

Am 8. November 1945 erreichte die US-Streitkräfte in Europa ein kurzes Telegramm aus Washington, D.C., das ein umfangreiches Vorhaben anordnete:

«Request that you collect all available paintings, watercolors, engravings and drawings showing troop activities, views of battle fields, military installations, industrial or home front activities produced by German and Italian artists during the present war.»<sup>1</sup>

Deutsche und italienische Bilder mit militärisch-politischen Sujets sollten im Auftrag des US-amerikanischen Kriegsministeriums zusammengetragen und in die USA gebracht werden. Während die Absicht, auch italienische Kriegskunst zu sammeln, im Laufe der Zeit verworfen wurde, sollten in Deutschland innerhalb eines einzigen Jahres mehr als 8000 Kunstwerke aufgespürt und konfisziert werden.<sup>2</sup> Diese schon bald als German War Art Collection bezeichnete Sammlung beinhaltete Werke von etwa 400 (fast ausschließlich männlichen) Künstler:innen aus unterschiedlichen nationalsozialistischen Präsentations- und Sammlungszusammenhängen. Im März 1947 wurde sie an die Historical Properties Section nach Washington geschickt. Die Entstehung der Sammlung im Kontext einer umfänglichen Entnazifizierung der deutschen Bevölkerung zu verorten, liegt auf der Hand: Der Hauptverantwortliche, der US-Amerikaner Gordon W. Gilkey, bezog sich während der Umsetzung seines Auftrags auf die in den Military Government Regulations explizit angeordnete Konfisizierung von «Nazi and Militaristic Collections» und auf die Allied Control Directive Nr. 30, die visuelle NS- und Kriegsglorifizierung jeglicher Art – auch in Museen und Ausstellungen – untersagte.<sup>3</sup> Entsprechend wurde die Sammlung vielfach als gefährliche und daher verborgene NS-Propaganda kommentiert.<sup>4</sup> Eine entscheidende Facette ihrer Genese wurde dabei jedoch übersehen: Die Werke wurden nicht konfisziert, um weggesperrt zu werden, sondern sollten als «documentary war paintings» für die Sammlung eines in den frühen Nachkriegsjahren geplanten und später aufgegebenen Kriegsgeschichtsmuseums verfügbar gemacht werden.<sup>5</sup> Sie sollten nicht verborgen, sondern im Gegenteil präsentiert werden. Ein Fernschreiben mit identischem Wortlaut erreichte zur gleichen Zeit die US-amerikanische Besatzungsmacht im Pazifik, in dem das Sammeln japanischer Kriegsbilder angeordnet wurde.<sup>6</sup>

In der kunsthistorischen Beschäftigung mit der Kunst aus dem Nationalsozialismus in Deutschland dominierten für Jahrzehnte (und zum Teil bis heute) Argumentationsmuster, die mit der ästhetischen Abwertung, moralischen Ablehnung sowie der Vorstellung einer von dieser Kunst ausgehenden ideologischen Wirkmächtigkeit einhergingen.<sup>7</sup> Die Versuche, den Forschungsgegenstand als vermeintliches Produkt der «Unkunst» abzuqualifizieren, greifen jedoch zu kurz; indem sie

kritische berichte, Jahrg. 51, Ausg. 3.2023. <https://doi.org/10.11588/kb.2023.3.97253>  
[Freier Zugang – alle Rechte vorbehalten]

bestimmen wollen, was Kunst ist, argumentieren sie im Sinne einer Kunstkritik und nicht im Sinne der Kunstgeschichte. Im Fall der German War Art Collection haben solche Narrative dazu geführt, dass die Sammlung ungenügend erforscht und mit erheblichen Leerstellen historisiert wurde. In den USA hingegen wurde die German War Art zunächst im Licht einer internationalen Tradition der Militär- und Schlachtenmalerei betrachtet. Sie sollte gemeinsam mit italienischen sowie japanischen Bildern die Kunstbestände des US-Kriegsministeriums ergänzen. Die Neubewertung der Sammlung als ein Instrument, «to prevent all Nazi and militaristic activity or propaganda» im Sinne des Potsdamer Abkommens, erfolgte erst später, vor allem während der Verhandlungen über deren Rückgabe an die Bundesrepublik Deutschland in den 1970er Jahren.<sup>8</sup> Ziel eines sinnstiftenden Umgangs mit dieser Sammlung heute sollte also nicht die Frage sein, was Kunst ist, sondern die quellenbasierte Analyse ihrer Entstehungs- und Wahrnehmungsbedingungen im jeweiligen historischen und politischen Kontext. Der vorliegende Beitrag will in diesem Sinne neue Facetten der Sammlungsgeschichte auswerten, um die bislang als «one of the central mysteries of the post-war era» hingenommene Wissenslücke ihrer Genese zu schließen.<sup>9</sup>

