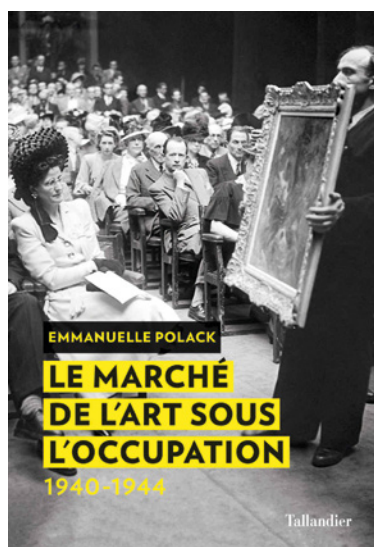


Emmanuelle Polack

*Le marché de l'art sous l'Occupation,
1940-1944*

Clara Rainer



Paris : Éditions Tallandier, 2019,
304 Seiten

Im Januar 2020 jährte sich die Befreiung des deutschen Vernichtungslagers Auschwitz-Birkenau, in dem über eine Million Frauen, Männer und Kinder systematisch ermordet wurden, zum 75. Mal. In Gedenken an diesen Jahrestag kamen in der Internationalen Holocaust-Gedenkstätte Yad Vashem die Staatsoberhäupter aus mehr als 40 Ländern zusammen, um gemeinsam an die durch das nationalsozialistische Deutschland verübten Gräueltaten zu erinnern und um zum vereinten Kampf gegen den Antisemitismus aufzurufen.

Auf Einladung des israelischen Präsidenten Reuven Rivlin durfte erstmals ein deutsches Staatsoberhaupt an der Gedenkveranstaltung teilnehmen. In seiner Rede bekannte sich Bundespräsident Frank-Walter Steinmeier zur großen historischen Schuld Deutschlands. Zugleich dankte er Israel für das »Wunder der Versöhnung«, das die beiden Staaten heute miteinander verbinde. Deutschland könne sich nur dann gerecht werden, wenn es seiner historischen Verantwortung gerecht werde.¹

Aus dieser historischen Verantwortung erwächst unsere unmittelbare Pflicht, uns mit den Verbrechen der Nationalsozialisten auseinanderzusetzen. Die Aufklärungsarbeit muss auf offene und schonungslose Weise geschehen. Die ans Tageslicht geförderten Erkenntnisse der dunkelsten Stunden der Menschheitsgeschichte müssen transparent kommuniziert und in ihrer Gesamtheit der Gesellschaft zugänglich gemacht werden.

Für die kunsthistorische Praxis in Museen lassen sich daraus folgende Aufgaben ableiten: Erstens gilt es, durch die Ausstellungsarbeit zur Aufklärung der Museumsöffentlichkeit über die von den Nationalsozialisten begangenen Verbrechen beizutragen. Zweitens sind Museen dazu verpflichtet, ihre eigene Vergangenheit aufzuarbeiten und die hauseigenen Sammlungen durch proaktive Provenienzforschung zu untersuchen. Diese Aufgaben erfordern folglich zwei Blickrichtungen: die nach außen vermittelnde und die intern prüfende.

Beide Aufgaben stellen für viele Museen eine große Herausforderung dar. Sie erfordern ein außerordentlich hohes Maß an Geduld und Gründlichkeit. Doch wenn gleich bereits viele Institutionen zu diesem Zweck Stellen ausgeschrieben haben und neue Datenbanken entstanden sind, um altes Material einer breiten Öffentlichkeit

zugänglich zu machen, wird deutlich, dass die Anstrengungen noch nicht ausreichend sind und auch in Zukunft weiterhin nach Kräften unterstützt und vorangebracht werden müssen. In den Medien erhält das Thema Provenienzforschung und Restitution ebenfalls zunehmend große Aufmerksamkeit, wobei das Interesse hier oft dem Wert der restituierten Werke gilt und damit einem Aspekt, der in der wissenschaftlichen Welt zunächst nicht an erster Stelle stehen sollte. Umso begrüßenswerter ist es, dass sich zunehmend Studien und Ausstellungen den komplexen historischen Begebenheiten widmen, deren Kenntnis für eine erfolgreiche und lückenlose Restitutionspolitik unabdingbar ist.

