

Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte

Herausgegeben vom Deutschen Historischen Institut Paris

(Institut historique allemand)

Band 27/3 (2000)

DOI: 10.11588/fr.2000.3.61947

Rechtshinweis

Bitte beachten Sie, dass das Digitalisat urheberrechtlich geschützt ist. Erlaubt ist aber das Lesen, das Ausdrucken des Textes, das Herunterladen, das Speichern der Daten auf einem eigenen Datenträger soweit die vorgenannten Handlungen ausschließlich zu privaten und nicht-kommerziellen Zwecken erfolgen. Eine darüber hinausgehende unerlaubte Verwendung, Reproduktion oder Weitergabe einzelner Inhalte oder Bilder können sowohl zivil- als auch strafrechtlich verfolgt werden.

confrontés, en fait, des cultures rencontrées, révèle nettement les fluctuations des états d'esprit. Si bien des qualificatifs sont identiques, pour décrire les réalités du combat sans trop choquer les correspondants restés au pays, le langage utilisé par les soldats de la *Wehrmacht* est inévitablement imprégné d'une idéologie d'une tout autre profondeur où, par exemple, les références à la religion sont remplacées par la foi dans le *Führer*. Et puis, les conditions du combat et de la guerre se sont modifiées; outre l'évolution de la technique appliquée aux moyens de combat toujours plus efficaces, l'idéologie a elle aussi pris une autre dimension et cet élément se reflète à des degrés plus ou moins marqués dans les lettres des combattants de la *Wehrmacht*: la disposition au déploiement illimité de la violence et l'incompréhension marquée face d'une part, aux réactions à cette violence et d'autre part, à la tournure prise par un conflit qui, contrairement à la Grande Guerre, finira par se dérouler sur le territoire du Reich. L'auteur a fait montre d'une grande habileté dans le traitement de cette correspondance, en restant toujours conscient des limites du genre mais la manière dont il a su replacer ces lettres dans leur contexte évolutif leur confère toute leur valeur. C'est aussi une belle démonstration technique, l'exemple même de la nouvelle approche de l'étude des phénomènes de notre société, où la guerre occupe la place que l'on connaît. Dire que la lecture en est facile serait excessif mais l'effort consenti est gratifiant car il permet d'approcher d'un peu plus près de l'univers du combattant, estimé comme incommunicable (voir par exemple Maurice Genevoix pour 1914–1918) et que pour des raisons abordées très explicitement par Latzel, le combattant du Grand Reich allemand a préféré enfouir dans sa mémoire. C'est un des mérites de cette étude que d'avoir su en dégager les fardeaux les plus douloureux qui, on le sait, ont donné lieu à de multiples interprétations. En tout cas, le mythe de la *Wehrmacht* ignorante dans son ensemble de la politique nazie appliquée en particulier en Pologne et en URSS, révèle une fois de plus son inconsistance à la lecture de certaines lettres citées dans ce livre. Il reste à souhaiter qu'il atteigne un public aussi large que possible.

Marcel SPIVAK, Les Lilas

Thomas BUOMBERGER, Raubkunst – Kunstraub. Die Schweiz und der Handel mit gestohlenen Kulturgütern zur Zeit des Zweiten Weltkriegs, hg. vom Bundesamt für Kultur (BAK) und der Nationalen Informationsstelle für Kulturgüter-Erhaltung (NIKE), Zürich (Füssli) 1998, 496 S.

Die Schweiz war im Zweiten Weltkrieg nicht nur ein bedeutender Umschlagplatz für Raubgold, sondern auch eine Drehscheibe für Kunstwerke, die die Nationalsozialisten in besetzten Ländern erbeutet hatten. Während die Verschiebungen von Edelmetallen durch die Ereignisse der vergangenen Jahre langsam geklärt werden, liegt über der geraubten Kunst und ihrem Schicksal in der Schweiz noch immer ein Schleier der Unwissenheit und des Schweigens. Der Schweizer Historiker Thomas Buomberger hat jetzt mit seinem Buch eine erste fundierte Darstellung über die dunklen Kanäle vorgelegt, in denen Bilder überwiegend ehemals jüdischer Eigentümer über den Schweizer Kunsthandel verkauft wurden.

