Andrea Bambi und Axel Drecolli

Einleitung: Zur Debatte um Provenienzforschung und Restitution

Alfred Flechtheim gehörte zu den faszinierendsten und einflussreichsten Figuren der Kunstszene seiner Zeit. Pablo Picasso, Juan Gris, Vincent van Gogh, Paul Klee, Max Beckmann oder George Grosz – der Kunsthändler sammelte oder vertrat die bedeutendsten Vertreter der Avantgarde. Seine Ausstellungen und Soireen in Düsseldorf oder Berlin waren legendär, sein Ruf als Kunstkennner und Lebenskünstler reichte weit über die deutschen Grenzen hinaus.

Die Herrschaft des Nationalsozialismus veränderte sein Leben und das seiner Familie drastisch. Als Jude sah sich Alfred Flechtheim bereits 1933 zahlreichen Stigmatisierungen und Attacken ausgesetzt. Unter dem Druck der heftigen antisemitischen Übergriffe entschloss er sich noch im selben Jahr, Deutschland zu verlassen. Die Galerien der Alfred Flechtheim GmbH in Düsseldorf und Berlin musste er schließen. Teile des vorhandenen Kunstbesitzes transferierte er ins Ausland, vor allem nach London. In der englischen Hauptstadt versuchte er von der Mayor Gallery aus und im Netzwerk seiner Kunstagenten in Deutschland, der Schweiz, in Frankreich und in den USA weiter seiner Tätigkeit als Kunsthändler nachzugehen. Im Oktober 1936 gelang ihm dort mit der Ausstellung „French Nineteenth-Century Painting“ ein Erfolg versprechender Neustart seiner Karriere. Flechtheims zweite berufliche Laufbahn in London endete jäh, als er im Winter 1936/37 bei Glatteis stürzte. Im März 1937 starb er im Alter von nur 59 Jahren im Londoner St. Pancras Hospital.

Wesentliche Aspekte seines Verfolgungsschicksals teilte Alfred Flechtheim mit zahlreichen anderen entrechteten und beraubten Juden aus Deutschland. Sie mussten einen tiefen Schnitt in ihrer Lebenslinie verkraften, wurden Opfer von Diffamierungen und physischer Gewalt, waren zur Auswanderung gezwungen, verloren ihren Besitz und hatten erhebliche Schwierigkeiten, in der Emigration Fuß zu fassen. Dank einer Vielzahl von Publikationen sind wir über die Lebenswege von Betroffenen der NS-Gewaltherrschaft mittlerweile recht gut informiert. Dennoch hat gerade der Name Flechtheim in den letzten Jahren sowohl in der Forschung als auch in der breiten Öffentlichkeit für viel Wirbel gesorgt. Neben einigen wissenschaftlichen und populärwissenschaftlichen Publikationen widmete beispielsweise der „Spiegel“ mit Titeln wie „Braune Beute“, „Die Schatz-Erben“, oder „Nazi-Raubkunst“ allein im ersten Halbjahr 2013 mehrere Artikel diesem Thema.¹

¹ Der Spiegel 5 (2013), S. 34–43; ebd., 7 (2013), S. 113; Spiegel-Online, 17.6.2013, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/ns-raubkunst-koeln-gibt-kokoschka-gemaelde-an-flechtheimerben-zurueck-a-906224.html> [Stand 7.1.2015]. In den Fokus einer wissenschaftlichen wie breiteren Öffentlichkeit geriet Alfred Flechtheim vor allem seit Ende der 1980er Jahre, als im Kunstmuseum Düsseldorf eine Ausstellung und ein dazugehöriger Katalog profunde Auskunft über Leben und Wirken des Kunsthändlers boten: Hans Albert Peters u. a. (Hrsg.), Alfred Flechtheim. Sammler. Kunsthändler. Verleger, Düsseldorf 1987; Rudolf Schmitt-Föllner (Hrsg.), „Nun mal Schluß mit den blauen Picassos“. Texte des Kunsthändlers Alfred Flechtheim, Bonn 2013; Dorothee Hansen/Kai Hohenfeld, Die Kunsthalle Bremen und Alfred Flechtheim. Erwerbungen 1914 bis 1979, Bremen 2013; Wiebke Krohn, „Eine Gemengelage, die auch die moderne Provenienzforschung nicht auf-

