

Meike Hopp

Dresdens Kunstmarkt und Kultureinrichtungen vor und nach 1945 — das Erbe der NS-Zeit?

Vortrag anlässlich der Konferenz „Kontinuität und Neuanfang. Hans Grundig nach 1945 in Dresden“, 11./12. November 2016

Wenn ich in meinen Vortragstitel, entgegen dem ursprünglich im Programm wiedergegebenen Titel, ganz bewusst mit einem Fragezeichen operiere, dann geschieht dies in erster Linie, weil ich mich keineswegs als Expertin mit Kunst- und Kultureinrichtungen in Dresden in der Sowjetischen Besatzungszone oder der DDR verstehe, sondern momentan am Zentralinstitut für Kunstgeschichte München (ZI) im Bereich der Provenienzforschung, insbesondere dem Bereich der Recherche nach NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut tätig bin. Mein Blickwinkel auf Dresdens Kunstmarkt um 1945 muss somit zwangsläufig ein stark fokussierter sein. Aber warum überhaupt Dresden?

In den vergangenen Jahren gab es bei den Recherchen im Bereich der *Provenienzforschung / Werte von Kulturgütern* am ZI München¹ die verschiedensten Anknüpfungspunkte am Dresden. Die Schwerpunkte der aktuellen Forschungen liegen dabei im Wesentlichen auf drei Aspekten: den ersten Schwerpunkt stellt die Forschung zum Kunsthandel insbesondere in der Weimarer Republik, im Nationalsozialismus sowie in der unmittelbaren Nachkriegszeit dar, hier sind zunächst die Projekte zur Galerie D. Heinemann², zu den Auktionshäusern von Hugo Helbing³ und Adolf Weinmüller⁴ oder aber zur Kunsthandlung Julius Böhler, deren Firmenarchiv jüngst erwerben konnte⁵, zu nennen. Auch wenn es sich bei allen Firmen in erster Linie um Münchner Unternehmen handelt, liegen die Bezüge zu Dresden mitunter klar auf der Hand, um nur ein ganz prominentes Beispiel zu zeigen: das Gemälde von Carl Christian Vogel von Vogelstein: *Dame in rotem Kleid auf Stuhl sitzend, mit Zeichenblock u. Stift*, Roma 1816, wurde 1938 vom Münchner Kunsthändler Julius Böhler in Wien erworben und 1940 an die Gemäldegalerie Dresden weiterverkauft. Nachdem sich der Verdacht bestätigt hatte, dass es sich um NS-

¹ Vgl. <http://www.zikg.eu/forschung/provenienzforschung-werte-von-kulturguetern> [10.11.2016].

² Vgl. das Kooperationsprojekt mit dem Deutschen Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum <http://heinemann.gnm.de/> [10.11.2016]. Zur Galeriegeschichte siehe u. a. Birgit Jooss: Galerie Heinemann. Die wechselvolle Geschichte einer jüdischen Kunsthandlung zwischen 1872 und 1938, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (hrsg. von G. Ulrich Großmann), Nürnberg 2012, S. 69-84; Anja Heuß: Friedrich Heinrich Zinckgraf und die "Arisierung" der Galerie Heinemann in München, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (hrsg. von G. Ulrich Großmann), Nürnberg 2012, S. 85-94.

³ Meike Hopp: Kunsthandel 1938, in: Eva Atlan, Raphael Gross, Julia Voss [Hrsg.]: 1938. Kunst, Künstler, Politik, Göttingen 2013, S. 151-175; Dies./Melida Steinke: „Galerie Helbing“ – Auktionen für die Welt, in: Provenienz & Forschung (hrsg. vom Deutschen Zentrum Kulturgutverluste in Magdeburg), Heft 1/2016, Dresden 2016, S. 54-61.

⁴ Meike Hopp: Kunsthandel im Nationalsozialismus. Adolf Weinmüller in München und Wien, Köln/Weimar/Wien 2012. Vgl. außerdem: <http://www.zikg.eu/projekte/projekte-zi/annotierte-auktionskataloge-weinmueller> und <http://www.zikg.eu/projekte/projekte-zi/weinmueller-neumeister> [10.11.2016].

⁵ Vgl. <http://www.zikg.eu/projekte/projekte-zi/kunsthandlung-julius-boehler> [14.02.2017].

verfolungsbedingt entzogenes Kulturgut handelte, wurde das Gemälde 2011 von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden restituiert und konnte anschließend mit Hilfe der Kulturstiftung der Länder für Dresden zurückerworben werden.⁶ Freilich geht es aber bei der Forschung zum Kunsthandel nicht allein um derartige Einzel- bzw. Raubkunstfälle, sondern vielmehr auch um Grundlagenforschung zum Kunsthandel im Nationalsozialismus, zu Händlernetzwerken, zu Mechanismen.