Die von der französischen Kunsthistorikerin Emmanuelle Polack initiierte und kuratierte Ausstellung *Le marché de l'art sous l'Occupation* im Pariser *Mémorial de la Shoah* und der dazu erschienene Katalog leisten hierzu einen wichtigen Beitrag. Die intensive Beschäftigung mit dem Pariser Kunstmarkt während der Besatzungszeit von 1940 bis 1944 führt auf erschreckende Weise vor Augen, wie sich alle am florierenden Kunstmarkt beteiligten Akteure skrupellos an der Plünderung jüdischer Galerien und an der Beschlagnahmung von Beständen jüdischer Sammler bereicherten. In atemberaubender Geschwindigkeit gelangten in Paris im Zeitraum von nur zwei Jahren, von 1941 bis 1942, fast 2 Millionen Objekte in die Hände neuer Eigentümer. Die französische Hauptstadt, die ohnehin schon ein wichtiger Schauplatz für den europäischen Kunsthandel war, wurde rasant zum weltweit wichtigsten Dreh- und Angelpunkt für den Kunstmarkt. Gerade in Auktionshäusern, allen voran im Hôtel Drouot, zu dem Juden der Zutritt ab Juli 1941 verboten worden war (S. 110), wurde Eigentum aus jüdischem Besitz mit offenen Armen entgegengenommen. Die Recherchen von Polack entlarven einen aus unterschiedlichsten Akteuren bestehenden kriminellen Mikrokosmos, in dem jeder zwar in unterschiedlichem Ausmaß gehandelt hat, in ihrer Gesamtheit jedoch alle gleichermaßen zu einem Florieren des Pariser Kunstmarkts beigetragen haben. Vom hohen Vichy-Funktionär über den passionierten Sammler bis hin zum einfachen Speditionsunternehmer, der während des Kriegs froh war, weiterhin Mobiliar und Kisten transportieren zu dürfen: Sie alle profitierten auf ihre Weise von den sogenannten »rafles« und der Deportation jüdischer Familien in die Konzentrationslager. Je mörderischer die industrielle Vernichtungsmaschinerie arbeitete, desto euphorischer drehten sich die von unersättlicher Profitgier und kommerziellem Opportunismus angetriebenen Mühlen des französischen Kunstmarkts.

Der in 16 Kapitel gegliederte Ausstellungskatalog versteht sich nicht nur als Begleitbuch zur Ausstellung. Bereits die einleitenden Worte von Laurence Bertrand Dorléac, die selbst zu den ersten französischen Wissenschaftlerinnen zählt, die es wagten, Licht in eines der dunkelsten Kapitel des französischen Kunsthandels zu bringen,² lassen ahnen, dass der Leser des Katalogs eine fundierte Bestandsaufnahme der Aktivitäten des Kunstmarkts jener Jahre in den Händen hält. Wer waren die Akteure, welche Rollen haben sie gespielt und in welchem Ausmaß haben sie gehandelt (S. 16)? Diese drei Leitfragen, denen Polack nachzuspüren versucht, könnten prägnanter nicht formuliert werden. Die akribisch zusammengetragenen

Erkenntnisse, die Polack nach unermüdlichen Recherchen gewonnen hat, zeigen jedoch, dass es auf diese Fragen weder einfache noch bequeme Antworten gibt.

Trotz der Komplexität der miteinander verflochtenen Mechanismen des Kunstmarkts, gelingt es der Autorin dennoch durch eine nüchterne und kluge Wortwahl sowie eine klare Strukturierung, einen Überblick über einen Moment deutsch-französischer Geschichte zu gewähren, an dem bis vor einigen Jahren wenig Interesse gezeigt wurde. Es erweist sich ebenfalls als hilfreich, dass Polack anhand von Fallstudien die Schicksale jüdischer Galerien wie der von Pierre Loeb und Paul Rosenberg sowie der Sammlungen Seligmann, Wildenstein, Alphonse Kann und Bernheim-Jeune beleuchtet. Polack schildert auch die perfide Praxis des »ravelage« oder der Bezeichnung als »l'art d'obtenir une virginité de provenance« (S. 141), die es neuen Eigentümern ermöglichte, Werke mit unbequemer Provenienz für eine Auktion einzuliefern, um sie gleich wieder zurückzukaufen. So wurde der Name des beraubten Eigentümers unauffällig durch einen scheinbar harmlosen Eintrag im Auktionskatalog ausradiert und überschrieben. Ebenso erschreckend ist der von Polack beschriebene Opportunismus deutscher Museen, deren Kuratoren die Gunst der Stunde nutzten, um in großzügigem Stil Lücken in den museumseigenen Sammlungen zu schließen (S. 114). Die mit zahlreichen Photographien bebilderten Kapitel werden ergänzt durch ein Repertorium, das die Namen von circa 150 namhaften Protagonisten aufführt, einer kurzen Beschreibung ihrer jeweiligen Rolle und Funktion sowie Listen beschlagnahmter und versteigerten Werke. Somit liest sich der Katalog der Ausstellung auch als Protokoll und Bilanz eines kriminellen, schwer durchschaubaren Systems, das dem Kunsthandel zu größerem Erfolg verhalf als es dessen Profiteure zu Friedenszeiten je erhofft hätten. Die Rekonstruktion von Transaktionen, die mit circa 40 000 gesichteten Auktionskatalogen einen Schwerpunkt der Forschungsarbeit Polacks bildet, zeigt jedoch auch, dass Verkaufsbelege und Katalogeinträge oftmals die letzten Zeugen über den Verbleib eines Kunstwerks sind und daher den entscheidenden Nachweis für heutige Restititionen liefern.

