



# Arts et politiques

Le marché de l'art entre France et Allemagne  
de l'Entre-deux-guerres à la Libération

sous la direction de Julia Drost,  
Hélène Ivanoff et Denise Vernerey-Laplace







## **Arts et politiques**

PASSAGES ONLINE 13

SÉRIE FONDÉE ET DIRIGÉE PAR THOMAS KIRCHNER

Julia Drost, Hélène Ivanoff,  
Denise Vernerey-Laplace (dir.)

# Arts et politiques

Le marché de l'art entre France et Allemagne  
de l'Entre-deux-guerres à la Libération



DEUTSCHES FORUM  
FÜR KUNSTGESCHICHTE  
CENTRE ALLEMAND  
D'HISTOIRE DE L'ART  
PARIS



Université  
franco-allemande  
Deutsch-Französische  
Hochschule

#### Information bibliographique de la Deutsche Nationalbibliothek

La Deutsche Nationalbibliothek a répertorié cette publication dans la Deutsche Nationalbibliografie ; les données bibliographiques détaillées peuvent être consultées sur Internet à l'adresse <http://dnb.dnb.de>.



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la creative commons attribution 4.0 licence (CC BY-SA 4.0). La couverture est soumise à la licence creative commons CC BY-ND 4.0.



La version en ligne est à disposition en accès permanent et gratuit à l'adresse :

<http://www.arthistoricum.net> (Open Access).

URN : [urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-878-o](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-878-o)

DOI : <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.878>

Publié chez

Heidelberg University/Heidelberg University Library

arthistoricum.net – Specialised Information Service Art · Photography · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg, Germany

<https://www.uni-heidelberg.de/en/imprint>

Texte © 2022, les éditeurs et auteurs

Direction et suivi éditorial : Markus A. Castor, Christine Haller, Clara Rainer

Assistance : Anna-Lena Brunecker, Lara Pitteloud

Traductions : Françoise Joly (Hoffmann)

Relecture : Teresa Ende, Hayley Haupt, Françoise Joly, Évelyne Séguy

Mise en page et couverture : Björn Stüben

Couverture : Henri Matisse, *Femme assise dans un fauteuil*, 1921, huile sur toile, 55,4 × 46,5 cm, collection privée

Illustration page suivante : Exposition *L'art italien des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles* en 1935 au Jeu de Paume (détail, voir page 36, fig. 3)

ISSN (Print) : 2569-0949

eISSN : 2568-9649

ISBN : 978-3-98501-013-4 (couverture rigide)

e-ISBN : 978-3-98501-012-7 (PDF)







# Sommaire

## Introduction

*Julia Drost, Hélène Ivanoff et Denise Vernerey-Laplace . . . 11*

## **Partie I – LES INSTITUTIONS CULTURELLES ET LES ENJEUX POLITIQUES**

Entre croyances politiques et convictions artistiques. André  
Dézarrois et sa politique d'acquisition au Jeu de Paume  
dans l'Entre-deux-guerres

*Elena Maria Rita Rizzi . . . . . 25*

Museum Acquisition Policies in Germany and France:  
Alfred Flechtheim and the Interwar Advocacy of *Cahiers d'Art*

*Chara Kolokytha . . . . . 53*

Du commerce de l'art à la propagande.  
Hildebrand Gurlitt et l'Institut allemand à Paris

*Meike Hoffmann . . . . . 75*

"Et le combat prend fin":  
The Exhibition of the Bayeux Tapestry at the Louvre in 1944

*Iñigo Salto Santamaría . . . . . 97*

## **Partie II – LES RÉSEAUX DU MARCHÉ DE L'ART SOUS L'OCCUPATION**

The Power of Experts: Walter Borchers (1906–1980) and  
the Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR)

*Nathalie Neumann* ..... 123

Art Transfers from France During and After the Occupation:  
On Export Regulation as a Protective Measure  
and Resulting Source Material

*Vanessa von Kolpinski* ..... 139

»...ungewöhnlich günstige Möglichkeiten für die Bereicherung  
der westdeutschen Kunstsammlungen« – Kooperation und  
Netzwerk rheinischer Museen bei ihren Ankäufen auf dem  
französischen Kunstmarkt während der deutschen Besatzung

*Elisabeth Furtwängler* ..... 157

»Interesse daran weiteres Bildermaterial bei ihm zu sehen«:  
Die Verkäufe des Pariser Kunsthändlers Étienne Bignou (1891–  
1950) an die Museen im Rheinland während der Okkupation

*Sabine Scherzinger* ..... 181

Geheime Netzwerke.  
Nach Frankreich emigrierte jüdische Kunsthändler während  
der Okkupation 1940–1944

*Gitta Ho* ..... 203

Die Erwerbungen der Ägyptischen Abteilung der Staatlichen  
Museen zu Berlin auf dem Pariser Kunstmarkt während der  
Besatzung 1940–1944: Eine Spurensuche

*Mattes Lammert* ..... 223



### **Partie III – ARTISTES ET COLLECTIONS, DE L'EXIL AUX SPOLIATIONS**

« Plus le présent est a-spirituel, plus il est brutal »:

Les œuvres disparues d'Otto Freundlich (1878-1943)

*Denise Vernerey-Laplace* ..... 249

« Un peintre n'a vraiment d'ennemis sérieux que ses  
mauvais tableaux » Matisse en guerre (1939-1945)

*Hélène Ivanoff* ..... 273

Eugen Spiro (1874-1972) – Exil, pillage et restitution

*Sophie Juliard* ..... 291

Les spoliations des instruments de musique et documents  
musicaux. Le cas Wanda Landowska (1879-1959)

*Pascale Bernheim* ..... 311

Remonter le fil. Une mise en lumière des enjeux autour de  
l'appropriation de tapisseries

*Margaux Dumas* ..... 329

Index ..... 347

Crédits ..... 363



1 Robert Doisneau, *Salon d'Automne*, Paris, 1944

# Introduction

**Julia Drost, Hélène Ivanoff et Denise Vernerey-Laplace**

Surnommé le « Salon de la Libération », le Salon d'Automne de 1944 est un exemple emblématique des liens entre arts et politiques (fig. 1). Pablo Picasso y acquiert le statut de « trésor national » selon l'expression d'Yve-Alain Bois. Tandis que *L'Humanité* proclame fièrement l'adhésion du « plus grand des peintres vivants d'aujourd'hui » au Parti communiste français en octobre 1944, les visiteurs se pressent dans les salles d'exposition et tentent de décrocher ses tableaux<sup>1</sup>. Un an plus tard, le Salon d'Automne de 1945 consacre à son tour Henri Matisse et rend hommage à son œuvre, reconnaissant dans ses portraits de femmes, notamment *France* de 1939 ou *La Blouse roumaine* de 1940, des effigies de la Nation. Ces Salons mettent en exergue la façon dont les artistes deviennent des symboles et des héros nationaux et la manière dont ils cristallisent et incarnent les passions politiques de leurs temps.

Ainsi Picasso affirme-t-il en 1951 : « Que croyez-vous que soit un artiste ? Un imbécile qui n'a que des yeux s'il est peintre. Bien au contraire, il est en même temps un être politique, constamment en éveil devant les déchirants, ardents ou doux événements du monde ». Revendiquant l'engagement politique de ses tableaux, l'artiste s'exclame : « Non, la peinture n'est pas faite pour décorer les appartements. C'est un instrument de guerre offensive et défensive contre l'ennemi<sup>2</sup>. » Les œuvres de Picasso, *Guernica* en 1937 puis *Le Charnier* en 1945, en sont des exemples flagrants. De la guerre civile espagnole aux atrocités de la Shoah, Picasso transcrit sur la toile les angoisses et les massacres de son époque. Il décline en particulier ce thème à travers la figure disloquée, attristée et impuissante de Dora Maar dont il dresse plusieurs portraits oppressants. D'après Aragon, les tableaux réalisés pendant la Seconde Guerre mondiale et à la Libération constituent une sorte d'« épilogue » à sa création d'avant-guerre et participent de la dénonciation continue des violences commises envers les populations civiles<sup>3</sup>.

---

1 Yve-Alain Bois, *Matisse et Picasso*, Paris, Flammarion, 1999, p. 179-180.

2 Pablo Picasso, interview de Picasso par Simone Tery, publié sous le titre « Picasso n'est pas un officier dans l'armée française », dans *Les Lettres françaises*, Paris, 24 mars 1945, p. 5.

3 Voir Picasso. *Au cœur des ténèbres (1939-1945)*, éd. par Sophie Bernard, cat. exp. Grenoble, musée de Grenoble, 5 octobre 2019-5 janvier 2020 ; Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 15 février-14 juin 2020, en coopération avec le Musée national Picasso Paris, p. 274.

Au-delà de la portée allégorique et politique des œuvres et de la sacralisation nationale des artistes, les relations entre arts et politiques se manifestent aussi à travers l'histoire des collections dont on peut faire une lecture politique. Elles trahissent, elles aussi, bien souvent des enjeux politiques nationaux et sont le reflet de la situation politique et militaire internationale. La circulation des collections artistiques entre la France et l'Allemagne sur le marché de l'art est ainsi un indicateur des transferts qui s'opèrent par-delà les frontières, depuis les échanges commerciaux et artistiques de l'Entre-deux-guerres jusqu'aux confiscations et pillages de la Seconde Guerre mondiale. Elle met en lumière la complexité et l'imbrication des réseaux politiques et artistiques.

Les liens entre arts et politiques ont été étudiés ces dernières années à travers des monographies concentr es sur les acteurs du marché de l'art pendant les périodes cruciales du nazisme en Allemagne ou de l'Occupation en France. La découverte de la collection dite « collection Gurlitt » chez Cornelius Gurlitt, fils d'Hildebrand Gurlitt (1895-1956), dans le quartier de Schwabing   Munich, a par exemple récemment fait grand bruit dans l'opinion publique et contribué à intensifier les recherches de provenance à l'échelle internationale<sup>4</sup>. C'est en novembre 2013 que la presse allemande révélait en effet que le parquet d'Augsbourg tenait au secret depuis plus d'un an l'un des plus gros fonds d'œuvres d'art disparues sous le régime nazi. Une exposition fut ensuite consacr e à cette découverte à Bonn, Berne et Berlin en 2017 et 2018<sup>5</sup>. Les chercheurs prirent le soin de distinguer les 500 œuvres de provenance douteuse – pour certaines spoli es à des marchands et collectionneurs juifs – de celles acquises légalement et sans contraintes par le marchand d'art, ces dernières constituant la majeure partie de la collection, soit environ 1000 œuvres sur les 1500 découvertes.

La *Femme assise* fait partie de ce « trésor » retrouvé (fig. 2). Peinte en 1921 par Matisse, elle est achet e par Paul Rosenberg (1881-1959) et la galerie Georges Bernheim en 1923, puis expos e avec mention du seul nom de Rosenberg à la galerie Georges Petit en 1931<sup>6</sup>. Confisqu e en septembre 1941 dans le coffre de Libourne où Rosenberg l'avait enferm e avant de partir en exil, la toile fut stock e par l'Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg [ quipe d'intervention du Reichsleiter Rosenberg, ERR] au musée du Jeu de Paume. Grâce à l'intercession de Kurt von Behr (1890-1945), elle fut ensuite  chang e en 1942 par le marchand Gustav Rochlitz (1889-1972) contre d'autres tableaux et vendue par la suite,

---

4 Catherine Hickley, *Gurlitts Schatz : Hitlers Kunsthändler und sein geheimes Erbe*, Vienne, Czernin Verlag, 2016 ; Johannes Heil et Annette Weber (dir.), *Ersessene Kunst – Der Fall Gurlitt*, Berlin, Metropol Verlag, 2015 ; Meike Hoffmann et Nicola Kuhn, *Hitlers Kunsthändler : Hildebrand Gurlitt 1895-1956*, Munich, C.H. Beck, 2016.

5 Andrea Baresel-Brand, Meike Hopp et Agnieszka Lulinska (dir.), *Bestandsaufnahme Gurlitt : « Entartete Kunst » – Beschlagnahmt und verkauft*, Kunstmuseum Bern, Berne, 2018 ; *Der NS-Kunstraub und die Folgen*, cat. exp. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 2017 Berlin, Martin-Gropius-Bau, 2018 ; cat. exp. Munich, Hirmer, 2017.

6 Nous remercions Anne Sinclair pour les échanges concernant ce tableau. Sur Paul Rosenberg, voir Anne Sinclair, *21, rue La Boétie*, Paris, Grasset, 2012.





2 Henri Matisse, *Femme assise dans un fauteuil*, 1921, huile sur toile, 55,4 × 46,5 cm, collection privée

au plus tard en 1953, à Hildebrand Gurlitt. Le tableau, répertorié comme manquant aux lendemains de la guerre, est identifié parmi les œuvres découvertes chez Gurlitt. Grâce aux recherches de provenance menées par la Task Force « Schwabinger Kunstfund », il est l'un des quatorze tableaux restitués à ce jour et constitue un cas emblématique des spoliations perpétrées en France sous l'Occupation<sup>7</sup>.

À l'image des recherches menées sur le marchand Hildebrand Gurlitt, plusieurs essais ont été consacrés à d'autres acteurs comme Karl Haberstock (1878-1956), proche conseiller d'Hitler et marchand attitré de Hans Posse (1879-1942), directeur de la *Gemäldegalerie Alte Meister*, le musée de Dresde, et directeur du projet du musée du Führer à Linz, remplacé à sa mort par Hermann Voss (1884-1969)<sup>8</sup>. La collection d'Hermann Göring (1893-1946) a été quant à elle particulièrement bien étudiée<sup>9</sup>. Ont été aussi soulignés les rôles des historiens d'art, à l'instar d'Erhard Göpel (1906-1966) ou d'Alfred Stange (1894-1968), dans les acquisitions et confiscations opérées en France entre 1940 et 1944 et celui des commissaires-priseurs et experts dans la vente de collections spoliées<sup>10</sup>.

7 Pour la provenance de ce tableau restitué en 2015, voir le rapport de la Task Force, [www.lostart.de/EN/Fund/477894](http://www.lostart.de/EN/Fund/477894) [consulté le 31 octobre 2021].

8 Pour Voss, voir Gilbert Lupfer et Thomas Rudert (dir.), *Kenntnis zwischen Macht und Moral : Annäherungen an Hans Posse (1879-1942)*, (actes de colloque, Dresde, 2013), Cologne, Weimar et Vienne, Böhlau, 2015 ; pour Haberstock, voir Horst Kessler, *Karl Haberstock : unstrittener Kunsthändler und Mäzen*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2008 ; sur le projet de Linz, voir Hans Christian Löhr, *Das Braune Haus der Kunst : Hitler und der « Sonderauftrag Linz » : Kunstbeschaffung im Nationalsozialismus*, Berlin, Akademie Verlag, 2005 et Birgit Schwarz, *Hitlers Museum : die Fotoalben Gemäldegalerie Linz ; Dokumente zum « Führermuseum »*, Vienne, Böhlau, 2004 et id., *Auf Befehl des Führers : Hitler und der NS-Kunstraub*, Darmstadt, Theiss, 2014 ; Kathrin Iselt, « Sonderbeauftragter des Führers » : *der Kunsthistoriker und Museumsmann Hermann Voss (1884-1969)*, Cologne, Böhlau, 2010.

9 Pour la collection Göring, voir Andrea Hollmann et Roland März, *Hermann Göring und sein Agent Josef Angerer : Annexion und Verkauf « Entarteter Kunst » aus deutschem Museumsbesitz 1938*, Paderborn, Fink, 2014 ; Hans Christian Löhr, *Der eiserne Sammler : die Kollektion Hermann Göring ; Kunst und Korruption im « Dritten Reich »*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2009 ; Nancy Yeide, *Beyond the dreams of avarice. The Hermann Goering Collection*, Dallas, Laurel, 2009 ; Günther Haase, *Die Kunstsammlung des Reichsmarschalls Hermann Göring : eine Dokumentation*, Berlin, Edition q, 2000 ; Ilse von zur Mühlen, *Die Kunstsammlung Hermann Görings. Ein Provenienzbericht der Staatlichen Bayerischen Gemäldesammlungen*, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 2004.

10 Christian Fuhrmeister et Susanne Kienlechner, *Erhard Göpel im Nationalsozialismus - eine Skizze* (publié sur le site web du Zentralinstitut für Kunstgeschichte Munich, janvier 2018) : URL : [http://digital.bib-bvb.de/view/bvb\\_single/single.jsp?dvs=1610821740721-787&locale=fr\\_FR&VIEWER\\_URL=/view/bvb\\_single/single.jsp&DELIVERY\\_RULE\\_ID=39&bfe=view/action/singleViewer.do?dvs=&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true](http://digital.bib-bvb.de/view/bvb_single/single.jsp?dvs=1610821740721-787&locale=fr_FR&VIEWER_URL=/view/bvb_single/single.jsp&DELIVERY_RULE_ID=39&bfe=view/action/singleViewer.do?dvs=&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true) [consulté le 31 octobre 2021] ; Nikola Doll, *Die « Rhineland-Gang » : ein Netzwerk kunsthistorischer Forschung im Kontext des Kunst- und Kulturgutraubes in Westeuropa*, dans Andrea Baresel-Brand (dir.), *Museen im Zwielicht*, Magdebourg, Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste [Bureau de coordination pour les pertes des biens culturels], 2002, p. 63-90 ; Emmanuelle Polack, *Le marché de l'art sous l'Occupation*, Paris, Tallandier, 2019.

Tout en gardant à l'esprit la littérature existante sur le marché de l'art en France et en Allemagne dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, l'ambition du présent ouvrage est de dépasser cette approche prosopographique et nationale<sup>11</sup>. À partir d'études de cas portant sur des institutions culturelles, des réseaux marchands et des parcours et collections d'artistes, il s'agit d'analyser à travers ces trois thèmes les réseaux transnationaux du marché de l'art et de donner à voir les enjeux et les implications politiques de ces transactions commerciales entre la France et l'Allemagne. Si la période de l'Occupation est au cœur de cet ouvrage, nous avons souhaité l'analyser dans un contexte chronologique et politique plus large, allant des années 1930 aux lendemains de la Libération. Sans apporter une vision exhaustive de l'histoire des collections, l'ouvrage entend donner un aperçu de l'ensemble des œuvres d'art – peinture, tapisseries, arts extra-européens, instruments de musique – faisant l'objet de transactions entre la France et l'Allemagne.

Quelle est ainsi la contribution des musées et institutions culturelles à la construction, voire à la propagande, politique et comment les politiques d'acquisition et de patrimonialisation reflètent-elles et produisent-elles des conceptions politiques ? Quels sont les réseaux marchands et institutionnels franco-allemands qui permettent sous l'Occupation d'acquérir des œuvres sur le marché de l'art parisien et quels acteurs participent aux spoliations d'œuvres d'art ? Quelles sont les collections et les artistes qui se trouvent au centre de ces échanges et de ces persécutions et quels enjeux politiques leurs parcours mettent-ils en évidence ?

Avant de se confronter aux problématiques concernant le marché de l'art entre la France et l'Allemagne de l'Entre-deux-guerres à la Libération, il est nécessaire de considérer les types de transactions dont il est question. Il faut ainsi préciser ce que l'on entend par séquestres, pillages ou spoliations et présenter brièvement les institutions culturelles concernées, notamment pendant la période spécifique de l'Occupation durant laquelle le marché de l'art obéit à des règles bien particulières, imposées par le régime de Vichy.

Le butin, droit de fait du vainqueur, se pratique depuis la plus haute Antiquité ; les pillages d'Alexandre le Grand en Asie, les razzias romaines en Égypte ; et plus près de nous, le célèbre « Convoi d'Arles » en sont l'illustration. Le concept de « patrimoine », lent à s'imposer, doit beaucoup aux collections des évêques ou des abbayes auxquels ont

---

11 Pour ne citer que quelques exemples des publications existantes concernant le marché de l'art, voir Pierre Assouline, *L'homme de l'art, D.-H. Kahnweiler 1884-1979*, Paris, Gallimard, 1988 ; Raymonde Moulin, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Éditions de Minuit, 1967 ; id., *L'artiste, l'institution et le Marché*, Paris, Flammarion, 1992 ; id., *De la valeur de l'art*, Paris, Flammarion, 1995 ; id., *Sociologie de l'art*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 1999 ; Polack, 2019 (note 9). Pour la dimension franco-allemande, voir Denise Vernerey-Laplace et Hélène Ivanoff (dir.), *Les artistes et leurs galeries Paris Berlin (1900-1950)*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, t. 1 Paris, 2018, t. 2 Berlin, 2020 ; Malcom Gee, « Modern Art Galleries in Paris and Berlin c.1890-1933: types, policies and modes of display », dans *Journal for art market studies* 1, URL : <https://fokum-jams.org/index.php/jams/article/view/18/65> [consulté le 31 octobre 2021], et id., *Dealers, Critics, and Collectors of Modern Painting. Aspects of the Parisian Art Market Between 1910 and 1930*, New York et Londres, Garland, 1981.



succédé les princes de la Renaissance, puis les Grands des âges baroque et classique. Ces collectes ont été le fait de quelques individus éclairés. Le grand collectif de la Révolution française voit naître – par la négative – la notion de patrimoine : dans un rapport à la Convention en août 1794, l'Abbé Grégoire crée le néologisme de « vandalisme » pour condamner le pillage révolutionnaire des collections aristocratiques. Il fonde ainsi la notion de patrimoine et initie son inscription dans la pensée juridique.

Au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, le rapport entre arts et politiques s'impose, d'une guerre l'autre, dans le maelström des nationalismes européens. Les conventions internationales de La Haye (1899 et 1907) sur les lois et les coutumes de la guerre entérinent le principe de protection des biens culturels. Mais en 1914 les avancées technologiques en matière d'armement et de bombardement ont rendu ces textes obsolètes. L'Allemagne élabore alors la notion de *Kunstschutz*, la protection du patrimoine des pays occupés, qui sera réactivée et institutionnalisée en France durant la Seconde Guerre mondiale sous l'égide du comte Franz von Wolff-Metternich (1893-1978) entre 1940 et 1942<sup>12</sup>. En 1939, le patrimoine, notion juridique, devient un enjeu politique et économique. L'interrogation de son champ sémantique fait appel à des concepts intellectuels – translocation – et judiciaires : séquestres, spoliations, ventes forcées<sup>13</sup>. Derrière ces termes, le même fantôme de la translocation d'objets d'art – toutes catégories confondues – liée à l'application brutale de la force en temps de conflits. Séquestres, spoliations, ventes forcées sont les modalités différenciées de ces exactions généralisées dont l'étude se fonde sur la recherche de provenance.

Le séquestre, apparu chronologiquement le premier, est une procédure juridique par laquelle un tribunal décide de placer un bien ou une somme d'argent sous la garde de la justice ; l'objet séquestré est indisponible pour son propriétaire jusqu'au jugement de levée. Le décret du 27 septembre 1914 a ainsi permis de mettre « sous séquestre » les biens appartenant aux sujets allemands et austro-hongrois présents sur le territoire français<sup>14</sup>. Aucun jugement ne venant en ce cas lever ces séquestres de guerre, ils conduisent *in fine* à des dépossessions. En France, le terme de séquestre évoque les noms de deux collectionneurs et marchands allemands établis en France depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, Wilhelm Uhde (1874-1947) et Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979) dont les œuvres

---

12 Christina Kott, « Der ‹ Kunstschutz › an der Westfront, ein transnationales Forschungsfeld ? Methoden, Quellen, Perspektiven », dans Beate Störckuhl et Robert Born, *Apologeten der Vernichtung oder ‹ Kunstschützer › ?*, Cologne, Weimar, Böhlau, 2017, p. 29-57.

13 Nous devons à Bénédicte Savoy l'identification et la définition de ces concepts. Voir par exemple Bénédicte Savoy, *Objets du désir, désirs d'objets*, Paris, Fayard, Leçons inaugurales du collège de France, 2017.

14 Voir Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, Cotes C 4695-C 4697, URL : [www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/consultationIR.action?irId=FRAN\\_IR\\_009546](http://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/consultationIR.action?irId=FRAN_IR_009546) [consulté le 31 octobre 2021]. Et série AJ, Service de restitution des biens spoliés. Dossiers de séquestres, 1918-1958. Art 1-3 : Séquestres de la première guerre mondiale. Art 4 : Séquestres russes. Art 5-7. Cette législation a été en 1918-1919 également invoquée par la France pour récupérer les avances consenties au gouvernement tsariste lors de ses commandes d'armement auprès des Soviétiques.



sont placées sous séquestre dès 1914<sup>15</sup>. Uhde ayant rejoint l'Allemagne, Kahnweiler la Suisse, le gardien du séquestre a beau jeu d'invoquer l'« abandon des biens ». Au lendemain de l'armistice, l'un et l'autre tentent en vain de récupérer leurs collections qui sont dispersées en 1921 à vil prix en plusieurs vacations à l'Hôtel Drouot. La France, qui veut se rembourser des dommages de guerre, s'appauvrit en réalité, car des œuvres insignes franchissent les frontières pour ne jamais revenir. La procédure est réactivée sous le gouvernement de Vichy qui place sous séquestre les biens des sociétés « secrètes » dissoutes et les « biens israélites »<sup>16</sup>.

L'entrée des Allemands dans Paris, puis la signature de l'armistice entre la France et l'Allemagne le 22 juin 1940 donnent le signal d'une politique de persécution délibérée des Juifs de France, conduite par les forces d'occupation avec l'aide active du gouvernement de Vichy. En moins de quinze mois, le maréchal Pétain organise une véritable persécution administrative à l'encontre des Juifs de France, recensés et privés de leur capacité juridique en vertu de la loi « portant statut des Juifs » du 3 octobre 1940, généralement qualifiée de Premier Statut des Juifs. L'ordonnance allemande du 18 octobre prescrit la vente des biens. Le 29 mars 1941, on confie au Commissariat général aux questions juives (CGQJ) la mission d'organiser l'élimination de toute influence juive dans l'économie française<sup>17</sup>. Le 2 juin 1941, la loi dite Second Statut des Juifs leur interdit l'accès à la fonction publique, aux professions libérales et au secteur tertiaire.

Les dignitaires nazis, Adolf Hitler (1889-1945) et Hermann Göring (1893-1946) en tête, lancent dès l'entrée dans les pays occupés une vaste entreprise de pillage artistique avec main mise sur l'ensemble du patrimoine immobilier, mobilier et financier appartenant aux Juifs, arrestations et déportations. Les galeries tenues par des marchands juifs sont « aryanisées », placées sous la tutelle juridique d'un mandataire « aryen ». Arrivé le premier, l'ambassadeur Otto Abetz (1903-1956) ordonne la « visite » des appartements juifs de Paris. La rue de Lille voit affluer des camions d'œuvres d'art. L'ERR, équipe d'intervention confiée à Alfred Rosenberg (1893-1946), et le *Kunstschutz* sous la houlette du comte Wolff-Metternich reprennent cependant la main. Les listes des œuvres ont été dressées dans l'Entre-deux-guerres, le pillage était planifié. Rosenberg obtient le transfert vers l'Allemagne des œuvres de l'ambassade qui ne conserve que celles qui la décorent ; Abetz dispose d'un dépôt temporaire au titre de séquestre au musée du Louvre. Rosenberg et l'ERR organisent le transport des œuvres vers l'Allemagne et l'Autriche où Hitler a confié

15 Vêrane Tasseau, « Les ventes de séquestre du marchand Daniel-Henry Kahnweiler (1921-1923) », dans Archives Juives, 2017/1 (vol. 50), p. 26-40. DOI : 10.3917/aj.501.0026, URL : <https://www.cairn.info/revue-archives-juives1-2017-1-page-26.htm> [consulté le 31 octobre 2021]. Voir aussi Yves Guignard, *Collectionneur, marchand, romancier, essayiste Wilhelm Uhde (1874-1947). Un passeur d'art européen du cubisme aux Naïfs*, thèse de doctorat, Université de Lausanne, 2019.