Den zweiten Schwerpunkt, um einiges enger mit Dresden verknüpft, stellt das aktuelle Projekt *Rekonstruktion des „Führerbau-Diebstahls“ Ende April 1945. Recherchen zum Verbleib der Objekte* dar.⁷ Ohne hierauf detaillierter eingehen zu können, seien kurz die wesentlichen Fakten genannt: in der Nacht vom 29. auf den 30. April 1945 – unmittelbar nach dem Abzug der SS-Wachmannschaften und vor dem Einmarsch der amerikanischen Truppen – wurde der sogenannte „Führerbau“ am „Parteiforum“ in München geplündert. Die exakte Anzahl der Kunstgegenstände die zu diesem Zeitpunkt dort lagerten, ist bis dato unklar, eine fundierte Rekonstruktion bleibt Ziel des Projekts.⁸ Tatsache ist aber, dass bis Anfang 1945 große Mengen an Kunstgegenständen, die für den sogenannten „Sonderauftrag Linz“ – also das von Hitler geplante Führermuseum – bestimmt waren, aus Dresden oder später direkt aus den besetzten Ländern nach München verbracht worden waren. Seit 1939 waren Hitler, der „alle Neuerwerbungen fortlaufend in München zu inspizieren“ wünschte⁹, hier in unregelmäßigen Abständen die für den „Sonderauftrag Linz“ angekauften Gemälde vorgeführt worden. Eigentlich sollten die Gemälde München im Rahmen von Bergungstransporten schon bald wieder verlassen und in luftschuttsichere Depots untergebracht werden (zunächst in die Stifte Kremsmünster und Hohenfurth, später in das Salzbergwerk Altaussee), doch eine unbekannt Zahl – wir gehen derzeit von weit über 1.000 Gemälden und anderweitigen Objekten aus – verblieb bis Ende April 1945 im Bau, und wurde Teil der Plünderungen. Ein großer Teil dieser Werke gilt bis heute als verschollen.

Der administrative Sitz des Unternehmens „Führermuseum“ war jedoch keineswegs München, sondern Dresden. Der dortige Leiter des „Sonderauftrags Linz“ war seit Juli 1939 der langjährige

⁶ Anne-Christin Schneider: Zur Klärung der Provenienz des Gemäldes „Junge Dame mit Zeichengerät“ von Carl Christian Vogel von Vogelstein, in: *Dresdener Kunstblätter*, 56.2012, Heft 2, S. 130-135; Gilbert Lupfer: Dresden 1910, Obersalzberg 1939, Berlin 1942, Washington 1998, Dresden 2013, in: Ders./Thomas Rudert [Hrsg.]: *Kenntnis zwischen Macht und Moral. Annäherungen an Hans Posse (1879-1942)*, Köln/Weimar/Wien 2015, S. 21-32 hier S. 26-28.

⁷ Meike Hopp/Stephan Kligen: *Geraubte Raubkunst? Das Forschungsprojekt zum sog. „Führerbau-Diebstahl“ am Zentralinstitut für Kunstgeschichte München*, in: *aviso. Zeitschrift für Wissenschaft und Kunst in Bayern* (2015), 3, S. 24-27; Dies.: *Vom „Führerbau“ zum Central Collecting Point. Verlagerung von Kunst- und Kulturgut am Beispiel München 1942-1949*, in: Pia Schönberger/Sabine Loitfellner [Hrsg.]: *Bergung von Kulturgut im Nationalsozialismus. Mythen – Hintergründe – Auswirkungen* (Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung, Bd. 6), Wien 2016, S. 69-84.

⁸ Vgl. <http://www.zikg.eu/projekte/projekte-zi/fuehrerbau-diebstahl> [10.11.2016].

⁹ Birgit Schwarz: *Hitlers Museum. Die Fotoalben „Gemäldegalerie Linz“*. Dokumente zum „Führermuseum“, Wien/Köln/Weimar 2004, S. 74.

Direktor der Dresdner Gemäldegalerie, Hans Posse, nach dessen Tod im Dezember 1942 übernahm Hermann Voss. Zu den festen Mitarbeitern gehörten u. a. die Kunsthistoriker Gottfried Reimer, Robert Oertel und Erhard Göpel. Insofern knüpfen die Recherchen zu den „Führerbau-Plünderungen“ direkt an die jüngeren Forschungen der Dresdner Kollegen, hier insbesondere Kathrin Iselt, Gilbert Lupfer und Thomas Rudert, an¹⁰, hatte doch die Geschäftsstelle des „Sonderauftrags“ ab 13. Februar 1945 ihren Sitz auf Schloss Weesenstein, wo wiederum neben den Akten und Karteien auch einige für Linz bestimmte Gemälde und – wie Birgit Schwarz nachgewiesen hat – der Großteil der für das Führermuseum bestimmten Graphiksammlung durch die sowjetischen Trophäenbrigaden beschlagnahmt und abtransportiert wurde.¹¹ Gleichsam gestaltet sich die Gesamtsituation in Hinblick auf „verschollene Kunstwerke“ in Dresden¹² aufgrund der privaten Plünderungen, der Beschlagnahmen durch die Trophäenkommission der Roten Armee, aber auch durch die im Rahmen der „Schlossbergungen“ aufgrund der Bodenreform mit Verordnung von September 1945 auf Befehl der Sowjetischen Militäradministration durchgeführten Enteignungen und anschließenden Verwertungen noch um einiges komplexer.¹³ Dennoch eint die Forscher in Dresden und München dasselbe Problem, nämlich die undurchsichtige Rolle, die Kunsthändler und -vermittler bei der „Heranschaffung“ von Kunstwerken aber schließlich auch bei deren „Verwertung“ nach dem Krieg spielten.¹⁴ Den dritten Schwerpunkt meiner derzeitigen Forschungen und sozusagen ein Bindeglied zwischen den bereits genannten Projekten, das wiederum unmittelbar an Dresden anknüpft, stellt die Person des Hildebrand Gurlitt (1895-1956) dar. Seit knapp zwei Jahren arbeiten wir am ZI im Rahmen einer Abordnung an die „Taskforce Schwabinger Kunstfund“ bzw. an das inzwischen dem Deutschen Zentrum Kulturgutverluste in Magdeburg unterstellte Projekt

¹⁰ Zu Hans Posse vgl. Gilbert Lupfer/Thomas Rudert [Hrsg.]: *Kennerschaft zwischen Macht und Moral. Annäherungen an Hans Posse (1879-1942)*, Köln/Weimar/Wien 2015; zu Hermann Voss siehe Kathrin Iselt: „Sonderbeauftragter des Führers“. *Der Kunsthistoriker und Museumsmann Hermann Voss (1884-1969)*, Köln/Weimar/Wien 2010.

