österreich zwei Ebenen des national-sozialistischen Kunst- und Kulturgutraubes konstatieren. Die erste ist die kultur-politisch motivierte Entziehung von Kunstwerken erster Qualität, die öffentlichen Sammlungen übergeben wurden. Die zweite ist die Umverteilung von Kunstwer-ken in Privatbesitz, die nicht systematisch erfolgte und nicht durch Ideologie, son-derm weitgehend durch Gier motiviert war. In Österreich lassen sich diesen zwei Ebenen zwei hauptsächlich „Drehscheiben“ exakt zuordnen: Für die erste ist es das „Zentraldepot der beschlagnahmten Kunstwerke aus jüdischem Besitz“; für die zweite das Wiener Versatzhaus „Dorotheum“, welches die Haupteinkaufsquelle für

27 Auswertung der Ausfuhrmaterialien im BDA-Archiv durch Ania STELZL-GALLIAN.

28 Von dieser Annahme ging etwa eine (auch von zahlreichen anderen Errata durchzogene) Web-Site „Glossar Kunstraub“ aus. <<http://www.univie.ac.at/ffioec/museologie/glossar-kunstraub/Glossarkunstraub.html>>. [Offline seit etwa Anfang 2004.]

Privatpersonen war. Aber auch kleinere Museen sollten hier die Möglichkeit zu günstigen Einkäufen finden.

Bis Mai 1938 wurden beschlagnahmte Kulturgüter an verschiedenen Orten eingelagert; diese Bestände wurden meist gar nicht in Listen erfasst, ihre „sachgemäße Bearbeitung“ war nicht gesichert.²⁹ Um Abhilfe für diese Missstände zu schaffen, wurde im Herbst 1938 das „Zentraldepot der beschlagnahmten Kunstwerke aus jüdischem Besitz“ in der Neuen Burg in Wien errichtet. Große Anstrengungen zu dessen Errichtung unternahm das Wiener kunsthistorische Museum unter der Führung von Fritz DWORSCHEK; groß war auch dessen Enttäuschung, als das „Zentraldepot“ Mitte 1940 der Zentralstelle für Denkmalschutz unter der Führung von Herbert SEIBERL unterstellt wurde.

Über das Zentraldepot wurden die entzogenen Kunstgegenstände an das Führermuseum und an dessen Satelliten (also die Museen in der Ostmark) verteilt. Es begann ein regelrechter „Wettkampf der Museen“ um die aufgrund von „Wunschlisten“ durchgeführte Zuteilung „ausgewählter Gegenstände“. Die Interessen der Sammlungsleiter, manchmal auch der hinter ihnen stehenden Politiker an den in überreichem Maße zur Disposition stehenden Kunstwerken aus jüdischem Besitz, führten zu einem derartigen Konkurrenzkampf, dass selbst Nationalsozialisten entsetzt darüber waren, „welch widerliches Bild der Kampf bietet, den die verschiedenen Stellen um die [...] anfallende Beute führen.“³⁰

Als zweite Drehscheibe fungierte das Wiener Auktions- und Versatzhaus „Dorotheum“. Sein Aufstieg zum führenden Wiener Auktionshaus hängt unmittelbar mit der NS-Herrschaft in Österreich zusammen: Zuerst wurde die meist „jüdische“ Konkurrenz der privaten Versteigerungshäuser ausgeschaltet, dann entwickelte sich ein florierender Handel mit der „Verwertung“ entzogener Kunstgegenstände.

Über das Dorotheum wurden praktisch alle Kunst- und Kulturgegenstände verkauft, die durch die Verwertungsstelle für jüdisches Umzugsgut der Gestapo (VUGESTA)³¹ entzogen wurden. Diese Organisation nahm im September 1940 ihre Tätigkeit auf. Anlass war ein Erlass des Reichssicherheitshauptamtes vom 1. August 1940 über die Aberkennung der Staatsangehörigkeit bei jüdischen Emigran-

29 *HAUPT*, Die Rolle des kunsthistorischen Museums, in *BRÜCKLER*, Kunstraub (FN 16), 55.

