

Iris Lauterbach,
Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

"Arche Noah", "Museum ohne Besucher"? - Beutekunst und Restitution im Central Art Collecting Point in München 1945-1949

Die Kunstraubzüge der Nationalsozialisten waren nicht erst bei Kriegsende in der Öffentlichkeit bekannt geworden. Das Ausmaß des Kunstraubs jedoch, das sich mit dem Auffinden immer neuer Sammellager seit Frühjahr 1945 erschloß, übertraf alle Erwartungen. Viele der in den besetzten Ländern konfiszierten oder unter fragwürdigen Umständen erworbenen Kunstwerke hatten in das von Hitler in Linz geplante "Europäische Kunstzentrum" eingehen sollen. Manche dieser im Rahmen des "Sonderauftrags Linz" erworbenen Bestände waren zunächst nach München verschickt und hier in den Kellergeschossen des "Führerbaus", am Königsplatz, zwischengelagert worden. Im zweiten Obergeschoß des Gebäudes diente eine "Bildergalerie" vermutlich der Sichtung der eingelieferten Beutekunst und der im Handel erworbenen Kunstwerke. Um ihre Gefährdung durch Bombardierung auszuschließen, wurden die im "Führerbau" aufbewahrten Werke und die zur Ausstattung gehörenden Gemälde seit 1943 an andere Orte verbracht. Unter anderem in Schloß Neuschwanstein und in Kloster Herrenchiemsee lagerte der größere Teil der vom Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg konfiszierten Werke. In Salzminen bei Altaussee und Bad Ischi bei Salzburg befanden sich Gemälde und Skulpturen in großer Anzahl, von weiteren Sammeldepots in oberbayerischen Klöstern und Schlössern, in die vor allem die Bestände Münchner Museen ausgelagert worden waren, ganz zu schweigen.

Im Juni 1945 begann der Abtransport der Kunstwerke aus ihren provisorischen Lagerräumen zum Central Art Collecting Point in München. Hier wurde die größte Kunstsammeinstelle der amerikanischen Besatzungszone eingerichtet, die später verschiedentlich auch Restitutionsvorgänge aus den Sammelstellen in Wiesbaden und Marburg und aus den anderen westlichen Besatzungszonen übernehmen und abwickeln sollte. Für die Sicherung der Kunstwerke und die Rückführung an die rechtmäßigen Eigentümer war als eigene Einheit der amerikanischen Militärregierung die Monuments, Fine Arts & Archives Section, kurz: MFA&A zuständig.

Mein Vortrag behandelt weniger einzelne Restitutionsvorgänge als vielmehr die Geschichte der Institution Münchner Collecting Point, der größten Kunstsammelstelle der amerikanischen Besatzungszone.

Am 30. April 1945 rückten Einheiten der 7. US-Armee ins Zentrum Münchens vor. Am Königsplatz fanden sie die von Paul Ludwig Troost errichteten NSDAP-Gebäude vergleichsweise intakt vor. Im Unterschied zu den benachbarten Museums- und Ausstellungsgebäuden hatten weder der „Führerbau“ (heute: Hochschule für Musik und Theater München) noch der „Verwaltungsbau der NSDAP“ (heute: Zentralinstitut für Kunstgeschichte und andere Kunstinstitutionen) noch die „Ehrentempel“ schwerwiegende Bombenschäden davongetragen. In der weitgehend zerstörten Stadt München, der ehemaligen „Hauptstadt der Bewegung“, stand es für die amerikanische Armee außer Frage, die beschlagnahmten NSDAP-Gebäude für ihre Zwecke zu nutzen. NS-Embleme wie die Reichsadler mit Hakenkreuz über den Eingängen zu „Führerbau“ und „Verwaltungsbau“ entfernte man im Laufe des Jahres 1945, im Januar 1947 sprengte man die „Ehrentempel“.