¹¹ Birgit Schwarz: Der sogenannte Linz-Bestand im Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, in: *Dresdener Kunstblätter*, 56.2012, Heft 2, S. 143-149.

¹² Vgl. Dieter Schaal [Hrsg.]: *Vermisste Kunstwerke des Historischen Museums Dresden*, Dresden 1990; Uta Neidhardt: Die Dresdner Gemäldegalerien Alte und Neue Meister seit 1939. Auslagerung, Abtransport und Rückkehr ihrer Werke, in: Harald Marx, Jutta Charlotte von Bloh [Hrsg.]: *Zurück in Dresden. Eine Ausstellung ehemals vermißter Werke aus Dresdener Museen, Skulpturensammlung, Rüstkammer, Kupferstich-Kabinett, Gemäldegalerie Alte Meister, Gemäldegalerie Neue Meister, Kunstgewerbemuseum, Porzellansammlung, Eurasburg 1998*, S. 128-131; Dies.: *Kriegsverluste der Dresdener Gemäldegalerie. Geschichte mit offenem Ausgang*, in: Heinrich Becker [Hrsg.]: *Schattengalerie. Verlorene Werke der Gemäldegalerie Aachen*, Aachen 2010, S. 39-55.

¹³ Vgl. hierzu u.a. Kathrin Iselt: *Raubkunst oder legitimer Erwerb? Die Provenienzforschung und die Recherche nach NS-verfolgt bedingt entzogenen Kunstwerken in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, in: *Dresdener Kunstblätter*, 56.2012, Heft 2, S. 107-113; Thomas Rudert/Gilbert Lupfer: Die „Schlossbergung“ in Sachsen als Teil der Bodenreform 1945/46 und die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, in: *Dresdener Kunstblätter*, 56.2012, Heft 2, S. 114-122; Gilbert Lupfer/Christine Nagel: *Die Staatlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft Dresden im Zweiten Weltkrieg. Notbetrieb, Bergung, „Sonderauftrag Linz“ – und das Ende*, in: Pia Schölnberger/Sabine Loitfellner [Hrsg.]: *Bergung von Kulturgut im Nationalsozialismus. Mythen - Hintergründe - Auswirkungen* (Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung, Bd. 6), Wien 2016, S. 271-286.

¹⁴ Vgl. u.a. Iselt 2012; Rudert/Lupfer 2012[wie FN 13]; Thomas Rudert: *Von Verlustbildern, Stadtschlössern und der Ironie der Geschichte. Der Weg eines Gemäldes von Louis de Silvestre aus Dresden über Florida nach Warschau*, in: *Dresdener Kunstblätter*, 56.2012, Heft 2, S. 136-142.

„Provenienzforschung Gurlitt“ an der Erschließung und wissenschaftlichen Aufbereitung des schriftlichen Nachlasses von Hildebrand und seinem 2014 verstorbenen Sohn Cornelius Gurlitt.¹⁵ Die biographischen Angaben sind im Buch von Meike Hoffmann und Nicola Kuhn wiedergegeben¹⁶, weshalb ich sie im Folgenden nur knapp zusammenfassen möchte. Der gebürtige Dresdner, Sohn des Kunsthistorikers und Architekten Cornelius Gurlitt und Enkel des Landschaftsmalers Louis Gurlitt, leitete von April 1925 bis April 1930 als erster hauptamtlicher Direktor das König-Albert-Museum in Zwickau, wobei er sich von Beginn seiner Amtszeit an für den Aufbau einer modernen Kunstsammlung einsetzte und unter anderem Pechstein, Kollwitz, Heckel, Schmidt-Rottluff und Nolde in Ausstellungen ausstellte. 1926 zeigte er hier die Ausstellung „Das Junge Dresden“ mit Arbeiten von Otto Griebel, Wilhelm Lachnit, Bernhard Kretzschmar und Hans Grundig – Birgit Dalbajewa hat dies bereits in einem Aufsatz von 2011 beleuchtet.¹⁷ Nach Hetzkampagnen, ausgehend von der Ortsgruppe Zwickau des Kampfbundes für deutsche Kultur, wurde Gurlitt am 1. April 1930 entlassen. Im Mai 1931 übernahm er die Leitung des Kunstvereins in Hamburg, bevor er auch hier, diesmal auf Druck des Reichsverbandes bildender Künstler Deutschlands Gau Nordwestdeutschland, am 14. Juli 1933 gezwungen wurde von seinem Amt zurückzutreten. Nach seiner Entlassung machte Gurlitt sich als Kunsthändler in Hamburg selbständig und eröffnete 1935 das *Kunstkabinett Dr. H. Gurlitt*, wobei sein Ausstellungsprogramm insbesondere – aber nicht nur – auf Werke lebender Künstler spezialisiert war. Als es 1937 bei einer Ausstellung mit Bildern des in Ungnade gefallenen NSDAP-Mitglieds Franz Radziwill zu einem Eklat kam, wurde Gurlitt die Schließung seiner „Bude“ angedroht.¹⁸