Etwa 80 Jahre nach Alfred Flechtheims Verfolgung und Emigration mag es auf den ersten Blick überraschen, wie konträr und zum Teil heftig die Debatte geführt wird. Die grundsätzliche moralische Verpflichtung, sich mit den Gräueltaten des NS-Regimes und seinen Opfern auseinanderzusetzen, wird heute kaum noch jemand ernsthaft in Frage stellen wollen. Die Erinnerungsverpflichtung, das negative Gedächtnis, wie es Reinhart Koselleck einmal genannt hat, ist zu einem breiten gesellschaftlichen Konsens geworden.²

Wenn Forscher, Journalisten oder Rechtsanwälte über Alfred Flechtheim diskutieren, geht es im Kern allerdings um etwas anderes. Im Mittelpunkt der Debatte stehen Eigentumsfragen. Es geht um die gesammelten und gehandelten Kunstwerke, um den Versuch, Vermögensverhältnisse, die unter dem Einfluss des verbrecherischen NS-Regimes zustande gekommen sind, noch einmal neu zu ordnen oder zumindest zu modifizieren. Die moralisch begründete Erinnerungspflicht soll in einen pragmatischen Bezugsrahmen gegossen, die Opfer oder deren Familien sollen nicht nur ideell, sondern auch materiell für ihre Verluste entschädigt werden. Die Diskussion dreht sich also um unser aktuelles Verständnis von „Schuld und Schulden“. Es ist nicht zuletzt diese materielle oder monetäre Dimension des NS-Gedenkens, die deutlich vor Augen führt, wie weitgehend die konkrete Umsetzung der Gerechtigkeitsvorstellungen von zähen, häufig als schmerzlich empfundenen Aushandlungsprozessen und von den verschiedenen Interessenlagen der jeweiligen Verhandlungspartner abhängig ist. Das Verhältnis von Gläubigern und Schuldnern ist in der Regel kompliziert; vor allem dann, wenn es wie im Falle Alfred Flechtheims materiell und symbolisch um viel geht. Dass seit der Jahrtausendwende vor allem Kunst- und Kultur-

lösen kann“. Besitzverhältnisse in der Sammlung und den Galerien Alfred Flechtheims, in: Eva Blimlinger/Heinz Schödl (Hrsg.), *Die Praxis des Sammelns. Personen und Institutionen im Fokus der Provenienzforschung*, Wien/Köln/Weimar 2014, S. 221–240; Andrea Bambi, „Ich bin nicht Beckmanns Kunsthändler“. Alfred Flechtheim und seine Künstlerverträge, erläutert am Beispiel von Max Beckmann, in: Eva Blimlinger/Monika Mayer (Hrsg.), *Kunst sammeln, Kunst handeln. Beiträge des Internationalen Symposiums in Wien*, Wien/Köln/Weimar 2012, S. 167–181; Roswitha Neu-Kock, Alfred Flechtheim, Alexander Vömel und die Verhältnisse in Düsseldorf 1930 bis 1934, in: Blimlinger/Mayer (Hrsg.), *Kunst sammeln, Kunst handeln*, S. 155–165; Esther Tisa Francini, Die Rezeption der Kunst aus der Südsee in der Zwischenkriegszeit: Eduard von der Heydt und Alfred Flechtheim, in: Blimlinger/Mayer (Hrsg.), *Kunst sammeln, Kunst handeln*, S. 183–196; Christine Fischer-Defoy, Galerie Flechtheim, in: Christine Fischer-Defoy/Kaspar Nürnberg (Hrsg.), *Gute Geschäfte. Kunsthandel in Berlin 1933–1945* (eine Ausstellung des Aktiven Museums im Centrum Judaicum v. 10. 4.–31. 7. 2011 und im Landesarchiv Berlin v. 20. 10. 2011–27. 1. 2012), Berlin 2011, S. 35ff.; siehe auch www.alfredflechtheim.com mit 324 Werken aus 15 Museen, die durch ihre Provenienz (= Herkunft) in Verbindung mit den Galerien von Alfred Flechtheim stehen. 2011 hat Ottfried Dascher die erste und bisher einzige einschlägige Biografie Alfred Flechtheims vorgelegt. Sie wurde 2013 zum zweiten Mal aufgelegt und enthält eine Auflistung der Privatsammlung Flechtheims, die der Autor aus verschiedenen Quellen rekonstruiert, sowie, in der ersten Auflage, eine Quellensammlung auf CD-ROM; Ottfried Dascher, „Es ist was Wahnsinniges mit der Kunst“. Alfred Flechtheim. Sammler, Kunsthändler, Verleger, Wädenswil 2013; mit abweichenden, z.T. konträren Interpretationen zu diesen geschichts- und kunstwissenschaftlichen Analysen: Ralph Jentsch, Alfred Flechtheim und George Grosz. Zwei deutsche Schicksale, Bonn 2008; Markus H. Stötzl, Ein jüdisches Kunsthändlerschicksal. Der verfolgungsbedingte Eigentumsverlust der Kunstsammlung Alfred Flechtheim, in: *Kunst und Recht. Journal für Kunstrecht, Urheberrecht und Kulturpolitik (KUR)* 3/4 (2010), S. 102–120.