16 Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, Cotes (C 4702-C 4710).

17 Le Juif n'est pas seulement traité d'incapable, il est « nuisible » ; il est partant juste de lui assigner une situation qui équivaut à la mort civile.

   Posse, directeur du musée de Dresde, l'ouverture d'un musée pharaonique dans sa ville natale de Linz. La rivalité entre l'ERR et le Kunstschutz – qui au Louvre travaille souvent avec Jacques Jaujard (1895–1967)    préserver le patrimoine de « l'ennemi » – est évidente. Les   uvres spoli  es en France transitent par le musée du Jeu de Paume où Göring vient faire ses choix<sup>18</sup>. Rose Valland (1898–1980), assistante de conservation, consigne les faits et dires dans des carnets qui serviront de vade-mecum aux chercheur-e-s    la Libération<sup>19</sup>. De 100 000 à 400 000 objets mobiliers ou œuvres d'art sont saisis. Le marché de l'art, souvent alimenté par des personnages louches à la solde des nazis, affiche une étonnante prospérité. Mais la flamb  e artificielle des prix inquiète les spécialistes.

Devant l'ampleur du pillage, 17 pays alliés signent à Londres, le 5 janvier 1943, une Déclaration solennelle qui inscrit dans la loi la notion de vente forc  e et fonde la restitution des œuvres même si les « transactions [...] se présentent comme ayant été effectu  es avec le consentement des victimes »<sup>20</sup>.    la libération de Paris, l'ordonnance du 9 août 1944 rétablit le droit commun et prolonge l'esprit de la *Déclaration de Londres*. L'ordonnance du 21 avril 1945 précise quant à elle la notion de vente forc  e et déclare la nullité des actes de spoliation<sup>21</sup>. Les personnes spoli  es peuvent faire valoir leurs droits auprès de quatre instances, l'Office des biens et intérêts privés (OBIP) et la Commission de récupération artistique (CRA) ; les Dommages de guerre et le Service de restitution des biens des victimes des lois et mesures de spoliations<sup>22</sup>. La suite est connue et document  e : retours et restitutions d'œuvres, dépôt des œuvres non identifi  es dans les musées nationaux en tant que Musées Nationaux Récupération (MNR).

   la fin des années 1990, devant les retards accumulés, le discours politique viendra relayer la pratique. En 1995, lors de la commémoration de la rafle du Vel'd'Hiv, le président de la République Jacques Chirac (1932–2019) impose la reconnaissance des responsabilités nationales envers les 76 000 Juifs déportés. La même année, les ouvrages de Lynn Nicholas, *The Rape of Europa*<sup>23</sup> aux   tats-Unis et d'Hector Feliciano, *Le musée disparu*<sup>24</sup>, provoquent une prise de conscience transnationale. En décembre 1998, la Conférence

18 Voir Lynn H. Nicholas, *The Rape of Europa : The Fate of Europe's Treasures in the Third Reich and the Second World War*, New York, Vintage, 1995; et Hector Feliciano, *Le Musée disparu. Enq  tre sur le pillage d'œuvres d'art en France par les nazis*, traduit par Svetlana Doubin, Paris, Gallimard, 2009.

19 Emmanuelle Polack et Philippe Dagen, *Valland, Rose : Les carnets de Rose Valland : le pillage des collections priv  es d'œuvres d'art en France durant la Seconde Guerre mondiale*, Lyon, Fage, 2011.

20 Cette Déclaration solennelle est int  gr  e au Journal Officiel du Comité Français de Libération par une ordonnance du 12 novembre 1943, qui servira de base à l'ordonnance no 45-770 du 21 avril 1945. Nous remercions Me Corinne Hershkovitch de cette précision.

21 Voir URL : [http://www.civs.gouv.fr/images/pdf/lacivs/vademecum\\_conseil\\_des\\_ventes\\_civs\\_11092017.pdf](http://www.civs.gouv.fr/images/pdf/lacivs/vademecum_conseil_des_ventes_civs_11092017.pdf) [consulté le 31 octobre 2021].

22 L'OBIP et la CRA dépendent du ministère des Affaires étrangères, les Dommages de guerre relèvent du ministère de la Reconstruction ; le Service de restitution des biens des victimes des lois et mesures de spoliations dépend du ministère des Finances.

23 Nicolas, 1995 (note 17).

24 Feliciano, 2003 (note 17).

de Washington détermine le *terminus post quem* des restitutions – la fin du XX<sup>e</sup> siècle<sup>25</sup>. Parallèlement, en mars 1997, le gouvernement d'Alain Juppé charge la Mission Matteoli d'une étude circonstanciée<sup>26</sup>. Le temps presse, les bourreaux et les derniers témoins de la Shoah disparaissent. L'Allemagne, pionnière dans la mission de réparation, réclame l'inscription des réparations dans le cadre d'une coopération internationale.

*Arts et Politiques* apporte un éclairage sur une période qui n'est au centre de la recherche collective franco-allemande que depuis peu de temps. Il y a dix ans encore, cette coopération entre chercheur-e-s allemands, français et internationaux sur le marché de l'art sous l'Occupation allemande était une exception.

Les recherches sur le marché et la provenance ne s'arrêtent pas aux frontières nationales. Pourtant, il est fréquent que les institutions, les méthodes et les outils de travail à travers lesquels elles s'élaborent ne soient pas ou très peu connus hors de leur pays d'origine. Bien que des recherches sur la période de l'Occupation aient été menées des deux côtés du Rhin, les acteurs institutionnels étaient plutôt étrangers les uns aux autres, les chercheur-e-s allemands et français méconnaissant parfois les fonds d'archives respectifs. À tel point qu'en 2015, le Centre allemand d'histoire de l'art (DFK Paris) a été approché par des membres du *Arbeitskreis Provenienzforschung* [Cercle de travail sur la recherche sur la provenance] fondé en 2001, qui souhaitaient mieux connaître leurs homologues français afin de créer un réseau et d'explorer des domaines de coopération possibles.

Depuis 2013, quelques restitutions spectaculaires, la découverte historique de la collection Gurlitt et la fondation du Zentrum für Kulturgutverluste [Centre de coordination pour les pertes de biens culturels] à Magdebourg ont conféré à la recherche de provenance une place importante dans la vie publique allemande. Du côté français, ces événements ont été suivis de très près. C'est dans l'optique d'une coopération accrue entre les deux pays que l'Institut national du Patrimoine (INP) et le Centre allemand d'histoire de l'art (DFK Paris) ont organisé, en partenariat avec l'Arbeitskreis Provenienzforschung et l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) et avec le soutien de la Fondation pour la Mémoire de la Shoah (FMS), des journées d'études communes. Sous le titre *Patrimoines spoliés. Regards croisés France – Allemagne. Provenienzforschung. Wechselseitige Perspektiven – Frankreich und Deutschland*, elles ont permis de présenter pour la première fois au cours de trois journées de juin 2016 toutes les facettes de la recherche sur la provenance en France et en Allemagne. Cette rencontre à caractère institutionnel et d'une importance tout à fait politique, reconnaissant l'ampleur du travail historique qui reste à faire, a amené les deux pays à

25 Déclaration de Stuart Eizenstat, responsable américain qui présidait à cette conférence. La Conférence de Washington s'est réunie en 1998 à l'initiative des associations de directeurs de musées et des musées américains. Dix ans plus tard, en 2009, lors de la Conférence de Prague, les États réunis ont rappelé les engagements pris et exhorté les 46 États à les respecter dans les plus brefs délais.

26 Voir URL : <http://www.civs.gouv.fr/fr/ressources-documentaires/la-mission-matteoli/> [consulté le 31 octobre 2021].

organiser désormais des rencontres plus régulières. Ces contacts ont en effet stimulé un échange scientifique de fond qui peut par ailleurs s'appuyer sur un projet de recherche collective pionnier.

C'est notamment dans le cadre du projet *Les artistes et leurs galeries entre France et Allemagne, réceptions croisées, 1900-1950*, initié et dirigé par Denise Vernerey-Laplace et Hélène Ivanoff entre 2013 et 2016 avec l'aide du Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'Allemagne (CIERA) et du Centre Georg Simmel (UMR 8131- CNRS/EHESS), que des journées d'études s'adressant à de jeunes chercheur-e-s venant principalement de France et d'Allemagne se sont tenues au DFK Paris, accompagnées de visites dans les centres d'archives, les galeries et maisons de vente. Elles ont donné lieu à la publication de deux volumes collectifs sur le marché de l'art et les relations franco-allemandes dans le domaine artistique et économique entre 1900 et 1950<sup>27</sup>. Depuis 2017, l'Institut national d'histoire de l'art et la Technische Universität de Berlin ont développé, en partenariat avec le DFK Paris, le programme RAMA (Répertoire des acteurs du marché de l'art), coordonné par Ines Rotermund-Reynard (Paris) et Elisabeth Furtwängler (Berlin), qui constitue une base de données des acteurs du marché de l'art et développe un outil essentiel pour toute recherche future sur ce domaine encore mal connu de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle. Une bourse commune de l'INHA et du DFK Paris pour des recherches sur l'histoire du marché de l'art en France sous l'Occupation allemande a été mise en place depuis 2019. Par ailleurs, les échanges et rencontres scientifiques se sont multipliés. Le Forum Kunst und Markt (TU Berlin), le Centre Georg Simmel et le DFK Paris ont par exemple organisé des journées d'études en novembre 2018 à Berlin et en mars 2019 à Paris. Rassemblant experts, historiens, conservateurs et juristes, elles ont permis, sous le titre *Art Market and Art Collecting from 1900 to the Present in Germany and France. German-French Research Programme*, de réunir une trentaine de jeunes chercheur-e-s lors de conférences, débats et visites.

Notre publication est donc le fruit de cette nouvelle dynamique coopérative et s'inscrit pleinement dans l'ambition de créer un réseau de chercheur-e-s. La plupart des quinze études de cas rassemblées dans le présent volume sont issues de ces rencontres, enrichies d'autres contributions d'auteurs spécialisés sur ce sujet qui ont été sollicités. Dans bien des cas, il s'agit de l'une des premières publications de jeunes chercheur-e-s qui, grâce aux journées d'études, ont pu entrer en dialogue avec des universitaires reconnus et bénéficier de leur expérience et de leurs connaissances, tout en donnant de nouvelles impulsions et en développant des questions d'avenir. Ce principe, qui caractérise le travail du DFK Paris depuis de longues années, a également été au cœur de notre démarche.

La réalisation de ce volume n'aurait pas été possible sans la générosité et le soutien enthousiaste de Thomas Kirchner, directeur du DFK Paris. Nous le remercions chaleureusement.

---

27 Denise Vernerey-Laplace et Hélène Ivanoff (dir.), *Les artistes et leurs galeries, Paris-Berlin, 1900-1950*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre. t. 1, Paris, 2018 ; t. 2, Berlin, 2020.

reusement. Nous tenons à exprimer notre gratitude par ailleurs à Université franco-allemande pour le soutien qu'elle a apporté aux journées d'études franco-allemandes de 2018 et 2019. Celles-ci ont été organisées en coopération avec Dorothee Wimmer, directrice du Forum Kunst und Markt (TU Berlin) et ses collègues Elisabeth Furtwängler et Xenia Schiemann que nous remercions de leur coopération stimulante et enrichissante. Notre profonde gratitude va également à Bénédicte Savoy, professeure à la TU Berlin et au Collège de France. Ses travaux pionniers sur les questions de patrimoine, de circulation des œuvres et de provenance ont très fortement stimulé notre démarche.

Au DFK Paris, nous remercions Markus A. Castor, responsable de la collection Passages Online, pour le professionnalisme de sa coopération. Clara Rainer, Lara Pitteloud, Christine Haller et Anna-Lena Brunecker ont assuré avec beaucoup de soin et d'attention le suivi de la publication et des recherches iconographiques. Teresa Ende, Hayley Haupt, Françoise Joly et Évelyne Séguy se sont chargées du lectorat de l'ensemble du volume pour lequel Françoise Joly a également traduit le texte de Meike Hoffmann. Last but not least, nous remercions l'ensemble des auteur.e.s qui ont apporté leur expertise et leur enthousiasme aux journées d'études, rencontres et débats, leurs noms éclairent le sommaire ! Ils présentent aujourd'hui leurs résultats à un public que nous espérons intéresser.



## Partie I

# LES INSTITUTIONS CULTURELLES ET LES ENJEUX POLITIQUES







# Entre croyances politiques et convictions artistiques. André Dézarrois et sa politique d'acquisition au Jeu de Paume dans l'Entre-deux-guerres

**Elena Maria Rita Rizzi**

Le 7 octobre 1944, André Dézarrois (1889–1979) fut suspendu de son poste de conservateur des musées nationaux après avoir été accusé de collaborationnisme<sup>1</sup>. Il était inculpé pour avoir représenté Abel Bonnard, ministre de l'Éducation nationale sous Vichy (1942–1944), lors d'une mission auprès de la préfecture de Rennes et pour avoir signé, en tant que membre du Comité consultatif de Bretagne, un projet visant à établir un gouvernement autonome de Bretagne<sup>2</sup>. Bien que Dézarrois ait admis avoir sympathisé avec les régionalistes bretons et avoir été membre de l'Union régionaliste bretonne, il jura d'avoir toujours promu un régionalisme ne nuisant pas à l'unité de la République<sup>3</sup>. De la même manière, Dézarrois ajouta que, en tant que délégué du Comité consultatif de Bretagne, il s'opposait aux forces autonomistes et à leur soutien au nazisme<sup>4</sup>. Ainsi Dézarrois affirmait-il orgueilleusement être « uniquement un régionaliste breton au

---

Remerciements : Je tiens à remercier les participants et les participantes, et les organisatrices du Programme International de Recherche « Marché de l'art et collections d'œuvres d'art en Allemagne et en France de 1900 à nos jours » soutenu par le Centre Art Market Studies/TU Berlin, le Centre Georg Simmel/EHESS et le Centre allemand d'histoire de l'art, Paris. Ma gratitude va à Chara Kolokytha pour ses conseils en matière d'archives, ainsi qu'à Annabel Ruckdeschel pour les conversations sur le sujet, à Sylvain Capelli pour l'aide linguistique et à ma directrice de recherche, la professeure Laura Lee Downs pour ses précieuses indications historiographiques.

- 1 Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales (AN), F/17/16941, Rapport à M. le Ministre de l'Éducation nationale, René Capitant, 5 mars 1945.
- 2 AN, F/17/16941, Rapport à M. le Ministre de l'Éducation nationale, René Capitant, 5 mars 1945. André Dézarrois fut accusé d'avoir représenté Abel Bonnard lors des obsèques d'un certain abbé Perrot, connu pour être un autonomiste breton.
- 3 AN, F/17/16941, Déclaration de Monsieur Dézarrois faite devant le Conseil d'Enquête, 16 janvier 1945, f. 6, 8, 10, 13.
- 4 Ibid., f. 1.

point de vue culturel » car son unique objectif était de contribuer à la conservation des monuments bretons<sup>5</sup>.

Pour sa défense, Dézarrois se référa aussi à son activité en tant que directeur du musée du Jeu de Paume, c'est-à-dire du musée des Écoles étrangères<sup>6</sup>. Son engagement pour l'art étranger fournissait, en effet, une preuve de son innocence : il rappela qu'à la suite de l'occupation allemande du Jeu de Paume, il refusa de collaborer avec les organisations nazies qui, en conséquence, le bannirent de son bureau du musée en novembre 1940<sup>7</sup>. Ensuite, il fut conduit à une base nazie près des Champs-Élysées pour y être interrogé et dut expliquer les raisons pour lesquelles il n'organisait jamais d'exposition d'art allemand et en achetait si peu d'œuvres<sup>8</sup>. Il répondit alors très promptement : « Je n'ai acheté que des tableaux de réfugiés allemands chassés d'Allemagne par Hitler<sup>9</sup> ».

Avant d'être suspendu, Dézarrois fut même interné au Camp Margueritte à Rennes. Sans tarder, plusieurs voix s'élevèrent contre la charge avancée envers le directeur du Jeu de Paume<sup>10</sup>. Par exemple, son ami Georges Huisman, ancien directeur général des Beaux-Arts, soulignait que Dézarrois avait toujours lutté contre « la propagande allemande en organisant dans son musée des expositions d'art autrichien et d'art catalan (à un moment où l'Allemagne faisait le jeu de Franco)<sup>11</sup> ». En dépit de ces témoignages, Dézarrois fut mis à la retraite d'office le 30 avril 1945, une mesure qui ne sera annulée

5 AN, F/17/16941, Rapport du Commissaire de police judiciaire Henri Martin, 3 novembre 1944.

6 La collection d'art étranger du musée du Luxembourg fut, on le sait, transférée au Jeu de Paume en 1922 et ce dernier devint une annexe du Luxembourg. André Dézarrois fut choisi comme responsable de l'établissement qu'il géra jusqu'en 1925 sous le contrôle de Léonce Bénédict, conservateur en chef de la musée de Luxembourg, et après la mort de Bénédict (en 1925) de manière autonome. Ce n'est qu'en 1931 que le musée devint indépendant. S'occupant d'art étranger, le Jeu de Paume souffrit toujours de l'interférence du ministère des Affaires étrangères. Pour l'autonomie du Jeu de Paume, voir AN, 20144795/44, arrêté du 31 mars 1931. Pour un résumé de l'histoire du Jeu de Paume, voir Françoise Bonnefoy, (éd.), *Jeu de Paume, Histoire*, Paris, Édition de la Réunion des musées nationaux, Édition du Jeu de Paume, 1991 ; Jean-Pierre Criqui et Nicolas Liucci-Goutnikov (éd.), *Histoire(s) d'une collection, Les cahiers du musée national d'art moderne*, hors-série no 5, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2018.

7 Sur l'arrivée des Allemands au Jeu de Paume, voir Rose Valland, *Le front de l'art : défense des collections françaises, 1939-1945*, Paris, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2014, p. 81-93. Le départ de Dézarrois n'est pas mentionné.

8 AN, F/17/16941, Déclaration de Monsieur Dézarrois faite devant le Conseil d'Enquête, 16 janvier 1945, f. 2, 5 ; Rapport envoyé à Jacques Jaujard, directeur général des Arts et des Lettres, 29 janvier 1945, f. 3.

9 AN, F/17/16941, Déclaration de Monsieur Dézarrois faite devant le Conseil d'Enquête, 16 janvier 1945, f. 5.

10 Une vingtaine de lettres défendant Dézarrois et le décrivant comme un bon patriote se trouvent dans AN, F/17/16941. Le dossier inclut des lettres envoyées par, notamment, Georges Huisman, ancien directeur général des Beaux-Arts, (18 octobre 1944), René Grousset, conservateur des musées nationaux (18 octobre 1944 et 15 janvier 1945), et Jacques Jaujard, directeur général des Beaux-Arts et ensuite directeur général des Arts et des Lettres (7 novembre 1944).

11 AN, F/17/16941, Lettre de Georges Huisman, 18 octobre 1944.

qu'en 1954<sup>12</sup>. Il fut réintégré en 1957 au Musée National d'Art Moderne à côté de Jean Cassou par Georges Salles qui était à l'époque directeur des Musées de France<sup>13</sup>. Toutefois, sa réintégration fut uniquement symbolique, Dézarrois préférant se consacrer aux études, à la vie agricole et à ses amitiés politiques, entre le beau monde parisien et son château de Monts (Indre-et-Loire). À cet égard, bien qu'il eût plusieurs amitiés dans les milieux gaullistes, il côtoya plutôt le Centre national des indépendants et paysans, un parti de droite. Après la guerre, il se rendit rarement en Bretagne où il fut néanmoins inhumé en 1979<sup>14</sup>.

Au-delà de l'anecdote, l'épisode concernant le collaborationnisme supposé de Dézarrois, que nous avons évoqué au début, montre tout d'abord que l'activité culturelle menée par le Jeu de Paume catalysait bien évidemment les clivages idéologiques de l'Entre-deux-guerres. Cela nous permet aussi de découvrir la nature ambivalente, ambiguë et complexe des rapports entre arts plastiques et politique pendant cette période. Comme nous l'aborderons plus en détail par la suite, Dézarrois représente très bien cette ambivalence. Plus concrètement, il apporta son soutien à l'art breton, raison pour laquelle il fut accusé de collaboration ; mais il encouragea des pratiques artistiques opposées à l'iconoclasme allemand et il tissa des relations avec le milieu de l'art indépendant ; et en même temps, il était très étroitement lié au milieu culturel de l'Italie fasciste. Donc, en se concentrant sur les propos de Dézarrois et sur ses actes ainsi que sur leurs éventuelles contradictions, il est possible de saisir la nature ambiguë et complexe de la manière dont, dans l'Entre-deux-guerres, l'espace politique et l'espace culturel se recourent. Par conséquent, il nous faut analyser les politiques culturelles du Jeu de Paume et leur relation avec les clivages idéologiques frappant la politique française et européenne non pas en nous limitant à affirmer que le musée reflétait le nationalisme politique et artistique croissant dans la France d'entre les deux guerres<sup>15</sup>, mais en mettant en avant les ambiguïtés politiques et culturelles qui traversaient l'activité du musée ainsi que celles que manifestait la personnalité de Dézarrois. C'est pourquoi le présent article ne se concentre pas sur l'étude de l'activité du musée dans son intégralité mais plutôt sur Dézarrois : il s'agira de passer au crible ses orientations politiques et ses convictions artistiques. Dézarrois fut en effet un

12 AN, F/17/16941, Note du président de la Commission consultative des Requêtes à Monsieur le directeur de l'Administration générale, 2<sup>e</sup> Bureau, 26 janvier 1956.

13 Daniel Le Couédic, « André Dézarrois ou Janus chez les Bretons », dans Jacqueline Christophe, Denis-Michel Boëll, et Régis Meyran (éd.), *Du folklore à l'ethnologie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 155-76.

14 Le Couédic, 2009 (note 13), p. 174.

15 Un sujet qui a déjà beaucoup été abordé par la littérature. Parmi ces recherches, deux livres pionniers concernant le premier, les relations artistiques entre France et Allemagne et le second, la montée du nationalisme dans le milieu artistique dans l'Entre-deux-guerres, doivent être signalés : Mathilde Arnoux, *Les musées français et la peinture allemande 1871-1981*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2007 ; Romy Golan, *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France Between the Wars*, New Haven, CT and London, Yale University Press, 1995.

acteur central du milieu artistique parisien, aussi bien officiel qu'indépendant, ainsi que du marché de l'art, resté dans l'ombre. Nous reconstruirons donc ses positions politiques afin de mettre en contexte ses choix artistiques pour le musée, ces positions influençant bien évidemment la politique d'exposition et d'acquisition du Jeu de Paume<sup>16</sup>.

À travers la personne d'André Dézarrois et ses relations interpersonnelles, ses préférences esthétiques et ses convictions politiques, le présent article, dans son approche micro-historique<sup>17</sup>, visera surtout à offrir aux lecteurs et aux lectrices un cas d'étude concernant l'une des façons dont la relation entre art, enjeux identitaires et idéologies se manifesta en France principalement dans les années 1930. Comme le rappelle Romy Golan, « c'est en France, un bastion de la démocratie de 1918 à 1939, que l'on peut trouver les manifestations les plus captivantes de l'interaction voilée entre art et politique<sup>18</sup> ». Cela étant, c'est à travers une approche par cas d'étude qu'il est possible de mieux saisir, dans sa complexité, la manière dont les deux sphères se croisent et s'imbriquent. En effet, le parcours intellectuel et politique de Dézarrois, qui passa par la fascination pour le fascisme italien et le soutien politique du régime fasciste pour assumer ensuite une posture nettement antinazie, voire résistante, offre un angle assez riche et fécond pour étudier les relations entre art et politique dans la France de l'Entre-deux-guerres par rapport au contexte politique et culturel européen.

Seront notamment examinées dans cet article les relations politiques et artistiques que Dézarrois entretint avec l'Italie fasciste et l'attitude qu'il adopta par rapport à l'Allemagne nazie. Enfin, il s'agira de saisir, toujours à travers la personne d'André Dézarrois et son activité au Jeu de Paume, comment l'art exposé au musée contribua à la politique républicaine.

16 Pour une étude des expositions organisées au Jeu de Paume, notamment concernant des questions muséographiques, voir Michela Passini, « Historical Narratives of the Nation and the Internationalization of Museums : Exhibiting National Art Histories in the Jeu de Paume Museum between the Wars », dans Dominique Poulot, Felicity Bodenstern et José María Lanzarote Guiral (éd.), *Great Narratives of the Past. Traditions and Revisions in National Museums*, Linköping, University Electronic Press, 2014 (Conference proceedings from EuNaMus, Report 4), p. 457-466 ; Michela Passini, « L'exposition d'arts étrangers au musée du Jeu de Paume (1923-1939) : ses constructions transnationales de patrimoines nationaux », dans Agnès Callu (éd.), *Autopsie du musée. Études de cas (1880-2010)*, Paris, CNRS Éditions, 2016, p. 143-51. Pour ce qui concerne les acquisitions d'œuvres d'art, il ne faut pas oublier qu'au sein de l'État il y avait plusieurs commissions (qui se multiplièrent au cours des années et changèrent assez souvent) chargées d'enrichir les collections nationales ; toutefois, nous soutenons que Dézarrois joua un rôle assez influent. Concernant les commissions, voir Marie-Claude Genet-Delacroix, *Art et État sous la IIIe République : le système des beaux-arts, 1870-1940*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992, passim.

17 En particulier, dans l'attention renouvelée que la micro-histoire a apporté à la biographie. À cet égard, voir Sabina Loriga, « La biographie comme problème », dans Jacques Revel (éd.), *Jeux d'échelles : la micro-analyse à l'expérience*, Paris, Gallimard Le Seuil, 1996, p. 209-231.

18 Traduit en français par l'auteur. 'It is in France, a bastion of democracy from 1918 to 1939, that one finds the most compelling demonstration of the covert interaction between art and politics'. Golan, 1995 (note 15), p. IX.

## André Dézarrois, entre la Bretagne et les artistes étrangers à Paris : une contradiction ?

André Claudius Dézarrois naquit à Paris dans le 6<sup>ème</sup> arrondissement le 23 décembre 1889 et mourut à Monts le 10 mars 1979. Il étudia l'histoire de l'art à la Sorbonne où il commença une première thèse et à l'École du Louvre où il entreprit un second projet doctoral<sup>19</sup>. La Première Guerre mondiale éclata et il y participa d'abord dans les rangs de l'infanterie puis, après avoir été blessé deux fois, dans ceux de l'aviation. Comme beaucoup de jeunes hommes de sa génération, la guerre fut une expérience bouleversante qui, comme il l'écrivit, le laissa avec « un ardent désir de servir encore, un culte pour la grandeur de la race, un respect de la tradition<sup>20</sup> ». En 1927, il fut même nommé officier de la Légion d'honneur<sup>21</sup>. Quelques années plus tard, André épousa Yvonne Marie Léonie Fernande Delaville le Roulx (1889-1985), qui descendait d'une famille de la bourgeoisie bretonne.

