

Bericht

zuhanden der Stiftung Kunstmuseum Bern
betreffend die Werke aus dem Legat Cornelius
Gurlitt mit nicht vollständig geklärter Provenienz

**Marcel Brühlhart, Nikola Doll, Katharina Garbers-von Boehm, Andrea F. G.
Raschèr
05.11.2021**

I.	Vorwort	5
II.	Zusammenfassung	6
1.	Ausübung des Wahlrechts.....	12
2.	Transparenz	13
3.	Wissenschaftliche Aufarbeitung.....	13
4.	Neue Informationen und Quellen	14
5.	Folgen einer späteren Neueinstufung von Werken	14
6.	Rückgabeforderungen	15
III.	Historischer Sachverhalt	15
A.	Kunsthistorische Einordnung des Legats Cornelius Gurlitt	15
7.	Werkgruppen	15
8.	Kunsthistorische Relevanz	16
9.	Sammlungskonzept Kunstmuseum Bern	17
B.	Provenienzforschung zu Werken des «Legats Cornelius Gurlitt».....	18
1.	Chronologie	23
1.1.	Provenienzforschung im Auftrag der Bundesrepublik Deutschland und dem Freistaat Bayern, 2013 – 2019.....	24
1.1.1.	Taskforce «Schwabinger Kunstfund», 2013 – 2015.....	24
1.1.2.	Projekt «Provenienzforschung Gurlitt», 2016 – 2017	27
1.1.3.	«Reviews, Dokumentation und anlassbezogene Nachforschung» (2018) und «Publikation und Ergebnisdokumentation zum Kunstfund Gurlitt» (2019).....	28
1.2.	Provenienzforschung am Kunstmuseum Bern, 2017 – 2021.....	29
1.2.1.	Provenienzforschung zum Konvolut sogenannte «Entartete Kunst», seit 2018	29
1.2.2.	Auswertung der Forschungsberichte des Projekts «Provenienzforschung Gurlitt», 2019 – 2020	30
1.2.3.	Provenienzforschungen zu Kunstwerken mit ungeklärter Provenienz der Kategorie «Gelb-Rot», 2020 – 2021	31
2.	Recherchen des Projekts «Provenienzforschung Gurlitt», 2016 – 2017 ...	31
2.1.	Gruppe 1: NS-Raubkunst («Rot»).....	33
2.2.	Gruppe 2: Unbedenkliche Provenienz («Grün»).....	35
2.3.	Gruppe 3: Ungeklärte Provenienz («Gelb»).....	36
2.4.	Gruppe 4: Archäologica (Ungeklärte Provenienz, «Gelb»).....	36
2.5.	Gruppe 5: «Ohne Review» (Ungeklärte Provenienz, «Gelb»).....	36
2.6.	Gruppe 6: sogenannte «Entartete Kunst».....	37
2.7.	Gruppe 7: Sonderfall «Massenware»	37
2.8.	Exkurs: «Familienkunst» und «Familienbesitz».....	37
3.	Auswertung der Recherchedokumentation des Projekts «Provenienzforschung Gurlitt», Kunstmuseum Bern, 2019–2020	38
3.1.	Übergebene Materialien	39
3.2.	Forschungsstand	40

3.3.	Problematisierung: Bewertung von Resultaten der Provenienzforschung nach den Kategorien der Vereinbarung 2014 (Provenienzampel 2014)	44
4.	Provenienzkategorien des Kunstmuseum Bern.....	46
5.	Bewertung der Resultate nach Provenienzforschung für Kunstwerke mit «ungeklärter» Provenienz («Gelb») gemäss den Kategorien des Kunstmuseum Bern	50
5.1.	Werke der Kategorie «Gelb-Rot».....	51
5.1.1	Beispiel: Pierre-Auguste Renoir, <i>Scène d'Œdipe Roi</i> , 1895	52
5.2.	Werke der Kategorie «Gelb-Grün»	57
5.3.	Ergebnis	60
6.	Exkurs: Anwendung der Provenienzkategorien des Kunstmuseum Bern auf Werke der Kategorie «Grün»	61
7.	Kunstmuseum Bern: Provenienzforschung zum Konvolut der sogenannten «Entarteten Kunst» (2019 – 2020).....	62
7.1.	Methodik.....	62
7.2.	Forschungsergebnisse	64
7.3.	Bewertung der Forschungserkenntnisse nach den Kategorien des Kunstmuseum Bern	65
8.	Bewertung der Erkenntnisse für Kunstwerke ungeklärter Provenienz nach den Kategorien des Kunstmuseum Bern (September 2020).....	66
9.	Kunstmuseum Bern: Provenienzforschung zu Kunstwerken der Kategorie «Gelb-Rot» (2020 – 2021).....	67
9.1.	Methodik.....	68
9.2.	Ergebnisdokumentation nach den Provenienzkategorien des Kunstmuseum Bern	69
9.2.1.	Kategorie «Grün».....	69
9.2.2.	Kategorie «Gelb-Rot»	70
9.2.3.	Kategorie «Gelb-Grün»	70
9.2.4.	Im Projektzeitraum nicht weiter bearbeitete Werke	70
10.	Bewertung der Erkenntnisse für Kunstwerke ungeklärter Provenienz nach den Kategorien des Kunstmuseum Bern (Juni 2021).....	71
C.	Kunstbesitz Gurlitt.....	73
1.	Hildebrand Gurlitt (15.09.1895 – 09.11.1956).....	74
2.	Rolf Nikolaus Cornelius Gurlitt (28.12.1932 – 06.05.2014)	77
3.	Generelle Erkenntnisse bezüglich der Erwerbskontexte von Werken des <i>Legats Cornelius Gurlitt</i>	80
D.	Rekapitulation und Folgerungen.....	107
1.	Provenienzforschung	111
2.	Grundlagen	112
3.	Transparenz	112
4.	Ergebnisoffenheit	113
IV.	Rechtliche und ethisch-moralische Überlegungen.....	113
A.	Bezug zum «Historischen Sachverhalt»	113

B.	Rechtliche Ausgangslage Legat Cornelius Gurlitt.....	113
1.	Eigentumsübergang.....	113
1.1.	Universalsukzession durch Erbgang.....	113
1.2.	Gründe für die Annahme des <i>Legats Cornelius Gurlitt</i>	114
2.	<i>Vereinbarung 2014</i>	116
3.	Provenienzlücken und Eigentümerstellung.....	118
C.	Entscheidungsrahmen.....	119
1.	Grundlagen.....	119
2.	Rechtlicher Status des Kunstmuseum Bern.....	120
2.1.	Privatrechtliche Stiftung.....	120
2.2.	Öffentliche Finanzierung.....	120
2.2.1.	Leistungsvertrag Kanton Bern.....	120
2.2.2.	Pflicht zur Transparenz.....	121
2.3.	Gemeinnützigkeit.....	121
3.	Museumsethische Aspekte.....	121
3.1.	Annahme von Beständen.....	122
3.2.	Deakzession.....	124
3.2.1.	Deakzession gemäss <i>ICOM – Code of Ethics</i>	125
3.2.2.	<i>ICOM – Deaccessioning Guidelines</i>	125
4.	Überlegungen zum Umgang mit unvollständigen Erkenntnislagen.....	126
4.1.	Provenienzlücken im Zeitraum von 1933 bis 1945 (NS-Zeit).....	126
4.2.	Indizienlage und Nachweis.....	127
4.3.	Fehlender Eigentumsschutz bei unvollständiger Erkenntnislage.....	128
4.4.	Funktion von Beweisregeln.....	129
4.5.	Angemessenheit von Beweisregeln bei Sachverhalten aus der NS-Zeit.....	130
4.5.1.	Krieg und Verbrechen gegen die Menschlichkeit.....	130
4.5.2.	Weit zurückliegende Sachverhalte.....	130
4.5.3.	Bedeutung von Teilwissen.....	130
4.5.4.	Exkurs: Unvollständige Erkenntnislagen in anderen Bereichen.....	131
4.6.	Rechtslage, Ethik und Moral.....	131
5.	Respektierung des Erblasserwillens.....	132
6.	Sorgfaltspflichten.....	133
6.1.	Forschung.....	133
6.2.	Differenzierte Kategorien des Kunstmuseum Bern.....	135
6.2.1.	Werke der Kategorie «Gelb-Rot».....	135
6.2.2.	Werke der Kategorie «Gelb-Grün».....	136
6.2.3.	Kriterien.....	136
7.	Rekapitulation des Entscheidungsrahmens.....	137
7.1	Weitgehende Handlungsfreiheit.....	137

7.2.	Alleinige Verantwortung des Kunstmuseum Bern bei Werken der Kategorie «Gelb» gemäss Vereinbarung 2014.....	137
------	---	-----

I. Vorwort

Der Bericht entstand in den Jahren 2020 und 2021 unter der Leitung von Dr. Marcel Brühlhart.

Den «Historischen Sachverhalt» hat Dr. Nikola Doll verfasst. Die Auswertung der von der Bundesrepublik Deutschland im März 2019 übergebenen Recherchedokumentation sowie die Fortsetzung von Provenienzabklärungen erfolgten in Zusammenarbeit mit unabhängigen Expertinnen und Experten.

Im Zeitraum von März 2019 bis Mai 2020 werteten Dr. Nikola Doll, Dr. Marcus Leifeld und Dr. Britta Olényi von Husen die von der Bundesrepublik Deutschland übergebenen Dokumente aus und bewerteten den jeweiligen Erkenntnisstand nach den Provenienzkategorien des Kunstmuseum Bern. Fortgesetzte Provenienzrecherchen zu Werken der Kategorie «Gelb-Rot» führten im Zeitraum von September 2020 bis Juni 2021 Dr. Gitta Ho, Dr. Marcus Leifeld, Dr. Britta Olényi von Husen und Ev-Isabel Raue, M.A., durch.

Provenienzrecherchen zu Kunstwerken des sogenannten Konvoluts «Entartete Kunst» erfolgen seit Juli 2019 in Zusammenarbeit mit der Forschungsstelle «Entartete Kunst» am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg. Sie werden von Prof. Dr. Uwe Fleckner begleitet.

Die Darstellungen beruhen auf den zum Zeitpunkt des Berichtsabschluss im Oktober 2021 zugänglichen Materialien und Informationen.

Die «Rechtlichen und ethisch-moralischen Überlegungen» wurden von Dr. Marcel Brühlhart in Zusammenarbeit mit den beigezogenen externen Experten Dr. Katharina Garbers-von Boehm und Dr. Andrea F. G. Raschèr erarbeitet.

Dr. Nikola Doll ist Leiterin der Provenienzforschung am Kunstmuseum Bern. Dr. Katharina Garbers-von Boehm ist Rechtsanwältin in Berlin mit Schwerpunkt Kunstrecht. Dr. Andrea Raschèr ist Jurist in Zürich sowie Lehrbeauftragter mit Schwerpunkt Kunst- und Kulturrecht. Dr. Marcel Brühlhart ist Rechtsanwalt sowie Stiftungsrat des Kunstmuseum Bern. Seit 2014 leitet er die Arbeiten im Zusammenhang mit dem «Legat Cornelius Gurlitt».

Die Verfasserinnen und Verfasser bedanken sich für die vertrauensvolle Zusammenarbeit mit den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Abteilungen

Provenienzforschung und Restaurierung – Konservierung am Kunstmuseum Bern, Nadine Bahrmann, M.A., Kunstverwaltung des Bundes – Bundesrepublik Deutschland, Dr. Maja Schweitzer, Referatsleiterin K 47, Kulturgutverluste, Provenienzforschung, Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien – Bundesrepublik Deutschland, Dr. Maximilian Zeidler, Referat K 47, Kulturgutverluste, Provenienzforschung, Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien – Bundesrepublik Deutschland

Ein besonderer Dank gilt Dr. Günter Winands, Ministerialdirektor, Staatssekretär a.D., Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien – Bundesrepublik Deutschland, für die langjährige vertrauensvolle Zusammenarbeit; und Dr. Nina Zimmer, Direktorin des Kunstmuseum Bern – Zentrum Paul Klee, für ihr Bewusstsein ethisch-moralischer Verantwortung im Umgang mit öffentlichem Kulturgut.

II. Zusammenfassung

- 1 Am 6. Mai 2014 verstarb Rolf Nikolaus Cornelius Gurlitt. Zuvor hatte er per Testament die Stiftung Kunstmuseum Bern als seine Alleinerbin eingesetzt.
- 2 In den sechs Monaten zwischen der Testamentseröffnung und dem Ende der Ausschlagungsfrist nahm das Kunstmuseum summarische Abklärungen insbesondere in Bezug auf allfällige NS-Raubkunst vor.
- 3 Parallel konnte mit der Bundesrepublik Deutschland und dem Freistaat Bayern eine Vereinbarung getroffen werden, welche die mit einer Annahme der Erbschaft verbundenen Lasten und Risiken für das Kunstmuseum tragbar machte. Am 21. November 2014 beschloss das Kunstmuseum Bern nach eingehender Abwägung, die Erbschaft Cornelius Gurlitt nicht auszuschlagen bzw. anzunehmen.
- 4 Die Annahme bzw. Nichtausschlagung erfolgte mit folgenden konkreten Zielen: a) Gewährleistung der Aufarbeitung aller relevanten Sachverhalte auf bestmögliche Art und Weise. b) Erforschen der Geschichte des Legats Cornelius Gurlitt. c)

Restitution allfälliger NS-Raubkunst an die Berechtigten auf unkomplizierte Art und Weise. d) Erarbeiten von anderen fairen und gerechten Lösungen. e) Zugänglich machen der Werke für eine breite Öffentlichkeit in Ausstellungen und im Internet, nicht zuletzt mit dem Ziel, weitere Erkenntnisse zu etwaigen Ansprüchen zu gewinnen. f) Zugänglich machen der Materialien aus dem Nachlass sowie der Forschungserkenntnisse.

- 5 Mit dem Antritt des Erbes von Cornelius Gurlitt (1932 – 2014) und dem Abschluss der Vereinbarung zwischen der Bundesrepublik Deutschland, dem Freistaat Bayern und der Stiftung Kunstmuseum Bern im November 2014 (im Weiteren *Vereinbarung 2014*)¹ hat die Stiftung Kunstmuseum Bern gemeinsam mit der Bundesrepublik Deutschland Verantwortung für den Nachlass an Kunstwerken aus dem ehemaligen Besitz des Kunsthändlers Hildebrand Gurlitt (1895 – 1956) übernommen. Grundlegende Provenienzforschungen zu diesem Bestand von rund 1.600 Kunstwerken und Artefakten wurden durch die von der Beauftragten der deutschen Bundesregierung für Kultur und Medien eingesetzten Taskforce «Schwabinger Kunstfund» (2013 – 2015) und die nachfolgenden Projekte «Provenienzforschung Gurlitt» (2016 – 2017) und «Reviews, Dokumentation und anlassbezogene Forschungsarbeiten zum Kunstfund Gurlitt» (2018) bzw. «Publikation und Ergebnisdokumentation zum Kunstfund Gurlitt» (2019) in Trägerschaft der Stiftung Deutsches Zentrum Kulturgutverluste durchgeführt.
- 6 Mit Abschluss der *Vereinbarung 2014* hat das Kunstmuseum erklärt, einen substantiellen Beitrag zur Provenienzforschung leisten zu wollen. 2017 konnte das Kunstmuseum Bern diese Absicht mit Einrichtung einer Abteilung für Provenienzforschung realisieren.

¹ *Vereinbarung zwischen der Bundesrepublik Deutschland, dem Freistaat Bayern und der Stiftung Kunstmuseum Bern*, 24.11.2014, https://www.kunstmuseumbern.ch/admin/data/hosts/kmb/files/page_editorial_paragraph_file/file_en/1016/vereinbarung_kmb_endfassung.pdf?lm=1416827765, Aufruf: 08.05.2020.

7 In der *Vereinbarung 2014* haben sich die Vertragspartner auf ein Verfahren verständigt, das klare und unklare Zuordnungen unterscheidet und den Umgang mit den Werken des Legats Cornelius Gurlitt entsprechend differenziert vornimmt. Dieses Verfahren findet seinen Ausdruck in den Farbcodes der sogenannten Provenienzampel (Stand 2014, im Weiteren *Provenienzampel 2014*).² An Kunstwerken, die als NS-Raubkunst identifiziert werden konnten («Rot»), hat das Kunstmuseum Bern per Vereinbarung 2014 das Eigentum aufgegeben. Diese Werke sind an den rechtmässigen Eigentümer bzw. die rechtmässige Eigentümerin respektive deren Nachfahren restituiert worden, bzw. bis zu ihrer Restitution in den treuhänderischen Besitz der Bundesrepublik Deutschland übergegangen. Kunstwerke, für die infolge der Provenienzforschungen von der Taskforce «Schwabinger Kunstfund» (2013 – 2015) oder den nachfolgenden Projekten «Provenienzforschung Gurlitt» (2016 – 2017) und «Reviews, Dokumentation und anlassbezogene Forschungsarbeiten zum Kunstfund Gurlitt» (2018) ein Verdacht auf NS-Raubkunst mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit ausgeschlossen werden kann («Grün»), verbleiben im Eigentum des Kunstmuseum Bern. Bei Werken mit ungeklärten Eigentümerwechseln im Zeitraum der nationalsozialistischen Herrschaft (1933 – 1945) ohne eindeutigen Ausschluss oder eindeutige Bestätigung eines Raubkunsttatbestands («Gelb»), hat das Kunstmuseum Bern das Recht, das Eigentum innerhalb einer Frist aufzugeben beziehungsweise auf die Bundesrepublik Deutschland zu übertragen, das sogenannte *Wahlrecht*.³

² In der *Vereinbarung 2014* legen die beteiligten Parteien fest, dass die Ergebnisse der Provenienzforschungen zum Legat Cornelius Gurlitt nach den Kategorien der *Provenienzampel* klassifiziert werden. Das dreistufige Ampelmodell wurde erstmals 2013 von einer Mitarbeiterin der Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste, Magdeburg, auf einem Treffen des Arbeitskreis Provenienzforschung e. V. vorgestellt. Es gilt mittlerweile als überholt.

<https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/ProjektGurlitt/Methodik/Index.html;jsessionid=4003C372F2D54816CDE991B18086BAB1.m7>, Aufruf: 31.10.2020.

³ *Vereinbarung zwischen der Bundesrepublik Deutschland, dem Freistaat Bayern und der Stiftung Kunstmuseum Bern*, 24.11.2014, § 6, Abs. 6.

- 8 Nach dem Abschluss grundlegender Provenienzabklärungen durch die Taskforce «Schwabinger Kunstfund» (2013 – 2015) und die Projekte «Provenienzrecherche Gurlitt» (2016 – 2017) und «Reviews, Dokumentation und anlassbezogene Forschungsarbeiten zum Kunstfund Gurlitt» (2018) zeigte die im März 2019 an das Kunstmuseum Bern übergebene Dokumentation, dass bei 593 Kunstwerken des Legats Cornelius Gurlitt, die Provenienz für die Jahre von 1933 bis 1945 ungeklärt war. Gemäss dem in der *Vereinbarung 2014* abgestimmten Bewertungssystem, der sogenannten *Provenienzampel 2014*, waren Werke mit ungeklärten Eigentumswechseln der Kategorie «Gelb» zuzuweisen.
- 9 Zu einem vergleichbaren Ergebnis führten die Recherchen zum Konvolut sogenannter «Entartete Kunst» durch das Kunstmuseum Bern und die Forschungsstelle «Entartete Kunst» an der Universität Hamburg. In einer ersten Projektphase von Juli 2019 bis Juni 2020 liessen sich die Eigentümerwechsel der Jahre 1933 bis 1945 für 117 Kunstwerke vollständig rekonstruieren («Grün»). Zum Ende der ersten Projektphase, dem 30. Juni 2020, war die Provenienz von 425 Kunstwerken noch ungeklärt.
- 10 Im Zuge der anschliessenden Auswertung der Recherchedokumentation der Projekte «Provenienzrecherche Gurlitt» (2016 – 2017) und «Reviews, Dokumentation und anlassbezogene Forschungsarbeiten zum Kunstfund Gurlitt» (2018) sowie der Recherchen zum Konvolut sogenannter «Entartete Kunst» fanden die Provenienzkategorien des Kunstmuseum Bern Anwendung, welche die Kategorien der *Provenienzampel 2014* weiter ausdifferenzieren. Die Erkenntnislagen bei Objekten mit ungeklärter Provenienz der Kategorie «Gelb» (gemäss *Provenienzampel 2014*) werden dabei nach den differenzierteren Kategorien «Gelb-Grün» und «Gelb-Rot» bewertet.
- 11 Nach Auswertung der Recherchen der Projekte «Provenienzrecherche Gurlitt» (2016–2017) und «Reviews, Dokumentation und anlassbezogene Forschungsarbeiten zum Kunstfund Gurlitt» (2018) waren 101 Kunstwerke mit ungeklärten

Eigentumsverhältnissen der Kategorie «Gelb-Rot» zuzuzählen. In diese Kategorie «Gelb-Rot» fielen zudem vier Kunstwerke des Konvoluts sogenannter «Entartete Kunst».

- 12 Von September 2020 bis Juni 2021 führte das Kunstmuseum Bern weitere Provenienzabklärungen zu den Kunstwerken der Kategorie «Gelb-Rot» durch. Ziel der fortgesetzten Recherchen war eine genauere Bestimmung der nach Recherchestand März 2019 bestehenden Hinweise und/oder auffälligen Begleitumstände. Bei Abschluss der Recherchen am 30. Juni 2021 konnten die Erkenntnisse für 29 Kunstwerke mit ungeklärten Eigentumsverhältnissen als «Gelb-Rot» bewertet werden.
- 13 Nach Abschluss der Recherchen am 30. Juni 2021 ergibt sich für die Kunstwerke und Artefakte des *Legats Cornelius Gurlitt* mit ungeklärter Provenienz im Zeitraum von 1933 bis 1945 die folgende Verteilung auf die Kategorien «Gelb-Grün» und «Gelb-Rot».

Kategorie	Definition	Anzahl der Werke
Gelb-Grün	Die Provenienz zwischen 1933 und 1945 ist nicht abschliessend geklärt, sie weist Lücken auf. Aus den vorgelegten Recherchen ergeben sich keine Belege für NS-Raubkunst Es liegen keine Hinweise auf NS-Raubkunst und/oder auffällige Begleitumstände vor.	1.091
Gelb-Rot	Die Provenienz zwischen 1933 und 1945 ist nicht abschliessend geklärt, sie weist Lücken auf. Aus den vorgelegten Recherchen ergeben sich keine Belege für NS-Raubkunst. Es liegen jedoch Hinweise auf NS-Raubkunst und/oder auffällige Begleitumstände vor.	29

Tabelle 1: Kunstmuseum Bern, *Werke mit «ungeklärter» Provenienz im Zeitraum von 1933 bis 1945 bewertet nach den Provenienzkategorien des Kunstmuseum Bern, Juni 2021.*

- 14 Der Erkenntnis- und Bewertungsstand von 30. Juni 2021 ist Grundlage für die definitive Entscheidung zur Übernahme von

Kunstwerken aus dem Nachlass Cornelius Gurlitt durch die Stiftung Kunstmuseum Bern.

- 15 Bei 22 Kunstwerken der Kategorie «Gelb-Rot» führt das Kunstmuseum Bern aufgrund von neuen substantiellen Forschungsansätzen weitere Provenienzabklärungen durch.⁴ Bei zwei Kunstwerken, die Gegenstand einer Rückgabeforderung sind, erarbeitet das Kunstmuseum Bern eine einvernehmliche Lösung mit den Anspruchstellern.
- 16 In Fällen, in denen sich die Provenienz eines Werkes aus dem *Legat Cornelius Gurlitt* nicht hinreichend klären lässt (weder erwiesenermassen oder mit hoher Wahrscheinlichkeit NS-Raubkunst noch frei von NS-Raubkunst-Verdacht) (Kategorie «Gelb», *Provenienzzampel 2014*) entscheidet das Kunstmuseum Bern auf der Grundlage des jeweiligen Provenienzberichts der Bundesrepublik Deutschland sowie der eigenen Forschungsarbeiten innerhalb einer gewissen Bedenkzeit, ob es das Werk endgültig übernimmt (§ 6 Abs. 6, *Vereinbarung 2014*) oder das Eigentum daran aufgibt.
- 17 Diese Bestimmung stellt den Umgang mit Werken der Kategorie «Gelb» in die alleinige Verantwortung des Kunstmuseum Bern. Die Verfügungsgewalt beschränkt sich nicht auf Übernahme oder Aufgabe des Eigentums, sondern lässt auch andere Szenarien zu.
- 18 Das Kunstmuseum Bern ist in seiner Eigenschaft als selbständige Stiftung privaten Rechts frei, in alleiniger Verantwortung über den Umgang mit Werken aus dem *Legat Cornelius Gurlitt* zu entscheiden.
- 19 Den Rahmen für die Entscheidung bilden zum einen international anerkannte, museumsethische Grundsätze, denen sich das Kunstmuseum Bern verpflichtet fühlt. Zum anderen spielt ein

⁴ Es handelt sich dabei um 15 Kunstwerke, die Gegenstand von Restitutionsforderungen sind, zwei Grafiken mit ungeklärter Provenienz des Konvoluts sogenannte «Entartete Kunst» und acht Kunstwerke mit Hinweisen auf Vorbesitzer, die zum Kreis der Verfolgten des NS-Regimes zählten. Diese Werke sind in der Datenbank DER NACHLASS GURLITT veröffentlicht und dort mit der Credit Line «Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt 2014, Provenienz in Abklärung» kenntlich gemacht. Sie sind ebenfalls in der Datenbank *Lost Art* eingetragen.

verantwortungsvoller Umgang mit unsicheren Erkenntnislagen eine zentrale Rolle.

20 Diese Handlungsfreiheit umfasst auch unkonventionelle Lösungen wie in dem Fall des Gemäldes *La Montagne Sainte-Victoire* (1897) von Paul Cézanne, das ebenfalls zum Legat Cornelius Gurlitt gehört. In diesem Fall hat das Kunstmuseum Bern in einer Vereinbarung von 2018 der Familie Cézanne das Recht eingeräumt, das Gemälde regelmässig als Leihgabe im Musée Granet in Aix-en-Provence, Cézannes Heimatstadt, zu zeigen.⁵ Damit hat das Kunstmuseum auf einen Teil seiner Nutzungsbefugnisse an dem Werk verzichtet.

21 Die Stiftung Kunstmuseum Bern hat am 21. Dezember 2020 sowie 5. November 2021 folgende Entscheide gefällt:

1. **Ausübung des Wahlrechts**

22 Die Stiftung Kunstmuseum Bern übernimmt die Werke der Kategorie «Gelb-Grün» endgültig. Diese Werke verbleiben im Eigentum des Kunstmuseum Bern.

23 Die Stiftung Kunstmuseum Bern gibt das Eigentum an Werken der Kategorie «Gelb-Rot» auf und übergibt diese Werke der Bundesrepublik Deutschland überlassen.

24 Die Stiftung Kunstmuseum Bern wird auf Werken der Kategorie «Gelb-Rot» lastende oder potentielle Ansprüche behandeln und Möglichkeiten für einvernehmliche Lösungen ausloten. Bis dies geschehen ist, erfolgt keine Übergabe von Werken der Kategorie «Gelb-Rot» an die Bundesrepublik Deutschland.

25 Für den Fall, dass sich ein von der Stiftung Kunstmuseum Bern dauerhaft übernommenes Kunstwerk bei weiteren Provenienzforschungen durch das Kunstmuseum Bern als NS-Raubkunst erweisen sollte, besteht die Pflicht zur Rückgabe.

⁵ Kunstmuseum Bern, <https://www.kunstmuseumbern.ch/de/research/legat-cornelius-gurlitt/einblicke/paul-cezanne-2032.html>, Aufruf: 24.10.2021.

2. Transparenz

- 26 Mit der Entscheidung zur definitiven Übernahme von Werken der Kategorie «Gelb-Grün» respektive zur Überlassung von Werken der Kategorie «Gelb-Rot» an die Bundesrepublik Deutschland, veröffentlicht die Stiftung Kunstmuseum Bern die Werke des Legats Cornelius Gurlitt in voller Transparenz in der Online-Datenbank DER NACHLASS GURLITT. Etwaige neue Forschungserkenntnisse werden in dieser Datenbank fortlaufend aktualisiert und somit international zugänglich gemacht.
- 27 Um auch darüber hinaus transparent zu handeln, macht die Stiftung Kunstmuseum Bern mit der Veröffentlichung dieses Entscheides die endgültige Übernahme der Werke der Kategorie «Gelb-Grün» öffentlich bekannt.
- 28 Die Kunstwerke der Kategorie «Gelb-Rot» bleiben weiterhin in der Datenbank *Lost Art* (lostart.de) veröffentlicht. Die Stiftung Kunstmuseum Bern wird darauf hinwirken, dass in der Datenbank *Lost Art* (lostart.de) auf die Datenbank DER NACHLASS GURLITT des Kunstmuseum Bern verwiesen wird.
- 29 Im Inventar der Stiftung Kunstmuseum Bern werden die Werke der Kategorie «Gelb-Grün» bis auf Weiteres mit dem Hinweis «Legat Cornelius Gurlitt, Provenienz nicht vollständig geklärt» inventarisiert.

3. Wissenschaftliche Aufarbeitung

- 30 Nach wie vor besteht ein grosses öffentliches Interesse am Erhalt der Werke des Legats Cornelius Gurlitt und an deren weiterer wissenschaftlichen Erforschung.

31 Die dafür eingerichtete Forschungsstelle der Stiftung Kunstmuseum Bern wird sich auch zukünftig der werkbezogenen Provenienzforschung widmen und dafür neuen Informationen und Quellen nachgehen. Sie beteiligt sich auch an der weiteren historischen und kunsthistorischen Aufarbeitung der Thematik Gurlitt. Schwerpunkte bilden dabei die Zusammenhänge von Kunstraub, Kunsthandel und musealer Sammlungspolitik seit der nationalsozialistischen Diktatur in Deutschland. Dabei finden transnationale Forschungsperspektiven insbesondere der Holocaust Studies und der Exilforschung Berücksichtigung.

32 Die Forschungsstelle stellt die jeweiligen Forschungserkenntnisse im Sinne des wissenschaftlichen Austauschs für die Provenienzforschung Dritter und im Rahmen von wissenschaftlichen Kooperationen zur Verfügung.

4. Neue Informationen und Quellen

33 Die Abteilung Provenienzforschung der Stiftung Kunstmuseum Bern gewährleistet die Kontinuität der Provenienzrecherchen.

34 Die Provenienzforschung erfolgt frei unter Berücksichtigung der Gütekriterien wissenschaftlichen Arbeitens. Neue Informationen und Quellen sowie Hinweise Dritter werden objektiv geprüft, Forschungserkenntnisse zeitnah transparent und nachvollziehbar kommuniziert. Allfällige Neubewertungen nach den Provenienzkategorien der Stiftung Kunstmuseum Bern werden ebenfalls zeitnah und transparent kommuniziert.

5. Folgen einer späteren Neueinstufung von Werken

35 Stellt sich nach erfolgter Übernahme ein Werk des Legats Cornelius Gurlitt als NS-Raubkunst heraus, wird die Stiftung

Kunstmuseum Bern das Werk umgehend an die Berechtigten restituieren.

36. Ergeben sich aufgrund neuer Erkenntnisse auffällige Begleitumstände, die eine Neueinstufung als «Gelb-Rot» geboten erscheinen lassen, muss das Werk wegen des Ablaufs der vertraglichen Möglichkeit zur Überlassung an die Bundesrepublik Deutschland im Eigentum der Stiftung Kunstmuseum Bern verbleiben. Es wird in der Online-Datenbank DER NACHLASS GURLITT und im Inventar des Kunstmuseum Bern mit der neuen Einstufung versehen und, sofern Forschungsansätze bestehen, prioritär weiter erforscht.

6. Rückgabeforderungen

37. Bei nicht eindeutigen Erkenntnislagen strebt die Stiftung Kunstmuseum Bern bei Rückgabeforderungen eine für Anspruchsteller und Institution faire und gerechte Lösung an, die dem Gerechtigkeitsempfinden auf beiden Seiten Rechnung trägt und in Bezug auf Lösungsmodelle offen ist.

III. Historischer Sachverhalt

A. Kunsthistorische Einordnung des Legats Cornelius Gurlitt

7. Werkgruppen

38. Das *Legat Cornelius Gurlitt* umfasst rund 1.600 Kunstwerke und Artefakte unterschiedlicher Gattungen und Epochen.
39. Beurteilt man das Legat nach der materiellen Beschaffenheit der einzelnen Werke, zeigt sich eine deutliche Mehrheit an Arbeiten auf Papier. Mit etwa 1.400 Werken entspricht dies einem Anteil von 85%.

- 40 Den zahlreichen Grafiken stehen 147 Gemälde und zehn Skulpturen gegenüber. Die prominentesten Gemälde stammen von Paul Cézanne und Claude Monet. Unter den Skulpturen ragen August Rodins Marmorfigur *Femme accoupee* (1882), die Bronze *La Danaïde* (1883) und eine Plastik aus gebranntem Ton *Cariatide (avec Sphère)* (1883) hervor.
- 41 Eine Sondergruppe bilden etwa 70 antike Bildwerke respektive Kopien antiker Bildwerke, Asiatika (Farbholzschnitte, Keramik) sowie Gegenstände des Kunsthandwerks, so etwa eine Elfenbeinkamee aus dem späten 14. Jahrhundert (Rhein-Maas Gebiet). Bei diesen Artefakten handelt es sich um Einzelstücke, deren Bedeutung sich aus dem Legatzusammenhang erschliesst.⁶

8. Kunsthistorische Relevanz

- 42 Das *Legat Cornelius Gurlitt* umfasst einzelne qualitätsvolle Gemälde der französischen Kunst des 19. und frühen 20. Jahrhunderts sowie kunsthistorisch bedeutende Grafiken der deutschen Moderne der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.
- 43 Einige dieser eindrucksvollen Werke konnten seit 2015 restituiert werden; darunter die Gemälde *La Seine, vue du Pont Neuf, au fond le Louvre* (1902) von Camille Pissarro (Restitution 2017) und *Quai de Clichy* (1887) von Paul Signac (Restitution 2019). Das Seestück *Temps d'orage* (1873) von Édouard Manet ist durch Verkauf im November 2019 in die Sammlung Matsukata Kōjirō zurückgekehrt, aus der es 1944 verkauft wurde. Die Sammlung Matsukata Kōjirō befindet sich heute im Nationalmuseum für westliche Kunst in Tokio.
- 44 Bedeutende Stücke des *Legats Cornelius Gurlitt* sind die Gemälde *Waterloo Bridge* (Temps gris) (1903) von Claude Monet und *La Montagne Sainte-Victoire* (1897) von Paul Cézanne sowie die

⁶ Eine Statistik nach Gattungen findet sich in der Publikation *Der Gurlitt Komplex* (2017): Oliver Meier, Michael Feller u. Stefanie Christ, *Der Gurlitt Komplex. Bern und die Raubkunst*, Zürich 2017, S. 309.

Skulpturen *Femme accoupee* (1882), *La Danaïde* (1883) und *Cariatide (avec Sphère)* (1883) von Auguste Rodin.

45 Diese kunsthistorisch gewichtigen Werke werden von einer Gruppe qualitativ hochwertiger Arbeiten auf Papier von Künstlern der sogenannten Klassischen Moderne ergänzt. Hierbei handelt es sich um Werke von beispielsweise Wassily Kandinsky und Paul Klee, der «Brücke»-Künstler Ernst Ludwig Kirchner, Otto Mueller, Max Pechstein, Karl Schmidt-Rottluff oder der sogenannten Veristen Otto Dix und George Grosz. Diese Blätter des Expressionismus bilden den eigentlichen Kern des *Legats Cornelius Gurlitt*. Die zum Teil grossformatigen Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen und kolorierten Druckgrafiken können für sich beanspruchen, repräsentative Werke des jeweiligen Künstlers zu sein. Diese Werkgruppe wird von Grafiken heute weniger relevanter Vertreter der Dresdner Sezession ergänzt, wie etwa Otto Griebel, Ludwig Godenschweg, Bernhard Kretzschmar und Wilhelm Lachnit. Erwähnenswert sind zudem einige Zeichnungen von Giovanni Battista Tiepolo und einzelne Blätter von Hubert Robert.

46 Nummerisch grosse Konvolute bilden Druckgrafiken, also Auflagenwerke von Künstlern der deutschen und französischen Moderne. Sie umfassen Holzschnitte von Mitgliedern der Künstlergruppe «Die Brücke», aber auch in sehr hoher Auflage produzierte Blätter von Henri de Toulouse-Lautrec oder Honoré Daumier.

47 Sondergruppen bilden die Werke der beiden Familienmitglieder, der Künstler Heinrich Ludwig Theodor [Louis] Gurlitt (1812 – 1897) und Cornelia Gurlitt (1890 – 1919).

9. Sammlungskonzept Kunstmuseum Bern

48 Grundlegend für die Sammlungspolitik des Kunstmuseum Bern ist der Erhalt des einzigartigen, historisch gewachsenen und in sich geschlossenen Bestandes sowie die Betreuung der verschiedenen im Kunstmuseum Bern domizilierten Stiftungen und Legate. Das Sammlungskonzept des Kunstmuseum Bern sieht primär

Erweiterungen im Bereich der Gegenwartskunst vor und diese auf regionaler, nationaler und punktuell internationaler Ebene. Dazu kommen Ergänzungen historischer Sammlungslücken durch Schenkungen und Legate sowie punktuell Kanonkorrekturen durch bislang unterrepräsentierte Positionen oder ehemals weniger beachtete Künstlerinnen und Künstler. Die Annahme von umfangreichen Legaten oder Künstlernachlässen ist im Sammlungskonzept nicht vorgesehen.

B. Provenienzforschung zu Werken des «Legats Cornelius Gurlitt»

49 Das *Legat Cornelius Gurlitt* beinhaltet 1.691 Kunstwerke und Artefakte (Stand Oktober 2021). Die Anzahl unterscheidet sich von in den Jahren zuvor gemachten Angaben zum Gesamtbestand. Im Februar 2018 gab das Projekt «Provenienzforschung Gurlitt» die Gesamtzahl mit 1.566 Objekten an.⁷ Die Abweichungen erklären sich unter anderem durch unterschiedliche Dokumentationsverfahren. Das Projekt «Provenienzforschung Gurlitt» erfasste mehrteilige Objekte, wie etwa druckgrafische Mappenwerke, oder Objektgruppen, wie beispielsweise Tsuba (Stichblatt traditioneller japanischer Schwerter), als eine Position. Das Kunstmuseum Bern hat jedes Objekt des Legats Cornelius Gurlitt als einzelne Position erfasst.

Projekt «Provenienzforschung Gurlitt»	KMB	Autor:in	Titel	Differenz
1	16	Beckmann, Max	Mappe <i>Gesichter</i>	+ 15
1	9	Kolbe, Georg	<i>Weiblicher Akt, sitzend</i>	+ 8
1	3	Unbekannt (nach Oskar Schlemmer)	<i>Vier Köpfe</i>	+ 2
1	12	Unbekannt (Japanisch)	Tsuba (japan. Schwertstichblatt)	+11
1	7	Unbekannt	Diverse Münzen	+ 6

⁷ <https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/ProjektGurlitt/Provenienzforschung-Gurlitt/Arbeitsergebnisse/Index.html>, Aufruf: 05.10.2021.

0	1?	Dürer, Albrecht	Mappe <i>Grosse Passion</i>	+1
4	1	Dürer, Albrecht	Textblatt zum Zyklus <i>Apokalypse I</i>	-3
1	14	Delacroix, Eugène	Mappe <i>Hamlet</i>	+13
0	23	Unbekannt	Archäologica	+23

Tabelle 2: Kunstmuseum Bern, Dokumentation von *Kunstwerken und Artefakten des Legats Cornelius Gurlitt im Vergleich zur Statistik des Projekts «Provenienzrecherche Gurlitt»*, Juni 2021.

50 In der Datenbank DER NACHLASS GURLITT werden 1.663 Objekte veröffentlicht. Nicht veröffentlicht werden folgende Objekte, die zwar durch die Staatsanwaltschaft Augsburg sichergestellt, aber von vornherein von den Provenienzrecherchen ausgeschlossen wurden, da es sich zumeist um Massendrucke handelt:

Kunstfund Gurlitt, Sicherungsverzeichnis (SV- und Wien-Nummer)	Autor:in	Titel	Technik
SV-Nr. 37/156	Unbekannt	<i>German Watercolors, Drawings and Prints</i> , Ausstellungsplakat.	Druckgrafik
SV-Nr. 34/041	Unbekannt	Reproduktion von Max Liebermann, <i>Reiter und Reiterin am Strand</i> , o. D..	Druckgrafik
Wien-Nr. 27e	Unbekannt	Reproduktion von, Unbekannt, <i>Antlitz Christi</i> , o. D..	Druckgrafik
Wien-Nr. 27g	Unbekannt	Kalenderblatt [?] mit einer Fotografie von Wildkatzen.	Zeitungsdruck
Wien-Nr. 27h	Unbekannt	Fotokopie einer Lexikonseite mit Annotierungen von Cornelius Gurlitt.	Laserdruck
Wien-Nr. 069_7	Unbekannt	Reproduktion von Francesco Guardi, <i>Venedig, Eingang zum Arsenal</i> , o. D..	Druckgrafik
Wien-Nr. 066_4	Unbekannt	Tischglocke, o. D., Messing.	Kunstgewerbe
Wien-Nr. 070_8	Unbekannt	Reproduktion von Francesco Guardi, <i>Veduta di Venezia con la punta della Dogana</i> , o. D..	Druckgrafik
Wien-Nr. 071_9	Unbekannt	Reproduktion eines Gemäldes, o. T. [<i>Venedig mit Gondeln</i>], o. D..	Druckgrafik

Wien-Nr. 079_18	Lippi, Filippo	Reproduktion von Filippo Lippi, <i>Maria, das Kind verehrend, mit dem Johannesknaben und dem Heiligen Bernhard</i> , o. D..	Druckgrafik
Wien-Nr. 084_23	Unbekannt	Glas mit Halbedelsteinen, o. D..	Glas, Kork, Gestein
SV-Nr. 37/152	Unbekannt	Hildebrand Gurlitt, schwarz-weiße Fotografie, 1950er Jahre.	Fotografie
SV-Nr. 30/001	G. F. Kern, National-Galerie	Adolph Menzel, 50 Zeichnungen, Pastelle, Aquarelle aus dem Besitz der Nationalgalerie, Ausstellungskatalog, National-Galerie, Berlin 1921.	Buch
SV-Nr. 27/001-1	Gebrüder Mann Verlag, Berlin	Prolog I. Zeichnungen und Graphiken lebender deutscher Künstler, Berlin 1947.	Buch, Mappenwerk
SV-Nr. 27/001-2	Gebrüder Mann Verlag, Berlin	Prolog I. Zeichnungen und Graphiken lebender deutscher Künstler, Berlin 1947.	Buch, Mappenwerk
SV-Nr. 27/004	Körtzinger, Hugo, Hermann F. Reemtsma	Ernst Barlach. Fries der Lauschenden, Privatdruck 1936.	Buch
SV-Nr. 27/006	Gebrüder Mann Verlag, Berlin	Deutsche Zeichner des 19. und 20. Jahrhunderts, Berlin 1946.	Buch, Mappenwerk
SV-Nr. 29/002	Cornelius Gurlitt	Historische Städtebilder. Serie 1, Heft 5, Lyon.	Buch
SV-Nr. 29/003	Cornelius Gurlitt	Historische Städtebilder. Serie 1, Heft 1, Erfurt.	Buch
SV-Nr. 29/004	Cornelius Gurlitt	Historische Städtebilder. Serie 1, Heft 2, Würzburg.	Buch
SV-Nr. 29/005	Cornelius Gurlitt	Historische Städtebilder. Serie 1, Heft 4, Bern und Zürich.	Buch
SV-Nr. 29/001	Cornelius Gurlitt	Historische Städtebilder. Serie 1, Heft 3, Stendal.	Buch
Wien-Nr. 26_00-26_17	Joseph Hegenbarth	Brief an Hildebrand Gurlitt inkl. 16 Reproduktionen von Zeichnungen, Dresden, 15.10.1956.	Brief, Silbergelatinedruck auf Barytpapier

Tabelle 3: Kunstmuseum Bern, nicht in der Datenbank DER NACHLASS GURLITT veröffentlichte Artefakte des Legats Cornelius Gurlitt, Juni 2021.