In diesem Zusammenhang sind Digitalisierungsprojekte wie das der Universitätsbibliothek Heidelberg und der Zeitschrift *Weltkunst* ein wichtiges und zugleich notwendiges Signal, wenn man es mit proaktiver Provenienzforschung ernst meint. Es handelt sich dabei um knapp 4 500 Magazinseiten, die künftig für die Forschung als Quellenmaterial verwendet werden können. Die Zeitschrift wurde 1927 noch unter dem Namen *Die Kunstauktion* ins Leben gerufen und verstand sich als eine Art »Börsenmarkt« des deutschen und internationalen Kunstmarkts. Sie gilt heute als eine Chronik des Kunsthandels der 20er, 30er, und 40er Jahre und bietet daher wichtige Hinweise für den Verbleib von NS-Raubkunst. Das Digitalisierungsprojekt knüpft inhaltlich auch an das Projekt *German Sales 1930–1945. Art Works, Art Markets and Cultural Policy* an, das die Universitätsbibliothek Heidelberg in Kooperation mit der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin und dem Getty Research Institute in Los Angeles von 2013 bis 2019 durchgeführt hat.

Sowohl der Ausstellungskatalog als auch die Initiative der *Weltkunst* mahnen zugleich, dass die Aufarbeitung der dunklen Jahre des Kunsthandels und der »Trente Silencieuses«, wie Polack die Episode des Schweigens von 1960–1990 bezeichnet (S. 195), nicht das Ende der Geschichte sind. Die bisher ans Tageslicht gebrachten Erkenntnisse fordern auch Antworten darauf, wie es zu einer »amnésie« der beteiligten Protagonisten kommen konnte. In Deutschland wurden laut Datenbank des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste innerhalb der letzten sechzehn Jahre mehr als achtzig Ausstellungen gezeigt, die sich dem Thema NS-Raubgut und Provenienzforschung widmeten, in Frankreich sind es hingegen lediglich sechs Ausstellungen, von denen vier in Paris stattgefunden haben.³

Mit der Berufung an das Musée du Louvre von Emmanuelle Polack, »La Réparatrice«, wie sie bereits hoffnungsvoll in französischen Medien genannt wird, scheint der durch die im Jahre 1995 gehaltene Rede von Jacques Chirac ausgelöste Wandel hin zu einer aktiven Restitutionspolitik weiter vollzogen zu werden.⁴ Es ist zweifelsohne auch das Verdienst der Autorin, wenn der Präsident des Musée du Louvre, Jean-Luc Martinez, feststellt: »Il n'y a jamais de risques à regarder la vérité en face«.

- 1 Rede des Bundespräsidenten Frank-Walter Steinmeier beim 5. World Holocaust Forum »Remembering the Holocaust: Fighting Antisemitism« in Yad Vashem am 23. Januar 2020, <http://www.bundespraesident.de/SharedDocs/Reden/DE/Frank-Walter-Steinmeier/Reden/2020/01/200123-Israel-el-Yad-Vashem.html> [letzter Zugriff: 07.02.2020].
- 2 Siehe z. B. *Histoire de l'art à Paris entre 1940 et 1944. Ordre national, traditions et modernités*, Paris: Publications de la Sorbonne, 1986; *L'Art de la défaite. 1940–1944*, Paris: Seuil, 1993; »Le marché de l'art à Paris sous l'Occupation« in: idem, *Pillages et Restitutions. Le destin des œuvres d'art sorties de France pendant la Seconde Guerre mondiale*, Paris: A. Biro, 1997, S. 89–96; *Art en guerre, France. 1938–1947*, Ausst.-Kat., Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris: Paris-Musées, 2012.
- 3 Die Datenbank führt folgende Ausstellungen zur Provenienzforschung in Frankreich auf: Musée dauphinois, Grenoble, *Rose Valland. En quête de l'art spolié*, 2019; Mémorial de la Shoah, Paris, *Le marché de l'art sous l'occupation 1940–44*, 2019; Musée du Louvre, Paris, *Présentation des tableaux MNR*, 2017; Musée Maillol, Paris, *21 rue de La Boétie*, 2017; Musée d'Angers, Angers, *Le Portrait d'Esther*, 2016; Musée d'art et d'histoire de Judaïsme, Paris, *À qui appartenaient ces tableaux? Spoliations, restitutions et recherche de provenance: le sort des œuvres d'art revenues d'Allemagne après la guerre*, 2008. Deutsches Zentrum für Kulturgutverluste, <https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/Recherche/AusstellungenProvenienzforschung> <https://www.lefigaro.fr/arts-expositions/emmanuelle-polack-la-reparatrice-20200206> [letzter Zugriff: 06.04.2020].
- 4 Claire Bommelaer, »Emmanuelle Polack, la réparatrice«, in *Le Figaro*, 6. Februar 2020. <https://www.lefigaro.fr/arts-expositions/emmanuelle-polack-la-reparatrice-20200206> [letzter Zugriff: 07.02.2020].