Bien que brièvement, il participa aussi à la Seconde Guerre mondiale. À la fin du mois d'août 1939, à l'âge de presque 40 ans, il rejoignit la zone des armées et fut chargé des relations avec l'aviation britannique. Après juin 1940, il entra au musée du Jeu de Paume d'où, comme déjà mentionné, il fut expulsé en novembre 1940 pour avoir refusé de collaborer avec les organisations nazies<sup>22</sup>. Dès lors, Dézarrois se partagea entre la sauvegarde de l'art breton et les milieux résistants anticommunistes et antiallemands autour d'Alfred Heurtaux<sup>23</sup>. En Bretagne, il soutint les activités de l'Institut celtique de Bretagne [ICB] qui venait d'être créé et du Comité consultatif de Bretagne. Dézarrois fut approché surtout pour ses compétences en matière de conservation. Compte tenu de la fermeture du Jeu de Paume, un arrêté ministériel l'autorisa en 1943 à collaborer aux activités de l'ICB et, comme il en fut accusé plus tard, il fut effectivement chargé de mission délégué du ministre de l'Éducation nationale auprès de la préfecture de Rennes à partir de 1942 jusqu'à la fin du conflit<sup>24</sup>. En même temps, il était en contact avec le réseau résistants d'Heurtaux. L'engagement supposé de Dézarrois dans la Résistance fut rappelé par le même Heurtaux quand ce dernier dut défendre son ami de l'accusation de collaboration ; il se dit choqué du fait que Dézarrois eût été assimilé « aux vichyssois ou collaborateurs [quand il était] combattant de deux guerres et combattant de la Résistance<sup>25</sup> ».

---

19 Le Couédic, 2009 (note 13), p. 156.

20 André Dézarrois, « À nos lecteurs », dans *La Revue de l'art ancien et moderne (RAAM)*, tome XXXVI, juillet 1914-décembre 1919, p. I-V, ici p. IV.

21 Paris, Archives de la Mairie de Paris, Registres matricules du recrutement (1887-1921), Dézarrois, André Claudius, Matricule 4425.

22 Le Couédic, 2009 (note 13), p. 161-162.

23 Juste après la défaite, Heurtaux côtoya des vichystes patriotes et antiallemands. Il fut en fait vice-président de l'organisation Légion française des combattants créée par le régime de Vichy. Il s'engagea ensuite dans le mouvement de résistance plutôt à droite. Il est notamment connu pour avoir créé le réseau résistants Hector, subventionné par l'armée de l'air française.

24 Le Couédic, 2009 (note 13), p. 163-167.

25 Cité d'après *ibid.*, p. 172. Les mots sont de Dézarrois. Dézarrois même affirma avoir servi sous

Est-ce que le fait d'avoir défendu l'art breton était pour Dézarrois – aux yeux de certains un collaborateur et pour d'autres un résistant – en contradiction avec sa vie parisienne ? Ses engagements auprès des Bretons et dans le milieu artistique parisien se succédèrent, se côtoyèrent, peut-être sans se croiser, mais sans être totalement en opposition. Entre les deux guerres, Dézarrois joua en fait un rôle central dans le milieu artistique parisien, fréquentant les esprits indépendants mais aussi les milieux les plus conservateurs en Bretagne ainsi qu'à Paris. Après la Première Guerre mondiale, il fut nommé attaché à la conservation des musées nationaux auprès du musée du Luxembourg, où il seconda Léonce Bénédite jusqu'à la mort de ce dernier en 1925, pour devenir plus tard conservateur. En 1928, il devint chef de cabinet d'André François-Poncet, à l'époque sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts<sup>26</sup>. Dézarrois partagea son temps entre initiatives publiques et initiatives privées. En 1919, il devint propriétaire et directeur de *La Revue de l'art ancien et moderne*, pour laquelle il écrivit plusieurs articles<sup>27</sup>. Il fut également désigné secrétaire général de la Fondation américaine Blumenthal pour la pensée et l'art français et, à partir de 1935, il occupa la fonction de président du Syndicat de la presse artistique. En 1935 également, il était aussi chargé de la sélection des artistes français pour l'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles.

Ayant grandi au sein de la bourgeoisie intellectuelle et ayant poursuivi une carrière principalement au service de l'État, il n'était ni un révolutionnaire ni un extrémiste, mais un homme du juste milieu. Face à la situation culturelle après la Première Guerre mondiale, il était convaincu que l'Académie des Beaux-Arts, qu'il appelait la « conscience artistique » du pays, était censée jouer un rôle formateur de premier rang, même si elle avait été dépourvue de tout pouvoir<sup>28</sup>. Selon Dézarrois, les pouvoirs traditionnels étaient en péril, il était convaincu qu'« École, Institut, État, puissances de tradition et d'autorité se défend[ai]ent jusqu'ici fort mal contre les attaques des révolutionnaires<sup>29</sup> », que ce soit sur le plan politique ou sur le plan artistique. Rendant compte des Salons de la Société des artistes français et de la Société nationale des Beaux-Arts en 1921, il estimait que la génération montante d'artistes, bien qu'elle fût la plus intéressante, était « inquiète, indécise, troublée » car elle avait été bouleversée par les inquiétudes politiques de l'après-guerre<sup>30</sup>. « La voici jetée, vers sa trentième année, parmi tous les périls : périls d'extrême-gauche, où, pêle-mêle, novateurs trop hardis et imposteurs impudents la perdront à plaisir ; périls de droite, où, sous les voiles sacrés de la tradition, se dissimulent le

---

Heurtaux, voir André Dézarrois (éd.), *Les Carnets de René Mouchotte, 1940-1943*, Paris, Flammarion, 1949, p. 18.

26 Le Couédic, 2009 (note 13), p. 157.

27 André Dézarrois, juillet 1914-décembre 1919 (note 20).

28 André Dézarrois, « La sculpture aux salons », dans *RAAM*, tome XL, juin-décembre 1921, p. 17-27, ici p. 27.

29 Ibid.

30 Ibid., p. 26.

vide des formules, l'insuffisante inspiration, la négation de la vie<sup>31</sup> », écrivait-il à propos de cette génération.

Dézarrois fut en contact avec les esprits les plus conservateurs de l'époque. Bien qu'il n'eût apparemment pas de convictions antisémites, il entretenait une relation d'estime réciproque avec Camille Mauclair, l'un des écrivains d'art les plus xénophobes et antisémites qu'il décrivait comme « un écrivain d'art au grand talent<sup>32</sup> ». De la même manière, Mauclair reconnaissait en Dézarrois un véritable et très fiable expert en matière d'art auquel il était possible d'avoir recours. Ayant par exemple été chargé par François Coty<sup>33</sup> d'organiser une exposition, Mauclair demanda à Dézarrois quelques noms d'artistes, seulement des Français, lancés par les galeries de la rue La Boétie<sup>34</sup>. Cependant, Mauclair ne manqua pas de critiquer Dézarrois. Dans une lettre vraisemblablement du mois d'août 1931 se référant probablement au renouvellement du Jeu de Paume qu'avait entamé Dézarrois, Mauclair déclarait être stupéfait de voir Dézarrois s'engager dans le soutien de l'« art vivant »<sup>35</sup>.

Pourtant, Dézarrois était également lié professionnellement au milieu de l'art indépendant. Lors de l'exposition *Origines et développement de l'art indépendant* au Jeu de Paume en 1937, Dézarrois collabora avec un comité composé de Georges Braque, Jean Cassou, Marie Cuttoli, Paul Éluard, le Dr Henri Laugier, Fernand Léger, Louis Marcoussis, Henri Matisse, Pablo Picasso, Maurice Raynal, Georges-Henri Rivière et Christian Zervos (fig. 1)<sup>36</sup>. Ce fut ce dernier qui, dans un échange épistolaire, persuada Dézarrois d'exposer les sculptures de Picasso bien qu'elles aient été susceptibles de scandaliser les visiteurs et d'éveiller la dérision des critiques<sup>37</sup>. Au nom de leur amitié, Zervos chercha à convaincre Dézarrois de ne pas se soucier des possibles attaques de la presse bien qu'il comprît très bien que sa position officielle l'exposait aux critiques les plus sévères<sup>38</sup>. Dézarrois se laissa convaincre et une sculpture de Picasso fut placée à l'entrée de l'exposition.

---

31 Ibid.

32 André Dézarrois, « Jeunes peintres étrangers. Federico Beltrán Masses », dans *RAAM*, tome XL, juin-décembre 1921, p. 348-53, ici p. 348.

33 François Coty était un homme d'affaires d'extrême droite, voire fasciste. Il acheta *Le Figaro* et fonda *L'Ami du peuple*.

34 Paris, Bibliothèque de l'INHA, collection Jacques Doucet, Correspondance à André Dézarrois et Florence Blumenthal (XXe siècle), Autographes 092, 01, 10, Lettre de Camille Mauclair à André Dézarrois, vraisemblablement entre 1931 et 1932, f. 78753<sup>rv</sup>.

35 INHA, Autographes 092, 01, 10, Lettre de Camille Mauclair à André Dézarrois, 12 août (probablement 1931), f. 78741<sup>r</sup>.

36 Pour une discussion de l'exposition, voir Kate Kangaslahti, « The (French) Origins and Development of International Independent Art on Display at the Musée du Jeu de Paume in 1937 », dans *MODOS Revista de História Da Arte* 2/2, 2018, p. 10-31.

37 INHA, Autographes 092, 02, 15, Lettre de Christian Zervos à André Dézarrois, 29 juillet 1937, f. 79309.

38 Ibid, f. 79310.





1 Photo iconique de l'exposition *Origines et développement de l'art international indépendant* (1937) au Jeu de Paume

Par ailleurs, responsable de l'annexe consacrée aux écoles d'art étranger du musée du Luxembourg, il était reconnu comme un expert des arts contemporains non français. En 1937, une chaire fut même créée spécialement pour lui à l'École du Louvre pour l'étude de l'art contemporain étranger<sup>39</sup>. Les artistes français et étrangers voyaient également en lui une référence. Les artistes français lui demandèrent souvent d'intercéder en leur faveur auprès des milieux officiels en France ou à l'étranger<sup>40</sup>. Dézarrois était en effet considéré

39 Roma, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea (GNAM), Fondi storici, Fondo Ugo Ojetti, Serie 1, fascicolo Dézarrois, Lettre d'André Dézarrois à Ugo Ojetti, 11 décembre 1937.

40 Ce fut le cas par exemple de Paul Charlemagne qui demanda à Dézarrois une recommandation pour réaliser des décorations pour la ville de Paris, voir INHA, Autographes 092, 01, 02, Lettre de Paul Charlemagne à André Dézarrois, 10 avril 1932, f. 78234. André Dauchez flatta Dézarrois afin d'être décoré de la Légion d'honneur, voir INHA, Autographes 092, 01, 03, Lettre d'André Dauchez à André Dézarrois, 27 juin 1929. L'artiste animalier Roger Reboussin lui demanda de l'aide pour accroître sa réputation à l'étranger et auprès des publics étrangers, par exemple polonais ou tchèque, voir INHA,



comme un passeur entre les milieux artistiques national et international. Des artistes étrangers notamment lui écrivaient en le flattant afin d'être exposés au Jeu de Paume ou acquis par le musée, ou lui exprimaient leur gratitude, comme le montrent quelques exemples. Celso Lagar le remercia de sa bienveillante protection et d'avoir soutenu l'acquisition de sa toile *La parade* (avant 1936)<sup>41</sup>. Les italiens Gino Severini et Massimo Campigli agirent pareillement : le premier le remerciait de lui avoir réservé un bon emplacement dans la salle italienne du musée tandis que le second, arguant de l'intérêt montré pour son travail par le conservateur, l'invitait à visiter son atelier<sup>42</sup>.

Même sans être approché par les artistes, il intercédait souvent auprès des pouvoirs publics afin d'aider ceux qui étaient en difficulté. Nous pouvons même affirmer que, surtout à partir des années 1930, l'aide aux artistes traversant des difficultés politiques ou économiques – au moins ceux qui vivaient à Paris – devint pour Dézarrois une véritable mission. Quelques exemples suffisent à l'illustrer. En 1936, Dézarrois proposait au directeur général des Beaux-Arts, Georges Huisman, d'acquérir la toile *Les bleuets* (1936) de Jacques Chapiro, artiste juif russe et naturalisé français par la suite, qui exposait à la galerie Bonaparte. Afin de convaincre Huisman, il soulignait que Chapiro, malade et indigent, vivait en France depuis dix ans sans qu'aucune de ses œuvres n'ait encore été acquise<sup>43</sup>. Pareillement, en 1939, il proposa l'acquisition d'une œuvre vue à la galerie Charpentier et exécutée par l'artiste polonais Benn qui vivait à Paris depuis quinze ans<sup>44</sup>. Il soutint aussi les demandes de naturalisation d'artistes étrangers, comme pour Vassily Kandinsky<sup>45</sup>. Bien que Nina Kandinsky ait rappelé dans ses mémoires que Dézarrois ne supportait ni les avant-gardes ni l'art abstrait<sup>46</sup>, ce fut à Dézarrois que l'artiste s'adressa en février 1939 pour qu'il organise une exposition, selon Kandinsky, toujours plus indispensable, de son œuvre. Des événements contingents bloquèrent cependant le projet<sup>47</sup>. Comme le prouvent ces exemples, Dézarrois protégea

---

Autographes 092, 02, 12, Lettres de Roger Reboussin à André Dézarrois, 6 janvier, 26 mars, 8 juillet 1935. Dézarrois lui consacra un article très laudatif dans *La Revue de l'art*, André Dézarrois, « Note sur un peintre animalier. Roger Reboussin », dans *RAAM*, tome XLVI, juin-décembre 1924, p. 364-366. Même l'artiste algérien Mohammed Racim demanda à Dézarrois d'écrire un article sur ses miniatures pour susciter l'intérêt des collectionneurs, voir INHA, Autographes 092, 02, 12, Lettre de Mohammed Racim à André Dézarrois, 14 février 1932, f. 79117-18.

41 INHA, Autographes 092, 01, 09, Lettres de Celso Lagar à André Dézarrois, 14 mars et 25 mars 1936.

42 INHA, Autographes 092, 01, 02, Lettre de Massimo Campigli à André Dézarrois, 6 décembre 1938, f. 78324-5.

43 AN, F/21/6731, Lettre d'André Dézarrois à Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts, 26 novembre 1936. Arrêté du 21 janvier 1937.

44 AN, F/21/6724, Lettre d'André Dézarrois à Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts, 24 mars 1939. Arrêté du 15 Mai 1939.

45 Paris, Centre Pompidou – MNAM-CCI, Bibliothèque Kandinsky, Fonds Vassily Kandinsky, VK 5, 9200.1562, 1581. Copie de la lettre de Vassily Kandinsky envoyée au ministre de la Justice, 11 octobre 1938.

46 Nina Kandinsky, *Kandinsky et moi*, Paris, Flammarion, 1978, p. 208.

47 Paris, Centre Pompidou – MNAM-CCI, Bibliothèque Kandinsky, Fonds Vassily Kandinsky, VK 5, 9200.1515. Copie de la lettre de Vassily Kandinsky à André Dézarrois, 24 février 1939.

surtout les artistes réfugiés à Paris et qui contribuaient donc à la vie artistique de la ville. Par ailleurs, il se lia aussi avec les artistes italiens et, plus largement, avec le milieu culturel de l'Italie fasciste.

### **Montrer les artistes italiens, soutenir le fascisme italien ? Dézarrois et ses échanges avec l'Italie fasciste**

Durant l'Entre-deux-guerres, plusieurs initiatives artistiques et culturelles furent prises avec l'intention de renouveler l'union politique et culturelle entre la France et l'Italie. Après l'arrivée au pouvoir d'Hitler, l'Italie trouva dans la France, et vice-versa, un allié pour endiguer le pouvoir allemand. Leur alliance fut formalisée le 7 janvier 1935 par l'accord franco-italien sur les possessions coloniales des deux pays signé à Rome par le ministre des Affaires étrangères français Pierre Laval et Benito Mussolini. Dès le début des années 1930, plusieurs manifestations bilatérales furent organisées afin de promouvoir le prétendu héritage latin que partageaient les deux nations<sup>48</sup>. Comme l'ont noté Catherine Fraixe et Christophe Poupault, ces initiatives visaient à célébrer « les vertus d'une Europe latine, définie comme une entente régionale permettant de faire contrepoids à l'Europe germanique<sup>49</sup> ». Le Comité France-Italie, qui commença ses activités dès 1926, et le Comitato Italia-Francia, à partir de 1933, jouèrent un rôle relativement important dans la promotion d'événements culturels relevant de la conviction que la France et l'Italie étaient « des < nations sœurs > qui [devaient] coopérer et [faisaient] de ce rapprochement intellectuel et culturel la condition d'un rapprochement politique<sup>50</sup> ». Henry de Jouvenel, ambassadeur de France en Italie entre janvier et juillet 1933 et président de l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques, décida avec l'accord d'Anatole de Monzie de privilégier en particulier l'Italie en matière d'échanges artistiques<sup>51</sup>.

Entre 1934 et 1935, plusieurs manifestations eurent lieu dans les deux pays, parmi lesquelles l'exposition *L'art italien des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles* au Jeu de Paume en 1935<sup>52</sup>. L'exposition fut organisée par André Dézarrois et Antonio Maraini, avec le soutien de l'artiste italien Mario Tozzi qui était l'un des membres du groupe connu sous le nom des « Italiens

48 Voir Emily Braun, « Leonardo's Smile », dans Claudia Lazzaro et Roger J. Crum (éd.), *Donatello among the Blackshirts: History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 2005, p. 173-186 ; Catherine Fraixe, Lucia Piccioni, et Christophe Poupault (éd.), *Vers une Europe latine : acteurs et enjeux des échanges culturels entre la France et l'Italie fasciste*, Paris, Institut national d'Histoire de l'Art ; Bruxelles, PIE Peter Lang, 2014.

49 Fraixe, Piccioni, et Poupault, 2014 (note 48), p. 23.

50 Christophe Poupault, « Le rapprochement culturel franco-italien et ses enjeux idéologiques (1933-1935) », dans Fraixe, Piccioni, et Poupault, 2014 (note 48), p. 115-30, ici p. 120.

51 Catherine Fraixe, « L'art au service de la propagande fasciste. Les dons d'œuvres italiennes à la France (1932-1936) », dans Fraixe, Piccioni, et Poupault, 2014 (note 48), p. 195-224, ici p. 196.

52 Fraixe, 2014 (note 51) ; Poupault, 2014 (note 50), p. 122-129.

de Paris » et qui avait fait de Paris sa nouvelle patrie. L'exposition avait une vocation pro-fasciste ; cela étant, elle rassemblait des œuvres des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, des œuvres traditionnelles et des œuvres de propagande jusqu'aux œuvres du Novecento et des Italiens



2 S. M. *le Roi d'Italie* et S.E. *Benito Mussolini* par Adolfo Wildt et *La Marche sur Rome* par Primo Conti à *L'art italien des XIXe et XXe siècles* en 1935 au Jeu de Paume

établis à Paris (fig. 2 et fig. 3). Tozzi était spécialement chargé d'organiser la présentation de ces derniers, notamment d'Amedeo Modigliani, Filippo de Pisis et Giorgio de Chirico. Dans son riche échange épistolaire avec Dézarrois, Tozzi ne manque pas de critiquer les choix faits par Maraini et d'insister auprès de Dézarrois pour réserver une place d'honneur au groupe des Italiens de Paris. Faisant confiance au directeur du Jeu de Paume, il lui écrit : « L'essentiel est que vous vous réserviez le droit de composer au moins une salle avec quelques beaux panneaux à votre guise<sup>53</sup> ».

Même sans examiner en détail l'exposition d'art italien du Jeu de Paume, les archives sont très précieuses pour reconstruire le profil intellectuel de Dézarrois, ses orientations politiques et ses convictions artistiques. Dans ses échanges avec les organisateurs italiens, le conservateur du Jeu de Paume se présentait comme un grand connaisseur de l'art et du régime politique italiens, voire comme un passeur entre les deux pays. Dans un article

53 INHA, Autographes 092, 02, 14, Lettre de Mario Tozzi à André Dézarrois, 10 janvier 1935, f. 79229.

paru en 1926 dans *La Revue de l'art* au sujet de la Biennale de Venise de la même année, il défend fermement l'art italien qui réunit ses préférences artistiques et ses convictions politiques. C'est ainsi qu'il écrit :

« S'il [l'art italien] demeure fortement dominé par les traditions de son académisme, il a en lui quelque chose de si sain que les spécialistes le considéreront quelques jours avec cet intérêt que les hommes politiques et les psychologues accordent aujourd'hui à la magnifique poussée qui a totalement transformé l'Italie depuis la guerre<sup>54</sup> ».



3 Exposition *L'art italien des XIXe et XXe siècles* en 1935 au Jeu de Paume

Il oppose aussi les artistes italiens à ceux qui exposaient dans le pavillon soviétique et « dont les plaisanteries plus ou moins agréables sont sans importance<sup>55</sup> ».

---

54 André Dézarrois, « La XV<sup>e</sup> exposition internationale de Venise », dans *RAAM*, tome L, juin-décembre 1926, p. 42-52, ici p. 49.

55 *Ibid.*, p. 52.

Dézarrois avait donc hâte d'organiser une exposition d'art italien au Jeu de Paume. Dès janvier 1927, dans une lettre envoyée au critique d'art et journaliste conservateur Ugo Ojetti, il avait ébauché un projet franco-italien d'exposition et lui écrivait : « Je livre à vos réflexions le fait que tous nos anciens alliés auront bientôt montré leurs chefs-d'œuvre à Paris et que l'Italie sera la seule à hésiter encore<sup>56</sup> ». L'exposition fut néanmoins repoussée. Et en avril 1933, Tozzi s'adressait à Dézarrois au sujet d'une « exposition latine » qu'il lui demandait d'organiser au Jeu de Paume en assurant que Maraini avait déjà garanti son soutien<sup>57</sup>. Ce fut en effet grâce au soutien et à la collaboration de Tozzi et de Maraini que Dézarrois put finalement organiser cette exposition d'art italien attendue depuis longtemps et hisser au Jeu de Paume les « drapeaux [des deux pays] aux harmonies fraternelles<sup>58</sup> ». Dans ses lettres à Maraini, Dézarrois mêlait sans cesse ses idées politiques à son amour pour l'art italien. Il était convaincu que les deux pays étaient liés par un « idéal latin<sup>59</sup> » commun et que seule leur union, avec le soutien anglais, pourrait éloigner « les menaces de guerre sur l'Europe » et contrer « le barbare toujours prêt à franchir le Rhin ou les Alpes<sup>60</sup> ». Contrairement aux positions officielles, le soutien de Dézarrois pour le régime fasciste ne faiblit pas, même après l'invasion de l'Éthiopie. Quatre jours seulement après le début des opérations militaires, il confiait à Maraini : « Ma joie a été grande de vous voir entrer dans Adoua hier. Le fascisme, d'un trait victorieux, efface le passé. D'autres victoires vous attendent demain. Vos amis sont avec vous. J'ai naturellement signé le manifeste des intellectuels<sup>61</sup> ». Il critiquait donc très durement l'attitude de l'Angleterre ainsi que celle des organisations internationales : « J'espère de tout cœur que vous aussi, vous ne vous laissez pas 'rouler' par l'hétaïre internationale qu'est la S.D.N. [Société des Nations] et que Votre Duce mènera à la victoire son peuple, pour des buts nationaux les plus légitimes et les plus nécessaires<sup>62</sup> ». Le même point de vue était également partagé par Tozzi qui critiquait l'action anglaise visant à endiguer « la

56 GNAM, Fondi storici, Fondo Ugo Ojetti, Serie 1, fascicolo Dézarrois, Lettre d'André Dézarrois à Ugo Ojetti, 27 janvier 1927.

57 INHA, Autographes 092, 02, 14, Lettre de Mario Tozzi à André Dézarrois, 15 avril 1933, f. 79201.

58 GNAM, Fondi storici, Fondo Antonio Maraini, Sez. 1, Serie 1, UA 8: Esposizione Parigi, Lettre d'André Dézarrois, 30 mai 1933.

59 GNAM, Fondi storici, Fondo Antonio Maraini, Sez. 3, Serie 3, sottoserie 2, UA 10, Lettre d'André Dézarrois, 15 juillet 1936.

60 GNAM, Fondi storici, Fondo Antonio Maraini, Sez. 3, Serie 3, sottoserie 2, UA 10, Lettre d'André Dézarrois, 16 avril 1935.

61 Il s'agit du Manifeste des intellectuels français pour la défense de l'Occident et la paix en Europe rédigé par Henri Massis en soutien à l'invasion de l'Éthiopie par l'Italie fasciste. Le Manifeste fut publié par *Le Temps, Journal des débats politiques et littéraires* et *L'Action française* le 4 octobre 1935. GNAM, Fondi storici, Fondo Antonio Maraini, Sez. 3, Serie 3, sottoserie 2, UA 10, Lettre d'André Dézarrois, 7 octobre 1935.

62 GNAM, Fondi storici, Fondo Antonio Maraini, Sez. 3, Serie 3, sottoserie 2, UA 10, Lettre d'André Dézarrois, 3 août 1935.

naissante puissance italo-française dans la Méditerranée » et remerciait donc le directeur du Jeu de Paume « de la haute compréhension et de la solidarité que [il] manifest[ait] envers l'Italie en ce moment crucial de notre épanouissement<sup>63</sup> ». Dézarrois vit donc avec tristesse la chute imminente du ministre Laval qui avait toujours soutenu l'Italie mussolinienne dans l'espoir d'entraver l'essor de l'Allemagne<sup>64</sup>.

Le soutien politique fut bien évidemment conforté aussi par des échanges, des dons et des acquisitions d'œuvres d'art italien. Malgré sa crainte de ne pas bénéficier des crédits nécessaires, Dézarrois fit tout pour acquérir les œuvres des artistes italiens qu'il aimait. Lors d'une exposition d'art italien chez le galeriste Léon Marseille, il demanda à Maraini « de presser amicalement [Felice] Carena d'accepter le prix d'achat que lui propos[ait] le Comte Sarmiento » pour la toile *Les Pêcheurs sous la tente* (date inconnue). Il espérait en effet que le comte Emanuele Sarmiento déciderait de faire don de la toile au Jeu de Paume plutôt qu'au musée de Grenoble, qui était géré par son concurrent Andry-Farcy ; il était convaincu qu'il valait mieux « pour l'artiste être dans la capitale que perdu en province<sup>65</sup> ». Le comte Sarmiento venait en effet de rendre hommage au musée de Grenoble en lui faisant don d'un ensemble assez substantiel d'œuvres d'art italien, apparemment conseillé en cela par le critique d'art Maximilien Gauthier<sup>66</sup>. Si le comte Sarmiento préféra le musée de Grenoble et Andry-Farcy, le Jeu de Paume fut néanmoins honoré lui aussi par deux donations d'art italien, l'une par Carlo Frua de Angeli (1895-1969) et l'autre par le sénateur Giuseppe Borletti (1890-1939).

En 1932, Frua de Angeli, un entrepreneur milanais collectionneur d'art moderne, fit don au Jeu de Paume d'une quinzaine de toiles d'art italien<sup>67</sup>. La donation rendait spécialement hommage au groupe des Italiens de Paris et au Novecento. Les tableaux qui entrèrent au

63 INHA, Autographes 092, 02, 14, Lettre de Mario Tozzi à André Dézarrois, 7 novembre 1935, f. 79209-10.

64 GNAM, Fondi storici, Fondo Antonio Maraini, Sez. 3, Serie 3, sottoserie 2, UA 10, Lettre d'André Dézarrois, 31 décembre 1935.

65 GNAM, Fondi storici, Fondo Antonio Maraini, Sez. 1, Serie 1, UA 8: Esposizione Parigi, Lettre d'André Dézarrois, 2 juin 1933.