Dennoch – und obwohl er aufgrund seiner „rassischen Versippung“ als „Vierteljude“ galt – bot er knapp ein Jahr später dem Leiter des Evangelischen Kunstdienstes und Kulturfunktionär im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, Rolf Hetsch, seine Dienste für die Verwertungskommission „Entartete“ Kunst an. Neben Karl Buchholz, Ferdinand Möller und Bernhard A. Böhmer zählte er zu den vier Kunsthändlern, denen es gestattet war, Verkäufe der als „entartet“ aus den Museen beschlagnahmten Kunstwerke gegen Devisen ins Ausland zu tätigen.

¹⁵ Siehe u.a. <https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/ProjektGurlitt/Projektfortschritt/Nachlass/Index.html> [10.11.2016].

¹⁶ Meike Hoffmann/Nicola Kuhn: Hitlers Kunsthändler. Hildebrand Gurlitt 1895-1956, München 2016. Vgl. außerdem Maike Bruhns: Kunst in der Krise. Bd. 1: Hamburger Kunst im „Dritten Reich“, München 2001; Katja Terlau: Hildebrand Gurlitt and the Art trade during the Nazi Period, in: Vitalizing Memory. International Perspectives on Provenance Research. American Association of Museums, Washington 2005, S. 165–171.

¹⁷ Birgit Dalbajewa: „Für die soziale Idee begeistert“. Junge Dresdner Künstler in der zeitgenössischen Rezeption um 1925, in: Ausst.-Kat.: Neue Sachlichkeit in Dresden. Malerei der Zwanziger Jahre von Dix bis Querner, Dresden 2011, S. 88–97; siehe außerdem Michael Löffler: Hildebrand Gurlitt (1895–1956), erster Zwickauer Museumsdirektor. Städtisches Museum Zwickau, Zwickau 1995.

¹⁸ Hoffmann/Kuhn 2016, S.172.

Gurlitt profitierte von diesen Verkaufs- und Tauschgeschäften, die in den Jahren 1938 bis 1941 stattfanden, wobei er auch größere Konvolute an Zeichnungen und Graphiken umsetzte und somit von den vier Händlern mit Abstand die meisten Arbeiten „verwertete“, die er entgegen der strikten Anweisungen jedoch nicht nur ins – vorwiegend Schweizer – Ausland, sondern auch an inländische Sammler verkaufte oder selbst behielt. Nachdem die „Aktion ‚Entartete‘ Kunst“ im Sommer 1941 offiziell für beendet erklärt wurde, agierte Gurlitt weiterhin selbstständig als Kunsthändler. Außerdem wickelte er lukrative Tauschgeschäfte mit Museen ab und übernahm regelmäßig Aufgaben für das Regime. Mehrfach wurde er zur Kulturabteilung der Deutschen Botschaft nach Frankreich beordert, um den Pariser Markt zu beobachten und Werke für die deutschen Museen zu erwerben. Als das Hamburger Wohnhaus der Familie Gurlitt im Dezember 1941 zweimal durch Luftminen der Alliierten getroffen wurde, zog Gurlitt mit seiner Frau Helene und seinen beiden Kindern zurück in das Elternhaus nach Dresden in der Kaitzerstr. 26. Auch wenn er seine Kunsthandlung zunächst nicht offiziell ummeldete, führte er seine Geschäfte, gemeinsam mit seiner Frau, nun von Dresden aus, wobei er sich allerdings zunehmend in Frankreich und den Niederlanden aufhielt und nur mehr wenige Tage im Monat zuhause verbrachte. Mit der Ernennung des Wiesbadener Museumsleiters Hermann Voss zum künstlerischen Leiter des Führermuseums in Linz wurde Gurlitt schließlich zum Haupteinkäufer in Paris und zu einem der einflussreichsten Akteure des „Sonderauftrags“.

Gurlitt wird gemeinhin als Opportunist bezeichnet, der die sich zunehmend für ihn zuspitzende Situation ins Gegenteil zu verkehren wusste.¹⁹ Betrachtet man die mannigfachen Privilegien die Gurlitt bei seinen Auslandsreisen genoss, u.a. bei der Ausfuhr von Kunstwerken aus Frankreich oder bei der Devisenbeschaffung, und sein enges persönliches Verhältnis zu Hermann Voss, fällt es schwer zu glauben, dass er ernsthaften Bedrohungen ausgesetzt war.²⁰ Dies entspricht vielmehr der Selbstdeutungen und Rechtfertigungen Gurlitts nach 1945, wenn er seine Situation immer wieder als „Drahtseilakt“ bezeichnete. So schrieb er am 4. Februar 1947 an den befreundeten Maler Karl Ballmer in die Schweiz: „Was für eine Seiltänzerei und was für eine Nervenkraft dies kostete, welche Zufälle und sonderbare Umstände mithalfen, dass gerade ich, der Kunstbolschewist und Mischling es zu Erfolg bringen [sic!] konnte, muss ich Ihnen einmal mündlich ausführlich erzählen.“ Nicht ohne hinzuzufügen: „Und die liebe Konkurrenz, auch unter den Kunsthistorikern und Literaten verzeiht mir nicht, dass ich dem Dritten Reich nicht die

¹⁹ Vgl. u. a. <http://www.zeit.de/kultur/kunst/2013-11/Gurlitt-Interview-Historiker-Petropoulos/seite-2> oder <http://www.fr.de/kultur/literatur/hitlers-kunsthändler-opportunist-mit-kunstseele-a-371538> [10.11.2016]; siehe auch Hoffmann/Kuhn 2016, S.178, 251 und 265.