Artefakten aus dem Besitz Cornelius Gurlitts nach dessen Tod am 6. Mai 2014 und regelte die Fortführung von Provenienzabklärungen zu Kunstwerken aus dem Besitz Cornelius Gurlitts, für die ein Verdacht auf NS-Raubkunst nicht ausgeschlossen werden konnte durch die von der Bundesrepublik Deutschland und dem Freistaat Bayern im November 2013 eingesetzte sogenannte Taskforce «Schwabinger Kunstfund». Der Vertrag beinhaltet auch Regelungen über den Verbleib der Kunstwerke und Artefakte sowie die Bewertung der Ergebnisse von Provenienzforschung und das Vorgehen nach Abschluss der Forschung (§ 6). Die Beurteilung eines Werks als NS-Raubkunst orientiert sich an der deutschen Auslegung der *Washington Principles* (1998) entsprechend der 1999 verabschiedeten «Erklärung der Bundesregierung, der Länder und der Kommunalen Spitzenverbände zur Auffindung und zur Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgutes, insbesondere aus jüdischem Besitz», der sogenannten *Gemeinsamen Erklärung*.⁸ Der *Gemeinsamen Erklärung* folgte im Februar 2001 mit der *Handreichung*, eine Grundlage für Entscheidungen zu Restitutionsfällen in Deutschland.⁹

- 52 Die Vereinbarung 2014 spiegelt den Auftrag der im November 2013 eingesetzten Taskforce «Schwabinger Kunstfund», unter den aus dem Besitz von Cornelius Gurlitt stammenden Kunstwerken und Artefakten, diejenigen Objekte zu bestimmen, die den früheren Eigentümern NS-verfolgungsbedingt entzogen worden waren. Der

⁸ Die *Gemeinsame Erklärung* erweitert den Anwendungsbereich der *Washington Principles* (1998) von «Kunstwerken, die von den Nationalsozialisten beschlagnahmt wurden» auf «NS-verfolgungsbedingt entzogenes Kulturgut.» Vgl. *Erklärung der Bundesregierung, der Länder und der kommunalen Spitzenverbände zur Auffindung und zur Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgutes, insbesondere aus jüdischem Besitz*, 1999: http://lostart.de/Content/01_LostArt/DE/Downloads/Gemeinsame-Erklaerung.pdf;jsessionid=A2957550B94DD45BD72C5F576D5A7E9D.m0?__blob=publicationFile&v=4, Aufruf: 31.10.2020.

⁹ *Handreichung zur Umsetzung der «Erklärung der Bundesregierung, der Länder und der kommunalen Spitzenverbände zur Auffindung und zur Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgutes, insbesondere aus jüdischem Besitz»*, Februar 2001 [Neufassung 2019] https://www.kulturgutverluste.de/Content/08_Downloads/DE/Grundlagen/Handreichung/Handreichung.pdf?__blob=publicationFile&v=6, Aufruf: 31.10.2020.

Handreichung zufolge fallen darunter auch die Fälle des so genannten Zwangsverkaufs respektive Veräusserungen als Konsequenz nationalsozialistischer Verfolgung. Zur Bewertung der Erkenntnisse von Provenienzforschung unterscheidet die *Vereinbarung 2014* drei Kategorien, die als *Provenienzampel 2014* bezeichnet werden.¹⁰

Kategorie	Definition
Rot	Ein Werk ist erwiesenermaßen oder mit hoher Wahrscheinlichkeit NS-Raubkunst.
Gelb	Die Provenienz ist für den Zeitraum zwischen 1933 und 1945 nicht eindeutig geklärt, es bestehen Provenienzlücken.
Grün	Ein Werk ist erwiesenermaßen oder mit hoher Wahrscheinlichkeit keine NS-Raubkunst.

Tabelle 4: Bewertung von Erkenntnissen der Provenienzforschung gemäss Vereinbarung 2014, Provenienzampel 2014.

- 53 Für Kunstwerke, die durch Provenienzabklärungen als NS-Raubkunst identifiziert der Kategorie «Rot» zugewiesen werden, hat das Kunstmuseum Bern per *Vereinbarung 2014* das Eigentum aufgegeben – sofern es daran überhaupt hätte Eigentum erwerben können.¹¹ Diese Werke gehen bis zur Rückgabe an den rechtmässigen Eigentümer, die rechtmässige Eigentümerin oder dessen bzw. deren Nachfahren in den treuhänderischen Besitz der Bundesrepublik Deutschland über. Kunstwerke, für die ein Verdacht auf NS-Raubkunst mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit ausgeschlossen werden kann («Grün»), verbleiben im Eigentum des

¹⁰ *Vereinbarung zwischen der Bundesrepublik Deutschland, dem Freistaat Bayern und der Stiftung Kunstmuseum Bern*, 24.11.2014, § 6, Abs. 6; Stiftung Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, *Provenienzforschung Gurlitt, Methodik*, <https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/ProjektGurlitt/Methodik/Index.html;jsessionid=4003C372F2D54816CDE991B18086BAB1.m7>, Aufruf: 31.10.2020.

¹¹ Zur Problematik des Eigentumserwerbs bei Raubkunst siehe IV.B.III. Provenienzlücken und Eigentümerstellung.

Kunstmuseum Bern. In den Fällen ohne eindeutigen Ausschluss oder Bestätigung eines Raubkunstverdachts (Kategorie «Gelb»), hat das Kunstmuseum Bern das Recht, das Eigentum innerhalb einer Frist aufzugeben und die Werke der Bundesrepublik Deutschland zu übergeben (*Wahlrecht*).¹²

- 54 Die im Rahmen des Projekts «Provenienzforschung Gurlitt» erforschten Werke des *Legats Cornelius Gurlitt* wurden entsprechend der dreistufigen, mittlerweile überholten *Provenienzforschung 2014* bewertet.¹³

1. Chronologie

- 55 Die Werke des *Legats Cornelius Gurlitt* sind seit 2012, dem Zeitpunkt ihrer Sicherstellung durch die Staatsanwaltschaft Augsburg im Rahmen eines Steuerermittlungsverfahrens, Gegenstand von Recherchen zu Erwerb und Eigentum. Mit Einsetzung der sogenannten Taskforce «Schwabinger Kunstfund» im November 2013 übernahmen die Bundesrepublik Deutschland, respektive die Beauftragte für Kultur und Medien der deutschen Bundesregierung und der Freistaat Bayern die Verantwortung für die Provenienzabklärungen zu den Kunstwerken aus dem Besitz von Cornelius Gurlitt (1932 – 2014). Zeitgleich wurden 499 Werke aus dem Bestand, für die ein Verdacht auf NS-verfolgungsbedingten Entzug nicht auszuschliessen war, in der Datenbank *Lost Art* veröffentlicht.
- 56 Im April 2014 stimmte Cornelius Gurlitt einer Vereinbarung zu, wonach die Taskforce «Schwabinger Kunstfund» Provenienzforschungen zu den sichergestellten Werken betreiben konnte. Auch willigte er ein, im Falle eines belegten NS-

¹² Vereinbarung zwischen der Stiftung Kunstmuseum Bern, dem Freistaat Bayern und der Bundesrepublik Deutschland, 24.11.2014, § 6, Abs. 6.

¹³ Stiftung Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, *Provenienzforschung Gurlitt, Methodik*, 17.01.2020, <https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/ProjektGurlitt/Methodik/Index.html;jsessionid=4003C372F2D54816CDE991B18086BAB1.m7>, Aufruf: 31.10.2020.

verfolungsbedingten Entzugs mit den rechtmässigen Eigentümer:innen oder deren Erb:innen eine faire und gerechte Lösung nach den *Washington Principles* (1998) respektive eine Restitution zu ermöglichen.

57 Die Provenienzforschungen zum *Legat Cornelius Gurlitt* erfolgten zunächst in Trägerschaft der Arbeitsstelle für Provenienzforschung (Stiftung Preussischer Kulturbesitz). Im Zeitraum von 2015 bis 2019 verwaltete die neugegründete Stiftung Deutsches Zentrum Kulturgutverluste die Forschungsprojekte zum *Legat Cornelius Gurlitt* in Deutschland. Ab Dezember 2016 übernahm das Kunstmuseum Bern ebenfalls Verantwortung für Provenienzforschungen gemäss *Vereinbarung 2014*.

58 Rückblickend lassen sich unterschiedliche Recherchephasen und Zuständigkeiten unterscheiden.¹⁴

1.1. Provenienzforschung im Auftrag der Bundesrepublik Deutschland und dem Freistaat Bayern, 2013 – 2019

1.1.1. Taskforce «Schwabinger Kunstfund», 2013 – 2015

59 Nach Bekanntwerden der Sicherstellung von mehr als 1.200 Kunstwerken aus dem Besitz von Cornelius Gurlitt wurde im November 2013 im Namen der deutschen Bundesregierung durch die Beauftragte für Kultur und Medien und des Bundesministeriums für Finanzen sowie der Bayerischen Staatsregierung die Taskforce «Schwabinger Kunstfund» eingesetzt.¹⁵

60 Bis 31. Dezember 2015 verantwortete die Taskforce Provenienzabklärungen zum Kunstbesitz von Cornelius Gurlitt. Sie

¹⁴ Die Forschungsprojekte zum Legat Cornelius Gurlitt und ihre Arbeitsweisen sind seit Einsetzung der Taskforce «Schwabinger Kunstfund» 2013 Gegenstand öffentlicher Diskussion. Die unterschiedlichen Standpunkte sind nicht Gegenstand dieses Berichts.

¹⁵ *Bericht über die Arbeit der Taskforce Schwabinger Kunstfund 2013 – 2015*, Berlin, 14.01.2016. http://www.taskforce-kunstfund.de/fileadmin/_downloads/Bericht_TFK_9-2-2016_Druckfassung.pdf, Aufruf: 31.10.2020.

war auch Ansprechpartnerin für Personen, die einen Anspruch auf Werke aus dem Besitz Gurlitts erhoben. Das aus 17 Expert:innen bestehende Gremium begleitete die Recherchen externer Forscher:innen und sprach Empfehlungen aus.¹⁶ Als Projektträger fungierte die Arbeitsstelle für Provenienzforschung der Stiftung Preussischer Kulturbesitz, deren Leiter die wissenschaftliche Leitung der Taskforce verantwortete.

61 Gegenstand der Taskforce-Recherchen waren anfänglich 1.258 von der Staatsanwaltschaft Augsburg in der Münchner Wohnung von Cornelius Gurlitt sichergestellte Objekte. Dazu kamen vier Werke, die als Leihgaben bei Cornelius Gurlitts Verwandte verblieben waren. Nach dem Tod Cornelius Gurlitts am 6. Mai 2014 übergab der Nachlasspfleger 2015 weitere 239 Kunstwerke aus dem Salzburger Haus für Provenienzabklärungen an die Taskforce «Schwabinger Kunstfund».¹⁷ Ab 2014 wurde der Bestand der Kunstwerke und der schriftliche Nachlass erschlossen und für Provenienzabklärungen aufbereitet.¹⁸

62 Die Provenienzabklärungen der Taskforce konzentrierten sich zunächst auf jene als «Verdachtsfall» eingestuft Kunstwerke, die im November 2013 in der Datenbank Lost Art veröffentlicht worden waren. Gemäss der *Washington Principles* (1998) und der *Gemeinsamen Erklärung* (1999) sollten diese nach Massgabe der *Handreichung* (2001) erforscht werden. Entsprechend waren die Recherchen nach drei Leitfragen strukturiert:

- Handelt es sich bei dem «Kunstwerk in Frage» um sog. «Raubkunst», d.h. um Kunst, die während der nationalsozialistischen Herrschaft in Deutschland (1933 – 1945) beziehungsweise in einem der von Deutschland besetzten Staaten einem privaten Eigentümer verfolgungsbedingt im Sinne

¹⁶ Ebd., S. 14-16.

¹⁷ Ebd., S. 9-10.

¹⁸ Ebd., S. 10-12. Per *Vereinbarung 2014* übertrug das Kunstmuseum Bern den schriftlichen Nachlass von Cornelius Gurlitt der Bundesrepublik Deutschland in Form einer Schenkung. Der Bestand ist seit 2017 im Bundesarchiv Koblenz (Bestandssignatur N 1826) öffentlich zugänglich.

der *Washington Principles* (1998) und gemäß deren Umsetzung durch die *Gemeinsame Erklärung* entzogen wurde?

63 Wenn diese Frage bejaht wird, stellt sich die Anschlussfrage:

- Wem wurde das «Kunstwerk in Frage» entzogen?
- Wie kam das Kunstwerk in den Besitz von Hildebrand Gurlitt bzw. Cornelius Gurlitt?

64 Vor diesem Hintergrund ist die Einteilung des *Legats Cornelius Gurlitt* in die Bestandsgruppen «Verdachtsfälle», «Entartete Kunst» und «Familienkunst» zu verstehen.

65 276 Kunstwerke des Bestands wurden als Besitz der Familie Gurlitt bewertet, da sie entweder nach 1945 entstanden sind, von den Familienmitgliedern Heinrich Louis Theodor Gurlitt (1812 – 1897) und Cornelia Gurlitt (1890 – 1919) geschaffen wurden oder persönliche Widmungen aufweisen.

66 Das sogenannte Konvolut «Entarteten Kunst» zählte zunächst 483 Kunstwerke. Es beinhaltete Kunstwerke, bei denen man nach einer ersten Sichtung davon ausging, dass sie im Rahmen der Aktion «Entartete Kunst» 1937 aus deutschen Museen und Sammlungen eingezogen wurden und im Zuge der Veräusserung der beschlagnahmten Bestände im Auftrag des Deutschen Reichs in den Besitz von Hildebrand Gurlitt gelangten.

67 Die Recherchen der Taskforce erweiterten sich in der Folge auf den gesamten Kunstbesitz, da auch für Werke der Konvolute «Entartete Kunst» und «Familienkunst» ein NS-verfolgungsbedingter Entzug nicht pauschal ausgeschlossen werden konnte.¹⁹

68 Die Mitglieder der Taskforce «Schwabinger Kunstfund» definierten zudem die wissenschaftlichen Sorgfaltspflichten für die Provenienzforschung: Die grundlegenden Recherchen von Literatur, Datenbanken und Archiven wurden in Form eines Object Records

¹⁹ Ebd., S. 9.

(OR) dokumentiert.²⁰ Das Datenblatt stellte die Nachvollziehbarkeit der Recherchen sicher. Die Untersuchungen der beauftragten Experten wurden in Form von Forschungsberichten dargelegt. Die Mitglieder der Taskforce erhielten die Forschungsberichte zur Kenntnisnahme und Bewertung («internes Review-Verfahren»). Die Veröffentlichung der Ergebnisse erfolgte abschliessend in Englisch in Form sogenannter Object Record Excerpts (ORE).²¹ Diese Dokumentationsweise wurde vom nachfolgenden Projekt «Provenienzrecherche Gurlitt» beibehalten.

1.1.2. Projekt «Provenienzrecherche Gurlitt», 2016 – 2017

69 Nach Auflösung der Taskforce «Schwabinger Kunstfund» im Dezember 2015 setzte das Projekt «Provenienzrecherche Gurlitt» die Recherchen zum *Legat Cornelius Gurlitt* fort. Der Auftrag umfasste auch hier primär eine Rekonstruktion der historischen Eigentumsverhältnisse von Kunstwerken, für die ein Verdacht auf NS-Raubkunst bestand sowie von Kunstwerken, die Gegenstand von Rückgabeforderungen waren.

70 Die Provenienzrecherchen verantworteten auch in dieser Phase primär Forscher:innen, die im Auftragsverhältnis arbeiten.²² Im Rahmen des Projekts «Provenienzrecherche Gurlitt» erfolgte nach einem mehrstufigen Prüfverfahren eine Beurteilung der Rechercheergebnisse nach den Kriterien der *Vereinbarung 2014*, der sogenannten *Provenienzampel 2014*. Zunächst trafen die

²⁰ Ebd., S. 41-43.

²¹ Object Record Excerpts wurden zunächst in der Datenbank *Lost Art* und nach Abschluss der Forschungsprojekte in Deutschland 2019 auf der Website der Stiftung Deutsches Zentrum Kulturgutverluste gesamt veröffentlicht.
https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/ProjektGurlitt/Provenienzrecherche-Gurlitt/OREs/OREsFilter.html;jsessionid=9837CA705F9FDD9DE114E817A5817BD7.m1?sortOrder=teaserText_text_sort+asc#149716, Aufruf: 31.10.2020.

²² Die beteiligten Forscherinnen und Forscher (Stand 31.12.2017) sind auf der Website des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste genannt. Vgl.
https://www.kulturgutverluste.de/Content/06_ProjektGurlitt/DE/Beteiligte-Wissenschaftler-Projektteam.pdf;jsessionid=ECD91DC328DD4EFD0A032C6FEA502204.m0?__blob=publicationFile&v=28, Aufruf: 31.10.2020.

beauftragten Forscher:innen in den Forschungsberichten eine erste Einordnung der Befunde. Diese Einschätzung wurde seitens der Mitarbeiter:innen des Projekts «Provenienzrecherche Gurlitt» geprüft und schliesslich durch unabhängige, ehrenamtliche «Review Experts» kommentiert.²³ Zur abschliessenden Beurteilung der Befunde wurde eine vierte Berichtsform entwickelt, der sogenannte Abschlussvermerk, der durch den Vorstand der Stiftung Deutsches Zentrum Kulturgutverluste autorisiert wurde. Abschlussvermerke und Object Record Excerpts (ORE), bei manchen Werken auch Forschungsberichte und Object Record Excerpts (ORE), sind seit Januar 2020 auf der Website des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste abrufbar.²⁴

1.1.3. «Reviews, Dokumentation und anlassbezogene Nachforschung» (2018) und «Publikation und Ergebnisdokumentation zum Kunstfund Gurlitt» (2019)

71 Die nachfolgenden Projekte «Reviews, Dokumentation und anlassbezogene Forschungsarbeiten zum Kunstfund Gurlitt» (01.01. – 31.12.2018) und «Publikation und Ergebnisdokumentation zum Kunstfund Gurlitt» (01.01. – 31.12.2019) führten laufende Arbeiten zu einem Ende.

²³ Das Verfahren entspricht wohl der Arbeitsweise der Taskforce. Vgl. *Bericht über die Arbeit der Taskforce Schwabinger Kunstfund 2013 – 2015*, Berlin, 14. Januar 2016, S. 21-22. http://www.taskforce-kunstfund.de/fileadmin/_downloads/Bericht_TFK_9-2-2016_Druckfassung.pdf, Aufruf: 31.10.2020. Die für das Projekt tätigen Review Experts sind auf der Website des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste genannt: https://www.kulturgutverluste.de/Content/06_ProjektGurlitt/DE/Review-Experts_2017-02.pdf?sessionId=ECD91D Object Record Excerpt (ORE)C328DD4EFD0A032C6FEA502204.m0?__blob=publicationFile&v=4, Aufruf: 31.10.2020. vgl. auch die Zusammenstellung der Review Experts für das Jahr 2018 in: *Kunstfund Gurlitt – Wege der Forschung*, hrsg. v. Nadine Bahrmann, Andrea Baresel-Brand, Gilbert Lupfer, Bd. 2 d. R. *Provenire*, Stiftung Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, Berlin 2020, S. 186.

²⁴ https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/ProjektGurlitt/Provenienzrecherche-Gurlitt/OREs/OREsFilter.html?sessionId=9837CA705F9FDD9DE114E817A5817BD7.m1?sortOrder=teaserText_text_sort+asc#149716, Aufruf: 31.10.2020. In der Datenbank *Proveana* sind zudem die Forschungsberichte zu einzelnen Werken veröffentlicht: <https://www.proveana.de/de/start>, Aufruf: 31.12.2020.

72 Im Jahr 2018 konnte das Review-Verfahren zu Werken mit «Verdacht auf NS-Raubkunst» abgeschlossen werden. Die Mitarbeiter:innen des Projekts «Publikation und Ergebnisdokumentation zum Kunstfund Gurlitt» widmeten sich der Auswertung und der Aufbereitung der Recherchen für die ab Januar 2020 konsultierbare Datenbank *Proveana* der Stiftung Deutsches Zentrum Kulturgutverluste.²⁵

73 Im März 2019 übergab das Projekt «Publikation und Ergebnisdokumentation zum Kunstfund Gurlitt» die Dokumentation der im Rahmen des Projekts «Provenienzforschung Gurlitt» durchgeführten Recherchen zu Werken des *Legats Cornelius Gurlitt* an das Kunstmuseum Bern.

1.2. Provenienzforschung am Kunstmuseum Bern, 2017 – 2021

74 Gemäss *Vereinbarung 2014* strebt das Kunstmuseum Bern an, einen substantiellen Beitrag zur Erforschung der Werke aus dem Nachlass Cornelius Gurlitt zu leisten. Mit offiziellem Antritt des Erbes im Dezember 2016 und Einrichtung der Abteilung Provenienzforschung Mitte 2017 konnte das Kunstmuseum Bern dies sukzessive umsetzen.

1.2.1. Provenienzforschung zum Konvolut sogenannte «Entartete Kunst», seit 2018

75 Seit Anfang 2018 erforscht die Abteilung Provenienzforschung die Erwerbungsbeziehungen von Werken, die mutmasslich im Auftrag des deutschen Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda 1937 aus deutschem Museumsbesitz eingezogen worden waren. Die Gruppe der sogenannten «Entarteten Kunst» umfasst rund 550 Werke, überwiegend Arbeiten auf Papier von Künstlern der Klassischen Moderne. In Zusammenarbeit mit der Liebelt-Stiftungsprofessur für Provenienzforschung und der Forschungsstelle «Entartete Kunst» an der Universität Hamburg

²⁵ <https://www.proveana.de/de>, Aufruf: 31.10.2020.

konnten in einer ersten Projektphase von 1. Juli 2019 bis 30. Juni 2020 grundlegende Provenienzabklärungen zu 542 Kunstwerken durchgeführt werden (siehe III.B.7.).²⁶ Die Recherchen werden derzeit in einer zweiten Projektphase fortgesetzt (2020 – 2022).

1.2.2. **Auswertung der Forschungsberichte des Projekts «Provenienzrecherche Gurlitt», 2019 – 2020**

76 Nach Übergabe der Recherchedokumentation durch das Projekt «Publikation und Ergebnisdokumentation zum Kunstfund Gurlitt» am 3. März 2019 sichteten Mitarbeiterinnen des Kunstmuseum Bern die übergebenen Unterlagen und die Recherchedokumentation des Projekts «Provenienzrecherche Gurlitt». Die Auswertung hinsichtlich Forschungsstand und Kategorisierung nach den Kriterien der *Vereinbarung 2014* erfolgte in Zusammenarbeit mit ausgewiesenen wie unabhängigen Expert:innen, die aufgrund ihrer Recherchen im Auftrag der Taskforce «Schwabinger Kunstfund» und des Projekts «Provenienzrecherche Gurlitt» bereits über umfassende Kenntnisse des *Legats Cornelius Gurlitt* verfügten (siehe III.B.3.).

²⁶ Die Zahlen weichen von den seit 2017 veröffentlichten, wechselnden Projektstatistiken des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste ab. Sie beruhen auf der Gesamtliste des Legats Cornelius Gurlitt und einem von Dr. Meike Hoffmann im Dezember 2017 für das Kunstmuseum Bern erstellten Verzeichnis. Die Zählung erfasst alle Werke der Moderne, die vor Juni 1937 entstanden sind und für die ein möglicher Bezug zur Einziehung aus öffentlichem Besitz im Rahmen der Aktion «Entartete Kunst» bestehen könnte. Sie erfasst auch bislang undatierte Werke von Künstlern, deren Kunst in der nationalsozialistischen Ideologie und Kunstpolitik als «entartet» galt. Für 554 Kunstwerke des Legats könnte demnach ein Bezug zur Aktion «Entartete Kunst» bestehen. Zu den Kriterien der Beschlagnahme als «entartet» zuletzt: Andreas Hünecke, «Was ist «entartete» Kunst, woran erkennt man sie?», in: *Unbewältigt? Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunst, Kunsthandel, Ausstellungspraxis*, hrsg. v. Meike Hoffmann u. Dieter Scholz, Berlin 2020, S. 52-62; Olaf Peters, «From Nordau to Hitler. Degeneration and Anti-Modernism between the Fin-de-Siècle and the National Socialist Takeover of Power», in: *Degenerate Art: The Attack on Modern Art in Nazi Germany 1937*, Ausstellungskatalog, Neue Galerie, New York, New York 2014, S. 16-35.

1.2.3. Provenienzrecherchen zu Kunstwerken mit ungeklärter Provenienz der Kategorie «Gelb-Rot», 2020 – 2021

77 Für 105 Kunstwerke mit ungeklärter Provenienz der Kategorie «Gelb-Rot» wurden im Zeitraum von September 2020 bis Juni 2021 weitere Provenienzrecherchen in Zusammenarbeit mit unabhängigen Expert:innen durchgeführt.²⁷

78 Gegenstand weiterer Provenienzabklärungen waren

- vier Druckgrafiken des Konvoluts sogenannte «Entartete Kunst», für die nach Basisforschung ein NS-verfolgungsbedingter Kontext nicht ausgeschlossen werden konnte.
- 86 Kunstwerke, deren Handwechsel im Zeitraum von 1933 bis 1945 nach Auswertung der Forschungsberichte des Projekts «Provenienzrecherche Gurlitt» ungeklärt waren und Hinweise auf Raubkunst oder auffällige Begleitumständen aufwiesen («Gelb-Rot 2021, nach Berichtauswertung»).
- 15 Werke, die Gegenstand von Restitutionsforderungen sind.

2. Recherchen des Projekts «Provenienzrecherche Gurlitt», 2016 – 2017

79 Im Dezember 2017 beendete das Projekt «Provenienzrecherche Gurlitt» die Provenienzabklärungen zu Kunstwerken des *Legats Cornelius Gurlitt*, für die nach Auflösung der Taskforce «Schwabinger Kunstfund» ein möglicher NS-Raubkunstverdacht nicht ausgeschlossen werden konnte. Das Nachfolgeprojekt «Publikation und Ergebnisdokumentation zum Kunstfund Gurlitt» übergab die Recherchedokumentation am 3. März 2019 an das Kunstmuseum Bern.

²⁷ Dazu zählten 101 Kunstwerke mit ungeklärten Eigentumsverhältnissen, die nach Auswertung der Recherchen der Projekte «Provenienzrecherche Gurlitt» (2016–2017) und «Reviews, Dokumentation und anlassbezogene Forschungsarbeiten zum Kunstfund Gurlitt» (2018) der Kategorie «Gelb-Rot» zugezählt, sowie vier Kunstwerke, die nach Abschluss der ersten Recherchephase zu Kunstwerken des Konvoluts «Entartete Kunst» als «Gelb-Rot» bewertet wurden.

80

Die Werke waren auf Grundlage der erfolgten Provenienzforschungen auf sieben Gruppen verteilt und abhängig vom Recherchestand nach den Kriterien der *Vereinbarung 2014*, der *Provenienzampel 2014*, klassifiziert worden. Von den im Rahmen des Projekts «Provenienzforschung Gurlitt» bearbeiteten Werken des *Legats Cornelius Gurlitt* wurden die 670 Objekte entsprechend der *Provenienzampel 2014* bewertet.

	Gruppe	Untergruppe	Anzahl der Werke	Provenienzampel 2014
1	NS-Raubkunst		4	Rot
2	Unbedenklich		28	Grün
3	Ungeklärt		558	Gelb
4		Archäologica	35	
5	Ohne Review		47	Gelb
	Gesamt		670	

Tabelle 5: Projekt «Provenienzforschung Gurlitt», *Werkgruppen nach Rechercheabschluss: Bewertung nach Provenienzampel 2014*, März 2019.

81

Werke der Konvolute «Ungeklärt» («Gelb») und «Ohne Review» wurden ebenso wie die als NS-Raubkunst identifizierten Kunstwerke («Rot») in der Datenbank *Lost Art* veröffentlicht.

82

Die Forschungsergebnisse zu 51 Objekten waren nicht nach den Kriterien der *Provenienzampel 2014* bewertet worden.²⁸

²⁸ Die Angaben zur Objektanzahl der Werkgruppe «Massenware» veränderten sich in den vergangenen Jahren. Vgl. dazu den Schlussbericht der Taskforce «Schwabinger

	Gruppe	Untergruppe	Anzahl der Werke	Provenienzampel 2014
6	EK		1	Keine Bewertung nach Provenienzampel/weitere Provenienzforschungen durch das Kunstmuseum Bern
7	Massenware		50	Keine Bewertung nach Provenienzampel
	Gesamt		51	

Tabelle 6: Projekt «Provenienzforschung Gurlitt», *Werkgruppen nach Forschungsabschluss: keine Bewertung nach Provenienzampel 2014*, März 2019.

2.1. Gruppe 1: NS-Raubkunst («Rot»)

83 Im Zuge der Recherchen des Projekts «Provenienzforschung Gurlitt» (2016 – 2017) konnten vier Kunstwerke aus dem *Legat Cornelius Gurlitt* als NS-Raubkunst identifiziert werden.

- 1) Thomas Couture, *Portrait de jeune femme assise*, 1850 – 1855, Öl auf Leinwand, SV-Nr. (Teil 2)/097, Restitution an die Erben nach Georges Mandel (1885 – 1944), Berlin, 8. Januar 2019.

Kunstfund»: 54 Objekte «Massenware» per Januar 2016 (Quelle: Ingeborg Berggren-Merkel, *Bericht über die Arbeit der Taskforce Schwabinger Kunstfund*, 2013–2015, Berlin, 14.01.2016. S. 23: http://www.taskforce-kunstfund.de/fileadmin/_downloads/Bericht_TFK_9-2-2016_Druckfassung.pdf), die im März 2019 an das Kunstmuseum Bern übergebene Dokumentation des Projekts «Provenienzforschung Gurlitt»: 53 Objekte «Massenware» per 31.12.2018 (Quelle: Kunstmuseum Bern, Dokumentation Legat Cornelius Gurlitt 2014) sowie die Darstellung des Projekts «Provenienzforschung Gurlitt» auf der Website der Stiftung Deutsches Zentrum Kulturgutverluste: 55 Objekte per Januar 2020, Quelle: <https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/ProjektGurlitt/Provenienzforschung-Gurlitt/Arbeitsergebnisse/Index.html>, Aufruf: 25.02.2020.

- 2) Paul Signac, *Quai de Clichy, temps gris*, 1887, Öl auf Leinwand, SV-Nr. 58, Restitution an die Erben nach Gaston Prosper Lévy (1893 – 1977), Berlin, 3. Juli 2019.
- 3) Jean-Louis Forain, *Porträt einer Dame*, 1881, Öl auf Leinwand, SV-Nr. (Teil 2)/087, Restitution an die Erben nach Armand Isaac Dorville, Berlin, 22. Januar 2020.
- 4) Jean-Louis Forain, *Dame im Abendkleid*, um 1880, Aquarell, SV-Nr. 41/137, Restitution an die Erben nach Armand Isaac Dorville (1875 – 1941), Berlin, 22. Januar 2020.

84

Die Zahl der als NS-Raubkunst erkannten Kunstwerke aus dem ehemaligen Besitz Cornelius Gurlitts erhöhte sich damit auf neun Objekte (Stand 31. März 2021). Infolge der Provenienzabklärungen im Auftrag der Taskforce «Schwabinger Kunstfund» waren von Mai 2015 bis Mai 2017 bereits fünf Werke restituiert worden.

- 5) Max Liebermann, *Reiter am Strand*, 1901, Öl auf Leinwand, SV-Nr. (Teil 1/013), Restitution an die Erben nach David Friedmann (1857 – 1942), Berlin, 15. Mai 2015.
- 6) Henri Matisse, *Femme assise*, 1921, Öl auf Leinwand, SV-Nr. 32/014, Restitution an die Erben nach Paul Rosenberg (1881 – 1959), Berlin, 15. Mai 2015.
- 7) Adolph Menzel, *Inneres einer gotischen Kirche*, 1874, Grafit auf Papier, SV-Nr. 34/042, Restitution an die Erben nach Elsa Cohen (1874 – 1947), Berlin, 20. Februar 2017.
- 8) Camille Pissarro, *La Seine, vue du Pont-Neuf*, 1902, Öl auf Leinwand, SV-Nr. 9, Restitution an die Erben nach Max Heilbronn (1902 – 1998), Berlin, 18. Mai 2017.

85

Am 12. Januar 2021 konnte eine bereits 2014 als NS-verfolgungsbedingt entzogen erkannte Zeichnung von Carl Spitzweg an die Erben des rechtmässigen Eigentümers zurückgegeben werden.

- 9) Carl Spitzweg, *Das Klavierspiel*, um 1840, Grafit auf Papier, SV-Nr. (Teil 1/005), Restitution an die Erben nach Dr. Henri Hinrichsen (1868 – 1942), Berlin, 12. Januar 2021.

Weitere fünf Kunstwerke konnten als NS-Raubkunst identifiziert werden. Sie waren ursprünglich von Hildebrand Gurlitt erworben worden. Ihre Restitution erfolgte 2019 und 2020 durch die Bundesrepublik Deutschland.

- 10) Constantin Guys, *Amazonen*, o. D., Grafit auf Papier, Lost Art-ID 568265, Restitution an die Erben nach Armand Isaac Dorville (1875 – 1941), Berlin, 22. Januar 2020
- 11) Charles Dominique Joseph Eisen, *Pourquoi la chagriner?*, 1768, Lost Art-ID 568264, Restitution an die Nachfahren von Henry Deutsch de la Meurthe (1846 – 1919) und Marguerite Deutsch de la Meurthe (1854 – 1941), Berlin, 27. September 2019.
- 12) Charles Dominique Joseph Eisen, *O le bon temps que la moisson*, 1768, Lost Art-ID 568263, Restitution an die Nachfahren von Henry Deutsch de la Meurthe (1846 – 1919) und Marguerite Deutsch de la Meurthe (1854 – 1941), Berlin, 27. September 2019.
- 13) Augustin de Saint-Aubin, *Portrait de femme*, o. D., Lost Art-ID 568269, Restitution an die Nachfahren von Henry Deutsch de la Meurthe (1846 – 1919) und Marguerite Deutsch de la Meurthe (1854 – 1941), Berlin, 27. September 2019.
- 14) Anne Vallayer-Coster, *Autoportrait*, o. D., Lost Art-ID 568269, Restitution an die Nachfahren von Henry Deutsch de la Meurthe (1846 – 1919) und Marguerite Deutsch de la Meurthe (1854 – 1941), Berlin, 27. September 2019.

2.2. Gruppe 2: Unbedenkliche Provenienz («Grün»)

Die Provenienzen von 28 Kunstwerken wurden nach Abschluss des Projekts «Provenienzforschung Gurlitt» und Expertenreviews als unbedenklich bewertet. Diese Werke verbleiben gemäss der *Vereinbarung 2014* im Eigentum des Kunstmuseum Bern.

2.3. Gruppe 3: Ungeklärte Provenienz («Gelb»)

88 Die Provenienz von 558 Kunstwerken gilt nach Abschluss des Projekts «Provenienzforschung Gurlitt» als ungeklärt. Im Zuge der Recherchen liessen sich für diese Werke weder die Eigentumsverhältnisse im Zeitraum von 1933 bis 1945 noch Zeitpunkt und Erwerbsumstände durch Hildebrand Gurlitt rekonstruieren. Ein Verdacht auf NS-Raubkunst kann in diesen Fällen weder durch Belege oder eine ausreichend dichte Indizienlage nachgewiesen, noch mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit ausgeschlossen werden.

2.4. Gruppe 4: Archäologica (Ungeklärte Provenienz, «Gelb»)

89 Bei der Auswertung zeigte sich, dass die Provenienz von 35 Archäologica innerhalb der Gruppe von Werken mit «ungeklärter Provenienz» vom Projekt «Provenienzforschung Gurlitt» nicht werkspezifisch erforscht worden war. Die Werke wurden als Ensemble bearbeitet; die Recherchen wurden in einem Sammelbericht dokumentiert. Die Provenienzen dieser Artefakte sind lückenhaft, Zeitpunkt und Umstände des Erwerbs durch Hildebrand Gurlitt ungeklärt. Bei den Artefakten handelt es sich um ägyptische Bildwerke und Kleinkunst der griechischen und römischen Antike, möglicherweise auch um Kopien antiker Werke aus dem 19. Jahrhundert. Werke dieser Gruppe gelten nach der *Provenienzforschung 2014* als «Gelb»; sie sind in der Datenbank *Lost Art* publiziert.

2.5. Gruppe 5: «Ohne Review» (Ungeklärte Provenienz, «Gelb»)

90 Die Recherchen zu 47 Druckgrafiken, die teilweise in hohen Auflagen erschienen sind, hatte das Projekt «Provenienzforschung Gurlitt» respektive das Nachfolgeprojekt «Publikation und Ergebnisdokumentation zum Kunstfund Gurlitt» vom Review-Verfahren ausgeschlossen. Die Provenienz dieser Werke ist lückenhaft, Zeitpunkt und Umstände des Erwerbs durch Hildebrand Gurlitt sind ungeklärt. Werke dieser Gruppe gelten nach der

Provenienzampel 2014 als «Gelb»; sie sind in der Datenbank *Lost Art* publiziert.

2.6. Gruppe 6: sogenannte «Entartete Kunst»

91 Eine Druckgrafik mit ungeklärter Provenienz wurde seitens des Projekts «Publikation und Ergebnisdokumentation zum Kunstfund Gurlitt» im März 2019 dem Konvolut «Entartete Kunst» zugewiesen. Die Provenienz des Blatts ist lückenhaft, Zeitpunkt und Umstände des Erwerbs durch Hildebrand Gurlitt sind ungeklärt. Die weiteren Provenienzabklärungen für dieses Werk liegen seitdem in der Verantwortung des Kunstmuseum Bern.

2.7. Gruppe 7: Sonderfall «Massenware»

92 Im Zuge der Recherchen hatte das Projekt «Provenienzforschung Gurlitt» weitere 47 Artefakte als «Massenware» klassifiziert und von weiteren Recherchen ausgeschlossen. Diese Gruppe umfasst beispielsweise Reproduktionen von Albrecht Dürers Holzschnittserien «Die Apokalyptischen Reiter» (München, Callwey: 1903), «Grosse Passion» (Leipzig, Zehl/Haberland: 1887) und «Kleine Passion», (o. O., o. D.).²⁹

2.8. Exkurs: «Familienkunst» und «Familienbesitz»

93 Als «Familienkunst» gelten die im Nachlass Cornelius Gurlitt erhaltenen Kunstwerke des Landschaftsmalers Heinrich Ludwig Theodor [Louis] Gurlitt (1812–1897) und der Malerin Cornelia Gurlitt (1890–1919). Für die Gemälde und Zeichnungen Louis Gurlitts waren im Auftrag der Taskforce «Schwabinger Kunstfund» Verlustdatenbankrecherchen erfolgt, in deren Anschluss für das gesamte Konvolut «Familienkunst» weitere Provenienzabklärungen

²⁹ Werke der Gruppen sogenannte «Entartete Kunst» und «Massenware» sind nicht in der Datenbank *Lost Art* veröffentlicht. Das Kunstmuseum Bern hat die als «Massenware» klassifizierten Objekte im Juni 2020 definitiv übernommen.

ausgeschlossen wurden.³⁰ Kunstwerke dieser Gruppe sind nicht in der Datenbank *Lost Art* veröffentlicht. Das Kunstmuseum Bern hat Werke der sogenannten Familienkunst in den Jahren 2017 und 2018 übernommen.

94 Weitere 41 Kunstwerke, Bücher und Artefakte wurden 2019 als «Familienbesitz» eingestuft. Werke dieser Gruppe sind nicht in der Datenbank *Lost Art* publiziert.

Gruppe	Untergruppe	Anzahl der Werke	Provenienzzampel 2014
Familienkunst	Cornelia Gurlitt	138	von Provenienzforschung ausgeschlossen
	Louis Gurlitt	108	Nach ersten Recherchen von der weiteren Provenienzforschung ausgeschlossen
Familienbesitz [inkl. «Funde»]		41	von Provenienzforschung ausgeschlossen
Gesamt		287 ³¹	

Tabelle 7: Legat Cornelius Gurlitt, Sogenannte *Familienkunst* und sogenannter *Familienbesitz*, Juni 2020.

3. Auswertung der Recherchedokumentation des Projekts «Provenienzforschung Gurlitt», Kunstmuseum Bern, 2019–2020

95 Die Auswertung der Recherchedokumentation am Kunstmuseum Bern erstreckte sich primär auf Werke mit für den Zeitraum von 1933 bis 1945 ungeklärter Provenienz sowie unbestimmtem Erwerbskontext durch Hildebrand Gurlitt bzw. Cornelius Gurlitt (Kategorie «Gelb»). Diese Werke hatte das Projekt «Provenienzforschung Gurlitt» in die Gruppen «Ungeklärte

³⁰ *Provenienzprüfung Louis Gurlitt im Münchner Kunstfund*, Bericht von Victoria Louise Steinwachs, Ulrike Ide, Steffi Grapenthin, Lukas Bäcker, o. D. [05.01.2016], Kunstmuseum Bern, Dokumentation Legat Cornelius Gurlitt 2014.

³¹ Das Projekt «Provenienzforschung Gurlitt» beziffert den Familienbesitz mit 296 Positionen (Stand 17.01.2020).
<https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/ProjektGurlitt/Provenienzforschung-Gurlitt/Arbeitsergebnisse/Index.html>, Aufruf: 25.02.2020.

Provenienz», «Archäologica» und «Ohne Review» aufgeteilt. Die Auswertung verfolgte das Ziel einer differenzierten Beurteilung der übergebenen Forschungsbefunde.

96

Die Auswertung beinhaltete die folgenden Arbeitsschritte:

- Prüfung der übergebenen Dokumente auf Vollständigkeit.
- Feststellung des Forschungsstands hinsichtlich
 - Einhaltung grundlegender Sorgfaltspflichten der Provenienzforschung
 - Methodik
 - Einbezug und Kritik von Quellensowie
 - Nachvollziehbarkeit der Darstellung im Forschungsbericht und Schlussfolgerungen vor dem Hintergrund der Fragestellung und der erfolgten Bewertung nach den Kategorien der *Provenienzampel 2014*.

3.1. Übergebene Materialien

97

Die Dokumentation zu Objekten der Gruppen «Ungeklärte Provenienz», «Archäologica» und «Ohne Review» (Kategorie «Gelb») beinhaltet folgende Unterlagen:

- Object Record (OR): Grunddaten des Werks, inkl. materieller Kennzeichen, Feststellung der Werkidentität, Dokumentation von Literatur-, Datenbank- und Archivrecherchen
- Forschungsbericht: Darstellung von Provenienzrecherchen in Berichtsform.
- Abschlussvermerk: Zusammenfassung der gesicherten Forschungserkenntnisse inklusive Bewertung nach den per *Vereinbarung 2014* festgelegten Kategorien. Abschlussvermerke wurden vom Vorstand der Stiftung Deutsches Zentrum Kulturgutverluste freigegeben.