Buombergers Ziel ist es dabei, das Schicksal einzelner Bilder zu klären. Seine Darstellung ist eher kunstgeschichtlich ausgerichtet. Er verfolgt, wie beispielsweise expressionistische Gemälde in Paris vom »Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg« (ERR) beschlagnahmt wurden. Da diese Kunstrichtung bei den nationalsozialistischen Kunstliebhabern nicht hoch angesehen war, hatte Hermann Göring eine besondere Idee zur Verwertung. Der Reichsmarschall, der als Beauftragter für den Vierjahresplan auch für die Verwertung von Feindvermögen zuständig war, regte an, diese Bildwerke an den Pariser Kunsthandel abzugeben. Über Mittelsmänner gelangten dann die geraubten und weiterverkauften Bilder an Schweizer Galeristen, die diese gleichsam »wuschen« und an Kunden im In- und Ausland weiterverkauften.

Nach Buomberger gab es strukturelle Vorteile, durch die die Schweiz zur Drehscheibe für die europäische Raubkunst werden konnte. Dazu gehörte die Berner Gesetzgebung, die zwar auch die Hehlerei unter Strafe stellte, aber den gutgläubigen Erwerber von geraubtem Kunstgut schützte. Zudem gab es wirtschaftliche Vorteile: In den vierziger Jahren war der Schweizer Franken eine stabile Währung, und bei der Einfuhr von Gemälden mußten diese nur nach Gewicht verzollt werden. Diese Vorteile der Schweiz machten sich vor allen Dingen drei Männer zunutze: der Luzerner Galerist Theodor Fischer und die beiden deutschen Kunsthändler Hans Wendland und Walter Hofer. Letzterer war Agent für Göring und kaufte für diesen Gemälde in ganz Westeuropa auf. Da der Reichsmarschall aufgrund seines notorischen Geizes für Kunst nur wenig Geld ausgeben wollte, vermittelte Hofer oft Tauschgeschäfte, bei denen alte Meister gegen ungeliebte Raubkunst den Besitzer wechselte. Durch diese Tätigkeit bekam Hofer auch Kontakt zu Wendland, der in Paris Werke aufkaufte, die der ERR in Umlauf gesetzt hatte. Hofer und Wendland handelten wiederum mit Fischer, der in Luzern die Raubbilder in seiner Galerie versteigerte, die er zuvor aufgekauft oder eingetauscht hatte.

Die lukrative Handelsroute blieb den alliierten Mächten nicht verborgen. Im Januar 1943 veröffentlichten die Mächte in London eine Erklärung zum Schutz geraubter Güter: Sie erklärten alle Transaktionen für null und nichtig, die sich auf Güter und Rechte in den von Deutschland besetzten Gebieten bezogen und die sich unter der Kontrolle der alliierten Kriegsgegner befanden. Diese Geschäfte sollten auch ungültig sein, wenn die Transaktionen als freiwillig angesehen werden konnten. Diese Erklärung wurde im Juli 1944 durch die Deklaration von Bretton Woods noch verschärft. Die Alliierten beschlossen damals, daß alles Feindvermögen aufgetrieben und an die rechtmäßigen Eigentümer übergeben werden sollte. Zugleich appellierten sie an die neutralen Länder, die Verschiebung von gestohlenem Gold, Geld und Kunst durch die Achsenmächte zu unterbinden. Zudem sammelten geheime Kundschafter der Amerikaner Informationen über den Transfer von Raubkunst. Vor allen Dingen überwachte die »Art Looting Investigation Unit« des US-Geheimdienstes OSS die vielfältigen Bewegungen auf dem Schweizer Kunstmarkt. Ziel all dieser Operationen war, so der Autor, zu verhindern, daß die Nationalsozialisten Werte ins Ausland schafften, um von dort nach der zu erwartenden Kapitulation eine neue Partei aufzubauen.

Neben dieser ausländischen geheimen Überwachung wurde das Leben den Händlern von Raubkunst auch durch die Berner Regierung schwer gemacht. Auf alliierten Druck hin verpflichtete sich die Schweiz im März 1945, deutsche Vermögen zu erfassen, zu sperren und bei der Rückgabe von Raubgut zu helfen. Daraufhin übergaben die USA den Schweizer Behörden eine Liste mit 77 Gemälden, die als Hehlerware ins Land gekommen waren. Die Schweizer Justiz sorgte durch mehrere Prozesse – u. a. auch gegen den Galeristen Fischer – dafür, daß das Schicksal dieser Werke aufgeklärt wurde. Die Alliierten verhafteten dagegen Hofer und Wendland nach der deutschen Kapitulation. Allerdings wurden beide nicht verurteilt.