### **Die Kunstsammlung des US-Kriegsministeriums und die Pläne für ein Museum**

Für die kunst- und kulturhistorische Sammlung des US-Kriegsministeriums gab es lange keine zentrale Verwaltungsstelle. Im Sommer 1945 wurde daher die Historical Properties Section im Office of the Army Headquarters Commandant mit Sitz im Pentagon gegründet. Mit dem Memorandum Nr. 345–45 vom 11. Juni 1945 kommunizierte das Ministerium die Funktionen dieser Abteilung: Sie bestanden im Sammeln, Verwalten und Bewahren von Kriegskunst und anderen historisch oder künstlerisch wertvollen Objekten, die während des Zweiten Weltkriegs entstanden waren.<sup>10</sup> Da Gilkey im Abschlussbericht zur German War Art als erste Direktive dieses Memorandum zitierte, wurde es in der Forschung als unmittelbare Konfiszierungsgrundlage für die deutsche Kriegskunst interpretiert.<sup>11</sup> Das Memorandum entstand jedoch – und dieses Detail ist für die Sammlungshistorie entscheidend – nicht mit Blick auf die US-amerikanische Besetzung Deutschlands und die Konfiszierung deutscher Kriegsbilder. Es bezog sich anfangs ausschließlich auf die US-amerikanischen Kulturgüter: Mit der Historical Properties Section suchte das Ministerium, das eigene, dezentral organisierte Kriegskunstprogramm und das Problem der verstreuten kulturhistorischen Bestände der Armee in den Griff zu bekommen. Seit dem US-amerikanischen Eintritt in den Zweiten Weltkrieg Ende 1941 hatten die USA Kriegsmaler:innen an unterschiedlichen Fronten in Europa und Asien beschäftigt. Nachdem der Krieg auf dem europäischen Kontinent seit knapp einem Monat beendet war und sich auch im Pazifik ein Ende abzeichnete, sollte die neue Sektion diese Bestände nun dauerhaft verwalten und in Ausstellungen einer breiten Öffentlichkeit präsentieren.<sup>12</sup> Dieser Sammeltätigkeit ging ein Kunstbegriff voraus, der im Krieg entstandene Bildwerke als Medien der Geschichtsschreibung und -vermittlung auffasste.

Zum Leiter der Historical Properties Section wurde der promovierte Kunsthistoriker Hermann W. Williams Jr. bestimmt, der in seinem zivilen Beruf als Assistentzkurator in der Gemäldesammlung des Metropolitan Museum of Art in New York tätig gewesen war. Unter Bezugnahme auf das Memorandum vom 11. Juni 1945 begann Williams, die US-amerikanischen Kriegsbilder einzusammeln. Er kontaktierte zahlreiche Künstler, überwachte ihre Einsendungen und informierte sie darüber,

welche ihrer Werke vom eigens zu diesem Zweck aufgestellten War Department Art Committee für die Kriegskunstsammlung ausgewählt worden waren. «We expect that all this material», schrieb er zudem, «will one day be incorporated in a National War History Museum».<sup>13</sup> Tatsächlich war die beständig anwachsende Kunstsammlung lange als Grundstock für das angedachte Nationale Kriegsgeschichtsmuseum betrachtet worden, dessen Gründung vom Präsidenten der Vereinigten Staaten Harry S. Truman befürwortet wurde. In den frühen 1950er Jahren wurden die Museumspläne aufgrund mangelnder finanzieller Mittel allerdings aufgegeben.<sup>14</sup> Mit welcher Intention die Erweiterung der Sammlung auf deutsche, italienische und japanische Kriegsbilder beschlossen wurde, ist in den erhaltenen Akten der Historical Properties Section nicht überliefert. Um eine politisch motivierte Beschlagnahme im Sinne der Entnazifizierung handelte es sich zu diesem Zeitpunkt jedenfalls nicht. Vielmehr ist anzunehmen, dass die Objekte der besiegten einstigen Kriegsgegner die Schilderung der Geschichte des Zweiten Weltkriegs im künftigen Nationalen Kriegsgeschichtsmuseum der USA visuell bereichern und als Kriegsbeute den Sieg der USA untermauern sollten.