- Object Record Excerpt (ORE): zur Veröffentlichung bestimmte Zusammenfassung der gesicherten Forschungserkenntnisse.³²

98 Im März 2019 erhielt das Kunstmuseum Bern Unterlagen zu 685 Kunstwerken und Artefakten des Legats Cornelius Gurlitt:

- Forschungsberichte liegen für 645 Objekte vor; für 40 Objekte liegen keine Forschungsberichte vor
- Object Records (OR) liegen für 627 Objekte vor; für 58 Objekte liegen keine Object Records (OR) vor
- Object Record Excerpts (ORE) liegen für 660 Objekte vor; für 25 Objekte liegen keine Object Record Excerpts (ORE) vor
- Abschlussvermerke liegen für 697 Objekte vor.

3.2. Forschungsstand

99 Auf der Grundlage der übergebenen Materialien sind Umfang und Methodik der Provenienzrecherchen sowie die Verfahren zur Qualitätssicherung der Taskforce «Schwabinger Kunstfund» und des Projekts «Provenienzrecherche Gurlitt» generell nachvollziehbar. Sie zeigen, dass das Projekt «Provenienzrecherche Gurlitt» die Vorarbeiten der Taskforce «Schwabinger Kunstfund» fortführte, die Recherchen systematisierte und das Verfahren zur Qualitätssicherung durch externe «Review Experts» etablierte.³³ Zudem führte das Projekt «Provenienzrecherche Gurlitt» weitere Berichtsformen zur Ergebnisdarstellung ein. Die Forschung zu Werken des *Legats Cornelius Gurlitt* hatte die folgenden Schritte beinhaltet:

- Inventarisierung
- Dokumentation der Werke inklusive materieller Spuren, die Hinweis auf Besitzwechsel und Standorte geben können (Provenienzmerkmale)

³² Nicht für jedes Objekt des Legats Cornelius Gurlitt liegen ein Forschungsbericht, ein Object Record, ein Object Record Excerpt und ein Abschlussvermerk vor.

³³ Einschränkend ist anzumerken, dass die Gutachten der Review Experts dem Kunstmuseum Bern nicht vorliegen; Ablauf und Systematik des Review sowie die Bemerkungen der konsultierten Experten sind mithin nicht nachvollziehbar.

- Bestimmung der Werkidentität
- Literaturrecherchen, insbesondere die Sichtung von Werkverzeichnissen, Monographien, Ausstellungskatalogen und Kunstzeitschriften
- Recherchen in Bildarchiven und Kunstdokumentationen (i. e. Deutsche Fotothek, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Bildarchiv Foto Marburg, Frick Art Reference Library Photoarchive, New York, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD), Den Haag, Witt-Library, Courtauld Institute of Art, London Foto)
- die Auswertung des schriftlichen Nachlasses von Cornelius Gurlitt (Bundesarchiv Koblenz, N 1826)
- das Prüfen der Verlustdatenbank *Lost Art*.

100

Darüber hinaus erfolgte eine Auswertung von:

- online publizierten Auktions- und Lagerkatalogen (Getty Research Institute in Kooperation mit der Universitätsbibliothek Heidelberg und der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin: www.getty.edu/research/tools/provenance/german-sales.html; <http://artsales.uni-hd.de>)
- online zugänglichen Dokumentationen respektive Archivalien zum NS-Kunstraub (i. e. Datenbanken zum Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg, zur Sammlung Hermann Göring, dem Central Collecting Point Munich oder den in Fold 3 veröffentlichten Archivalien der U.S. National Archives).

101

Mit Ausbildung in erster Linie inhaltlicher und verfahrensspezifischer Richtlinien in Bezug auf NS-Raubkunst und vergleichbare Entzugskontexte durch die Ethischen Richtlinien für Museen des International Council of Museums (im Weiteren *ICOM – Code of Ethics*), die *Washington Principles* (1998) sowie der *Terezín Declaration* (2009) haben sich auch die Anforderungen an Provenienzforschung gewandelt. In der rechtlichen Betrachtung erfahren seitdem ethisch-moralische Argumente eine stärkere

Gewichtung.³⁴ Die Selbstverpflichtung zur Aufklärung historischer Erwerbungsbeziehungen veränderte auch die wissenschaftlichen Standards von Provenienzforschungen und die Anforderungen zum Umgang mit Forschungsdaten. In den Vereinigten Staaten von Amerika hat die American Association of Museums 2001 Forschungsrichtlinien veröffentlicht, in Österreich sichert die Kommission für Provenienzforschung die Forschungsstandards, in Deutschland erarbeitete der Arbeitskreis Provenienzforschung e. V. die Grundlagen für Recherche und Dokumentation.³⁵

³⁴ Andrea F. G. Raschèr, *Richtlinien im Umgang mit Raubkunst. Die Washingtoner Konferenz über Vermögenswerte aus der Zeit des Holocaust (30. November bis 3. Dezember 1998)*, Aktuelle Juristische Praxis (AJP)/Pratique Juridique Actuelle (PJA), 2/99 [1999], S. 155-160, S. 159; ders., Washingtoner Raubkunst-Richtlinien – Entstehung, Inhalt und Anwendung, in: KUR 3/4, 2009, S. 75-79; vgl. auch den Beitrag des., §7 Raubkunst, in: *Kultur, Kunst, Recht. Schweizerisches und internationales Recht*, hrsg. v. Peter Mosimann, Andrea Raschèr u. Marc-André Renold, Basel 2020² [2009], S. 394-414.

³⁵ Nancy H. Yeide, Amy Walsh, Konstantin Akinsha, *The AAM Guide to Provenance Research*, hrsg. v. American Association of Museums, Washington, D.C., 2001; International Foundation for Art Research (IFAR), *Provenance Guide*, <https://www.ifar.org/provenance.php>, Aufruf: 24.10.2021; Eidgenössisches Departement des Inneren EDI / Eidgenössisches Departement für auswärtige Angelegenheiten EDA, *Bericht EDI/EDA über den Stand der Arbeiten des Bundes im Bereich der NS-Raubkunst im Zeitraum von 2011–2016*, Bern 2016, Anhänge 9 u. 10, https://www.bak.admin.ch/dam/bak/de/dokumente/raubkunst/berichte/bericht_edi_eda_zumstandderarbeitenimns-raubkunstbereichinsbeson.pdf.download.pdf, Aufruf: 08.05.2021; *Leitfaden zur Standardisierung von Provenienzanangaben*, hrsg. v. Arbeitskreis für Provenienzforschung e. V., Hamburg 2018, https://www.arbeitskreis-provenienzforschung.org/data/uploads/Leitfaden_APFeV_online.pdf, Aufruf: 01.04.2019; darauf aufbauend: *Leitfaden Provenienzforschung zur Identifizierung von Kulturgut, das während der nationalsozialistischen Herrschaft verfolgungsbedingt entzogen wurde*, Stiftung Deutsches Zentrum Kulturgutverluste gemeinsam mit Arbeitskreis Provenienzforschung e. V., Arbeitskreis Provenienzforschung und Restitution – Bibliotheken, Deutscher Bibliotheksverband e. V., Deutscher Museumsbund e. V., ICOM Deutschland e. V., Magdeburg 2019; Meike Hopp, Sven Haase, Christian Kölsch, Carolin Lange, Johanna Poltermann, Stellenprofil Provenienzforscher*in, in: *Professionell arbeiten im Museum*, hrsg. v. Deutscher Museumsbund, Berlin 2019, S. 44-45; Verband der Museen der Schweiz/Associazione die musei svizzeri, *Provenienzforschung im Museum I. NS-Raubgut. Grundlagen und Einführung in die Praxis*, Reihe: Normen und Standards – Empfehlungen des VMS 2021, Zürich 2021, https://www.museums.ch/assets/files/dossiers_d/Standards/VMS_Standard_Provenienz_NS-Raubgut_D_Web.pdf, Aufruf: 01.02.2021.

Die Recherchedokumentation des Projekts «Provenienzforschung Gurlitt» erlaubt es, die objektbezogenen Recherchen und die Bewertung der Erkenntnislage insbesondere hinsichtlich Belegen oder Hinweisen auf einen verfolgungsbedingten Entzug nachzuvollziehen. Für alle Werke sind Abklärungen zu Werkidentität und Handwechseln in den Jahren 1933 bis 1945 durchgeführt worden, welche den Sorgfaltspflichten und wissenschaftlichen Standards von grundlegenden Provenienzabklärungen gerecht werden. Anhand der übergebenen Object Records (OR) lassen sich die Recherchewege nachvollziehen. Demnach sind in der Regel für Werke «ungeklärter Provenienz» neben grundlegenden auch weiterführende Recherchen erfolgt.³⁶ Die Forschungsberichte gewichten die erschlossenen Dokumente und betten die werkbezogenen Recherchen in den historischen Kontext ein. Die Berichte zeigen aber auch deutliche Unterschiede bezüglich Umfang und Differenziertheit der einzelnen Recherchen. Objekte mit Verdachtsmomenten wurden prioritär behandelt,³⁷ die Schlussfolgerungen einiger Berichte beruhen auf vertieften Archivrecherchen, während bei anderen Berichten Fragen der Zuschreibung stärker gewichtet sind.³⁸ Einschränkend ist anzumerken, dass bei Druckgrafiken in hoher Auflage der Konvolute Honoré Daumier und Henri de Toulouse-Lautrec anhand der vorgelegten Recherchen werkspezifische Rückschlüsse nur bedingt

³⁶ Jana Kocourek, Katja Lindenau, Ilse von zur Mühlen, Johanna Poltermann, Methoden der Provenienzforschung, in: *Leitfaden Provenienzforschung zur Identifizierung von Kulturgut, das während der nationalsozialistischen Herrschaft verfolgungsbedingt entzogen wurde*, Stiftung Deutsches Zentrum Kulturgutverluste gemeinsam mit Arbeitskreis Provenienzforschung e. V., Arbeitskreis Provenienzforschung und Restitution – Bibliotheken, Deutscher Bibliotheksverband e. V., Deutscher Museumsbund e. V., ICOM Deutschland e. V., Magdeburg 2019, S. 43-81.

³⁷ Zur Charakterisierung von Verdachtsmomenten eines NS-verfolgungsbedingten Entzugs vgl. Stiftung Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, Leitfaden 2019, S. 30: «Grundsätzlich besteht der Verdacht eines NS-verfolgungsbedingten Vermögensverlusts, wenn ein Objekt in Zusammenhang steht mit dem Namen einer im Nationalsozialismus verfolgten Person oder Körperschaft oder dem Namen einer im Handel mit NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgütern involvierten Person [...], Körperschaft oder Institution bzw. Behörde, sogenannte Red Flag-Names.»

³⁸ Vgl. Lost Art-ID 478147, 478146, 478187, 478173, 478174, 477908, 478546, 533024, 478416, 478418, 533025.

möglich sind. Dies trifft auch auf die als «Archäologica» gefassten Objekte (Gruppe 4) zu.

103 Mit Abschluss des Projekts «Provenienzrecherche Gurlitt» liegen für alle Kunstwerke und Artefakte des *Legats Cornelius Gurlitt* mit «ungeklärter Provenienz», «Archäologica» und «Ohne Review» nachvollziehbare und belegte Ergebnisse vor.

104 Die Darstellung der Provenienzangaben erfolgte hierarchisch in chronologischer Abfolge; bestehende Provenienzlücken, Unsicherheiten und begründete Zweifel an recherchierten Angaben sind erkennbar ausgewiesen.³⁹

3.3. **Problematisierung: Bewertung von Resultaten der Provenienzforschung nach den Kategorien der Vereinbarung 2014 (Provenienzampel 2014)**

105 Im Zuge der Auswertung der Recherchedokumentation zeigte sich, dass die Resultate der Provenienzrecherchen durch die Kategorien der *Provenienzampel 2014* nicht in der möglichen Differenziertheit abgebildet werden.

106 Die Kategorien der *Vereinbarung 2014* gehen davon aus, dass die Provenienzforschung in den meisten Fällen Ergebnisse im Sinne von Beweisen erbringt. Es sollen zunächst diejenigen Werke identifiziert werden, die in Bezug auf die Tatbestände «NS-Raubkunst» («Rot»)

³⁹ Die gewählte Darstellung der Provenienzangaben unterscheidet sich von den 2018 veröffentlichten Vorschlägen des Arbeitskreis Provenienzforschung e.V.. Vgl. *Leitfaden zur Standardisierung von Provenienzangaben*, hrsg. v. Arbeitskreis für Provenienzforschung e. V., Hamburg 2018. Ein Defizit der seitens des Projekts «Provenienzrecherche Gurlitt» gewählten Darstellung besteht darin, dass Eigentümer und Besitzer nicht unterschieden werden und die jeweiligen Angaben nicht mit Quellen belegt sind. Diese Form der Provenienzdokumentation provozierte kritische Stellungnahmen in Fachkreisen: Christian Fuhrmeister u. Meike Hopp, Rethinking Provenance Research, in: Getty Research Journal, 11, S. 213-231; Christian Fuhrmeister, Provenienzforschung neu denken, in: Franziska Bomski, Hellmut Seemann, Thorsten Valk u. a. (Hg.), *Spuren suchen: Provenienzforschung in Weimar. Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar*, Göttingen 2018, S. 17-33. Dabei ist die Veröffentlichung von referenzierten Eigentümerangaben kein Novum. Beispielsweise veröffentlichte die Sammlung Emil G. Bührle, Zürich, 2010 die Provenienzen ihrer Werke inklusive Quellenangaben.

über eine Beweislage verfügen («erwiesenermassen oder mit hoher Wahrscheinlichkeit»), die eine Restitution nahelegt.

- 107 Die Provenienzrecherchen zum *Legat Cornelius Gurlitt* haben im Laufe der Zeit gezeigt, dass nur in wenigen Fällen eindeutige Beweise vorliegen, die auf NS-Raubkunst schliessen lassen oder mit Sicherheit ausschliessen, dass es sich um NS-Raubkunst handelt. Die Kategorie «Ungeklärt» («Gelb») beschreibt eine beschränkte Erkenntnislage, ohne diese zu werten und charakterisiert quantitativ die Mehrzahl der Werke.
- 108 Hier zeigt sich eine für den Umgang mit Erkenntnissen von Provenienzforschung charakteristische Problematik.⁴⁰ Die Kategorien «Rot», «Grün» und «Gelb» der *Provenienzampel 2014* bilden jeweils Wahrscheinlichkeiten ab, die auf vorhandenen Erkenntnislagen basieren und immer auch die Wahrscheinlichkeit anderer Optionen mit einbeziehen. Sie erfassen nicht die jeweilige Recherchetiefe und berücksichtigen nicht die Charakteristik historischer Forschung allgemein, deren Erkenntnisse und Schlussfolgerungen jeweils Rekonstruktionen und insofern, abgesehen von eindeutigen Belegen, an sich dynamisch sind und sich im Rahmen von neuen Erkenntnissen verändern können. Die Problematik zeigt sich insbesondere in den Fällen, in denen sich historische Eigentumsverhältnisse nicht mehr eindeutig rekonstruieren lassen, Provenienzlücken bestehen und auch absehbar bestehen bleiben werden.
- 109 Die Kategorie «Gelb» der sogenannten *Provenienzampel 2014* führt durch ihre Orientierung am Kriterium des «Beweises» indirekt zu einer Ausblendung differenzierter Forschungserkenntnisse, die als erweiterte Bewertungsgrundlagen dienen können.
- 110 An dieser Problematik kann man die Bedeutung von Provenienzforschung erkennen. Oftmals fehlen auch nach

⁴⁰ Marietta Auer, David Motadel, Daniel Schönpflug und Dieter Grimm: *Der Geist von Cäcilienhof: Geschichte, Recht und das Erbe der Hohenzollern*, Diskussion, Wissenschaftskolleg Berlin, 03.03.2020, <https://www.wiko-berlin.de/wikothek/multimedia/der-geist-von-cecilienhof-geschichte-recht-und-das-erbe-der-hohenzollern>, Aufruf: 21.09.2021.

umfangreichen Recherchen eindeutige Belege und klare Indizienlagen. Die Recherchen, die eine umfassende Rekonstruktion von historischen Sachverhalten und Biographien miteinbeziehen, ergeben hingegen weitgehende und zuweilen höchst differenzierte Erkenntnisse, die in die Bewertung einfließen und somit weitere Entscheidungen ermöglichen können.

4. Provenienzkategorien des Kunstmuseum Bern

111 Die unzureichende Genauigkeit der gemäss *Vereinbarung 2014* abgestimmten Kategorien zur Bewertung von Resultaten der Provenienzforschung (*Provenienzampel 2014*) in den Fällen ungeklärter Eigentumsverhältnisse ohne Ausschluss oder Bestätigung eines Raubkunstverdachts war deswegen Anlass, die Kategorie «Gelb» zu differenzieren.

112 Mit Berücksichtigung alternativer Kategorisierungen⁴¹ entstand im Hinblick auf die definitive Übernahme des Legats Cornelius Gurlitt

⁴¹ Der Landschaftsverband Rheinland (LVR) erweiterte das dreistufige Modell um eine vierte Kategorie «Orange» und machte damit die Dynamik von Erkenntnislagen deutlich. *Projektbericht Provenienzforschung in NRW. Informationen und Empfehlungen für eine systematische, flächendeckende und nachhaltige Provenienzforschung*, hrsg. v. Landschaftsverband Rheinland, LVR-Fachbereich Regionale Kulturarbeit, Museumsberatung, Köln, Juni 2019, https://www.lvr.de/media/wwwlvrde/kultur/provenienzforschung/downloads_1/Projekt_Provenienzforschung_NRW_Web~1.pdf, Aufruf: 04.08.2020. Ein fünfstufiges Bewertungsschema findet sich für das Deutsche Historische Museum Berlin, vgl. Abschlussbericht zur systematischen Provenienzrecherche der Gemäldesammlung, Februar 2020, https://www.dhm.de/fileadmin/medien/relaunch/sammlung-und-forschung/Provenienzforschung/Abschlussbericht_Provenienzforschung_Gemaelde_Homepage.pdf, Aufruf: 08.05.2020. Im Oktober 2019 veröffentlichte das Deutsche Zentrum Kulturgutverluste im *Leitfaden Provenienzforschung* ein erweitertes Ampelprinzip. An vierter Stelle findet sich auch hier die Kategorie «Orange» für Artefakte mit «Hinweise[n] auf einen Zusammenhang mit einem NS-verfolgungsbedingten Entzug». Zur Kennzeichnung von Artefakten ohne Provenienzhinweise vor Erwerb durch die besitzende Institution findet sich eine fünfte Kategorie «Weiß oder Grau». *Leitfaden Provenienzforschung zur Identifizierung von Kulturgut, das während der nationalsozialistischen Herrschaft verfolgungsbedingt entzogen wurde*, Stiftung Deutsches Zentrum Kulturgutverluste gemeinsam mit Arbeitskreis Provenienzforschung e. V., Arbeitskreis Provenienzforschung und Restitution – Bibliotheken, Deutscher Bibliotheksverband e. V., Deutscher Museumsbund e. V., ICOM Deutschland e. V., Magdeburg 2019, S. 89-90,

eine erweiterte Bewertungsmatrix. Zu den Kategorien «NS-Raubkunst» («Rot») und «Keine Raubkunst» («Grün») treten die Kategorien «Gelb-Grün» und «Gelb-Rot» zur differenzierten Qualifizierung lückenhafter Provenienzen hinzu.

113 Nach der Bewertungsmatrix des Kunstmuseum Bern setzt die Beurteilung eines Objekts als «NS-Raubkunst» («Rot») und «Keine Raubkunst» («Grün») eine nachvollziehbare und belegte Rekonstruktion der Eigentumsverhältnisse im Zeitraum von 1933 bis 1945 voraus. Die Kategorien für «NS-Raubkunst» («Rot») und «Keine NS-Raubkunst» («Grün») sind eindeutig gefasst.⁴²

114 Für die Bewertung bestehender Provenienzlücken bestehen nach dem Modell des Kunstmuseum Bern zwei dynamische Kategorien:

- Die Kategorie «Gelb-Grün» erfasst Werke, deren Eigentumsverhältnisse zwischen 1933 und 1945 nicht abschliessend geklärt sind. Aus den vorgelegten Recherchen ergeben sich keine Belege für NS-Raubkunst. Es liegen

<https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/Recherche/Leitfaden/Index.html>, Aufruf: 08.05.2020.

In der Schweiz empfiehlt das Bundesamt für Kultur (BAK) ein vierstufiges Klassifikationssystem. Zu den Kategorien A («Grün») und D («Rot») treten mit B und C dynamische Kategorien, die den weiteren Forschungsbedarf bestimmen. Bundesamt für Kultur (BAK), *Wegleitung für die Erstellung des Schlussberichts für Projekte zur Erforschung der Provenienzen von Kunstwerken im Bereich NS-Raubkunst und zur Publikation der Resultate*, Stand September 2020,

<https://www.bak.admin.ch/raubkunst/merkblatt-hinweis>, Aufruf 08.05.2020; Verband der Museen der Schweiz / Association des musées suisses / Associazione die musei svizzeri, *Provenienzforschung im Museum I. NS-Raubgut. Grundlagen und Einführung in die Praxis*, Reihe: Normen und Standards – Empfehlungen des VMS 2021, Zürich 2021, S. 6,

https://www.museums.ch/assets/files/dossiers_d/Standards/VMS_Standard_Provenienz_NS-Raubgut_D_Web.pdf, Aufruf: 08.05.2021.

⁴² Die Bewertung der Resultate nach den Kategorien des Kunstmuseum Bern entspricht der im Oktober 2019 veröffentlichten Definition der Kategorie «Grün» des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste: «Grün: Die Provenienz ist für den Zeitraum zwischen 1933 und 1945 rekonstruierbar und unbedenklich. Sie schließt einen NS-verfolgungsbedingten Entzug aus, eine weitere Überprüfung ist nicht notwendig.» Die Kategorie «Rot» ist nach Beschreibung des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste hingegen nicht eindeutig gefasst: «Die Provenienz ist für den Zeitraum zwischen 1933 und 1945 höchstwahrscheinlich oder eindeutig belastet. Neben der Suche nach heutigen Anspruchsberechtigten ist eine Meldung in die *Lost Art*-Datenbank angezeigt.», zit. n. *Leitfaden Provenienzforschung* 2019, hrsg. v. Stiftung Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, Magdeburg 2019, S. 89.

zudem keine Hinweise auf NS-Raubkunst und/oder auffällige Begleitumstände vor.

- In die Kategorie «Gelb-Rot» fallen Werke, deren Eigentumsverhältnisse zwischen 1933 und 1945 nicht abschliessend geklärt sind. Die vorgelegten Recherchen ergeben keine Belege für NS-Raubkunst. Es liegen jedoch Hinweise auf NS-Raubkunst und/oder auffällige Begleitumstände vor.

115 Diese weiterführende Differenzierung der Kategorie «Gelb» erlaubt eine kritische, spezifischere Betrachtung lückenhafter und damit per se dynamischer Erkenntnislagen. Mit Bezug auf das vierte Prinzip der *Washington Principles* (1998) impliziert die Kategorisierung von Erkenntnislagen stets auch die Frage, worin die Folge einer Zuordnung bestehen kann, wenn eine belegbare oder mit einer hohen Wahrscheinlichkeit rekonstruierbare Zuordnung aufgrund der gegebenen Erkenntnislage nicht vorhanden ist.

116 Der Ansatz des Kunstmuseum Bern schliesst demgemäss eine stärkere Gewichtung historischer Kontexte ein. Entsprechend dem vierten Prinzip der *Washington Principles* (1998) fliessen, neben den Ergebnissen werkbezogener Recherchen, das Wissen um biografische Zusammenhänge und historische Sachverhalte, sowie wissenschaftlich akzeptierte Theorien und Erklärungsmuster in die Beurteilung lückenhafter Erkenntnislagen ein.

117 Die allgemeinen Qualitätskriterien guter wissenschaftlicher Praxis wie Validität, Reliabilität und Objektivität vorausgesetzt⁴³, erlaubt es diese differenzierte Bewertung von Provenienzlücken, Unsicherheiten oder Verdachtsmomente miteinzubeziehen und auf dieser erweiterten Grundlage, eine nachvollziehbare Entscheidung zu ermöglichen.

⁴³ Deutsche Forschungsgemeinschaft, Kodex *Leitlinien zur Sicherung wissenschaftlicher Praxis*, August 2019; Akademien der Wissenschaften Schweiz/ Académies suisses en sciences/Accademie svizzera delle scienze/Academias svizas da las ciencias, *Wissenschaftliche Integrität. Grundsätze und Verfahrensregeln*, Bern 2008/2021.

Kategorie	Definition
Grün	Die Provenienz liess sich für den Zeitraum von 1933 bis 1945 rekonstruieren. Es handelt sich nicht um NS-Raubkunst.
Gelb-Grün	Die Provenienz zwischen 1933 und 1945 ist nicht abschliessend geklärt, sie weist Lücken auf. Aus den vorgelegten Recherchen ergeben sich keine Belege für NS-Raubkunst. Es liegen keine Hinweise auf NS-Raubkunst und/oder auffällige Begleitumstände vor.
Gelb-Rot	Die Provenienz zwischen 1933 und 1945 ist nicht abschliessend geklärt, sie weist Lücken auf. Aus den vorgelegten Recherchen ergeben sich keine Belege für NS-Raubkunst. Es liegen jedoch Hinweise auf NS-Raubkunst und/oder auffällige Begleitumstände vor.
Rot	Die Provenienz liess sich für den Zeitraum von 1933 bis 1945 rekonstruieren. Es handelt sich um NS-Raubkunst.

Tabelle 8: Kunstmuseum Bern, *Provenienzkategorien*, 2020.

5. Bewertung der Resultate nach Provenienzforschung für Kunstwerke mit «ungeklärter» Provenienz («Gelb») gemäss den Kategorien des Kunstmuseum Bern

118 Die Neubewertung der Forschungsergebnisse für Kunstwerke mit «ungeklärter» Provenienz der Kategorie «Gelb» erstreckte sich auf 580 Kunstwerke des *Legats Cornelius Gurlitt*.⁴⁴ Auf der Grundlage der im März 2019 vom Projekt «Provenienzforschung Gurlitt» übergebenen Materialien wurden die durchgeführten Recherchen für jedes Werk rekapituliert. Dabei war die unterschiedliche

⁴⁴ Nach Abschluss der Provenienzforschung zum 31. Dezember 2018 waren durch das Projekt «Provenienzforschung Gurlitt» insgesamt 580 Werke der Kategorie «Gelb» zugeordnet worden. Diese Angabe beruht auf der Auswertung der im März 2019 an das Kunstmuseum Bern übergebenen Recherchedokumentation der Bundesrepublik Deutschland. Diese Zählung berücksichtigt alle Werke mit ungeklärter Provenienz. Die Zählung des Kunstmuseum Bern weicht von den Angaben der Stiftung Deutsches Zentrum Kulturgutverluste ab. Dort finden sich seit 17. Januar 2020 die Angabe, dass 650 Werke des Legats Cornelius Gurlitt nach Forschung der Kategorie «Gelb» zugerechnet werden. Stiftung Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, *Provenienzforschung Gurlitt, Ergebnisse*, <https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/ProjektGurlitt/Provenienzforschung-Gurlitt/Arbeitsergebnisse/Index.html;jsessionid=3A056BA8BC07377F7FAE63CD6654C40E.m0>, Aufruf: 21.10.2021.

Recherchetiefe bei Werken der Gruppen «Ungeklärt» («Gelb»), «Ohne Review» und «Archäologica» zu bedenken.

119 Für jedes Werk wurden die auf verschiedene Dokumente verteilten Informationen zum Werkbefund und den festgestellten Provenienzmerkmalen sowie den erfolgten und ausstehenden Recherchen, den Ergebnissen und den Negativbefunden zusammengeführt. Durch diese Zusammenführung zeigten sich mitunter Muster oder es eröffneten sich Verbindungen zwischen einzelnen Werken, die neue Konvolutbildungen und Forschungsansätze ermöglichten. Für einzelne Werke und Werkgruppen wurden Dokumente aus dem schriftlichen Nachlass Cornelius Gurlitt ein weiteres Mal geprüft und mit den vom Projekt «Provenienzforschung Gurlitt» als Anlage zum Forschungsbericht bzw. zum Object Record (OR) übergebenen Quellen abgeglichen. Abschliessend wurden die belegten Erkenntnisse mit bestehenden Desideraten hinsichtlich Werkbefund, Werkidentität und Provenienz zusammengefasst und nach den Kriterien der Kategorien «Gelb-Grün» und «Gelb-Rot» gewichtet.

5.1. Werke der Kategorie «Gelb-Rot»

120 Der Kategorie «Ungeklärt/Gelb-Rot» wurden die Werke zugeordnet, für die auf Grundlage der Recherchedokumentation des Projekts «Provenienzforschung Gurlitt» ein Zusammenhang mit NS-Raubkunst nicht bewiesen ist, die vorgelegten Erkenntnisse jedoch Hinweise auf NS-Raubkunst geben, insbesondere weil der dargestellte historische Kontext Bezüge zu Verfolgung und Beschlagnahmen aufweist. Als auffällige Begleitumstände wurden beispielsweise Namen von Vorbesitzern, die nachweislich zu den Verfolgten des NS-Regimes zählten, Hinweise auf einen Zwangsverkauf, ein Zusammenhang mit «Arisierungen» oder Beschlagnahmen wie die Nähe einzelner Akteure zu nationalsozialistischen respektive faschistischen Organisationen gewertet.

5.1.1 Beispiel: Pierre-Auguste Renoir, *Scène d'Œdipe Roi*, 1895

121 Pierre-Auguste Renoir, *Scène d'Œdipe Roi*, 1895, Öl auf Leinwand, 56.5 x 36.1 cm, Legat Cornelius Gurlitt 2014, Provenienz in Abklärung, Lost Art-ID 478432



Abbildung: Pierre-Auguste Renoir, *Scène d'Œdipe Roi*, 1895, Vorderseite und Rückseit

122 Provenienz (veröffentlicht, Recherchestand 2. November 2018, Übergabe an das Kunstmuseum Bern: März 2019)⁴⁵

- Renoir Erben (per Dauberville)
- Spätestens 1929: Jos Hessel, Paris (per Meier-Graefe & Dauberville)
- [...]

⁴⁵ Forschungsbericht, Stand 02.11.2018:

https://www.kulturgutverluste.de/Content/06_ProjektGurlitt/_Vermerke/Vermerk_Renoir_478432.pdf;jsessionid=CA8BA8160A5CCFF009B13488BE2DE8F6.m1?__blob=publicationFile&v=1, Aufruf: 01.04.2020; Object Record Excerpt, Stand 18.10.2018: https://www.kulturgutverluste.de/Content/06_ProjektGurlitt/_ORE/Renoir_ORE_478432.pdf;jsessionid=CA8BA8160A5CCFF009B13488BE2DE8F6.m1?__blob=publicationFile&v=12, Aufruf: 01.04.2020.

- Wahrscheinlich Theo Hermesen, Paris (per Nachlass Gurlitt)
- Mai 1944: erworben von obigem, Hildebrand Gurlitt (per Nachlass Gurlitt)
- Durch Erbgang an Cornelius Gurlitt, München/Salzburg
- Seit 6. Mai 2014: Nachlass Cornelius Gurlitt

123 Das Projekt «Provenienzforschung Gurlitt» bewertete die Erkenntnisse nach Abschluss der Recherchen gemäss den Kategorien der *Vereinbarung 2014* als ungeklärt («Gelb»). Ein verfolgungsbedingter Entzug wurde aufgrund der Provenienzlücke von 1929 bis 1944 weder bestätigt noch ausgeschlossen.⁴⁶

124 Die 2018 beendeten Recherchen konnten belegen, dass sich das Werk spätestens 1929 im Besitz des Kunsthändlers Joseph [Jos] Hessel (1859–1942) befunden hatte. In den Geschäftsbüchern des Kunstkabinetts Dr. H. Gurlitt ist für den 10. Mai 1944 der Erwerb des Objekts festgehalten. Als Verkäufer wird Theo Hermesen genannt, ein in Paris tätiger Kunsthändler, der für Hildebrand Gurlitt die Ausfuhr der 1940 bis 1944 in Frankreich erworbenen Objekte organisierte. Ein weiteres Dokument im schriftlichen Nachlass Gurlitt wird als Beweis gewertet, dass Hildebrand Gurlitt die Renoir-Skizze 1945 besessen hatte. Die Recherchen konnten hingegen nicht die Besitzverhältnisse von 1929 bis zum 10. Mai 1944 rekonstruieren; insbesondere war es nicht gelungen, Zeitpunkt und Art der Veräusserung des Werks durch Joseph Hessel zu bestimmen.⁴⁷

⁴⁶ Forschungsbericht, Stand 02.11.2018, S. 5: «Die Provenienz des Werkes [sic] konnte trotz intensiver Forschung nicht lückenlos aufgeklärt werden, d.h. das Kunstwerk ist weder erwiesenermaßen noch mit hoher Wahrscheinlichkeit NS-Raubkunst noch frei von NS-Raubkunst. Es wurde nach aktueller Einschätzung allen Rechercheansätzen nachgegangen. Das Werk muss demnach in die Kategorie «ungeklärt» [= nach Ampelsystem: gelb] eingestuft werden.»

https://www.kulturgutverluste.de/Content/06_ProjektGurlitt/_Vermerke/Vermerk_Renoir_478432.pdf;jsessionid=CA8BA8160A5CCFF009B13488BE2DE8F6.m1?__blob=publicationFile&v=1, Aufruf: 01.04.2020; Object Record Excerpt, Stand 18.10.2018:

https://www.kulturgutverluste.de/Content/06_ProjektGurlitt/_ORE/Renoir_478432.pdf;jsessionid=CA8BA8160A5CCFF009B13488BE2DE8F6.m1?__blob=publicationFile&v=12, Aufruf: 01.04.2020.

⁴⁷ Ebd.

- 125 Da Joseph Hessel jüdischen Glaubens gewesen war und damit zu den Verfolgten des NS-Regimes zählte, hatten sich die Recherchen auf ihn, den letzten bekannten Eigentümer konzentriert. Auf der Grundlage der erschlossenen Unterlagen aus französischen Archiven zeigte sich, dass Hessel zusammen mit seiner Frau Lucy Hessel (†1941) seinen Wohnsitz Paris infolge der deutschen Besetzung Frankreichs verlassen hatte. Es zeigte sich auch, dass Hessel einen Teil seiner Kunstsammlung in sein Haus in der «zone libre», dem von den Deutschen nicht besetzten Teil Frankreichs, untergebracht hatte.⁴⁸ Der Forschungsbericht erwähnt auch, dass Kunstwerke aus dem Eigentum Hessels im Juli 1942 möglicherweise Gegenstand einer Zwangsversteigerung waren. Geprüft wurde auch, ob das Werk im Rahmen der Beschlagnahme von Hessels Anwesen in Cluses-les-Bains entzogen wurde. Entsprechend dieser Hinweise auf Verfolgung aus rassistischen Motiven und auf Entzugsvorgänge waren der Antrag auf Wiedergutmachung von Hessels Tochter eingesehen und eine Anfrage an die Commission pour l'indemnisation des victimes de spoliations intervenues du fait des législations antisémites en vigueur pendant l'Occupation (CIVS) eingereicht worden.⁴⁹
- 126 Auf Grundlage der Recherchen des Projekts «Provenienzrecherche Gurlitt» ist das Werk nicht als NS-Raubkunst identifiziert worden. Die Bewertung schliesst einen verfolgungsbedingten Verlust aufgrund der Provenienzlücke von 1929 bis 1944 aber auch nicht aus. Für die abschliessende Begründung der Kategorisierung als «ungeklärt» («Gelb») wurde auch gewichtet: «daß die Provenienz der Sammlung Hessel [...] seit mehr als 3 Jahren publiziert ist und kein Anspruch beim Projekt einging, die Erben nach Hessel im März 2018 große Teile der Sammlung verkauften, die den Krieg überdauerten, und in keiner der eingesehenen Akten ein Werk Renoirs als Verlust

⁴⁸ Konsultiert wurden die Dokumente zur Versteigerung von Hessels Besitz am 17. Juli 1942 durch den Auktionator Alphonse Bellier in den Archives de la Ville Paris (Bestand 47W 78, no. 8436) und Unterlagen des Commissariat général aux questions juives in den Archives nationales (AJ 38/2864; ebenso 20144792/2727).

⁴⁹ Zum Zeitpunkt der Berichtsabfassung im Oktober 2018 lag keine Antwort der CIVS vor.

gemeldet wurde, ist derzeit davon auszugehen, dass [das Gemälde] vor der deutschen Okkupation vom Kunsthändler Jos Hessel verkauft wurde.»⁵⁰

127 Nach den Kategorien des Kunstmuseum Bern sind die seitens des Projekts «Provenienzforschung Gurlitt» dargelegten Resultate als «Gelb-Rot» zu bewerten. Aufgrund der Recherchen ist nicht auszuschliessen, dass der letzte bekannte Eigentümer, der Kunsthändler und Sammler Joseph Hessel, der zu den Verfolgten des NS-Regimes gehörte, das Werk nach Juni 1940 veräusserte. Aus der Zusammenführung von Forschungsbericht, Object Record (OR) und Object Record Excerpt (ORE) ergeben sich bezüglich Hessel folgende Verdachtsmomente:

- Aufgrund seines jüdischen Glaubens konnte Hessel Repressionen der deutschen Besatzer erwarten und siedelte in die unbesetzte Zone über.
- 1940 wurden Kunstwerke in Hessels Anwesen Château de Clayes, Clayes-sous-Bois beschlagnahmt.
- Hessels Galerie wurde infolge des Gesetzes vom 22. Juli 1941 an einen *Administrateur provisoire* übertragen.
- 1942 wurden Werke aus Hessels Eigentum in einer Auktion 1942 angeboten.⁵¹

128 Die materiellen Spuren am Werk eröffnen zudem eine weitere Forschungsperspektive. Eine der fragmentarisch erhaltenen Beschriftungen lässt sich als eine Stocknummer identifizieren, die

⁵⁰ Kunstmuseum Bern, Dokumentation, Legat Cornelius Gurlitt 2014, *Provenienzforschung zu Auguste Renoir, Szene aus König Ödipus, 56 X 36 cm (Lost Art-ID 478432 & 478433)*, S. 4. Dieser Passus findet sich nicht in dem seit 2020 veröffentlichten Forschungsbericht:

https://www.kulturgutverluste.de/Content/06_ProjektGurlitt/_Vermerke/Vermerk_Renoir_478432.pdf;jsessionid=CA8BA8160A5CCFF009B13488BE2DE8F6.m1?__blob=publicationFile&v=1, Aufruf: 08.05.2021.

⁵¹ Aus dem Forschungsbericht geht nicht hervor, ob das Protokoll der Versteigerung am 17. Juli 1942 eingesehen wurde und ein Verkauf des Werks ausgeschlossen werden kann. In Fussnote 9 des Forschungsberichts findet sich eine Archivsignatur, das Dokument fehlt in den Anlagen zum Forschungsbericht. Kunstmuseum Bern, Dokumentation, Legat Cornelius Gurlitt 2014, *Provenienzforschung zu Auguste Renoir, Szene aus König Ödipus*, Lost Art-ID 478432 u. 478433, S. 4.

einen Zusammenhang mit dem Pariser Kunsthändler Raphaël Gérard nahelegt.⁵² Bereits die Art Looting Investigation Unit des U.S. Office of Strategic Service führte Gérard als sogenannten Red Flag-Name, einen Kunsthändler, der mit NS-Raubkunst handelte.⁵³ Anhand der im Wildenstein Plattner Institut Paris in Kopie überlieferten Geschäftsbücher der Kunsthandlung lassen sich die Transaktionen Gérards für den Zeitraum von 1937 bis 1945 nachvollziehen, insbesondere auch seine Geschäfte mit deutschen Kunden während der Besetzung Frankreichs.⁵⁴ Wegen Kunstverkäufen während der deutschen Besetzung musste sich Raphaël Gérard nach dem Kriegsende vor der Commission Nationale Interprofessionnelle d'Épuration juristisch verantworten; er wurde angeklagt und von der Cour de justice du département de la Seine verurteilt.⁵⁵

⁵² Auf der horizontalen Mittelstrebe des Keilrahmens findet sich ein entferntes Merkmal mit Farbstift in Blau, das sich als Stocknummer Gérards identifizieren lässt: «D [unlesbar]3», unterstrichen mit einem Pfeil nach links. In dem 2020 veröffentlichten Band *Kunstfund Gurlitt – Wege der Forschung* finden sich signifikante Provenienzmerkmale von Werken des Legats Cornelius Gurlitt abgebildet, so auch Bilder von Werkrückseiten mit den Lagernummern des Händlers Raphaël Gérard. Die 2020 publizierten Erkenntnisse sind nicht Bestandteil der an das Kunstmuseum Bern übergebenen Recherchedokumentation. Nadine Bahrmann, Wegweiser für die Provenienzforschung: Nummern und Listen im «Kunstfund Gurlitt», in: *Kunstfund Gurlitt – Wege der Forschung*, hrsg. v. Nadine Bahrmann, Andrea Baresel-Brand, Gilbert Lupfer, Bd. 2 d. R. *Provenire*, Stiftung Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, Berlin 2020, S. 19-33, S. 21, Abb. 2a-2k.

⁵³ NARA, M 1782, Roll 1, ALIU – Art Looting Investigation Unit, Final Report, Mai 1946, S. 103. Zu Raphaël Gérard: Emmanuelle Polack, *Le marché de l'art sous l'Occupation*, Paris 2019, S. 232-234; Ev-Isabel Raue, Missing for Decades – Gustave Courbets Bildnis *Jean Jurnet*, in: *Kunstfund Gurlitt – Wege der Forschung*, hrsg. v. Nadine Bahrmann, Andrea Baresel-Brand, Gilbert Lupfer, Bd. 2 d. R. *Provenire*, Stiftung Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, Berlin 2020, S. 104-113, insbesondere S. 106-109.

⁵⁴ Wildenstein Plattner Institut, Paris, Archiv, Raphaël Gérard Papers, Bd. 1-3. In Zusammenführung des Werkbefunds und der erhaltenen Geschäftsbücher lässt sich der Erwerbszeitpunkt des Pastells *Scène d'Œdipe Roi*, 1895, durch Raphaël Gérard rekonstruieren. Demnach hat er das Werk Pierre-Auguste Renoirs am 27.06.1941 Joseph Hessel zusammen mit einem weiteren Werk zum Preis von FF 20.000,- abgekauft. Wildenstein Plattner Institut, Paris, Archiv, Raphaël Gérard Papers, Bd. 3, S. 13, Nr. 1943.

⁵⁵ Archives nationales, F 12/9630 u. Z6 SN/67444.

129 Die Geschäftsbeziehungen von Hildebrand Gurlitt und Raphaël Gérard während der deutschen Besetzung Frankreichs und über das Kriegsende hinaus sind mit zahlreichen Dokumenten belegt.⁵⁶

5.2. Werke der Kategorie «Gelb-Grün»

130 Werke der Kategorie «Ungeklärt/Gelb-Grün» weisen Provenienzlücken auf, die Recherchen bieten keine Anhaltspunkte für einen Zusammenhang mit NS-verfolgungsbedingten Entzugsvorgängen und führen keine auffälligen Begleitumstände oder Hinweise auf NS-Raubkunst aus. Dieser Kategorie wurden auch jene Werke mit lückenhafter Provenienz zugeordnet, deren Eigentümerwechsel mit grosser Wahrscheinlichkeit nicht rekonstruierbar sein werden, wie beispielsweise anonyme Antiken, Fragmente oder Druckgrafiken, die in hoher Auflage erschienen sind respektive deren Auflage sich nicht benennen liess.

⁵⁶ Der aktuelle Erkenntnisstand ist in der Datenbank DER NACHLASS GURLITT veröffentlicht: <https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/>. Der Forschungsbericht des Kunstmuseums Bern wird auf schriftliche Anfrage zu Verfügung gestellt.