Bereits um die Monatswende Mai/Juni 1945 fiel im Hauptquartier der amerikanischen Militärregierung die Entscheidung, die beiden Parteigebäude am Münchner Königsplatz als Sammelstelle für die nationalsozialistische Beutekunst, als Central Art Collecting Point zu nutzen. Und so segelten die im ersten Dreivierteljahr von einem Offizier der Navy - dem Kunsthistoriker Craig Hugh Smyth (* 1915) - betreuten Troost-Bauten von nun an unter kultureller Flagge. Sie dienten -zunächst beide Gebäude, später nur noch der „Verwaltungsbau“ - als „Arche Noah“ für Zehntausende von den Nationalsozialisten geraubter Kunstwerke und Objekte.

Die Monumentalarchitektur Troosts scheint von den Amerikanern mit größerer Selbstverständlichkeit neu „besetzt“ worden zu sein als von den beteiligten Deutschen, denen die nationalsozialistischen Repräsentationsbauten entweder wirklich zuwider waren oder aber peinlich, da sie im Stadtbild - bis heute unübersehbar - die Erinnerung an die führende Rolle Münchens im Nationalsozialismus wachhalten.

Den Alltag in den ehemaligen NSDAP-Bauten beherrschte Pragmatismus: Die hier arbeitenden Offiziere des US-Kunstschutzes pflegten etwa den ehemaligen Verwaltungsbau kurzerhand, fast spöttisch, als "the Bau" zu bezeichnen. Die Geschichte der Gebäude, in denen der Collecting Point Platz gefunden hatte, spielte dennoch atmosphärisch eine wichtige Rolle. Die offizielle Umbenennung des „Verwaltungs-

baus" in Gallery I und des „Führerbaus" in Gallery II sollte die Assoziationen der Bevölkerung der "Kunststadt München" beim Umgang mit den NSDAP-Bauten ganz bewußt in kulturelle Bahnen lenken. In pathetischen Formulierungen über die kulturelle Neunutzung der ehemaligen Parteibauten drückt sich der Impetus jener Jahre der „reeducation" und des geistigen und institutionellen Wiederaufbaus aus. So heißt es über den ehemaligen „Führerbau": „The palace of darkness became a castle of light." Als "Phoenix aus der Asche" ließ sich ein Mitarbeiter der Militärregierung mit dem abmontierten, geköpften NS-Reichsadler des "Verwaltungsbaus" fotografieren und deutete die Pose damit zum Emblem des Neuanfangs um.

Für die am 14. Juni 1945 definitiv bestätigte Entscheidung der 3. US-Armee, den Collecting Point am Königsplatz einzurichten, waren praktische Gründe ausschlaggebend: Die ehemaligen Parteibauten mit ihren fünf Vollgeschossen boten genügend Stauraum und Lagerfläche, Arbeitsräume und einen großen Bibliothekssaal - heute großer Lesesaal des Zentralinstituts für Kunstgeschichte. Sie konnten gut gesichert werden, verfügten über eine Heizung, und der Verwaltungsbau hatte einen geräumigen Lastenaufzug. Trotz dieser vergleichsweise guten Ausgangsbedingungen mußten die Gebäude erst einmal hergerichtet werden, um die Kunstwerke sachgemäß lagern zu können. Es waren Fensterscheiben einzusetzen und diese unter Umständen dunkel anzustreichen, damit kein Sonnenlicht eindrang. Trotz der bereits im Hochsommer vorgenommenen, vorausschauenden Maßnahmen sank im Winter 1945/46, vor allem aufgrund von Brennstoffmangel, die Raumtemperatur in manchen der Depoträume auf wenige Grad über Null. Von Anfang an wurden Messungen der Luftfeuchtigkeit und der Temperatur aufgezeichnet. Sie belegen aber nur zu deutlich, daß die ehemaligen Parteigebäude für die Zwecke der Kunstlagerung wenig geeignet waren, da man die meisten Räume damals nicht klimatisieren konnte. Derlei praktischen Widrigkeiten war zu begegnen, während geregelte Restitutionsvorgänge überhaupt erst entwickelt wurden. Dementsprechend sah der Stellenplan des Collecting Point neben amerikanischen und deutschen Kunsthistorikern eine große Anzahl weiterer deutscher Mitarbeiter vor, deren Funktionen die Größe der Gebäude und der Institution CCP vor Augen führen.