### Ein schwieriger Projektanfang

Als das Telegramm am 8. November 1945 den Transport der Kriegsbilder in die USA anordnete, waren die Museumpläne zwar noch nicht ausgereift, aber zumindest als nachhaltiger Zweck für eine große Kriegskunstsammlung gegeben. Mit der Direktive der Military Government Regulations vom 14. Juli 1945 zum Umgang mit der kriegsverherrlichenden Kunst in der US-amerikanischen Besatzungszone in Deutschland war außerdem die Rechtsgrundlage für die Konfiszierung der deutschen Bilder geschaffen worden.<sup>15</sup> Die Frage nach der Umsetzung blieb hingegen unbeantwortet: Welche Abteilung würde den Auftrag in Europa koordinieren und welche Sachverständigen sollten sich auf die Suche nach den Kriegsbildern begeben? Der Hauptverantwortliche Gilkey kam unverhofft zu diesem Einsatz. In den genannten Korrespondenzen zwischen dem Leiter der Historical Properties Section Williams und den US-amerikanischen Kriegsmalern findet sich ein Detail, das zunächst als kurioser Zufall daherkommt: Ausgerechnet Gilkey hatte sich bei der Historical Properties Section im Herbst 1945 als Maler für die im Pazifik auch nach Kriegsende noch agierende War Art Unit beworben.<sup>16</sup> Nach seinem Abschluss in bildender Kunst hatte er verschiedene Lehrtätigkeiten im Bereich der Druckgrafik und Auszeichnungen vorzuweisen. Der stellvertretende Leiter der Sektion informierte ihn jedoch, dass die pazifische Künstler-Einheit bereits vollständig besetzt worden sei und empfahl Gilkey stattdessen, sein Interesse der kriegsgeschichtlichen Abteilung in Europa vorzutragen.<sup>17</sup> Nach einigen Umwegen erreichten Gilkeys Briefe die Historical Division in Frankfurt am Main, deren Leiter Harold E. Potter nun tatsächlich eine Verwendung für ihn hatte. Doch statt selbst Bilder des Krieges zu produzieren, würde Gilkey fortan die deutsche Kriegskunst aufspüren.<sup>18</sup>

Wie Gilkey kam auch der Militärangehörige Potter unerwartet zu dem Auftrag, die Sammlung der Kriegsbilder zu beaufsichtigen. Die Aufgabe der Historical Division, deren Leitung er erst im Januar 1946 übernommen hatte, sah die Erarbeitung einer Historiografie des Zweiten Weltkriegs vor, nicht das Sammeln von Kunst.<sup>19</sup> Die Abteilung war damit befasst, ehemalige Wehrmachtsangehörige zu interviewen, deutsches Aktenmaterial auszuwerten und Manuskripte für die Geschichtsbücher zu verfassen. An die weisungsgebende Historical Division im Kriegsministerium in

Washington berichtete Potter jedoch am 20. Februar 1946, niemand anderes wolle die Arbeitsanweisung ausführen: «The responsibility for handling war paintings and works of art having some military meaning was given to this Division after all others had declined the responsibility. [...] On 8 February I wrote Captain Gelke [sic] telling him that if he cared to come here at least for 6 months I would be glad to have him [...]».<sup>20</sup> Schließlich sollten es zwölf Monate werden, in denen Gilkey das Sammeln und Verwalten deutscher Kriegskunst als zusätzliche Aufgabe innerhalb der Historical Division bewerkstelligte.