5.2.1 Beispiel: Hubert Robert, *La Galerie d'un Palais (Scala Regia, Vatican)*, 1754 – 1765

Hubert Robert, *La Galerie d'un Palais (Scala Regia, Vatican)*, 1754 – 1765, Feder auf Papier, 50 x 39.5 cm, Legat Cornelius Gurlitt 2014



Abbildung: Hubert Robert, *La Galerie d'un Palais (Scala Regia, Vatican)*, 1754 – 1765, Vorderseite und Rückseite

131 Provenienz (veröffentlicht, Recherchestand 30. November 2017, Übergabe an das Kunstmuseum Bern: März 2019)⁵⁷

- [...]
- Roger Delapalme, Paris
- Erworben nach Februar 1941: Hildebrand Gurlitt, Hamburg
- Durch Erbgang an Cornelius Gurlitt, München/ Salzburg
- Seit 6. Mai 2014: Nachlass Cornelius Gurlitt

⁵⁷ Object Record Excerpt, Stand 05.09.2017:
https://www.kulturgutverluste.de/Content/06_ProjektGurlitt/_ORE/Robert_ORE_533095.pdf?__blob=publicationFile&v=13, Aufruf: 01.04.2021; Abschlussvermerk, Stand 30.11.2017:
https://www.kulturgutverluste.de/Content/06_ProjektGurlitt/_Vermerke/Vermerk_Robert_533095.pdf?__blob=publicationFile&v=3, Aufruf: 01.04.2021.

- 132 Das Projekt «Provenienzrecherche Gurlitt» bewertete die Erkenntnisse nach Abschluss der Recherchen gemäss Vereinbarung 2014 als ungeklärt («Gelb»). Die Provenienz des Werks liess sich nicht hinreichend klären, es besteht eine Provenienzlücke. Belegt ist der Vorbesitzer des Blatts, Roger Delapalme (1892–1969). Zeitpunkt und Umstände des Erwerbs durch Roger Delapalme liessen sich nicht bestimmen.⁵⁸
- 133 Die Provenienzrecherchen des Projektes «Provenienzrecherche Gurlitt» konnten belegen, dass Roger Delapalme das Blatt zusammen mit weiteren Grafiken wohl 1941 verkaufte. Dieser Vorgang ist durch zwei Dokumente im schriftlichen Nachlass von Cornelius Gurlitt dokumentiert. Die Federzeichnung findet sich in einer Aufstellung des Kunstbesitzes von Roger Delapalme, die der Experte François Max-Kann am 25. Februar 1941 erstellte.⁵⁹ Die Liste wird als Beleg für das Eigentum Delapalmes gewertet. Die dort aufgeführten Kunstwerke finden sich auch in einem zweiten «Dessins anciens» betitelten Papier, so auch das Blatt Hubert Roberts.⁶⁰ Aufgrund handschriftlicher Vermerke wird dieses Dokument als Beleg für den Verkauf der darauf genannten Werke an Hildebrand Gurlitt gewertet. Biographische Recherchen zu Roger Delapalme konnten einen verfolgungsbedingten Verkauf nachweislich ausschliessen. Auch wenn sich die genauen Umstände der Veräusserung nicht rekonstruieren lassen, wird der Umstand, dass Roger Delapalme

⁵⁸ Abschlussvermerk, Stand 30.11.2017, S. 1: «Die Provenienz ist für den Zeitraum zwischen 1933 und 1941 nicht eindeutig geklärt, es bestehen Provenienzlücken. Derzeit ergeben sich jedoch keine Anhaltspunkte für weitere Recherchen. Es gibt allerdings Hinweise, die auf eine unbedenkliche Herkunftsgeschichte des gesamten Zeichnungskonvoluts aus dem ehemaligen Besitz Roger Delapalmes hindeuten.» https://www.kulturgutverluste.de/Content/06_ProjektGurlitt/_Vermerke/Vermerk_Robert_533095.pdf?__blob=publicationFile&v=3, Aufruf: 01.04.2020.

⁵⁹ BArch, N 1826/769 [?, alte Signatur 12_1227: ursprgl. eingelegt in die Publikation Max Sauerlandt, *Emil Nolde*, München 1921, S. 64-65], François Max-Kann, *Etat descriptif et estimatif de dessins et tableaux anciens appartenant à Monsieur Roger Delapalme & garnissant un Appartement sis à Paris, rue La Boétie No 65, Paris*, 25.02.1941, Typoskript, 6 Seiten, S. 3: «La Galerie d'un Palais, Plume et lavis». Das Dokument fand sich bei Sichtung des schriftlichen Nachlass von Cornelius Gurlitt zwischen den Seiten der Publikation Max Sauerlandt, *Emil Nolde*, München 1921, S. 64-65.

⁶⁰ BArch, N 1826/49, Bl. 1-7, *Dessins anciens*, o. D., Typoskript, 4 Seiten, S. 2: «La Scala Reggia [sic] au Vatican, Plume et lavis».

nicht zu den Verfolgten des Nationalsozialismus zählte als ein Anhaltspunkt für einen freihändigen Verkauf gewertet. Als weiteres Argument wird der relativ frühe Zeitpunkt des Verkaufs, mutmasslich Anfang 1941, benannt.⁶¹

134 Für die Bewertung der Erkenntnisse und die Kategorisierung des Werkes als «Gelb-Grün» waren die erfolgten Untersuchungen zu Werkidentität und Handwechseln entscheidend. Es zeigte sich, dass die Sorgfaltspflichten von Provenienzforschung erfüllt und die Schlussfolgerungen die methodischen und quellenkritischen Standards historischer Forschung miteinbezogen hatten. Verdachtsmomenten, die aus dem nicht rekonstruierbaren Erwerb des Blattes durch Roger Delapalme erstehen könnten, geht der Autor des Forschungsberichts nach. Die Möglichkeit eines Handwechsels nach 1933 konnte durch eine Sichtung von Auktionskatalogen der Jahre 1930 bis 1940 eingrenzt werden.⁶² Forschungsbericht, Object Record (OR) und das Object Record Excerpt (ORE) bieten keinen Anlass, auf auffällige Begleitumstände zu schliessen.

5.3. Ergebnis

135 Bei Anwendung der Provenienzkategorien des Kunstmuseum Bern ergibt sich für die Kunstwerke und Artefakte, die das Projekt «Provenienzrecherche Gurlitt» als «ungeklärt» («Gelb») bewertet hatte, die folgende Verteilung:

⁶¹ Kunstmuseum Bern, Dokumentation Legat Cornelius Gurlitt, N.N., *Gutachten zur Provenienz eines Objektes aus der Sammlung Roger Delapalme, Lost Art-ID 533095, Stand November 2016*; ebd., *Provenienzbericht eines Objektes aus der Sammlung Roger Delapalme, Robert, Lost Art-ID 533095* (Stand 31.08.2017).

⁶² Ebd.

Kategorie	Definition	Anzahl der Werke
Gelb-Grün	Die Provenienz zwischen 1933 und 1945 ist nicht abschliessend geklärt, sie weist Lücken auf. Aus den vorgelegten Recherchen ergeben sich keine Belege für NS-Raubkunst. Es liegen keine Hinweise auf NS-Raubkunst und/oder auffällige Begleitumstände vor.	539
Gelb-Rot	Die Provenienz zwischen 1933 und 1945 ist nicht abschliessend geklärt, sie weist Lücken auf. Aus den vorgelegten Recherchen ergeben sich keine Belege auf NS-Raubkunst. Es liegen jedoch Hinweise auf NS-Raubkunst und/oder auffällige Begleitumstände vor.	101

Tabelle 9: Kunstmuseum Bern, *Kunstwerke der Kategorie «Ungeklärt» bewertet nach Provenienzkategorien des Kunstmuseum Bern, September 2020.*

6. Exkurs: Anwendung der Provenienzkategorien des Kunstmuseum Bern auf Werke der Kategorie «Grün»

136 Die Provenienzen von 28 Kunstwerken des *Legats Cornelius Gurlitt* hatte das Projekt «Provenienzforschung Gurlitt» nach Abschluss der Forschung als «unbedenklich» («Grün») bewertet. Gemäss der *Vereinbarung 2014* sind diese Werke durch Kategorisierung definitives Eigentum des Kunstmuseum Bern.

137 Bei Anwendung der Provenienzkategorien des Kunstmuseum Bern auf diese Werke ist aufgrund der Erkenntnislage ein NS-verfolgungsbedingter Entzug für 13 Kunstwerke auszuschliessen, sie bleiben also «Grün». Die Provenienzen von weiteren 15 Kunstwerken sind als «Gelb-Grün» zu kategorisieren.

Provenienzampel 2014	Projekt «Provenienzforschung Gurlitt», 2016–2018	Kunstmuseum Bern, Provenienzkategorien, 2020	Kunstmuseum Bern, 2020
Grün	28	Grün	13
		Gelb-Grün	15

Tabelle 10: Kunstmuseum Bern, *Werke der Kategorie «Grün» bewertet nach Provenienzampel 2014 und nach Provenienzkategorien des Kunstmuseum Bern, September 2020.*

7. Kunstmuseum Bern: Provenienzforschung zum Konvolut der sogenannten «Entarteten Kunst» (2019 – 2020)

138 Laut Abstimmung zwischen der Bundesrepublik Deutschland, dem Freistaat Bayern und der Stiftung Kunstmuseum Bern verantwortete das Kunstmuseum Bern seit 2019 die weitere Erforschung des Konvoluts der sogenannten «Entarteten Kunst». Dieses umfasst Grafiken und wenige Gemälde der deutschen und französischen Moderne, die mutmasslich im Auftrag des deutschen Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda 1937 aus deutschem Museumsbesitz entzogen worden sind.

7.1. Methodik

139 Im Zeitraum von Januar 2018 bis Juni 2020 wurden Provenienzabklärungen zu 542 Kunstwerken durchgeführt, die dem Konvolut «Entartete Kunst» zugezählt werden können.⁶³ Die Recherchen erfolgten im Rahmen einer Kooperation mit der Forschungsstelle «Entartete Kunst» an der Universität Hamburg

⁶³ Gegenstand der Provenienzabklärungen waren auch Kunstwerke mit lückenhafter Provenienz, die seitens der Taskforce «Schwabinger Kunstfund» und des Projekts «Provenienzforschung Gurlitt» bereits als «Entartete Kunst vor 1933» bewertet und mithin als «unverdächtig» («Grün») eingestuft worden waren. Es zeigte sich, dass die Angaben zum Museumseigentum «vor 1933», die zu dieser Beurteilung führten, nicht verifiziert, d. h. mit Quellen belegt worden waren. Dieser Umstand erklärt die Abweichungen der Statistiken des Projekts «Provenienzforschung Gurlitt» und des Kunstmuseum Bern.

unter Leitung der Lehrstuhlinhaberin der Liebelt-Stiftungsprofessur für Provenienzforschung und dem Kunstmuseum Bern. In einer ersten Projektphase von Juli 2019 bis Juni 2020 werteten zwei wissenschaftliche Mitarbeiterinnen zentrale Dokumente zu den Beschlagnahmungen im Rahmen der Aktion «Entartete Kunst» aus, prüften Verlustdatenbanken und recherchierten in deutschen Archiven, insbesondere Museumsarchiven.

140 Die Recherchen bauten auf Vorarbeiten auf, die im Auftrag der Staatsanwaltschaft Augsburg und der Taskforce «Schwabinger Kunstfund» erfolgt waren und deren Zwischenergebnisse die dem Kunstmuseum Bern in Form einer Werkliste zum 31. Dezember 2017 übergeben wurden.⁶⁴

141 Die Bearbeitung des Konvoluts sogenannte «Entartete Kunst» im Rahmen der Kooperation zwischen der Universität Hamburg und dem Kunstmuseum Bern sollten folgende Abklärungen beinhalten:

- 1) Bestimmung von Zeitpunkt und Umständen des Erwerbs durch Hildebrand Gurlitt
- 2) Rekonstruktion der Eigentümerwechsel vor Erwerb des jeweiligen Werks durch Hildebrand Gurlitt
- 3) Nachweis bzw. Ausschluss eines NS-verfolgungsbedingten Entzugs
- 4) Nachweis bzw. Ausschluss einer Sicherstellung durch das deutsche Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda im Rahmen der sogenannten Aktion «Entartete Kunst» (1937).

142 Dafür sollten die Befunde einer Werkautopsie mit den Recherchen zur Werkidentität und den Erkenntnissen einer quellenkritischen Auswertung von Publikationen und historischen Dokumenten

⁶⁴ Kunstmuseum Bern, Dokumentation Legat Cornelius Gurlitt, Meike Hoffmann, «Entartete Kunst» im Bestand Gurlitt – Recherche und Erstellung, Recherchedokumentation zu 530 Kunstwerken des Legats Cornelius Gurlitt, Stand 02.12.2017 [unveröffentlichtes Arbeitsdokument].

zusammengeführt werden. Die Recherchen umfassten für alle Werke des Konvoluts die folgenden Arbeitsschritte:

- 1) standardisierte und normgerechte Erschliessung der Objekte sowie die bildliche und schriftliche Dokumentation der Provenienzmerkmale (Werkautopsie)
- 2) Auswertung zentraler Archivalien zur Aktion «Entartete Kunst» («Harry-Fischer-Liste»; «Händlerakten», Bundesarchiv Berlin, Dokumentation «Entartete Kunst», Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Preussischer Kulturbesitz)
- 3) Auswertung von *Beschlagnahmeinventar*, Datenbank «Entartete Kunst», Freie Universität zu Berlin
- 4) Verlustdatenbankrecherche
- 5) Literaturrecherchen, insbesondere die Auswertung von Werkverzeichnissen.

7.2. Forschungsergebnisse

143 Die im Juli 2020 vorgelegten Provenienzberichte dokumentieren für alle Werke den Abschluss grundlegender Recherchen zur Feststellung von Werkidentität, Eigentumsverhältnissen respektive Erwerbs- und Entzugskontexten. Für alle Werke sind Grunddaten und materielle Werkbefunde, insbesondere erhaltene wie Hinweise auf entfernte Merkmale, standardisiert und normgerecht dokumentiert worden.⁶⁵ Darüber hinaus wurden auf das *Legat Cornelius Gurlitt* bezogene und zentrale Archivalien der Aktion «Entartete Kunst» werkbezogen ausgewertet sowie Verlustdatenbanken und Werkverzeichnisse ausgewertet.

⁶⁵ Die kunsttechnologische Dokumentation von Provenienzmerkmalen wurde in Zusammenarbeit mit Dorothea Spitz, Papierrestauratorin am Kunstmuseum Bern entwickelt. Sie orientiert sich in Verfahren und Terminologie an den im Rahmen des Forschungsprojekts *Das Erbe Schinkels und die Geschichtsbilder im Frühen Historismus. Vom Depot in den Diskurs – 3 Transformationen. Ein Forschungsvorhaben des Berliner Kupferstichkabinetts (2009 – 2012)* entwickelten Standards und garantiert damit die Nachvollziehbarkeit, Vergleichbarkeit und Anschlussfähigkeit der erhobenen Daten. Kunstmuseum Bern, *Provenienzforschung: Recherche und Dokumentation* [museumsinterner Leitfaden], Bern 2018.

7.3. **Bewertung der Forschungserkenntnisse nach den Kategorien des Kunstmuseum Bern**

144 Nach Abschluss der Recherchen wurden die Erkenntnisse entsprechend der Provenienzkategorien des Kunstmuseum Bern beurteilt.

145 Demnach konnten für 117 Kunstwerke die Eigentumsverhältnisse im Zeitraum von 1933 bis 1945 lückenlos geklärt und ein Entzug aus deutschem Museumseigentum im Rahmen der Aktion «Entartete Kunst» belegt werden.

146 Bei 421 Kunstwerken ist die Provenienz zwischen 1933 und 1945 nicht eindeutig geklärt, sie weist Lücken auf. Aus den vorgelegten Recherchen ergeben sich weder konkrete Anhaltspunkte für einen NS-verfolgungsbedingten Entzug, noch verdächtige Begleitumstände, die auf einen solchen hindeuten könnten. Darunter befinden sich 253 Kunstwerke, für die trotz lückenhafter Provenienz eindeutige Hinweise auf einen Entzug aus deutschem Museumsbesitz im Rahmen der Aktion «Entartete Kunst» vorliegen. Bei weiteren 168 Arbeiten ergaben die Recherchen keine Hinweise auf einen Entzug im Rahmen der Aktion «Entartete Kunst» oder verdächtige Begleitumstände, die auf einen verfolgungsbedingten Entzug hinweisen könnten. Provenienzabklärungen zu diesen 421 Kunstwerken sind derzeit Gegenstand einer zweiten Projektphase (September 2020 bis August 2022).

147 Bei vier Werken aus dem Konvolut der sogenannten «Entarteten Kunst» mit nicht abschliessend geklärter Provenienz zwischen 1933 und 1945 bieten die vorgelegten Recherchen zwar keine Belege für einen NS-verfolgungsbedingten Entzug. Aus den Recherchen insgesamt ergeben sich jedoch gleichermassen Hinweise auf eine Einziehung aus deutschem Museumsbesitz durch das Reichspropagandaministerium und auf eine Versteigerung nach der Regierungsübernahme der Nationalsozialisten am 30. Januar 1933.

148

--	--	--

Kategorie	Definition	Anzahl der Werke
Grün	Die Provenienz liess sich für den Zeitraum von 1933 bis 1945 rekonstruieren. Es handelt sich nicht um NS-Raubkunst.	117
Gelb-Grün	Die Provenienz zwischen 1933 und 1945 ist nicht abschliessend geklärt, sie weist Lücken auf. Aus den vorgelegten Recherchen ergeben sich keine Belege für NS-Raubkunst. Es liegen keine Hinweise auf NS-Raubkunst und/oder auffällige Begleitumstände vor.	421
Gelb-Rot	Die Provenienz zwischen 1933 und 1945 ist nicht abschliessend geklärt, sie weist Lücken auf. Aus den vorgelegten Recherchen ergeben sich keine Belege für NS-Raubkunst. Es liegen jedoch Hinweise auf NS-Raubkunst und/oder auffällige Begleitumstände vor.	4
Rot	Die Provenienz liess sich für den Zeitraum von 1933 bis 1945 rekonstruieren. Es handelt sich um NS-Raubkunst.	0

Tabelle 11: Kunstmuseum Bern, *Werke des Konvoluts sogenannte «Entartete Kunst» bewertet nach den Provenienzkategorien Kunstmuseum Bern, Juli 2020.*

8. Bewertung der Erkenntnisse für Kunstwerke ungeklärter Provenienz nach den Kategorien des Kunstmuseum Bern (September 2020)

149 Nach einer Bewertung der Forschungserkenntnisse zu insgesamt 1.065 Werken mit ungeklärter Provenienz entsprechend der Kategorien des Kunstmuseum Bern ergab sich per 30. September 2020 folgende Verteilung.

Kategorien	Definition	Bearbeiter	Anzahl der Werke
Gelb-Grün	<p>Die Provenienz zwischen 1933 und 1945 ist nicht abschliessend geklärt, sie weist Lücken auf.</p> <p>Aus den vorgelegten Recherchen ergeben sich keine Belege für NS-Raubkunst.</p> <p>Es liegen keine Hinweise auf NS-Raubkunst und/oder auffällige Begleitumstände vor.</p>	Projekt «Provenienzrecherche Gurlitt»	539
		Kunstmuseum Bern, Konvolut sogenannte «Entartete Kunst»	253
		Kunstmuseum Bern, ehemals Konvolut sogenannte «Entartete Kunst»	168
Gelb-Grün gesamt			960
Gelb-Rot	<p>Die Provenienz zwischen 1933 und 1945 ist nicht abschliessend geklärt, sie weist Lücken auf.</p> <p>Aus den vorgelegten Recherchen ergeben sich keine Belege für NS-Raubkunst.</p> <p>Es liegen jedoch Hinweise auf NS-Raubkunst und/oder auffällige Begleitumstände vor.</p>	Projekt «Provenienzrecherche Gurlitt»	101
		Kunstmuseum Bern, Konvolut sogenannte «Entartete Kunst»	4
Gelb-Rot gesamt			105
Gesamt			1.065

Tabelle 12: Kunstmuseum Bern, Werke mit «ungeklärter» Provenienz im Zeitraum von 1933 bis 1945 bewertet nach den Provenienzkategorien des Kunstmuseum Bern, September 2020.

9. Kunstmuseum Bern: Provenienzrecherche zu Kunstwerken der Kategorie «Gelb-Rot» (2020 – 2021)

150 Im Zeitraum von September 2020 bis Juni 2021 erfolgten weitere Recherchen zu 105 Kunstwerken des Legats Cornelius Gurlitt, deren Provenienzlücken aufgrund «von Hinweisen und/oder auffälligen Begleitumständen» im August 2020 als «Gelb-Rot» bewertet worden waren. Die Abklärungen sollten sich auf 105 Gemälde, Skulpturen

und grafische Blätter erstrecken und die jeweilige Erkenntnislage konkretisieren respektive die Hinweise auf ehemalige Eigentumsverhältnisse und -wechsel prüfen. Nach Abschluss der Recherchen per 30. Juni 2021 wurde die erweiterte Erkenntnislage nach den Provenienzkategorien des Kunstmuseum Bern erneut bewertet.

151 Gegenstand der Recherchen waren Kunstwerke unterschiedlicher Werkgruppen des Legats. Ausgangsbedingungen und Anforderungen der Recherchen unterschieden sich bei den einzelnen Werkgruppen:

- vier Druckgrafiken des Konvoluts sogenannte «Entartete Kunst», für die nach Basisforschung ein NS-verfolgungsbedingter Kontext nicht ausgeschlossen werden konnte
- 86 Kunstwerke, deren Handwechsel im Zeitraum von 1933 bis 1945 nach Auswertung der Forschungsberichte des Projekts «Provenienzforschung Gurlitt» ungeklärt und durch auffällige Begleitumstände charakterisiert waren («Gelb-Rot» 2021, nach Berichtauswertung)
- 15 Arbeiten auf Papier, für die Rückgabeansprüche erhoben werden.

9.1. Methodik

152 Nachdem weder Basisrecherchen, noch die weiterführenden Abklärungen der vergangenen Jahre die Handwechsel im Zeitraum von 1933 bis 1945 nicht rekonstruieren konnten, sollten die bisherigen Erkenntnisse durch Einbeziehung der Werkbefunde hinterfragt und neue Rechercheansätze beispielsweise durch neue, merkmalsbestimmte Konvolutbildung entwickelt werden.

153 Ein weiterer Ansatz bestand in der Ausweitung der historischen Quellenbasis, die in Bezug auf die Werke des Legats, Akteure und Transaktionen von Kunstwerken ausgewertet werden sollten.

154

Als relevante Dokumentgruppen wurden bestimmt:

- werkbezogene relevante Archivalien (Versteigerungsprotokolle, Geschäftsbücher von Kunsthandlungen und Galerien, Kunstdenkmäler- und Bildarchive)
- personenbezogene Unterlagen zu Kunsthändlerinnen und Kunsthändlern, Agenten und Besatzungspersonal
- Materialien zu den «Arisierungen» von französischen Kunsthandlungen und Galerien und zur Beschlagnahme von Kunstsammlungen im besetzten Frankreich
- Suchmeldungen wie Materialien zur Rückführung und Rückerstattung von Kunstwerken im Zuge der «äusseren Restitution».

155

An die werkbezogene Auswertung von Archivalien schloss auf Grundlage der erweiterten Erkenntnisse eine erneute Prüfung von Verlustdatenbanken und Auktionskatalogen und damit eine Aktualisierung grundlegender Sorgfaltspflichten von Provenienzforschung an.

9.2. Ergebnisdokumentation nach den Provenienzkategorien des Kunstmuseum Bern

156

Nach Abschluss der Recherchen am 30. Juni 2021 erfolgte eine Bewertung der neuen Erkenntnisse zu den 105 Kunstwerken nach den Provenienzkategorien des Kunstmuseum Bern.

9.2.1. Kategorie «Grün»

157

Die Handwechsel von drei Kunstwerken konnten für den Zeitraum von 1933 bis 1945 lückenlos geklärt und ein Entzug aus deutschem Museumseigentum im Rahmen der sogenannten Aktion «Entartete Kunst» eindeutig bestätigt werden. Ein Zusammenhang mit NS-Raubkunst kann für diese Druckgrafiken ausgeschlossen werden («Grün»).

9.2.2. Kategorie «Gelb-Rot»

- 158 Bei vier Kunstwerken mit lückenhafter Provenienz existieren Hinweise auf einen möglichen verfolgungsbedingten Entzug.
- 159 Bei fünf weiteren Werken mit lückenhafter Provenienz ergaben die Recherchen keine Hinweise auf einen verfolgungsbedingten Entzug. Nach fortgesetzten Recherchen ist der bekannte historische Kontext als auffällig zu bewerten.
- 160 Hinweise auf einen verfolgungsbedingten Entzug liegen für zwei Kunstwerke vor, die Gegenstand einer Rückgabeforderung der Erben nach Dr. Ismar Littmann sind.

9.2.3. Kategorie «Gelb-Grün»

- 161 Für 73 Kunstwerke konnten die nach Erkenntnisstand 2019 bestehenden auffälligen Begleitumstände durch weitreichende Archivrecherchen und eine erneute Prüfung von Verlustdatenbanken ausgeräumt werden. Nach Rechercheabschluss am 30. Juni 2021 besteht bei sieben Werken Anlass zu weiterer Recherche.

9.2.4. Im Projektzeitraum nicht weiter bearbeitete Werke

- 162 Die Sars-CoV-2-bedingte Schliessung von Archiven, Bibliotheken und Museen in Deutschland verhinderte weitere Abklärungen zu fünf Kunstwerken. Der Forschungsstand dieser Werke entspricht dem von März 2019. Diese Werke sind in den tabellarischen Darstellungen mit dem Kommentar «Gelb-Rot 2019» versehen.
- 163 Dreizehn Kunstwerke, die Gegenstand eines Rückgabeanspruchs sind, konnten aufgrund personeller Kapazitäten im Projektzeitraum nicht bearbeitet werden. Der Forschungsstand dieser Werke entspricht dem von März 2019. Diese Werke sind in den tabellarischen Darstellungen mit dem Kommentar «Gelb-Rot 2019» versehen.

Bei einer Druckgrafik des Konvoluts «Entartete Kunst, Gelb-Rot 2021» dauern die Recherchen an.

Kategorie	Definition	Anzahl der Werke
Grün	Die Provenienz liess sich für den Zeitraum von 1933 bis 1945 rekonstruieren. Es handelt sich nicht um NS-Raubkunst.	3
Gelb-Grün	Die Provenienz zwischen 1933 und 1945 ist nicht abschliessend geklärt, sie weist Lücken auf. Aus den vorgelegten Recherchen ergeben sich keine Belege für NS-Raubkunst. Es liegen keine Hinweise auf NS-Raubkunst und/oder auffällige Begleitumstände vor.	73
Gelb-Rot	Die Provenienz zwischen 1933 und 1945 ist nicht abschliessend geklärt, sie weist Lücken auf. Aus den vorgelegten Recherchen ergeben sich keine Belege für NS-Raubkunst. Es liegen jedoch Hinweise auf NS-Raubkunst und/oder auffällige Begleitumstände vor.	11
		18 («Gelb-Rot 2019»)
Rot	Die Provenienz liess sich für den Zeitraum von 1933 bis 1945 rekonstruieren. Es handelt sich um NS-Raubkunst.	0

Tabelle 13: Kunstmuseum Bern, *Gelb-Rot 2021*. Verteilung nach den Provenienzkategorien des Kunstmuseum Bern, 30. Juni 2021.

10. Bewertung der Erkenntnisse für Kunstwerke ungeklärter Provenienz nach den Kategorien des Kunstmuseum Bern (Juni 2021)

Nach weiteren Provenienzforschungen zu Kunstwerken des *Legats Cornelius Gurlitt* mit ungeklärten Handwechseln in den Jahren 1933 bis 1945 können per 30. Juni 2021 29 Kunstwerke der Kategorie «Gelb-Rot» zugeordnet werden. Die Erkenntnisse für 1.036 Kunstwerke werden die Erkenntnisse als «Gelb-Grün» bewertet.

Der Erkenntnis- und Bewertungsstand vom 30. Juni 2021 ist Grundlage für die definitive Entscheidung zur Übernahme von Kunstwerken aus dem Nachlass von Cornelius Gurlitt durch die Stiftung Kunstmuseum Bern.

Kategorie	Definition	Anzahl der Werke
Gelb-Grün	Die Provenienz zwischen 1933 und 1945 ist nicht abschliessend geklärt, sie weist Lücken auf. Aus den vorgelegten Recherchen ergeben sich keine Belege für NS-Raubkunst. Es liegen keine Hinweise auf NS-Raubkunst und/oder auffällige Begleitumstände vor.	1.036
Gelb-Rot	Die Provenienz zwischen 1933 und 1945 ist nicht abschliessend geklärt, sie weist Lücken auf. Aus den vorgelegten Recherchen ergeben sich keine Belege für NS-Raubkunst. Es liegen jedoch Hinweise auf NS-Raubkunst und/oder auffällige Begleitumstände vor.	29
Gesamt		1.065

Tabelle 14: Kunstmuseum Bern, Werke mit «ungeklärter» Provenienz im Zeitraum von 1933 bis 1945 bewertet nach den Provenienzkategorien des Kunstmuseum Bern, Juni 2021.

Zu 22 Kunstwerken der Kategorie «Gelb-Rot» führt das Kunstmuseum Bern gegenwärtig weitere Provenienzabklärungen durch.⁶⁶

⁶⁶ Es handelt sich dabei um 15 Kunstwerke, die Gegenstand von Restitutionsforderungen sind: Zwei Grafiken mit ungeklärter Provenienz des Konvoluts sogenannte «Entartete Kunst» und acht Kunstwerke mit Hinweisen auf Vorbesitzer, die zum Kreis der Verfolgten des NS-Regimes zählten. Diese Werke sind in der Datenbank DER NACHLASS GURLITT veröffentlicht und dort mit der Credit Line «Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt 2014, Provenienz in Abklärung» kenntlich gemacht. Sie sind ebenfalls in der Datenbank *Lost Art* eingetragen.

168 Fünf Kunstwerke der Kategorie «Gelb-Rot» übergibt das Kunstmuseum Bern der Bundesrepublik Deutschland.

169 Bei zwei Kunstwerken, die Gegenstand einer Rückgabeforderung sind, erarbeitet das Kunstmuseum Bern derzeit eine einvernehmliche Lösung mit den Anspruchstellern.

C. Kunstbesitz Gurlitt

470 Auf der Grundlage von Provenienzabklärungen der vergangenen Jahre zeigt sich, dass die Werke des *Legats Cornelius Gurlitt* zum überwiegenden Teil von Hildebrand Gurlitt (1895 – 1956), dem Vater von Cornelius Gurlitt (1932 – 2014), zusammen getragen wurden,⁶⁷ und damit in Zusammenhang mit dessen Tätigkeit als Kunsthändler stehen.

171 Die Recherchen konnten zeigen, dass rund 350 Werke aus deutschem Museumsbesitz stammen und 1937 durch das Deutsche Reich im Rahmen der sogenannten Aktion «Entartete Kunst» eingezogen worden waren.

172 Für etwa 650 Werke mit bislang nicht eindeutig geklärter Provenienz weisen die bisherigen Erkenntnisse auf eine Erwerbung während der nationalsozialistischen Herrschaft in Deutschland und des Zweiten Weltkrieges hin.

173 Für rund 120 Kunstwerke ist bislang kein Bezug zum Kunsthandel ersichtlich. Es handelt sich dabei um Werke von Heinrich Ludwig Theodor [Louis] Gurlitt und von Cornelia Gurlitt sowie Werke deutscher Künstler:innen der Moderne.

⁶⁷ Ein möglicher Erwerb durch Cornelius Gurlitt ist bislang nur für zwei Objekte des Legats Cornelius Gurlitt anzunehmen: das Gemälde *Manege*, 1958, stammt von dem Restaurator Ernst Kohler, Cornelius Gurlitts Ausbilder am Kunstmuseum Düsseldorf. Eine von Görgo Hohlt gefertigte Keramikschale entstand wohl um 1970.

- 174 Für Gemälde und Papierarbeiten von Cornelia Gurlitt und Heinrich Louis Theodor Gurlitt kann nach bisherigen Kenntnissen ein familiärer Erwerb angenommen werden.⁶⁸
- 175 Bei mehr als 100 Objekten der deutschen Moderne mit ungeklärten Handwechseln führten die Provenienzabklärungen bislang zu einem Ausschluss einer Beschlagnahme als «Entartete Kunst» (1937) sowie zu einem Ausschluss eines verfolgungsbedingten Entzugs.
- 176 Nach derzeitigem Kenntnisstand ist nur für wenige Objekte des *Legats Cornelius Gurlitt* ein Erwerb nach der Kapitulation des Deutschen Reichs am 8. Mai 1945 belegt; dazu zählen auch 24 nach 1945 geschaffene Objekte.⁶⁹
- 177 Das *Legat Cornelius Gurlitt* kann generell als Nachlass eines Kunsthändlers charakterisiert werden. Der Anteil an Kunst mit familiärem Bezug beträgt etwa nur 15% des Vermächnisses. In verschiedenen Dokumenten charakterisiert Hildebrand Gurlitt seinen Kunstbesitz als «Sammlung». Diese Darstellung ist hinterfragbar, nicht zuletzt deshalb, weil sie in Zusammenhang mit Gurlitts Entlastungsbestrebungen nach dem Zweiten Weltkrieg steht.

1. Hildebrand Gurlitt (15.09.1895 – 09.11.1956)

- 178 Der Kunsthistoriker und Kunsthändler Hildebrand Gurlitt wird am 15. September 1895 in Dresden als Sohn des Architekturhistorikers Dr. Cornelius Gurlitt (1850 – 1938) und seiner Frau Maria Gurlitt (1859 – 1949) geboren. Im Ersten Weltkrieg ist er von 1914 bis 1918 Soldat. 1923 heiratet er Helene Hanke (1895 – 1968). Aus der Ehe gehen

⁶⁸ Das *Legat Cornelius Gurlitt* enthält 140 Arbeiten auf Papier von Cornelia Gurlitt und 106 Louis Gurlitt zugeschriebene Werke. Einige dieser Arbeiten sind durch Nachlassstempel und Beschriftungen als Familienbesitz gekennzeichnet.

⁶⁹ Das im schriftlichen Nachlass Gurlitt erhaltene Notizbuch «Wo bleibt mein Geld» bietet neben Hinweisen auf Verkäufe auch Hinweise auf Ankäufe von Kunstwerken. Bundesarchiv, N 1826/186, S. 135-260, N. N. [Helene Gurlitt], Notizbuch «Wo bleibt mein Geld», o. O. [Düsseldorf], o. J. [ab 29.12.1951]. Beispielhaft für die dort genannte Ankäufe: 04.06.1951: van Dyck, *Grisaille* [S. 148]; 04.05.1953: Liebermann, *Reiter am Strand* [S. 162]; 28.10.1953: Zahlung an [Jean] Lenthal, Paris [S. 171]; 27.01.1955: Japanische Holzschnitte [S. 195].

zwei Kinder hervor, Rolf Nikolaus Cornelius Gurlitt (1932 – 2014) und Nicoline Benita Renate Gurlitt (1935 – 2012).

- 179 Gurlitt studiert von 1919 bis 1924 Kunstgeschichte an den Universitäten Dresden, Berlin und Frankfurt am Main. 1924 beendet er das Studium mit einer architekturhistorischen Dissertation zur Katharinenkirche in Oppenheim am Rhein.⁷⁰ Ab 1923 sind journalistische Arbeiten, überwiegend Ausstellungsrezensionen für deutsche Tageszeitungen belegt.
- 180 Von 1925 bis 1930 leitet Gurlitt das König-Albert-Museum in Zwickau. Gurlitt ist der erste Direktor der städtischen Sammlungen, die neben Kunstwerken, aus einer Mineraliensammlung und der Sammlung des Alterumsvereins bestehen. Gurlitts Verdienst in Zwickau besteht im Aufbau eines öffentlichen Museums und einer Neubestimmung der Sammlungs- und Ausstellungsschwerpunkte auf Gegenwartskunst. 1930 wird Hildebrand Gurlitt aufgrund der städtischen Finanzlage und anhaltender Proteste aus der Ortsgruppe des Kampfbundes für deutsche Kultur gegen die Ausrichtung des Museums entlassen. 1931 übernimmt er die Leitung des Hamburger Kunstvereins. Im Juli 1933 legen der Vereinsvorstand und der Geschäftsführer Hildebrand Gurlitt ihr Mandat infolge öffentlicher Proteste der Hamburger Ortsgruppe des Kampfbundes für deutsche Kultur gegen das Ausstellungsprogramm geschlossen nieder. Ab 1933 arbeitet Gurlitt als Kunsthändler, die Ausübung der Tätigkeit ist an die Mitgliedschaft in der Reichskammer der bildenden Künste gebunden.⁷¹ Von 1936 bis 1941 bestehen die Geschäftsräume des *Kunstkabinetts Dr. H. Gurlitt* in der Alten Rabenstrasse 6 in Hamburg-Rotherbaum. Bis zu Beginn des Zweiten Weltkrieges präsentierte er in seinen Geschäftsräumen Ausstellungen von zeitgenössischer Kunst und

⁷⁰ Hildebrand Gurlitt, *Baugeschichte der Katharinenkirche in Oppenheim am Rhein*, Phil. Diss., Johann Wolfgang von Goethe-Universität, Frankfurt am Main 1924.

⁷¹ Staatsarchiv Coburg, Spk BA Land, 251-002, Bl. 1, Hildebrand Gurlitt, Meldebogen auf des Gesetzes zur Befreiung vom Nationalsozialismus und Militarismus vom 5. März 1946, Aschbach, 21.04.1946. Mitgliedschaften in der NSDAP oder anderen NS-Organisationen sind nicht bekannt.

Kunst des 19. Jahrhunderts.⁷² Im Mai 1937 erwirkt Gurlitt eine Eintragung ins Handelsregister der Stadt Hamburg; am 8. Juli 1937 überträgt er die Geschäftsleitung an seine Frau Helene Gurlitt.⁷³ Gurlitt zählt zu den vier Kunsthändlern, die das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda 1938 mit dem Verkauf der aus deutschem Museumsbesitz beschlagnahmten Kunstwerke beauftragt. Aufgrund der deutschen Besetzungen im Zweiten Weltkrieg kann Hildebrand Gurlitt seinen Geschäftsradius auf die Niederlande, Belgien und Frankreich ausdehnen. Gurlitt erwirbt vor allem auf den französischen Kunstmarkt Werke für deutsche Sammler und Museen. Ab 1943 vermittelt er mit hohem Umsatz Kunstwerke an den «Sonderauftrag Linz», der eine Sammlung für das von Adolf Hitler in Linz «Führermuseum» aufbaut. Die Bombardierungen Hamburgs zerstören 1942 die Geschäftsräume des *Kunstkabinetts Dr. H. Gurlitt*. Von 1942 bis Anfang 1945 liegt Gurlitts geschäftliche Basis in Dresden. Im März 1945 setzen sich Hildebrand und Helene Gurlitt mit ihren Kindern und einem Teil des Kunstbesitzes nach Aschbach bei Bamberg ab, wo sie bis Januar 1948 leben. Nachdem die U.S. Armee die Region besetzt hat, wird Hildebrand Gurlitt verhört und kurze Zeit mit Hausarrest belegt.⁷⁴ Ein Teil des Kunstbesitzes wird beschlagnahmt und bis 1950 im Wiesbaden Central Collecting Point verwahrt.⁷⁵ 1947 wird Hildebrand

⁷² Nach aktuellen Kenntnissen veranstaltet Gurlitt ab Mai 1937 keine Ausstellungen von lebenden Künstlern. Meike Hoffmann und Nicola Kuhn, *Hitlers Kunsthändler. Hildebrand Gurlitt 1895 – 1956. Die Biographie*, München 2016, S. 171-172.

⁷³ Die Rolle seiner Frau Helene als Geschäftsführerin des *Kunstkabinetts Dr. H. Gurlitt* ist bislang ein Desiderat. Die bisherigen Recherchen lassen darauf schliessen, dass Hildebrand Gurlitt die Akquise von Werken verantwortet. Die Autor:innen der Publikationen zu Hildebrand Gurlitt ziehen Erwerbungen durch Helene Gurlitt, Cornelius oder Nicoline Benita Gurlitt nach Hildebrand Gurlitts Tod 1956 nicht in Betracht. Meike Hoffmann und Nicola Kuhn, *Hitlers Kunsthändler. Hildebrand Gurlitt 1895 – 1956. Die Biographie*, München 2016; Maurice Philip Remy, *Der Fall Gurlitt. Die wahre Geschichte über Deutschlands grössten Kunstskandal*, Berlin u. a. 2017, S. 405.

⁷⁴ U.S. National Archives, Washington, D.C., RG 238, Bl. 160, Hildebrand Gurlitt, Anerkennung von Arrest und Zurückhaltung von Besitz, Aschbach, 01.06.1945; vgl. Meike Hoffmann u. Nicola Kuhn, *Hitlers Kunsthändler. Hildebrand Gurlitt 1895 – 1956. Die Biographie*, München 2016, S. 238.

⁷⁵ U.S. National Archives, Washington, D.C., RG 238, Chief of Counsel fort he Prosecution of Axis Criminality, Hildebrand Gurlitt, Sichergestellte Werke, o. D. [1945], o. S.; RG 260, M1947, Claim: [Germany] – Gurlitt, Hildebrand, 1946-1950, Ausgangsliste.

Gurlitt für seine Unterstützung des NS-Regimes als «Mitläufer» entlastet.⁷⁶ Von 1948 bis zu seinem Tod am 9. November 1956 leitet Hildebrand Gurlitt den Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf. Parallel zur Geschäftsführung des Kunstvereins handelt Gurlitt in beschränktem Rahmen weiter mit Kunst (Rz. 228-230).

181

Gemäss einem 1939 gemeinsam verfassten Testament gehen sämtliche Vermögenswerte nach Hildebrand Gurlitts Tod am 9. November 1956 auf seine Frau, Helene Gurlitt, über.⁷⁷ Die weitere Erbfolge lässt sich anhand der überlieferten Dokumente nur allgemein rekonstruieren. Es kann von der gesetzlichen Erbfolge ausgegangen werden. Mit Ausnahme von zwei Objekten im Nachlass bestehen bislang keine Hinweise darauf, dass die Kunstwerke, die sich bis zur Einziehung durch die Staatsanwaltschaft Augsburg 2010 beziehungsweise bis zu seinem Tod im Mai 2014 im Besitz Cornelius Gurlitt befanden, ihm nicht durch Erbgang zugegangen sind.⁷⁸

2. Rolf Nikolaus Cornelius Gurlitt (28.12.1932 – 06.05.2014)

182

Zum Leben von Rolf Nikolaus Cornelius Gurlitt ist wenig bekannt.⁷⁹

⁷⁶ Staatsarchiv Coburg, Spk BA Land, 251-002, Bl. 436; Bundesarchiv, N1826/60, Bl. 1-2, Spruchkammer Bamberg Land, Bamberg, 12.01.1938, Einstellungsbeschluss, Hildebrand Gurlitt.

⁷⁷ Kunstmuseum Bern, Archiv, Legat Cornelius Gurlitt, Schriftlicher Nachlass, Hildebrand u. Helene Gurlitt, Gemeinschaftliches Testament, Hamburg, 03.09.1939, Abschrift: Düsseldorf, 08.01.1957; ebd. Erbschein Helene Gurlitt, Düsseldorf, 16.3.1957.

⁷⁸ Es handelt sich um das Gemälde *Manege* (1958) von Ernst Kohler und eine von Görgen Hohlt (*1930, München, tätig bis 2011) gefertigte Keramikschale (um 1970).