66 « Le comte SARMIENTO, qui porte un nom illustre, est italien de naissance, français d'adoption, et parisien de fait. [...] Peu de semaines se sont écoulées depuis le jour, où me rencontrant rue La Boétie, il me confiait son intention de faire don à un grand Musée français d'une collection d'art italien moderne. Je lui conseillai Grenoble, et, tout de suite, il brula d'enthousiasme. Tant et si bien que le nombre des œuvres qu'il vous destinait à l'origine a plus que doublé dès que le donateur a appris à connaître le conservateur. » Grenoble, Archives municipales de Grenoble, 345, Dons et Legs, S-Z, Discours d'inauguration de Maximilien Gauthier, 20 mai 1933. En outre, le comte Sarmiento fit don au Petit Palais d'une donation assez importante en 1936. Voir Fraixe, 2014 (note 51).

67 Pour une discussion de la donation, voir Fraixe, 2014 (note 51), p. 196-202. Plusieurs de ces toiles furent montrées à l'exposition 22 artistes italiens modernes en mars 1932 à la galerie Georges Bernheim. À la différence de la liste proposée par Fraixe, mes recherches signalent que Frua de Angeli donna deux toiles d'Arturo Tosi en 1932, donc le nombre total de toiles s'élève à quinze, auxquelles s'ajouta un paysage d'Oswaldo Licini en 1934.



Jeu de Paume étaient pour la plupart récents. En dépit d'une certaine variété stylistique propre à la donation, les sujets et les thèmes évoqués présentaient des caractéristiques communes. Les œuvres s'attachaient à des sujets ou des symboles religieux comme la *Sainte Famille* (avant 1931) de Tullio Garbari ou la *Nature morte aux symboles chrétiens* (1932) de Severini. La figure humaine était abordée dans toute sa variété par plusieurs œuvres. L'innocence s'incarnait souvent dans des portraits de jeunes filles, comme *Cesarina* (1931) de Pompeo Borra. L'humilité était au cœur des représentations de petites gens, comme dans *Figure d'homme, mendiant* (1920) d'Achille Funi ou dans une scène louant « une conception mystique du travail » telle que *Devant la mer* (1930) de Carlo Carrà<sup>68</sup>. Classicisme et modernité trouvaient leur communion maximale dans des œuvres comme celles de Giorgio de Chirico, *Lutte antique* (1931), et de Tozzi, *Solitude* (1931)<sup>69</sup>. Pour Fraixe, « c'est cette image d'une Italie où renaissait la tradition classique occidentale nourrie de l'apport de la France » que la donation Frua de Angeli mettait en valeur<sup>70</sup>. Si l'on en croit ce que Tozzi écrivait à Maraini, ce fut Tozzi qui convainquit Frua de Angeli de donner au Jeu de Paume les œuvres italiennes<sup>71</sup>. Dézarrois salua ainsi la donation : « Un don à signaler est celui de M. Frua de Angeli, citoyen italien qui, en offrant une douzaine de toiles des meilleurs parmi les nouveaux maîtres de son pays a aussi permis de constituer une salle réservée à la jeune peinture italienne<sup>72</sup> ». Ce fut grâce à cette donation que Dézarrois put en effet dédier une salle entière du Jeu de Paume à l'art italien lorsque le musée rouvrit ses portes en août 1932<sup>73</sup>. Cette salle avait pour Dézarrois une valeur très symbolique que les événements éthiopiens et les sanctions internationales qui s'en suivirent ne firent qu'accroître, comme il l'écrivait à Ojetti en 1936 : « pour protester à ma manière contre ces stupides sanctions, j'ai ouvert une nouvelle salle de peinture contemporaine italienne<sup>74</sup> ».

Une autre donation assez importante, au moins en termes quantitatifs, fut celle du sénateur Borletti, industriel milanais inscrit au Parti national fasciste. La donation incluait une vingtaine d'œuvres de facture plus traditionnelle que celles offertes par Frua de Angeli ; en outre, elle avait été orchestrée à travers les réseaux officiels. En effet, Maraini envoya en août 1935 une première liste d'œuvres parmi lesquelles Dézarrois devait faire son choix<sup>75</sup>. Ce dernier se déclara dans l'ensemble d'accord avec les propositions de

68 L'expression est empruntée à Fraixe, 2014 (note 51), p. 199.

69 Ibid.

70 Ibid., p. 201.

71 GNAM, Fondi storici, Fondo Antonio Maraini, Sez. 1, Serie 1, UA 8: Esposizione Parigi, Lettre de Mario Tozzi, 29 avril 1933.

72 AN, 20144795/44, Communiqué de presse « Le musée des écoles étrangères contemporaines », fin de l'année 1932, f. 2.

73 AN, 20144795/44, Communiqué de presse, 4 août 1932.

74 GNAM, Fondi storici, Fondo Ugo Ojetti, Serie 1, fascicolo Dézarrois, Lettre d'André Dézarrois à Ugo Ojetti, 18 janvier 1936.

75 GNAM, Fondi storici, Fondo Antonio Maraini, Sez. 3, Serie 3, sottoserie 2, UA 10, Lettre d'Antonio Maraini à André Dézarrois, 20 août 1935.

Maraini tout en affirmant : « Je suis étonné seulement de n’y voir pas figurer le grand nom de F. Carena et j’avoue qu’une épreuve en bronze du buste de M. Mussolini par [Adolfo] Wildt m’aurait plu infiniment<sup>76</sup> ». En réalité, toutes les œuvres qui composaient la donation de Borletti n’étaient pas conformes au goût de Dézarrois. Il écrivait par exemple au directeur général des Beaux-Arts au sujet d’un buste du sénateur Borletti réalisé par Francesco La Monaca : « Je n’avais pas cru, jusqu’ici, devoir vous proposer l’acquisition d’une œuvre de lui pour le Musée des écoles étrangères. Mais s’il s’agit de faire figurer au Musée le buste de ce grand ami de la France qu’est le Sénateur BORLETTI, la question est toute autre<sup>77</sup> ». Il aurait préféré le *Saint Georges* (avant 1935) de Maraini et *La Femme et la Fille de l’artiste (Jeanne et Gina)* (1934–1935) de Severini, qui entrèrent finalement dans la collection à un prix dérisoire<sup>78</sup>.

En 1937 encore, il ne cessa de soutenir l’art et la politique italiens. Après l’Exposition Internationale des Arts et des Techniques appliqués à la vie moderne de la même année, il promit à Maraini de n’effectuer que des acquisitions d’œuvres d’art italien afin de compléter « la plus belle salle d’art italien » en dehors de l’Italie sans se soucier des accusations formulées à l’égard de son « italophilie notoire<sup>79</sup> ». Il acheta donc *Nature morte aux coquillages* (1931) de Carena, *Nu de femme* (1934) de Felice Casorati<sup>80</sup>, la sculpture en bois *Pugile* (1935) de Marino Marini, *Les nuages* (1937) de Gianfilippo Usellini – en échange d’une autre toile du même artiste<sup>81</sup> –, et enfin une toile intitulée *Paysage* (date inconnue) d’Orazio Amato<sup>82</sup>. Il conclut en affirmant : « Avec la stupide campagne de presse poursuivie actuellement des deux côtés, par des gens qui semblent n’avoir pour dessein que [de] séparer perpétuellement nos deux pays, mon Directeur Général a du mérite d’avoir ratifié mon achat et vous pourrez l’en remercier à l’occasion<sup>83</sup> ». Par ailleurs, dans un article sur l’Exposition Internationale de 1937, Dézarrois louait en particulier le pavillon italien conçu par Marcello Piacentini, qui, selon lui, avait réalisé « une propagande imagée et souriante sur laquelle nous pourrions prendre modèle<sup>84</sup> ».

76 GNAM, Fondi storici, Fondo Antonio Maraini, Sez. 3, Serie 3, sottoserie 2, UA 10, Lettre d’André Dézarrois, 18 septembre 1935.

77 AN, 20144795/45, Lettre d’André Dézarrois à Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts, 24 octobre 1935.

78 GNAM, Fondi storici, Fondo Antonio Maraini, Sez. 3, Serie 3, sottoserie 2, UA 10, Lettre de Mario Tozzi, 24 juillet 1935.

79 GNAM, Fondi storici, Fondo Antonio Maraini, Sez. 3, serie 3, sottoserie 2, UA 18, Lettre d’André Dézarrois, 13 décembre 1937.

80 Voir aussi AN, F/21/6730, Arrêté du 29 janvier 1938. La somme fut remboursée par le ministère des Affaires étrangères. L’acquisition fut proposée par Dézarrois.

81 Voir aussi AN, F/21/6773, Arrêté du 29 janvier 1938. L’acquisition fut proposée par Dézarrois. Cette toile fut probablement échangée avec celle reçue en donation par Borletti.

82 Voir aussi AN, F/21/6721, Arrêté du 29 janvier 1938. L’acquisition fut proposée par Dézarrois.

83 GNAM, Fondi storici, Fondo Antonio Maraini, Sez. 3, serie 3, sottoserie 2, UA 18, Lettre d’André Dézarrois, 13 décembre 1937.

84 André Dézarrois, « Les pavillons étrangers », dans *RAAM*, tome LXXI, avril 1937, p. 127–162, ici p. 138.



Par contre, il se montrait très critique vis-à-vis des pavillons allemand et russe, affirmant en définitive que « les mots français de liberté et de libéralisme » pouvaient resplendir encore<sup>85</sup>.

### **Iconoclasme allemand, libéralisme français ? Dézarrois et les artistes fuyant le Troisième Reich**

Alors que Dézarrois avait pu soutenir le régime fasciste italien – ce soutien ne se prolongea probablement pas au-delà du Pacte d'acier du 22 mai 1939 –, il s'acharna contre les politiques culturelles conduites par le Troisième Reich. Toujours à l'occasion de l'Exposition Internationale de 1937, il déplorait « la pauvreté de l'art actuel en Allemagne [qui] peut s'expliquer par ce farouche retour au passé qui dicte au maître du Reich ses décrets déconcertants contre tout ce qui est vivant et indépendant<sup>86</sup> » ; ainsi, en Russie « l'art a disparu, dévoré par la politique », affirmait-il<sup>87</sup>. Quelques mois plus tôt, Dézarrois avait signé un article contre un décret extraordinaire du Reich visant à discipliner la profession de critique d'art qui devait être conforme à une « conception nationale-socialiste de la culture<sup>88</sup> ». Du reste, à partir de 1933, l'on peut constater un tournant dans la politique culturelle du directeur du Jeu de Paume, notamment par rapport aux artistes fuyant le Reich. Autrement dit, il chercha à accueillir dans la collection de son musée des œuvres d'artistes fuyant les territoires du Troisième Reich, souvent réfugiés à Paris, des œuvres donc symboliquement significatives tant sur le plan politique que sur le plan artistique<sup>89</sup>. En 1939, il encouragea par exemple l'acquisition d'une toile, pas vraiment exceptionnelle, du peintre tchèque Maxim Kopf, réfugié à Paris<sup>90</sup>. En en proposant l'acquisition, il faisait directement référence aux accords de Munich : « depuis les événements de septembre nous n'avons rien acheté aux artistes de ce pays ami et si malheureux<sup>91</sup> ».

---

85 Ibid., p. 132.

86 Ibid., p. 131.

87 Ibid., p. 132.

88 A. D., « La suppression du droit de critique dans le domaine artistique et littéraire », dans *RAAM*, tome LXX, juillet-décembre 1936, p. 277.

89 Il faut noter que jusqu'à maintenant, mes recherches n'ont pas montré que Dézarrois ait adopté la même attitude envers les artistes espagnols par rapport à la Guerre Civile espagnole, bien qu'il fût un très grand admirateur de l'art ibérique, ou envers les artistes russes, quoiqu'il ait contribué à enrichir la collection du Jeu de Paume de plusieurs œuvres d'artistes russes. De même, bien que Dézarrois ait appuyé des acquisitions d'œuvres d'artistes venant de pays faisant partie de la Petite Entente (Tchécoslovaquie, Royaume de Roumanie et Royaume de Yougoslavie) que la France avalisa, il ne le fit pas au nom de l'Entente.

90 Kopf était né à Vienne de parents tchèques.

91 AN, F/21/6751, Note d'André Dézarrois du 11 février 1939. Il s'agit de *Tahitiennne*, qui avait été exposée à la Galerie Jeanne Castel. Arrêté du 15 mai 1939.

Comme déjà mentionné, quand Dézarrois fut accusé de collaborationnisme, il mit en avant à sa décharge son engagement pour la défense des « réfugiés allemands chassés d'Allemagne par Hitler ». De même, Marie Gispert remarque qu'en dépit du fait que « les acquisitions du Jeu de Paume [furent] donc tout à fait conformes au goût de la critique française et [s'appuyèrent] sur des artistes reconnus par le public parisien [...] », on peut dire qu'« artistiquement parlant, les achats [furent] très timorés, mais ils le [furent] beaucoup moins d'un point de vue politique<sup>92</sup> ». En d'autres termes, Dézarrois fit entrer dans la collection du Jeu de Paume, par des donations ou des achats, des œuvres qui incarnaient de diverses manières une résistance à la politique artistique poursuivie par le Reich. Proposant en 1933 l'acquisition de l'œuvre très symbolique *Le Petit poisson* (2 juillet 1933) de Max Beckmann<sup>93</sup>, Dézarrois écrivait au directeur général des Beaux-Arts : « J'ai profité de l'affront que le Gouvernement allemand actuel lui a fait cette année, pour des raisons de politique et de religion (retirant de ses Musées les toiles qu'il exposait) pour lui offrir l'hospitalité dans notre Section des Écoles Étrangères<sup>94</sup> » (fig. 4a et b). Et nous avons d'autres exemples. En 1938, Dézarrois propose l'acquisition de *La Place de Rennes* (1934) que Robert Liebknecht exposait à la Galerie Jeanne Castel en expliquant : « ce fils de Karl Liebknecht vit pauvrement à Paris comme beaucoup de réfugiés allemands, ignoré même des anciens amis de son père et consacrant à son art un talent qui jusqu'ici n'a pas percé<sup>95</sup> ». À l'Autrichien Georg Merkel, il achète en 1939 la toile *Maternité* (avant 1939) puisque « l'annexion de ce pays par l'Allemagne l'a mis dans l'obligation de quitter sa patrie<sup>96</sup> ».

Non seulement Dézarrois promouvait l'hospitalité envers les artistes fuyant le Reich mais il essaya aussi d'accueillir des œuvres symboliques sur le plan politique et artistique. En 1934, il accepta *Étalage de charcuterie* (1931) de George Grosz, une toile offerte par Thea

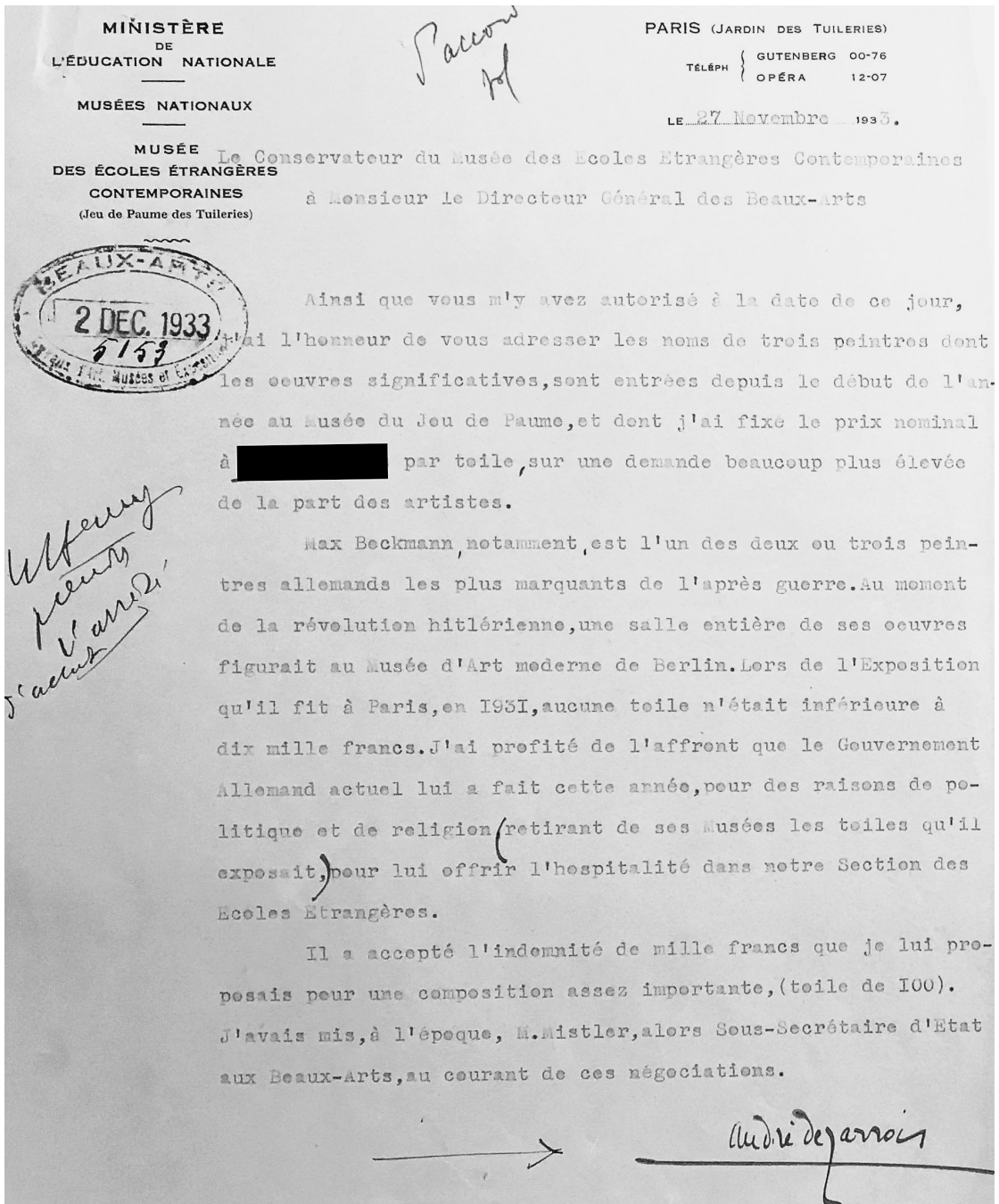
92 Marie Gispert, « *L'Allemagne n'a pas de peintres* » *Diffusion et réception de l'art allemand moderne en France durant l'Entre-deux-guerres, 1918-1939*, thèse inédite, Université Paris I, 2006, p. 634, 635.

93 Le poisson revêt une signification très symbolique dans l'œuvre de Beckmann. Il est symbole de fertilité et de virilité mais aussi, comme l'artiste l'avait appris dans les écrits de la théosophe Helena Blavatsky, le poisson symbolise dans les récits mésopotamiens « l'invention de la civilisation », celle que « les personnages de Beckmann ont à cœur de sauver de la catastrophe ». Brigitte Léal (éd.), *Collection art moderne. La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, Paris, Centre Pompidou, 2006, p. 56.

94 AN, F/21/6724, Lettre d'André Dézarrois à Paul Léon, directeur général des Beaux-Arts, 27 novembre 1933. Arrêté du 18 décembre 1933. Il faut aussi noter que Beckmann, comme les autres artistes étrangers soutenus par Dézarrois, était bien introduit dans le milieu artistique parisien. Voir Keith Holz, « After Locarno: German Painters in the Parisian < Picture Factory > », dans Natalie Adamson et Toby Norris (éd.), *Academics, Pompieri, Official Artists and the Arrière-Garde: Defining Modern and Traditional in France, 1900-1960*, Newcastle upon Tyne, Cambridge scholars publishing, 2009, p. 113-137.

95 AN, F/21/6756, Lettre d'André Dézarrois à Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts, 25 mars 1938. Arrêté du 20 avril 1938.

96 AN, F/21/6760, Lettre d'André Dézarrois à Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts, 13 mars 1939. Arrêté du 15 mai 1939.



4 a Lettre envoyée par André Dézarrois au directeur général des Beaux-Arts

MINISTÈRE  
DE  
L'ÉDUCATION NATIONALE  
MUSÉES NATIONAUX  
MUSÉE  
DES ÉCOLES ÉTRANGÈRES  
CONTEMPORAINES  
(Jeu de Paume des Tuileries)

PARIS (JARDIN DES TUILERIES)  
TÉLÉPH { GUTENBERG 00-76  
          { OPÉRA 12-07  
LE 27 novembre 1933.

M. MENKES - 9, Rue Campagne-Première Paris XIVème  
" Le Masque " peinture

M. Max BECKMANN - 27, Hehenzellern Strasse Berlin (Allemagne)  
" Le Peisson " peinture

M. TOLEDO FIZA - aux bons soins de M. Jacques Denier-IV,  
Notre Dame des Champs Paris XIVème  
(retourné au Brésil)  
" Paysage de neige " peinture

*M. Dezarrois  
va nous donner  
l'adresse.*

*af*

4 b Lettre envoyée par André Dezarrois au directeur général des Beaux-Arts



Sternheim par l'intermédiaire de la Galerie Billiet<sup>97</sup>. Il faut citer également les pièces de Paul Klee et de Kandinsky. Du premier, une gouache intitulée *Tempête sur la plaine* (1930) fut achetée en 1938 par l'entremise de Daniel-Henry Kahnweiler<sup>98</sup>. Le second bénéficia de deux achats, *La ligne blanche* (juin 1936) et *Composition IX* (1936). Ce fut toujours Dézarrois qui proposa ces acquisitions à travers la médiation de Jeanne Bucher<sup>99</sup>.

L'on connaît moins la requête de Dézarrois pour faire entrer dans les collections nationales l'œuvre du sculpteur allemand Benno Elkan. En proposant l'acquisition de sa sculpture *Masque du peintre Pascin* (vers 1930) en arguant du fait que la collection du Jeu de Paume était « extrêmement pauvre en sculpture allemande<sup>100</sup> », Dézarrois visait en réalité une autre sculpture, porteuse d'une symbolique politique et culturelle beaucoup plus marquée, une menora monumentale. Il écrivait à Huisman en 1934 :

« J'ai l'honneur de vous soumettre les photographies d'une œuvre du sculpteur allemand Benno Elkan, un vaste chandelier mesurant 2 mètres de hauteur et 2 mètres 25 de largeur. Exposé jadis au Schloss Museum à Berlin, la révolution hitlérienne l'a fait rendre à son auteur qui, d'origine israélite, a dû quitter l'Allemagne. Cette œuvre d'art, d'une très belle inspiration, comprend plus de vingt petits groupes aux sujets empruntés à des scènes de la Bible, habilement mis en place dans les branches de ce chandelier et d'une sculpture excellente ; l'ensemble constitue une pièce unique qu'il serait souhaitable, à mon sens, d'acquérir pour nos Musées ou pour un grand édifice public, si vos crédits vous le permettaient.

Vous m'avez fait comprendre que vous ne pouviez actuellement envisager un tel achat (cent mille francs). J'ai entretenu de la question M. D. David-Weill, Président du Conseil des Musées Nationaux [...].

Je lui ai indiqué que, si nous pouvions recueillir la plus juste somme demandée par l'artiste, par des souscriptions privées, nous pourrions peut-être faire offrir à nos Musées ce flambeau, comme un don symbolique des intellectuels juifs allemands accueillis par la France. [...] Je vous demande

97 AN, 20144795/45, Lettre de Pierre Vorms à André Dézarrois, 3 mai 1934.

98 Voir Agnès de la Beaumelle (éd.), *Collection art graphique. La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, Paris, Centre Pompidou, 2008, p. 178.

99 AN, F/21/6751, concernant *La Ligne blanche*, Arrêté du 1 mars 1937, Lettre d'André Dézarrois à Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts, 21 janvier 1937 : « sa [de Kandinsky] notoriété internationale est grande. Les principaux Musées américains exposent ses œuvres. Nous ne possédons rien de lui et l'occasion s'offrirait pour nous de combler ce vide de nos collections ». Toutefois les prix étaient très élevés, même exagérés selon Dézarrois. Concernant *Composition IX*, Arrêté du 17 février 1939 et lettre d'André Dézarrois au Chef du bureau des travaux d'Art. Nina Kandinsky affirme que Jeanne Bucher avait convaincu Dézarrois d'acheter les toiles. Kandinsky, 1978 (note 46), p. 211.

100 AN, F/21/6789, Lettre d'André Dézarrois à Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts, 6 juillet 1934.

l'autorisation de l'exposer au Jeu de Paume temporairement et, le cas échéant, si nos conversations aboutissent par ailleurs, la permission d'ouvrir une souscription pour son acquisition<sup>101</sup> ».

Finalement, comme le rapporte *L'Intransigeant*, il fut autorisé à montrer la sculpture au Jeu de Paume<sup>102</sup> et il lui fut également consenti de négocier pour obtenir l'œuvre en don « comme un geste symbolique de la part des intellectuels juifs réfugiés en France<sup>103</sup> ».

### **Conclusion : montrer le « libéralisme artistique français », nourrir une mythologie politique républicaine**

À bien des égards, la posture intellectuelle et politique de Dézarrois pourrait paraître contradictoire. L'engagement en faveur de l'art breton, l'implication dans le milieu culturel fasciste et en même temps dans le milieu indépendant parisien, la défense et la promotion des artistes fuyant les territoires du Troisième Reich, notamment ceux qui vivaient à Paris, en opposition aux politiques iconoclastes du régime hitlérien, pourraient en effet sembler incompatibles. Mais ce n'était pas le cas. Afin de saisir sa pensée et son action, et de résoudre ces contradictions apparentes, il faut analyser la manière dont Dézarrois percevait le milieu artistique parisien et la politique française. À cet égard, le directeur du Jeu de Paume était convaincu que la France avait joué un rôle central dans le développement artistique de l'art moderne en faisant de Paris un lieu de rencontre, un creuset artistique international. Dès 1923, il soutenait dans *La Revue de l'art* que les « spécificités artistiques nationales » étaient en train de devenir de moins en moins flagrantes puisque, écrivait-il : « s'ajoutera de plus en plus le cosmopolitisme des formules, cosmopolitisme dont la source est chez nous<sup>104</sup> ». Par conséquent, le Jeu de Paume n'était pas seulement un lieu où exposer un rapprochement avec l'Italie fasciste, qui jusqu'à la moitié des années 1930 ne dédaigna pas le pluralisme esthétique et manifesta une forme de libéralisme artistique, bien évidemment instrumentalisés par le régime fasciste afin de se légitimer politiquement et culturellement<sup>105</sup>. De même, il ne fut pas uniquement un lieu où accueillir les œuvres d'art réalisées par les artistes fuyant le Reich, le musée des Écoles étrangères était

---

101 AN, F/21/6980, Lettre d'André Dézarrois à Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts, 21 juin 1934.

102 « Du robuste sculpteur allemand Benno Elkan, on admirera un masque frémissant de Pascin et un chandelier monumental à sept branches, en bronze ciselé. » Le Cousin Pons, « Au musée du Jeu de Paume », dans *L'Intransigeant*, 26 janvier 1935, p. 6.

103 AN, F/21/6789, Lettre d'André Dézarrois à Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts, 6 juillet 1934. Malheureusement, nous ne connaissons pas le sort de cette œuvre.

104 André Dézarrois, « L'art étranger au Salon d'Automne », dans *RAAM*, tome XLIV, juin-décembre 1923, p. 362-370, ici p. 370.

105 À ce sujet, voir Marla Stone, *The Patron State: Culture & Politics in Fascist Italy*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1998.

également conçu comme un avant-poste symbolique de la République française, de son « libéralisme » et de son « traditionnel esprit démocratique ». Comme l'a souligné Keith Holz, l'art des artistes allemands réfugiés en France – mais aussi en Grande-Bretagne ou en Tchécoslovaquie – fut soustrait par ces régimes démocratiques « en tant que partie de leur réponse défensive face à l'Allemagne renaissante sous Hitler<sup>106</sup> ». De leur côté, les artistes allemands à Paris accentuèrent souvent leur proximité « à la tradition libérale pour la liberté artistique<sup>107</sup> ».