#### «A Great Collection on the War»

Ende April 1946 kam Gilkey in Deutschland an und stieß schon bald auf vielversprechende Fährten: Seine Recherchen führten ihn zu ehemaligen Kriegsmalern der Wehrmacht, zu den Auslagerungsorten für Sammlungen hoher NS-Funktionäre, den Central Collecting Points in München und Wiesbaden und zum *Haus der Deutschen Kunst*, wo sich noch vereinzelt Exponate mit militärischen Motiven aus den *Großen Deutschen Kunstausstellungen* befanden.<sup>21</sup> Gilkey berichtete Potter nach Frankfurt von vielen Hinweisen auf Aufbewahrungsorte von geeigneten Kriegsbildern. Für solche Objekte, die als Eigentum der Wehrmacht, der NSDAP und der ihnen angegliederten Organisationen galten, konnte er problemlos die Beschlagnahme durch die US-Militärregierung veranlassen. Da er jedoch auch einige ehemalige Kriegsmaler der Wehrmacht persönlich kennengelernt und in deren Besitz ebenfalls Kriegsbilder entdeckt hatte, musste Gilkey Überzeugungsarbeit leisten. Solche Arbeiten seien, wie er Potter schilderte, «subject to confiscation «as related or dedicated to the perpetuation of German Militarism» [wie es der Titel 18 der Military Government Regulations anordnete], but the artists say their stuff is simple documentary reporting; then I appeal to their pride, their work preserved and represented in a great collection on the war, – then they don't want to be left out».<sup>22</sup> Es war das Versprechen einer großen und historisch wertvollen Kriegskunstsammlung, das die Künstler zur Abgabe ihrer Werke umstimmen sollte.

In Washington war das Interesse an Gilkeys Funden mit Blick auf die wachsende Kunstsammlung groß. Der neue Leiter der dortigen Historical Division Harry J. Malony, der als Vertreter der U.S. Army zugleich Mitglied im beratenden Ausschuss des National Military History Museum war, erkundigte sich im Oktober 1946 nach den Fortschritten. Er bat Potter um einen ausführlichen Bericht mit Angabe zu Herkunft und Quantitäten der Objekte sowie deren «historical, artistic or social significance», da in Washington zu diesem Zeitpunkt noch keine Einzelheiten über die gesammelten Werke bekannt waren.<sup>23</sup> «The proposed National Military Museum», fuhr er fort, «will cover all American military history, together with European backgrounds and sidelights».<sup>24</sup> Gilkey könne in Betracht ziehen, auch militärisches Gerät und Objekte aus dem Ersten Weltkrieg in die Sammlung zu integrieren; ferner habe Malony von Kriegsbildern des Malers Josef Arens erfahren, die sich für die Sammlung ebenfalls eignen würden.<sup>25</sup> Die ersten beiden Vorschläge waren vermutlich zu umfassend. Hinsichtlich der Bilder von Arens konnte Potter jedoch antworten, dass sich bereits über 200 Arbeiten des Künstlers in der Sammlung befänden.<sup>26</sup> Zur Bedeutung der Objekte äußerte sich Potter lediglich summarisch. Während er die Arbeiten der offiziellen Kriegsmaler der Wehrmacht, die das Gros der Sammlung ausmachten, als «a pictorial record on history of all phases of German Army, Air, and Navy activities on all German fronts from 1939 to 1945» beschrieb, wies er den

anderen Konvoluten nur knapp einen «historical value» zu.<sup>27</sup> Vermutlich hatte Potter die Bilder (zumindest zu diesem Zeitpunkt) nicht selbst gesehen, denn er verwies auf den Abteilungsmitarbeiter Detmar Finke, der mit den Objekten gut vertraut sei und sie Malony persönlich präsentieren werde.