²⁰ Hoffmann/Kuhn 2016, hier insbesondere S. 213-219.

Freude machte halb zu verhungern, mich in die Zwangsarbeit oder die Mischlingsbataillone stecken zu lassen, sondern nach Paris fuhr und als Kunsthändler Erfolg hatte.“²¹

Neben den 179 Ankäufen von offiziell für das Linzer Museum registrierten Werken, tätigte Gurlitt unzählige weitere Ankäufe im Rahmen des „Sonderauftrags“ die bis heute nicht hinlänglich untersucht sind, da über den Verbleib der Werke in den meisten Fällen nichts mehr bekannt ist, nicht einmal, ob diese in München im „Führerbau“ oder auf Schloß Weesenstein abhandenkamen.²²

Doch wie verhält es sich eigentlich mit der Situation am Kunstmarkt in Dresden allgemein? Bedauerlicherweise ist der Kunsthandel in Dresden noch weitestgehend unerforscht, wobei Dresden mit diesem Problem nicht allein steht – im Allgemeinen stellt der Kunsthandel in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch immer ein immenses Forschungsdesiderat dar.²³ In der Literatur, insbesondere Detailstudien zu einzelnen Galerien, wird der Dresdner Kunsthandel gerne als „Kunsthandel der Moderne“ propagiert, jedoch gibt es bisher keine vergleichenden Studien, die das be- oder widerlegen könnten. Erhard Frommhold zeichnete in seinem 1997 in den Dresdner Hefen erschienenen Aufsatz „Kunsthandel in Dresden“²⁴ jedenfalls ein buntes Panorama des der Moderne gegenüber aufgeschlossenen Handels der 1910er und 1920er Jahre mit unbestritten bedeutenden Instanzen, wie der Galerie Arnold, dem Kunstsalon Richter oder der Galerie Neue Kunst Fides. Doch mit Verweis auf das Jahr 1933 und eine von Gustav Hartlaub zusammengestellte Wanderausstellung *Beschauliche Sachlichkeit* konstatierte Frommhold, das Jahr 1933 habe zwar nicht das Ende des Dresdner Kunsthandels bedeutet, jedoch „eine Art Anpassung“ erzwungen, „die allgemein schon vorbereitet war“. Und so schließt Frommhold: „Mit dieser Kunst konnte man die nächsten 12 Jahre überleben. Der Kunsthandel war dabei zum Antiquitätenhandel geworden, die wirklich moderne Kunst verbarg er in den Katakomben, wo auch einige Künstler hausen mußten. Nur einmal stieg er ungewollt phönixhaft aus den Verliesen heraus, gewißermaßen mit einem ‚Schandmal‘ behaftet. Im September 1933

²¹ Bundesarchiv (BArch) Koblenz, N 1826/175, Nachlass Gurlitt, fol. 117-202 mit 205-206; darin Schreiben Hildebrand Gurlitts an Karl Ballmer vom 4.2.1947.

²² In dem nach 1945 durch die Treuhandverwaltung von Kulturgut München rekonstruierten „Anhang“ zum Dresdner Katalog werden etwa 70 weitere Ankäufe bei Gurlitt aufgeführt, wobei zum Verbleib der Werke in den meisten Fällen keine Angaben gemacht werden konnten; vgl. BArch Koblenz, B 323/86-88, DK (=Dresdner Katalog), Gemälde/Zeichnung/Graphik, Anhang.

²³ Zwar liegen – abgesehen von der Literatur zum Handel mit der sog. „Entarteten“ Kunst sowie diversen Fallstudien zu einzelnen Händlern oder Auktionatoren – beispielweise für Berlin erste Überblickswerke zum Kunstmarkt im Nationalsozialismus vor (u. a. Angelika Enderlein: *Der Berliner Kunsthandel in der Weimarer Republik und im NS-Staat*, Berlin 2006; *Gute Geschäfte. Kunsthandel in Berlin 1933–1945*, Ausstellungskatalog, Aktives Museum Faschismus und Widerstand in Berlin, Berlin 2011), allerdings stehen tiefergehende Analysen – etwa zur Geschmacksgeschichte, zu Händlerprofilen und zur Dynamik einzelner Bereiche des „Betriebssystems Kunst“ und insbesondere zu wirtschafts- und unternehmensgeschichtlichen Entwicklungen – aufgrund fehlender valider empirischer Daten noch immer vor fast unüberwindbaren Hindernissen.