Ce fut cette même notion de liberté qui guida Dézarrois et qu'il chercha à mettre au cœur de la politique culturelle qu'il mena au Jeu de Paume. Dans un long article qui ressemble à un discours-programme concernant le Jeu de Paume et que Dézarrois publia dans sa revue quelques mois après la mort de Bénédite en 1925, il décrivait le rôle que, selon lui, le Jeu de Paume aurait dû jouer en France et en Europe. « C'est enrichir encore son propre patrimoine que d'ouvrir libéralement aux autres son cœur et son esprit. Ce fut toujours, à travers les siècles, le génie particulier de ce pays, terre par excellence des échanges spirituels entre les pays libres et de l'hospitalité<sup>108</sup> ». Le Jeu de Paume devait maintenir cette tradition et, donc, symboliser le « libéralisme traditionnel de l'accueil français<sup>109</sup> ». Autrement dit, Dézarrois ne considérait pas le Jeu de Paume comme un simple musée dédié à l'art de l'étranger ou comme une institution où nouer des liens diplomatiques, politiques et culturels avec d'autres pays en Europe et ailleurs, c'était pour lui un espace au service de la politique républicaine. Les échanges artistiques, les arts étrangers et les pratiques artistiques étaient donc mis au service de la République française dans sa version libérale et du mythe politique qui lui était attaché.

Afin de mener à bien son projet, Dézarrois réserva un espace de premier plan aux artistes de l'École de Paris, une expression qui, comme le souligne Laurence Bertrand Dorléac « contenait, dès l'origine, toutes les aspérités du projet d'intégration française des artistes étrangers<sup>110</sup> ». Après la réouverture du Jeu de Paume entre fin 1932 et début 1933, la salle XIV du musée fut entièrement consacrée, bien que temporairement, aux « chefs de

106 Traduit en français par l'auteure. 'As part of their defensive response to a resurgent Germany under Hitler'. Keith Holz, *Modern German art for Thirties Paris, Prague, and London: Resistance and Acquiescence in a Democratic Public Sphere*, Ann Arbor, MI, University of Michigan Press, 2004, p. 9.

107 Traduit en français par l'auteure. 'To liberal French traditions for the freedom of art'. Holz, 2004 (note 106), p. 236. Il se réfère notamment au *Freier Künstlerbund (FKb)*.

108 André Dézarrois, « Au Jeu de Paume des Tuileries. Le musée des écoles étrangères », dans *RAAM*, tome XLIX, janvier-mai 1926, p. 160-172, ici p. 171.

109 Raymond Bouyer, « Les expositions. L'inauguration du musée des écoles étrangères contemporaines », dans *Le Bulletin de l'art ancien et moderne*, janvier 1933, p. 24-26, ici p. 26.

110 Laurence Bertrand Dorléac, « L'art de l'étranger », dans Laurent Gervereau, Pierre Milza, et Émile Temime (éd.), *Toute la France : histoire de l'immigration en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Bibliothèque de documentation internationale contemporaine; Somogy, Musée d'histoire contemporaine, 1998, p. 270-277, ici p. 271. Voir aussi Kate Kangaslahti, « Foreign Artists and the École de Paris: Critical and Institutional Ambivalence between the Wars », dans Adamson et Norris, 2009 (note 94), p. 165-191.



file dans le mouvement de la peinture internationale [...] qui ont été classés sous la dénomination d'« École de Paris »<sup>111</sup> » (fig. 5). Comme Dézarrois, le critique Paul Fierens affirmait que le Jeu de Paume incarnait parfaitement le fait que Paris était la ville « où l'art de l'Europe moderne aura fait converger ses voies, et d'où il aura rayonné dans les directions les plus diverses<sup>112</sup> ». Le but de Dézarrois était en effet de faire du musée des Écoles étrangères un lieu où rendre visible le rôle que la France, notamment Paris, jouait dans le processus d'internationalisation des pratiques artistiques, un lieu donc où révéler le cosmopolitisme parisien en tant que symbole du libéralisme artistique et politique caractérisant, pour Dézarrois, depuis toujours la République française. Afin de réaliser son ambition, comme nous l'avons montré, il se tourna donc dans sa politique d'achats – principalement, mais non exclusivement – vers les Italiens de Paris, vers les artistes fuyant le Reich, et vers les artistes de l'École de Paris. Dans une longue note rédigée pour Huisman, il déplorait abondamment les politiques d'achat très restrictives pratiquées par les anciens directeurs des Beaux-Arts en essayant donc de le convaincre de suivre une autre voie. Ce que, au moins partiellement, il réussit à obtenir. Dézarrois écrivait à Huisman en avril 1936 :

« en se tenant strictement sur ce plan de « l'École de Paris » et des artistes remarquables de l'étranger venus travailler chez nous, dont notre « climat » a facilité la naissance, l'éclosion ou l'évolution, qui ont contribué à l'éclat de notre capitale et au rayonnement de son génie, il y a là toute une politique d'achats significatifs qui pourrait encore se faire<sup>113</sup> ».

Comme l'attestent ces propos, Dézarrois aspirait à transformer le Jeu de Paume en un musée qui saurait promouvoir et construire le mythe d'une vision française de l'art international indépendant, c'est-à-dire renforcer le mythe faisant de Paris un creuset artistique cosmopolite et de la France un pays, ou mieux une République, dont le libéralisme politique avait rendu cette « expérimentation » artistique possible. L'ambition de Dézarrois doit être également lue à la lumière des bouleversements que traversa le milieu artistique parisien ainsi qu'à celle de l'histoire du politique. Comme le rappelle Béatrice Joyeux-Prunel, le souci de définir et de promouvoir une vision française de l'art émergea dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, donnant lieu à un débat plus vaste opposant art national et art

111 AN, 20144795/44, Communiqué de Presse « Le musée des écoles étrangères contemporaines », fin 1932, f. 1. Il est important de rappeler en marge qu'une polémique au sujet de la salle éclata entre Dézarrois et Paul Guillaume. Voir Paul Guillaume, « L'étrange classification de l'art étranger au musée de Jeu de Paume », dans *Paris-Midi*, 7 février 1933 ; pour la réponse de Dézarrois, voir André Dézarrois, « Les artistes étrangers de Paris au musée du Jeu de Paume », dans *Paris-Midi*, 17 février 1933. En outre, la salle fut durement critiquée par Camille Mauclair, voir Camille Mauclair, « Le nouveau musée de Jeu de Paume », dans *Le Figaro*, 25 décembre 1932, p. 2.

112 Paul Fierens, « Le nouveau musée du Jeu de Paume », dans *Journal des débats politiques et littéraires*, 10 janvier 1933, p. 3.

113 F/21/4473, Rapport d'André Dézarrois à Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts, 6 avril 1936, f. 4.



- 5 Réouverture du Jeu de Paume en 1933. Salle XIV, dédiée à l'exposition temporaire de l'École de Paris et salle XV, avec la toile *Solitude* (1931) de Mario Tozzi

étranger, artistes nationaux et artistes étrangers. Dès le Salon d'Automne de 1912, « la peur de l'étranger et de la modernité n'était en fait que la face émergée d'une crise plus profonde : celle de la définition d'un art moderne national, de l'épuisement du système artistique cristallisé autour de l'héritage impressionniste centré sur Paris<sup>114</sup> ». Le débat fut relancé dans les années 1920 à un moment où, effectivement, le milieu artistique français, ancré d'abord dans Paris, était en train de perdre sa centralité<sup>115</sup>. Cependant,

---

114 Béatrice Joyeux-Prunel, « L'art de la mesure. Le Salon d'Automne (1903-1914), l'avant-garde, ses étrangers et la nation française », dans *Histoire & mesure* XXII/1, 2007, p. 145-182, ici p. 148.

115 Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques : 1918-1945 une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2017, p. 615. La grande enquête « Pour un musée français d'art moderne » dans *L'Art vivant* témoigna naturellement de cette quête d'affirmer la centralité parisienne, *ibid.*, p. 614.

dans les années 1930, Paris regagna, au moins partiellement, sa position phare perdue<sup>116</sup>. Dézarrois fut l'un des acteurs qui contribua à relancer cette centralité artistique parisienne autant qu'une vision française de l'art international indépendant, transformant le Jeu de Paume en un espace qui aurait dû relancer le mythe d'une France pays d'échanges, d'hospitalité et de libéralisme politique et artistique.

Cependant, comme nous l'avons examiné dans cet article, le directeur du Jeu de Paume mit en œuvre ces idées à travers des relations souvent controversées avec les pays étrangers et leurs arts et, pour lui-même, à travers un parcours intellectuel ambigu et pas immédiatement déchiffrable. Dézarrois se montra loyal envers la République, certes, sa loyauté fut celle d'un républicain conservateur très ancré à droite et proche du mouvement fasciste italien. Qu'il le voulût ou non, ses stratégies et sa posture de « républicain de droite » contribuèrent à faire du Jeu de Paume un rouage des politiques françaises visant à l'élaboration d'une mythologie politique républicaine, entraînant simultanément dans son sillage toute l'ambiguïté inhérente à l'idéologie républicaine même. À ce propos, l'histoire du politique nous rappelle que les tenants des idéologies conservatrices et droitières, même les plus radicales, déclaraient eux aussi souvent œuvrer à l'édification d'un projet républicain et proclamaient tout aussi fréquemment leur « fidélité à la république<sup>117</sup> ». À cet égard, il faut rappeler comment, à partir de la seconde moitié des années 1930, « la droite essaya de capturer la défense de libertés républicaines du Front Populaire<sup>118</sup> ». Dézarrois, « républicain de droite », agit pareillement au Jeu de Paume à travers ses politiques d'acquisitions visant à promouvoir le soi-disant libéralisme politique et le cosmopolitisme artistique français.

Nous avons donc mis en lumière une partie de la complexité et des ambiguïtés inhérentes aux relations entre art et politique, et entre politiques culturelles et enjeux identitaires dans l'Entre-deux-guerres. Afin de démêler quelques-uns des fils de l'écheveau, l'analyse de la personnalité complexe du directeur du Jeu de Paume est éclairante. Sa pensée ainsi que ses orientations politiques ont sans doute influencé les politiques d'achat du musée dans les limites de ce qu'il pouvait faire par rapport aux pouvoirs publics. En outre, l'étude du profil intellectuel d'André Dézarrois révèle que le Jeu de Paume ne manifeste pas seulement la division entre école nationale et écoles étrangères contrairement à ce qui est souvent noté. C'est également un musée où les pratiques artistiques menées

116 Joyeux-Prunel, 2017 (note 115), p. 551-158, 607-623, 917-920. Ce changement était également dû à la reprise du marché de l'art après 1934, mais surtout à partir de 1936, année correspondant aussi à la victoire du Front Populaire, qui apporta un soutien très considérable à l'art vivant, voir *ibid.*, p. 607-608.

117 Vincent Duclert, Christophe Prochasson et al. (éd.), *Dictionnaire critique de la République*, Paris, Flammarion, 2002, p. 25.

118 Traduit en français par l'auteure, « The right attempted to capture the defence of Republican freedoms from the Popular Front ». Kevin Passmore, *The Right in France from the Third Republic to Vichy*, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 335.

à Paris, y compris par des artistes étrangers, devinrent l'une des clés de voûte de la mythologie politique républicaine. Autrement dit, le musée devint un endroit où fabriquer une vision française de l'art moderne international, ancrée dans le cosmopolitisme artistique parisien, afin de relancer et mythifier le libéralisme politique républicain. Enfin, le lien et l'influence réciproque entre idéologie républicaine, avec le mythe y afférent, et pratiques artistiques de l'Entre-deux-guerres mériteraient d'être étudiés et élucidés plus attentivement en considérant tant la complexité esthétique et le pluralisme artistique que la pluralité des portées politiques se cachant derrière ce qu'on désigne sous le terme de « républicanisme ».







# Museum Acquisition Policies in Germany and France: Alfred Flechtheim and the Interwar Advocacy of *Cahiers d'Art*

Chara Kolokytha

“I became a dealer in December 1913....I opened my gallery in Düsseldorf, with paintings by Rhenish painters and some German artists living in Paris ....During the war, my gallery was turned into a military hospital.... I reopened my gallery in 1919....It was not until 1921 that I opened a branch in Berlin.”—Alfred Flechtheim

“Which artistic event in Germany has struck you the most since the beginning of the century? Flechtheim, lighting another big cigar, said: ‘Schmeling, the boxer’.”—Christian Zervos<sup>1</sup>

In 1921, the German art dealer Alfred Flechtheim (1878–1937) turned his Düsseldorf gallery’s small catalogs, referred to as ‘Marginalien’, into the artistic and literary review *Der Querschnitt*. He announced that the luxury tax law had thwarted his affairs and that he would postpone his exhibitions until the tax was repealed or made reasonable.<sup>2</sup> The same year, however, he opened two more galleries: one in Berlin, the other in Frankfurt. Alongside Paul Cassirer (1871–1926) and Daniel-Henry Kahnweiler (1884–1979), Flechtheim is best known for promoting modern French art in Germany before the war. However, the dealer’s support for French contemporary art is attested to in his early activities dating before the opening of his Düsseldorf gallery in 1913 and, more precisely, in

---

Unless otherwise stated, all translations are the author’s own. I am grateful to the editors for their valuable remarks.

- 1 Christian Zervos, “Nos Enquêtes: Entretien avec Alfred Flechtheim,” in *Feuilles Volantes—Supplément à la revue Cahiers d'Art* 10, 1927, p. 2.
- 2 Alfred Flechtheim, “Mitteilungen der Galerie Flechtheim,” in *Der Querschnitt* 1, January 1921, p. 12; see also Otfried Dascher, “*Es ist was Wahnsinniges mit der Kunst*”: Alfred Flechtheim: Sammler, Kunsthändler und Verleger, Wädenswil, 2011.





- 1 *Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Köln*, Catalogue 1912

his involvement in the third exhibition of the *Sonderbund westdeutscher Kunstfreunde und Künstler* in Cologne (fig. 1).<sup>3</sup> The outcome of the war fostered rivalries in the artistic exchanges between the two countries, although Flechtheim successfully continued playing the role of the cultural mediator for some time.<sup>4</sup> While German contemporary art was utterly unknown in France, Alexandre Kostka has interestingly noted that exhibiting

3 See Stephanie Sonntag, *1912 Mission Moderne: Die Jahrhundertschau des Sonderbundes*, Cologne, 2012.

4 See also Hélène Ivanoff, "Alfred Flechtheim (1878–1937): un passeur de l'art moderne, de l'art des Mers du Sud et de l'art africain"; and Chara Kolokytha, "Christian Zervos, les galeries Cahiers d'Art et M.A.I., la suppression des -ismes de l'Art," in Denise Vernerey and Hélène Ivanoff (eds.), *Les Artistes et leurs Galeries: Paris-Berlin, 1900–1950*, vol. 2: Berlin, Mont-Saint-Aignan, 2020, pp. 111–129 and 281–299.

Pablo Picasso and Fernand Léger in Berlin after the war was conceived as defeating the enemy, as disarming France.<sup>5</sup> This climate was, in fact, cultivated by Flechtheim. The first issue of *Der Querschnitt* published a humoristic text presenting art-related news in Germany, which included the French quotation “Nous avons perdu la guerre, mais nous avons gagné Marie”—a “blasphemous” comment on Marie Laurencin’s success in Germany.<sup>6</sup> Flechtheim’s commercial affairs with France and his position toward Parisian art were undoubtedly affected by the national antagonism nourished during the war as well as by the postbellum inflation and rapidly rising market value of modern French art.

This change in the German dealer’s preferences became evident through his collaboration with the influential Parisian art review *Cahiers d'Art*—launched by the Greek-born former editor of the interior design review *Les Arts de la Maison* (Editions Albert Morancé), Christian Zervos (1889–1970)—in 1926, one year after the initiation of the debate about the creation of a museum of “living art” in Paris in the French press.<sup>7</sup> Although Flechtheim’s original involvement in the Parisian review concerned his and Zervos’s (fig. 2) shared interest in both Picasso and the primitive arts, it is worth noting that their disagreement developed in line with the post-World War I rivalry between the two countries. This fact calls out for closer investigation, mainly regarding the interests of both parties. The article discusses museum acquisition policies in France and Germany and the role of art dealers in the institution of contemporary art in both countries through close observation of the course and outcome of Flechtheim and Zervos’s collaboration and their renegotiation of the pre-World War I market conditions for French art on postwar ground.

- 
- 5 Alexandre Kostka, “Une Crise Allemande des Arts Français? Les Beaux-arts entre diplomatie et propagande,” in Gilbert Krebs and Hans Manfred Bock (eds.), *Echanges Culturels et Relations Diplomatiques*, Paris, 2005. pp. 243–252.
  - 6 “Urteile über den Querschnitt,” *Der Querschnitt* 1, 1921, p. 194; also quoted in Kostka, 2005 (note 5). On the reception and diffusion of German art in France, see also Marie Gispert, *L'Allemagne n'a pas de peintres: Diffusion de l'Art Allemand Moderne en France durant l'Entre-deux-guerres, 1918–1939*, PhD thesis, Université Paris I, 2006; and Mathilde Arnoux, *Les Musées Français et la Peinture Allemande: 1871–1981*, Paris, 2007.
  - 7 On Zervos see, amongst many papers by the same author, Christian Derouet (ed.), *Cahiers D'Art: Musée Zervos à Vézelay*, Paris, 2006; and Chara Kolokytha, “Christian Zervos critique d'art: partis pris, polémiques et débats,” in Catherine Méneux and Marie Gispert (eds.), *Critique(s) d'art: nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, Paris, 2015, website of l'HiCSA, published online April 2019, pp. 257–272, URL: [http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/Actes%20Critiques%20art%20Meneux%20Gispert\\_2019/14\\_KOLOKYTHA.pdf](http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/Actes%20Critiques%20art%20Meneux%20Gispert_2019/14_KOLOKYTHA.pdf) [accessed: 17.01.2022]. On the debate, see Chara Kolokytha, “The debate over the creation of a Museum of Modern Art in Paris between the wars and the shaping of an evolutionary narrative for French art,” in *Il Capitale Culturale: Studies on the Value of Cultural Heritage* 14, 2016, pp. 193–222.



2 *Feuilles Volantes – Supplément à la revue Cahiers d'Art* 7-8, 1927, p. 7

*Picasso, Ortiz et Flechtheim, s'entraînaient pour un concours à la nage.*

### A Franco-German Cooperation Initiative

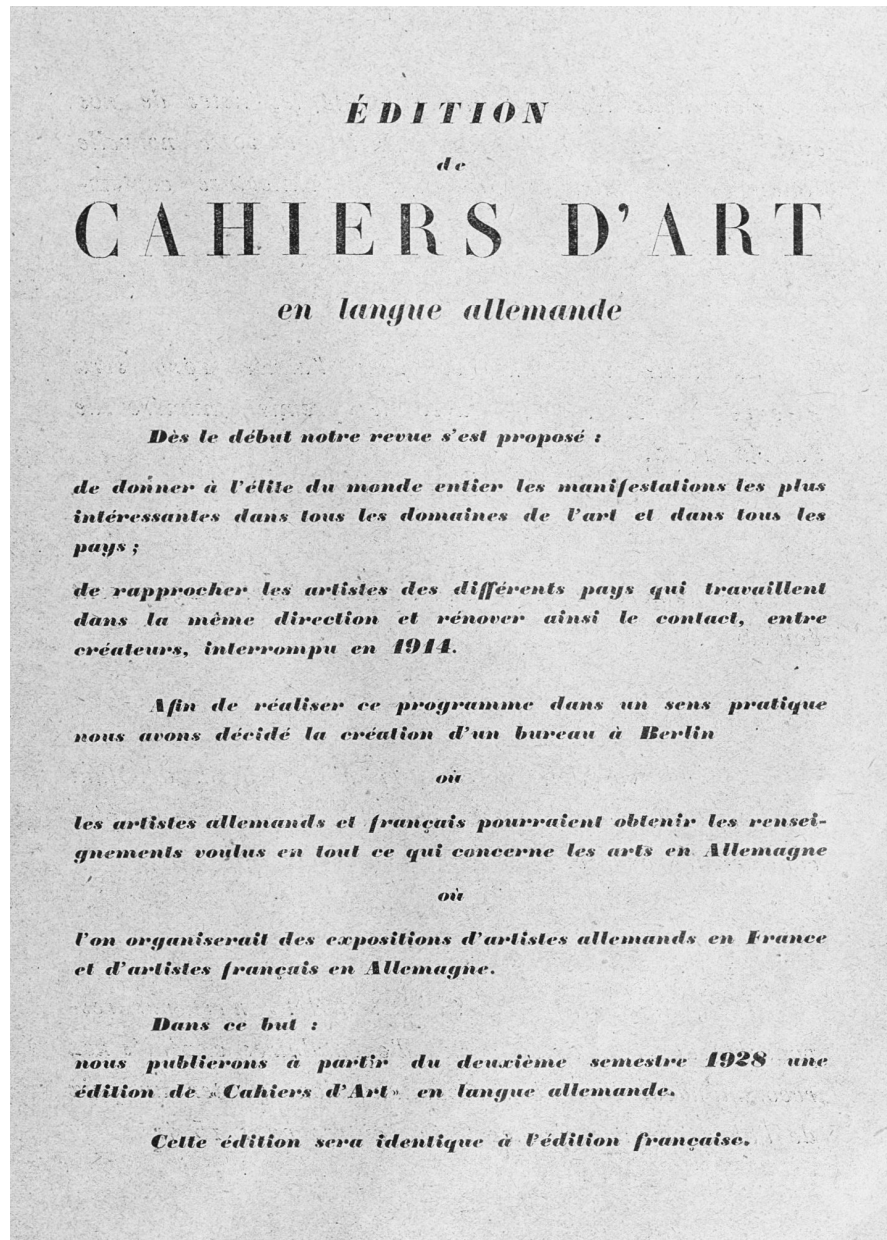
“It is my opinion that art can never be the exclusive property of any single nation but belongs to all mankind.”—Alfred Flechtheim<sup>8</sup>

Flechtheim's opening speech for the Dietz Edzard and Paul Kleinschmidt exhibition in his Berlin gallery in 1928 discordantly coincides with his turning his back on contemporary Parisian art, which was the reason behind his dispute with *Cahiers d'Art*. Although, as Malcolm Gee has shown, the years from 1926 to 1929 were “relatively prosperous and stable” in Germany, marking a period during which “relations with the West, particularly France, were normalised,” the situation changed considerably in the triennium that followed, when the political-economic climate became increasingly inauspicious, notably for modern art.<sup>9</sup> In France, Zervos struggled to avoid bankruptcy shortly after *Cahiers d'Art*'s first year of publication—a situation that persisted until the mid-1930s. His review counted on gallery subscriptions and advertising fees for subsistence, and he established

8 Anon., “Art Belongs to Mankind, says A. Flechtheim,” in *The Chicago Tribune*, European Edition, Paris, 1 March 1928, p. 7.

9 Malcolm Gee, “Defining the modern art collector in the Weimar years,” in U. Wolff-Thomsen and S. Kuhrau (eds.), *Geschmacksgeschichte(n): öffentliches und privates Kunstsammeln in Deutschland, 1871-1933*, Kiel, 2011, p. 117 (and 115-130).

3 *Cahiers d'Art* 10,  
1927, n.p.



links with most of the newly founded art galleries situated in the proximity of the sixth and eighth arrondissements, such as Myrbor; the Bibliothèque étrangère; and the Zak, Pierre, Van Leer, and Katia Granoff galleries. It also published full-page advertisements for established dealers, such as Etienne Bignou and Flechtheim. Early subscriptions in Germany were signed by Julius Meier-Graefe, Alexander Koch, Hans Hartung, Walter



Friedlander, the Hamburger Kunsthalle, and the Warburg Library. Zervos avoided paid advertisements for *Cahiers d'Art*, arranging reciprocal advertising with Alexander Koch's *Deutsche Kunst und Dekoration* and *Innen Dekoration*. Furthermore, he started collaborating with German dealers and magazine editors who had supported or looked favourably on Parisian contemporary art since the early issues of *Cahiers d'Art*. Texts on Picasso, Georges Braque, Raoul Dufy, Pablo Gargallo, and Léopold Lévy, originally published by *Cahiers d'Art*, also appeared in German translation in Flechtheim's *Der Querschnitt*, Bruno Cassirer's *Kunst und Künstler*, Paul Westheim's *Das Kunstblatt*, and Koch's *Deutsche Kunst und Dekoration*.

By the end of 1927, and despite his precarious financial situation—oppressive financial status, Zervos started planning a German edition of his review (fig. 3) under the title *Neue Kunsthefte* in collaboration with Flechtheim and his then assistant, Curt Valentin. The German edition of *Cahiers d'Art* was advertised as being identical to the French and was promoted as a revival of contact between the two countries, which had been interrupted since 1914. It also announced the opening of an office in Berlin, which would serve as a meeting point for German and French artists, with exhibitions of German art in France and French art in Germany.<sup>10</sup> Although the initiative was deemed reciprocal and part of the effort to normalize Franco-German relations, Zervos faced interventions in the content of his periodical by any third-party with unilateral skepticism. *Cahiers d'Art* continued its program, presenting fragmentary reports on certain aspects of German art that conformed to its editor's personal taste and sympathies. Flechtheim, on the other hand, envisaged the German edition as a discussion forum for Franco-German art, where his protégés would be treated on equal terms with the French while their strategic side-by-side presentation with internationally acclaimed Parisian artists would boost their reputation and market value. According to a letter from Valentin to Zervos, the first issue of the German edition of *Cahiers d'Art* proposed including texts on Renée Sintenis and Mies van der Rohe. Only the second appeared in the original French edition, as part of the architectural column that was an integral part of the review's early issues. The German involvement and pressure Flechtheim put on Zervos was one of the many administrative and financial reasons why the project—whose conception was rooted in the rationale of the prewar market—was called off.<sup>11</sup>

10 “Edition de Cahiers d'Art en langue allemande. Dès le début notre revue s'est proposé: de donner à l'élite du monde entier les manifestations les plus intéressantes dans tous les domaines de l'art et dans tous les pays; de rapprocher les artistes des différents pays qui travaillent dans la même direction et rénover ainsi le contact, entre créateurs interrompu en 1914. Afin de réaliser ce programme dans un sens pratique nous avons décidé la création d'un bureau à Berlin où les artistes allemands et français pourraient obtenir les renseignements voulus en tout ce qui concerne les Arts en Allemagne où l'on organiserait des expositions d'artistes allemands en France et d'artistes français en Allemagne. Dans ce but: nous publierons à partir du deuxième semestre 1928 une édition de Cahiers d'Art en langue allemande. Cette édition sera identique à l'édition française.”: *Cahiers d'Art*, 1927, (note 1), n.p.