30 *BRÜCKLER*, Kunstraub (FN 16) 24.

31 *HOLZBAUER*, Einziehung volks- und staatsfeindlichen Vermögens im Lande Österreich. Die „VUGESTA“ – die Verwertungsstelle für jüdisches Umzugsgut der Gestapo, in Spurensuche H. 1–2/2000, 38–50; *HOLZBAUER*, Ordentliche Umverteilungspolitik. Profil H. 5/152 1999, 60 f.

ten. Dieser regelte die Versteigerung des Umzugsgutes, „welche bereits vorgenommen werden kann, wenn das Ausbürgerungsverfahren eingeleitet oder in Vorbereitung ist und mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit die Ausbürgerung erwartet werden kann“. Im Altreich wurde die „Verwertung“ dieser Umzugsgüter von den lokalen Finanzämtern durchgeführt.³² Die VUGESTA hingegen stellt sich als ein Projekt der Kooperation von Spediteuren, Gestapo und Finanzbehörden dar. Das Umzugsgut von rund 6.000 emigrierten Familien wurde in den Speditionslagern beschlagnahmt; der Großteil wurde im Dorotheum verkauft, ein anderer Teil in eigens dafür errichteten Freiverkaufsstellen. In einem zweiten Projekt „verwertete“ die VUGESTA später über ihre wirtschaftliche Struktur die Einrichtung von rund 10.000 Wohnungen, deren Bewohner deportiert worden waren. Über die VUGESTA gelangten zahlreiche Kunst- und Kulturgegenstände, die schon zur Ausfuhr freigegeben waren, ins Dorotheum und wurden dort von Privatpersonen oder auch von Museen gekauft. Wie hoch der Anteil des „Kunsttraubes“ am gesamten Umsatz der VUGESTA von rund 15 Millionen Reichsmark war, ist nicht abzuschätzen.

3.6 Ein Täter: Kajetan MÜHLMANN (1898–1958)

„Kajetan MÜHLMANN was arguably the single most prodigious art plunderer in the history of human civilization“, urteilt der amerikanische Historiker Jonathan PETROPOULOS.³³ Erstaunlicherweise hat sich bislang die österreichische Geschichtswissenschaft kaum mit dem Salzburger Kunsthistoriker beschäftigt. Zu erklären ist das vielleicht damit, dass gerade sein Wirken in Wien als Staatssekretär für Kunst in der Regierung SEYSS-INQUARTs offensichtlich relativ wenige Akten hinterlassen hat. Eine andere Erklärung mag sein, dass die österreichische Kunstraub-Publizistik seit 1998 in erster Linie von Journalisten betrieben wurde, die bestenfalls historische Autodidakten sind und deren erkenntnisstiebiges Interesse mehr einem einzelnen „Skandal“ galt als den Strukturen und Akteuren des Kunst- und Kulturgutraubes.

Gemeinsam mit SEYSS-INQUART trat MÜHLMANN dafür ein, entzogene Kunstwerke aus „jüdischem“ Besitz in der Ostmark zu belassen. Im Juni 1939 wurde er von BÜRCKEL als Staatssekretär abgelöst; Anlass waren „antipreußische

32 *DRESSEN*, Bericht: Aktion 3 – Deutsche verwerten jüdische Nachbarn (1998).

33 *PETROPOULOS*, Bargain (FN 4) 170; derzeit markiert die kritische biographische Skizze MÜHLMANNs von PETROPOULOS (S. 170–204) wohl den Stand der Forschung.

Szenen“ in einem Wiener Kabarett. GÖRNING ermöglichte MÜHLMANN schließlich sein künftiges Arbeitsgebiet: Polen. Mit weitreichenden Vollmachten ausgestattet und unterstützt von zahlreichen ostmärkischen Experten (darunter sein Halbbruder Josef und der Denkmalschutz-Beamte Dagobert FREY) plünderte er bis Mitte 1940 die Museen, Adelsitze, Kirchen und Klöster des „ehemaligen polnischen Staates“ (für sein Wirken wurde er nach dem Krieg in Polen zum Tod verurteilt).