⁷⁹ Die Publikationen geben Einblick in Cornelius Gurlitts Kindheit; sein Leben ab den 1950er Jahren wird allgemein als zurückgezogen geschildert. Susan Ronald, *Hitler's Art Thief. Hildebrand Gurlitt, the Nazis, and the looting of Europe's treasures*, New York 2015, S. 306; Meike Hoffmann und Nicola Kuhn, *Hitlers Kunsthändler. Hildebrand Gurlitt 1895 – 1956. Die Biographie*, München 2016, S. 241-243, S. 312-329, insbes. S. 316-321. Bei Hoffmann und Kuhn findet sich die Interpretation, die Eltern, Hildebrand und Helene Gurlitt, hätten ihren Kindern einen diskreten Umgang mit dem Kunstbesitz empfohlen. Remy schildert das Leben Cornelius Gurlitts in einem eigenen Kapitel: Maurice Philip Remy, *Der Fall Gurlitt. Die wahre Geschichte über Deutschlands grössten Kunstsandal*, Berlin u. a. 2017, S. 392-435. Hickley reichert die bekannten

Cornelius Gurlitt wird am 28. Dezember 1932 als Sohn von Hildebrand Gurlitt und Helene Gurlitt (geb. Hanke) in Hamburg geboren. Nachdem die Geschäftsräume der Galerie seines Vaters Ende 1941 durch Bombardierungen Schaden genommen haben, zieht die Familie nach Dresden. Nach der Bombardierung Dresdens siedelt die Familie im April 1945 nach Aschbach bei Bamberg über. Von 1946 bis 1948 besucht Cornelius Gurlitt die Odenwaldschule bei Heppenheim in Hessen. Nachdem Hildebrand Gurlitt ab Januar 1948 die Leitung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen übernimmt, wechselt Gurlitt auf ein Gymnasium in Düsseldorf. Nach dem Abitur 1953 beginnt er ein Studium der Kunstgeschichte, Musikgeschichte und Philosophie an der Universität Köln. Neben dem Studium absolviert er eine Restauratorenausbildung in den Werkstätten des Kunstmuseums Düsseldorf [heute Museum Kunstpalast].⁸⁰ Das Studium schliesst Gurlitt nicht ab⁸¹, die Ausbildung zum Restaurator beendet er 1957.⁸² In den Jahren 1959 und 1960 ist Cornelius Gurlitt als Restaurator für das Kunstmuseum Düsseldorf tätig.⁸³ Weitere berufliche Stationen sind nicht bekannt.

Fakten um Aussagen von Interviewpartnern an. Catherine Hickley, *Gurlitts Schatz. Hitlers Kunsthändler und sein geheimes Erbe*, Wien 2015, S. 171-184, 216-239. Eine Ausnahme bildet der Aufsatz von Benedikt Mauer mit einer von der Familie unabhängigen Betrachtung. Mauer skizziert ausgehend von der Stadtarchiv Düsseldorf erhaltenen Personalakte Gurlitts, dessen Tätigkeit als Restaurator am Kunstmuseum Düsseldorf. Benedikt Mauer, Cornelius Gurlitt in Düsseldorf. Annäherungen an einen Kunstbegeisterten, in: *Düsseldorfer Jahrbuch. Beiträge zur Geschichte des Niederrheins*, hrsg. v. Düsseldorfer Geschichtsverein, Bd. 85, Essen 2015, S. 291-298.

⁸⁰ Stadtarchiv Düsseldorf, Personalakte Cornelius Gurlitt 0-1-5-31780.

⁸¹ Am 20.10.1960 exmatrikulierte sich Cornelius Gurlitt von der Universität Köln mit der Begründung «Hochschulwechsel». Universitätsarchiv, Köln, Zugang 804, Matrikel III, 1945-1965, zit. n. Benedikt Mauer, «Cornelius Gurlitt in Düsseldorf. Annäherungen an einen Kunstbegeisterten», in: *Düsseldorfer Jahrbuch. Beiträge zur Geschichte des Niederrheins*, hrsg. v. Düsseldorfer Geschichtsverein, Bd. 85, Essen 2015, S. 291-298, S. 293, Anm. 8.

⁸² Cornelius Gurlitt wurde von Ernst Kohler, einem zum Restaurator ausgebildeten Absolventen der Berliner Akademie der Künste, ausgebildet. Kohler arbeitete seit 1935 am Kunstmuseum Düsseldorf.

⁸³ Benedikt Mauer, «Cornelius Gurlitt in Düsseldorf. Annäherungen an einen Kunstbegeisterten», in: *Düsseldorfer Jahrbuch. Beiträge zur Geschichte des Niederrheins*, hrsg. v. Düsseldorfer Geschichtsverein, Bd. 85, Essen 2015, S. 291-298, S. 294-296, S. 298.

- 184 Mit Erteilung einer Niederlassungsbewilligung durch das österreichische Bundesministerium des Inneren im Dezember 1960 meldet sich Cornelius Gurlitt am 26. Januar 1961 in Düsseldorf ab und verlegt seinen Wohnsitz nach Salzburg.⁸⁴ Nach dem Tod seiner Mutter Helene Gurlitt im Januar 1968 führt er ein zurückgezogenes Leben in München und Salzburg.
- 185 Den bisherigen Veröffentlichungen zufolge bestreitet Cornelius Gurlitt seinen Lebensunterhalt aus dem Erbe seiner Eltern. Der Kunstbesitz soll ihm Lebensinhalt wie Lebensunterhalt gewesen sein.⁸⁵ Dafür pflegt Gurlitt bestehende Kontakte zu Kunsthändlern in Deutschland und der Schweiz.⁸⁶ Das Autorenkollektiv Feller, Meyer und Christ rekonstruiert Gurlitts Verkäufe durch die Galerien Kornfeld und Ketterer.⁸⁷ Die Autorinnen Hoffmann und Kuhn benennen die Einlieferungen bei den Auktionshäusern Christie's, Sotheby's und Lempertz.⁸⁸
- 186 Im September 2010 nimmt die Staatsanwaltschaft Augsburg Ermittlungen gegen Cornelius Gurlitt wegen des Verdachts auf Steuerhinterziehung auf. Im Frühjahr 2012 wird seine Münchner Wohnung durchsucht. Die dort vorgefundenen Kunstwerke werden

⁸⁴ Maurice Philip Remy, *Der Fall Gurlitt. Die wahre Geschichte über Deutschlands grössten Kunstkandal*, Berlin u. a. 2017, S. 414-417.

⁸⁵ Özlem Gezer, «Die Liebe seines Lebens», in: *Der Spiegel*, Nr. 47, 18.11.2013, S. 128; Hoffmann u. Kuhn 2016, S. 322; Maurice Philip Remy, *Der Fall Gurlitt. Die wahre Geschichte über Deutschlands grössten Kunstkandal*, Berlin u. a. 2017, S. 430-432.

⁸⁶ Meike Hoffmann und Nicola Kuhn, *Hitlers Kunsthändler. Hildebrand Gurlitt 1895 – 1956. Die Biographie*, München 2016, S. 319; Maurice Philip Remy, *Der Fall Gurlitt. Die wahre Geschichte über Deutschlands grössten Kunstkandal*, Berlin u. a. 2017, S. 430-432.

⁸⁷ Oliver Meier, Michael Feller, Stefanie Christ, *Der Gurlitt-Komplex. Bern und die Raubkunst*, Zürich 2017, S. 203, S. 210-211; Maurice Philip Remy, *Der Fall Gurlitt. Die wahre Geschichte über Deutschlands grössten Kunstkandal*, Berlin u. a. 2017, S. 430-431. Verkäufe aus dem Kunstbesitz erfolgten durch Stuttgarter Kunstkabinett, Kunsthau Lempertz, Köln, Villa Grisebach, Berlin, Galerie Kornfeld, Bern. Es kann davon ausgegangen werden, dass Kunstwerke aus dem Nachlass noch an anderen Orten verkauft wurden.

⁸⁸ Meike Hoffmann und Nicola Kuhn, *Hitlers Kunsthändler. Hildebrand Gurlitt 1895 – 1956. Die Biographie*, München 2016, S. 319-320. 1985: Heinrich Campendonck, *Mädchen mit Katze*, Christie's; 1990: George Grosz, *Sirene in der Potsdamer Strasse*, Sotheby's; 2012: Max Beckmann, *Löwenbändiger*, Kunsthau Lempertz, Köln. Bekannt sind weitere Versteigerungen aus dem Kunstbesitz Gurlitt: 2000: Max Liebermann, *Die Korbflechter*, Villa Grisebach, Berlin; 2007: August Macke, *Frau mit Papagei*, Villa Grisebach, Berlin.

sichergestellt. Im November 2013 wird der fortan als «Schwabinger Kunstfund» bezeichnete Fall durch einen Artikel im Magazin Focus öffentlich bekannt. Im gleichen Monat beauftragen die Bundesrepublik Deutschland und der Freistaat Bayern ein Expertenteam mit Provenienzforschungen zu Gurlitts Kunstbesitz.

187 Cornelius Gurlitt willigt in einer am 3. April 2014 mit der deutschen Bundesregierung und dem Land Bayern geschlossenen «Verfahrensvereinbarung» in die Erforschung seines Kunstbesitzes ein und erklärt sich bereit, die *Washington Principles* (1998) nach Anwendung der *Handreichung* zu akzeptieren und erwiesene Raubkunst an die Nachfahren der rechtmässigen Besitzer zurück zu geben.

188 Am 6. Mai 2014 stirbt Cornelius Gurlitt in München. In seinem 2014 verfassten Testament hat er die Stiftung Kunstmuseum Bern als Alleinerbin bestimmt.

3. Generelle Erkenntnisse bezüglich der Erwerbskontexte von Werken des Legats Cornelius Gurlitt

189 Die bisherigen Recherchen zu den im *Legat Cornelius Gurlitt* erhaltenen Werken lassen Rückschlüsse auf die Erwerbungskontexte wie auf Hildebrand Gurlitts Tätigkeit als Kunsthändler zu. Nach Provenienzabklärungen und Kontextrecherchen zeigt sich, dass die An- und Verkäufe von Kunstwerken nicht allein auf den Zeitraum der nationalsozialistischen Herrschaft (1933 – 1945) beschränkt sind.

190 Gurlitts Handel mit Kunstwerken beginnt wohl bereits 1925 im Rahmen seiner Tätigkeit als Leiter des König-Albrecht-Museums in Zwickau (1925 – 1930). Die Arbeitsverträge von Hildebrand Gurlitt mit der Stadt Zwickau und dem Hamburger Kunstverein sehen neben einem monatlichen Gehalt zusätzliche Einnahmen durch Verkaufsprovisionen vor. Neben der Leitung des Hamburger Kunstvereins (1931 – 1933) organisiert Gurlitt in einem eigenen Raum

Ausstellungen von Künstlern aus dem Umfeld der Hamburger Sezession.⁸⁹ In diese Zeit fällt auch der Beginn seiner Beratung von Kunstsammlern.⁹⁰ Auch als Leiter des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen (1948 – 1956) erhält Hildebrand Gurlitt eine jährliche Provision für Kunstverkäufe.⁹¹

- 191 Gurlitts Aussage gegenüber dem Leiter der Hamburger Kunsthalle, Carl Georg Heise, allein der Nationalsozialismus habe ihn zum Kunsthändler werden lassen,⁹² darf im Vergleich mit den überlieferten Quellen in Zweifel gezogen werden. Der Handel mit Kunstwerken prägt vielmehr seine gesamte berufliche Laufbahn.
- 192 Anhand der im *Legat Cornelius Gurlitt* enthaltenen Kunstwerke und Artefakte lassen sich die Geschäftskonjunkturen Hildebrand Gurlitts nachvollziehen. Es kann davon ausgegangen werden, dass Kunstverkäufe und Kunstberatung bis November 1933 von nachgeordneter Bedeutung sind und im Rahmen von, respektive parallel zu seiner Tätigkeit als Leiter des Museums in Zwickau und der Hamburger Kunsthalle erfolgen.
- 193 Erst nachdem Hildebrand Gurlitt durch Agitation von Mitgliedern des nationalsozialistischen Kampfbundes für deutsche Kultur im April

⁸⁹ Meike Hoffmann und Nicola Kuhn, *Hitlers Kunsthändler. Hildebrand Gurlitt 1895 – 1956. Die Biographie*, München 2016, S. 121-123, S. 156.

⁹⁰ Meike Hoffmann und Nicola Kuhn, *Hitlers Kunsthändler. Hildebrand Gurlitt 1895 – 1956. Die Biographie*, München 2016, S. 130-133.

⁹¹ Bundesarchiv, N 1826/186, S. 135-260, N. N. [Helene Gurlitt], Notizbuch «Wo bleibt mein Geld», o. O. [Düsseldorf], o. J. [ab 29.12.1951], Bl. 148 u. Bl. 178. 1948 beantragt er eine «Genehmigung für Kunstauktionen» bei der Stadt Düsseldorf. Die kunsthändlerische Tätigkeit im Namen des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen wird kritisch beurteilt. Vgl. Düsseldorf, Stadtarchiv, 04-159-1-6.0000, Protokoll der Verwaltungsratssitzung, Düsseldorf, 02.03.1951. Die Forschung konzentrierte sich bislang vor allem auf die Erwerbungen von Kunstwerken im Nachlass von Cornelius Gurlitt. Eine genaue Analyse der Verkäufe Hildebrand Gurlitts respektive seiner Nachfahren steht bislang aus. In der bisherigen Literatur werden Verkäufe aus dem Kunstbesitz Gurlitt exemplarisch behandelt. Für eine erste Übersicht vgl. Oliver Meier, Michael Feller, Stefanie Christ, *Der Gurlitt-Komplex. Bern und die Raubkunst*, Zürich 2017, S. 11-20, S. 226-227, S. 234, S. 2.

⁹² Hildebrand Gurlitt an Carl Georg Heise, Aschbach, 29.12.1945, zit. n. Meike Bruhns, *Kunst in der Krise. Hamburger Kunst im «Dritten Reich»*, Hamburg 2001, 2 Bde., Bd. 1, S. 622: «Ich bin nicht freiwillig Kunsthändler geworden und Sie wissen es.» Ein Entwurf des Schreibens ist im Schriftlichen Nachlass Gurlitt erhalten. Bundesarchiv, N 1826/178, Bl. 173-174, Hildebrand Gurlitt, Aschbach, 29.12.1945.

1930 seine Position als Direktor des Zwickauer Sammlungen verliert,⁹³ gewinnt die Beratung von Kunstsammlern grössere Bedeutung.⁹⁴ Auch als Geschäftsführer des Hamburger Kunstvereins (1931 – 1933) zieht Gurlitt mit dem Jahreswechsel 1932/1933 Kritik auf sich, was im März 1933 zur Schliessung einer Ausstellung der Hamburger Sezession führt.⁹⁵ Aufgrund der fortgesetzten Kritik legten Vereinsvorstand und die Geschäftsführung ihr Mandat im Juni 1933 nieder.⁹⁶ Angriffe von Mitgliedern einer nationalsozialistischen Gruppierung führen im Fall von Hildebrand Gurlitt zwei Mal zum Verlust einer leitenden Position im Kunstbetrieb und motivieren eine Konzentration auf den selbständigen Kunsthandel.⁹⁷

194 Die Anfangsjahre des 1933 begründeten Kunstkabinetts Dr. H. Gurlitt sind nur bedingt nachvollziehbar. Gurlitt spezialisiert sich auf Arbeiten auf Papier und handelte mit Gemälden, welche den Geschmack eines an den Konventionen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts geschulten Kundenkreises treffen.⁹⁸ Bis Juni 1936 finden Ausstellungen in den Räumen der Privatwohnung statt; ab

⁹³ Durch die neue Formierung der Zwickauer Sammlungen als Kunstmuseum und den Verkauf von Werken der alten Kunst zieht Gurlitt die Kritik konservativer Kreise auf sich. Zu seiner Entlassung 1930 trägt jedoch auch finanzielle Lage der Stadt infolge der Weltwirtschaftskrise bei. Zur Entlassung Hildebrand Gurlitts als Direktor des König-Albert-Museums Zwickau vgl. Bundesarchiv, N 1826/68, Bl. 1-387. In einem Schreiben von Cornelius Gurlitt, dem Vater, findet sich ein zeitgenössisches, nüchternes Urteil über die Entlassung.

⁹⁴ Meike Hoffmann und Nicola Kuhn, *Hitlers Kunsthändler. Hildebrand Gurlitt 1895 – 1956. Die Biographie*, München 2016, S. 131-133, S. 154-155.

⁹⁵ Uwe Fleckner, «Der gefährliche Kampf der Konsequenz. Hildebrand Gurlitt und die Geschichte des Kunstvereins in Hamburg 1930 – 1945», in: Uwe Fleckner u. Uwe M. Schneede, *Bürgerliche Avantgarde. 200 Jahre Kunstverein in Hamburg*, Berlin 2017, S. 144-181, S. 157-158.

⁹⁶ Uwe Fleckner, «Der gefährliche Kampf der Konsequenz. Hildebrand Gurlitt und die Geschichte des Kunstvereins in Hamburg 1930 – 1945», in: Uwe Fleckner u. Uwe M. Schneede, *Bürgerliche Avantgarde. 200 Jahre Kunstverein in Hamburg*, Berlin 2017, S. 144-181, S. 158. Hildebrand Gurlitt bietet dem Vereinsvorstand eine Vertragsauflösung und bezieht als Entschädigung eine einmalige Abfindung.

⁹⁷ Zu Agitation und Resonanz des Kampfbundes für deutsche Kultur vgl. Jürgen Gimmel, *Die politische Organisation kulturellen Ressentiments. Der «Kampfbund für deutsche Kultur» und das bildungsbürgerliche Unbehagen an der Moderne*, Münster u. a. 2001; Christian Saehrendt, *Kunst im Kreuzfeuer. Documenta, Weimarer Republik, Pariser Salons: Moderne Kunst im Visier von Extremisten und Populisten*, Stuttgart 2020.

⁹⁸ Bundesarchiv Koblenz, N 1826/161, Kunstkabinett Dr. H. Gurlitt, Gästebuch, Hamburg, 1936 – 1941.

September 1936 eröffnet Gurlitt eigene Geschäftsräume. Dokumente und Fotografien im schriftlichen Nachlass Cornelius Gurlitts bieten Aufschluss über die im Kunstkabinett Dr. H. Gurlitt realisierten Ausstellungen, jedoch nicht über die Verkäufe, Vermittlungen und Provisionen der präsentierten Werke.⁹⁹

195 Erst ab 1937 lässt sich Hildebrand Gurlitts Handel mit Kunstwerken rekonstruieren.¹⁰⁰ Die im Nachlass Gurlitt erhaltenen Geschäftsbücher dokumentieren Ankäufe von anderen Kunsthändlern¹⁰¹, zahlreichen Privaten, Künstlern und Museen. In geringem Umfang übernimmt Gurlitt Werke von Künstlern direkt – beispielsweise von Hans Christoph, Oskar Partikel oder Karl Schmidt-Rottluff, aber auch von Emil Nolde¹⁰², Franz Lenk¹⁰³ oder Franz Radziwill, alle drei Vertreter der Moderne, welche die

⁹⁹ Eine Untersuchung des Ausstellungsprogramms und der Positionierung des *Kunstkabinetts Dr. H. Gurlitt* ist zwar bislang ein Desiderat. Sie verspricht eine genauere Bestimmung von Gurlitts Position innerhalb der heterogenen Konzeptualisierungen von Moderne in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

¹⁰⁰ Bundesarchiv, N 1826/159, Bl. 1-245, Kunstkabinett Dr. H. Gurlitt, Einkaufsbuch – Verkaufsbuch 1937 – 1944; Bl. 246-448, Kunstkabinett Dr. H. Gurlitt, Ein- und Verkaufsbuch, 1937 – 1944; Bundesarchiv, N 1826/160, Bl. 1-252, Kunstkabinett Dr. H. Gurlitt, Konto-Korrent, 1937 – 1941; Bundesarchiv, N 1826/160, Bl. 252-355, Kunstkabinett Dr. H. Gurlitt, Export & Händler-Verkäufe, 1938 – 1942. Seitens der Forschung werden die Angaben in den Geschäftsbüchern des Kunstkabinetts als unzuverlässig eingeschätzt. Johannes Gramlich, «Hildebrand Gurlitt auf dem französischen Kunstmarkt: Handel und Bürokratie», in: Nadine Bahrmann, Andrea Baresel-Brand u. Gilbert Lupfer (Hg.), *Kunstfund Gurlitt – Wege der Forschung* (Provenire, Bd. 2), Berlin 2020, S. 48-62, S. 52. Meike Hopp u. Johannes Gramlich gehen von einer konsistenten Buchführung ab 1937 aus. Meike Hopp u. Johannes Gramlich, «Gelegentlich wird Kunst zu Geld gemacht.» Hildebrand Gurlitt als Kunsthändler im Nationalsozialismus», in: *Bestandsaufnahme Gurlitt*, Ausstellungskatalog, hrsg. v. d. Kunst- und Ausstellungshalle des Bundes Bonn u. d. Kunstmuseum Bern, München 2017¹/2018², S. 32-47, S. 37.

¹⁰¹ Im «Einkaufsbuch – Verkaufsbuch» des Kunstkabinetts sind beispielsweise Ankäufe von beispielsweise den Kunsthandlungen Abels, Bammann, Böhler, Commeter, Franke, Gurlitt, Kühl, Pauli, Plietzsch, Thannhauser aufgeführt. Bundesarchiv, N 1826/159, Bl. 1-245, Kunstkabinett Dr. H. Gurlitt, Einkaufsbuch – Verkaufsbuch 1937 – 1944.

¹⁰² Bundesarchiv, N 1826/159, Bl. 1-245, Kunstkabinett Dr. H. Gurlitt, Einkaufsbuch – Verkaufsbuch 1937 – 1944; Bl. 246-448, Kunstkabinett Dr. H. Gurlitt, Ein- und Verkaufsbuch, 1937 – 1944; Bundesarchiv, N 1826/160, Bl. 1-252, Kunstkabinett Dr. H. Gurlitt, Konto-Korrent, 1937 – 1941.

¹⁰³ Zwei im Mai 1935 von Franz Lenk erworbene Aquarelle, die Blätter *Burg Gösswein* (1933) und *eine Landschaft bei Regen* (1935) befinden sich im Nachlass von Cornelius Gurlitt. Deutsches Kunstarchiv, Nürnberg, NL Lenk, I/A-62, Ankaufsbestätigung Hildebrand Gurlitt, o. O., 15.05.1936, Nr. 10; vgl. auch <https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/artists/artist/16236/>, Aufruf: 30.11.2021.

nationalsozialistische Diktatur befürworten.¹⁰⁴ Zu den Kunden des Kunstkabinetts zählen Private, darunter Sammler, Museen und Kunsthändler.¹⁰⁵

196 Für die im *Legat Cornelius Gurlitt* enthaltenen Werke lassen sich Ankäufe aus Privatbesitz in unterschiedlichen Konstellationen rekonstruieren. Diese sind bestimmt von den jeweils individuellen Lebensbedingungen und dem Verfolgungsstatus der Verkäufer:innen in der Diktatur. Anhand von drei Beispielen aus dem Nachlass Gurlitt soll die Unterschiede veranschaulicht werden.

197 Der Ankauf eines Grafikkonvoluts von Edvard Munch aus der Hamburger Sammlung Rauert im August 1938 erfolgt wenige Monate nach dem Tod von Paul Rauert (1863 – 1938), dessen Witwe Martha Rauert (1869 – 1958) Teile des Kunstbesitzes veräußert.¹⁰⁶ Martha

¹⁰⁴ Emil Nolde und Franz Radziwill waren Mitglieder der NSDAP, Franz Lenk gehörte wie Emil Nolde zu den Unterzeichnern des *Aufrufs der Kulturschaffenden* (1934) zur Unterstützung Adolf Hitlers. Der von Joseph Goebbels formulierte Text erscheint am 18. August 1934 im *Völkischen Beobachter*. Er wird von 37 Personen unterzeichnet, darunter Architekten, Künstler, Musiker und Wissenschaftler. Zu Emil Nolde vgl. die rezenten Publikationen von Aya Soika und Bernhard Fulda. Bernhard Fulda u. Aya Soika (Hg.), *Emil Nolde – Eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus. Chronik und Dokumente*, 2 Bde., München 2019; Bernhard Fulda, «Das Schweigen der Quellen. Leerstellen bei Emil Nolde», in: Meike Hoffmann u. Dieter Scholz (Hg.), *Unbewältigt? Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus: Kunst, Kunsthandel, Ausstellungspraxis*, Berlin 2020, S. 256-267. Zu Franz Lenk vgl. Olaf Peters, *Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus: Affirmation und Kritik, 1931 – 1947*, Berlin, 1998. Zu Franz Radziwill vgl. James A. van Dyke, *Franz Radziwill and the contradictions of German art history, 1919 – 1945*, Ann Arbor [Mich.] 2011; Birgit Neumann-Dietzsch, *Der Maler Franz Radziwill in der Zeit des Nationalsozialismus*, Bielefeld 2011; Eduard Dohmeier, *Verstörende Bilder. Das Werk von Franz Radziwill im «Dritten Reich»*, Oldenburg 2007.

¹⁰⁵ Laut der Geschäftsbücher verkauft Gurlitt beispielsweise an Museen in Hamburg, Lübeck, Karlsruhe, Köln, Königsberg oder Wiesbaden; an die Kunsthändler Böhler, Commeter, Gutbier, Halvorsen, Kühl, Paffrath, Plietzsch oder Römer. Bundesarchiv, N 1826/159, Bl. 1-245, Kunstkabinett Dr. H. Gurlitt, Einkaufsbuch – Verkaufsbuch 1937 – 1944; Bl. 246-448, Kunstkabinett Dr. H. Gurlitt, Ein- und Verkaufsbuch, 1937 – 1944; Bundesarchiv, N 1826/160, Bl. 1-252, Kunstkabinett Dr. H. Gurlitt, Konto-Korrent, 1937 – 1941; Bundesarchiv, N 1826/160, Bl. 252-355, Kunstkabinett Dr. H. Gurlitt, Export & Händler-Verkäufe, 1938 – 1942.

¹⁰⁶ Vgl. Edvard Munch, *August Strindberg*, 1896, Lithographie, BArch, N 1826/159, Kunstkabinett Dr. H. Gurlitt, Geschäftsbuch, 1937-1945, S. 14, 31.08.1938, Nr. 1125; <https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/collection/item/157157/>, Aufruf: 30.11.2021. Zur Erwerbung von 365 Arbeiten Edvard Munchs aus der Sammlung Rauert vgl. Nadine Bahrmann, «Wegweiser für die Provenienzforschung: Nummern und Listen im «Kunstfund Gurlitt», in: *Kunstfund Gurlitt – Wege der Forschung*, hrsg. v. Nadine

Rauert zählt nicht zu den Verfolgten des NS-Regimes, ein verfolgungsbedingter Verkauf aufgrund einer Notlage oder aufgrund von Zwang ist nach bisherigen Kenntnissen nicht gegeben. 21 Kunstwerke des Legats Cornelius Gurlitt befanden sich nach bisherigem Kenntnisstand bis 1938 in der Sammlung von Paul und Martha Rauert.¹⁰⁷

Bahrman, Andrea Baresel-Brand, Gilbert Lupfer, Bd. 2 d. R. Provenire, Berlin 2020, S. 19-33, S. 29-30; Vanessa Maria Voigt, *Kunsthändler und Sammler der Moderne im Nationalsozialismus. Die Sammlung Sprengel 1934 bis 1945*, Berlin 2007, S. 130-155.

¹⁰⁷ Es handelt sich um die Arbeiten auf Papier Edvard Munch, *Zwei Menschen*, 1920, <https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/collection/item/157167/>, Aufruf 30.11.2021; Edvard Munch, *Ruhende Frau*, 1919 – 1920, <https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/collection/item/157166/>, Aufruf: 30.11.2021; Edvard Munch, *Liegender Halbakt I*, 1924, <https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/collection/item/157165/>, Aufruf: 30.11.2021; Edvard Munch, *Grabende Arbeiter*, 1920, <https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/collection/item/157164/>, Aufruf: 30.11.2021; Edvard Munch, *Birgitte III*, 1930, <https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/collection/item/157163/>, Aufruf: 30.11.2021; Edvard Munch, *Birgitte I*, 1930, <https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/collection/item/157162/>, Aufruf: 30.11.2021; Edvard Munch, *Asche II*, 1899, <https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/collection/item/157161/>, Aufruf: 30.11.2021; Edvard Munch, *Die Frauen und das Gerippe*, 1896, <https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/collection/item/157160/>, Aufruf: 30.11.2021; Edvard Munch, *Die Kronprätendenten: Håkon und Margrete*, 1980, <https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/collection/item/157159/>, Aufruf: 30.11.2021; Edvard Munch, *Abend. Melancholie I*, 1896; <https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/collection/item/157158/>, Aufruf: 30.11.2021; Edvard Munch, *August Strindberg*, 1896, <https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/collection/item/157157/>, Aufruf: 30.11.2021; Edvard Munch, *Krankenzimmer (Der Sohn)*, um 1915, <https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/collection/item/157156/>, Aufruf: 30.11.2021; Edvard Munch, *Grosse Schneelandschaft*, 1898, <https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/collection/item/157155/>, Aufruf: 30.11.2021; Edvard Munch, *Ingeborg Heiberg*, 1895; <https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/collection/item/157154/>, Aufruf: 30.11.2021; Edvard Munch, *Meer der Liebe*, 1896, <https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/collection/item/157153/>, Aufruf: 30.11.2021; Edvard Munch, *Trauerbesuch*, 1915, <https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/collection/item/157152/>, Aufruf: 30.11.2021; Edvard Munch, *Junge Frauen am Strand I*, 1907, <https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/collection/item/157151/>, Aufruf: 30.11.2021; Edvard Munch, *Eifersucht I*, 1896, <https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/collection/item/157150/>, Aufruf: 30.11.2021; Edvard Munch, *Zum Walde*, 1908 – 1909, <https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/collection/item/157149/>, Aufruf: 30.11.2021; Edvard Munch, *Mädchen auf der Brücke*, 1903,

Der Ankauf mehrerer Bleistiftzeichnungen Adolph von Menzels von Ernst Julius Wolffson und Elsa Helene Cohen im Dezember 1938 hingegen steht in unmittelbarem Zusammenhang mit deren Verfolgung durch das NS-Regime.¹⁰⁸ Ernst Julius Wolffson und Elsa Helene Cohen wurden als evangelisch getaufte Christen wegen ihrer Vorfahren jüdischen Glaubens als Juden klassifiziert, in ihren Bürgerrechten eingeschränkt und mit Verabschiedung der *Verordnung über eine Sühneleistung der Juden deutscher Staatsangehörigkeit* am 12. November 1938 zu einer Vermögensabgabe verpflichtet.¹⁰⁹ Ernst Julius Wolffson war im Zuge des Novemberpogroms am 9. November 1938 verhaftet und für drei Wochen ins Konzentrationslager Sachsen verbracht worden.¹¹⁰ Im Besitz von Cornelius Gurlitt befand sich Adolph von Menzels Bleistiftzeichnung *Inneres einer gotischen Kirche* (1874) aus der

<https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/collection/item/157148/>, Aufruf: 30.11.2021;
Edvard Munch, *Die Gasse*, 1895,

<https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/collection/item/157147/>, Aufruf: 30.11.2021.

¹⁰⁸ Bundesarchiv, N 1826/159, Kunstkabinett Dr. H. Gurlitt, Einkaufsbuch – Verkaufsbuch, 1937 – o. D. [1944], Bl. 28, 1.12.1938 und 31.12.1938; Lost Art-ID 478264,

https://www.lostart.de/Webs/DE/Datenbank/EinzelobjektFund.html?cms_param=EOBJ_ID%3D478264; Kunstmuseum Bern, *Der Nachlass Gurlitt*,

<https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/collection/item/99482/>, Aufruf: 30.11.2021..

¹⁰⁹ Grundlage der «Judenvermögensabgabe» [Reichsgesetzblatt I 1938 S. 1579, 1638-1640; I 1939, S. 2059], die zusammen mit der «Verordnung zur Ausschaltung der Juden aus dem deutschen Wirtschaftsleben» am 12. November erlassen wird [Reichsgesetzblatt I 1938 S. 1580], ist die «Verordnung über die Anmeldung des Vermögens von Juden» von April 1938 [Reichsgesetzblatt I 1938, S. 414-415]. Mit der «Verordnung über den Einsatz des jüdischen Vermögens» [3. Dezember 1938, Reichsgesetzblatt I 1938, S. 1709-1712] kann das Reichswirtschaftsministerium den Zwangsverkauf mobiler und immobilier Vermögenswerte verfügen; Kunstwerke und Gegenstände, deren Wert 1.000 Reichsmark überschreitet, dürfen nur noch an eine staatliche Ankauftsstelle veräußert werden. Die «11. Verordnung zum Reichsbürgergesetz» [November 1941, Reichsgesetzblatt I 1941, S. 722-724] bestimmt den Verlust der deutschen Staatsangehörigkeit für deutsche Juden, die nach Deportation oder Emigration im Ausland waren. Ihr Eigentum fällt an das Deutsche Reich. Mit der «13. Verordnung zum Reichsbürgergesetz» [1. Juli 1943, Reichsgesetzblatt I 1943, S. 372] geht das Eigentum verstorbener Juden auf das Deutsche Reich über.

¹¹⁰ Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Taskforce Schwabinger Kunstfund, Gutachten, Adolph Menzel, *Inneres einer gotischen Kirche*, 04.11.2015.

Sammlung von Elsa Helene Cohen, die am 20. Februar 2017 an die Erben nach Elsa Helene Cohen restituiert wurde.¹¹¹

- 199 Gurlitts Partizipation an verfolgungsbedingten Verwertungsketten veranschaulicht auch der Erwerb von Kunstwerken aus dem Besitz des Leipziger Musikverlegers Dr. Henri Hinrichsen, die er nicht wie im Geschäftsbuch angegeben direkt von Hinrichsen, sondern nach der staatlichen Vermögensbeschlagnahme übernimmt.¹¹² Im Besitz von Cornelius Gurlitt befand sich Carl Spitzwegs Zeichnung *Das Klavierspiel* (um 1840) aus der Sammlung Hinrichsen, die am 12. Januar 2021 an die Erben nach Dr. Hinrichsen restituiert wurde.¹¹³
- 200 Der Geschäftsbucheintrag «Geh.[eim]R[a]t Hinrichsen» ist mithin als eine bewusste Täuschung zu werten, da ein freihändiger Verkauf suggeriert wird, statt der Erwerbung aus dem im Zuge der Emigration der Familie Hinrichsen durch die Finanzbehörden Leipzig sichergestellten und im Museum der bildenden Künste deponierten Kunstbesitz.¹¹⁴
- 201 Die ab 1933 einsetzenden Reglementierungen des Kunsthandels betreffen auch Hildebrand Gurlitt als Kunsthändler. Mit Gründung der Reichskulturkammer im September 1933 entsteht eine dem Propagandaministerium nachgeordnete Kontrollinstanz für den gesamten Kunstbetrieb inklusive des Kunsthandels. Die Mitgliedschaft in der Reichskulturkammer ist Voraussetzung für die Ausübung des Berufs.¹¹⁵ Sie kann abgelehnt werden, wenn Zweifel

¹¹¹ Kunstmuseum Bern, *Der Nachlass Gurlitt*,

<https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/collection/item/99482/>, Aufruf: 30.11.2021.

¹¹² Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Taskforce Schwabinger Kunstfund, Gutachten, Carl Spitzweg, *Das Klavierspiel*, 12.08.2014. Bundesarchiv, N 1826/159, Kunstkabinett Dr. H. Gurlitt, Einkaufsbuch – Verkaufsbuch, 1937 – o. D. [1944], Bl. 40, 06. u. 07.12.1940; Lost Art-ID 477912,

https://www.lostart.de/Web/DE/Datenbank/EinzelobjektFund.html?cms_param=EOBJ_ID%3D477912; Kunstmuseum Bern, *Der Nachlass Gurlitt*,

<https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/collection/item/154418/>, Aufruf: 30.11.2021.

¹¹³ Kunstmuseum Bern, *Der Nachlass Gurlitt*,

<https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/collection/item/99482/>, Aufruf: 30.11.2021.

¹¹⁴ Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Taskforce Schwabinger Kunstfund, Gutachten, Carl Spitzweg, *Das Klavierspiel*, 12.08.2014.

¹¹⁵ Reichskulturkammergesetz, 22.09.1933, Reichsgesetzblatt, Teil I, S. 661; Erste Verordnung zur Durchführung des Reichskulturkammergesetzes, 01.11.1933, 2. § 4.

an der «Zuverlässigkeit» und der «Eignung» der Antragstellenden bestehen. Von Juden und Ausländern ist ein gesonderter Nachweis der Zuverlässigkeit und Eignung gefordert.¹¹⁶ Bereits Anfang 1934 werden die Voraussetzung für eine Mitgliedschaft in der Reichskulturkammer weiter eingeschränkt. Neuanträge von Juden sollen fortan abgelehnt werden. Kammermitglieder sollen Auskunft zu Abstammung, Religion- und NSDAP-Mitgliedschaft geben.¹¹⁷ Weitere Beschränkungen im Sommer 1935 ermöglichen den Ausschluss von «Juden, Nichtarier[n], jüdisch Versippt[en]» und führen so die Verdrängung von Juden aus dem Kunsthandel weiter.¹¹⁸ Kunsthändler ohne eine «notwendige Eignung und Zuverlässigkeit» werden zur Umstrukturierung oder Auflösung des ihres Geschäfts aufgefordert.¹¹⁹

202 Hildebrand Gurlitt meldet zum 14. November 1933 ein Gewerbe als selbständiger «Händler mit Kunstwerken und

¹¹⁶ Erste Verordnung zur Durchführung des Reichskulturkammergesetz, 01.11.1933, 2. § 10.

Nina Kubowitsch, «Nicht freiwilliger Entschluss, sondern gesetzlicher Zwang. Die Mitgliedschaft in der Reichskammer der bildenden Künste», in: Anja Tiedemann (Hg.), *Die Kammer schreibt schon wieder. Das Reglement für den Handel mit moderner Kunst im Nationalsozialismus* (Schriften der Forschungsstelle «Entartete Kunst», Bd. 10), Berlin 2016, S. 69-81, S. 73.

¹¹⁷ Nina Kubowitsch, «Nicht freiwilliger Entschluss, sondern gesetzlicher Zwang. Die Mitgliedschaft in der Reichskammer der bildenden Künste», in: Anja Tiedemann (Hg.), *Die Kammer schreibt schon wieder. Das Reglement für den Handel mit moderner Kunst im Nationalsozialismus* (Schriften der Forschungsstelle «Entartete Kunst», Bd. 10), Berlin 2016, S. 69-81, S. 73.

¹¹⁸ Erste Anordnung betr. den Schutz des Berufes und die Berufsausübung der Kunst- und Antiquitätenhändler, 04.08.1934; Zweite Anordnung betr. den Schutz des Berufes und die Berufsausübung der Kunst- und Antiquitätenhändler, 31.07.1935; Joseph Goebbels, Rundanweisung an die Kammern der Reichskulturkammer, 27.06.1935, zit. n. Volker Dahm 1993, S. 65; Nina Kubowitsch, «Nicht freiwilliger Entschluss, sondern gesetzlicher Zwang. Die Mitgliedschaft in der Reichskammer der bildenden Künste», in: Anja Tiedemann (Hg.), *Die Kammer schreibt schon wieder. Das Reglement für den Handel mit moderner Kunst im Nationalsozialismus* (Schriften der Forschungsstelle «Entartete Kunst», Bd. 10), Berlin 2016, S. 69-81, S. 73; Maïke Hoffmann, «Saboteur und Profiteur. Hildebrand Gurlitt als Händler «entarteter» Kunst», in: Uwe Fleckner, Thomas W. Gaehtgens u. Christian Huemer (Hg.), *Markt und Macht. Der Kunsthandel im «Dritten Reich»* (Schriften der Forschungsstelle «Entartete Kunst», Bd. 12), Berlin u.a. 2017, S. 141-166, S. 156-157.

¹¹⁹ Das Rundschreiben der Reichskammer der bildenden Künste, 28.08.1935, ist abgebildet im Aufsatz von Meike Hopp, «Kunsthandel 1938», in: Eva Atlán, Raphael Gross u. Julia Voss (Hg.), *1938. Kunst – Künstler – Politik*, Göttingen 2013, S. 157.

Kunstgewerbegegenständen» an und muss entsprechend eine Mitgliedschaft in der Reichskammer der bildenden Künste beantragen.¹²⁰ Dokumenten im Nachlass zufolge ist Gurlitt auf eine möglichst regimekonforme Darstellung seiner Familienverhältnisse bedacht.¹²¹ Mit Verabschiedung von Reichsbürgergesetz und «Gesetz zum Schutze des deutschen Blutes und der deutschen Ehre» am 15. September 1935 werden jüdische Deutsche die Bürgerrechte aberkannt und gemäss Abstammung klassifiziert. Hildebrand Gurlitts Großmutter väterlicherseits entstammt einer jüdischen Familie. Entsprechend der sogenannten Nürnberger Rassengesetze gilt Hildebrand Gurlitt als «jüdischer Mischling 2. Grades», die das Reichsbürgerrecht behielten.¹²² Wie sein Cousin Wolfgang Gurlitt bleibt Hildebrand Gurlitt Mitglied der Reichskammer der bildenden Künste und in der Ausübung seines Geschäfts als Kunsthändler uneingeschränkt.¹²³ Anzunehmen ist ein

¹²⁰ Bundesarchiv, N 1826/42, Bl. 234, Hildebrand Gurlitt, Gewerbeanmeldeschein, Nr. 16915/1933, Hamburg, 14.11.1933; Staatsarchiv Hamburg, 231-7 A I, Nr. 40884. In der Literatur wird der Eintritt Gurlitts auch mit dem Jahr 1934 angegeben. Meike Hoffmann und Nicola Kuhn, *Hitlers Kunsthändler. Hildebrand Gurlitt 1895 – 1956. Die Biographie*, München 2016, S. 161. Diese Jahreszahl entstammt Gurlitts Angabe im Meldebogen des Gesetzes zur Befreiung vom Nationalsozialismus und Militarismus vom 5. März 1946. Staatsarchiv Coburg, Spk BA Land, 251-002, Bl. 1, Hildebrand Gurlitt, Meldebogen des Gesetzes zur Befreiung vom Nationalsozialismus und Militarismus vom 5. März 1946.

¹²¹ Bundesarchiv, N 1826/61, Bl. 35, N. N. [Hildebrand Gurlitt], Stammbaum, o. D.; Bundesarchiv, N 1826/62, Bl. 64-98, N. N. [Hildebrand Gurlitt], Notizen zu Familiengeschichte und Abstammung, o. D.. Die Darstellung von Hildebrand Gurlitts geschäftlicher Entwicklung in Bezug zur NS-Rassengesetzgebung folgt den Ausführungen von Gesa Vietzen unveröffentlichtem Text *Verfolgte und Verführte. Die Aktion «Entartete Kunst» als Mittel zum Zweck*. Die Veröffentlichung erfolgt im September 2022.

¹²² Hildebrand Gurlitts Vater, Cornelius Gurlitt, ist als «Mischling 1. Grades» von der rassistischen Gesetzgebung betroffen. Seine Kinder werden als «deutschblütig» klassifiziert. Beate Meyer, «Jüdische Mischlinge». Rassenpolitik und Verfolgungserfahrung 1933 – 1945, Hamburg 2002²; James F. Tent, *Im Schatten des Holocaust. Schicksale deutsch-jüdischer «Mischlinge» im Dritten Reich*, Köln 2007, S. 85-86; Katja Happe, Michael Mayer, Maja Peers (Bearb.), *Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden durch das nationalsozialistische Deutschland 1933 – 1945* (Quellensammlung), Band 5: *West- und Nordeuropa 1940–Juni 1942*, München 2012, S. 369.