² Reinhart Koselleck, *Formen und Traditionen des negativen Gedächtnisses*, in: Norbert Frei/Volkhard Knigge (Hrsg.), *Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord*, Bonn 2005, S. 21–32.

³ Constantin Gschler, *Wiedergutmachungspolitik – Schulden, Schuld und Entschädigung*, in: Peter Reichel/Harald Schmid/Peter Steinbach (Hrsg.), *Der Nationalsozialismus. Die zweite Geschichte*, München 2009, S. 62–85.

gegenstände für besondere Aufmerksamkeit sorgen, hat mehrere Ursachen. Sie liegen zunächst in den Beschränkungen der Wiedergutmachungsgesetzgebung, die bereits seit der unmittelbaren Nachkriegszeit die Rückgabe geraubter Vermögenswerte und die Entschädigung für erlittenes Unrecht regeln sollte. Zurückgegeben werden konnten beispielsweise nur diejenigen Güter, die sich auf deutschem Boden und damit im Geltungsbereich des Rückerstattungsgesetzes befanden.

Solche blinden Flecken haben dazu geführt, dass erst seit Ende der 1990er Jahre mit der heutigen Intensität nach Raubkunst oder Fluchtgut gefahndet und die Rückgabe an die Familien der ehemaligen Besitzer diskutiert wird. Auf Grundlage der sogenannten Handreichung zur Umsetzung der 1999 unterzeichneten „Erklärung der Bundesregierung, der Länder und der kommunalen Spitzenverbände zur Auffindung und zur Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgutes, insbesondere aus jüdischem Besitz“, sind öffentliche Einrichtungen seitdem dazu aufgefordert, ihre Bestände nach derartigen Vermögensgegenständen zu durchsuchen. Das gilt in erster Linie für Museen, in deren Besitz sich die Kunstgegenstände häufig befinden und die als staatliche Einrichtungen an der Verfolgung und Enteignung von Juden im Nationalsozialismus teilhatten. Museumsdirektoren wurden beispielsweise häufig als sachverständige Experten für den Wert „jüdischer“ Kunst- und Kulturgüter berufen. Die entsprechende Liste der „Reichskammer der bildenden Künste“ aus dem Jahr 1941 für die Sachverständigen aller Gauen umfasst neun Seiten und liest sich wie ein „Who's Who“ der Kunst- bzw. Museumsgeschichte.⁴ Viele der Direktoren nutzten ihre Handlungsspielräume, um die eigenen Sammlungen zu erweitern oder in den besetzten Nachbarländern Zugriff auf Kulturgut zu erhalten.

Das ausgesprochen große Aufmerksamkeitspotenzial der Bilder erklärt sich darüber hinaus durch ihre Bedeutung für das europäische Kulturgedächtnis. In Kunstwerken manifestiert sich das kulturelle Erbe, sie sind Erinnerungsspeicher besonderer Art.⁵ Für die heutige Auseinandersetzung mit der Zeit des nationalsozialistischen Regimes nimmt die Bedeutung solcher Speichermedien zu, da diejenigen, die die Zeit tatsächlich miterlebt haben, meist nicht mehr am Leben sind. Die Erinnerung an den Nationalsozialismus ist nicht mehr durch Personen oder Personenkollektive getragen, sondern ist zum generationsunabhängigen Bestandteil unserer Kultur, also zum kulturellen Gedächtnis geworden.⁶ Nicht mehr die Generation der Miterlebenden berichtet von der Vergangenheit, sondern andere Zeugen: etwa Bauten oder Bücher, aber eben auch Bilder. Die Kunstwerke zahlreicher prominenter Künstler, die Alfred Flechtheim gesammelt und verkauft hat, sind solche Zeichenträger und Projektionsflächen. Sie verfügen über einen enormen Bekanntheitsgrad mit einem hohen Wiedererkennungswert, sie sind ästhetisch anspruchsvoll und kunstgeschichtlich bedeutsam. Sie stehen für einen hohen und leicht nachzuvollziehenden ideellen Wert und ermöglichen ein besonderes emphatisches Verständnis für mögliche Verlusterfahrungen derer, denen der Besitz genommen wurde.