Im September 1945 hatte der Collecting Point 94 deutsche Mitarbeiter, 130 im März 1946 - eine je nach Jahreszeit und Dringlichkeit der Arbeiten von Monat zu Monat variierende Zahl. So zählte der Collecting Point im März 1947 111 deutsche Mitarbeiter: außer dem Hauptkurator 7 weitere kunsthistorische Kuratoren, 1 Assistent

für die Recherche, 2 Bibliothekare, 2 Katalogmitarbeiter, 2 Photographen mit 8 Assistenten, 3 "Gallery Assistants", 10 Offizianten für den Kunsttransport, 1 Architekt mit einem Assistenten, 1 Hausmeister, 11 Personen für die Gebäudereinigung, 1 LKW-Fahrer, 11 Heizer, 2 Elektriker, 16 Personen Wachpersonal tagsüber, 8 für die Nacht und weitere Personen.

Am 4. Juni 1945 war der erst dreißigjährige Craig Hugh Smyth als erster Direktor des Collecting Point in München eingetroffen. Ein Dreivierteljahr lang hatte er diese Position inne und bewältigte souverän die mit ihr verbundenen Herausforderungen. 1988 hat er seinen Erfahrungsbericht veröffentlicht. Vor dem Krieg hatte Smyth in Princeton studiert, hatte Panofsky gehört und von deutschen Emigranten die Tradition der deutschen universitären Kunstgeschichte übermittelt bekommen. Später sollte er Direktor des New Yorker Institute of Fine Arts und des Forschungszentrums Villa I Tatti in Florenz werden.

Sicherlich war die gute Zusammenarbeit der kunsthistorischen Kollegen am Collecting Point nicht nur der Persönlichkeit, sondern auch der positiven Einstellung Smyths zur deutschen Kunstwissenschaft zu verdanken. In der Position des Collecting Point-Direktors folgten auf Smyth zunächst der 1927 in Hamburg promovierte und 1933 in die USA emigrierte Edgar Breitenbach, sodann mehrere Amerikaner, u.a. Herbert S. Leonard, 1948 schließlich Eberhard Hanfstaengl, der bis 1937 Direktor der Berliner Nationalgalerie gewesen war und seit 1945 die Generaldirektion der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen innehatte. 1949 und 1950 war Stefan Munsing Direktor der MFA&A-Sektion und nahm dadurch wesentlichen Einfluß auf die gesamte Kulturpolitik der amerikanischen Militärregierung in Bayern. Bei der Besetzung von Stellen durch Deutsche wurde großer Wert darauf gelegt, lediglich Personen zu berücksichtigen, die man als unbelastet ansah, bei den Kunsthistorikern ebenso wie bei den "Karteigirls" oder beim Wachpersonal. Für die Suche nach geeigneten Personen bediente sich die Militärregierung unter anderem der "white list of art-personnel" - einer von der Supreme Headquarters Allied Expeditionary Force (SHAEF) aufgestellten Liste deutscher Kunstsammler, Kunsthistoriker und sonstiger Kulturschaffender, welche die politische Ausrichtung und nationalsozialistische Verstrickung der einzelnen Personen aufführt, vergleichbar dem 1943/44 von Carl Zuckmayer in den USA verfaßten "Geheimreport" über deutsche Schriftsteller, Schauspieler und Regisseure.

Von Juni 1945 an wurden zur Arbeit am CCP sowohl bewährte Museumskuratoren

abgeordnet als auch junge deutsche Kunsthistoriker eingestellt. Sie scheinen ihre Zusammenarbeit bei der Wiedergutmachung des von den Nationalsozialisten begangenen Unrechts und beim Wiederaufbau kunsthistorischer Museums- und Forschungsstrukturen als sehr motivierend empfunden haben und stellten sie später als eine ganz besonders intensive Zeit dar. In der Tat sprechen aus den erhaltenen Dokumenten eine Energie und ein Gestaltungswille, die den Leser packen.