¹²³ Am 13. Mai 1937 lässt Gurlitt das Geschäft in das Handelsregister der Stadt Hamburg eintragen. Am 8. Juli 1937 wird Helene Gurlitt Geschäftsinhaberin. Bundesarchiv, N 1826/42, Bl. 236, Gewerbeanmeldeschein, Nr. 16115 1937, Helene Rose Gurlitt, geb. Hanke, Hamburg, 24.07.1937. Das Geschäft wird im September 1954

Zusammenhang zwischen den NS-Rassengesetzen und der Übertragung des Kunstkabinetts an seine Frau, Helene Gurlitt zum 8. Juli 1937. Mit der Geschäftsübertragung firmiert das Kunstkabinett als ein «arisches» Unternehmen.

- 203 Es ist davon auszugehen, dass Gurlitts Kunsthandel wegen der nationalsozialistischen Verfolgung- und Kulturpolitik in stärkerem Masse Aufschwung nimmt, als er von deren Massnahmen eingeschränkt wurde.¹²⁴
- 204 Mit der Ernennung von Adolf Ziegler als Präsident der Reichskammer der bildenden Künste erfolgt 1936 eine deutliche Radikalisierung der deutschen Kulturpolitik, die 1937 einen Höhepunkt in der Einziehung von Kunstwerken der Moderne ab 1910 aus deutschem Museumsbesitz findet, der sogenannten Aktion «Entartete Kunst».¹²⁵
- 205 Ab Mai 1937 verzichtet Gurlitt nach derzeitigen Kenntnissen auf Ausstellungen lebender Künstler.¹²⁶ Der Handel mit moderner und zeitgenössischer Kunst bleibt jedoch bis zum Ende des Zweiten

gelöscht. Bundesarchiv, N 1826/42, Bl. 248-252; Staatsarchiv Hamburg, A1, Band 182, HRA 40884.

¹²⁴ Ein Forschungsdesiderat ist, in welchem Masse das Hildebrand Gurlitt von der Verdrängung jüdischer Kunst- und Antiquitätenhändler aus dem lokalen und nationalen Kunstmarkt profitiert. Siehe neben anderen Studien: Frank Bajohr, «Aryanisation» in *Hamburg: the economic exclusion of Jews and the confiscation of their property in Nazi-Germany*, New York, 2002; Peter Hayes u. Imtrud Wojak, «Arisierung» im *Nationalsozialismus. Volksgemeinschaft, Raub und Gedächtnis*, Frankfurt am Main, 2000.

¹²⁵ Das RMVP lässt ab Frühsommer 1937 auf Anordnung von Adolf Hitler moderne Kunstwerke aus deutschem Museumsbesitz einziehen. In zwei Kampagnen werden mehr als 21.000 Objekte aus 101 Museen beschlagnahmt und in ein Berliner Lagerhaus verbracht. Die Massnahme wird nachträglich durch das Gesetz über die Einziehung von Erzeugnissen entarteter Kunst (31.05.1938) legalisiert. Eine Kommission zur Verwertung der Produkte entarteter Kunst befindet über die internationale Verwertung der Objekte. International verwertbare Objekte werden ab August 1938 im Schloss Schönhausen bei Berlin eingelagert und in Verantwortung des RMVP, Abteilung IX verkauft.

¹²⁶ Meike Hoffmann, «Abtauchen in die Grauzone. Hildebrand Gurlitt und die Reichskammer der bildenden Künste», in: Anja Tiedemann (Hg.), *Die Kammer schreibt schon wieder. Das Reglement für den Handel mit moderner Kunst im Nationalsozialismus* (Schriften der Forschungsstelle «Entartete Kunst», Bd. 10), Berlin 2016, S. 191-206, S. 201.

Weltkrieges unbeeinträchtigt von der nationalsozialistischen Kunstpolitik.¹²⁷

206 Wenige Monate nach Ende der ersten Ausstellung «Entartete[r] Kunst» in München akquiriert Hildebrand Gurlitt bei deutschen Museen, indem er nach Verkaufs- oder Tauschmöglichkeiten für Werke von Max Liebermann, Edvard Munch¹²⁸ oder von Künstlern der französischen Moderne anfragt.¹²⁹ Dieses Vorgehen erfolgt in Einklang mit kulturpolitischen Entscheidungen im Anschluss an die sogenannte Aktion «Entartete Kunst». Die Aussonderung von Werken Max Liebermanns aus den Schausammlungen deutscher Museen erfolgt auf eine Anordnung des Erziehungsministers,

¹²⁷ Gesa Jeuthe, «Die Moderne unter dem Hammer. Zur <Verwertung> der <entarteten> Kunst durch die Luzerner Galerie Fischer 1939», in: Uwe Fleckner (Hg.), *Angriff auf die Moderne* (Schriften der Forschungsstelle «Entartete Kunst», Bd. 1), Berlin 2007, S. 189-305; Wolfgang Schöddert, «Vom Geist der Kunst und Ungeist der Zeit. Spuren der Galerie Ferdinand Moeller aus den Jahren 1937 bis 1945», in: Maike Steinkamp u. Ute Haug (Hg.), *Werke und Werte. Über das Handeln und Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus* (Schriften der Forschungsstelle «Entartete Kunst», Bd. 5), Berlin 2010, S. 61-81, S. 65 u. S. 77.

¹²⁸ Im Mai 1938 verkauft Gurlitt das Gemälde *Zwei Menschen* von Edvard Munch aus den Kunstsammlungen Chemnitz an den norwegischen Kunsthändler Harald Holst Halvorsen, Oslo. Bundesarchiv, N 1826/159, Kunstkabinett Dr. H. Gurlitt, sogen. Verkaufsbuch, 1937 – 1944, Bl. 22, Kauf 09.05.1938; Bl. 23, Verkauf, 09.05.1938. Zum Tausch des Gemäldes *Der Heimweg [Liebespaar]* von Edvard Munch aus den Städtischen Kunstsammlungen Düsseldorf vgl. Meike Hopp u. Johannes Gramlich, ««Gelegentlich wird Kunst zu Geld gemacht.» Hildebrand Gurlitt als Kunsthändler im Nationalsozialismus», in: *Bestandsaufnahme Gurlitt*, Ausstellungskatalog, hrsg. v. d. Kunst- und Ausstellungshalle des Bundes Bonn u. d. Kunstmuseum Bern, München 2017¹/2018², S. 32-47, S. 39. *Bestandsaufnahme Gurlitt*, Ausstellungskatalog, hrsg. v. d. Kunst- und Ausstellungshalle des Bundes Bonn u. d. Kunstmuseum Bern, München 2017¹/2018².

¹²⁹ Kunsthalle Mannheim, Archiv, Akte 471, Bl. 19, Hildebrand Gurlitt, Hamburg, 02.10.1937. Im Zuge der Aktion «Entartete Kunst» sind nicht restlos alle Werke der modernen Kunst ab 1910 aus deutschem Museumsbesitz erfasst worden. Wie Hildebrand Gurlitt agierten mehrere Kunsthändler. Ferdinand Moeller erwirbt bereits 1936 Wassily Kandinskys Gemälde *Improvisation, 28* (1912), vom Museum Folkwang, Essen. Es befindet sich heute im Salomon R. Guggenheim Museum, New York. Wolfgang Schöddert, «Vom Geist der Kunst und Ungeist der Zeit. Spuren der Galerie Ferdinand Moeller aus den Jahren 1937 bis 1945», in: Maike Steinkamp u. Ute Haug (Hg.), *Werke und Werte. Über das Handeln und Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus* (Schriften der Forschungsstelle «Entartete Kunst», Bd. 5), Berlin 2010, S. 61-81, S. 70; Andreas Mario von Lüttichau, «Der Verlust der Moderne», in: Hartwig Fischer u. Uwe Schneede (Hg.), *Das schönste Museum der Welt. Museum Folkwang bis 1933*, Ausst.Kat. Museum Folkwang Essen, Göttingen 2010, S. 201-212, S. 205-208.

Bernhard Rust, anlässlich der Tagung deutscher Museumsleiter im August 1937.¹³⁰

- 207 Gurlitts Geschäfte mit dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda beginnen im Oktober 1938, nachdem er sein Interesse am Verkauf der aus deutschem Museumsbesitz als «entartet» eingezogenen Kunstwerke gezeigt hat.¹³¹ Am 25. Oktober 1938 besucht Gurlitt erstmals das Depot der zur internationalen Verwertung bestimmten Werke in Schloss Schönhausen.¹³²
- 208 Zusammen mit den Kunsthändlern Bernhard A. Böhmer, Karl Buchholz und Ferdinand Möller setzt Hildebrand Gurlitt fortan den

¹³⁰ In der Folge trennen sich verschiedene Museen, darunter Breslau, Chemnitz, Düsseldorf, Halle, Köln und Stuttgart von Werken Max Liebermanns. Gesa Jeuthe, «Der Wert der deutschen Kunst am Beispiel von Max Liebermann und Emil Nolde», in: Maike Steinkamp u. Ute Haug (Hg.), *Werke und Werte. Über das Handeln und Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus* (Schriften der Forschungsstelle «Entartete Kunst», Bd. 5), Berlin 2010, S. 3-23. Zu Deakzessionen deutscher Museen im Zeitraum von 1933 bis 1945 liegen bislang nur wenige Studien vor, obwohl kunstpolitisch motivierte Aussonderungen aus den Sammlungen durch Tausch oder Verkauf in den Jahren von 1933 bis 1945 mitunter auch in grösserem Umfang stattfinden. Beispielsweise veräussert das Wallraf-Richartz-Museum in Köln 630 Magazinbilder durch Tausch und Kauf. Daniela Wilmes, «Privates Sammeln mit Kalkül. Aspekte der Sammeltätigkeit von Josef Haubrich im Nationalsozialismus», in: Maike Steinkamp u. Ute Haug (Hg.): *Werke und Werte. Über das Handeln und Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus*, Berlin 2010 (Schriften der Forschungsstelle «Entartete Kunst», Bd. 5), S. 147-169, S. 160. Zum Umbau des Nassauischen Landesmuseums Wiesbaden durch Hermann Voss vgl. Kathrin Iselt, «Sonderbeauftragter des Führers». *Der Kunsthistoriker und Museumsmann Hermann Voss (1884 – 1969)*, Köln 2010; zu den Bayerischen Staatsgemälde Sammlungen: Andrea Bambi, «Nicht pinakothekswürdig.» Ernst Buchners Museumspolitik und ihre Folgen: Tauschgeschäfte und Ausstellungen in den Pinakotheken 1933 – 1945», in: Bayerische Staatsgemälde Sammlungen (Hg.), *Jahresbericht*, München 2016, S. 126-135. Christoph Zuschlag führt die Deakzessionen auf die Entlassungen aufgrund des Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums [07.04.1933, Reichsgesetzblatt I 1933, S. 175] und die darauf folgende Einstellungen mit Parteigängern zurück. Christoph Zuschlag, «Ballast, wertlos, entbehrlich» – Wie sich das Schlesische Museum der Bildenden Künste in Breslau 1942 eines Bildes von Max Liebermann entledigte [...], in: Meike Hoffmann u. Andreas Hünecke, «Entartete Kunst» in Breslau, Stettin und Königsberg (Schriften der Berliner Forschungsstelle «Entartete Kunst»), Paderborn u. a. 2021, S. 71-82, S. 73-74.

¹³¹ Bundesarchiv, R 55/21015, Bl. 147, Hildebrand Gurlitt, Hamburg, 14.10.1938.

¹³² Bundesarchiv, R 55/21015, Bl. 148, Rolf Hetsch, Entwurf einer Antwort von Franz Hofmann, Berlin, 20.10.1938; ebd., Bl. 150, Hildebrand Gurlitt, Hamburg, 20.10.1938. Eine erste Werkauswahl legt Gurlitt dem RMVP am 25.10.1938 vor. Die Liste nennt ausschliesslich Kunstwerke von ausländischen Künstlern mit gesichertem Marktwert, keine Werke der deutschen Moderne. Bundesarchiv, R 55/21015, Bl. 150, Hildebrand Gurlitt, Hamburg, 28.10.1938.

Verkauf der beschlagnahmten Kunstwerke für das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda um. Bis zum offiziellen Abschluss der Verwertungsaktion «Entartete Kunst» im Sommer 1941 übernimmt Hildebrand Gurlitt gemäss der im deutschen Bundesarchiv erhaltenen Verträge 3.879 Kunstwerke vom Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda: 78 Gemälde, 278 Aquarelle, 52 Zeichnungen und 3.471 Druckgrafiken.¹³³

- 209 Ab Oktober 1938 versucht Hildebrand Gurlitt zunächst qualitätsvolle Kunstwerke von Künstlern mit gesichertem Marktwert aus der Beschlagnahmemasse «Entartete Kunst» für den Verkauf ins Ausland zu reservieren. Belegt sind Vermittlungen mehrerer Objekte auf Kommissionsbasis etwa an Händler, Sammler und ein Museum in der Schweiz¹³⁴, aber auch gescheiterte Übernahmen.¹³⁵ Im

¹³³ Bundesarchiv Berlin, R 55/21015. In der sogenannten Händlerakte sind acht Verträge zwischen Gurlitt und dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda [RMVP] erhalten. Der schriftliche Nachlass Cornelius Gurlitt enthält nur sehr wenige Unterlagen zur An- und Verkäufen von Kunstwerken aus der Beschlagnahmeaktion «Entartete Kunst». Bundesarchiv Berlin, N 1826/159, Kunstkabinett Dr. H. Gurlitt, sogen. Verkaufsbuch, 1937 – 1944. Zu den Zahlen vgl. Maïke Hoffmann, «Saboteur und Profiteur. Hildebrand Gurlitt als Händler «entarteter» Kunst», in: Uwe Fleckner, Thomas W. Gaehtgens u. Christian Huemer (Hg.), *Markt und Macht. Der Kunsthandel im «Dritten Reich»* (Schriften der Forschungsstelle «Entartete Kunst», Bd. 12), Berlin u.a. 2017, S. 141-166, S. 159.

¹³⁴ Bundesarchiv Berlin, N 1826/159, Kunstkabinett Dr. H. Gurlitt, sogen. Verkaufsbuch, 1937 – 1944. An den Franz Meyer, Zürich, gehen die Gemälde Camille Bombois, *Angler* (o. D.) [EK-Nr. 11469, bis 20.08.1937 Städtisches Kunsthhaus, Kassel] und Louis Vivin, *Gare de l'Est* (o. D.) [EK 397, bis 25.08.1937, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main]. An August Klipstein, Bern, vermittelt Hildebrand Gurlitt im Februar 1939 Gemälde von Wassily Kandinsky und Robert Delaunay. Bundesarchiv, R 55/21015, Bl. 153, Hildebrand Gurlitt, Hamburg, 30.11.1938. Zusammen mit Karl Buchholz bereitet er den Verkauf des Gemälde *Tierschicksale* (1913) von Franz Marc an das Kunstmuseum Basel vor. Gurlitt begleitet auch Georg Schmidt, seit 1938 Direktor des Kunstmuseums Basel, bei seinem Besuch im Depot der international verwertbaren Kunstwerke der Beschlagnahmeaktion Entartete Kunst einen Monat vor der offiziellen Versteigerung bei der Galerie Theodor Fischer am 30.06.1939 in Luzern. Die Transaktionen lassen sich anhand der Dokumente in der sogenannten Händlerakte Gurlitt nachvollziehen. Bundesarchiv, R 55/21015. Zu Gurlitts Verkäufen an August Klipstein, Bern bzw. Eberhard Kornfeld, Bern vgl. Oliver Meier, Michael Feller, Stefanie Christ, *Der Gurlitt-Komplex. Bern und die Raubkunst*, Zürich 2017. S. 203, S. 210-211.

¹³⁵ Beispielsweise scheitert der Verkauf von Werken Edvard Munchs an den Kunsthändler Harald Holst Halvorsen, Oslo, an der Konkurrenz zu Karl Buchholz. Halvorsen erwirbt die Gemälde von Munch schliesslich direkt vom RMVP. Maïke

Wesentlichen übernimmt Hildebrand Gurlitt aus der Beschlagnahmemasse «Entartete Kunst» umfangreiche Konvolute an Arbeiten auf Papier, Unikate und Druckgrafiken.¹³⁶

210 Einen Grossteil der vom RMVP erworbenen Kunstwerke hat Hildebrand Gurlitt ab 1940 veräussert.¹³⁷ Die Kunsthistorikerin Meike Hoffmann schätzt, dass mehr als ein Drittel der von Bernhard A. Böhmer, Karl Buchholz, Hildebrand Gurlitt und Ferdinand Möller zum Verkauf übernommenen Werke nicht ins Ausland verkauft werden, sondern in deutsche Privatsammlungen eingehen oder zunächst im Geschäftsbestand der Kunsthändler verbleiben.¹³⁸ Auch Hildebrand Gurlitt setzt sich über die Anweisung, die beschlagnahmten Objekte nicht im Inland zu verkaufen, hinweg und veräussert «entartete» Kunst an die Kunsthändler Günther Franke, Wilhelm Grosshennig, Rudolf Probst, Paul Roemer und Alex Vömel sowie an die Sammler Reinhard des Arts, Arnold Budczies, Walter Clemens, Conrad Doebbekke, Georg Glaubitz, Willy Hahn, Josef Haubrich, Edgar Horstmann, Otto Siegfried Julius, Christian Kroetz, Hermann F. Reemtsma, Bernhard Sprengel.¹³⁹

Hoffmann, «Saboteur und Profiteur. Hildebrand Gurlitt als Händler «entarteter» Kunst», in: Uwe Fleckner, Thomas W. Gaehtgens u. Christian Huemer (Hg.), *Markt und Macht. Der Kunsthandel im «Dritten Reich»* (Schriften der Forschungsstelle «Entartete Kunst», Bd. 12), Berlin u.a. 2017, S. 141-166, S. 145.

¹³⁶ Die Verträge belegen den Erwerb von 2.600 Aquarellen, Zeichnungen und Druckgrafiken in Form von Tausch oder Kauf. Bundesarchiv, R 55/21015, Bl. 162-169, 22.05.1940; Bl. 120-121, 16.06.1940; Bl. 98-113, 13.12.1940; Bl. 184-206, 21.03.1941.

¹³⁷ Vgl. dazu die Unterlagen im Nachlass Cornelius Gurlitt, Bundesarchiv, N 1826. Eine Auswertung der Auktions- und Verkaufskataloge im Hinblick auf Werke aus dem Besitz Gurlitt steht bislang aus.

¹³⁸ Maïke Hoffmann, «Saboteur und Profiteur. Hildebrand Gurlitt als Händler «entarteter» Kunst», in: Uwe Fleckner, Thomas W. Gaehtgens u. Christian Huemer (Hg.), *Markt und Macht. Der Kunsthandel im «Dritten Reich»* (Schriften der Forschungsstelle «Entartete Kunst», Bd. 12), Berlin u.a. 2017, S. 141-166, S. 159. Zu Verkäufen von Bernhard A. Böhmer, Karl Buchholz und Ferdinand Moeller vgl. Volker Probst, ««Mein guter wie mein böser Engel». Ernst Barlach und Bernhard A. Böhmer», in: Maïke Hoffmann (Hg.), *Ein Händler «entarteter» Kunst: Bernhard A. Böhmer und sein Nachlass* (Schriften der Forschungsstelle «Entartete Kunst», Bd. 3), Berlin 2010, S. 18-51, S. 36.

¹³⁹ Maïke Hoffmann, «Saboteur und Profiteur. Hildebrand Gurlitt als Händler «entarteter» Kunst», in: Uwe Fleckner, Thomas W. Gaehtgens u. Christian Huemer (Hg.), *Markt und Macht. Der Kunsthandel im «Dritten Reich»* (Schriften der Forschungsstelle «Entartete Kunst», Bd. 12), Berlin u.a. 2017, S. 141-166, S. 159. Hoffmann bewertet das Unterlaufen des Verkaufsverbots als ein Akt der Sabotage des NS-Regimes. Diese

- 211 Umfangreiche Verkäufe aus dem ehemaligen Beschlagnahmegut sind ab 1946 belegt.¹⁴⁰ Nach Hildebrand Gurlitts Tod geben seine Witwe, Helene Gurlitt, und seine Kinder in unregelmässigen Abständen Werke der ehemals «entarteten» Kunst in den Kunsthandel.¹⁴¹
- 212 Das *Legat Cornelius Gurlitt* enthält rund 350 Werke mit nachweislichem Bezug zur Einziehung aus deutschem Museumsbesitz im Rahmen der Aktion «Entartete Kunst».¹⁴²
- 213 Gurlitts Zusammenarbeit mit dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda gehen auf seine Verbindungen zum 1928 in Dresden gegründeten Kunst-Dienst zurück, dessen Mitglieder für eine deutsche, sogenannte nordische Moderne eintreten.¹⁴³

Sichtweise folgt der Anzeige Reinhard Heydrichs, Leiter des Reichssicherheitshauptamtes, der den Verkauf von Werken «entarteter» Kunst im Inland 1941 als «Sabotage der Kunstpolitik des Führers» bewertet. Bundesarchiv, R 55/21018, Bl. 19, Reinhard Heydrich, Berlin, 25. April 1941.

¹⁴⁰ Bundesarchiv, N 1826/44, Bl. 87-89, Werkliste zum Verkauf an Arthur Lefford, Typoskript mit handschriftlichen Annotierungen, 30.11.1946. Durch Korrespondenz, Abrechnungen, Werklisten und Kataloge im schriftlichen Nachlass Gurlitt sind ab 1948 Verkäufe aus dem Kunstbesitz durch das Stuttgarter Kunstkabinett und die Galerien Grosshennig, Gutekunst und Klipstein sowie die Galerie Kornfeld belegt.

¹⁴¹ Oliver Meier, Michael Feller, Stefanie Christ, *Der Gurlitt-Komplex. Bern und die Raubkunst*, Zürich 2017, S. 13-20.

¹⁴² Der Grossteil der Objekte dieser Werkgruppe trägt Spuren der Beschlagnahme. Mitunter fragmentarisch erhalten sind beispielsweise die Nummern der Inventarisierung durch die Mitarbeiter des RMVP [EK-Nummer]. Deutliche Hinweise auf die beabsichtigte Verwertung der Werke geben die Manipulationen von Beschriftungen der ehemaligen Besitzer: Sammlerstempel und Inventarnummern sind weitreichend manipuliert oder entfernt worden. Die Werke wiesen verletzte Papieroberflächen, Schabspuren, Abdrücke von radierten Beschriftungen und Rückstände von Stempelfarben auf. Die Aufforderung an die Verkäufer der beschlagnahmten Kunstwerke, Hinweise auf Vorbesitzer zu eliminieren ist durch Ferdinand Möller belegt: Ferdinand Möller, Handschriftliche Notiz, o. D., o. O., Berlinische Galerie, Archiv, GFM, F 1, 3, zit. n. Wolfgang Schöddert, *Vom Geist der Kunst und dem Ungeist der Zeit. Spuren der Galerie Ferdinand Möller aus den Jahren 1937 – 1945*, in: Maike Steinkamp u. Ute Haug (Hg.), *Werke und Werte. Über das Handeln und Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus* (Schriften der Forschungsstelle «Entartete Kunst», Bd. 5), Berlin u.a. 2010, S. 61-81, S. 69.

¹⁴³ Isgart Kracht, «Im Einsatz für die deutsche Kunst. Hildebrand Gurlitt und Ernst Barlach», in: Maike Steinkamp u. Ute Haug (Hg.), *Werke und Werte. Über das Handeln und Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus* (Schriften der Forschungsstelle

Mit der Verwertung der beschlagnahmten Kunstwerke aus deutschem Museumsbesitz beauftragt das Propagandaministerium 1938 den Kunsthistoriker und Juristen Rolf Hetsch.¹⁴⁴ Unterstützung erhält Hetsch von Gotthold Schneider, Günter Ranft und Gertrud Werneburg, alle drei Mitglieder des Kunst-Dienst und seit 1933 inhaltlich, strukturell und personell mit dem Propagandaministerium verflochten.¹⁴⁵ Nach dem Regierungsantritt der Nationalsozialisten in Deutschland wird der Kunst-Dienst sukzessive in das neugegründete Propagandaministerium integriert.¹⁴⁶ Seine Mitglieder bestimmen die Positionierung des Ministeriums in der sogenannten Expressionsmusdebatte, einem Schauplatz der kulturpolitischen Machtkämpfe zwischen Joseph Goebbels und Alfred Rosenberg der Jahre 1933 bis 1935, entscheidend mit.¹⁴⁷ 1938 geht der Kunst-Dienst in der für die Verwertung der «entarteten» Kunst verantwortlichen Abteilung Bildende Kunst des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda auf und gestaltet bis 1941 den Verkauf der beschlagnahmten Kunstwerke.¹⁴⁸

«Entartete Kunst», Bd. 5), Berlin u.a. 2010, S. 41-60, S. 46; Johannes Gramlich, «Hildebrand Gurlitt auf dem französischen Kunstmarkt: Handel und Bürokratie», in: Nadine Bahrmann, Andrea Baresel-Brand u. Gilbert Lupfer (Hg.), *Kunstfund Gurlitt – Wege der Forschung* (Provenire, Bd. 2), Berlin 2020, S. 48-62, S. 50.

¹⁴⁴ Christian Fuhrmeister, «Dr. iur. Dr. phil. Rolf Hetsch, «einziger zünftiger Kunsthistoriker» i Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda», in: «Führerauftrag Monumentalmalerei» *Eine Fotokampagne 19433 – 1945*, hrsg. v. Christian Fuhrmeister, Stephan Klinge, Iris Lauterbach, Ralf Peters, Köln u.a., S. 107-126.

¹⁴⁵ Gotthold Schneider gründet 1928 den Kunst-Dienst e. V. als freie Arbeitsgemeinschaft der evangelischen Kirche in Dresden. Der Kunst-Dienst nimmt eine Gegenposition zu Alfred Rosenbergs Kampfbund für deutsche Kultur ein. Die Mitglieder engagieren sich für eine deutsche Moderne und treten mit dem Regierungswechsel 1933 für einen «nordischen Expressionismus» – vertreten durch Künstler wie Ernst Barlach, Edvard Munch oder Emil Nolde als Kunst des «Dritten Reichs» ein. Dieter Kusske, *Zwischen Kunst, Kult und Kollaboration. Der deutsche kirchennahe «Kunst-Dienst» 1928 bis 1945 im Kontext*, Bremen 2013, S. 253.

¹⁴⁶ Dieter Kusske, *Zwischen Kunst, Kult und Kollaboration. Der deutsche kirchennahe «Kunst-Dienst» 1928 bis 1945 im Kontext*, Bremen 2013, S. 253.

¹⁴⁷ Martin Papenbrock u. Gabriele Saure (Hg.), *Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in deutschen Ausstellungen*. Teil 1: *Ausstellungen deutscher Gegenwartskunst in der NS-Zeit*, Weimar 2000, S. 22.

¹⁴⁸ Bei der Abgabe der beschlagnahmten Kunstwerke agieren Hetsch, wie auch die Händler interessengeleitet, wenn es darum geht, Werke beispielsweise von Ernst Barlach nicht ins Ausland zu verkaufen. Daraus jedoch einen Gewissenskonflikt oder widerständiges Verhalten abzuleiten ist fragwürdig, da die Schlussfolgerung

- 215 Die Zusammenarbeit mit der Abteilung Bildende Kunst des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda ebnet Hildebrand Gurlitt den Weg zu den Kunstmärkten in den besetzten Ländern Westeuropas.¹⁴⁹
- 216 Erstmals fragt Gurlitt im November 1940 bei Rolf Hetsch nach, ob die Möglichkeit zur Ausdehnung der Geschäfte auf Belgien und die Niederlande bestehe.¹⁵⁰ Ein erster Aufenthalt in Paris ist für Juli 1941 belegt. Unmittelbar nach Abschluss der sogenannten Aktion «Entartete Kunst» erhält Gurlitt vom Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, den Auftrag zur Beobachtung des Kunstmarkts und Gelder zum Erwerb von Kunstwerken.¹⁵¹ Im Zeitraum von Juli 1941 bis Juli 1944 reiste Hildebrand Gurlitt insgesamt 33 Mal nach Frankreich.¹⁵²
- 217 Gurlitts Erwerbungen in den von Deutschland besetzten Ländern sind aufgrund der Zusammenarbeit mit staatlichen Instanzen respektive der Besatzungsverwaltung möglich. Sie belegen die fortschreitende Integration in Strukturen des nationalsozialistischen Kunstraubs. Als selbständiger Händler hat Hildebrand Gurlitt eine Wahl in Bezug darauf, ob er sich an der Verwertung von Kunst aus ehemals

Entlastungsargumentationen der Nachkriegszeit unkritisch übernimmt. Maike Hoffmann, «Saboteur und Profiteur. Hildebrand Gurlitt als Händler «entarteter» Kunst», in: *Markt und Macht. Der Kunsthandel im «Dritten Reich»*, hrsg. v. Uwe Fleckner, Thomas W. Gaehtgens u. Christian Huemer (Schriften der Forschungsstelle «Entartete Kunst», Bd. 12), Berlin u.a. 2017, S. 141-166, S. 155-156.

¹⁴⁹ Meike Hoffmann, «Von Kunsthandel bis Propaganda. Hildebrand Gurlitt und das Deutsche Institut in Paris», in: Meike Hoffmann u. Dieter Scholz (Hg.), *Unbewältigt? Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus: Kunst, Kunsthandel, Ausstellungspraxis*, Berlin 2020, S. 158-177, S. 163.

¹⁵⁰ Bundesarchiv R 55/21015, Bl. 83, Hildebrand Gurlitt, Hamburg, 11.11.1940.

¹⁵¹ Johannes Gramlich, «Hildebrand Gurlitt auf dem französischen Kunstmarkt: Handel und Bürokratie», in: Nadine Bahrmann, Andrea Baresel-Brand u. Gilbert Lupfer (Hg.), *Kunstfund Gurlitt – Wege der Forschung* (Provenire, Bd. 2), Berlin 2020, S. 48-62, S. 50.

¹⁵² Gurlitts Aufenthalte in Frankreich, Belgien und den Niederlanden lassen sich anhand von verschiedener Unterlagen im Schriftlichen Nachlass von Cornelius Gurlitt, französischen und deutschen Archiven rekonstruieren. Dazu zählen beispielsweise die Geschäftsbücher, Kalender, Schriftwechsel mit deutschen Institutionen oder Ausfuhrgenehmigungen. Ein Adressbuch bietet einen beschränkten Einblick in Gurlitts Geschäftsbeziehungen in Frankreich, da es, in den Zeitraum nach 1945 zu datieren ist. Hier finden sich die Namen von mehr als 100 Personen mit Beziehung zum Kunsthandel. Bundesarchiv, N 1826/186.

öffentlichem Besitz, an Geschäften in unter deutscher Besatzungshoheit stehenden Ländern und damit an den Plünderungen von Kunst von europäischen Juden zumindest mittelbar beteiligt.¹⁵³

- 218 Sechs der bis 2021 aus dem *Legat Cornelius Gurlitt* restituierten Kunstwerke stammen aus französischem Privatbesitz. Zwei Gemälde stammen aus den Beschlagnahmen des Einsatzstabs Reichsleiter Rosenberg¹⁵⁴, zwei weitere Gemälde sind durch deutsche Organisationen in Frankreich eingezogen worden¹⁵⁵, für zwei weitere Malereien ist eine Zwangsversteigerung belegt.¹⁵⁶ Für einen nicht unerheblichen Teil der Kunstwerke und Artefakte mit ungeklärten Erwerbszusammenhängen besteht ein Bezug zu Frankreich. Dies belegen die Geschäftsbücher und mehr als 150 im schriftlichen Nachlass erhaltene Expertisen sowie mehr als 230 Gemälde, Handzeichnungen und Druckgrafiken von französischen Künstlern.¹⁵⁷

¹⁵³ Götz Aly, «Hitlers elegante Räuber», in: Johannes Heil u. Annette Weber (Hg.), *Ersessene Kunst. Der Fall Gurlitt*, Berlin 2015, S. 37-48. Aly beschreibt das finanzielle Konstrukt, das die den deutschen Kunsthändlern Vorteile auf dem französischen Kunstmarkt sicherte. Die Manipulierung des Wechselkurses bewertet Aly als systematisierten Währungsbetrug und folgert, dass alle Kunstwerke, die unter diesen Umständen erworben werden, an Frankreich zu übergeben seien.

¹⁵⁴ Camille Pissarro, *Le Louvre, Matin* (1902), <https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/collection/item/157338/>, Aufruf: 30.11.2021; Henri Matisse, *Femme assise* (1921), <https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/collection/item/157142/>, Aufruf: 30.11.2021.

¹⁵⁵ Thomas Couture, *Portrait de femme* (1850 – 1855), <https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/collection/item/157078/>, Aufruf: 30.11.2021 ; Paul Signac, *Quai de Clichy. Temps gris* (1887), <https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/collection/item/157346/>, Aufruf: 30.11.2021.

¹⁵⁶ Jean-Louis Forain, o. T. [Dame im Profil] (1881), <https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/collection/item/156955/>, Aufruf: 30.11.2021; Jean-Louis Forain, o.T. [Dame in Weiss] (1880), <https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/collection/item/156956/>, Aufruf: 30.11.2021.

¹⁵⁷ Gurlitts Erwerbungen im besetzten Frankreich sind Gegenstand der Recherchen der Taskforce und Projekt Provenienzrecherche Gurlitt gewesen. Mit dem 2020 veröffentlichten Band *Kunstfund Gurlitt. Wege der Forschung* unternehmen die Projektleiter:innen den anspruchsvollen Versuch einer Zusammenführung der Erkenntnisse werkbezogener Provenienzrecherchen. *Kunstfund Gurlitt – Wege der Forschung*, hrsg. v. Nadine Bahrmann, Andrea Baresel-Brand, Gilbert Lupfer, Bd. 2 d. R. Provenire, hrsg. v. Stiftung Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, Berlin 2020. Das Kunstmuseum Bern setzt die Recherchen zu Werken mit ungeklärten Provenienzen seit

- 219 Neuere Provenienz- und Kontextrecherchen belegen, dass auch Gurlitts Geschäftskontakte in Frankreich und den Niederlanden im Umfeld der Militärverwaltung liegen. Gurlitts erste Kontakte im besetzten Frankreich sind die Deutsche Botschaft Paris sowie das 1940 in Paris gegründete Deutsche Institut, ein Kulturinstitut.¹⁵⁸ Im Unterschied zu anderen Kunsthändlern wie etwa Karl Haberstock besitzt Gurlitt keine Geschäftskontakte aus der Vorkriegszeit. Sämtliche Geschäftsbeziehungen zu französischen Kunsthändlern entstehen erst unter den Voraussetzungen des Besatzungsregimes.
- 220 Wie bei seinen Geschäftspraktiken im Deutschen Reich erwirbt Gurlitt Kunstobjekte von anderen Kunsthändlern, auf Auktionen und von Privaten.
- 221 Von Roger Delapalme, einem Sammler, kauft Gurlitt im Sommer 1942 eine Auswahl von Zeichnungen des französischen und italienischen Rokoko.¹⁵⁹ Im gleichen Jahr ersteigert er Gemälde und Zeichnungen aus dem Nachlass des Sammlers Georges Viau (1855 – 1939) im Hôtel Drouot.¹⁶⁰ Diese freihändigen Verkäufe sollen nicht darüber hinwegtäuschen, dass der französische Kunstmarkt durch die deutschen Besetzer reglementiert und kontrolliert wird.¹⁶¹
- 222 Eine dauerhafte, die Besatzung Frankreichs überdauernde Geschäftsbeziehung pflegt Gurlitt mit Raphaël Gérard, Paris. Der

September 2020 fort. Die Erkenntnisse werden fortlaufend in der Online-Datenbank DER NACHLASS GURLITT (<https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch>) dokumentiert.

¹⁵⁸ Johannes Gramlich, «Hildebrand Gurlitt auf dem französischen Kunstmarkt: Handel und Bürokratie», in: Nadine Bahrmann, Andrea Baresel-Brand u. Gilbert Lupfer (Hg.), *Kunstfund Gurlitt – Wege der Forschung* (Provenire, Bd. 2), Berlin 2020, S. 48-62, S. 50; Meike Hoffmann, «Von Kunsthandel bis Propaganda. Hildebrand Gurlitt und das Deutsche Institut in Paris», in: Meike Hoffmann u. Dieter Scholz (Hg.), *Unbewältigt? Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus: Kunst, Kunsthandel, Ausstellungspraxis*, Berlin 2020, S. 158-177, S. 166.

¹⁵⁹ Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Taskforce «Schwabinger Kunstfund»/Projekt «Provenienzrecherche Gurlitt», Gutachten, Collection Roger Delapalme.

¹⁶⁰ Christian Theuveny u. Claude Petit-Castelli, *George Viau, un amateur éclairé. 50 ans de collection d'un ami des impressionistes*, Privatdruck 2018; vgl. Archives de Paris, DE42E3/188, Protokoll der Auktion Georges Viau, Hôtel Drouot, Paris, 11.12.1942.

¹⁶¹ *Emmanuelle Pollack, Le marché de l'art sous l'Occupation, 1940-1944*, Paris 2019, insbes. S. 61-157.

Kunsthändler Gérard ist in die Arisierung von jüdischen Kunsthandlungen involviert; belegt ist sein Handel mit Raubkunstwerken. Die zahlreichen Expertisen des Kunsthändlers und Auktionators André Schoeller lassen auf regelmässigen Kontakt schliessen.¹⁶² Die Provenienzrecherchen weisen auf Erwerbungen bei etablierten Kunsthändlern und Galerien hin, aber bei Personen, die wohl erst im Zuge der Besetzung Frankreichs respektive der Arisierungen und Plünderungen mit dem Kunsthandel beginnen. Deutsche wie französische Händler beziehen Kunstwerke zum Weiterkauf von nationalsozialistischen Raubkunstorganisationen wie dem Sonderkommando Künsberg und dem Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg, aber auch aus Sicherstellungen der Militärbesatzung, der Devisenschutzkommandos und des Sicherheitsdiensts. Auf diese Weise wie durch die Beteiligung an Arisierungen gelangen beschlagnahmte Güter in den freien Handel. Zu Gurlitts Kunden zählen zunächst deutsche Museen¹⁶³, Kunsthändler¹⁶⁴ und Sammler.¹⁶⁵ Die Beziehung Gurlitts zu NS-Rauborganisationen ist

¹⁶² Auktionsprotokollen zufolge ersteigert Schoeller für Hildebrand Gurlitt Werke bei Auktionen im Hôtel Drouot.

¹⁶³ Nach eigenen Aussagen vermittelt Gurlitt rund 200 Gemälde aus Paris an deutsche Museen; darunter das Wallraf-Richartz-Museum, Köln, die Hamburger Kunsthalle, die Badische Kunsthalle Karlsruhe oder das Städelsche Kunstinstitut, Frankfurt am Main. Bundesarchiv, N 1826/159, Bl. 1-245, Kunstkabinett Dr. H. Gurlitt, Einkaufsbuch – Verkaufsbuch 1937 – 1944; Bl. 246-448, Kunstkabinett Dr. H. Gurlitt, Ein- und Verkaufsbuch, 1937 – 1944; Bundesarchiv, N 1826/160, Bl. 1-252, Kunstkabinett Dr. H. Gurlitt, Konto-Korrent, 1937 – 1941; Bundesarchiv, N 1826/160, Bl. 252-355, Kunstkabinett Dr. H. Gurlitt, Export & Händler-Verkäufe, 1938 – 1942. Zu Gurlitts Erwerbungen für das Wallraf-Richartz-Museum, Köln vgl. Britta Olényi von Husen u. Marcus Leifeld, Das Wallraf-Richartz-Museum und Hildebrand Gurlitt, in: Nadine Bahrmann, Andrea Baresel-Brand u. Gilbert Lupfer (Hg.), *Kunstfund Gurlitt – Wege der Forschung* (Provenire, Bd. 2), Berlin 2020, S. 76-89.

¹⁶⁴ Darunter Paul Roemer, Berlin und Victor Rheins, Berlin. Bundesarchiv, N 1826/159, Bl. 1-245, Kunstkabinett Dr. H. Gurlitt, Einkaufsbuch – Verkaufsbuch 1937 – 1944; Bl. 246-448, Kunstkabinett Dr. H. Gurlitt, Ein- und Verkaufsbuch, 1937 – 1944; Bundesarchiv, N 1826/160, Bl. 1-252, Kunstkabinett Dr. H. Gurlitt, Konto-Korrent, 1937 – 1941; Bundesarchiv, N 1826/160, Bl. 252-355, Kunstkabinett Dr. H. Gurlitt, Export & Händler-Verkäufe, 1938 – 1942.

¹⁶⁵ Kurt Kirchbach, Hermann F. Reemtsma, Carl Neumann. Bundesarchiv, N 1826/159, Bl. 1-245, Kunstkabinett Dr. H. Gurlitt, Einkaufsbuch – Verkaufsbuch 1937 – 1944; Bl. 246-448, Kunstkabinett Dr. H. Gurlitt, Ein- und Verkaufsbuch, 1937 – 1944; Bundesarchiv, N 1826/160, Bl. 1-252, Kunstkabinett Dr. H. Gurlitt, Konto-Korrent, 1937 – 1941; Bundesarchiv, N 1826/160, Bl. 252-355, Kunstkabinett Dr. H. Gurlitt, Export & Händler-Verkäufe, 1938 – 1942.

bislang noch nicht erforscht. Unter den restituierten Kunstwerken finden sich zwar Werke, die von Devisenschutzkommandos an den Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg übergeben von diesem weiter getauscht wurden, wie sie in den Besitz von Gurlitt gelangten, konnte hingegen noch nicht belegt werden.

- 223 Nach dem Ausscheiden von Karl Haberstock als Berater und Einkäufer im «Sonderauftrag Linz» erhält Hildebrand Gurlitt zu Beginn des Jahres 1943 den Auftrag zum Ankauf von Kunstwerken für das geplante Museum in Linz. An das als «Führermuseum» bekannte Prestigeprojekt vermittelt Gurlitt bis Oktober 1944 mindestens 300 Gemälde, Skulpturen, Zeichnungen und Tapisserien überwiegend mit französischer Provenienz.
- 224 Johannes Gramlich zufolge beträgt Gurlitts Umsatz im Zeitraum von 1941 bis 1944 20 bis 25 Millionen Reichsmark, davon entfallen etwa 10 Millionen Reichsmark auf Ankäufe für den «Sonderauftrag Linz».¹⁶⁶ Gemäss den Unterlagen zur Ausfuhr von Kunstwerken führt Gurlitt offiziell mehr als 400 Objekte ins Deutsche Reich ein.¹⁶⁷
- 225 Hildebrand Gurlitts Geschäftspraktiken insbesondere während der Kriegsjahre sind bislang nur ansatzweise rekonstruiert. Die fragmentarisch erhaltene Korrespondenz im schriftlichen Nachlass, die unvollständigen mithin manipulierten Geschäftsbücher bieten nur punktuell Einblick in geschäftliche Transaktionen. Die Angabe von Decknamen oder Scheinverkäufen zur Devisengenerierung, sind Anhaltspunkte für absichtsvolle Verschleierungen.
- 226 Der bisherige Erkenntnisstand zeigt, dass Hildebrand Gurlitt nach dem Zweiten Weltkrieg relativ ungebrochen mit dem Kunsthandel

¹⁶⁶ Im Jahr 1943 übersteigt Hildebrand Gurlitts Einkommen 200.000 Reichsmark verglichen mit 10.000 RM im Jahr 1934. Johannes Gramlich, «Hildebrand Gurlitt auf dem französischen Kunstmarkt: Handel und Bürokratie», in: Nadine Bahrmann, Andrea Baresel-Brand u. Gilbert Lupfer (Hg.), *Kunstfund Gurlitt – Wege der Forschung* (Provenire, Bd. 2), Berlin 2020, S. 48-62, S. 51.