11 A thorough discussion can be found in Chara Kolokytha, *Formalism and Ideology in 20th century Art*:

The German edition collapsed in 1928 together with *Feuilles Volantes*, the short-lived supplement to *Cahiers d'Art* launched about a year earlier, which published interviews with art dealers such as Flechtheim (fig. 4), Kahnweiler, Paul Guillaume, Berthe Weill, Bignou, and the Rosenbergs. Flechtheim continued exerting pressure over the continued publication of the *Neue Kunsthefte* until the early 1930s, when he eventually launched another magazine, *Omnibus*, in Germany. He had offered significant backing to *Cahiers d'Art* and had most of his protégés—namely Willy Baumeister, Max Beckmann, Ernesto de Fiori, Georg Kolbe, among others—subscribed ad interim to the review and occasionally even paid for their subscriptions. Zervos emphatically advertised the non-commercial character of his activities. By 1928, he sought to establish contacts with German museum directors. In a letter to the Berlin Nationalgalerie director, Ludwig Justi, he proposed an exhibition of young Parisian artists at the Kronprinzenpalais in Berlin, headed by Justi since 1919. The letter is interesting, as Zervos opposed the involvement of art dealers, who, according to his own words, would turn this artistic manifestation into a commercial affair. He proposed, in return, an exhibition of German art in Paris.<sup>12</sup>

Although there is no indication that Justi responded, in this letter and elsewhere, Zervos is a self-proclaimed fervent supporter of modern German art, pointing out the indifference of his German colleagues who insisted, as he informed Justi, that “German art is not worth showing.” His support was nonetheless parochial and overtly reduced to a small number of reproductions of German artworks in *Cahiers d'Art* in the late 1920s, the first solo exhibitions of Kandinsky and Klee in Paris, and a Franco-German exhibition of sculpture at the Georges Bernheim gallery in 1929—all planned in collaboration with Flechtheim and with the involvement of Tériade (1897–1983), a *Cahiers d'Art* critic and future founder of the reviews *Minotaure* and *Verve*. Apart from his commentaries on Kandinsky and Klee, and despite his close collaboration with Will Grohmann, Zervos avoided commenting on German contemporary art in his review. Instead, he repeatedly underpinned the fact that French modernism could well serve as an example for German artists to follow. But while

---

*Cahiers d'Art, Magazine, Gallery, and Publishing House (1926–1960)*, PhD thesis, Northumbria University, 2016, pp. 96–105.

- 12 “Je prépare pour octobre une Exposition à la Maison Municipale de Prague des jeunes peintres de Paris, dont voici les noms: Beaudin, Borès, Chirico, Cossio, Max Ernst, Fautrier, Ghika, Jean Lurçat, Marcoussis, Masson, Miro, Olivares, Ozenfant, Tarsilla, Vines, Viollier, et les sculpteurs Henri Laurens, Jacques Lipchitz .... J'aimerais beaucoup faire cette exposition en Novembre à Berlin, mais je préférerais éviter les marchands de tableaux afin que cette exposition reste comme une manifestation d'art et non comme une affaire commerciale. Je pensais donc vous demander s'il serait possible de faire faire cette exposition en [sic] Kronprinzepalais vers le milieu Novembre.... En retour nous pourrions organiser une exposition de peintres allemandes [sic] à Paris.... J'ai déjà essayé de mettre en exécution ce projet l'année dernière mais la plupart des allemands que j'avais consultés m'avaient invariablement répondu que les artistes allemands ne valaient pas la peine d'être montrés, ce qui n'est pas du tout mon avis, considérant qu'en ce moment l'art n'existe qu'en France et en Allemagne.”: Zervos, letter to Ludwig Justi, 18 July 1928, in Fonds Cahiers d'Art, CAPROV 1, Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, Paris.



# feuilles volantes

BULLETIN DE L'ACTUALITÉ ARTISTIQUE. PEINTURE. SCULPTURE. ARCHITECTURE. MUSIQUE. MISE EN SCÈNE. DISQUES. CINÉMATOGRAPHIE. ÉDITIONS DE LUXE. OUVRAGES D'ART, PORTRAITS D'ARTISTES. LES PÉRIODIQUES. LES VENTES, ETC.

DEUXIÈME ANNÉE

Supplément à la Revue « Cahiers d'Art »

N° 10. — MCMXXVII

## Nos enquêtes : Entretien avec Alfred Flechtheim

M. Flechtheim possède à Berlin une belle galerie donnant sur le quai de Lutzow, traversé de temps à autre par un remorqueur à longue cheminée et qui semble s'amuser avec les canards qui s'y ébattent en foule, comme les pigeons à la place Saint-Marc.

Dans le petit jardin qui précède la Galerie, un homme nu de de Fiori lève les bras comme les éphèbes fixés par la statuaire hellénique. Il implore qu'on le soustraie au froid féroce qui semble vouloir faire craquer son corps.

Il supplie qu'on l'introduise dans la douce atmosphère de la Galerie. Mais le maître, nerveux, suçante un gros cigare, affairé, va d'un pas court et rapide, sa petite tête enfoncée dans les épaules, précédé de ses bras pendus, d'une salle à une autre salle. Il n'écoute rien, il ne veut rien écouter...

Tantôt dans une salle, tantôt dans une autre, tantôt dans un bureau, tantôt dans un autre, toujours suçante un gros cigare, il faut un temps infini et l'aide de plusieurs secrétaires et de son chauffeur-factotum Bernhard, pour coincer le patron et le faire poser. Tendue en avant, contractée décorée d'yeux fouineurs, sa figure vous rappelle les gargouilles. Fébrile, vil, joyeux, désespéré, sensuel, calculateur, injuste, enthousiaste, Flechtheim est tout cela à la fois. Il s'exalte et se révolte en même temps. Habité par des démons de toutes sortes, son corps est une mécanique de vie et de sensibilité vibrante, toujours en état de désir passionné. Il est, par excellence, le type du juif intensément lyrique. Lyrique dans ses tractations, dans ses amitiés, dans ses vices.

Abondant de paroles comme un feu d'artifice, il cherche à vous expliquer sa pensée. Et l'on sent son esprit s'étendre constamment, se remuer en tous sens, pour se rétracter aussitôt avec l'inquiétude d'avoir dit trop long.

Et d'abord une réserve pour se donner plus de souffle :

— Dommage que vous ne m'ayez interviewé plus tôt. M. Paul Rosenberg vous a dit tout ce que j'avais à vous dire

d'essentiel et, avec tant d'esprit et d'à-propos que j'en suis désolé.

Puis avec laisser-aller et confiance :  
— Je suis né en Westphalie que vous connaissez si bien en France, grâce à *Candide*. J'ai passé deux années à Genève dans une école de commerce. Mon père, comme mon grand-père et arrière-grand-

moment par l'entrée de René Sintenis et les chaleureuses accolades que Flechtheim s'est mis à lui prodiguer. René Sintenis a un chien et des mains remarquables.

... Ma conversion à la peinture fut opérée lors de mes voyages à Paris. A ce moment Wilhelm Uhde était installé à Paris dans un somptueux appartement, plein d'emblèmes d'étudiants allemands et de toiles de Picasso, de Braque et surtout d'Henri Rousseau.

En ce temps-là, Kahnweiler était installé rue Vignon, dans une toute petite boutique pleine de chefs d'œuvre de la jeune génération et d'un tout vieux domestique, beau à peu près comme la bonne de chez Vollard.

Un jour je passais pour affaire rue Laffitte, mais au lieu d'entrer dans une banque comme je me le proposais, je me suis laissé tenter par la boutique du père Sagot où j'ai acheté des eaux fortes de Picasso dont j'ai fait la connaissance dans cette même boutique et dont la figure m'avait beaucoup impressionné. Je ne m'en expliquais pas alors la raison car j'étais encore dans les blés.

Le père Sagot était l'homme le plus charmant du monde et avec cela d'une honnêteté dont je garde le souvenir le plus touchant. Son portrait par Picasso se trouve maintenant chez mon ami Reber. Un peu plus tard, j'ai fait la connaissance de Félix Fénéon qui me vendait des aquarelles de Rodin, des pommes de terre de Van Gogh, des soldats de Cézanne et beaucoup d'autres choses.

Mais pour moi, la connaissance la plus fertile était celle de Kahnweiler, à qui je dois d'être devenu ce que je suis maintenant, un propagandiste de l'art contemporain français en Allemagne, ce que Paul Cassirer a été pour les impressionnistes.

En 1912, toujours marchand de grains, j'ai organisé avec les directeurs des musées rhénans et quelques peintres de Dusseldorf l'exposition du Sonderbund de Cologne, exposition qui fut un succès retentissant pour l'art vivant et qui l'a fait connaître non seulement chez nous, mais dans le monde entier.



A. Flechtheim, photo Riess, Berlin.

père, peut-être même mes bisaïeuls et trisaïeuls, étaient négociants en grains (même pedigree que les dynasties des Rosenberg, de Rembrandt, puisque meunier, et de Pascin, exportateur de grains sur le Danube). J'ai voulu être le digne successeur de mon père. Pour m'initier aux arcanes du métier, j'ai passé ma jeunesse dans toutes sortes de maisons de céréales, à Londres, à Anvers, à Paris, en Russie, en Roumanie, en Espagne, en Italie. Mais à la longue j'en ai eu assez du seigle, de l'orge, des tourteaux, du tournesol, de la hausse et de la baisse à Chicago et à Anvers.

La conversation fut interrompue à ce

Flechtheim dealt with accommodating German museums' interest in buying German contemporary art, Zervos and his colleague Tériade reminded him on several occasions that Parisian modernism was little known in Germany without bearing a share of responsibility for the fact that German art was entirely unknown in France.

In 1929, in the wide-circulation Parisian daily *l'Intransigeant*, Tériade mockingly wrote about a German art dealer's—quite likely Flechtheim's—prognostic of the future of Berlin as a world art market, an aspiration revealed earlier in *Der Querschnitt*.<sup>13</sup> He expressed disbelief in this development unless, he argued, “the young elements of Parisian painting rekindle new enthusiasm for Germany.”<sup>14</sup> Both Zervos and Tériade devaluated the Expressionist nature of German art that Flechtheim had begun to present in his galleries in the mid-1920s, showing a keen interest in the quests of New Objectivity and, earlier, in the promotion of Rhenish Expressionism. Tériade referred to German Expressionists as the “*fauves allemands*,” who remain in the state of Fauvism for their whole lives. In France, Fauvism, he vouched, had been a moral movement indicating the primal state of youth but had become morale in Germany.<sup>15</sup> Vindicating *Cahiers d'Art*'s mission, Tériade explained that Parisian art was being largely ignored in Germany, with Cubism playing a paltry role. At the same time, German artists were unwarily attached to the Fauvism of Matisse, the objectivity of Derain, the mechanism of Léger, and the Greek spirit of Maillol<sup>16</sup>—all four of whom had solo shows in Flechtheim's galleries around that time.<sup>17</sup>

Not all exhibitions organized by Flechtheim were commercial. In fact, he displayed both artworks that were the property of his galleries and loans from private collections. The German dealer revived the strategy that he had introduced with Kahnweiler at the 1912 Sonderbund exhibition and the effort to legitimize new developments in certain artists' work through the retrospective presentation of their oeuvres.<sup>18</sup> While that was one aspect of his strategy, another was bringing together artworks by reputed artists and younger unknown artists in group exhibitions to attract attention to their work. Flechtheim had thereby become a useful connection for museum directors, assuming

13 Malcolm Gee, “The ‘cultured city’: The Art Press in Berlin and Paris in the early Twentieth Century,” in Malcolm Gee and Tim Kirk (eds.), *Printed Matters: Printing, Publishing and Urban Culture in Europe in the Modern Period*, Oxon/New York, 2002.

14 E. Tériade, “Une Enquête en Allemagne: La Peinture à Berlin,” in *l'Intransigeant*, 15 April 1929, p. 4.

15 Ibid.

16 Ibid.

17 February–March 1928: *Fernand Léger*, Gallery Flechtheim, Berlin; March 1928: *Aristide Maillol*, Gallery Flechtheim, Düsseldorf; November–December 1928: *Maillol*, Gallery Flechtheim, Berlin; April 1929: *André Derain*, Gallery Flechtheim, Berlin; November–December 1929: *Seit Cézanne in Paris*, Gallery Flechtheim, Berlin; and September–October 1930: *Matisse Braque Picasso, 60 Werke aus deutschem Besitz*, Gallery Flechtheim, Berlin.

18 Béatrice Joyeux-Prunel, “La construction internationale de l'aura de Picasso avant 1914: Expositions différenciées et processus mimétiques,” *Revoir Picasso*, conference papers, 26 March 2016, URL: [http://revoirpicasso.fr/wp-content/uploads/2016/04/RevoirPicasso-2015\\_J2\\_Circulations.pdf](http://revoirpicasso.fr/wp-content/uploads/2016/04/RevoirPicasso-2015_J2_Circulations.pdf) [accessed: 30.10.2021].

the role of intermediary between museums and collectors. In 1928, the director of the Kunsthalle Mannheim, Gustav Friedrich Hartlaub, took advantage of Flechtheim's connections to borrow works from private collections for the Max Beckmann exhibition at the museum.<sup>19</sup> *Der Querschnitt* started publishing long lists of modern German art acquired by museums from his gallery since 1925 (fig. 5).<sup>20</sup> The Belgian *Sélection* praised the institution of contemporary art in Germany and Moscow's modern art collections, presenting them as examples for other countries to follow. Meanwhile, in France, the troubled history of the Caillebotte bequest had become a cautionary tale for French museums and a rallying cry for progressive voices that called for policy change.

### French Art in German Museums

In November 1920, while Flechtheim was busy expanding his affairs in Germany and, later, Austria, the first issue of the post-World War I series of *Cahiers d'aujourd'hui*, launched by Georges Besson (1882–1971), published an extensive list of French artworks acquisitioned by German museums before the war. The commentary addressed pointed criticism of the place reserved for modern and contemporary French art in State museums, referring specifically to the Musée du Luxembourg, the first museum of contemporary art in France, and its director Léonce Bénédite (1859–1925). The latter had been held accountable for the unfair treatment of the Caillebotte bequest (1894) and the outdated art presented in the museum.<sup>21</sup> About a year later, in August 1921, the director of the École des Beaux-arts, Paul Léon (1874–1962), officially granted living artists the right to claim museum honors, a right until then exclusively reserved for academic artists.<sup>22</sup> That change not only marked an important date in the history of modern art but also coincided with the opening of the contemporary art section of the Musée de Grenoble, the first veritable museum of living artists in France, whose collection of contemporary art,

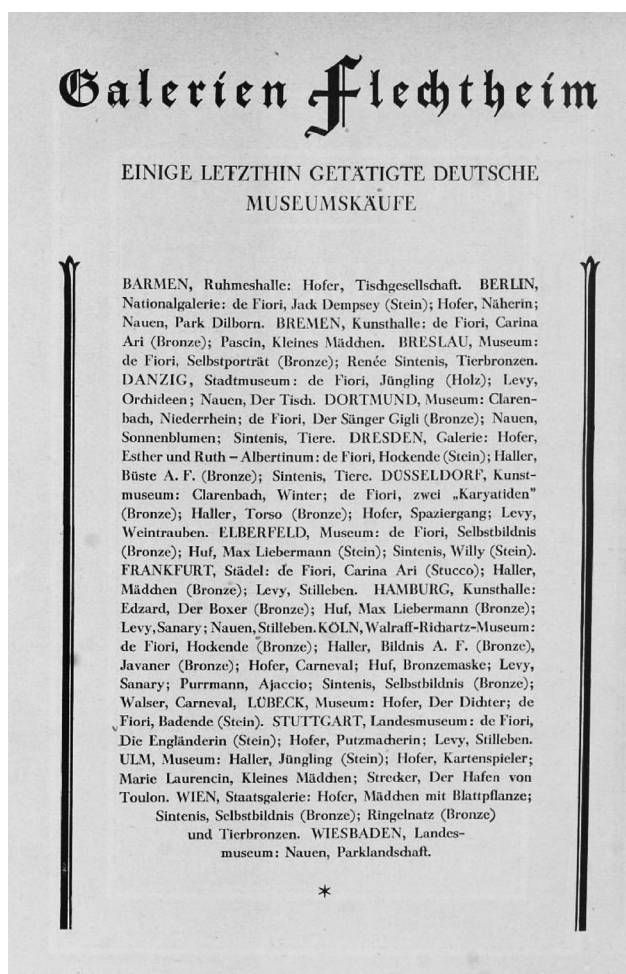
19 For more information, see the Alfred Flechtheim website, URL: <http://alfredflechtheim.com/en/artists/deutsche-moderne/> [accessed: 30.10.2021]. Zervos's voluminous Picasso catalog, launched in 1932, falls under the same rationale, with him acting as a key contact for those interested in Picasso's work.

20 "Galerien Flechtheim: Einige letzthin Getatigte Deutsche Museumskaufe," in *Der Querschnitt* 5/11, 1925.

21 "In 1914, a friend gave us the list of modern French paintings scattered in German Museums. It contained...two-hundred works that show the true tradition of French painting since Ingres and after Delacroix.... In 1914, French museums could barely count a hundred works comparable to those listed above.... It sometimes happens that the State...decides to buy the painting of a great living painter. It is purchased...often at 1/10th of its market value, under the promise of its assignment to the Luxembourg.... To welcome the new artwork it would be necessary to remove at least one Bouguereau, Lefebvre, Detaille, Roll, Chabas.... Therefore, the canvas acquisitioned at a discount is moved to some deposit. It stays there. Bénédite cares little for it.": Anon., "La peinture française en Allemagne," in *Les Cahiers d'aujourd'hui*, November 1920, n.p.

22 Jean Mirande, "Le Musée de Grenoble," in *Sélection* 9, 1924, p. 351.

- 5 “Galerien Flechtheim. Einige letzthin getätigte Deutsche Museumskäufe”, in *Der Querschnitt* 5, Heft 11, 1925



under the direction of Pierre Andry-Farcy (1882–1950), grew significantly through donations by artists, dealers, and collectors. A relatively minor institution, the Musée Albert André—established in 1917, when artist Albert André became director of the cantonal Musée Bagnols-sur-Cèze in Gard—was, in fact, the first museum of modern art in France, its collection enriched through donations by André’s artist friends, including, notably, Auguste Renoir. Between the public subscription for the acquisition of Edouard Manet’s *Olympia* by the State in 1890 to the individual donations to the Musée de Grenoble beginning in 1921, one witnesses strikingly minor changes in French museum acquisition policies for modern art.

The unhealed marks of postbellum inflation hindered the recovery of the art market, specifically affecting museum acquisition policies and publishing activities in both countries. Nevertheless, Zervos was determined to do his part to support the institution of con-



temporary Parisian art, which was striving to revive German interest and awaken French officials to the risks of cultural erosion. He started paying regular visits to Germany in the late 1920s. While planning the international exhibition of Franco-German sculpture at Georges Bernheim's gallery in 1929, *Cahiers d'Art* published a survey on "La Sculpture en Allemagne et en France" along with responses from Zervos's German colleagues. Grohmann's response is telling, as he asserts that—with the exception of Aristide Maillol, Edgar Degas, and Picasso, who were popular among the younger generation—Jacques Lipchitz, Henri Laurens, Charles Despiau, and Antoine Bourdelle were not household names in Germany.<sup>23</sup> The review sought, in fact, to promote the living influence of Cubism on the next generation.

A closer look into Kahnweiler's affairs in Germany before the outbreak of the war sheds much light on the reception and high visibility of French modern art in several German metropolises.<sup>24</sup> It is worth noting that the first work to enter a German public collection—a gouache by Picasso (*Acrobat et jeune Arlequin*, 1905)—was purchased for 1 200 Reichsmarks by banker and avant-garde patron August von der Heydt at the Galerie Marseille & Vildrac as early as 1911 and subsequently donated to the Elberfelder Museumsverein. In 1912, when the Musée du Luxemburg annexed the Orangerie to host part of the Caillebotte Impressionist collection, Kahnweiler sold Picasso's *La Famille Soler* portrait to the Wallraf Richartz Museum in Cologne. In France, the first work by Picasso to enter a public collection was *Femme lisant* (1920), donated by the artist to the Musée de Grenoble in 1921; a work by Matisse followed in 1922. In 1935, to ensure the posterity of his contribution to the renown of Parisian modernism, Flechtheim donated a portrait of himself painted by Karl Hofer in 1922.

*Cahiers d'Art* published a second survey on "La Peinture Française en Allemagne," inviting responses by German museum professionals. Then Kunsthalle Mannheim director Hartlaub expressed his willingness to carry on the work of former director Fritz Wichert and enrich the museum collection with works by not only French but also German modern and contemporary artists. He, nevertheless, pointed to the core problem of the postbellum art market, explaining that, while he expected to enrich the collection with works by Matisse, Picasso, and Braque, their high prices were prohibitive for German museums' modest budgets.<sup>25</sup> Hartlaub responded warily to the survey, as he was well aware of his commitments as a museum director to German art. He had started his career as an assistant to Gustav Pauli at the Kunsthalle Bremen and had witnessed the protests of Bremer artists against the speculation of the art market and the public debate over Pauli's acquisitions of French art to the detriment of

23 Will Grohmann, "Enquête sur la sculpture en Allemagne et en France," in *Cahiers d'Art* 10, 1928, pp. 370–376.

24 *Daniel-Henry Kahnweiler: Marchand, Editeur, Ecrivain*, Isabelle Monod-Fontaine (eds.), exh. cat. Paris, Centre Pompidou, Paris, 1984, pp. 106, 113, and 119.

25 Dr G. F. Hartlaub, "II. Enquête sur la Peinture Française en Allemagne," in *Cahiers d'Art* 1, 1929, p. 52.

that of Germany.<sup>26</sup> The protest took place before the Great War and was triggered by Pauli's 1911 acquisition of *Champ de coquelicots* (1889) by Vincent van Gogh for 30 000 Reichsmarks. Pauli was held equally responsible for having purchased Claude Monet's *Femme en robe verte* (1866) for about the same price a few years earlier. A two-hundred-page pamphlet was published in response to the protest, which included comments by forty-seven artists, twenty-eight art critics, and several dealers and gallery owners who defended Pauli and supported other German museum directors' acquisitions of French art.<sup>27</sup> Zervos deliberately overlooked the controversy and complaints raised by German artists and the State, once again spotlighting German interest in French art.

Resistance toward the policies of progressive museum directors in Germany were not uncommon. The case of Hugo von Tschudi was the most frequently quoted example of resistance to the conservatism of artistic and political institutions. Tschudi started his museum career as assistant to Wilhelm von Bode. From 1896 to 1908, he served as director of the Nationalgalerie of the Prussian capital.<sup>28</sup> His policies contradicted the political interests of Emperor Wilhelm II, and he was forced to resign in 1909. He was replaced by Justi, who, in fact, successfully continued his precursor's program. Tschudi is better known for having purchased the first works by Manet (*Au conservatoire*, 1879) and Cézanne (*Le Moulin sur la Coulevre à Pointoise*, 1881) to enter a public collection (fig. 6). Both works were purchased in Paris at the gallery Durand-Ruel for 22 000 French francs (FF) and 3 000 FF, respectively. Tschudi later became director of the Neue Pinakothek in Munich, where he continued enriching its modern collection with support from the private sector. Tschudi himself donated important works from his own collection to the Pinakothek, including a landscape by Monet (*La Seine à Argenteuil*, 1874), a self-portrait by Cézanne (1881–1882), a still life by Van Gogh *La Seine à Argenteuil (Tournesols*, 1888), and Paul Gauguin's *Te tamari no atua (The Birth*, 1896), which triggered his conflict with the Emperor and cost him his post at the Berlin Nationalgalerie.<sup>29</sup>

26 *Ein Protest deutscher Künstler mit Einleitung von Carl Vinnen*, Jena, 1911. The pamphlet includes comments by 140 German artists condemning art market speculation and the French intrusion into German museums.

27 *Im Kampf um die Kunst: Die Antwort auf den "Protest deutscher Künstler"*, Munich, 1911.

28 See also Birgit Verwiebe and Angelika Wesenberg (eds.), *Die Gründung der Nationalgalerie in Berlin: Der Stifter Wagener und seine Bilder. Für die Nationalgalerie—Staatliche Museen zu Berlin*, Cologne/Weimar/Vienna, 2013.

29 See also Peter Paret, "The Tschudi Affair," in *Journal of Modern History* 53/4, December, 1981, pp. 589–618; Françoise Fortser-Hahn, "Shrine of Art or Signature of a New Nation? The National Gallery(ies) in Berlin, 1848–1968," in *Studies in the History of Art* 47, Symposium Papers XXVII: The Formation of National Collections of Art and Archaeology, 1996, pp. 78–99; Jesús Pedro Lorente, *Museums of Contemporary Art: Notion and Development*, Ashgate, 2013, p. 110; and Bruce Altshuler (ed.), *Collecting the New: Museums and Contemporary Art*, Princeton, 2013, pp. 1–13.





6 Paul Cézanne, *The Mill by the Coulevre in Pontoise*, 1881, Alte Nationalgalerie, Berlin

Already before the Great War, several German museums had amassed important collections of modern French art. It is not surprising that German museums were the prime points of entry for French modernism, as Lorente has accurately argued, “because the ideal of heeding the entire range of cultural trends is very close to one of the basic principles of art historians, and the German-speaking universities had pioneered the development of the History of Art as a subject....In contrast to the predominant provincialism of other countries,” the scientific stature and reputation of the museum directors in Germany weakened confrontational criticisms and turned German museums into “public displays of the most advanced international art.”<sup>30</sup>

*Cahiers d'Art* published reports and surveys on French art in German museums as well as interviews with their directors, which were very likely arranged by Flechtheim.

---

<sup>30</sup> Lorente, 2013, (note 29), pp. 108–109.

The review began viewing private-public partnership, which was presented as the sole path toward institutionalization—a position that became dominant beginning in 1929. It presented the French collection of Frankfurt's Städel museum, commenting on the decision of its director, Georg Swarzenski, to bring together modern French artworks with works by Rembrandt, Hans Holbein, Titian, and Tintoretto. Apart from Impressionist and Post-Impressionist works, the Städel owned works by living artists, such as Matisse, Picasso, Braque, Rouault, Chagall, and Maillol. Swarzenski confided to the review that modern French painters were as important as their ancestors, for they approached the universal signification of art.<sup>31</sup>

In 1929, Zervos paid close attention to the reorganization of the Louvre and the Luxemburg museums, responding with optimism to the transfer of works by Paul Seurat, Gauguin, and Henri Rousseau to the Louvre two years earlier. His advocacy of the creation of a new independent Parisian museum for contemporary art with private funding was possibly part of his strategy to influence the French officials' decision-making process in hopes of meeting the public demand for a new museum more quickly. Some placed faith in Charles Masson, who became the director of the Musée du Luxembourg after Bénédite's passing, for the reorganization of its outdated collection. Adopting pragmatic rhetoric, in 1930, Zervos directed his polemic against the French State and its unwillingness to acquisition works by contemporary artists when their prices were low and later complaining that they had been too expensive for the museums' approved budgets. In the meantime, foreign museums were enriching their public collections with French masterpieces at low prices thanks to better timing.<sup>32</sup> It is interesting here that the early institution of French modern art in Germany was the main cause of rising prices, which equally affected institutional acquisitions. Tschudi had, in fact, purchased his first work by Cézanne in 1897 for 3 000 FF and, in 1904, paid 10 000 FF for a smaller still life by the same artist; four years later, in 1908, he paid Paul Cassirer 20 000 FF for a medium-sized oil painting. In 1905, he paid about 300 FF to Ambroise Vollard to buy small sculptures by Maillol, and three years later, 1 000 FF for a medium-sized terracotta purchased directly from the sculptor.<sup>33</sup> It is evident that museum acquisitions boosted the commercial value of these artists, a fact that renders Zervos's argument relatively pointless.

31 P. Le Grand de Reulandt, "Collection d'art français en Allemagne: Œuvres des XIXe et XXe siècles : le Musée de Francfort," in *Cahiers d'Art* 4, 1929, pp. 159–161.

32 Christian Zervos, "Pour la création à Paris d'un Musée des Artistes Vivants," in *Cahiers d'Art* 7/6, 1930, p. 338.

33 See *Manet bis Van Gogh: Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne*, in Johann Georg Prinz von Hohenzollern and Peter-Klaus Schuster (eds.), exh.cat., Berlin, Nationalgalerie/Munich, Neue Pinakothek, Munich, 1996; and Barbara Paul, *Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich*, Mainz, 2001.