²⁴ Erhard Frommhold: *Kunsthandel in Dresden – Eine Tradition der Moderne*, in: *Dresdener Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte*, 49.1997, S. 61-68.

eröffnete eine obskure, machtgestützte Clique im Lichthof des Neuen Rathauses die Ausstellung ‚Spiegelbilder des Verfalls in der Kunst‘. Sie wurde allerdings zum Spiegelbild einer außergewöhnlichen Leistung des Dresdner Kunsthandels. Eine geheime Ehrung, der er bis zum 13. Februar 1945 standhielt, dann versank die Innenstadt in Trümmern [...]“.²⁵ Das Pathos dieser Personifizierung des Dresdner Kunsthandels, welcher ausgerechnet in der Femeausstellung „Entartete“ Kunst einen vorläufigen Höhepunkt erlangt habe, bevor er dem logischen Untergang geweiht war, ist angesichts der heutigen Forschungslage – und insbesondere vor dem Hintergrund der Erfolge die z. B. Hildebrandt Gurlitt gerade in seiner Dresdner Zeit feiern konnte – nicht länger nachvollziehbar.

Wer oder was aber war denn der Kunsthandel in Dresden, der – sieht man sich z. B. die Anzeigen der Dresdner Händler 1910er und 1920er Jahre an²⁶ – immer schon auch (wenn nicht sogar überwiegend?) ein Handel mit Altmeistern, Kunsthandwerk und Antiquitäten war? Nicht umsonst verwendet auch Anne Seidel in ihrem knappen Beitrag zu drei Dresdner Kunsthandlungen und ihrem Engagement für die „Brücke“ (namentlich die Galerie Arnold, der Kunstsalon Emil Richter und der Salon Lichtenberg), ebenfalls ein Fragezeichen hinter dem Titel „Offen für die Moderne?“²⁷

Das Verzeichnis des Dresdner Kunsthandels im *Pantheon* von 1926 verzeichnet zumindest 24 Mal den Begriff „Antiquitäten“ und nur dreimal das Wort „Moderne“²⁸, ebenso das *Handbuch des Kunstmarktes* aus demselben Jahr, auch hier sind die Antiquitätenhandlungen in Dresden deutlich in der Überzahl.²⁹ Ein Bild, dass sich in den 1920er Jahren keineswegs nur für Dresden abzeichnet und das man im Hinterkopf behalten sollte, wenn man von einer „Zäsur“ im Kunsthandel spricht.

Dennoch eine Zäsur fand sicherlich statt und mehr noch als das, sieht man sich einmal die Dresdner Händler und Vermittler an, die ab 1939 mehr oder regelmäßig Kunstwerke an Hitlers „Sonderauftrag Linz“ verkauften, so finden sich hier plötzlich gänzlich neue Namen wieder.³⁰ Geht man einen Schritt weiter und schaut sich an welche Händler im Jahr 1946 offiziell noch

²⁵ Ebd. S. 68.

²⁶ Vgl. etwa die Anzeigen der Dresdner Händler in der Zeitschrift *Kunsthandel und Kunstbesitz*, hier: 1.1927, Heft 3, oder die Rubrik „Empfehlenswerte Firmen“ in der *Antiquitäten-Rundschau*, hier: 24.1926, Heft 23, S. 366.

²⁷ Anne Seidel: *Offen für die Moderne? Galerien in Dresden zur Zeit der Künstlergruppe „Die Brücke“*, in: *Dresdener Kunstblätter*, 45.2001, Heft 5, S. 163-166.

²⁸ *Pantheon. Internationales Adressbuch der Kunst- und Altertums- und Geschichtsvereine, Bücherliebhaber, Numismatiker. Ein Handbuch für das Sammelwesen der ganzen Welt* [2. Auflage], Esslingen 1926, S. 102-105.

²⁹ *Handbuch des Kunstmarktes. Kunstadressbuch für das Deutsche Reich, Danzig und Deutsch-Österreich*. Geleitwort von Max Osborn, Berlin 1926, S. 614-615.

³⁰ Der bereits erwähnt „Anhang“ zum Dresdner Katalog listet z. B. neben dem Kunstkabinett Gurlitt, dem Kunstaussstellungshaus Kühl, dem Antiquariat Dannappel und den Kunsthandlungen F. P. Meusel und Hede Schönert auch Händler bzw. Vermittler wie Josephine von Arnim, Alfred Canzler, W. Gottschalk, Jost Karpf oder Otto Kleemann; vgl. *BArch Koblenz*, B 323/86-88, DK (=Dresdner Katalog), *Gemälde/Zeichnung/Graphik*, Anhang.

gemeldet waren,³¹ so bleibt festzustellen, dass der Dresdner Kunsthandel sich spätestens seit den Kriegsjahren tatsächlich massiv verändert, ja dezimiert hat. Auch dieses ist kein typisches Dresdener Phänomen – auch in München kann eine zunehmende „Monopolisierung“ beobachten.³²