Es ist aber nicht nur der ideelle, sondern auch der materielle Wert, der mit den Begriffen Raub- oder Beutekunst mitschwingt. Es geht um Geld und häufig um viel Geld. Die

⁴ Rundschreiben der Reichskammer der bildenden Künste vom 20. 8. 1941, siehe www.footnote.com, Ardelia Hall Collection, Munich Administrative Records, Restitution Claim Records, Jewish Claims, Auerbach-Jordan, S. 66–75.

⁵ Goschler, Wiedergutmachungspolitik, S. 85.

⁶ Bspw. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999, S. 55; dies./Ute Frevert, *Geschichtsvergessenheit, Geschichtsversessenheit*, Stuttgart 1999, S. 49–51.

Debatte um die Rückgabe der Bilder ist paradigmatisch für die materielle Dimension des gegenwärtigen Umgangs mit der NS-Vergangenheit und seit der Entdeckung des sogenannten Schwabinger Kunstfundes, also der Kunstsammlung von Hildebrand Gurlitt, auf allen Ebenen, politischer wie gesellschaftlicher Natur, präsent. Die „Monetarisierung des Gedächtnisses“ sorgt für Aufregung und Unwohlsein gleichermaßen. Lässt sich das Leid der Opfer überhaupt in Geldwerten bemessen? Ist die „Kommerzialisierung“ ein angemessener Umgang?⁷ Dafür lassen sich durchaus stichhaltige Argumente vorbringen. Geld als Austausch für „Vergebung“, so argumentiert etwa Natan Sznajder, ist ganz grundsätzlich ein Kennzeichen des 20. Jahrhunderts und symbolisiert auf individueller Ebene die Anerkennung, dass es sich auch tatsächlich um ein Verbrechen gehandelt hat.⁸ Es ist auch nur schwer vorstellbar, geraubte Güter – auch Jahrzehnte nach der Tat – in den Händen der Gesellschaft und ihrer Institutionen zu belassen, die letztendlich für den Raub verantwortlich waren.⁹ In diesem Licht erscheint der Grundsatz der geldwerten Entschädigung bzw. der Naturalrestitution von besonders wertvollen Kunst- und Kulturgütern auch 80 Jahre nach dem eigentlichen Entziehungsvorgang als notwendiger Bestandteil unserer heutigen Verantwortung für die NS-Massenverbrechen. Um die Intensität der aktuellen Debatte nachvollziehen zu können, sollte allerdings nicht übersehen werden, welche Schwierigkeiten der zeitliche Abstand zu den Verbrechen bereitet. Das liegt zunächst an der ursprünglichen Intention der Wiedergutmachung. Sie sollte die Brüche in den Biografien kitten helfen, Verfolgte zu Berechtigten machen. Darum kann es aber heute, nach dem Tod der meisten Betroffenen, nicht mehr gehen. Zu diskutieren sind daher nicht nur die Grundsatzfragen nach „Schuld und Sühne“, zu berücksichtigen sind auch erhebliche Quellenprobleme. Die Opfer selbst können über ihre Verfolgungserfahrung keine Auskunft mehr geben, wichtige Dokumente sind in den Wirren des Krieges verloren gegangen, Archive sind nicht immer öffentlich zugänglich und Besitzverhältnisse lassen sich häufig schwer, manchmal auch gar nicht mehr rekonstruieren. Das gilt in besonderem Maße für Kunstwerke, deren Provenienz nur äußerst mühsam festzustellen ist. Flechtheims Geschäftsunterlagen in der Mayor Gallery vernichtete wohl der von der Deutschen Luftwaffe geflogene „London Blitz“ im September 1940, Bomben der Royal Air Force zerstörten die Düsseldorfer Galerie 1943 und von der Berliner Galerie sind keine Geschäftsunterlagen überliefert. Erschwerend kommt hinzu, dass sich Flechtheims Profil vom Sammler zum „Marchand Amateur“ und schließlich zum Händler häufig wandelte. Was aber war Privat- und was Galeriebesitz? Wann, wo und warum verkaufte der Kunsthändler seine Kunstwerke, was besaß er tatsächlich und was verkaufte er auf Kommission?