Zu den Mitarbeitern zählte als "Chief Curator" Konrad Röthel, 1936 in Hamburg promoviert, anschließend in Lübeck und seit 1941 am Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg tätig. 1957-1971 sollte er Direktor der Städtischen Galerie im Lenbachhaus werden.

Erika Hanfstaengl, Tochter von Eberhard Hanfstaengl, war 1939 bei Wilhelm Pinder in München mit einer Arbeit über Cosmas Damian Asam promoviert worden.

Ordenberg Bock von Wülfigen hatte 1942 ebenfalls bei Pinder in Berlin mit einer Arbeit über Rubens abgeschlossen und war anschließend für kurze Zeiten Assistent in Florenz und Göttingen gewesen. Am CCP war er unter anderem für die Abwicklung der Restitutionsvorgänge nach Frankreich zuständig und folgte im November 1946 als Hauptkurator auf Röthel. Ein erfahrener Restaurator wurde eingestellt sowie der ehemals am Deutschen Archäologischen Institut in Rom tätige Photograph Johannes Felbermeyer.

Bei Kriegsende hatten sich in den Luftschutzbunkern des "Führerbaus" circa 650 Gemälde befunden, die noch nicht in auswärtige Bergungslager verbracht worden waren, darunter 259 Werke aus der in Frankreich beschlagnahmten Sammlung Adolphe Schloss, die vor allem Niederländer umfaßte. In der Nacht vom 29. auf den 30. April 1945 ließen "Spontantäter" aus der benachbarten Max-Vorstadt bei der Plünderung der NSDAP-Gebäude nicht nur Spirituosen, sondern auch viele dieser Kunstwerke mitgehen. Edgar Breitenbach sollte es drei Jahre später in Zusammenarbeit mit der bayerischen Kriminalpolizei gelingen, zahlreiche der Gemälde aufzuspüren. Er sei vom Kunsthistoriker zum Kriminalisten geworden, fühle sich aber wohl dabei und finde, daß beide Berufe ohnehin vieles gemein hätten, zitiert ihn ein Zeitungsartikel.

Von Mitte Juni 1945 an brachte ein LKW-Konvoi nach dem anderen Tausende von mehr oder weniger gut verpackten Gemälden und Skulpturen sowie Mobiliar und Kunsthandwerk zum Eingang an der Südfassade von Galerie I. Es handelte sich um Münzen und Metallobjekte, um Pretiosen wie die Stephanskronen aus Budapest,

Möbel und Musikinstrumente, um Gemälde - von Altdorfers Altar aus St. Florian und dem Genter Altar über Hauptwerke des Dixhuitième aus Paris bis zu Impressionisten oder russischen Ikonen -, um Skulpturen wie Michelangelos Madonna aus Brügge und sogar einen Abguß von Rodins "Bürgern von Calais". Oder, wie eine Photographin schrieb: Von "Mrs. Rothschilds Fingerhut bis zum Nachttopf Ludwigs XIV.". Ich kann die Anzahl der Objekte, die den Collecting Point durchlaufen haben, nicht genau beziffern, und man sollte keine der Angaben wiederholen, ohne sich nicht vorher informiert zu haben, worauf genau sie sich bezieht. Anja Heuss spricht von 249 683 Objekten, die bis März 1949 restituiert worden seien. Zahlreiche Kunstwerke waren allerdings in Gruppen zusammengefaßt, ob es sich nun um Gemäldepaare handelte oder um ein Paar Leuchter oder auch um Hunderte Münzen einer Sammlung. Einer der Collecting Point-Mitarbeiter vermerkt zum Beispiel im Tagebuch reichlich enerviert: "Bis 22 Uhr Münzen gezählt." Es muß sich um Hunderte Münzen gehandelt haben.

Die eintreffenden Kunstwerke wurden im südlichen Lichthof in Empfang genommen und registriert, mit einer Eingangsnummer (der sogenannten M- oder Munich Number) und auf der sogenannten Property Card mit Angaben über Provenienz, Lagerort, Gegenstand und Technik versehen und kurz beschrieben. Smyth hatte zwar keine langjährige Museumserfahrung, aber er hatte vor dem Eintritt in die Navy ein Jahr in der National Gallery of Art in Washington gearbeitet und konnte von den dort gewonnenen Erfahrungen im Umgang mit den Kunstwerken in München profitieren.