Anschließend wurde er von SEYSS-INQUART in die Niederlande berufen. Die „Dienststelle MÜHLMANN“ ging nun der gleichen Tätigkeit in Holland und Belgien nach. Wieder waren ostmärkische Landsleute dabei: Neben Josef MÜHLMANN etwa der Wiener Kunsthistoriker Franz KIESLINGER, der als einer der meistbeschäftigten Kunst-Schätzmeister im frühen Nazi-Wien evident ist und der sich nach 1945 anlässlich der Nachforschung nach einem Bild vielsagend damit entschuldigte, dass es seinem armen Gedächtnis billigerweise nicht möglich wäre, zehntausende von Vorfällen parat zu halten.³⁴

Gegen Kriegsende mutierte MÜHLMANN zum Widerstandskämpfer. Er scheint die Amerikaner von seiner Nützlichkeit überzeugt zu haben. Von Polen zum Tod und von Österreich immerhin zum Vermögensverfall verurteilt, lebte er als Nachbar von Leni RIEFENSTALH am Stamberger See; 1958 verstarb er an Magenkrebs.

4. Restitution

Mit dem Ausdruck „Restitution“ werden die Bestrebungen nach Rückbringung und Rückgabe bezeichnet. Entsprechend den gigantischen Dimensionen des nationalsozialistischen Kunstraubes ist auch die Tragweite dieses Projekts.

Die über 50-jährige Geschichte der Restitutionspolitik der Republik Österreich kann hier nicht einer wünschenswert ausführlicheren Analyse unterzogen werden. Es ist jedoch hinlänglich dokumentiert, dass Österreich die Tendenz zeigte, Fragen der Entschädigung „in die Länge zu ziehen.“³⁵ Augenscheinlich ist, dass immer wieder der Impuls aus dem Ausland notwendig war, um Schwung in die Restitution von Kunst- und Kulturgegenständen zu bringen. Von den bisher verabschiedeten Rückstellungsgesetzen betreffen das 1., 2. und 3. Rückstellungsgesetz (1946

– 1947), das 1. und 2. Kunst- und Kulturgutbereinigungsgesetz (1969 und 1986), das Mauerbach-Gesetz (1995) und das Kunststückabgabegesetz (1998) die Rückstellung von Kunst- und Kulturgegenständen.

Zahlreiche Quellen belegen die These, dass sich die Republik der von den Alliierten gestellten Aufgabe, die ihr treuhändig übergebenen Kunstwerke an die rechtmäßigen Eigentümer zurückzugeben, „lustlos und daher auch nicht besonders effektiv“³⁶ entledigte. Vielfach waren die Antragsfristen sehr knapp bemessen; eine Verlaubarung in der amtlichen „Wiener Zeitung“ kann wohl angesichts der Tatsache, dass die Geschädigten über die ganze Welt verstreut waren, als minimale bürokratische Pflichterfüllung gelten. Es ist (aus heutiger Sicht) bei einigermaßen genauer Kenntnis der Akten schwer verständlich, dass es kaum Bemühungen zu einer aktiven Ausforschung früherer Eigentümer gegeben hat. Nicht selten drängt sich der Verdacht auf, dass eine seltsame Mischung aus bürokratischem Unwillen und menschlichem Unvermögen (oder überhöht formuliert: Boshaftigkeit und Borniertheit) seine Wirkung entfalten konnte. Es gibt im Archiv des Bundesdenkmalamts immer wieder Restitutionsakten, die mit dem Vermerk „nichts weiter zu veranlassen!“ geschlossen wurden, obwohl zur Ausforschung eines geschädigten Eigentümers das Wiener Telefonbuch genügt hätte.³⁷

Zu den österreichischen Spezifika der Restitutionspolitik gehört es, dass in einigen Fällen die Erteilung von Ausführgenehmigungen für restituierte Kunstwerke von Widmungen und Leihgaben an österreichische Museen abhängig gemacht wurde. Diese Praxis, die deren eigener Haupt-Akteur, Otto DEMIUS (1902–1990), Präsident des Bundesdenkmalamtes 1946–1960, als „Kuhhandel“ bezeichnete, geht wohl auf die Erste Republik zurück, wo es eine „Ausfuhrabgabe“ gegeben hatte, welche (als Erleichterung für den Ausfuhrwerber) durch die Widmung von Kunstwerken substituiert werden konnte. Der spektakulärste Fall einer derart erzwungenen Widmung betraf die Sammlung ROTHSCCHILD.