Solche Wissenslücken sind im Hinblick auf die juristische Dimension der Wiedergutmachung besonders schmerzlich. Die Rechtsgrundlagen von Restitution und Entschädigung

⁷ Zur Diskussion der einschlägige Überblick bei Hans Günter Hockerts, Wiedergutmachung. Ein umstrittener Begriff und ein weites Feld, in: Ders./Christiane Kuller (Hrsg.), Nach der Verfolgung. Wiedergutmachung nationalsozialistischen Unrechts in Deutschland?, Göttingen 2003, S. 7–34, hier S. 12.

⁸ Natan Sznajder, Pecunifying Respectability? On the Impossibility of Honorable Restitution, in: Dan Diner/Gotthard Wunberg (Hrsg.), Restitution and Memory. Material Restoration in Europe, New York/Oxford 2007, S. 51–64, hier S. 61.

⁹ Dan Diner, Über die Suche des Eigentümers nach einem Eigentümer, in: Inka Bertz/Michael Dörmann (Hrsg.), i. A. des Jüdischen Museums Berlin und des Jüdischen Museums Frankfurt a. M., Raub und Restitution. Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis heute, Berlin/Frankfurt a. M. 2008, S. 16–29, hier S. 18.

greifen nicht mehr, entsprechende Antragsfristen sind bereits seit Jahren abgelaufen. Die Bundesregierung hat sich zwar durch internationale und nationale Vereinbarungen verpflichtet, „gerechte und faire Lösungen“ für die Rückgabe von Kunst- und Kulturgütern zu finden, und empfiehlt als Entscheidungsgrundlage die Normen der Wiedergutmachungsgesetzgebung. Letztlich liegt die Entscheidung über die Restitution aber im Ermessen der Antragsgegner, ein Rechtsanspruch auf Restitution besteht nicht mehr. So entsteht eine seltsame Gemengelage aus juristisch begründeten, aber nicht mehr einklagbaren Forderungen, historischen Analysen und den Ergebnissen der kunstgeschichtlichen Provenienzforschung. Rechts- und Gerechtigkeitsvorstellungen, Zeithistorie und Kunstgeschichte folgen allerdings jeweils ihrer eigenen Logik und sind nicht ohne Weiteres miteinander in Einklang zu bringen. Hinzu kommen Nebenkosten, die die Akzeptanz der monetären Wiedergutmachung mit sich bringt. Als Initiatoren und Hauptakteure der Restitutionsforderungen treten nicht selten „Vermittlerinstitutionen“, etwa internationale Anwaltskonsortien, auf. Deren Profit aus der „aggressiven Kommerzialisierung“, so ein deutlich vernehmbarer Vorwurf, droht die Ursprungsidee von Restitution und Entschädigung zu konterkarieren.¹⁰

Wie immer man derartige Argumente gewichten will, sie führen die Notwendigkeit einer nüchternen und wissenschaftlich fundierten Überprüfung des Einzelfalls deutlich vor Augen. Darauf zielt der vorliegende Sammelband. Experten aus den Bereichen Kunstgeschichte, Zeithistorie und den Rechtswissenschaften nähern sich dem Galeristen und seinen Kunsthandlungen aus verschiedenen Richtungen an, die sowohl auf die allgemeinen gesellschaftlichen und politischen Rahmenbedingungen und das Verfolgungsschicksal als auch auf die Provenienz der Kunstwerke und die Sammlung des Kunsthändlers gerichtet sind. Durch diesen interdisziplinären Ansatz lassen sich die unterschiedlichen Herangehensweisen sinnvoll miteinander verknüpfen. Gleichzeitig eröffnet die Multiperspektivität verschiedene Blickwinkel und ermöglicht eine differenzierte Analyse des Verfolgungsschicksals und des Vermögensverlustes von Alfred Flechtheim.

Die schwierigen Rahmenbedingungen für die Entscheidungsfindung in Restitutionsfragen und die komplizierte Gemengelage aus unterschiedlichen Herangehensweisen, die der Begründung oder Ablehnung von Anträgen dienen, hat bisher zu einer ausgesprochen heterogenen Wiedergutmachungspraxis und zudem nicht selten zu unreflektierten Vorwürfen an Museen und Provenienzforscher geführt. Ihnen werden Intransparenz und Desinteresse vorgeworfen, mitunter gar antisemitische Denkmuster unterstellt.