Nachdem im Dresdner Kunsthandel wiederholt gestohlene oder im Zuge der Bodenreform beschlagnahmte Kunstwerke aufgetaucht waren, lag die Notwendigkeit für eine Neuregelung der Belange des Kunsthandels auf der Hand. Zwar hatte man von einer Razzia bei den verbliebenen Händlern abgesehen, doch war man sich im Wesentlichen darüber einig, dass die Konzessionierung und Zulassung von Kunsthandlungen strikter Regelungen bedarf.³³ Wenn man allerdings in einem Entwurf zur Regelung des Kunsthandels von 1947 vorsah, dass nur mehr solche Kunsthändler ihre Konzession behalten, die seit mehr als 10 Jahren im Handel tätig sind,³⁴ scheint dies absurd, denn während damit die während der NS-Zeit – genauer noch, die ab 1937, also dem Jahr der Beschlagnahmeaktion „Entartete“ Kunst – tätigen Händler unbehelligt ihren Beruf ausüben konnten, sollte Wiedereinsteigern oder Neugründern die Berufsausübung erschwert werden. Weitere Entwürfe für die neuen Verordnungen zum Kunsthandel während der Sowjetischen Besatzungszone zeigen, dass sich die vermeintlichen „Entnazifizierungsstrategien“ gewissermaßen selbst konterkarierten, indem sie sich ganz unverhohlen auf die von den Nazis zwischen 1933 und 1945 verabschiedeten Verordnungen zum Kunsthandel bezogen³⁵ und weiterhin mit Begriffen wie „Säuberung“ und „Bereinigung“ – also NS-Terminologie – operierten³⁶ oder mit der *Preisstopp-Verordnung* sogar auf spezielle Regulierungsmechanismen der NS-Kunstmarktpolitik rekurrten.³⁷ In gewisser Weise wurde hier also auf rein formeller Ebene bereits eine Grundlage für die sich mit der Formalismus Debatte anschließende inhaltliche Zäsur des Kunstmarkts gelegt.

Hildebrand Gurlitt war zu diesem Zeitpunkt nicht mehr in Dresden. Nachdem das Haus der Familie im Februar 1945 ausgebombt wurde, floh Gurlitt mit seiner Frau und seinen Kindern

³¹ HHStA Dresden, Bestand 11401, Landesregierung Sachsen, Ministerium für Volksbildung, Nr. 2353, Kunsthändler in der Stadt Dresden auf Grund von Anmeldungen bei der Industrie und Handelskammer, 4.4.1946. Hier aufgeführt: W. Axt, Pillnitz; Heseler und Bellinger, Radebeul; Dr. A. Holländer, Dresden; E. M. Hoppe, Dohna; H. Kühl, Dresden; F. Meyer, Dresden; E. Richter, Hellerau; R. Richter, Dresden; P. Rusch, Graupa bei Pillnitz; M. Sinz, Dresden; Schmidt-Emons, Dresden; H. Schönert, Loschwitz; Ralf Wolzoon, Dresden; Dr. Ritter, Dresden; Poppe, Dresden.

³² Vgl. Hopp 2012, insbesondere S. 53-63.

³³ Hauptstaatsarchiv (HHStA) Dresden, Bestand 11401, Landesregierung Sachsen, Ministerium für Volksbildung, Nr. 2353. Schreiben des Chefs der sächs. Polizei, Landeskriminalamt, Zentralstelle D, Dresden, vom 8.5.1946. Ebd. Schreiben der Landesregierung Sachsen, Ministerium für Volksbildung, Abt. Kunst und Literatur, Dresden, vom 27.4.1947.

³⁴ HHStA Dresden, Bestand 11401, Landesregierung Sachsen, Ministerium für Volksbildung, Nr. 2353. Schreiben der Landesregierung Sachsen, Ministerium für Volksbildung, Abt. Kunst und Literatur, Dresden, vom 27.4.1947, hier § 5.

³⁵ Ebd. Schreiben der Landesregierung Sachsen, Ministerium für Volksbildung, Abt. Kunst und Literatur, Dresden, vom 11.3.1947.

³⁶ Ebd. Schreiben an das Kulturred der Stadt Zittau vom 6.6.1947.

³⁷ Ebd. Schreiben des Rats der Stadt Dresden, Finanzamt – Preisamt, vom 28.2.1948.

über Possendorf nach Aschbach in Oberfranken. Im März 1945 kam er dort mit einem Lastwagen mit 47 Kisten voller Kunstwerke auf dem Schloss von Freiherr Gerhard von Pölnitz, den er noch von seinen Aktivitäten in Paris kannte, an, und sollte dort bis zu seiner Berufung als Leiter des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf im Jahr 1948 wohnhaft bleiben. Zwar durchlief er ein Entnazifizierungsverfahren, wurde jedoch von der Spruchkammer Bamberg-Land im Juni 1948 als „Mitläufer“ eingestuft.³⁸

Bevor er nach Düsseldorf ging, hatte Gurlitt allerdings Ende 1945 auch noch einmal an Dresden anzuknüpfen versucht, da Will Grohmann ihn ermutigt hatte, zurückzukehren.³⁹ Gurlitt wurde die kuratorische Leitung der „Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung“ in Dresden angeboten. Anfang April 1946 berichtete Gurlitt noch euphorisch an Ministerialdirektor Herbert Gute bei der Landesverwaltung Sachsen, er habe angefangen, verschiedene Städte zu bereisen und insbesondere in Köln seien die Pläne auf Interesse gestoßen.⁴⁰ Doch schon am 21. April 1946 erkundigt er sich bei Bernard Kretzschmar, wie die Ausstellungs-Sache in Dresden tatsächlich vorangehe, da er Sorgen habe, ob der „grosse Plan“ überhaupt durchgeführt werde. Er sei in den letzten Wochen in Köln, Düsseldorf, Essen, Duisburg, Frankfurt, Wiesbaden, Mannheim und Heidelberg gewesen und plane demnächst noch nach München, Stuttgart, Konstanz und Hamburg-Hannover zu reisen, allerdings sei er einer Menge Widerstände und Misstrauen begegnet. Auch habe er noch immer keine exakten Termine und Angaben zu den Räumlichkeiten, wisse nicht, wer mit der Jury beauftragt sei, ob die Gelder für die Spesen bewilligt seien, ob die Versendung der Bilder über die Zonengrenze in Karlshorst genehmigt werde und ob er einen „Interzonenpass“ bekomme.⁴¹ Er spiele mit dem Gedanken, die Bilder selbst in den diversen Städten abzuholen und nach Sachsen zu bringen, sofern ihm ein geeigneter Transporter zur Verfügung gestellt werde. Im Juni 1946 schreibt er erneut, er habe aus München etliche Leihgaben zugesagt bekommen, sehe aber noch immer „Schwierigkeiten über Schwierigkeiten“ und plädiere dafür die Ausstellung aufs nächste Frühjahr zu verschieben.⁴²

³⁸ Vgl. Staatsarchiv Coburg, Spruchkammerakten Bamberg-Land, G 251, Hildebrand Gurlitt.