Deutlich sichtbar ist das politische Ziel aller Restitutionsbemühungen Österreichs: der Schluss-Strich. Als ein solcher Schluss-Strich war wohl auch die „Mauerbach-Auktion“ (1996) geplant. In einem Depot des Bundesdenkmalamts in der Karause Mauerbach wurde zuletzt ein Rest von Kunstwerken verwahrt, der als „herrenloses Gut“ galt. Unter großer internationaler Anteilnahme wurde 1996 dieser Bestand versteigert, nachdem er durch ein eigenes Gesetz dem Bundesverband der israelitischen Kultusgemeinden übergeben worden war. Der Erlös dieser Ver-

34 BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, M. KIESLINGER.

35 KNIGHT: „Ich bin dafür, die Sache in die Länge zu ziehen“; die Wortprotokolle der österreichischen Bundesregierung von 1945 bis 1952 über die Entschädigung der Juden (1988).

36 GALLHUBER, Darstellung (FN 20).

37 z.B. BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, M. A. LOURIE.

steigerung wurde in einen Fonds eingebracht, der Opfern des Holocaust zugute kommt.

Aus heutiger Sicht ist freilich kritisch zu fragen, warum vor der Mauerbach-Auktion die Restitutionsmaterialien im Archiv des Bundesdenkmalamts nicht ausgewertet wurden; post festum mag die Frage zwar von rein akademischem Interesse sein, aber es muss doch davon ausgegangen werden, dass damit die ursprünglichen Besitzer von hunderten dieser Kunstwerke auszuforschen gewesen wären.

5. Aktuelle Entwicklungen

Die gegenwärtige Phase der öffentlichen Beschäftigung mit dem Problem des NS-Kunst- und Kulturgüterabgabes beginnt im Jänner 1998 mit der Beschlagnahme von den zwei SCHIELE-Gemälden „Porträt Wally“ und „Tote Stadt“ aus dem Besitz der Stiftung Leopold³⁸, die nach einer Ausstellung im Museum of Modern Art in New York erfolgte.

In der Folge setzte in Österreich eine öffentliche Diskussion über Fragen der Entziehung von Kunstwerken ein, die zwar heute etwas abgeflaut, jedoch nicht abgeschlossen ist. In der Frühphase wurde diese Diskussion vor allem von den Journalisten Hubertus CZERNIN und Thomas TRENKLER in der Wiener Tageszeitung „Der Standard“ betrieben. Durchwegs beschränkte sich die Berichterstattung auf einzelne spektakuläre Fälle und war mitunter durch einen seltsam stockbetroffenen, moralisch entristeten Tonfall gekennzeichnet, der in den nüchternen Qualitätszeitungen des Westens meist vergeblich zu suchen ist. Im Sinne von Ernst HANISCH wurde in dieser Phase also sehr stark eine „akkusatorisch moralisierende“ Sichtweise publiziert³⁹, manche Aspekte dieser frühen Berichterstattung sind heute kritisch zu hin-

38 Zur Konstruktion der Stiftung: Peter DORALTS/Susanne KALSS, Die Sammlung als Privatstiftung. Die rechtlichen Rahmenbedingungen für die Sammlung Leopold, in: Parnass 10/94, S. 136–144. Das „Kunststückabgabegesetz“ (BGBl. 1998/181) ermächtigt nur für die Herausgabe von Bundes Eigentum und kann daher auf das Leopold Museum nicht angewendet werden. Vgl. dazu: Heinrich KREICI, Rechtsgutachten über die Frage, ob und inwieweit die Leopold Museum Privatstiftung Kunstgegenstände herauszugeben hätte, sofern diese „Raubkunst“ aus der NS-Zeit wären, 2002 (Unveröffentlichtes Manuskript, Sammlung Provenienzforschung Leopold Museum Privatstiftung).