Im allgemeinen soll der Zustand der meisten Gemälde, dem Augenschein nach, besser gewesen sein als erwartet. Den Gemälden aus Görings Sammlung allerdings war übel mitgespielt worden, zumal sie erst nach abenteuerlichem Hin und Her aus Berchtesgaden zum Collecting Point gekommen waren. Einige von ihnen wiesen sogar Einschußlöcher auf. Wenn erforderlich, unternahm der Restaurator gezielte Sicherungsarbeiten. Bevor die Schreiner Regale und Stellagen hatten bauen können, lehnten und standen die notdürftig verpackten Werke dicht an dicht.

Seit Herbst 1945 wurden Werke mit deutscher Provenienz vom Collecting Point zurückerstattet. Ansprüche auf Rückerstattung ausländischen Kunstguts konnten nicht von Privatpersonen, sondern nur von Vertretern der Länder erhoben werden. Im Münchner Collecting Point wurden ihnen Kollegen zur Zusammenarbeit zugeordnet. Jeweils in eigenen Nationalitätenräumen wurden die der Restitution in das jeweilige

Land harrenden Werke zusammengestellt. Die berühmtesten unter den eintreffenden Werken konnten gleich identifiziert und zugeordnet werden: eine Bestimmungsübung unter ungewöhnlichen Umständen. Die Recherche für die vielen anderen Werke nahm naturgemäß mehr Zeit in Anspruch, beschleunigte sich aber im Laufe der Monate mit der Verbesserung der Infrastruktur des CCP, vor allem als die Karteien und Photo- bzw. Negativbestände zur Verfügung standen, die von den für den Kunstraub und Kunsthandel verantwortlichen nationalsozialistischen Experten angelegt worden waren.

Auch Bücher aus dem Nachlaß von Hans Posse, die für Linz angekauft worden waren, sowie kunsthistorische Fachliteratur aus anderen NS-Institutionen gingen in den Collecting Point ein. Sie bildeten den Grundstock der für die Bestimmung der Kunstwerke unentbehrlichen Bibliothek und gingen später in die Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte ein.

Zahlreiche Kunsthändler und Galeristen, die mit den Nationalsozialisten zusammengearbeitet hatten, etwa Karl Haberstock und Maria Almas Dietrich, wurden zu Gesprächen in den Collecting Point einberufen, um über die Provenienz der von ihnen beschafften Kunstwerke Auskunft zu geben.

Die erste Restitution erfolgte am 21. August 1945 mit einem besonders prominenten Kunstwerk: Der Genter Altar wurde von München aus nach Belgien auf die Reise gebracht. Der Umfang der im Laufe der Monate weiter wachsenden Ansammlung von Kunst im CCP scheint zeitweise das Vorstellungsvermögen der betroffenen amerikanischen Behörden auf die Probe gestellt zu haben. Der Autor eines Berichts über das Jahr 1946 war schlicht fassungslos über "the greatest collection and movement of Art in the history of the world". Edgar Breitenbachs Arbeitsmotto nach der Vita Sancti Bernardi kommentiert in ironischer Umdeutung die Verpflichtung des Collecting Point zu klösterlich-entsagungsvollem Umgang mit der anvertrauten Beutekunst: „Leg ab, mein Sohn, leg ab, was du trägst, denn es gehört nicht dir.“ Die Ansammlung berühmter und unbekannter Kunstwerke im Collecting Point - in einem Zeitungsbeitrag als "Museum ohne Besucher" bezeichnet - fand das Interesse von Politikern und der im Wiederaufbau befindlichen Presse.