Als sich die German War Art Collection schließlich im April 1947 auf dem Weg in die USA befand, berichtete der stellvertretende Leiter der Historical Division in Washington auf die Nachfrage des Assistant Secretary of War Howard C. Petersen über die Museumspläne und die Sammlung der Historical Properties Section: «The best current museum practice is followed in the preservation of the paintings for future history. [...] Paintings are circulated on loan to accredited public museums and organizations [...], and to army installations for special exhibitions.»<sup>28</sup> Deren künftige Funktion verstand er als «nucleus of that [National War History] Museum».<sup>29</sup> Die deutschen Kriegsbilder trafen ebenfalls bald in Washington ein, bemerkte er, und müssten erschlossen werden, um für eventuelle Ausstellungsanfragen zur Verfügung zu stehen.<sup>30</sup>

### Kunstverständnisse und (Un-)Bedeutungszuweisungen

Während seines einjährigen Aufenthalts in Deutschland hatte sich Gilkey einen Eindruck verschafft über die restriktive Kulturpolitik des NS-Regimes mit ihrer Ablehnung dessen, was als nicht-systemkonform galt, und dem kaum zu überblickenden Kunstraub: «Perhaps the combat artists were sincere. [...] But behind it always was Adolf Hitler and the men around him: Hitler and his dreams of a superrace built upon the bones of destruction of all who opposed him in his mad drive to rule the world. If his plan had succeeded, the suicide of the creative arts would have followed.»<sup>31</sup> Über die von ihm zusammengetragene Sammlung deutscher Kriegsbilder äußerte er sich ebenfalls auffallend kritisch: «Aside from the accumulation of intelligence and the historical value of the collected German War Art, my work of the past year has attained the removal from Germany of this monument to their baseness. If it had been left in Germany it would have been a potential threat to the world through its future reinstallation and German misuse.»<sup>32</sup> Zwar wies auch Gilkey der Sammlung einen historischen Wert zu; er verstand sie jedoch vielmehr als ein «monument of their baseness» (zu Deutsch etwa: ein Denkmal ihrer Niedertracht), dessen Wiedererrichtung das erneute Aufleben nationalsozialistischer Ideologien in der deutschen Bevölkerung befeuern könne. Unverkennbar sind diese Worte von den Grundsätzen der alliierten Besatzungspolitik durchdrungen, die eine vollständige Entnazifizierung und Entmilitarisierung Deutschlands anstrebte.

Noch während Gilkey nach Bildern fahndete, waren die Erwartungen an das zusammengetragene Material und dessen Bewertungen somit heterogen. Anders als Gilkey erhofften die Verantwortlichen aus der Historical Division und der Historical Properties Section in Washington – die Vision eines Nationalen Kriegsgeschichtsmuseums stets vor Augen –, mit der deutschen Kriegskunst weitere kultur- und kunsthistorisch wertvolle Museumsobjekte zu erhalten. Mehrere Hundert Werke aus der German War Art Collection mit explizit nationalsozialistischen Motiven – insbesondere Darstellungen von SA-Aufmärschen, NS-Gedenktagen, Porträts hoher NSDAP- und Wehrmachtsfunktionäre –, wurden zwar auch in den USA ausschließlich als NS-Propaganda verstanden. Das Gros der deutschen Kriegsbilder fand im Personal der US-amerikanischen Armee, später des Kongresses und anderer militärischer sowie politischer Einrichtungen jedoch auch nach der Aufgabe der Museumspläne

ein anerkennendes Publikum. Zahlreiche Objekte wurden restauriert und gerahmt, um als Ausstellungsexponate und Büroausstattung genutzt zu werden.<sup>33</sup>

Dieses US-amerikanische Nachleben der militärisch-politischen Bilder des NS-Regimes erzählt eine ‹Geschichte der NS-Kunst›, die – im Gegensatz zum üblichen kunsthistorischen Narrativ – ein Publikum impliziert, das die Bilder gern anschaute und sich explizit als demokratisch auffasste. An diesem Beispiel wird deutlich, wie kontextabhängig Bedeutungszuweisungen und Wertzuschreibungen der Kunst aus dem Nationalsozialismus sein konnten. Die Verengung auf einen Kunstbegriff, der von der Autonomie der Kunstproduktion, der moralischen Integrität der Kunstschaffenden und der Objektivität des ästhetischen Urteils der kunsthistorischen Disziplin ausgeht (und damit die Kunst aus dem Nationalsozialismus exkludiert), verstellt den Blick auf die heterogenen Gebrauchsweisen von Kunst- und Kulturgütern und schränkt die Betrachtung auf eine eigentlich längst überkommene Weise ein. Oder mit den Worten von Jutta Held und Norbert Schneider gesprochen: ‹Es ist [...] nicht mehr das vorrangige Problem der ästhetischen Theorie, normative Regeln und Gesetze aufzustellen, durch welche sich Kunst von Nicht-Kunst unterscheiden lässt und klare Direktiven der Wertung gegeben werden.›<sup>34</sup> Vielmehr lohnt es sich, die historischen Rezeptionsmodi dieser Kunst in ihrer jeweiligen Zeit zu analysieren und zu fragen, wann, warum und von wem Kunst aus dem Nationalsozialismus nachgefragt oder abgelehnt wurde.