The *Cahiers d'Art* article series dedicated to German museums possibly resulted from Zervos's personal conversations, or rather debates, with Flechtheim. Unlike the general content of the review, which was highly instructive toward its readers, this series offered valuable insights to Zervos, who, on several occasions, appears to be, if not misinformed, unknowledgeable about the market for French art abroad, especially in the period preceding the publication of his review. Furthermore, some of these commentaries contain information that is hard to confirm elsewhere, such as Hans Secker's role as an advisor to Wilhelm Uhde, as mentioned in the article on the history of the collections of the Wallraf Richartz Museum in Cologne. The article stressed the important role played by the art historian Alfred Hagelstange, who served as its director since 1910—his appointment coinciding with the formation of the most important private collections of modern painting and sculpture in Germany. Hagelstange's connections with collectors were vital, as many of them subsequently donated works to State museums. The text referred to Karl Ernst Osthaus's donations to the Museum Folkwang in Hagen; Max Meirowsky's and Hermann Tietz's donations to the Wallraf Richartz Museum in Cologne; and the important collections of Flechtheim and Gottlieb Friedrich Reber, which were created around that period. The question of who would succeed Hagelstange after his death in 1915 was a perilous one for the museum, as Secker's late appointment in 1921 and the inflation of the German market rendered the task of bridging the gap left by the previous director impossible. Secker left Cologne in 1927. The commentator placed hope in his successor, Ernst Buchner, a Munich native familiar with the Tschudi collection, although Buchner eventually joined the Nazi party and got involved in looting activities.<sup>34</sup>

In 1931, *Cahiers d'Art* published the architectural plans for a new museum by Le Corbusier and Pierre Jeanneret. As mentioned in the editorial note, the project would require the minimum possible funding from the 'patron' who would undertake its realization.<sup>35</sup> Despite his constant claims of impartiality and non-commercial interest, Zervos did not raise the question of speculation in the art market, as he had earlier in his letter to Justi, nor did he call attention to the dangers that the commercial administration of a private museum entailed. His interest in German museums, however, persisted. That same year, he launched a survey on abstract art and published a response by Alexander Dorner, who had served as director of the Landesmuseum Hannover since 1925. Dorner affirmed that abstract painting was a historically necessary phenomenon of great importance, which was why a room was reserved for it in the museum. In 1927, Dorner, widely known for his innovative museological methods and the reorganization of the collections of the Landesmuseum in Hannover, commissioned El Lissitzky to create a proto-installation atmosphere room for abstract art—the first one in Germany. *Cahiers d'Art* presented the museum's small collection of abstract art as the result of its director's pluralist

34 Anon., "La Peinture Française en Allemagne III - Le Musée de Cologne," in *Cahiers d'Art* 3, 1930, p. 156.

35 N.D.L.R., "Pour la Création à Paris d'un Musée des Artistes Vivants (II)," in *Cahiers d'Art* 1, 1931, p. 5.

approach to historical evolution. Dorner contested the idea of a historical museum and its utopian doctrine of eternal values. However, contrary to the projects published by *Cahiers d'Art*, he acknowledged that a museum uniquely reduced to the display of modern art production could be nothing more than a simple exhibition: “An exhibition of this sort can persuade, but will not convince ... that is because it is lacking the warrants that these new productions are the necessary outcome of anterior historical evolution.” The museum derives its value, Dorner confirmed, from the display of links connecting the achievements of the past to the present—the same position Zervos eventually espoused.<sup>36</sup>

### Flechtheim vs. Zervos: Conflict of Interest

“You cannot understand in what situation we find ourselves in Germany—no business, no money, no hope that this will change. Impossible to renew my advertising. You cannot imagine how much I regret it, but alas, what do you expect? Perhaps in a few months things will get better.”<sup>37</sup>—Alfred Flechtheim

The role played by German dealers and collectors was pivotal in gaining currency for modern French art abroad. The first initiatives dated back to 1912, when, for the first time, the third Sonderbund exhibition in Cologne displayed a significant number of modern French artworks in Germany. The first two exhibitions took place in Düsseldorf between 1910 and 1911. The idea of grouping together progressive German works with French modern art was first put into practice by a group of Düsseldorf artists seeking to revive Düsseldorf’s contacts with contemporary art. The exhibitions were commercial, and the outcome of this grouping, which became typical of Flechtheim’s gallery strategy, proved successful for the sales of Düsseldorf artists. This is a very brief account of the history behind the foundation of the Sonderbund, which was managed by a group of museum directors, art collectors, artists, dealers and art historians.<sup>38</sup> The third exhibition of 1912 is perhaps most significant, as it displayed more than a hundred works by van Gogh and many others by Cézanne, Rousseau, Matisse, Derain, Braque, and Léger as well as many Picassos from the period between 1905 and 1912 from the Flechtheim collection in

36 Alexander Dorner, “La Raison d’être Actuelle des Musées d’Art,” in *Cahiers d’Art* 8–10, 1932, pp. 365–366.

37 “Vous ne pouvez pas comprendre dans quelle situation nous nous trouvons en Allemagne, ni affaires, ni argent, ni espoir que ça se changera. Impossible de renouveler ma publicité. Vous ne comprendrez pas combien je le regrette, mais hélas, que voulez-vous? Peut-être d’ici quelques mois ça ira mieux.”: Flechtheim, letter to Zervos, 7 September 1931. Fonds Cahiers d’Art, CAPROV 26, Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, Paris.

38 For a comprehensive discussion, see Julia Drost and Markus A. Castor, “Eine Erfindung der Moderne: Die Ausstellungen des ‘Sonderbundes’ im Rheinland und der Kanon der Kunst,” in *Études Germaniques* 4/256, 2009, pp. 997–1020.



Germany for the first time. It was, in fact, that exhibition that inspired Flechtheim to become an art dealer.

The survey “La Peinture Française en Allemagne” presented material destined to be published in a volume titled *L’Art français dans les collections allemandes*. Flechtheim initially planned an illustrated volume with a hundred reproductions of works from his own collection, a French introduction by Tériade, and a short note by Walter Cohen, early member of the Sonderbund board of directors and curator at the Städtische Kunstsammlung Düsseldorf. Zervos thought that including both private and public collections would give a full account of Germany’s admiration for French art. Both the interviews with German museum directors and the photographs from their collections presented in the *Cahiers d’Art* survey were provided by Flechtheim, who was enthusiastic about the volume but could not proceed with its publication due to the indifference with which this costly edition was met by German sponsors.<sup>39</sup> By this time, Zervos was obviously better informed about the reception of French modern art in Germany. A letter that he addressed to Grohmann in 1931 reveals that his views had significantly changed.<sup>40</sup> His earlier persistence in promoting a group of relatively unknown Parisian artists, advising Flechtheim to invest in their works, had not been crowned with success. The case of the Spanish Ismael de la Serna is perhaps the most striking, as Zervos had persuaded the dealer to buy his works and organize a show in Germany, which was celebrated in Paris as a sold-out exhibition. Flechtheim’s letter provides different information, including the fact that the dealer had complained about unsold works in his stock while criticizing Zervos’s “éternelles répétitions” of Parisian masters and promotion of the “jeunes disparus un an après.”<sup>41</sup> Their rich correspondence eloquently brings to light some of the major points of their disagreement, namely Flechtheim’s loss of interest in French art and Zervos’s lack of excitement about that of Germany.<sup>42</sup>

39 Isgard Kracht, “Un Livre [...] sur ma Collection – Alfred Flechtheims Etablierungsversuche auf dem französischen Kunstmarkt,” in Andrea Bambi and Axel Drecol (eds.), *Alfred Flechtheim: Raubkunst und Restitution*, Berlin, 2015, pp. 57–67.

40 “Il y a quelques jours le journal de Huit Heures de Berlin, m’avait demandé ce que je pensais sur le rapprochement artistique franco-allemand. J’avais répondu entre autres choses que l’art français était très connu en Allemagne mais que, par contre, l’art allemand était presque inconnu chez nous.”: Zervos, letter to Grohmann, 14 October 1931. Grohmann Archive, Stuttgart. I am indebted to Malcolm Gee for communicating the content of this letter to me.

41 Flechtheim, letter to Zervos, 16 February 1932. Fonds Cahiers d’Art, CAPROV 26, Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, Paris.

42 “Vous me dites que vous avez publié deux fois des articles sur Belling. Mais combien de fois est-ce que vous avez publié des articles sur des médiocrités comme Laurens, Lipchitz et Arp? Vous avez fait énormément de réclame pour des jeunes Espagnols et combien de fois est-ce que vous avez publié Hofer et Grosz?... Qu’est-ce que vous avez reproduit de Lehmbruck et Kolbe, etc.? Notre sculpture allemande est supérieure à celle de Paris qui ne possède que Maillol; votre Despiau est moins intéressant que notre Kolbe. Je vais vous dire quelque chose: j’ai acheté sur votre conseil beaucoup de Serna et je vous en enverrai.... Je veux vous dire que nos éternels articles sur les fauves, sur Picasso, sur Braque, sur

By 1931, their relationship had deteriorated, and Flechtheim's outstanding debt to Zervos, from publicity costs and several *Cahiers d'Art* editions the dealer had purchased, was growing. To liquidate his debt, Flechtheim sent two drawings by Picasso and one by Matisse to Zervos, but Zervos was not pleased and asked for paintings from the dealer's collection.<sup>43</sup> Although the background of their collaboration in the mid-1920s had been the revival of the connections between the two countries interrupted by the war, in the early 1930s, one witnessed a resurgence of the rivalries nurtured by wartime hostilities, the flames of which were further stoked by the financial insecurity caused by inflation. Zervos's lengthy response to the dealer epitomizes the end of their collaboration:

“You have the nerve to accuse me of never having done anything for your German artists. This accusation is unfounded or, as I want to believe, you wrote this letter under the influence of the political events there, in order to please the nationalist spirit of certain people. You forget that you were one of the first and the most fervent champions of the School of Paris. You have forgotten that your best exhibitions were French and that the paintings you sold in times of prosperity were French. How can you say that I did nothing for your gallery ...? Was it not I, who, during my stay in Berlin, told you that we must, nevertheless, support German art, to which you responded that it disgusted you? Was it not I who reproached you for not supporting Klee, who was equal to many of our best painters? Was it not I who organized the exhibition of sculpture at Bernheim where we invited all your sculptors? Was it not I who published the works of Belling on two occasions.<sup>44</sup> What you write to me is so absurd—because I cannot believe that you no longer recall the publication of the works of Lehmbruck, Fiori, Sintenis, Haller etc. alongside the best French sculptors— that I am convinced that you wrote your letter to exculpate yourself in the eyes of I know not whom, and I do not hold it against you. Still, I am proud to have been the first to have sought to bring the artists of the two countries closer in a magazine that appears in Paris and one as important as *Cahiers d'Art*,

---

Léger etc. commencent à ne plus étonner.”: Flechtheim, letter to Zervos, 7 January 1932. Fonds Cahiers d'Art, CAPROV 26, Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, Paris, published in Christian Derouet (ed.), in *Cahiers d'Art: Musée Zervos à Vézelay*, Paris: Hazan, 2006, p. 81.

43 Flechtheim, letter to Zervos, 18 December 1931, and Zervos, letter to Flechtheim, 22 December 1931. Fonds Cahiers d'Art, CAPROV 26, Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, Paris.

44 See E.C.P., “Les Fontaines de Rudolf Belling,” in *Cahiers d'Art* 3, 1928, pp. 132–134; Christian Zervos, “Notes sur la sculpture contemporaine: A propos de la récente Exposition Internationale de Sculpture. Galerie Georges Bernheim, Paris,” in *Cahiers d'Art* 10, 1929, pp. 465–472.



despite the recriminations of your friends such as Mr Reber and Einstein... I just found out that Georges Kolbe, out of gratitude for what I have done for him, has just unsubscribed. Well....”<sup>45</sup>

Flechtheim admitted his admiration for *Cahiers d'Art* but acknowledged that everything had changed. And with the great masters of his age, French art, with very few rather uninteresting exceptions, had lost the splendor that had initially attracted his attention.<sup>46</sup> Due to his financial situation, Zervos refused to give up on his Parisian protégés, desperately placing his hopes on their material support of his review, such as holding auctions of their works for its benefit. To, in return, promote them, Flechtheim's strategy was applied in *Cahiers d'Art*, and works by young artists were presented together with illustrated commentaries on, among others, Picasso and Matisse. There is no indication that Zervos had any contact with Flechtheim after 1933—when he fled to Paris as his Düsseldorf gallery was aryanized—though he kept collaborating closely with Valentin in the years that followed. Despite Zervos's overt support for the German artists persecuted by the Nazi regime, there is no reference to Flechtheim's persecution and tragic fate in any published or unpublished documents associated with Zervos or his review. There is little doubt that Flechtheim had played a central role in the promotion of French modern art in Germany before the war. It was precisely this favorable reception of French art by German dealers, museums, and collectors that Zervos sought to revive after the war in his *Cahiers d'Art*. The French State was held responsible for failing in its duty to safeguard its

45 “Vous avez l'humour de me reprocher de n'avoir jamais rien fait pour vos artistes allemands. Or, c'est un reproche qui ne tient pas ou, comme je veux le croire, vous avez écrit cette lettre sous l'influence des événements politiques chez vous et pour faire plaisir à l'esprit nationaliste de certaines personnes. Vous oubliez que vous avez été un des premiers et des plus fervents défenseurs de l'École de Paris, vous avez oublié que les meilleures expositions que vous avez faites étaient françaises et que les tableaux que vous avez vendus au temps de la prospérité étaient français. Comment pouvez-vous dire que je n'ai rien fait pour votre Galerie, est-ce que je n'ai pas soutenu les peintres dont vous vendiez les œuvres ? Est-ce que ce n'est pas moi, qui lors de mon séjour à Berlin, je vous avais dit qu'il fallait tout de même soutenir l'art allemand et que vous m'aviez répondu qu'il vous dégoûtait? Ce n'est pas moi qui vous avais reproché de ne pas soutenir Klee qui valait plusieurs de nos meilleurs peintres. N'est-ce pas moi qui ai organisé l'exposition de sculpture chez Bernheim où nous avions invité tous vos sculpteurs. N'est-ce pas moi qui à deux reprises ai publié des œuvres de Belling. C'est tellement flagrant de contresens ce que vous m'écrivez, car je ne peux pas croire que vous ne vous souvenez plus de la publication des œuvres de Lehbruck, de Fiori, de Sintenis, de Haller etc. en face des meilleurs sculpteurs français, que je suis persuadé que vous avez écrit votre lettre pour vous excuser je ne sais auprès de qui et je vous en tiens pas rigueur. Toujours est-il que je suis fier d'avoir été le premier qui, dans une revue paraissant à Paris et de l'importance des Cahiers d'Art, ait cherché à rapprocher les artistes des deux pays, malgré les récriminations de vos amis comme MM. Reber et Einstein....Je viens de m'apercevoir que Georges Kolbe en remerciement de ce que j'ai fait pour lui, vient de se désabonner. Enfin...”: Zervos, letter to Flechtheim, 5 January 1932. Fonds Cahiers d'Art, CAPROV 26, Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, Paris.

46 Flechtheim, letter to Zervos, 2 March 1932. Fonds Cahiers d'Art, CAPROV 26, Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, Paris.

national cultural heritage against foreign erosion. There are, however, significant differences between the pre- and postwar situations. Zervos was active in the mid-1920s, but the backdrop of the enthusiasm for French modern art is rooted in the prewar period. This was also what had motivated Flechtheim's engagement in the first place and what had fed Zervos's aspiration to find an audience for his publications in Germany. But what they were all negotiating, in different ways, were the changing artistic, economic, and, to some extent, political circumstances of the postwar era.

Frontispiece page 52: Paul Cézanne, *The Mill by the Coulevre in Pontoise*, 1881, Alte Nationalgalerie, Berlin (detail, see page 66, fig. 6)

, den 6. Mai 1943.

Herr Dr. G u r l i t t steht seit dem Waffenstillstand mit dem Deutschen Institut in engster Verbindung. Er ist von den verschiedensten amtlichen Stellen, insbesondere dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda beauftragt, den hiesigen Kunstmarkt zu beobachten und für deutsche Museen geeignete Werke anzukaufen. Darüber hinaus hat Herr Dr. Gurlitt versucht, mit französischen Künstlerkreisen im weitesten Umfang Fühlung aufzunehmen. Er hat auf diese Weise die Arbeit des Deutschen Instituts unterstützt.

Ich bitte ihn wie bereits in der Vergangenheit <sup>verlangt er mich</sup> ein Visum für die Dauer von sechs Monaten ausstellen zu wollen.

Ein Schreiben von Prof. Dr. Förster, Präsident der G.-D. D., aus dem die Verbindlichkeit der Arbeit von Hildebrand Gurlitt hervorgeht, liegt bei.

Dr. Karl Epting.

Dr. Epting

# Du commerce de l'art à la propagande. Hildebrand Gurlitt et l'Institut allemand à Paris

**Meike Hoffmann**

C'est par hasard que fut révélé au grand jour en 2012 un héritage jusque-là bien gardé – dans l'appartement de Cornelius Gurlitt à Munich, le service des douanes découvrait alors en effet une vaste collection d'œuvres d'Albrecht Dürer, Carl Spitzweg, Eugène Delacroix, Auguste Renoir, Paul Cézanne, Henri Matisse, Max Liebermann, Max Beckmann, Otto Dix, Paul Klee, Ernst Ludwig Kirchner, Oskar Kokoschka, Oskar Schlemmer et beaucoup d'autres, plus de mille pièces au total qui avaient été réunies par le père de Cornelius, Hildebrand Gurlitt (1895–1956). Ce dernier était sous la République de Weimar un historien de l'art renommé et très engagé qui avait beaucoup œuvré à la promotion de l'art moderne. Après avoir dû quitter son poste de directeur du musée de Zwickau peu de temps avant la prise du pouvoir par les nazis puis, juste après celle-ci, renoncer à la fonction de directeur du Kunstverein de Hambourg, les deux fois à la suite d'intrigues ourdies par les milieux réactionnaires, il se tourna vers le commerce de l'art. Stigmatisé par les lois de Nuremberg selon lesquelles il était considéré comme « quart de juif », il offrit ses services de marchand au III<sup>e</sup> Reich, dans un premier temps pour la vente d'œuvres d'art dit « dégénéré » provenant de musées allemands, ensuite en devenant leur « acquéreur en chef » dans les territoires occupés de l'Ouest<sup>1</sup>.

On a expliqué la découverte de Munich comme étant directement en lien avec le passé. Les œuvres conduisaient en droite ligne aux questions centrales que pose le passé national-socialiste. D'où viennent ces œuvres ? À qui appartenaient-elles ? Dans quelles circonstances avaient-elles à l'époque changé de propriétaire ? Quels sont les destins qui se cachent derrière les transactions ? Quel fut le rôle d'Hildebrand Gurlitt et comment peut-on en juger aujourd'hui ? Confrontés de manière inattendue à des sujets jusque-là passés sous silence et refoulés relevant de l'un des chapitres les plus sombres

---

1 *Bestandsaufnahme Gurlitt. « Entartete Kunst ». Beschlagnahmt und verkauft – Collection Gurlitt, État des lieux. « L'art dégénéré. Confisqué et vendu », Kunstmuseum Bern, Berne, 2 novembre 2017–4 mars 2018 ; Bestandsaufnahme Gurlitt. Der NS-Kunstraub und die Folgen – Collection Gurlitt, État des lieux. Les spoliations d'œuvres d'art sous le III<sup>e</sup> Reich et leurs suites, Bundeskunsthalle Bonn, 3 novembre 2017–11 mars 2018.*

de l'histoire allemande, les médias du monde entier s'emballèrent pour le sujet<sup>2</sup>. Depuis, on a beaucoup écrit sur Hildebrand Gurlitt et ce qu'on a appelé « la découverte artistique de Schwabing » [Schwabing est le quartier de Munich où se trouvait l'appartement de Cornelius Gurlitt, N.d.T.]. Mais malgré les divergences que présentent tous ces articles de presse et ces publications, tous s'entendent néanmoins pour opérer une distinction stricte entre les activités d'Hildebrand Gurlitt en faveur de l'art allemand d'avant-garde et ce qu'il a pu faire en tant qu'agent du régime nazi aux Pays-Bas et en France. C'est ce qu'entendait encore une fois montrer en 2016 et 2017 la double exposition *Collection Gurlitt. État des lieux* organisée conjointement par le musée des Beaux-Arts de Berne, qui présentait l'art « dégénéré », et la Kunsthalle de Bonn qui se consacrait aux spoliations et confiscations perpétrées par les nazis.

L'interprétation selon laquelle on peut distinguer deux pôles dans l'activité de Gurlitt ne nous semble pas tenable sur le plan scientifique. C'est pourquoi nous y répondrons ici en avançant une hypothèse contraire : c'est précisément parce qu'il s'intéressait à l'art moderne qu'Hildebrand Gurlitt se rapprocha dangereusement de l'idéologie national-socialiste. Et c'est à partir des idéaux qu'il nourrissait dès ses débuts d'historien d'art que se tissèrent les réseaux qui le conduisirent à Paris. Ses motivations étaient donc inextricablement liées et les deux périodes de sa vie dont on a pu considérer qu'elles n'avaient rien à voir l'une avec l'autre sont en fait traversées par un fil rouge qui donne une cohérence à son parcours. Ainsi, le point de départ de mes recherches est un visa sollicité le 6 mai 1943 par Karl Epting (1905-1979) du Deutsches Institut, l'Institut allemand à Paris, pour Hildebrand Gurlitt :

« Depuis l'armistice, le docteur Gurlitt est en relation étroite avec l'Institut allemand à Paris. Il est chargé par différents services, ~~en particulier le ministère du Reich pour l'éducation du peuple et la propagande~~, d'observer le marché de l'art parisien et d'acquérir pour les musées allemands des œuvres qui pourraient leur convenir. Le docteur Gurlitt s'est en outre efforcé de prendre aussi largement que possible contact avec les milieux artistiques français, soutenant ainsi le travail de l'Institut allemand. Je vous prie de bien vouloir, comme par le passé, lui ~~délivrer~~ prolonger un visa pour une durée de six mois<sup>3</sup>. »

L'Institut allemand à Paris – le service culturel de l'Ambassade d'Allemagne – avait commencé son travail à peine trois ans auparavant, le 1<sup>er</sup> septembre 1940, soit quelques semaines seulement après le début de l'occupation de la France. On en avait confié la di-

2 Andreas Hüneke, *Fund Gurlitt – Fall Kunstkritik : der Nazi-Schatz – Analyse einer Berichterstattung*, Deiningen, Taschenbuch, 2015.

3 Karl Epting, Demande de délivrance d'un visa pour la France pour Hildebrand Gurlitt, 6 mai 1943, [parties rayées dans l'original], Archives Forschungsstelle « Entartete Kunst », Freie Universität Berlin.



rection à Karl Epting, un romaniste qui vivait depuis 1933 dans la capitale française, et la principale mission de l'institution était d'élargir et de consolider l'influence de la culture allemande en France en mettant en œuvre une propagande ciblée.

L'allusion d'Epting aux activités d'Hildebrand Gurlitt pour l'Institut allemand n'a jusqu'ici pas été prise en considération par la recherche ou bien, quand on a abordé la collaboration évoquée, c'était pour la juger « invraisemblable » dans la mesure où il n'y aurait « dans les archives conservées aucune preuve d'un contact étroit ou d'une coopération avec l'Institut allemand ». Ce document témoignerait plutôt sans doute, toujours selon ces mêmes résultats, d'un « service de pure complaisance » et Gurlitt n'aurait séjourné à Paris à l'époque que pour y effectuer des transactions d'œuvres d'art pour le compte des musées allemands<sup>4</sup>. De fait, les documents dont on dispose en ce qui concerne les activités de Gurlitt pour l'Institut allemand à Paris sont aujourd'hui beaucoup moins nombreux que les traces des transactions effectuées pour les musées allemands d'abord, puis, dans le contexte du « Projet spécial Linz », pour le « musée du Führer » que ce dernier projetait d'y installer. Ce qui semble encore confirmé par une note manuscrite ajoutée à la demande de visa : « Ci-joint une lettre du Prof. Dr. Förster, directeur du W.-R.M [musée Wallraf-Richartz, Cologne], dont il ressort que ce travail est réellement effectué par le Dr. Gurlitt (fig.1). »

Mais les affaires d'Hildebrand Gurlitt sur le marché de l'art étaient intimement liées à des intentions de propagande et pour reconstituer avec plus de justesse la complexité des faits historiques, il est beaucoup plus fructueux de considérer ensemble les deux domaines où il exerça son action. L'argumentation que nous avons présentée ci-dessus est déjà en elle-même contradictoire. En effet, pourquoi Gurlitt devrait-il demander à l'Institut allemand un service de complaisance – et l'obtenir – s'il n'existait pas déjà entre lui et l'institution un lien suffisamment important, un lien qui aurait même apparemment plus de poids que le courrier du musée de Cologne<sup>5</sup>. C'est seulement en portant un regard neuf sur les motivations et les causalités plus profondes des affaires de Gurlitt en France que l'on peut mettre au jour ses réseaux dans des structures relationnelles de pouvoir qui, à leur tour, peuvent conduire à de nouvelles pistes permettant d'éclairer ses activités dans le commerce de l'art.

## Gurlitt avant Paris

L'activité de propagande culturelle qu'évoque implicitement Epting n'aurait pas été une nouveauté chez Gurlitt, sa carrière professionnelle en porte en effet dès le début la marque, à commencer par son engagement pour son pays pendant la Première Guerre mondiale.

---

4 Voir Maurice Philip Remy, *Der Fall Gurlitt. Die wahre Geschichte über Deutschlands größten Kunstkandal*, Berlin et al., Europa Verlag, 2017, p. 293-294.

5 Lettre d'Hildebrand Gurlitt à Karl Epting, 20 mai 1943, Archives Forschungsstelle « Entartete Kunst », Freie Universität Berlin.

Quand, à 19 ans, il rejoint l'armée allemande comme volontaire, il le fait dans un mouvement d'exaltation intellectuelle et esthétique tout à fait en adéquation avec les idées que nourrissait alors la bourgeoisie éduquée, laquelle voyait dans la guerre la possibilité de défendre « l'espèce allemande », « l'esprit allemand » et la « culture allemande »<sup>6</sup>. Après avoir été plusieurs fois blessé sur le front Ouest, il est transféré au service de presse de l'administration militaire de la région *Ober Ost* [zone alors occupée par les Allemands sur le front Est, N.d.T.] où il finit par diriger la section artistique. Plus tard, Gurlitt considérera les soirées passées à discuter avec les poètes, artistes, scientifiques, écrivains et journalistes qui servaient sous les armes au même endroit – parmi lesquels Richard Dehmel (1863–1920), Karl Schmidt-Rottluff (1884–1976), Magnus Zeller (1888–1972), Victor Klemperer (1881–1960), Arnold Zweig (1887–1968) et Paul Fechter (1880–1958) –, comme une étape cruciale dans son processus de maturation intellectuelle<sup>7</sup>.

C'est sa mission d'alors – diffuser auprès des habitants de Lituanie, Lettonie, Pologne, Estonie et Biélorussie, ainsi que dans la population juive, la « culture germanique » comme culture de référence et ainsi préparer ces territoires à être à l'avenir colonisés par les Allemands – qui lui permet de définir l'activité professionnelle qu'il souhaitait exercer plus tard, à savoir « dans une ville quelconque où la vie serait moderne, avec de la grande industrie, s'efforcer d'utiliser l'art comme moyen d'attirer [les populations] vers les œuvres de l'esprit par le biais d'un petit musée, pensé à cet effet<sup>8</sup> ». Pendant ses études d'histoire de l'art, il se retrouva dans le sillage du mouvement de la réforme des musées qui s'était constitué en 1919 autour de la fondation par Ludwig Justi (1876–1957) de la *Galerie der Lebenden* [Galerie des vivants] dans le nouveau département de la Nationalgalerie alors installée au Kronprinzenpalais de Berlin. Le ministère de la culture de Prusse entendait faire du musée, qu'il considérait comme une institution jusque-là élitiste, un lieu d'éducation populaire, et ce en s'attachant particulièrement à l'expressionnisme considéré comme une forme d'expression de l'homme moderne conforme à l'essence germanique. Toute sa vie, Gurlitt devait rester fidèle à cette ligne idéologique<sup>9</sup>.