³⁹ BArch Koblenz, N 1826/177, Nachlass Gurlitt, fol. 353-354. Korrespondenz mit Will Grohmann, Dresden. In der Literatur zur „Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung“ 1946 in Dresden, findet diese frühe Planungsphase und das vorübergehende Engagement Hildebrand Gurlitts bisher keine Erwähnung, vgl. u. a. Kathleen Schröter: Kunst zwischen den Systemen. Die Allgemeine Deutsche Kunstausstellung 1946 in Dresden, in Nikola Doll/Ruth Heftrig/Olaf Peters/Ulrich Rehm [Hrsg.]: Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland, Köln 2006, S. 211-237; Anke Dietrich: „Your exhibition is a new light coming from Germany [...]“ Will Grohmann und die „Allgemeine Deutsche Kunstausstellung“ 1946 in Dresden, in: Dresdener Kunstblätter, 56.2012, Heft 4, S. 267-278 sowie die Beiträge von Anke Dietrich: Rehabilitierung der Moderne. Will Grohmann und die „Allgemeine Deutsche Kunstausstellung“ 1946 in Dresden und Wolf Eiermann: Positionswechsel. Will Grohmanns Interzonenreisen 1946-47, in: Constanze Rudert [Hrsg.]: Zwischen Intuition und Gewissheit. Will Grohmann und die Rezeption der Moderne in Deutschland und Europa 1918-1968, Dresden 2013, S. 101-113.

⁴⁰ BArch Koblenz, N 1826/176, Nachlass Gurlitt, fol. 143-226. Konvolut Korrespondenz „Dresden“.

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd.

Dieser Vorschlag wird abgelehnt – schlicht aber rigoros.⁴³ Gurlitt berichtet schließlich am 7. Oktober an den Kölner Sammler Josef Haubrich, der ihm ebenfalls bereits Leihgaben zugesagt hatte: „Mitte August bekam ich einen Brief die Ausstellung sei auf das kommende Frühjahr verschoben, zwei Tage später kam ein Blitztelegramm Grohmann sei mit zwei Lastautos unterwegs. [...] Er sagte: die Ausstellung muss in drei Wochen hängen und wenn wir Zeitungspapier in die Rahmen tun! Er hatte 200 000,- Rm bewilligt bekommen und den Befehl der Sowjetischen Militäradministration in der Tasche, es war ganz klar, dass die Sache in das Wahlprogramm fiel [...]. Grohmann verzankte sich [...] mit meinem Vertrauensmann in München, dem ausgezeichneten Dr. Grothe, früher Museumsdirektor in Dessau, dieser und die meisten Münchner waren ausser sich. Mich hörte Grohmann gar nicht an, sondern machte mir vor wie man in einem Hauptquart Geschwindigkeitsrekorde bricht, er wollte [...] ganz offensichtlich alles allein machen und damit auch allen Ruhm allein haben.“⁴⁴

Als ihm schließlich knapp ein Jahr später von Herbert Gute ein „Amt“ bei der Landesverwaltung Sachsen angeboten wird, schreibt Gurlitt an seinen alten Freund Ludwig Renn, er habe im Gespräch alle Missverständnisse ausräumen wollen und ehrlich angegeben, dass er häufig in Frankreich gewesen sei, wo er „nach den Spielregeln des internationalen Kunsthandels auf dem freien Kunstmarkt als freier Händler Bilder gekauft und diese an deutsche Museen, darunter auch an Prof. Voss für das Museum Linz verkauft“⁴⁵. Hieran habe allerdings in Dresden keiner Anstoß genommen.

Gurlitt lehnte die Stelle schließlich Anfang September 1947 ab.⁴⁶ Die Wechselspiele und Kontinuitäten am Kunstmarkt, den Kultureinrichtungen und in der Kulturpolitik in Dresden im Nationalsozialismus und in der unmittelbaren Nachkriegszeit bleiben jedoch zunächst ein Forschungsdesiderat, ein großes Fragezeichen.

⁴³ HHStA Dresden, Bestand 11401, Landesregierung Sachsen, Ministerium für Volksbildung, Nr. 141, Schreiben vom 15.7.1946.

⁴⁴ BArch Koblenz, N 1826/178, Nachlass Gurlitt, fol. 125-144. Korrespondenz mit Josef Haubrich, Köln.

⁴⁵ BArch Koblenz, N 1826/184, Nachlass Gurlitt, fol. 11-18. Korrespondenz mit Ludwig Renn, Dresden.

⁴⁶ BArch Koblenz, N 1826/177, Nachlass Gurlitt, fol. 359-361. Schreiben Hildebrand Gurlitts an Ministerialdirektor Herbert Gute, Dresden.