Grundsätzlich besteht für Restitutionsforderungen in Deutschland, die Museen und Erbenvertreter nicht einvernehmlich lösen können, die Möglichkeit – wenn beide Parteien es wünschen – die sogenannte Beratende Kommission anzurufen. Im Dezember 2014 hat die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen diese Möglichkeit genutzt. Sie möchte eine Entscheidung über die Rückerstattung eines kubistischen Stilllebens von Juan Gris herbeiführen. Das Gemälde gehörte zur Sammlung und Galerie Alfred Flechtheims und wurde 1934 in London verkauft. Die Kommission beriet ein Jahr zuvor auch über die Restitution des Bildes „Tilla Durieux“ von Oskar Kokoschka aus dem Museum Ludwig in Köln und empfahl die Rückgabe an Flechtheims Erben. Einen anderen Lösungsansatz hat das Kunstmuseum Bonn verfolgt. Aufgrund der nicht vollständig zu klärenden Eigentumsver-

¹⁰ Vgl. hierzu Hockerts, Wiedergutmachung, S. 12, der sich auf Stuart E. Eizenstat, Unvollkommene Gerechtigkeit. Der Streit um die Entschädigung der Opfer von Zwangsarbeit und Enteignung, München 2003, S. 102–119 bezieht.

hältnisse suchte das Museum 2012 die direkte Einigung mit dem Anwalt der Erben und zahlte für das Werk von Paul Adolf Seehaus „Leuchtturm mit rotierenden Strahlen“ in einer Höhe, die der Hälfte des heutigen Wertes entspricht. In Österreich wurde nur wenige Monate vor der deutschen Kommissionsempfehlung ebenfalls über ein Werk mit der Provenienz Flechthelm entschieden. Im Gegensatz zu Deutschland verfügt Österreich über ein Kunstrückgabegesetz und die sogenannte Kommission für Provenienzforschung urteilt in einem Gremium aus Provenienzexperten bindend über alle Fälle, die in österreichischen Bundesmuseen anhängig sind. In diesem Fall entschied sie gegen die Herausgabe von George Grosz' Werk „Bündnis/Andenken“ und für dessen Verbleib im Museum für Moderne Kunst Wien. Wiederum andere Entscheidungen haben der Kunsthandel und private Kunstbesitzer zum Umgang mit Werken mit der Provenienz Flechthelm getroffen; denn der Name Flechthelm in der Provenienzkette von Werken sorgte dafür, dass diese zeitweise unverkäuflich waren. Die bei dem Kölner Auktionshaus Lempertz 2011 versteigerte Beckmann-Gouache „Löwenbändiger“ mit der auf 1931 datierten Provenienz Flechthelm und der auf 1934 datierten Provenienz Gurlitt konnten die Auktionäre erst verkaufen, nachdem die Flechthelm-Erben eine anteilige Entschädigung in unbekannter Höhe von Cornelius Gurlitt, dem Sohn von Hildebrand Gurlitt, erhalten hatten.

Auch aus diesem Grund ist die wissenschaftlich fundierte und differenzierte Betrachtung des Einzelfalls geboten. Sie ist für den Kunsthandel, vor allem aber für die Verantwortlichen der Rückerstattung, eine unverzichtbare Entscheidungsgrundlage. Seit 2008 beschäftigen sich Kunsthistoriker und Historiker an deutschen und internationalen Museen mit der Herkunft von Werken, die Alfred Flechthelm gehandelt hat. Die überaus komplexe Quellenlage in diesem Fall führte dazu, dass erstmals mehr als 15 Museen auf Anregung der Arbeitsstelle für Provenienzforschung in Berlin (AfP) ihre Forschungen koordinierten und Synergien nutzten. Ausgehend von einem Auskunftsersuchen der Rechtsvertretung der Erben Alfred Flechthelms unternahmen fast 20 Museen im Verbund umfangreiche Recherchen zum Galeriebestand und Kunstbesitz des Kunsthändlers. Es galt zunächst zu klären, ob eine Unterteilung in Privat- und Galeriebestand bei Flechthelm aufgrund der Quellenlage überhaupt möglich ist. Zudem stellte sich die Frage, ob Teile dieser Bestände nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten unrechtmäßig entzogen wurden, und wer dafür verantwortlich war. Nach aufwendigen Recherchen, deren Ergebnisse in mehrere von der AfP finanzierte Gutachten einfließen, veranstalteten das Institut für Zeitgeschichte München – Berlin und die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen am 25. Oktober 2011 einen Workshop mit dem Titel „Kunstraub und Restitution“. Die Tagung folgte bereits einem interdisziplinären Ansatz und gab den Impuls für den vorliegenden Sammelband.