39 Vgl. dazu UHL, Das „erste Opfer“ – Das österreichische Gedächtnis und seine Transformations in der Zweiten Republik, in LAPPIN/SCHNEIDER (Hrsg.), Die Lebendigkeit der Geschichte. Diskontinuitäten über den Nationalsozialismus (2001) 30.

terfragen. So scheint es etwa höchst fragwürdig, die erpresste Widmung von Kunstwerken in Komex mit Ausfuhranträgen als „Kunstraub der Zweiten Republik“ anzuprangern und dadurch mit dem „Kunstraub des Nazi-Regimes“ gleichzustellen.

Die öffentliche Auseinandersetzung mit dem „Nazi-Kunstraub“ in der Tagespresse (wie auch in der Buchreihe „Bibliothek des Raubes“ des Wiener Czernin-Verlages) wirkte jedoch als nützliche Provokation. Im März 1998 setzte Unterrichtsministerin GEHRER einen Akt gegen die jahrzehntelange gepflegene taktische Verschleiерung: Sie verkündete (möglicherweise spontan) die Öffnung aller Archivalien und setzte die „Kommission für Provenienzforschung“ unter dem Vorsitz des damaligen Generalkonservators des Bundesdenkmalamts Ernst BACHER ein. Diese Kommission hat den Auftrag, alle Erwerbungen der Bundes Museen zwischen 1938 und 1945 zu erforschen und alle Fragen der Besitzverhältnisse während der Zeit der NS-Herrschaft und der unmittelbaren Nachkriegszeit aufzuklären. Wieder einmal scheint also der Bedarf an einem Schluss-Strich das politische Interesse geleitet zu haben.

Ende Dezember 1998 wurde das „Kunststückabgabe-Gesetz“ verabschiedet, auf dessen Basis seither eine Reihe von Kunst- und Kulturgegenständen an ursprüngliche Besitzer oder deren Erben ausgefolgt wurden⁴⁰. Größter Fall war zweifellos die Causa ROTHSCHILD: Im Juli '99 wurden über 400 restituierte Gegenstände in London versteigert – für einen Erlös von rund 1,2 Milliarden Schilling (ca. 90 Millionen Euro).

Nach wie vor anhängig ist der so genannte „Fall BLOCH-BAUER“⁴¹. Den Erben des Zuckerindustriellen wurden Teile der noch vorhandenen (ehedem bedeutenden) Sammlung von Alt-Wiener Porzellan sowie 16 Gustav-KLIMT-Zeichnungen aus der Albertina zurückgegeben. Nicht jedoch die KLIMT-Gemälde der österreichischen Galerie, darunter die beiden Porträts der 1925 verstorbenen Adele BLOCH-BAUER. Die Übergabe dieser Gemälde an die „Staatsgalerie“ nach dem Tode ihres Ehegatten Ferdinand war einer der Wünsche gewesen, welche diese in ihrem Testament 1923 formuliert hatte. Ferdinand BLOCH-BAUER hat 1926 versprochen, diese Wünsche zu respektieren. Tatsächlich gelangten die Gemälde aber während der NS-Herrschaft (und vor seinem Tod) in die Österreichische Galerie Belvedere, als sein Rechtsanwalt zur Abdeckung von Steuerforderungen die Kunstsammlung liquidierte und den Erlös an die Finanzbehörden abführte. Die Tatsache,

40 Detaillierte Auskunft darüber geben die Restitutionsberichte des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur (bisher erschienen: 1998, 1999/2000, 2001/2002).