Nach dem letzten Urteil gegen Fischer im Jahr 1952 unterblieb jedoch in der Schweiz eine weitere Aufarbeitung des Handels mit Raubkunst. Es gab keine generelle Überprüfung auf Herkunft und Verbleib aller nach 1939 in das Land eingeführter Kunstwerke. Ebenso unterblieb die Kontrolle der Depots der Banken nach Raubkunst. In seiner Darstellung rollt Buomberger die Geschichte über den Umgang der Schweiz mit Raubkunst anhand des Schicksals von 77 Bildern und der Prozesse auf, die um ihre Rückgabe geführt wurden. Er hält sich dabei eng an die Quellen der Schweizer Justizverwaltung – ein Vorgehen, das angesichts des Grauschleiers der Vernebelung, den viele Beteiligte nach dem Krieg über ihre Aktivitäten legten, gerechtfertigt ist. Diese Justiz-Akten sind oftmals die einzigen Belege für die Hehlerei mit jüdischem Besitz. Denn gerade der Kunsthandel neigte traditionell nicht dazu, alles schriftlich zu fixieren, sondern Geschäfte nur durch persönliche Abspra-

chen zu regeln. Dieses Vorgehen hat aber auch seinen Preis. Der Autor erwähnt das Phänomen Raubkunst bei den Nationalsozialisten nur soweit, wie er es zur Erklärung der Schweizer Ereignisse benötigt. Auf den Kunsthändler Hofer und seine Machenschaften jenseits der Schweizer Grenzen geht er nur wenig ein. Dennoch ist sein Werk eine wichtige Abhandlung, die hilft, mehr Licht in die Verschiebung von Wertgegenständen durch Schweizer Bürger während des Zweiten Weltkrieges aufzudecken. Der Bedarf für solche Aufklärung ist vorhanden. Buomberger selber schätzt, daß es weltweit noch eine »große Zahl« von ungeklärten Raubkunst-Fällen gibt, bei denen die Schweiz als wichtige Drehscheibe des Verschwindens fungierte.

Hanns C. LÖHR, Berlin

Sylvie LINDEPERG, *Les écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944–1969)*, Paris (CNRS Editions) 1997, 443 p. (CNRS Histoire).

Sylvie Lindeperg offers a compelling study of the ways in which French movie makers in the period from 1944 to 1969 portrayed the experience of France during the German Occupation. Lindeperg's grasp of the relevant historical literature is impressive, as is the variety and richness of her sources for the films she discusses. The author seeks to understand »how the history of the Second World War has been summoned, configured and ›reinvented‹ by French cinema as a result of the multiple stakes of the contemporary era« (pp. 7–8). Her central thematic emphasis is on the evolution of the representation of the French Resistance by different filmmakers. Despite several significant shifts in focus and cinematic techniques, Lindeperg concludes that, with a few partial exceptions, an essentially »Gaullist« perspective held sway in these years between the Liberation of France and the filming in 1969 of Marcel Ophüls's *Le chagrin et la pitié*. Ophüls's film was one of the first self-conscious challenges to the Gaullist orthodoxy and marked the beginning of a new era for the treatment of France's *années noires*. In general the image moviegoers from 1944 through the 1960s saw projected on their screens was of an honorable French nation, whose active elite was, from the beginning, firmly committed to the Resistance, while the more passive majority stepped forward at crucial moments to offer its support in a united front against the forces of evil incarnated in the Nazi occupiers.

The earliest liberation era films, based in part on original footage shot during the Occupation, such as *La Libération de Paris*, *La Bataille du rail*, and *Au cœur de l'orage*, reflected the viewpoint of the strongly Communist-influenced French Cinema Liberation Committee (Comité de libération du cinéma français – CLCF). Thus the role of the common people was highlighted: *La Libération de Paris* featured shots of ordinary people in Parisian neighborhoods building barricades and downplayed the role of Leclerc's tanks and Charles de Gaulle in the city's liberation; *La Bataille du rail* emphasized the role of the average railway worker; while *Au cœur de l'orage* featured the Communist-led FTP maquis. In the same years films produced by the Army's film bureau (Service cinématographique de l'armée – SCA) highlighted the exploits of the Free French and De Gaulle with scant attention to the interior Resistance. For example, *La Grande Épreuve* and *Caravane blindée* portray the liberation of Paris without significant contributions from the mass of the population led by the Resistance, with virtually no reference to the American ally (a trait also characteristic of CLCF productions), and with the spotlight focused clearly on Leclerc and De Gaulle.

Commercial films produced in the liberation era helped to create some of the romantic stereotypes of the French Resistance, tortured heroes going to their death before firing squads, maquis groups blowing up train tracks, and parachuted agents sent from London to direct spy networks or organize sabotage attacks. These fictionalized versions of the Resis-