## Anmerkungen

Dieser Beitrag basiert auf meinem laufenden Dissertationsprojekt zur Sammlungs- und Wahrnehmungsgeschichte der German War Art Collection am DFG-Graduiertenkolleg ‹Identität und Erbe› an der Technischen Universität Berlin.

1 Telegramm WX-81902 vom Adjutant General, War Department, an US Forces European Theater (USFET), Frankfurt am Main, v. 08.11.1945, in: NARA (National Archives and Records Administration at College Park, Maryland, USA), RG 498, Entry UD 589, Historical Division, Decimal File, 1945–46, Box 4028, Folder: 007–Combat Art, 1946.

2 In den Quellen sind keine genauen Gründe genannt, aber es ist denkbar, dass die Sammlung italienischer Bilder zeitlich nicht mehr zu realisieren war. Zu den Quantitäten: Die Zahlen zur German War Art Collection variieren stark und ergeben nie identische Summen. Im Abschlussbericht zur German War Art beziffert Gordon W. Gilkey die zusammengetragenen Kunstwerke auf 8722, vgl. Gordon W. Gilkey, Abschlussbericht ‹German War Art› vom 25.04.1947, in: NARA, RG 498, Entry UD 589, Box 4028, Folder: 007–Combat Art, 1946 (wie Anm. 1). Der Bericht ist außerdem vollständig abgedruckt in: John Paul Weber: *German War Artists*, Columbia 1979, S. 37–53. 1950 wurden zudem weitere Kunstwerke und kulturhistorische Objekte aus dem Central Collecting Point Wiesbaden in die USA verbracht, vgl. Schreiben

von Orlando Ward, Chief, Military History, an Harold E. Potter, Chief, Historical Division, EUCOM, in: NARA, RG 319, Entry A1 144, Correspondence Relating to the Historical Program of the United States, 1946–1962, Box 7, Folder: Correspondence Between Cols. Potter + Ney, folder 2 of 3, 1950. Heute befinden sich 7721 Objekte im Deutschen Historischen Museum in Berlin und 586 im U.S. Army Center of Military History in den USA.

3 Vgl. Military Government Regulations, Title 18, Monuments, Fine Arts and Archives, Abschnitt 401.5, den Gilkey in seinem Abschlussbericht zitiert (siehe Gilkey 1947, wie Anm. 2). Die Beschlagnahme von Kunstwerken aus den *Großen Deutschen Kunstausstellungen* erfolgte auf der Grundlage der Allied Control Authority Directive Nr. 30, vgl. Allied Control Authority Directive Nr. 30, in: *Enactments and Approved Papers of the Control Council and Coordinating Committee, Allied Control Authority, Germany (1945–1948)*, Bd. 3, hier S. 134; vgl. auch exemplarisch: Schreiben der Abwicklungsstelle ‹Haus der Deutschen Kunst› an Erich Mercker v. 15.12.1948, in: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Haus der Deutschen Kunst 32; darin erfährt der Maler, dass er keinen Schadensersatz für Bilder beantragen könne, die auf der Grundlage dieser Direktive konfisziert und in die USA verbracht worden seien.

4 Zu diesem Aspekt der Wahrnehmungsgeschichte der Sammlung vgl. Darja Jesse: ‹closed

permanently and taken into custody». Die German War Art Collection und der Topos der gefährlichen Kunst, in: Iris Wenderholm / Nereida Gyllensvärd / Robin Augenstein (Hg.): Die Sichtbarkeit der Idee. Zur Übertragung soziopolitischer Konzepte in Kunst und Kulturwissenschaften, Berlin 2023 (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, Bd. 13), S. 293–309.