41 Eine detaillierte Darstellung mit teilweise recht einseitiger Exegese von Dokumenten bietet CZERNIN, Die Fälschung, 2. Band (1999).

dass das Steuerstrafverfahren BLOCH-BAUER mit Billigung der US-Besatzungsmacht nach 1945 wieder aufgenommen wurde, lässt eher darauf schließen, dass es sich dabei nicht nur um Nazi-Steuern (z.B. Judenvermögensabgabe, Reichsfluchtsteuer) gehandelt hat. Minister GEHRER ist 1999 der Empfehlung ihres Beitrags gefolgt und hat entschieden, diese KLIMT-Gemälde nicht nach dem Kunststrückgabegesetz den Erben Ferdinand BLOCH-BAUERS zu übergeben. Die formalen Gründe für die Anwendung des Gesetzes wären nicht gegeben. Gegenwärtig ist ein Rechtsstreit in Amerika anhängig; als Kläger tritt der Rechtsanwalt E. Randol SCHOENBERG im Namen von Maria ALTMANN auf; Er verbreitet seine Sicht des Falles auf einer Webseite⁴². Die komplexe juristische Materie wird wohl nicht kurzfristig zu entscheiden sein.

Die so genannte Provenienzforschung, also die systematische Aufarbeitung der Bestände von Museen und Sammlungen ist ein Projekt, das noch lange nicht abgeschlossen sein wird. Beim Forschungskolloquium „Museen im Zweifel“ in Köln (Dezember 2001) wurde in der Diskussion auch die Frage behandelt, wie viele Kunstwerke, die im Zuge des NS-Kunst- und Kulturgutraubes in öffentlichen Sammlungen Deutschlands gelangt waren, schon restituiert werden konnten: mehr als 10? Weniger als 10? 20 vielleicht? Zu diesem Zeitpunkt waren in Österreich nach dem Kunststrückgabegesetz immerhin rund 600 bis 700 Objekte⁴³ restituiert oder deren Restitution in Vorbereitung.

Diese – vordergründig erfreuliche – Bilanz kann freilich auch nicht die Schwachpunkte der gegenwärtigen Provenienzforschung in Österreich verdecken. Noch immer herrschen Elemente des Provisorischen vor. So werden etwa die meisten Provenienzforscher/innen Österreichs mit dürftig dotierten kurzfristigen Werkverträgen beschäftigt. Es gibt keine einheitlichen Standards: Manche Sammlungen überprüfen ihre Erwerbungen bis 1945, manche bis 1955, manche bis 1998. Historische Grundlagenforschung wurde bisher nicht systematisch betrieben. Weil Intermittenz wie Hundejahre als 7 Menschenjahre zählen, kann bestenfalls verwundern, dass Österreichs „Kommission für Provenienzforschung“ noch immer keine Internet-Seite hat.

Notwendig ist sicher auch die internationale Vernetzung der wissenschaftlichen Aufarbeitung des nationalsozialistischen Kunst- und Kulturgutraubes, wie dies in

42 <<http://www.adele.at>>

43 Nur rund die Hälfte davon sind „Kunstgegenstände“ im engeren Sinn; eine große Zahl von Objekten sind Möbel, die vom Bundesmobiliendeput restituiert wurden. Das Spektrum der Objekte reicht also wertmäßig vom „eisernen Bettgestell“ bis zum „Porträt Theilemann ROOSTERMAN“ von Frans HALS.

den Prinzipien gefordert wird, welche die Washington Conference on Holocaust Era Assets im Dezember 1998 beschlossen hat⁴⁴. Auch die Nachfolgekonzerten in Stockholm und Vilnius zeigen, dass es zunehmend einen internationalen Konsens über die Notwendigkeit solcher Forschungen und die notwendige Öffnung der Archive gibt. Zudem beteiligen sich an der internationalen Diskussion allmählich auch die Länder des ehemaligen Ostens.

Vor der wissenschaftlichen Aufarbeitung steht jedoch die politisch-moralische Frage, ob ein Staat wirklich in seinen Museen Kunstwerke dulden will, deren Besitzer ermordet oder vertrieben worden sind.