¹⁶⁷ Maurice Philip Remy schätzt, dass Gurlitt etwa 1.150 Kunstwerke und Artefakte in Frankreich erworben hat. Maurice Philip Remy, *Der Fall Gurlitt. Die wahre Geschichte über Deutschlands grössten Kunstskandal*, Berlin u. a. 2017, S. 274.

fortfährt. Seine Aussage, das NS-Regime habe ihn zum Handel mit Kunst gezwungen, ist nach Kenntnis der Quellen zu relativieren.¹⁶⁸

227 Nach der deutschen Kapitulation am 8. Mai 1945 ist Gurlitts Kunstbesitz auf unterschiedliche Standorte verteilt. Im Oktober 1945 werden rund 170 Werke von der U.S. Armee in Aschbach beschlagnahmt.¹⁶⁹ Die im Nachlass und anderen Archiven überlieferte Korrespondenz mit Kunsthändlern, Museummitarbeitern und Sammlern enthält deutliche Hinweise auf eine Kontinuität von Kunstverkäufen, die allenfalls 1945 für kurze Zeit unterbrochen war.¹⁷⁰ Erste Verkäufe von Arbeiten auf Papier aus den Beschlagnahmungen der Aktion «Entartete Kunst» sind für Dezember 1946 nachgewiesen.¹⁷¹ Die Malerin Gitta Gurlitt restauriert bereits 1946/47 mehr als 60 Kunstwerke aus Gurlitts Besitz.¹⁷² Sie lassen darauf schliessen, dass der Kunstbesitz auf mehrere Depots verteilt war.¹⁷³

228 Ab 1948 setzt Gurlitt regelmässig mitunter umfangreiche Konvolute im westdeutschen Kunsthandel um. Werklisten, Rechnungen und annotierte Auktionskataloge im schriftlichen Nachlass belegen Veräusserungen an Kunsthändler, Museen und an Sammler.¹⁷⁴

¹⁶⁸ Coburg, Staatsarchiv, Spruchkammer Bamberg-Land, G 251, 18; U.S. National Archives, Washington, D.C., RG 238, Bl. 152-160, Hildebrand Gurlitt, Aschbach, 01.06.1945; Bundesarchiv, N 1826/178, Bl. 173-174, Hildebrand Gurlitt, Aschbach, 29.12.1945.

¹⁶⁹ Die eingezogenen Kunstwerke erhält Hildebrand Gurlitt im Dezember 1950 zurück. U.S. National Archives, Washington, D.C., RG 260, M1947, Claim: [Germany] – Gurlitt, Hildebrand, 1946-1950, Ausgangsliste, 15.12.1945; Bundesarchiv, N 1826/45, Bl. 1-22, Übergabeprotokoll mit Werkliste, Wiesbaden, 15.12.1950; Bundesarchiv, N 1826/45, Bl. 33, Hildebrand Gurlitt, Wiesbaden, 13.12.1950, Erläuterung der Erwerbsumstände, Anlage zu Bundesarchiv, N 1826/45, Bl. 1-22, Übergabeprotokoll mit Werkliste, Wiesbaden, 15.12.1950.

¹⁷⁰ Oliver Meier, Michael Feller, Stefanie Christ, *Der Gurlitt-Komplex. Bern und die Raubkunst*, Zürich 2017, S. 231-259; Catherine Hickley, *Gurlitts Schatz. Hitlers Kunsthändler und sein geheimes Erbe*, Wien 2015, S. 162-165.

¹⁷¹ Bundesarchiv, N 1826/44, Bl. 87-89, Werkliste zum Verkauf an Arthur Lefford, Typoskript mit handschriftlichen Annotierungen, 30.11.1946.

¹⁷² Bundesarchiv, N 1826/177, Bl. 277, Werkliste «Gitta», o. O., o. D. [wohl 1946/47].

¹⁷³ Meike Hoffmann u. Nicola Kuhn, *Hitlers Kunsthändler. Hildebrand Gurlitt 1895 – 1956. Die Biographie*, München 2016, S. 271-274.

¹⁷⁴ Bundesarchiv, N 1826/42; N 1826/111; N 1826/186, Bl. 135-260, N. N. [Helene Gurlitt], Notizbuch «Wo bleibt mein Geld», o. O. [Düsseldorf], o. J. [ab 29.12.1951].

Dabei dominiert zunächst der Handel mit den aus deutschen Museen 1937 als «entartet» beschlagnahmten Kunstwerken. Wiederholt bieten das Stuttgarter Kunstkabinett und die Galerien Grosshennig und Klipstein Werke aus dem Kunstbesitz Gurlitt an. Es kann davon ausgegangen werden, dass Hildebrand Gurlitt sowohl private Kunstverkäufe als auch Ankäufe¹⁷⁵ über den Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf abwickelte.¹⁷⁶

229 Spätestens nach Abschluss der Äusseren Restitution Anfang der 1950er Jahre nimmt Gurlitt wieder Kontakt zu französischen Kunsthändlern auf. Zur gleichen Zeit sind Verkäufe von mutmasslich im besetzten Frankreich erworbenen Kunstwerken nachweisbar.¹⁷⁷ Im November 1953 holt Hildebrand Gurlitt Kunstwerke nach Deutschland, die seit 1944 bei dem Raphaël Gérard in Paris deponiert waren.¹⁷⁸ Die letzten in Frankreich verbliebenen Kunstwerke werden 1962 nach Deutschland und Österreich verbracht.¹⁷⁹

¹⁷⁵ Kunsterwerbungen nach 1945 waren bislang nicht Bestandteil der bisherigen Recherchen. 1953 erwirbt Gurlitt etwa das im *Legat Cornelius Gurlitt* erhaltene Pastell *Zwei Reiter am Strand* (1901) von Max Liebermann von dem Münchner Kunsthändler Hans Hellmuth Klihm. <https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/collection/item/157128/>, Aufruf: 30.11.2021. Erwerbungen ab 1951 belegt ein im Nachlass erhaltenes Notizbuch. N 1826/186, Bl. 135-260, N. N. [Helene Gurlitt], Notizbuch «Wo bleibt mein Geld», o. O. [Düsseldorf], o. J. [ab 29.12.1951]. Beispielhaft für die dort genannten Ankäufe: Bl. 148, 04.06.1951: van Dyck, Grisaille; Bl. 162, 04.05.1953: Liebermann, *Reiter am Strand*; Bl. 195, 27.01.1955: Japanische Holzschnitte.

¹⁷⁶ Für Kunstvermittlungen erhielt Hildebrand Gurlitt seitens des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen eine jährliche Provision. Bundesarchiv, N 1826/186, Bl. 135-260, N. N. [Helene Gurlitt], Notizbuch «Wo bleibt mein Geld», o. O. [Düsseldorf], o. J. [ab 29.12.1951], Bl. 148 u. 178; Bundesarchiv, N 1826/49, Bl. 1-10, Werkliste «Pahl [-Rugenstein]».

¹⁷⁷ N 1826/186, Bl. 135-260, N. N. [Helene Gurlitt], Notizbuch «Wo bleibt mein Geld», o. O. [Düsseldorf], o. J. [ab 29.12.1951], Verkäufe: Bl. 143, 15.2.1952: Rohlf's Bl. 145, 11./17.04.1952: Cézanne Aquarell; Bl. 158, 22.12.1952: 2 Hamburger Stiche; Bl. 159, 23.01.1953: Wouwermann; Bl. 173, 11.11.1953: Schmidt-Rottluff; Bl. 175: 17.12.1953/21.12.1953: Pascin; Bl. 177, 03.02.1954: Ziem; Bl. 179, 09.03.1954, Rombouts; Bl. 183, 03.09.1954: Maillol; Bl. 185, 20.10.1954: Maillol.

¹⁷⁸ Bundesarchiv, N 1826/46, Bl. 1, Werkliste, 28.04.1944; Bundesarchiv, N 1826/46, Bl. 5, Werkliste, 1953.

¹⁷⁹ Maurice Philip Remy, *Der Fall Gurlitt. Die wahre Geschichte über Deutschlands grössten Kunstsandal*, Berlin u. a. 2017, S. 633; Meike Hoffmann u. Nicola Kuhn, *Hitlers Kunsthändler. Hildebrand Gurlitt 1895 – 1956. Die Biographie*, München 2016, S. 305.

- 230 Hildebrand Gurlitt verleiht einzelne Werke oder ganze Konvolute aus seinem Kunstbesitz an Museen und Ausstellungen.¹⁸⁰ 1953 sind 43 Werke aus dem Kunstbesitz Gurlitt Teil der Ausstellung *Deutsche Kunst – Meisterwerke des 20. Jahrhunderts* im Kunstmuseum Luzern.¹⁸¹ 1954 verleiht er Werke aus einem Besitz an die Ausstellung *Werke der französischen Malerei und Graphik des 19. Jahrhunderts* in der Villa Hügel, Essen.¹⁸² 1956 gibt er 112 Papierarbeiten an die Wanderausstellung *German Watercolors, Drawings and Prints 1905 – 1955. A Mid-Century Review with Loans from German Museums and Galleries, and from the Collection Dr. H. Gurlitt, Duesseldorf*.¹⁸³
- 231 Gurlitts Rolle bei Rückführung während des Nationalsozialismus geraubter Kunstwerke ist bestimmt von der Ambivalenz des Belastungszeugen und Akteurs.¹⁸⁴ Seine Auskünfte zu eigenen Kunsterwerbungen in den Jahren von 1933 bis 1945 anlässlich der Befragungen der U.S. Armee¹⁸⁵ oder von Mitarbeiter:innen des

¹⁸⁰ Auswahl für Leihgaben aus dem Kunstbesitz Gurlitt durch Helene Gurlitt: 1957 Städtisches Kunsthaus Bielefeld, *Macke*; 1959 Kunsthalle Düsseldorf, *Meisterwerke österreichischer Malerei*; 1960 Berlin – *Ort der Freiheit für die Kunst* (Wanderausstellung Recklinghausen, Wien, Berlin, Oslo, Helsinki; 1962 München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, *August Macke*; 1963 München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Franz Marc.

¹⁸¹ Stadtarchiv Luzern, D 18/139, Ausstellung Deutsche Kunst 1953, o. P., N. N. [Kunstgesellschaft Luzern], Leihgeberliste, o. D. [1953], S. 1-10, hier: S. 9-10.

¹⁸² *Werke der französischen Malerei und Graphik des 19. Jahrhunderts*, Ausstellung, Villa Hügel, Essen, 18.05.1954 – 30.06.1954.

¹⁸³ *German Watercolors, Drawings and Prints 1905 – 1955*, Wanderausstellung, American Federation of Arts. Die Kulturabteilung des westdeutschen Auswärtigen Amtes initiiert die Wanderausstellung, die in den Jahren 1956 und 1957 in mehreren U.S. amerikanischen Museen präsentiert wird.

¹⁸⁴ Die Kunstschutzeinheit des U.S. Nachrichtendienstes, Office of Strategic Services (OSS) führt Gurlitt bereits ab 1943 als einen der Kunsthändler im Kontext des nationalsozialistischen Kunstraubes. U.S. National Archives, Washington, D.C., RG 239, M1944, Card File on Art-Looting Suspects, G, Bl. 305-316, Hildebrand Gurlitt.

¹⁸⁵ U.S. National Archives, Washington, D.C., RG 238, Bl. 152-160, Hildebrand Gurlitt, Aschbach, 01.06.1945; U.S. National Archives, Washington, D.C., RG 260, M1947, Claim: [Germany] – Gurlitt, Hildebrand, 1946-1950, Ausgangsliste, 15.12.1950. Beispielsweise gibt Hildebrand Gurlitt in diesem Dokument die Provenienz des Gemäldes *Zwei Reiter am Strand* (1901) von Max Liebermann als vor 1933 erworbenen Familienbesitz an. Bundesarchiv, N 1826/45, Bl. 1-22, Übergabeprotokoll mit Werkliste, Wiesbaden, 15.12.1950, Bl. 13, Nr. 1930; Bundesarchiv, N 1826/45, Bl. 33, Hildebrand Gurlitt, Wiesbaden, 13.12.1950, Erläuterung der Erwerbsumstände.

französischen und englischen Kunstschatzes sind retrospektiv als unvollständig und camouflierend zu bewerten.¹⁸⁶ Sie unterscheiden sich deutlich von dem demonstrierten Wissen bei seinen Aussagen zu Karl Haberstock.¹⁸⁷ Beispielsweise schützt Gurlitt gegenüber Rose Valland Unwissenheit bezüglich seiner Erwerbungen in Frankreich vor; wenige Jahre später unterstützt er das Wallraf-Richartz-Museum, Köln, bei Provenienzabklärungen zu den im Krieg vermittelten Kunstwerken.¹⁸⁸

- 232 Konfrontiert mit dem eigenen Handeln leugnet Hildebrand Gurlitt seine Verantwortung. Gegenüber Nachfahren von Holocaust-Opfern, deren Kunstwerke er nachweislich erworben hat, bestreiten er wie Jahre später seine Frau, im Besitz der Werke zu sein.¹⁸⁹
- 233 Gurlitts persönliche Entlastungsstrategie rekurriert auf seine Familiengeschichte und seine Bedrohung durch das nationalsozialistische Regime aufgrund der Rassengesetze sowie der repressiven Kunstpolitik.
- 234 In den Verhören der U.S. Armee und im Spruchkammerverfahren stellt sich Gurlitt als Opfer dar. Er sei weder Täter noch Kollaborateur gewesen, sondern politisches Opfer und Gegner des Nationalsozialismus.¹⁹⁰

Vgl. <https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/collection/item/157059/>, Aufruf: 30.11.2021.

¹⁸⁶ Archives diplomatiques, Ministère de l'Europe et des Affaires étrangères, Paris, 209SUP, 388, o. P., Hildebrand Gurlitt, Düsseldorf, 08.12.1949.

¹⁸⁷ Bundesarchiv, N 1926/178, Bl. 13-14, Hildebrand Gurlitt, o. O. [Aschbach], o. D. [1946 – 1947].

¹⁸⁸ Zumeist verweist Gurlitt darauf, dass die Geschäftsunterlagen des Kunstkabinetts Gurlitt seinen bei der Bombardierung Dresdens im Februar 1945 verbrannt seien.

¹⁸⁹ Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Dokumentation, Taskforce Schwabinger Kunstfund, Gutachten, Carl Spitzweg, *Das Klavierspiel*, 12.08.2014. Bundesarchiv, N 1826/178, Bl. 227-232, Korrespondenz RA Hans Aldenhoff, Berlin u. Hildebrand Gurlitt, 12.08.1947 – 22.09.1947; Bundesarchiv, N 1826/172, Bl. 351-354, Wiedergutmachungsämter von Berlin u. Helene Gurlitt, Berlin, 05.12.1966 – 25.01.1967; Kunstmuseum Bern, *Der Nachlass Gurlitt*, <https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/collection/item/154418/>, Aufruf: 30.11.2021.

Landesarchiv Berlin, Wiedergutmachungsakten, Korrespondenz Wiedergutmachungsamt Berlin, Helene Gurlitt, 1966-1967

¹⁹⁰ U.S. National Archives, Washington, D.C., RG 238, Bl. 152-160, Hildebrand Gurlitt, Aschbach, 01.06.1945; Bundesarchiv, N 1826/64, Bl. 161- 166, Hildebrand Gurlitt,

- 235 Seine Entlastung baut auf drei Argumenten auf: zunächst seine Entlassung aufgrund der Agitation nationalsozialistischer Organisationen gegen ihn als Direktor des Kunstmuseums Zwickau (1930) und seine auf öffentlichen Druck erfolgte Kündigung am Hamburger Kunstverein (1933).¹⁹¹
- 236 Weiterhin stellt er sich als Opfer der nationalsozialistischen Verfolgungspolitik dar, da er aufgrund seiner jüdischen Grossmutter väterlicherseits gemäss der «Nürnberger Rassengesetze» als «Mischling 2. Grades» klassifiziert worden sei.
- 237 Deswegen sei er unfrei in seiner Berufswahl gewesen und zu einer selbständigen Tätigkeit als Kunsthändler gezwungen worden. Mit Nachdruck bestreitet Gurlitt eine Nähe zu nationalsozialistischen Institutionen und Kunstrauborganisationen. Seine Tätigkeit für den «Sonderauftrag Linz» sieht er als Beitrag zum Aufbau eines Museums.
- 238 Im Spruchkammerverfahren werden diese Argumente auch gegen den Vorwurf der persönlichen Bereicherung als «Nutzniesser» der Diktatur abgewogen. Im Januar 1948 wird Gurlitt als «Mitläufer» entlastet.¹⁹²
- 239 Hildebrand Gurlitt stilisiert zudem seine Wertschätzung der modernen Kunst und seinen Handel mit den diffamierten Werken als

Military Government of Germany, Fragebogen, Aschbach, 17.11.1946, Bl. 165; Staatsarchiv Coburg, Spk BA Land, 251-002, Bl. 436; Bundesarchiv, N1826/60, Bl. 1-2, Spruchkammer Bamberg Land, Bamberg, 12.01.1938, Einstellungsbeschluss, Hildebrand Gurlitt.

¹⁹¹ Gegenüber der Spruchkammer Bamberger Land führt Gurlitt ein Rede- und Schreibverbot an. Staatsarchiv Coburg, Spk BA Land, 251-002, Bl. 18. Nach seinem Ausscheiden aus dem Hamburger Kunstverein hält Hildebrand Gurlitt Vorträge zur *Entstehung der deutschen Kunst* oder *Kunst der Arier* im Rahmen der NS-Kulturgemeinde. Zit. n. Isgart Kracht, «Im Einsatz für die deutsche Kunst. Hildebrand Gurlitt und Ernst Barlach», in: Maike Steinkamp u. Ute Haug (Hg.), *Werke und Werte. Über das Handeln und Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus* (Schriften der Forschungsstelle «Entartete Kunst», Bd. 5), Berlin u.a. 2010, S. 41-60, S. 52; Maike Hoffmann, «Saboteur und Profiteur. Hildebrand Gurlitt als Händler «entarteter» Kunst», in: Uwe Fleckner, Thomas W. Gaehtgens u. Christian Huemer (Hg.), *Markt und Macht. Der Kunsthandel im «Dritten Reich»* (Schriften der Forschungsstelle «Entartete Kunst», Bd. 12), Berlin u.a. 2017, S. 141-166, S. 156-157, S. 161, Anm. 4.

¹⁹² Bundesarchiv, N1826/60, Bl. 1-2, Spruchkammer Bamberg Land, Bamberg, 12.01.1938, Einstellungsbeschluss, Hildebrand Gurlitt.

einen Akt des Widerstands gegen das NS-Regime und als «Wiedergutmachung».

240 Diese Verleugnung blendet die Vorteilsnahme dank destruktiver Massnahmen der nationalsozialistischen Kunstpolitik aus. Gurlitt, der als selbständiger Kunsthändler in keiner parteipolitischen Organisation tätig war, entfaltet seinen Handel mit Kunst durch kulturpolitische Massnahmen wie der Aktion «Entartete Kunst» und die daran anschliessenden Kompensationsleistungen für die durch die Einziehung moderner Kunst geschädigten Museen; er kauft in den besetzten Gebieten Westeuropas *en masse* Kunstwerke unter Verwendung von überteuerter Reichsmark und partizipierte mittelbar an Plünderungen und verfolgungsbedingt erzwungenen Verkäufen. Die Entlastung durch «Rettung moderner Kunst» blendet die Verantwortung für die Teilhabe am nationalsozialistischen Kunstraub aus, sie leistet auch der weiteren «Verwertung» von Raubkunst in der Nachkriegszeit Vorschub.¹⁹³

D. Rekapitulation und Folgerungen

241 Hildebrand Gurlitt ist mit Bekanntwerden seines Nachlasses im Besitz seines Sohnes, Cornelius Gurlitt, zum Inbegriff des Kunsthändlers im Nationalsozialismus geworden. Die medial beschworene Entdeckung eines verschollenen «Nazi-Schatzes» (Focus 45/2013) knapp 70 Jahre nach Ende des Zweiten Weltkrieges überdeckte die umstrittene Sicherstellung des Konvoluts durch die deutsche Staatsanwaltschaft. Zudem lenkte der «Fall Gurlitt» die öffentliche Aufmerksamkeit auf den Umgang mit NS-Raubgut in öffentlichen Sammlungen wie Privatbesitz.¹⁹⁴

¹⁹³ Eva Atlan, Raphael Gross u. Julia Voss (Hg.), 1938. *Kunst – Künstler – Politik*, Göttingen 2013; Annette Weber, «Kunstbedürfnis und Verantwortung. Hildebrand Gurlitt und das Netzwerk zur «Wiedergutmachung» in der Nachkriegszeit, in: Johannes Heil u. Annette Weber (Hg.), *Ersessene Kunst. Der Fall Gurlitt*, Berlin 2015, S. 49-65, S. 49.

¹⁹⁴ Emily Löffler, *NS-Kulturgutraub als Medienereignis*. In: Johannes Heil, Annette Weber (Hg.), *Ersessene Kunst – Der Fall Gurlitt*, Berlin 2015, S. 223-236; Hoffmann u. Kuhn 2016, S. 313-316.

- 242 Für das Thema NS-Raubkunst in Deutschland markiert der «Fall Gurlitt» mit der Gründung der Stiftung Deutsches Zentrum Kulturgutverluste einen weiteren institutionellen Wendepunkt.¹⁹⁵
- 243 In den vergangenen Jahren war das Konvolut Gurlitt Gegenstand intensiver Forschung. Neben der anlassbezogenen Provenienzforschung durch die Taskforce «Schwabinger Kunstfund», das Projekt «Provenienzforschung Gurlitt» und die nachfolgenden Projekte in Trägerschaft der Stiftung Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, sind allein sechs Monographien¹⁹⁶, zwei Ausstellungskataloge¹⁹⁷ und zuletzt der Aufsatzband *Kunstfund Gurlitt – Wege der Forschung* erschienen.¹⁹⁸ Daneben gab die Causa Gurlitt der akademischen Forschung zum Kunstraub des nationalsozialistischen Deutschland neue Impulse und motivierte Beiträge von Juristen zu Fragen des Umgangs mit NS-Raubgut in Privatbesitz.¹⁹⁹

¹⁹⁵ Auf die Diskussionen über die Rückgabe des Gemäldes *Berliner Straßenszene* (1913) von Ernst Ludwig Kirchner aus dem Brücke Museum Berlin an die Erben von Alfred Hess, folgte im Jahr 2008 die Gründung einer Arbeitsstelle für Provenienzforschung beim Institut für Museumsforschung der Staatlichen Museen zu Berlin. 2015 wurde die Arbeitsstelle mit der Koordinierungsstelle Kulturgutverluste zur Stiftung Deutsches Zentrum Kulturgutverluste zusammengeführt (Pressemitteilung 10/2014).

¹⁹⁶ Susan Ronald, *Hitler's Art Thief: Hildebrand Gurlitt, the Nazis, and the Looting of Europe's Treasures*, St. Martin's Press: London 2015; Catherine Hickley, *Gurlitts Schatz. Hitlers Kunsthändler und sein geheimes Erbe*, Wien 2015; Meike Hoffmann u. Nicola Kuhn, *Hitlers Kunsthändler: Hildebrand Gurlitt 1895-1956*, München 2016; Maurice Philip Remy, *Der Fall Gurlitt: Die wahre Geschichte über Deutschlands größten Kunstkandal*, München 2017; Oliver Meier, Michael Feller, Stefanie Christ, *Der Gurlitt-Komplex. Bern und die Raubkunst*, Zürich 2017; Mary M. Lane, *Hitlers last hostages: Looted art and the soul of the Third Reich*, New York 2019.

¹⁹⁷ *Bestandsaufnahme Gurlitt*, Ausstellungskatalog, hrsg. v. d. Kunst- und Ausstellungshalle des Bundes Bonn u. d. Kunstmuseum Bern, München 2017¹/2018²; *Fateful choices: Art from the Gurlitt Trove*, Ausst.Kat., hrsg. v. Sholmit Steinberg für The Israel Museum, Jerusalem 2019.

¹⁹⁸ *Kunstfund Gurlitt – Wege der Forschung*, hrsg. v. Nadine Bahrmann, Andrea Baresel-Brand, Gilbert Lupfer, Bd. 2 d. R. *Provenire*, Stiftung Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, Berlin 2020.

¹⁹⁹ Vgl. etwa Lucas Elmenhorst, *Das Dilemma der Causa Gurlitt*, in: Johannes Heil, Annette Weber (Hg.), *Ersessene Kunst – Der Fall Gurlitt*, Berlin 2015, S. 67-90, Wolfgang Ernst, *Neue Rahmenbedingungen für Kunstrestituten in Deutschland? Zum juristischen Innovationspotential des Streits um den Bildbesitz Cornelius Gurlitt*. In: Johannes Heil, Annette Weber (Hg.), *Ersessene Kunst – Der Fall Gurlitt*, Berlin 2015, S. 91-110, Andreas Bergmann, *Der Verfall des Eigentums. Ersitzung und Verjährung der*

- 244 Die seit 2014 erschienenen Monographien verbindet ein biographischer Ansatz. Die Autoren rekapitulieren Hildebrand Gurlitts Leben vor dem Hintergrund der nationalsozialistischen Kunstpolitik und verknüpfen den «Fall Gurlitt» mit Hinweisen auf die Defizite der deutschen Restitutionspraxis von NS-Raubkunst. Hildebrand Gurlitt erscheint in diesen Darstellungen als wendiger Opportunist, der angesichts der nationalsozialistischen Repressionen erfolgreich die Flucht nach vorn ergriff. Eine differenzierte Auseinandersetzung bietet vor allem die quellenfundierte Biographie von Meike Hoffmann und Nicola Kuhn, die Gurlitts doppeltes Scheitern aufgrund nationalsozialistischer Angriffe und seinen Erfolg als Kunsthändler respektive Nutzniesser der nationalsozialistischen Verfolgungspolitik und der deutschen Besatzungsregime angesichts des Zwiespalts der beruflichen und privaten Existenz eines «Mischling zweiten Grades» herausarbeiten. Der Katalog zu den Ausstellungen «Bestandsaufnahme Gurlitt» akzentuiert ebenfalls die biographische Etappen Gurlitts. Einzelne «Objektbiografien» unterstreichen die geleistete Provenienzforschung.²⁰⁰
- 245 Keine der genannten Publikationen beleuchtet hingegen die historische Figur Gurlitt in ihrer Verzahnung mit dem Kunsthandel, der Kunstpolitik und dem Kunstraub des nationalsozialistischen Deutschlands – etwa indem die Motive der Händler in Relation zu den Opfern des NS-Regimes betrachtet werden oder das Geschäftsgebaren Gurlitts in Beziehung zu anderen Kunsthändlern gesetzt wird, die während der nationalsozialistischen Diktatur ihr Geschäft weiterbetreiben, nach Verdrängung jüdischer Kunsthändler

Vindikation am Beispiel von Raubkunst und Entarteter Kunst (Der Fall Gurlitt), Tübingen 2015, Benjamin Rosenkranz, *Der schwierige Umgang mit NS-Raubkunst. Eine Analyse aus rechtlicher Perspektive am Beispiel des Schwabinger Kunstfundes*, Wiesbaden 2017.

²⁰⁰ *Bestandsaufnahme Gurlitt*, Ausstellungskatalog, hrsg. v. d. Kunst- und Ausstellungshalle des Bundes Bonn u. d. Kunstmuseum Bern, München 2017¹/2018². Ulrike Schmiegelt-Rietig kritisierte 2019 den quellenpositivistischen Ansatz der Beiträge und die fehlende historische Kontextualisierung. Ulrike Schmiegelt-Rietig, Rezension des Ausstellungskataloges *Bestandsaufnahme Gurlitt*, hrsg. v. Kunstmuseum Bern und der Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, München 2017, in: H-Soz-Kult, 12.01.2019, <www.hsozkult.de/exhibitionreview/id/rezausstellungen-327>, Aufruf: 08.05.2020.

aus dem Geschäftsleben gar ausbauen konnten oder durch ihre Nähe zu NS-Eliten über Einfluss und Privilegien verfügten. Die Geschichtswissenschaft hat seit den 1990er Jahren differenzierte Ansätze zur Bereich der «Täterforschung» entwickelt.²⁰¹ Eine wichtige Erkenntnis dieser Forschung ist es, dass sich die Frage, warum jemand zum NS-Täter wurde, nicht monokausal beantworten lässt, sondern eine Kombination von biographischen, strukturellen und institutionellen Perspektiven erfordert. Der Bezug von auf Hildebrand Gurlitt steht eine Auseinandersetzung mit den Erkenntnissen aus.²⁰² Im Hinblick auf offene Fragen der Provenienzforschung, wie sie Provenienzlücken provozieren, ist diese quellenkritische Kontextforschung unabdingbar, da sie dazu beitragen wird, die Fragen, die Provenienzlücken aufwerfen, besser einordnen zu können.

246 Der Bestand des *Legats Cornelius Gurlitt* ist wie aufgezeigt heterogen. Trotz langer Forschung ausgewiesener Experten konnten bislang nur wenige Werke des Legats als NS-Raubkunst identifiziert werden. Gleichwohl besteht weiterhin die Notwendigkeit einer Erforschung der Erwerbungsbeziehungen.

247 Der überwiegende Teil der Kunstwerke wurde, das zeigt die bisherige Provenienzforschung, von Hildebrand Gurlitt in den Jahren zwischen 1933 und 1945 in Deutschland und in den von Deutschland besetzten Gebieten erworben. Dieser Umstand erfordert soweit möglich weitere Untersuchungen zu den Erwerbungsbeziehungen für jedes einzelne Werk des Legats. Die Stigmatisierung, Ausgrenzung und Ausplünderung von Juden durch NS-Regime und die planvolle Umsetzung eines rassistisch motivierten Kunst- und Kulturgutraubs während des Zweiten Weltkriegs sind Anlass für die Provenienzforschung zum Kunstfund Gurlitt. Nach dem offiziellen Abschluss der Forschungsarbeiten durch die Bundesrepublik Deutschland konnten neun Kunstwerke aus dem Nachlass von Cornelius Gurlitt und fünf Kunstwerke aus dem Besitz von seiner

²⁰¹ Den Beginn markiert die Biografie von Ulrich Herbert über Werner Best. Ulrich Herbert, *Best. Biographische Studien Studien über Radikalismus, Weltanschauung und Vernunft. 1903 – 1989*, Bonn 2001.

²⁰² Doll/Fleckner/Vietzen 2022.

Schwester, Benita Gurlitt, als NS-Raubkunst identifiziert werden. Bei mehr als 1.000 Werken konnte nach sieben Jahren intensiver Forschungsarbeit ein verfolgungsbedingter Entzug weder belegt noch widerlegt werden.

248 Bei dieser Darstellung handelt es sich um ein vorläufiges Zwischenfazit. Die Erschliessung weiterer Archivbestände und eine strukturierte Kontextforschung werden absehbar die bisherigen Erkenntnisse erweitern und mitunter möglicherweise zu Neubeurteilungen führen. Andererseits ist aber auch damit zu rechnen, dass zahlreiche relevante Sachverhalte nicht mehr aufklärbar sein werden. Das Ziel bleibt komplette Aufklärung, die Realität wird aber oftmals aus unsicheren Erkenntnislagen bestehen.

249 Darauf gilt es sich einzulassen. Deshalb sind Werke mit ungeklärter Provenienz nicht nur weiter zu erforschen (sofern es Forschungsansätze gibt), sondern es muss auch nach Wegen gesucht werden, wie mit der unsicheren Erkenntnislage verantwortungsvoll umgegangen werden kann²⁰³.

250 Das Kunstmuseum Bern sieht sich vor dem Hintergrund der *Washington Principles* (1998), der *Terezín Declaration* (2009) und dem *ICOM – Code of Ethics* auch in Zukunft insbesondere folgenden Grundsätzen verpflichtet:

1. Provenienzforschung

251 Das Kunstmuseum Bern sichert Kontinuität bei der Erforschung des Legats Cornelius Gurlitt durch weitere Provenienzforschungen in Zusammenarbeit mit wissenschaftlichen Institutionen in der Schweiz, Deutschland und Frankreich zu. Allgemein bekennt sich das Kunstmuseum Bern dazu, strittige Provenienzen in der eigenen Sammlung aufzuklären und keine Vorteile aus einer unklaren Provenienz zu ziehen.

²⁰³ Vgl. dazu unten ??

2. Grundlagen

252 Das Kunstmuseum Bern hat mit der *Vereinbarung 2014* in Bezug auf das Legat Cornelius Gurlitt die *Washington Principles* (1998) in ihrer Anwendung durch die Bundesrepublik Deutschland akzeptiert. Das Kunstmuseum Bern bekennt sich darüber hinaus ganz allgemein zu den Grundsätzen der Washingtoner Konferenz in Bezug auf Kunstwerke, die von den Nationalsozialisten beschlagnahmt wurden (*Washington Principles*, 1998), der Handreichung zur Umsetzung der «Erklärung der Bundesregierung, der Länder und der kommunalen Spitzenverbände zur Auffindung und zur Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgutes, insbesondere aus jüdischem Besitz» vom Dezember 1999, Neufassung 2019 (*Handreichung, 1999/2019*)²⁰⁴, der Theresienstädter Erklärung über Holocaust-Vermögenswerte und damit verbundene Fragen (*Terezín Declaration*, 2009).

253 Das Kunstmuseum Bern kennzeichnet Provenienzlücken von Werken des Legat Cornelius Gurlitt nach dem Leitfaden zur Standardisierung von Provenienzangaben.²⁰⁵

3. Transparenz

254 Das Kunstmuseum Bern sichert eine international zugängliche Dokumentation aller Kunstwerke und Artefakte des Legats Cornelius

²⁰⁴ *Handreichung zur Umsetzung der «Erklärung der Bundesregierung, der Länder und der kommunalen Spitzenverbände zur Auffindung und zur Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgutes, insbesondere aus jüdischem Besitz» vom Dezember 1999, Neufassung 2019*, https://www.beratende-kommission.de/Webs_BK/DE/Grundlagen/Handreichung/Index.html, Aufruf: 21.10.2021.

²⁰⁵ Leitfaden zur Standardisierung von Provenienzangaben, Arbeitskreis Provenienzforschung e.V., Hamburg 2018, https://wissenschaftliche-sammlungen.de/files/4515/2585/6130/Leitfaden_APFeV_online.pdf, Aufruf: 21.10.2021.

Gurlitt, inklusive einer nachvollziehbaren Darstellung referenzierter Provenienzzangaben und werkspezifischer Kennzeichen zu.

4. Ergebnisoffenheit

255 Die Erkenntnisse von Provenienzforschung sind grundsätzlich dynamisch. Neue Erkenntnisse können getroffene Bewertungen verändern.

IV. Rechtliche und ethisch-moralische Überlegungen

A. Bezug zum «Historischen Sachverhalt»

256 Die nachfolgenden Ausführungen basieren auf den historischen Ausführungen in Kapitel III. Historischer Sachverhalt (im Weiteren *Historischer Sachverhalt*).

257 Der Historische Sachverhalt stellt zusammenfassend den Stand der Provenienzforschung zu den Werken des Legats Cornelius Gurlitt und die daraus vom Kunstmuseum Bern gezogenen sachverhaltlichen und historischen Schlüsse zum Zeitpunkt der Entscheidung abschliessend dar.

B. Rechtliche Ausgangslage Legat Cornelius Gurlitt

1. Eigentumsübergang

1.1. Universalsukzession durch Erbgang

258 Am 6. Mai 2014 verstarb Rolf Nikolaus Cornelius Gurlitt. Zuvor hatte er per Testament die Stiftung Kunstmuseum Bern als Alleinerbin eingesetzt.

259 In den sechs Monaten zwischen der Testamentseröffnung und dem Ende der Ausschlagungsfrist nahm das Kunstmuseum (vorläufige) Abklärungen insbesondere in Bezug auf allfällige NS-Raubkunst vor. Diese Abklärungen zeigten vermutungsweise keinen erheblichen Anteil von NS-Raubkunst. Das Ergebnis dieser Abklärungen war eine Vorbedingung für das Eintreten in die interne Diskussion, ob die Stiftung Kunstmuseum Bern das Erbe annehmen kann.

260 Das gesamte Erbe von Cornelius Gurlitt ist nach Verstreichen der nach deutschem Recht bei ausländischen Erben anwendbaren Ausschlagungsfrist von sechs Monaten in das Eigentum der Stiftung Kunstmuseum Bern übergegangen (§ 1944 Abs. 3 BGB i. V. m. § 1922 BGB).

1.2. Gründe für die Annahme des *Legats Cornelius Gurlitt*

261 Die Entscheidung, das *Legat Cornelius Gurlitt* nicht auszuschlagen, war das Ergebnis sehr grundsätzlicher Überlegungen:

- Am Anfang einer solchen Entscheidung steht immer der Erblasserwille. Diesen gilt es, wenn immer möglich, zu respektieren.
- Das Hauptargument für die Annahme des Erbes bestand in der Akzeptanz der damit einhergehenden Verantwortung: Der Verantwortung gegenüber dem Umgang mit historischem Unrecht (NS-verfolgungsbedingter Entzug), gegenüber der Ergründung der historischen Kontexte und der dadurch möglich werdenden Restitution von allfälliger NS-Raubkunst sowie gegenüber einer Erarbeitung von anderen fairen und gerechten Lösungen.
- Eine Rolle spielte auch, die Werke und die historischen Zusammenhänge der Öffentlichkeit zugänglich machen zu können.
- Keine Rolle spielten Überlegungen bezüglich Sammlungsergänzung oder -aufwertung sowie Überlegungen zu den finanziellen Werten.

- Wichtig war schliesslich auch, dass mit der Bundesrepublik Deutschland und dem Freistaat Bayern eine *Vereinbarung* getroffen werden konnte, welche die mit einer Annahme der Erbschaft verbundenen Lasten und Risiken für das Kunstmuseum tragbar machte.

262 Die Annahme bzw. Nichtausschlagung erfolgte mit folgenden konkreten Zielen:

- Gewährleistung der Aufarbeitung aller relevanten Sachverhalte auf bestmögliche Art und Weise.
- Ausleuchten der Geschichte des Legats Cornelius Gurlitt.
- Restitution allfälliger NS-Raubkunst an die Berechtigten auf unkomplizierte Art und Weise.
- Erarbeiten von anderen fairen und gerechten Lösungen.
- Zugänglich machen der Werke für eine breite Öffentlichkeit in Ausstellungen und im Internet, nicht zuletzt mit dem Ziel, weitere Erkenntnisse über etwaige Ansprüche zu gewinnen.²⁰⁶
- Zugänglich machen der Materialien sowie der Forschungsberichte.

263 Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen hat das Kunstmuseum Bern am 21. November 2014 nach eingehender Prüfung mittels eines Beschlusses des Stiftungsrats des Kunstmuseum Bern entschieden, die Erbschaft von Cornelius Gurlitt nicht auszuschlagen. Damit ist das Kunstmuseum Bern im Wege der Gesamtrechtsnachfolge in die Rechtsposition von Cornelius Gurlitt eingestiegen.

²⁰⁶ Bundesregierung der Bundesrepublik Deutschland, *Annahme der Erbschaft nach Cornelius Gurlitt*, Pressemitteilung 420, 24.11.2014, <https://www.bundesregierung.de/breg-de/aktuelles/annahme-der-erbschaft-nach-cornelius-gurlitt-388624>, Aufruf: 24.10.2021.

2. **Vereinbarung 2014**

- 264 Die *Vereinbarung zwischen der Bundesrepublik Deutschland, dem Freistaat Bayern und der Stiftung Kunstmuseum Bern* vom 24. November 2014 (*Vereinbarung 2014*) sah jedoch eine vertraglich vereinbarte Ausnahme für NS-Raubkunst vor: Für NS-Raubkunstwerke hat das Kunstmuseum Bern im Rahmen der *Vereinbarung 2014* etwaige Rechte an solchen Werken direkt der Bundesrepublik Deutschland übertragen (§ 6 Abs. 4, *Vereinbarung 2014*).
- 265 Eine weitere vertraglich vereinbarte Ausnahme lag darin, dass bei Werken, die nach Durchführung der Provenienzforschung weder erwiesenermassen noch mit hoher Wahrscheinlichkeit NS-Raubkunst oder nicht NS-Raubkunst sind, das Kunstmuseum innerhalb einer bestimmten Frist das Recht hat, auf das Eigentum zu verzichten und die entsprechenden Werke der Bundesrepublik Deutschland zu überlassen (*Wahlrecht*).
- 266 In der *Vereinbarung 2014* hat das Kunstmuseum Bern als Erbin von Cornelius Gurlitt die historische Verantwortung, die mit dem Nachlass verbunden ist, aber auch die Verantwortung gegenüber einer in verschiedener Hinsicht einzigartigen Kunstsammlung anerkannt.
- 267 Cornelius Gurlitt hatte sich bereits zu Lebzeiten als Privatperson dazu verpflichtet, dass er etwaige NS-Raubkunst in seiner Sammlung gemäss der *Washington Principles* (1998) restituieren wird. Auch die *Vereinbarung 2014* nimmt hierauf Bezug.
- 268 Die *Vereinbarung 2014* legt fest, dass die bereits zu Lebzeiten von Cornelius Gurlitt begonnene Provenienzforschung durch die Bundesrepublik Deutschland fortgeführt werden soll. Gemäss § 3 *Vereinbarung 2014* sollte die Provenienzforschung Ende des Jahres 2015 abgeschlossen sein; als ersichtlich wurde, dass dies nicht realistisch war, wurde das Folgeprojekt «Projekt Provenienzforschung Gurlitt» von der Bundesrepublik Deutschland zur weiteren Erforschung und zur Dokumentation der Ergebnisse ins Leben gerufen.

269 Gleichzeitig bekundete das Kunstmuseum Bern bereits damals die Absicht, einen eigenen Beitrag zur Provenienzforschung zu leisten.

270 Neben Themen wie der weiteren Erforschung des Nachlasses, dem Umgang mit den Materialien aus dem Nachlass, insb. den Geschäftsbüchern des Kunstkabinetts Dr. H. Gurlitt, dem Umgang mit «Entarteter Kunst» und der Zusammenarbeit der involvierten Parteien regelt die *Vereinbarung 2014* in § 6 insbesondere den Umgang mit den Ergebnissen der Provenienzforschung:

- Werke, die erwiesenermassen oder mit hoher Wahrscheinlichkeit keine NS-Raubkunst darstellen, übernimmt das Kunstmuseum definitiv (§ 6 Abs. 3).
- Werke, die erwiesenermassen oder mit hoher Wahrscheinlichkeit NS-Raubkunst darstellen, übergibt das Kunstmuseum der Bundesrepublik Deutschland zum Zwecke der Restitution an die Berechtigten (§ 6 Abs. 4).
- Für Werke, die nach Abschluss der Forschungsarbeiten weder erwiesenermassen oder mit hoher Wahrscheinlichkeit NS-Raubkunst oder keine NS-Raubkunst darstellen, entscheidet das Kunstmuseum innerhalb einer Bedenkzeit von 24 Monaten auf Grundlage der Recherchedokumentation der Bundesrepublik Deutschland respektive des Berichts über den Stand der Arbeiten der Provenienzforschung durch die Bundesrepublik Deutschland, unwiderruflich, ob diese Werke, deren Provenienz sich nicht hinreichend klären lässt, definitiv übernommen werden oder nicht (§ 6 Abs. 6 Satz 1).

271 Im Ergebnis kann festgehalten werden: Das Kunstmuseum ist zwar Eigentümerin sämtlicher Werke des Legats Cornelius Gurlitt mit Ausnahme von NS-Raubkunst geworden. Nach der *Vereinbarung 2014* steht es dem Kunstmuseum jedoch frei, zu entscheiden, ob es das Eigentum an den Werken, die weder erwiesenermassen oder mit hoher Wahrscheinlichkeit NS-Raubkunst noch erwiesenermassen keine NS-Raubkunst darstellen, da ihre Provenienz nicht restlos geklärt werden konnte (nach dem «Ampelsystem» der *Vereinbarung*

2014 also Kategorie «Gelb»), innerhalb einer bestimmten Frist aufgeben und die Werke der Bundesrepublik überlassen möchte. Die Bundesrepublik hat sich in der *Vereinbarung 2014* verpflichtet, nach einer entsprechenden eigenverantwortlichen Entscheidung der Stiftung Kunstmuseum Bern solche Werke zu übernehmen.