**5** «Report of Progress/Historical Properties Section/1 December 1945», in: NARA, RG 319, Entry 487, Office of the Chief of Military History, Mail & Records Section, Decimal File, 1943–50, Box 4, Folder: Decimal File 007 – Preservation of Paintings and Reports 1945.

**6** Vgl. Schreiben von Hermann W. Williams, Chief, Historical Properties Section, an Bruce Rindlaub, Office of the Chief of Engineers, v. 09.11.1945, in: Ebd. Zu den japanischen Kriegsbildern vgl. Asato Ikeda: Japan's Haunting War Art. Contested War Memories and Art Museums, in: *disClosure. A Journal of Social Theory* 18, 2009, Article 2, DOI: <https://doi.org/10.13023/disclosure.18.02>.

**7** Zu diesem Themenkomplex vgl. Christian Fuhrmeister: Die Große Deutsche Kunstausstellung 1937–1944, in: Wolfgang Ruppert (Hg.): Künstler im Nationalsozialismus. Die «Deutsche Kunst», die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule, Köln / Weimar / Wien 2015, S. 97–106; Ders.: Die (mindestens) doppelte Zurichtung der «gewordenen Kunst», in: Silke von Berswordt-Wallrabe / Jörg-Uwe Neumann / Agnes Tiede (Hg.): *Artige Kunst. Kunst und Politik im Nationalsozialismus*, Ausst.-Kat., Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum, Situation Kunst, Kunsthalle Rostock, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, Bielefeld 2016, S. 103–109; Julius Redzinski: *Bad Art. Propaganda, No Art at All. The Struggle of German Art History to Come to Terms with the Art (Politics) of National Socialism*, in: *Acta Academiae Artium Vilmensis* 94, 2019, S. 16–36.

**8** Für den Bezug der Sammlungsgenese auf das Potsdamer Abkommen vgl. exemplarisch: Memorandum of Law, German War Art Collection, Department of State v. 03.08.1979, in: NARA, RG 59, Entry A1 5397, Office of Legal Adviser, Subject Files, 1945–1997, Box 56, Folder: Protection of Cultural Property, German War Art VIII, 3 of 3.

**9** Gregory Maertz: The «German War Art Collection», in: Hans-Jörg Czech / Nikola Doll (Hg.): *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930–1945*, Ausst.-Kat., Berlin, Deutsches Historisches Museum, Dresden 2007, S. 456–463, hier S. 456.

**10** Vgl. Memorandum No. 345–45, «Historical Properties», War Department, v. 11.06.1945 und leicht abgeändert Memorandum No. 345–45, «Historical Properties», War Department, v. 12.09.1945, in: NARA, RG 407, Entry 363A, Army-AG, Decimal File, 1940–45, Box 2, Folder: 000.4 Historical, 7/1/45–12/31/45.

**11** Gregory Maertz nimmt an, dass das Memorandum anordnete «that German art throughout the American Zone of occupation be rounded up

and shipped to Washington, D.C.» und deutet die Aufgabe der Historical Properties Section (die er irrtümlicherweise als Historical Properties Division bezeichnet) als «[d]esigned to function as the occupation Army's counterpart to the Monuments Fine Arts and Archives Branch», Maertz 2007 (wie Anm. 9), S. 456 und S. 462, Anm. 2. Mit Referenz auf Maertz vgl. auch Iris Lauterbach: *Der Central Collecting Point in München. Kunstschutz, Restitution, Neubeginn*, Berlin / München 2015, S. 164 und Jennifer Gramer: «Monuments of German Baseness». *The Legacy of Nazi-Era Art in Germany and the United States from 1945 to the Present*, Madison 2021, S. 34–35.

**12** Zu US-Kriegsmalern, Museumsplänen und Historical Properties Section vgl. Anhang Nr. 1 «History, Historical Properties Branch, Office of the Chief of Military History», vermutlich zugehörig zum Bericht über das Historical Properties Program, undatiert [nach 1962], in: NARA, RG 319, Entry A1 1037, Department of the Army, U. S. Army Center of Military History, Administrative Files (Finke Files), 1943–1984, Box 72, Folder: CAHP #12.