Literatur

- BAJOHR*, Parvenüs und Profiteure. Korruption in der NS-Zeit (2001)
- Bibliothek des Raubes, Czernin-Verlag Wien, bisher erschienen 6 Bände (u.a. *ADUNKA*, Der Raub der Bücher; *CZERWIN*, Die Fälschung, 2 Bde.; *KERSCHBAUMER*, Meister der Verwirrung; *TRENKLER*, Der Fall ROTHSCCHILD)
- BARTA-FLIEDLPOSCH*, Inventarisiert. Enteignung von Möbeln aus jüdischem Besitz (2000)
- Beiträge öffentlicher Einrichtungen der Bundesrepublik Deutschland zum Umgang mit Kulturgütern aus ehemaligem jüdischen Besitz (Veröffentlichungen der Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste, 1), Magdeburg 2001
- BRÜCKLER* (Hrsg.), Kunstraub, Kunstbergung und Restitution in Österreich 1938 bis heute, (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege Bd. XIX) (1999)
- BRÜCKLER*, Das Wiener Denkmalschutz und Denkmalpflege und Restitution <<http://zeitgeschichte.holzbauer.net>>
- GALLHUBER*, Systematische Darstellung der gewaltsamen Enteignung und anderer materieller Schädigung von Juden in Österreich zwischen 1938 und 1945 <<http://www.gruene.at/ns.php>>
- HEUSS*, Kunst- und Kulturgutraub. Eine vergleichende Studie zur Besatzungspolitik der Nationalsozialisten in Frankreich und der Sowjetunion (2000)
- HOLZBAUER*, Einziehung volks- und staatsfeindlichen Vermögens im Lande Österreich. Die „VUGESTA“ – die Verwertungsstelle für jüdisches Umzugsgut der Gestapo, Spurensuche H. 1-2/2000, 38–50

44 Grundsätze der Washingtoner Konferenz in Bezug auf Kunstwerke, die von den Nationalsozialisten beschlagnahmt wurden <<http://www.lostart.de/stelle/grundsatzewashington.php?lang=german>>

- HOLZBAUER**, Ordentliche Umverteilungspolitik, Profil H. 51/52 1999, 60 f.
- KERSCHBAUMER**, Meister des Verwirrens. Die Geschäfte des Kunsthändlers Friedrich Weiz (2000)
- KINGREEN**, Raubzüge einer Stadtverwaltung. Frankfurt am Main und die Aneignung „jüdischen Besitzes“, Bürokraten. Initiative und Effizienz (Beiträge zur Geschichte des Nationalsozialismus 17), 17–50
- KIRCHMAYR**, „Es ging mehr um den persönlichen Wert ...“. Der NS-Kunstraub im Kontext kultureller Auslöschungspolitik, e-Forum Zeitgeschichte 3 / 4 2001 <http://www.eforum-zeitgeschichte.at/3_01a6.html>
- KIRCHMAYR**, Sonderauftrag Linz. Zur Fiktion eines Museums, in **MAYRHOFER-SCHUSTER** (Hrsg.), Nationalsozialismus in Linz (2001), Bd. 1, 557–596
- LILLIE**, Was einmal war. Handbuch der enteigneten Kunstsammlungen Wiens (2003)
- PALMER**, Museums and the Holocaust. Law, Principles and Practice (2000)
- PETROPOULOS**, The Faustian Bargain. The Art World in Nazi Germany (2000)
- PETROPOULOS**, Kunstraub und Sammelwahn. Kunst und Politik im Dritten Reich (Art as Politics in the Third Reich) (1999)
- Plunder and Restitution. The U.S. and Holocaust Victim's Assets. Findings and Recommendations of the Presidential Advisory Commission on Holocaust Assets in the United States and Staff Report, Washington 2000
- Restitutionsberichte des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur (bisher erschienen: 1998, 1999/2000, 2001/2002)
- SCHWARZ**, Hitlers Museum. Die Fotoalben Gemäldegalerie Linz (2004)
- TISALFRANCINI/HEUSS/KREIS**, Fluchtgut – Raubgut. Der Transfer von Kulturgütern in und über die Schweiz 1933–1945 und die Frage der Restitution (Reihe: Unabhängige Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg, Band 1) (2001)
- WALZER/TEMPLE**, Unser Wien. Artisierung auf österreichisch (2001)
- WIRTZ/KOLBE**, Enteignung der jüdischen Bevölkerung in Deutschland und nationalsozialistische Wirtschaftspolitik 1933–1945. Annotierte Bibliographie (2000)

VIII.

Kompetenzzentrum für Kunst- und Kulturrecht