3. Provenienzlücken und Eigentümerstellung

272 Provenienzlücken sind bei Kunstwerken, die vor 1945 geschaffen wurden, eher die Regel als die Ausnahme. Eine Provenienzlücke sagt zunächst noch nichts darüber aus, ob ein Werk eine «problematische» Provenienz besitzt, mithin ein Verdacht auf Raubkunst besteht.²⁰⁷ Allerdings ist bei Provenienzlücken, die Besitzwechsel im Zeitraum von 1933 bis 1945 betreffen, besondere Sorgfalt geboten.

273 Die Tatsache, dass die Provenienzen der Werke des Legats Cornelius Gurlitt bislang teilweise nicht lückenlos geklärt werden konnten (Kategorie «Gelb» gemäss *Provenienzampel 2014*), steht der grundsätzlichen Eigentümerstellung des Kunstmuseum Bern nicht entgegen.

274 Es wird im deutschen Recht, das jedenfalls für den Eigentumserwerb durch Cornelius Gurlitt massgeblich sein dürfte, diskutiert, ob dieser selber an den Kunstwerken überhaupt Eigentum erwerben konnte.²⁰⁸

275 Hintergrund hierfür ist, dass im deutschen Recht an gestohlenen Sachen grundsätzlich kein Eigentumserwerb möglich ist, es sei denn, an der gestohlenen Sache ist durch gutgläubigen Besitz über eine Dauer von zehn Jahren hinweg Ersitzung eingetreten (§ 935 i.V.m. § 937 Abs. 1 BGB). Die Frage stellt sich aber nur, wenn es sich bei dem konkreten Werk um NS-Raubkunst handelt und Cornelius Gurlitt hinsichtlich dieses Umstandes bösgläubig war.

²⁰⁷ International Foundation for Art Research (IFAR), *Provenance Guide*, <https://www.ifar.org/provenance.php>, Aufruf: 24.10.2021.

²⁰⁸ MüKoBGB/Baldus, 8. Aufl. 2020, BGB § 937 Rn. 58 ff.

276 Belege für ein Abhandenkommen liegen bei Werken der Kategorie «Gelb» gemäss *Provenienzampel 2014* und auch bei den nach den differenzierten Kategorien des Kunstmuseum Bern «Gelb-Grün» und «Gelb-Rot» bewerteten Erkenntnislagen nicht vor.

C. Entscheidungsrahmen

1. Grundlagen

277 In diesem Abschnitt wird der Entscheidungsrahmen dargestellt, in dem sich das Kunstmuseum Bern bei der Frage, welche Werke mit nicht vollständig geklärter Provenienz aus dem Legat Cornelius Gurlitt es dauerhaft übernimmt, bewegt. Hierbei spielt erstens der rechtliche Status des Kunstmuseums eine Rolle. Zweitens sind museumsethische Aspekte zu beachten. Drittens stellt sich aus rechtspolitischer Perspektive die Frage nach dem Umgang mit Unsicherheit. Viertens spielt auch die Tatsache der Eigentumsübertragung des Legats Cornelius Gurlitt durch Erbgang eine Rolle. Fünftens ist die besondere Sorgfalt bei Erarbeitung der Entscheidungsgrundlage respektive den Forschungsarbeiten zu beachten.

278 Die *Vereinbarung 2014* regelt, dass in Fällen, in denen sich die «Provenienz eines Werkes aus dem Legat Cornelius Gurlitt nicht hinreichend klären lässt (weder erwiesenermassen oder mit hoher Wahrscheinlichkeit NS-Raubkunst noch frei von Raubkunst-Verdacht)», das Kunstmuseum Bern auf der Grundlage der Recherchedokumentation der Bundesrepublik Deutschland sowie eigener Forschungsarbeiten innerhalb einer gewissen Bedenkzeit entscheidet, ob es das Werk übernimmt (§ 6 Abs. 6, *Vereinbarung 2014*).

279 Das Kunstmuseum hat sich mit dieser vertraglichen Regelung bereit erklärt, die alleinige Verantwortung für diese sehr anspruchsvollen Entscheidungen im Zusammenhang mit dem *Legat Cornelius Gurlitt* zu übernehmen.

2. Rechtlicher Status des Kunstmuseum Bern

2.1. Privatrechtliche Stiftung

280 Bei der Stiftung Kunstmuseum Bern handelt es sich um eine selbstständige Stiftung privaten Rechts.

281 Die Stiftung verfügt über Eigentum an Werken und dem Betriebsgebäude.

282 Gemäss Ziff. 3.3 der Statuten der Stiftung Kunstmuseum Bern entscheidet der Stiftungsrat im Rahmen des Stiftungszweckes über Anlage und Verwendung des Stiftungsvermögens.

283 Im Rahmen der Kontrolle durch die kantonale Stiftungsaufsicht, der gemeinnützigen Ausrichtung der Stiftung sowie des Leistungsvertrages mit dem Kanton Bern vom 27. März 2018 (im Weiteren *Leistungsvertrag Kanton Bern*) handelt die Stiftung autonom.

2.2. Öffentliche Finanzierung

284 Das Kunstmuseum Bern weist einen Eigenfinanzierungsgrad von rund 40% auf. Die restlichen Mittel stammen aus öffentlichen Quellen.

285 Dieses Faktum ändert an der privatrechtlichen Autonomie der Stiftung im Grundsatz nichts.

2.2.1. Leistungsvertrag Kanton Bern

286 Der Handlungsrahmen der Stiftung wird insbesondere durch den Leistungsvertrag mit dem Kanton Bern präzisiert.

287 In Art. 3 Abs. 1 Bst. a wird festgehalten, dass die Stiftung im Umgang mit der Sammlung im Einklang mit den *Ethischen Richtlinien für Museen des International Council of Museums (ICOM)* handelt (im Weiteren *ICOM – Code of Ethics*).

288 In Art. 5 Abs. 6 wird als Rahmenbedingung vorgegeben, dass die Stiftung die Qualität ihrer Leistungen sichert und entwickelt.

2.2.2. Pflicht zur Transparenz

289 Ebenfalls gehören zu den Rahmenbedingungen bei einer
überwiegenden öffentlichen Finanzierung die Pflicht zur Transparenz
gegenüber der Öffentlichkeit (Öffentlichkeits-Prinzip) sowie die
Anwendbarkeit des kantonalen Submissionsrechts.

2.3. Gemeinnützigkeit

290 Das Kunstmuseum Bern ist als gemeinnützige Stiftung zu
qualifizieren und deshalb steuerbefreit.

291 Eine gemeinnützige Stiftung ist gehalten, im Allgemeininteresse und
uneigennützig zu handeln. Im Allgemeininteresse sind vor allem
Tätigkeiten in sozialen, kulturellen, ökologischen, wissenschaftlichen
und wirtschaftlichen Bereichen, die sich positiv auf das Gemeinwohl
auswirken sollen. Uneigennütziges Handeln liegt vor, wenn im
Interesse anderer, das Kunstmuseum Bern beispielsweise in den
Bereichen Bildung und Forschung für die Öffentlichkeit handelt.

292 Hinzu kommt, dass Gemeinnützigkeit hohe ethisch-moralische
Handlungsstandards voraussetzt. Bei Werken mit Provenienzlücken
gebietet die Gemeinnützigkeit u. a. die Einhaltung von rechtlichen
sowie im Kunstbereich gebräuchlichen Sorgfaltspflichten.

293 Weiter ist aufgrund von Art. 3 Abs. 1 Bst. a *Leistungsvertrag Kanton
Bern* die Beachtung der *ICOM – Code of Ethics* geboten. Ein
Reputationsgewinn durch ethisch gebotenes Vorgehen ist auch im
Sinne von Art. 5 Abs. 6 *Leistungsvertrag Kanton Bern*, da hierdurch
die Qualität der Leistungen gesichert und entwickelt wird.

294 Schliesslich lässt sich die Wahrung der Reputation bzw. eine gewisse
Vorbildfunktion direkt aus der Gemeinnützigkeit der Stiftung ableiten.

3. Museumsethische Aspekte

295 Als wichtige Orientierungshilfe sowohl bei der Frage, welche Objekte
ein Museum in seinen Bestand übernehmen darf, als auch bei der
Frage, nach welcher Massgabe ein Museum Eigentum an Objekten

aus seinem Bestand aufgeben darf, gelten die Richtlinien des *ICOM – Code of Ethics*.

296 Der *ICOM – Code of Ethics* sieht international anerkannte ethische
Richtlinien für Museen vor. Das Kunstmuseum Bern ist als ICOM-
Mitglied diesen Richtlinien verpflichtet (Art. 3 Abs. 1 Bst. a,
297 *Leistungsvertrag Kanton Bern*).

3.1. Annahme von Beständen

297 Bei der Annahme von Beständen sind nicht nur rechtliche, sondern
auch ethische Aspekte zu beachten, die eng miteinander
zusammenhängen.

298 Der *ICOM – Code of Ethics* erlegt Museen die Einhaltung
umfassender Sorgfaltspflichten auf, und zwar unabhängig davon, wie
ein geplanter Erwerb rechtlich einzuordnen ist (Kauf, Schenkung,
Leihe, Vermächtnis oder Tausch). Die hier wichtigsten
Bestimmungen lauten:

299 Ziff. 2.2 (Valid Title) lautet: «No object or specimen should be
acquired by purchase, gift, loan, bequest, or exchange unless the
acquiring museum is satisfied that a valid title is held. Evidence of
lawful ownership in a country is not necessarily valid title.»

300 Gemäss Ziff. 2.2. *ICOM – Code of Ethics* sollen Museen Objekte nur
dann annehmen, wenn das entgegennehmende Museum überzeugt
ist, dass ein gültiger Rechtstitel besteht.

301 Grundsätzlich ist es für Museen kritisch, Kunstwerke
entgegenzunehmen, deren Provenienz nicht lückenlos geklärt ist.

302 Ziff. 2.3 (Provenance and Due Diligence) lautet: «Every effort must
be made before acquisition to ensure that any object or specimen
offered for purchase, gift, loan, bequest, or exchange has not been
illegally obtained in, or exported from its country of origin or any
intermediate country in which it might have been owned legally
(including the museum's own country). Due diligence in this regard
should establish the full history of the item since discovery or
production.»

- 303 Insoweit obliegt es dem entgegennehmenden Museum, alle Anstrengungen zu unternehmen, die Fakten eines Vorganges zu ermitteln, bevor man über das weitere Verfahren entscheidet, insbesondere die Feststellung von Ursprung und Geschichte eines zum Erwerb oder zur Nutzung angebotenen Gegenstandes vor seiner Anschaffung.
- 304 Die Ermittlung der Fakten hat das Kunstmuseum Bern zunächst im Rahmen des Möglichen während der sechsmonatigen Ausschlagungsfrist vorangetrieben.
- 305 Sodann trug die *Vereinbarung 2014* zur Erreichung des museumsethischen Ziels auf zweierlei Weise bei:
- 306 Zum einen verpflichtete sie die Bundesrepublik Deutschland, die Provenienzen des gesamten Legats Cornelius Gurlitt zu erforschen und hierüber Provenienzberichte zu erstellen und zu veröffentlichen.²⁰⁹ Diese Forschungspflicht der Bundesrepublik Deutschland wurde um die Absicht des Kunstmuseum Bern ergänzt, sich nach Möglichkeit ebenfalls an der Beforschung mittels Schaffung einer eigenen Forschungsabteilung zu beteiligen. Dies konnte 2017 umgesetzt werden.
- 307 Zum anderen räumt die *Vereinbarung 2014* dem Kunstmuseum ein Wahlrecht ein, für den Fall, dass die Provenienz eines Werkes sich nicht vollständig ermitteln lässt (die Fakten also nicht ermittelbar sind), das durch Erbgang übergegangene Eigentum an diesem Werk wieder aufzugeben und der Bundesrepublik Deutschland zu überlassen.²¹⁰ Die vertragliche Einräumung dieses Wahlrechts war beim Entscheid über die Annahme von zentraler Bedeutung. Dadurch konnte sichergestellt werden, dass die ethischen Aspekte bei der Frage, ob Annahme oder Ablehnung, für jedes einzelne Werk, basierend auf verlässlichen Erkenntnislagen, beantwortet werden können.

²⁰⁹ § 3, *Vereinbarung 2014*.

²¹⁰ § 6 Abs. 6, *Vereinbarung 2014*.

308 Die durch diese vertragliche Mechanik gewonnene Zeit für möglichst weitreichende Forschungsarbeiten ermöglichen es dem Kunstmuseum Bern, in alleiniger Verantwortung, basierend auf umfassend erforschten Sachverhalten, darüber zu entscheiden, welche Werke mit nicht vollständig geklärter Provenienz es übernimmt. Die Provenienzberichte der Bundesrepublik Deutschland sowie die ergänzenden Nachforschungen des Kunstmuseums Bern sind zwingende Voraussetzungen für Respektierung der dabei zu beachtenden Sorgfaltspflichten.

3.2. Deakzession

309 Museumsethische Aspekte sind eine Hilfestellung bei der Frage, was ein Museum zu beachten hat, wenn es Bestände aussondert.

310 Beim Legat Cornelius Gurlitt geht es nicht um eine Entäusserung im eigentlichen Sinne, sondern zum einen um die Aufgabe von Eigentum von Werken, bei denen nicht erwiesen ist, ob es sich um NS-Raubkunst handelt, aber bei denen Verdachtsmomente gegeben sind («Gelb-Rote» Werke),²¹¹ und zum anderen um etwaige Restititionen, sollte sich eines der übernommenen Werke aus dem Legat Cornelius Gurlitt im Nachhinein als NS-Raubkunst erweisen.

311 Die Frage der Vergleichbarkeit mit einer Deakzession kann aber offen bleiben, da das Kunstmuseum Bern sich ohnehin verpflichtet fühlt, seinen Entscheid bezüglich allfälliger Aufgabe von Eigentum an den Grundgedanken der Museumsethik zu orientieren.

312 Das Kunstmuseum Bern selbst hat keine geschriebenen Regelungen im Umgang mit Entäusserung von Museumsgut («Deaccessioning»), es gelten jedoch neben den unter Ziff. 2 dargestellten rechtlichen Eckpunkten auch bei der Entäusserung von Werken die Richtlinien des *ICOM – Code of Ethics* (Art. 3 Abs. 1 Bst. a, *Leistungsvertrag Kanton Bern*).

²¹¹ Das rechtliche Instrument der späteren Eigentumsaufgabe, das mit einer Dereliction vergleichbar ist, wurde von den Parteien der *Vereinbarung 2014* gewählt, weil es keine bedingte Annahme von Teilen einer Erbschaft gibt.

3.2.1. Deakzession gemäss *ICOM – Code of Ethics*

313 Zur Aussonderung von Museumsgut hält Ziff. 2.13 *ICOM – Code of Ethics* fest: «The removal of an object or specimen from a museum collection must only be undertaken with a full understanding of the significance of the item, its character (whether renewable or non-renewable), legal standing, and any loss of public trust that might result from such action.»

3.2.2. *ICOM – Deaccessioning Guidelines*

314 Die *ICOM – Guidelines on Deaccessioning of the International Council of Museums*²¹² von 2019 (im Weiteren *ICOM – Deaccessioning Guidelines*) dienen der Umsetzung von Ziff. 2.12 ff. *ICOM – Code of Ethics*. Zur Deakzession wird in Ziff. 8 *ICOM – Deaccessioning Guidelines* festgehalten, unter welchen Voraussetzungen ein Museum Eigentum an einem Objekt aufgeben darf:

315 «The museum's possession of the object is inconsistent with applicable law or ethical principles, e.g., the object was, or may have been, stolen or illegally exported or imported, or the object may be subject to other legal claims for return or restitution.»

316 «Prior to making the decision to deaccession, the legal status of the object should be reviewed, so that the museum can determine that it can deaccession the object within its legal and ethical principles.»

317 «The following should be considered: the object's authenticity, the object's legal status of ownership, any restrictions made by the donor of the object, all the available provenance of the object, including prior ownership, sale, exhibition and import/export history, any other conditions and restrictions made at the time of acquisition.»

²¹² ICOM – International Council of Museums, Guidelines on Deaccessioning of the International Council of Museums, developed by ETHCOM and approved by the Executive Board, 09.2019, <https://icom.museum/wp-content/uploads/2019/10/Guidelines-on-Deaccessioning-of-the-International-Council-of-Museums.pdf>, Aufruf: 24.10.2021; vgl. für die deutsche Übersetzung https://www.museums.ch/assets/files/dossiers_d/Standards/ICOM_Ethische_Richtlinien_D_web.pdf, Aufruf: 24.10.2021.

318 «If, however, there is no documentation on the provenance of an object in a museum collection, including donor documentation, the object should only be deaccessioned if research on the object's provenance has been exhausted in a reasonable manner. In case of deaccession, the information that there is no provenance record to the object should be given with the object in order to guarantee transparency and conformity with legal and ethical principles.»

319 Das Kunstmuseum Bern bekennt sich neben dem *ICOM – Code of Ethics* auch zu den *ICOM – Deaccessioning Guidelines*».

4. Überlegungen zum Umgang mit unvollständigen Erkenntnislagen

320 Wie aus dem Historischen Sachverhalt hervorgeht, liessen sich bislang die Provenienzen zahlreicher Werke des Legats Gurlitt trotz intensiver Bemühungen nicht vollständig klären. Die Erkenntnislage ist auch nach fortgesetzten Recherchen des Kunstmuseum Bern insgesamt oftmals bescheiden, so dass wesentliche Fragestellungen nicht abschliessend beantwortet werden können. Die Erkenntnislage bewegt sich mithin regelmässig ausserhalb einer justiziablen Beweisdichte, was zu ganz grundsätzlichen Fragestellungen führt.

4.1. Provenienzlücken im Zeitraum von 1933 bis 1945 (NS-Zeit)

321 Die Provenienz widmet sich der Erforschung der Eigentumsverhältnisse eines Kunstwerkes anhand der verschiedenen Handwechsel von seiner Entstehung bis zur heutigen Besitzerin. Die Provenienz kann Lücken aufweisen. Provenienzlücken an Kunstwerken können im Fall eines unrechtmässigen Eigentums- bzw. Besitzverlusts auftreten, aber auch wenn Wissen oder Belege in Bezug auf legale Eigentumsübergänge schlicht fehlen.

322 Unrechtmässiger Eigentums- bzw. Besitzverlust kann beispielsweise auf einem kriegerischen Umfeld beruhen oder infolge von Nötigung, Diebstahl, Erpressung oder dergleichen eintreten.

323 Fehlendes Wissen über einen oder mehrere Handwechsel in der Geschichte der Eigentumsverhältnisse eines Kunstwerkes wird als Lücke in der Chronologie der Besitzwechsel bzw. als Provenienzlücke bezeichnet. Das Spektrum der Konstellationen reicht von Fällen, in denen von einzelnen Besitzerwechseln nichts bekannt ist, bis hin zu Besitzerwechseln, deren Rechtmässigkeit sich nicht oder nicht vollständig belegen lässt (beispielsweise im Falle fehlender Kaufunterlagen oder sonstiger belastbarer Dokumente). Nicht selten stellt sich als Vorfrage die Frage nach der Werkidentität, d. h. ob das gefundene oder beanspruchte Werk wirklich identisch mit dem abhanden gekommenen ist (Werkbeschreibung) und ob sich das Werk nachweisbar im Eigentum desjenigen, der einen Anspruch auf das Kunstwerke erhebt, befand. Insbesondere bei Kunstwerken, von denen ähnliche Varianten oder mehrere Exemplare angefertigt wurden, wie beispielsweise bei Druckgrafiken, tritt dieser Fall regelmässig ein.

4.2. Indizienlage und Nachweis

324 Will man die Provenienz eines Werkes insgesamt, oder die Tatsache, dass es in einem bestimmten Zeitraum im Besitz einer bestimmten Person war, ergründen und nachweisen, lassen sich oft lediglich Indizien unterschiedlicher Art beibringen.

325 Provenienzforschung bezieht gleichermassen die individuellen Merkmale eines Kunstwerks und historische Quellen ein. Dazu zählen Hinweise auf oder Belege für Eigentum respektive Eigentumsübergänge am Werk selbst, die Recherche und quellenkritische Beurteilung von Dokumenten aus offiziellen Quellen, öffentlichen Archiven und, soweit verfügbar, auch aus privatem Besitz. Ausserdem erforscht sie die Rezeption, Standorte und Besitzwechsel einzelner Werke oder ganzer Werkgruppen aus und versucht schliesslich, anhand von Kontextrecherchen, etwa zur Biographie beteiligter und vermutungsweise involvierter Personen, weitere Anhaltspunkte zu gewinnen oder gar übergreifende Muster zu rekonstruieren.

326 Bei Kunstwerken, die zwischen 1933 und 1945 verfolgungsbedingt den Besitzer wechselten, ist die Indizienlage eher der Normalfall, der Nachweis eines NS-verfolgungsbedingten Entzugs aufgrund von Einziehungs- oder Beschlagnahmelisten des Deutschen Reichs beziehungsweise nachgeordneter Behörden oder Organen der NSDAP eher die Ausnahme. Aufgrund der Verfolgung und Vernichtungspolitik des Regimes sind Belege über das Eigentum oder über Veräusserung desselben, wie etwa Kaufbelege, Einlieferungen zu Auktionen oder Nachweise über Zahlung des Verkaufserlöses, eine Ausnahme.

4.3. Fehlender Eigentumsschutz bei unvollständiger Erkenntnislage

327 Die schweizerische Rechtsordnung basiert auf dem Grundsatz, dass geltend gemachte Ansprüche bewiesen werden müssen. Umgekehrt heisst das, dass bei einer unvollständigen Erkenntnislage grundsätzlich kein Eigentumsschutz möglich ist.

328 In Eigentumsfragen schützt die Vermutung des Eigentums den Besitzer eines Werkes insofern, als diese Vermutung von einem Anspruchsteller widerlegt werden muss. Mit anderen Worten: Wer nicht im Besitz eines Werkes ist, muss beweisen, dass nicht der derzeitige Besitzer, sondern er der rechtmässige Eigentümer ist.

329 Das notwendige Beweismass setzt vor einem schweizerischen Gericht in aller Regel eine «stark überwiegende Wahrscheinlichkeit» eines bestimmten Geschehensablaufs oder Befunds voraus. Ist eine solche gegeben, werden andere denkbare Optionen gedanklich ausgeschlossen.

330 Die Beweislast ist mit einer Rechtsfolge verbunden: Wer nicht in genügendem Mass den Beweis für das Eigentum an einem Werk erbringen kann, scheitert mit der Herausgabeklage (Vindikationsklage).

331 Diese rechtliche Konsequenz kann bei strikter Anwendung des geschriebenen Rechts auch bei NS-Raubkunst eintreten.

4.4. Funktion von Beweisregeln

- 332 Die dargestellte Eigentumsvermutung und die damit verbundene sachenrechtliche Beweislastverteilung ist nur sinnvoll, und ist nur dann fair und gerecht, wenn davon ausgegangen werden kann, dass der Sachverhalt, welcher dem Herausgabeanspruch bzw. der Vindikationsklage zu Grunde liegt, eruierbar ist.
- 333 Beweislastregeln ziehen sich durch die gesamte Rechtsordnung. Exemplarisch ist dafür – neben dem Sachenrecht und der damit verbundenen Fragestellung des Eigentums – auch das Deliktsrecht (ausservertragliches Haftpflichtrecht). In Fällen mit naturwissenschaftlichen Zusammenhängen (Physik, Biologie, Chemie etc.), die einen grossen Teil des Haftpflichtrechts ausmachen, wird das Wissen in Bezug auf Technologien auf Testphasen, Zulassungsverfahren und die Anwendungserfahrungen gestützt. Kausalverläufe erfahren so bereits in der Testphase eine Standardisierung bzw. erhalten ein Muster, auf das sich die geschädigte Person berufen kann. Mit anderen Worten, es steht weitreichendes (wenn auch meist nicht abschliessendes) Wissen für die Klärung rechtlicher Fragen zur Verfügung.
- 334 Gelingt ein bestimmter Nachweis nach den Regeln der Beweislast nicht, unterliegt der Kläger und die Klage scheitert. Vor dem Hintergrund des Bestrebens einer Rechtsordnung, zu «richtigen» Ergebnissen zu kommen, führt die Beweislosigkeit indirekt dazu, dass die «Unwahrheit» des nicht beweisbaren Sachverhalts angenommen wird.
- 335 Die Akzeptanz dieses Mechanismus ist sehr gross und beschränkt sich nicht auf die Rechtspflege, sondern ist auch im Alltag der Menschen allgegenwärtig. Dieser Mechanismus leistet also einen wichtigen Beitrag zur Rechtssicherheit und zum gesellschaftlichen Frieden.
- 336 Selbst in Rechtsordnungen wie Deutschland und Frankreich, wo Beweislastregelungen nur punktuell in Gesetzen Niederschlag fanden, setzten sich solche in Lehre und Rechtsprechung durch.

4.5. Angemessenheit von Beweisregeln bei Sachverhalten aus der NS-Zeit

4.5.1. Krieg und Verbrechen gegen die Menschlichkeit

337 Bei Sachverhalten im Zusammenhang mit Krieg oder bei Verbrechen gegen die Menschlichkeit stellt sich oft das Problem, dass Informationen bzw. Beweise (vorsätzlich) vernichtet wurden und im Zeitpunkt der Erhebung eines Anspruchs weder Dokumente noch Zeugen vorhanden sind.

338 Dies führt faktisch dazu, dass das Wissen über die tatsächlichen Begebenheiten bzw. die Wahrheit nicht mehr zugänglich ist. Und damit auch eine Beweisführung objektiv nicht mehr möglich ist.

4.5.2. Weit zurückliegende Sachverhalte

339 Bei weit zurückliegenden Sachverhalten stellt sich ein ähnliches Problem wie bei Sachverhalten im Zusammenhang mit Krieg oder bei Verbrechen gegen die Menschlichkeit.

340 Dokumente sind längst entsorgt (der kaufmännische Aufbewahrungszeitraum beträgt meist zehn Jahre) oder vernichtet und Zeitzeugen leben nicht mehr.

341 Auch in solchen Fällen ist die Wahrheit regelmässig nicht mehr eruierbar und die Beweisführung muss zwangsläufig scheitern.

4.5.3. Bedeutung von Teilwissen

342 Ist ein Beweis objektiv nicht möglich, dann nimmt die Bedeutung von Teilwissen zu.

343 Die Vorstellung des Gesetzgebers, dass die Wahrheit eruierbar sein muss, rechtfertigt die vollständige Zuweisung des Risikos der Beweislosigkeit an eine Partei. Damit geht einher, dass unsere Rechtsordnung im Grundsatz Teilwissen als ungenügend und rechtlich deshalb als irrelevant einstuft.

344 Bei einer solchen Einstufung von Teilwissen muss die Beweisführung in Fällen, in denen ein Sachverhalt nur teilweise aufgeklärt werden kann, zwangsläufig scheitern.

4.5.4. Exkurs: Unvollständige Erkenntnislagen in anderen Bereichen

- 345 Eine vergleichbare Problematik, dass Tatsachen und mithin die Wahrheit sich nicht mit Sicherheit ermitteln lassen, kommt auch in anderen Bereichen vor.
- 346 Beispielsweise können Biotechnologien, Kommunikationstechnik (etwa Mobilfunk) oder die Neuroinformatik insbesondere in Bezug auf ihr Schädigungspotential nur sehr beschränkt ausgetestet werden. Ein zentraler Grund dafür ist: Die Biosphäre kann nicht nachgebaut oder simuliert werden (sie wird auch nur teilweise verstanden) und das menschliche Gehirn ist nicht entschlüsselt. Auch ist es ethisch nicht vertretbar, Feldversuche mit Menschen, beispielsweise mit Bezug auf den Einfluss von Strahlungen auf die Gesundheit, zu machen.
- 347 Entsprechend kann der Nachweis des Kausalzusammenhangs zwischen dem Einsatz der Technologie und einem etwaig auftretenden Schaden in der Regel objektiv nicht oder nur ansatzweise erbracht werden.
- 348 Auch in diesen Bereichen führt eine strikte Beweislastverteilung auf den geschädigten Anspruchsteller zu keinen befriedigenden Lösungen.

4.6. Rechtslage, Ethik und Moral

- 349 Im Fall von Ansprüchen, die auf Kunstwerke erhoben werden, die dem Anspruchsteller oder seinen Vorfahren einst gehört haben und während der NS-Zeit den Eigentümer gewechselt haben, führt die einseitige Verteilung der Beweislast auf den Anspruchsteller oft nicht zu befriedigenden Lösungen.
- 350 Die seit den 1990er-Jahren zunehmende gesellschaftliche Debatte und Kritik am Umgang mit Kunstwerken mit lückenhafter Provenienz in Zusammenhang mit der NS-Zeit, insbesondere dann, wenn mit

einem Verweis auf Unbeweisbarkeit, Verjährung oder Verwirkung Ansprüche abgelehnt werden, unterstreicht diesen Befund.

351 Diese Erkenntnis hat insbesondere zu den als *Washington Principles* (1998) bekannten Lösungsansätzen und deren Weiterentwicklungen geführt. Die Einhaltung dieser Prinzipien ist zwar nicht bindend oder justiziabel, aber sie gewinnen international zunehmend an Verbindlichkeit auf ethisch-moralischer Grundlage.²¹³

352 Vor dem Hintergrund dieser sehr grundsätzlichen Auslegeordnung wird auch deutlich, dass bei bescheidenen Erkenntnislagen nicht nur eine Auferlegung des vollen Beweisrisikos an den Anspruchssteller kaum jemals sachgerecht ist. Dieser Befund trifft auch auf die Hypothese eines generellen Verdachts für Werke mit Provenienzlücken im Zeitraum von 1933 bis 1945 zu.

5. Respektierung des Erblasserwillens

353 Für alle Erb:innen stellt es ein moralisches Grundgebot dar, den Erblasserwillen wenn immer möglich zu respektieren.

²¹³ Beispiele aus der jüngsten Vergangenheit, die eine stärker werdende ethisch-moralische Verbindlichkeit belegen:

- Frankreich, 15. März 2021: Mit ethisch-moralischen Erwägungen begründete Entscheidung der französischen Kulturministerin zur Rückgabe des Gemäldes *Rosen unter Bäumen* (1905) von Gustav Klimt an die Nachfahren von Nora Stiasny. https://www.culture.gouv.fr/Presse/Discours/Discours-de-Roselyne-Bachelot-Narquin-ministre-de-la-Culture-prononce-a-l-occasion-de-la-restitution-de-Rosiers-sous-les-arbres-de-Gustav-Klimt-l?fbclid=IwAR0dcsvZzuckcwn4HYu9kXQ3gCUnAMVGXO8poUqGRT110d2sH1vuNI_2Sp8, Aufruf: 24.10.2021.
- Deutschland, Februar 2021: Die «Beratende Kommission» empfahl im Jahr 2021 aus ethisch-moralischen Gründen drei Rückgaben: https://www.beratende-kommission.de/Webs_BK/DE/Start/Index.html, Aufruf: 24.10.2021.
- Niederlande, Ende 2020: Die bisherige Restitutionspraxis wurde in einem vom niederländischen Kulturministerium verantworteten Bericht («Kohnstamm Report») auf den Prüfstand gestellt. Eine Neuausrichtung ist derzeit im Gange: <https://www.rijksoverheid.nl/onderwerpen/kunst-en-cultuur/documenten/kamerstukken/2020/12/07/streven-naar-rechtvaardigheid-rapport-raad-voor-cultuur>, Aufruf: 24.10.2021.

6. Sorgfaltspflichten

354 Grundlage dieser Entscheidung bilden eine sorgfältige Erforschung von Eigentumsübergängen sowie des historischen Kontextes. Sämtliche gewonnen Erkenntnisse sind bei der Entscheidung zu berücksichtigen, auch wenn ihnen keine justiziable Bedeutung zukommt.

355 Hierfür sind die im Rahmen der Provenienzforschung gewonnenen Ergebnisse und die Provenienzlücken zu bewerten, wie dies beispielsweise auch die Empfehlung der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien zum Ankauf von Kulturgut mit Provenienzlücken umschreibt.²¹⁴

356 Für den Umgang mit lückenhaften Provenienzen existieren keine schematischen Lösungsmodelle. Die Bewertung von Lücken in der Provenienz sowie der Umgang mit diesen im Rahmen eines Erwerbs erfordert stets eine Einzelfallentscheidung.

6.1. Forschung

357 Bei der Ausübung der Sorgfaltspflichten durch das Kunstmuseum Bern waren folgende tatsächliche Aspekte zu berücksichtigen:

358 Zu berücksichtigen war, dass mit dem Ziel maximaler Transparenz sowohl das Kunstmuseum Bern als auch die Bundesrepublik Deutschland seit mehreren Jahren online über die Datenbank *Lost Art* (www.lostart.de) sowie die Internetseite des Kunstmuseum Bern auf das Legat Cornelius Gurlitt und die vielen Werken anhaftenden Provenienzlücken aufmerksam gemacht haben.

²¹⁴ Regierung der Bundesrepublik Deutschland, Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien, *Empfehlung zur Provenienzprüfung beim Erwerb von Kulturgütern durch vom Bund geförderte kulturgutbewahrende Einrichtungen*, 2018, <https://www.bundesregierung.de/resource/blob/974430/1522360/84fe13bc16db74555a2c3693785bcfa3/2018-09-18-empfehlung-provenienzforschung-bei-kulturguterwerb-data.pdf?download=1>, Aufruf: 21.10.2021.

- 359 Ausgangspunkt für die weiteren Überlegungen waren die Provenienzberichte der Bundesrepublik Deutschland. Die einzelnen Forschungsschritte wurden von der im Jahr 2017 eingerichteten Abteilung Provenienzforschung des Kunstmuseum Bern rekapituliert, indem der materielle Befund, die Werkidentität und der Werkzusammenhang sowie werkbezogene Provenienzforschungen Berücksichtigung fanden.
- 360 Zahlreiche «Gelbe» Werke wurden von der Forschungsstelle des Kunstmuseums einer weiterführenden und vertieften Erforschung unterzogen.
- 361 Auf Sachverhaltsebene hat das Kunstmuseum Bern werkbezogene Provenienzforschungen und Kontextforschungen berücksichtigt, die im Zuge der Taskforce «Schwabinger Kunstfund» und des Projekts «Provenienzforschung Gurlitt» erfolgt sind. Zudem hat das Kunstmuseum Bern eigene Provenienzforschungen durchgeführt. Aus dieser Due Diligence erfolgte eine Differenzierung der gemäss *Vereinbarung 2014* abstimmt *Provenienzforschung 2014*.²¹⁵ Die Kategorisierung von Werken mit ungeklärten Handwechseln im Zeitraum von 1933 bis 1945 als «Gelb-Grün» wurde durch das Kunstmuseum Bern durch die Kategorien «Gelb-Grün» und «Gelb-Rot» weiter differenziert.
- 362 Ziel dieser differenzierteren Kategorien war die genauere Bewertung des Befunds «Provenienzlücke» in einer Weise, die durch die Forschung ermitteltes werkspezifisches und kontextuelles Wissen einbezieht. Dabei geht es auch um eine qualitative Bewertung des Nicht-Wissens. Neben der Suche nach «harten» Beweisen wurde insbesondere durch weitere Kontextforschung gezielt nach Hinweisen auf NS-Raubkunst und/oder auffälligen Begleitumständen recherchiert, die zwar keine Beweisqualitäten aufweisen, die aber die Erwerbskette im Zeitraum von 1933 bis 1945 nicht als unbedenklich erscheinen lassen.

²¹⁵ Nach der *Vereinbarung 2014* sind alle Werke, die weder erwiesenermassen oder mit hoher Wahrscheinlichkeit NS-Raubkunst sind, noch erwiesenermassen oder mit hoher Wahrscheinlichkeit keine Raubkunst sind, in der Kategorie «Gelb-Grün» einzuordnen.

363 Das Ergebnis zeigt, dass bei zahlreichen Werken die Geschichte der Eigentumsverhältnisse bislang nicht lückenlos ergründet werden konnte.

364 Bei zahlreichen Werken konnte auf Erkenntnisse zurückgegriffen werden, denen im rechtlichen Sinne keine Beweiskraft zukommen, die jedoch eine weitere Differenzierung zulassen.

6.2. Differenzierte Kategorien des Kunstmuseum Bern

365 Das Kunstmuseum Bern erachtet es als seine Sorgfaltspflicht, sämtliche Forschungserkenntnisse für die Entscheidung heranzuziehen.

366 Ausgehend vom Befund, dass die Kategorie «Gelb» der *Provenienzampel 2014* für eine Entscheidung zu unspezifisch ist, da sie eine zu grosse Bandbreite unterschiedlicher Sachverhalte und Erkenntnislagen enthält, bewertete das Kunstmuseum Bern die Forschungsberichte zu Werken Kategorie «Gelb» nach den differenzierten Provenienzkategorien des Kunstmuseums Bern «Gelb-Rot» und «Gelb-Grün».²¹⁶

6.2.1. Werke der Kategorie «Gelb-Rot»

367 Werke der Kategorie «Gelb-Rot» weisen Provenienzlücken für den Zeitraum von 1933 bis 1945 auf. Zudem ist die Erkenntnislage durch

²¹⁶ Nach der *Vereinbarung 2014* sind alle Werke, die weder erwiesenermassen oder mit hoher Wahrscheinlichkeit NS-Raubkunst sind, noch erwiesenermassen oder mit hoher Wahrscheinlichkeit keine Raubkunst sind, in der Kategorie «Gelb» einzuordnen. Nach Abschluss der Provenienzforschungen durch die Bundesrepublik Deutschland zum 31. Dezember 2018 wurden insgesamt 580 Werke der Kategorie «Gelb» zugeordnet. Diese Angabe beruht auf der Auswertung der im März 2019 an das Kunstmuseum Bern übergebenen Recherchedokumentation der Bundesrepublik Deutschland. Diese Zählung berücksichtigt alle Werke mit ungeklärter Provenienz. Die Zählung des Kunstmuseum Bern weicht von den Angaben der Stiftung Deutsches Zentrum Kulturgutverluste ab. Dort finden sich seit 17. Januar 2020 die Angabe, dass 650 Werke des Legats Cornelius Gurlitt nach Forschung der Kategorie «Gelb» zugerechnet werden. Stiftung Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, *Provenienzforschung Gurlitt, Ergebnisse*, <https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/ProjektGurlitt/Provenienzforschung-Gurlitt/Arbeitsergebnisse/Index.html;jsessionid=3A056BA8BC07377F7FAE63CD6654C40E.m0>, Aufruf: 21.10.2021.

Hinweise auf NS-Raubkunst und/oder auffällige Begleitumstände gekennzeichnet. Mit anderen Worten: Die vorliegenden Recherchen evozieren ein Gesamtbild, das nicht zweifelsfrei unbedenklich ist und eine Nähe zu Tatbeständen von NS-Raubkunst möglich erscheinen lässt, ohne diese belegen zu können. Derartige Hinweise und/oder auffälligen Begleitumstände können beispielsweise in dem Bezug zu Personen, Handelswege, Lagerorte oder Verkaufsorte bestehen.

6.2.2. Werke der Kategorie «Gelb-Grün»

368 Bei Werken der Kategorie «Gelb-Grün» bestehen Provenienzlücken im Zeitraum von 1933 bis 1945. Die vorliegenden Erkenntnisse bieten jedoch keine Hinweise auf NS-Raubkunst noch weisen sie auffällige Begleitumstände auf (siehe Historischer Sachverhalt C.6.). Die vorliegenden Erkenntnisse bezüglich der Eigentumswechsel im Zeitraum von 1933 bis 1945 werden insgesamt als unbedenklich bewertet.

6.2.3. Kriterien

369 Neben Belegen und konkreten Hinweisen war zu berücksichtigen, ob kontextuelle Bezüge zu bestimmten Personen, Handelswegen, Lagerorten oder Verkaufsorten gegeben sind.

370 Voraussetzung für die Kategorisierung der Werke war darüber hinaus der Ausschluss weiterer wesentlicher Forschungswege im Zeitpunkt des Entscheides, womit die Überprüfung aller zugänglichen und sinnvoll erscheinenden Forschungsansätze gemeint ist. Alle Kunstwerke des Legats Gurlitt wurden einer fundierten Provenienzforschung unterzogen (siehe Historischer Sachverhalt, C.4.).

371 Weiter wurde die Kategorisierung frei von allfälligen rechtlichen Einwendungen wie Ersitzung, Verjährung, Verwirkung oder gutgläubigem Erwerb vorgenommen. Es gibt keine rechtlich begründete vorgelagerte Aussortierung von Werken. Hingegen gibt es Teile des Legats Cornelius Gurlitt, die aufgrund kunsthistorischer Einschätzungen keiner Überprüfung unterzogen wurden, wie Werke der «Familienkunst» oder archäologische Objekte (siehe Historischer Sachverhalt C.2.).

7. Rekapitulation des Entscheidungsrahmens

7.1 Weitgehende Handlungsfreiheit

372 Das Kunstmuseum Bern ist in seiner Eigenschaft als selbständige Stiftung privaten Rechts frei, in alleiniger Verantwortung über den Umgang mit Werken aus dem Legat Cornelius Gurlitt zu entscheiden.

373 Den Rahmen für die Entscheidung bilden zum einen international anerkannte, museumsethische Grundsätze, denen sich das Kunstmuseum Bern verpflichtet fühlt. Zum anderen spielt ein verantwortungsvoller Umgang mit unsicheren Erkenntnislagen eine zentrale Rolle.

374 Diese Handlungsfreiheit umfasst auch «innovative Lösungen» wie in dem Fall des Gemäldes *La Montagne Sainte-Victoire* von Paul Cézanne, das ebenfalls zum Legat Cornelius Gurlitt gehört. In diesem Fall hat das Kunstmuseum Bern in einer Vereinbarung von 2018 der Familie Cézanne das Recht eingeräumt, das Gemälde regelmässig als Leihgabe im Musée Granet in Aix-en-Provence, Cézannes Heimatstadt, zu zeigen.²¹⁷ Damit hat das Kunstmuseum auf einen Teil seiner Nutzungsbefugnisse an dem Werk verzichtet.

375 Sollten zu einem späteren Zeitpunkt Belege auftreten, dass Kunstwerke des Legats Cornelius Gurlitt NS-Raubkunst sind, ist das Kunstmuseum Bern in seiner Handlungsfreiheit nicht beschränkt und wird gemäss den in einem solchen Fall zu beachtenden Grundsätzen vorgehen.

7.2. Alleinige Verantwortung des Kunstmuseum Bern bei Werken der Kategorie «Gelb» gemäss Vereinbarung 2014

376 In Fällen, in denen sich die Provenienz eines Werkes aus dem *Legat Cornelius Gurlitt* nicht hinreichend klären lässt (weder erwiesenermassen oder mit hoher Wahrscheinlichkeit NS-Raubkunst

²¹⁷ Kunstmuseum Bern, <https://www.kunstmuseumbern.ch/de/research/legat-cornelius-gurlitt/einblicke/paul-cezanne-2032.html>, Aufruf: 24.10.2021.

noch frei von NS-Raubkunst-Verdacht) (Kategorie «Gelb», *Provenienzampel 2014*) entscheidet das Kunstmuseum Bern auf der Grundlage der Provenienzberichts der Bundesrepublik Deutschland sowie der eigenen Forschungsarbeiten innerhalb einer gewissen Bedenkzeit, ob es das Werk endgültig übernimmt (§ 6 Abs. 6, *Vereinbarung 2014*) oder das Eigentum daran aufgibt.

- 377 Diese Bestimmung stellt den Umgang mit Werken der Kategorie «Gelb» in die alleinige Verantwortung des Kunstmuseum Bern. Die Verfügungsgewalt beschränkt sich nicht auf Übernahme oder Aufgabe des Eigentums, sondern lässt auch andere Szenarien zu.