Der erste Teil der Publikation konzentriert sich auf die Kontexte von Kunstraub und Restitution, in denen Verfolgung und Emigration Alfred Flechthelms verortet werden müssen. Drei Beiträge reflektieren den aktuellen Kenntnisstand und neueste wissenschaftliche Debatten: *Frank Bajohr* und *Anja Heuß* nehmen die Grundzüge und Abläufe der wirtschaftlichen Verfolgung in der NS-Zeit sowie den Aktionsradius von jüdischen Kunsthändlern in der Zeit des Nationalsozialismus in den Blick. Vorgestellt werden die Möglichkeiten und Grenzen des Handels mit Kunst, vor allem „entarteter“ Kunst, und die äußerst schlechten Aussichten für die Verfolgten, Vermögen ins Ausland zu transferieren. *Constantin Goschler* widmet sich dann Aspekten der Wiedergutmachung nationalsozialistischen Unrechts. Er analysiert aktuelle Tendenzen und Problemstellungen bei der Restitution von Kunst- und Kulturgütern.

Der zweite Teil der Publikation beschäftigt sich mit der privaten und beruflichen Biografie Alfred Flechtheims. Die Frage, ob Alfred Flechtheim ein Kunsthändler und/oder Sammler war und wie sich diese Bezeichnungen auf seine Eigentumsverhältnisse auswirkten, versuchen Beiträge mit neuen Quellen zu den von Flechtheim selbst erstellten Listen mit Kunstbesitz zu erhellen. Die steuerliche Behandlung von Kunsthändlern und Sammlern ist wesentlich für die Bezeichnung „Privat“- oder „Galeriebesitz“, eine Unterscheidung, die wiederum für das Thema Restitution der Bilder eine wichtige Rolle spielt. Über die Frage, ob Alfred Flechtheim in die Riege der privaten Berliner Sammler einzugliedern sei, hatte bereits sein Zeitgenosse, der Berliner Museumsdirektor Ludwig Justi, entschieden und ihn als Kunsthändler und Partner auf Augenhöhe bei der Gewinnung von wichtigen Sammlerkontakten behandelt. Diesen Themenkomplex analysieren *Andrea Bambi* und *Isgard Kracht*.

Axel Drecolll, *Anja Deutsch*, *Roswitha Neu-Kock* und *Gesa Jeuthe* widmen sich dem Kunstsammler und Kunsthändler Alfred Flechtheim, seiner Galerie und den Bedingungen, unter denen er seine Geschäftstätigkeit in Deutschland aufgeben musste. Sie analysieren das Verhältnis des jüdischen Galeristen zu seinem Geschäftsumfeld und legen dabei einen Schwerpunkt auf Alex Vömel, den möglichen „Arisieur“ der Alfred Flechtheim GmbH, und seine besondere Beziehung zu deren Inhaber. Dabei geht es vor allem um folgende Fragen: Inwieweit spiegelt der „Fall Flechtheim“ typische, in der Forschung häufig als „Arisierung“ oder „Entjudung“ bezeichnete Muster der Raubzüge gegen jüdisches Vermögen wider und wie gestaltete sich das Verhältnis des jüdischen Betroffenen und seines nichtjüdischen Umfeldes? Über welche Handlungsspielräume verfügte Alfred Flechtheim, nachdem die nationalsozialistischen Angriffe seinen Bewegungsradius in geschäftlicher und privater Hinsicht erheblich eingeschränkt hatten? *Vanessa Voigt* analysiert die Fragen nach dem Vermögensverlust von Alfred Flechtheim anhand der Provenienz eines Bildes: Adolf Seehaus' „Leuchtturm mit rotierenden Strahlen“ (Kunstmuseum Bonn), ein Werk, das bereits Gegenstand von Rückerstattungsverhandlungen gewesen ist. *Ottfried Dascher* zeichnet Flechtheims Werdegang in der Emigration in England nach und lotet Möglichkeiten und Grenzen der Kunsthandelstätigkeit für einen verfolgten Kunsthändler außerhalb der deutschen Grenzen aus. *Wibke Krohn* schließlich schildert in ihrem Beitrag das Verhältnis des Kunsthändlers Flechtheim zu George Grosz und die Konditionen der händlerischen Vertretung sowie die Umstände der Amsterdamer Auktion mit 47 Werken von George Grosz nach Flechtheims Tod.