Während seit August 1945 Rücksendungen an betroffene Länder abgefertigt wurden, trafen im Collecting Point unentwegt weitere Kunstladungen ein, da manche Sammellager von Beutekunst, von Bibliotheks- und Archivgut, erst jetzt geleert wurden. Außer den für die Restitution vorgesehenen Beständen an Beutekunst

drängten sich in Galerie I dicht an dicht auch Kunstwerke aus Münchner Museen, die hier wenn nicht ideal, so doch besser aufgehoben waren als in Salzbergwerken, und auch die Exponate aus dem "Haus der Deutschen Kunst". Herrschte auf amerikanischer Seite leichte Ratlosigkeit, was man etwa mit den Gemälden eines Adolf Ziegler oder mit den Skulpturen eines Breker anfangen sollte, so bestand doch kein Zweifel daran, daß sie zwar aus dem Verkehr zu ziehen, aber auf keinen Fall zu vernichten seien.

Die Kooperation zwischen den amerikanischen und deutschen Kunsthistorikerkollegen am CCP gestaltete sich so positiv, daß im Frühjahr 1946 angeregt wurde, eine international ausgerichtete kunsthistorische Forschungsstätte, ein "Central Art Institute", zu gründen, das die Infrastruktur des CCP übernehmen sollte. Eine internationale Kooperation auf wissenschaftlichem Gebiet sollte zudem zur Wiedergutmachung des von den Nationalsozialisten begangenen Unrechts beitragen. Im November 1946 wurde das Zentralinstitut für Kunstgeschichte offiziell gegründet, am 1. März des Folgejahres nahm es, personell und materiell noch sehr bescheiden ausgestattet, seine Tätigkeit auf. Es sollte später die Bibliothek und einen Teil der Photothek des Collecting Point übernehmen.

Smyth hatte von Anfang an als Gründungsdirektor des Zentralinstituts Ludwig Heinrich Heydenreich ins Auge gefaßt. Heydenreich, in Hamburg mit einer von Panofsky betreuten Arbeit über Leonardo promoviert, hatte in Hamburg und Berlin gelehrt, hatte 1943-45 das Florentiner Kunsthistorischen Instituts geleitet und lebte seither in Mailand. Das neue Münchner Institut stand jedoch zunächst unter der kommissarischen Leitung von Wolfgang Lotz, einem ebenfalls in Hamburg promovierten Schüler Heydenreichs und späteren Direktor der Bibliotheca Hertziana. Als Dritter im Bunde der „Exil-Italianisten“ am Münchner Zentralinstitut kam Otto Lehmann-Brockhaus hinzu.

Die Aktivitäten des neu gegründeten Forschungsinstituts entwickelten sich in enger Zusammenarbeit mit dem Collecting Point. Im Bibliothekssaal fanden seit Anfang 1947 wissenschaftliche Vorträge statt und zwar vor den Originalen: Röthel sprach über Renoir, Lotz über Donatello, Bock über Tizians „Danae“, die zusammen mit anderen Gemälden aus dem Museo Nazionale di Capodimonte der Restitution nach Neapel harrete. Die Konstellation dürfte etwas paradiesisch Grotteskes gehabt haben, macht aber auch das Bemühen um eine reguläre kunsthistorische Arbeit vor Originalen deutlich.

Die Aufgabe des Collecting Point - Sicherstellung und Rückführung der Kunstwerke - war noch nicht abgeschlossen, als die Tätigkeit der amerikanischen Militärregierung im September 1949 endete und damit die Verantwortung für die Sicherstellung und Restitution der Beutekunst an deutsche Behörden übergeben werden mußte.

Bis Mai 1951 wurde die treuhänderische Verwaltung des Restbestandes an Kunstwerken an den Bayerischen Ministerpräsidenten übertragen, im Juni desselben Jahres an den deutschen Bundeskanzler, der wiederum das Auswärtige Amt mit der Gründung einer entsprechenden Einrichtung beauftragte. Von Februar 1952 bis zu ihrer Auflösung 1962 übernahm die Treuhandverwaltung für Kulturgut München die Restbestände der ehemaligen Central Collecting Points München und Wiesbaden, befaßte sich mit zum Teil langwierigen Rückführungen und war auch für diejenigen Kunstwerke zuständig, die schon der Collecting Point als "non identified property" geführt hatte. Anschließend gingen diese Aufgaben und das Arbeitsmaterial an die Oberfinanzdirektionen München und Berlin über.