**13** Schreiben von Hermann W. Williams Jr., Chief, Historical Properties Section, an den Maler Manuel Bromberg v. 11.12.1945, in: NARA, RG 319, Entry 487, Box 4, Folder: Decimal File 007, Preservation of Paintings and Reports 1945 (wie Anm. 5).

**14** Vgl. Anhang Nr. 1 «History, Historical Properties Branch, Office of the Chief of Military History», in: NARA, RG 319, Entry A1 1037, Box 72, Folder: CAHP #12 (wie Anm. 12).

**15** Vgl. Military Government Regulations, Title 18 (wie Anm. 3).

**16** Vgl. auch Maertz 2007 (wie Anm. 9), S. 457–458.

**17** Schreiben von Fred de P. Rothermel, Acting Chief, Historical Properties Section, an Gordon W. Gilkey, Headquarters, VIII Bomber Command, v. 29.11.1945, in: NARA, RG 319, Entry 487, Box 4, Folder: Decimal File 007, Preservation of Paintings and Reports 1945 (wie Anm. 5).

**18** So auch Maertz 2007 (wie Anm. 9), S. 458.

**19** Zu Strukturen und Aufgaben der Historical Division vgl. Esther-Julia Howell: *Von den Besiegten lernen? Die kriegsgeschichtliche Kooperation der U. S. Armee und der ehemaligen Wehrmacht 1945–1961*, Berlin / Boston 2016 (Studien zur Zeitgeschichte, Bd. 90), S. 43–63, zu Potter S. 89.

**20** Schreiben von Harold E. Potter, Chief, Historical Division, USFET, an Allen F. Clark, Chief, Historical Division, War Department, v. 20.02.1946, in: NARA, RG 498, Entry UD 589, Historical Division, Decimal File, 1945–46, Box 4028, Folder: 312.1 Personal Correspondence 1946. Maertz' Annahme, die German War Art Collection «was the brainchild of [...] Colonel H.E. Potter» findet sich nicht in den Quellen, Maertz 2007 (wie Anm. 9), S. 456.

**21** Vgl. Gilkey 1947 (wie Anm. 2).

**22** Memorandum von Gordon W. Gilkey an Harold E. Potter, Chief, Historical Division, USFET, v. 04.06.1946, in: NARA, RG 498, Entry UD 589, Box 4028, Folder: 007–Combat Art, 1946 (wie Anm. 1).

- 23** Schreiben von Harry J. Malony, Chief, Historical Division, War Department, an Colonel Harold E. Potter, USFET, Chief, Historical Division, v. 17.10.1946, in: NARA, RG 319, Entry A1 144, Office of the Chief of Military History, Correspondence Relating to the Historical Program of the United States, 1946–1962, Box 6, Folder: RG 319, 314.7, EUCOM, Col. Potter, Col. Clark, etc., folder 1 of 3, 1946.
- 24** Ebd.
- 25** Vgl. ebd.
- 26** Schreiben von Harold E. Potter, USFET, Chief, Historical Division an Harry J. Malony, Chief, Historical Division, War Department (und in Kopie an die Historical Properties Section), v. 07.11.1946, in: NARA, RG 498, Entry UD 589, Box 4028, Folder: 007–Combat Art, 1946 (wie Anm. 1).
- 27** Ebd.
- 28** Memorandum von Allen F. Clark, Jr., Deputy Chief, Historical Division, War Department, an den Assistant Secretary of War, v. 23.04.1947, Betreff: Historical Properties Section and Status of the Military Museum, in: NARA, RG 319, Entry 487, Office of the Chief of Military History, Mail & Records Section, Decimal File 1943–53, Box 1, Folder: 000.4 Museums & Exhibitions.
- 29** Ebd.
- 30** Vgl. ebd.
- 31** Gilkey 1947, S. 25–26 (wie Anm. 2).
- 32** Ebd., S. 27 (wie Anm. 2).
- 33** Vgl. Jesse 2023 (wie Anm. 4).
- 34** Jutta Held / Norbert Schneider: Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder, Köln / Weimar / Wien 2007, S. 47.