Ein dritter Teil wirft Seitenblicke und stellt das Schicksal Alfred Flechtheims vergleichend neben andere, in ihren Rahmenbedingungen ähnlich gelagerte Fälle. In dem Beitrag von *Esther Tisa Francini* geht es zunächst um generelle Parameter der Emigration und Wiedergutmachung, vor deren Hintergrund sie dann vier Einzelfälle exemplarisch vorstellt: Walter Feilchenfeldt in Berlin und Amsterdam, Curt Valentin in Berlin und New York, Arthur Kaufmann in Frankfurt und London sowie Alfred Flechtheim in London. Mit *Johannes Nathan* und *Victoria Reed* setzen der Nachfahre eines verfolgten Kunsthändlers sowie eine internationale Expertin die Handlungsspielräume Alfred Flechtheims mit Möglichkeiten und Grenzen des Handels anderer verfolgter Kunsthändler in der Zeit des Nationalsozialismus in Beziehung.

Der vierte Teil der Publikation besteht aus Beiträgen zu einzelnen Werken mit Flechtheim-Provenienz, die Gegenstand aktueller Restitutionsforderungen waren. Aufgezeigt werden ausgewählte Erwerbungs geschichten zu Werken in deutschen Museen, deren Provenienzen aufzeigen, zu welchen Konditionen Flechtheim-Werke von Juan Gris, Paul

Klee, Karl Hofer, Ernst Barlach, Max Pechstein, Renée Sintenis und André Masson verkaufte. Dazu gehören auch die Erwerbsumstände zum Ankauf von Oskar Kokoschkas „Bildnis der Tilla Durieux“ (Museum Ludwig Köln) und Pablo Picassos „Harlekin“ (Museum Ludwig Köln).

Es liegt in der Natur der Sache, dass die Interpretationen zu Alfred Flechtheim und seinen Bildern nicht immer deckungsgleich, mitunter sogar widersprüchlich sind. Weder die Autoren noch die Herausgeber wollten den Versuch unternehmen, die unterschiedlichen Einschätzungen durch Kompromissformeln in eine einheitliche Argumentationslinie zu zwingen. Die wissenschaftliche Diskussion lebt von solchen Spannungen. Wenn sie den Leser zur eigenen Urteilsbildung herausfordert, dann hat dieser Sammelband seinen Zweck erfüllt. Die Herausgeber haben sich daher dazu entschieden, zwei bereits publizierte Studien in den Sammelband aufzunehmen. *Harald König* beschäftigt sich mit den entscheidenden Parametern des rechtlichen Diskurses, der in der heutigen Auseinandersetzung um angemessene Formen der Rückgabe von Vermögenswerten eine ausschlaggebende Rolle spielt. Er nimmt in seinem Beitrag Entwicklung und Ausprägungen des Restitutionsrechts in den Blick. *Markus H. Stötzl*, der Anwalt der Flechtheim-Erben, hat sich bereits 2010 mit der Restitution von Werken mit der Provenienz Flechtheim auseinandergesetzt. Er bezieht eine klare Position, die einigen der in diesem Sammelband vereinigten Interpretationen – zum Teil sehr eindeutig – widerspricht.

Wir danken den zahlreichen Museen und Archiven, die das Projekt unterstützt haben. Unser Dank gilt insbesondere Michael Franz, Andrea Baresel-Brand und der Koordinierungsstelle Magdeburg, die den vorliegenden Sammelband wesentlich begleitet und befördert haben. Dank schulden wir schließlich Nicole Losch-Maute von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, die sich um die Bildbeschaffung gekümmert hat, sowie der Redaktion der Schriftenreihe der Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, vor allem Thomas Raithel und Angelika Reizle, ohne deren unermüdlichen Einsatz das Projekt nicht hätte abgeschlossen werden können.

München, Oktober 2014

Andrea Bambi und Axel Dreccoll