L'engagement de Gurlitt dans ce sens, en tant que directeur du musée de Zwickau (1925–1930) puis comme directeur du Kunstverein de Hambourg (1931–1933), a été suffisamment décrit, mais on s'est moins intéressé à l'idée inhérente à cet engagement qui était celle de la politique culturelle et de la propagande national-socialistes et résidait

6 Gustav Schiefler, *Über unsere kulturellen Verantwortungen nach dem Kriege. Vortrag, gehalten in der Hamburger Kunstgesellschaft am 30. September 1914*, conférence tenue le 30 septembre 1914 à la Société des arts de Hambourg, Hambourg, 1914.

7 Pour les soirées de débat, voir Sammy Gronemann, *Hawdloh und Zapfenstreich. Erinnerungen an die ostjüdische Etappe 1916–1918. Mit Zeichnungen von Magnus Zeller*, Königstein im Taunus, Jüdischer Verlag Athenäum, 1984 (reprint de l'édition de 1924), p. 46–49.

8 Lettre d'Hildebrand Gurlitt à Wilibald Gurlitt, 1918, Technische Universität Dresden, Succession Cornelius Gustav Gurlitt, lettre 126/054.

9 Voir Kristina Kratz-Kessemeier, *Kunst für die Republik. Die Kunstpolitik des preußischen Kultusministeriums 1918–1932*, Berlin, De Gruyter, 2008.

sans aucun doute dans l'idée générale de nationalisation et dans la volonté de réancrer les valeurs culturelles établies dans la vie quotidienne et dans l'esprit du peuple. Conformément à son intuition de ce qu'il pensait être sa vocation, Gurlitt s'orienta davantage vers la transmission ou même la propagande culturelle que vers le champ universitaire. Des directeurs de musées de renom et des fonctionnaires ministériels haut placés le tenaient en très haute estime et ils lui apportèrent leur soutien quand il fut la cible d'attaques répétées de la part des milieux réactionnaires antimodernes ; il fut par exemple soutenu par Ludwig Justi que vous avons mentionné plus haut, et qu'il avait rencontré pour la première fois lorsqu'il servait en 1918 dans le cadre du commandement Ober Ost<sup>10</sup>, ou bien par Gustav Pauli (1866-1938, Kunsthalle Hambourg 1914-1933) et Edwin Redslob (1884-1973, *Reichskunstwart* 1920-1933 ; littéralement : protecteur des arts, fonction chargée, au sein du ministère de l'intérieur de la République de Weimar, des questions artistiques [N.d.T.])<sup>11</sup>.

Pour résoudre la difficulté de faire connaître les courants de l'avant-garde à des catégories de la population bien éloignées de l'art, Gurlitt développa une stratégie sophistiquée qui déclinait tous les moyens et supports possibles, depuis le dépliant en passant par les visites guidées jusqu'aux lieux mêmes d'exposition. Au cœur de ce dispositif, il avait choisi de se concentrer sur deux artistes, Emil Nolde (1867-1956) et Ernst Barlach (1870-1938). La propagande les parait de tous les attributs susceptibles de faire d'eux des artistes proches du peuple, attachés à la nature et à la mère patrie de sorte qu'ainsi accommodés pour le grand public, ils devaient constituer un pont vers l'univers de l'art moderne<sup>12</sup>. La « socialisation » de Gurlitt dans les milieux des mécènes des deux artistes joua un rôle important pour la suite de sa carrière jusqu'aux années de ses activités parisiennes. Après avoir d'abord tissé des liens avec la galerie Neue Kunst Fides de Dresde dirigée par Rudolf Propst (1890-1968), qui le mit dans les années 1920 sur la piste de Nolde<sup>13</sup>, ce furent surtout les cercles de Hambourg autour de Barlach qui lui valurent d'importants contacts. Impliqué dans les projets de promotion de Barlach lancés par Fritz Schumacher (1869-1947, directeur de l'architecture à Hambourg, 1909-1933) et Carl Georg Heise (1890-1979, St.-Annen-Museum de Lübeck, 1920-1933), il put faire personnellement la connaissance du sculpteur et de son assistant, Bernhard Alois Böhmer (1892-1945), au début des années 1930<sup>14</sup>.

10 Voir lettre d'Hildebrand Gurlitt à ses parents, 19 juillet 1918, Bundesarchiv (BArch) Koblenz, N 1826/30 [Archives fédérales de Coblenze].

11 Voir Meike Hoffmann et Nicola Kuhn, *Hitlers Kunsthändler Hildebrand Gurlitt 1895-1956. Die Biographie*, Munich, C. H. Beck, 2016, p. 114-129.

12 Voir Hildebrand Gurlitt, « Emil Nolde. Zur Großen Ausstellung seiner Werke in Dresden », dans *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 12 février 1927 ; id., « Zu Emil Noldes Aquarellen », dans *Die Kunst für Alle*, 44e année, 1928-1929, p. 40-44 ; id., « 18 Plastiken für die Lübecker Katharinenkirche. Ein Groß-Auftrag zum 60. Geburtstag von Ernst Barlach », dans *Vossische Zeitung*, 29 décembre 1929.

13 Voir Ludwig Renn, *Inflation*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1963, p. 51-64.

14 Voir Isgard Kracht, « Im Einsatz für die deutsche Kunst. Hildebrand Gurlitt und Ernst Barlach », dans

Parmi ces relations importantes, il y avait aussi le Kunst-Dienst, le Service artistique de l'Église évangélique fondé en 1928 à Dresde par le libraire Gotthold Schneider (1899–1975), qui se voulait un « groupe de travail travaillant à une esthétique évangélique »<sup>15</sup>. Face aux transformations des réalités sociales et politiques, le Kunst-Dienst entendait répondre à la question devenue cruciale d'une réforme de l'esthétique des objets et des lieux du culte ainsi qu'au-delà, plus généralement, à celle d'un art religieux moderne. Le programme d'éducation du goût que prônait le Kunst-Dienst correspondait aux aspirations profondes de Gurlitt, lui-même à la recherche d'une esthétique de communication propre à convaincre les masses, ce qui explique peut-être son intérêt précoce pour le Kunst-Dienst<sup>16</sup>.

Une grande partie des membres de ce groupe de travail se recrutait dans le cercle des amis du père d'Hildebrand, Cornelius Gustav Gurlitt (1850–1938), professeur d'histoire de l'architecture à l'Université technique de Dresde et l'un des moteurs du mouvement de la réforme en architecture et arts appliqués dont faisait notamment partie le Kunst-Dienst lui-même<sup>17</sup>. Après avoir été démis de ses fonctions à Zwickau en 1931, puis nommé au Kunstverein de Hambourg, Gurlitt reprit l'exposition *Kult und Form* [Culte et forme] organisée par le Kunst-Dienst afin de marquer le lancement de son ambitieux programme pour la saison d'hiver 1931–1932 (fig. 2). Un catalogue accompagnait l'exposition<sup>18</sup> et aux idéologues du Kunst-Dienst, Gurlitt offrit dans la revue *Der Kreis*, dont il avait fait le porte-voix du Kunstverein de Hambourg, suffisamment d'espace pour qu'ils y publient leurs contributions<sup>19</sup>.

Avec le Kunst-Dienst, Gurlitt s'opposa au virage à droite du *Kampfbund für deutsche Kultur*, la Ligue de combat pour la culture allemande, et aux attaques indifférenciées contre l'art moderne qui l'accompagnaient<sup>20</sup>. Comme Gurlitt, le Kunst-Dienst louait les mérites de Barlach et Nolde qu'ils considéraient comme les principaux représentants de l'art moderne allemand, les appelant tous deux à figurer à la présidence d'honneur du Kunst-Dienst après le bon accueil réservé à leurs œuvres dans la section « Art religieux

---

Maïke Steinkamp et Ute Haug (éd.), *Werke und Werte. Über das Handeln und Sammeln von Kunst*, Berlin, Akademie Verlag, 2010 (Schriftenreihe der Forschungsstelle « Entartete Kunst », vol. 5), p. 41–59.

15 Voir Dieter Kusske, *Zwischen Kunst, Kult und Kollaboration. Der deutsche kirchennahe « Kunst-Dienst » 1928 bis 1945 im Kontext*, thèse de doctorat, Brême, 2012, p. 335.

16 L'un des membres du Kunst-Dienst, le galeriste de Dresde Heinrich König, était par exemple gérant de la galerie Neue Kunst Fides de Dresde, voir Kusske, 2012 (note 15), p. 363.

17 Voir Jürgen Paul, *Cornelius Gurlitt. Ein Leben für Architektur, Kunstgeschichte, Denkmalpflege und Städtebau*, Dresde, Hellerau-Verlag, 2003.

18 *Kult und Form. Neues evangelisches, katholisches und jüdisches Kultschaffen*, éd. par Kunst-Dienst Dresde, cat. exp. Kunstverein in Hamburg, Hambourg, 1931.

19 Voir notamment les contributions de Otto Bartning, Ludwig Benninghoff, Alfred Dedo Müller, Hugo Sieker dans *Der Kreis. Zeitschrift für künstlerische Kultur, Organ der Hamburger Bühne*, 8e année, 1931.

20 Voir les extraits d'un rapport d'Hildebrand Gurlitt, Spruchkammer Bamberg Land, G 251/035 ; Hildebrand Gurlitt, « Reden ist Gold », dans *Vossische Zeitung*, 26 février 1931.

## Zum Winterprogramm des Kunstvereins in Hamburg

Dr. H. Gurlitt, der neue Direktor des Hamburger Kunstvereins, gibt uns die folgenden Zeilen. Wir hoffen, daß es gelingen wird die interessanten Pläne trotz schlechter Zeiten zu verwirklichen.

Ob die jetzt geplanten Veranstaltungen des Kunstvereins im kommenden Winter durchgeführt werden können, hängt davon ab, ob es gelingt, weite Kreise neu für unsere Bestrebungen zu gewinnen. Der Sinn des Programms liegt darin, daß nicht mehr allein diese oder jene Künstlerpersönlichkeit, diese oder jene Kunstrichtung dem Publikum vorgestellt wird, sondern daß der Versuch gemacht wird, den Kunstverein mehr und mehr in den Dienst vorhandener Ideen und Geistesströmungen zu stellen. Die folgenden Pläne bedeuten keine Festlegung, sie werden immer und gern umgestoßen werden, wenn es sich zeigt, daß es möglich ist, andere und brennendere Gedanken durch Darstellung im Kunstwerk zu klären.

**Kult und Form** (12. Sept. — 18. Okt.): Ausstellung in Gemeinschaft mit dem Kunstdienst Dresden. Es soll gezeigt werden, wie sich die modernste Kunst: Architektur, Werkkunst aller Art, Orgelbau, Typographie usw. mit den kulturellen Forderungen der verschiedenen Konfessionen und Glaubensgemeinschaften auseinandersetzt.

**Primitive und moderne Kunst**: Der Kunstverein will aus dem reichen Bestand des Hamburger Privatbesitzes und des Museums für Völkerkunde Arbeiten primitiver Völker nicht als ethnographische Kuriosität, sondern als Kunstwerke zeigen. Als Gegensatz und zum Vergleich sollen Bilder moderner Maler ausgestellt werden, die sich mit der Kunst primitiver Völker beschäftigt haben.

**Moderne Photos und abstrakte Kunst**: Es soll die sehr große Sammlung moderner Photos eines Dresdener Sammlers Kurt Kirchbach, der Arbeiten aus der ganzen Welt vereint hat, gegenübergestellt werden den Arbeiten abstrakter Künstler.

**Das soziale Problem in der Kunst**: Mit Unterstützung interessierter Kreise soll eine Ausstellung geschaffen werden, die darstellt, wie sich die bildende Kunst mit sozialen Problemen beschäftigt. Ohne jede parteipolitische Einstellung soll ein Überblick gegeben werden über die Spiegelungen der sozialen Strömungen auf die Kunst unserer Zeit.

**Neue deutsche Graphik**: Die Hamburgische Sezession will neben eigenen Aquarellen und Zeichnungen einen Überblick über das neueste Schaffen in der Kunst Deutschlands, ebenfalls an Hand von Aquarellen, Zeichnungen und Graphik geben.

**Blumen und Kinder**: Es soll der Versuch gemacht werden, lebende Pflanzen und Blumen neben Bildern von Blumen und Kindern auszustellen, um zum Vergleich zwischen Kunst und Natur aufzufordern.

**Krieg**: Die Reihe der thematischen Ausstellungen soll vorläufig geschlossen werden durch den Versuch, die wichtigsten bildnerischen Darstellungen des Kriegserlebnisses aus allen Ländern und Lagern zusammenzubringen.

An Kollektivausstellungen sind geplant: Beckmann, Kubin, Feininger, Otto Müller, Walter Gramatté, Illies, Richard Luksch. Werke Hamburger Künstler werden stets gezeigt, ferner kunstgewerbliche Arbeiten und zwar nicht nur schmückende, kostbare Gegenstände, sondern vor allem das billige und vollkommene Gerät des Alltags.

1932 feiert der Hamburger Künstlerverein sein 100jähriges Bestehen. Eine Jubiläums-Ausstellung wird zeigen, welche große Bedeutung er für Hamburgs Geschichte besitzt.

532

- 2 Hildebrand Gurlitt, « Zum Winterprogramm des Kunstvereins in Hamburg », dans *Der Kreis. Zeitschrift für künstlerische Kultur, Organ der Hamburger Bühne*, 8. Jg., H. 8, 1931, S. 532



allemand » de l'Exposition Universelle de Chicago en 1933-1934. C'est le Kunst-Dienst, établi à Berlin à partir de 1933, que Joseph Goebbels (1897-1945) et le *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* [ministère du Reich pour l'Éducation du peuple et la Propagande] avaient chargé d'organiser l'exposition pour Chicago ; après ce succès, le Kunst-Dienst fut définitivement intégré dans la *Reichskammer der bildenden Künste* [Chambre des Beaux-Arts du Reich]. À un moment où la « querelle autour de l'expressionnisme » n'avait pas encore conclu à l'acceptation officielle ou non des œuvres de ce courant comme modèles pour le développement d'un nouvel art d'État, cette intégration pouvait apparaître à Gurlitt et à ceux qui partageaient ses idées comme tout à fait encourageante par rapport à leurs convictions.

Dès cette première période donc, Gurlitt entretenait des contacts informels avec l'entourage de Goebbels. Ces relations se firent plus intenses lorsqu'en 1938 le Kunst-Dienst, qui pouvait organiser ses expositions au château de Schönhausen dans le nord de Berlin, se vit confier la protection des œuvres d'« art dégénéré » confisquées dans les musées allemands qui étaient considérées comme « exploitables au niveau international », c'est-à-dire susceptibles d'être vendues (fig. 3). Du point de vue d'aujourd'hui, le Kunst-Dienst adopta alors une position douteuse, guère éloignée de celle des marchands d'art sollicités pour « exploiter », donc vendre, ces œuvres, et parmi eux notamment Gurlitt et Böhmer. L'un des instigateurs de l'évacuation des œuvres spoliées au château de Schönhausen était Rolf Hetsch (1903-1946) qui appartenait depuis 1933 au plus tard au cercle des amis du Kunst-Dienst au nom duquel il prononçait des conférences et rédigeait des publications<sup>21</sup>.

C'est sans doute également Hetsch qui avait attiré l'attention de Gurlitt sur les œuvres confisquées. Hetsch était un cousin d'Adolf Ziegler (1892-1959, nommé par Goebbels directeur de la Commission des confiscations) et en 1937, il avait été appelé à quitter son poste au musée de Dresde pour rejoindre Berlin où il devait être chargé de l'opération « art dégénéré »<sup>22</sup>. Juste avant qu'en septembre 1938, Gurlitt ne propose ses services au supérieur de Hetsch pour la vente des biens confisqués, il avait rencontré ce dernier à Ratzebourg aux obsèques de Barlach décédé en août de la même année<sup>23</sup>. Du fait de l'interdiction dont avait été frappé l'artiste, la cérémonie n'avait réuni qu'un petit cercle de familiers, le plus souvent liés au Kunst-Dienst. Et ce fut également Hetsch qui, après avoir obtenu l'accord de sa hiérarchie en octobre 1938, conduisit Gurlitt au château de Schönhausen pour une première visite de l'exposition des œuvres d'« art dégénéré » et le

21 Voir Kusske, 2012 (note 15), p. 352. Kusske ne mentionne pas Gaetano Polverelli et Rolf Hetsch, *Mostra di arte germanica moderna in bianco e nero. A cura della Associazione Italo-Germanica e del Kunstdienst di Berlino*, cat. exp. Venise et Rome, Berlin, 1943.

22 Voir Frédérique Régincos, *Rolf Hetsch und die « Verwertung der Produkte entarteter Kunst »*, mémoire de maîtrise inédit, Freie Universität Berlin, 2007.

23 Voir lettre d'Hildebrand Gurlitt à Franz Hofmann, 14 octobre 1938, BArch Berlin, R 55/21019, f. 147 ; Friedrich Schult, Journal, entrée du 28 octobre 1938, p. 7, Copie I, NL Friedrich Schult (copie), Ernst Barlach Stiftung, Güstrow, A 160.



- 3 Une employée du *Kunst-Dienst*, Gertrud Werneburg, devant le château de Schönhausen avec la peinture d'Edvard Munch, *La vie*, 1910 (anciennement Staatliche Gemäldegalerie, aujourd'hui Rathaus Oslo), 1938

présenta aux membres du *Kunst-Dienst* qui y travaillaient<sup>24</sup>. L'opération « art dégénéré » une fois terminée, fin juin 1941, Gurlitt qui, selon les lois raciales de Nuremberg, était classé comme « quart de juif » perdait donc une protection importante pour lui et pour sa famille (fig. 4). On est cependant en droit de supposer que c'est Rolf Hetsch qui, au nom de son service, servit d'intermédiaire pour le présenter à l'Institut allemand à Paris, d'autant plus qu'Epting, dans sa demande de visa, avait dans un premier temps mentionné le ministère de la Propagande comme principal commanditaire de Gurlitt. Il est impossible de savoir pourquoi la phrase a été rayée, éventuellement parce que les relations entre le ministère, le *Kunst-Dienst* et les diverses missions de l'Institut allemand à Paris étaient « non officielles », nous y reviendrons plus tard. Quoi qu'il en soit, un an auparavant,

<sup>24</sup> Voir lettre d'Hildebrand Gurlitt à Rolf Hetsch, 28 octobre 1938, BArch Berlin, R 55/2015, f. 150-152.

Gurlitt avait lui-même déjà envisagé d'élargir ses activités aux territoires occupés de Belgique et de Hollande, comptant pour cela également sur Hetsch qui devait lui confirmer par écrit que c'était « dans l'intérêt du ministère et donc du Reich »<sup>25</sup>.



4 Hildebrand et Helene Gurlitt avec leurs enfants Nicoline Benita Renate et Cornelius, 1941

### **Gurlitt à Paris**

Dans quelle mesure peut-on, après de telles prémices, prouver que des liens concrets unissaient Hildebrand Gurlitt et l'Institut allemand à Paris ? Sur ce point, la correspondance entre Gurlitt, Karl Epting et son épouse Alice Epting-Kullmann (1898-1971) fournit de riches informations. Bien que peu nombreuses, les lettres dont on dispose permettent de réfuter la thèse excluant toute forme de collaboration entre Gurlitt et l'Institut

---

25 Lettre d'Hildebrand Gurlitt à Rolf Hetsch, 11 novembre 1940, BArch Berlin, R 55/21015, f. 83.



allemand<sup>26</sup>. Dans les courriers, il est question de voyages et d'absences, de connaissances communes, de projets et surtout du programme culturel de l'Institut. Gurlitt suggérait des manifestations, par exemple des soirées de conférences avec l'acteur Herbert Dirmoser (1896-1978) du théâtre d'État de Dresde (fig. 5). Toutes ces lettres datent de 1943, mais le contact existait sans doute déjà auparavant, les courriers évoquant certains éléments biographiques qui autorisent à le penser. De plus, la demande de visa rédigée par Epting pour Gurlitt est explicitement une demande de renouvellement de six mois, ce qui permet de conclure que, comme l'attestent d'autres documents, ce n'était pas la première demande de la part de l'Institut allemand<sup>27</sup>. La relation de Gurlitt avec l'Institut allemand « depuis l'armistice », pour reprendre les termes d'Epting, c'est-à-dire donc depuis l'été 1940, fut dans un premier temps une relation indirecte, passant par des intermédiaires. Le premier séjour à Paris de Gurlitt que l'on puisse à ce jour reconstituer eut lieu en juillet 1941, une date qui concorde avec ses propres indications et celles de ses partenaires d'affaires<sup>28</sup>.

z.Zt. Dresden-A 24, den 20.5.43  
Keitzerstr. 26, Tel. 4 36 42

Sehr geehrter Herr Dr. Epting!

Herr Dirmoser, dennich als Mensch und Künstler sehr schätze, sagte mir soeben, dass er Ihnen wegen seiner Vortragsabende, wie wir besprochen hatten, geschrieben hätte.

Es würde mich sehr freuen, wenn Sie mit ihm, in eine für beide Teile nützliche Verbindung kommen könnten.

Er ist ein ungemein gebildeter und besonders auch kunsthistorisch interessierter Mann, der z.Zt. am Dresdner Staatlichen Schauspielhaus den Kaiser Ottokar und den Kaiser Konstantin in Kaiser Konstantins Taufe spielt.

Meine Visum-Sache wurde glatt geregelt und ich möchte Ihnen noch vielmals dafür danken.

Mit den besten Empfehlungen

Ihr sehr ergebener

Herrn  
Dr. Karl Epting  
Feldpost: 43200

5 Lettre d'Hildebrand Gurlitt à Karl Epting, 20 mai 1943

26 Voir correspondance d'Hildebrand Gurlitt avec Karl Epting et Alice Epting-Kullmann 1943, Archives Forschungsstelle « Entartete Kunst », Freie Universität Berlin.

27 Voir Hildebrand Gurlitt, Eidesstattliche Erklärung [Déclaration sous serment], 11 mars 1948, BArch Koblenz, N 1826/449.

28 Voir lettre d'Inge Hertmann à Cornelius Müller Hofstede, 23 juillet 1941, archives privées.

Contrairement à ce que l'on savait jusqu'à maintenant, il est possible de montrer que Gurlitt se livrait dès ce moment-là à des activités correspondant à celles que décrit Epting dans sa demande, qu'il pratiquait donc le commerce de l'art tout en entretenant des contacts avec les « milieux artistiques français ». À la fin de l'été 1941, Hildebrand Gurlitt rencontra à Paris Hans Domizlaff (1892-1871), comme l'indique ce dernier dans ses mémoires<sup>29</sup>. Domizlaff, graphiste et publicitaire, travaillait alors pour les frères Reemtsma et s'était installé en 1927 à Hambourg où Gurlitt avait fait sa connaissance dans les milieux proches de Barlach. Avec Hermann F. Reemtsma (1892-1861) et Hildebrand Gurlitt, Domizlaff fut l'un des rares amis fidèles de l'artiste qui se rendirent à ses obsèques en 1938 malgré l'opprobre qui pesait sur lui<sup>30</sup>.

Quelques années auparavant, en 1932, Domizlaff avait publié un ouvrage sur les « moyens de propagande de l'idée d'État<sup>31</sup> » où il critiquait la faiblesse du travail culturel de la République de Weimar. Pour stabiliser la nation allemande comme Domizlaff le jugeait nécessaire, on avait selon lui trop négligé de « contrôler la psychologie de l'homme de masse »<sup>32</sup>. Cette sorte d'argument trouvait manifestement un terrain fertile chez les défenseurs de l'expressionnisme et ce jusqu'au sein du ministère de la Propagande ; Goebbels appréciant les publications de Domizlaff, il y eut de fait en 1936 une rencontre entre les deux hommes. Trois ans auparavant, on avait proposé à Domizlaff de prendre la succession d'Edwin Redslob au poste de Reichskunstwart, Redslob ayant été démis de ses fonctions dans la logique des premières mesures prises par les nazis au printemps 1933. Mais Domizlaff avait décliné cette offre<sup>33</sup>.

Gurlitt travaillait à Hambourg comme marchand d'art pour Domizlaff ainsi que pour Hermann F. Reemtsma dont il avait contribué à constituer les collections respectives ; au fil des années, il s'était lié d'amitié avec Domizlaff<sup>34</sup>. Ce dernier séjournait à Paris pour le compte de la société Siemens afin d'observer « l'ambiance dans le peuple » et de « mettre à l'étude un futur marché pour les produits de marque allemands »<sup>35</sup>. Gurlitt l'accompagnait parfois dans ses expéditions à travers la ville et l'introduisit à son tour dans la scène parisienne des collectionneurs. À la grande joie de son ami, il put lors de son séjour lui trouver un tableau de Marie Laurencin (1883-1956). Domizlaff admirait en effet depuis longtemps la peintre française, et grâce à Gurlitt, il put même lui rendre visite chez elle. L'année suivante également, Gurlitt se mit de nouveau en quête d'une toile de l'artiste pour Domizlaff, missionné cette fois-ci par Hermann F. Reemtsma qui voulait en faire cadeau à son publicitaire pour son cinquantième anniversaire<sup>36</sup>.

29 Voir Hans Domizlaff, *Nachdenkliche Wanderschaft. Autobiographische Fragmente*, 2 vol., Hambourg, 1950.

30 Voir Schult, Journal (note 23), entrées 27 et 28 octobre 1938.

31 Voir Hans Domizlaff, *Propagandamittel der Staatsidee*, Hambourg, auto-édition, 1932.

32 Domizlaff, 1950 (note 29), vol. 2, p. 224.

33 Voir *ibid.*, vol. 2, p. 228.

34 Voir *ibid.*, vol. 2, p. 327 et p. 332-333.

35 *Ibid.*, vol. 2, p. 304-305.

36 Voir lettre de Hermann F. Reemtsma à Hildebrand Gurlitt, 22 avril 1942, Ernst Barlach Haus, Hambourg,



Mais Marie Laurencin était accusée en Allemagne d'avoir aidé son mari, un peintre allemand, à désertier pendant la Première Guerre mondiale. Dans le cadre de cette affaire, Domizlaff et Gurlitt durent même se présenter en 1941 à l'envoyé de l'Ambassade d'Allemagne à Paris, Rudolf Schleier (1899–1959), qui finalement réussit à laver Marie Laurencin de tout soupçon, et continua d'assurer son ravitaillement en combustible de chauffage ; pour ce service rendu, Domizlaff offrit à Schleier un coffre en bois du XVIII<sup>e</sup> siècle provenant des Quatre Cantons<sup>37</sup>. Le contact avec Schleier, lui-même également originaire de Hambourg, se maintint. L'envoyé aimait la culture française et n'avait manifestement aucune réticence vis-à-vis d'artistes dont les œuvres avaient été spoliées dans son pays au prétexte qu'elles étaient dites « dégénérées »<sup>38</sup>. Dans le cadre des procès de Nuremberg, Rudolf Schleier dut en 1948 se justifier de son implication dans des transactions contre les Juifs à l'étranger ; Gurlitt déclara alors sur l'honneur que Schleier l'avait sauvé du travail forcé en lui délivrant à plusieurs reprises des visas – ce qui est plus intéressant pour ce que cela dit de leur relation, très étroite, que par rapport aux faits eux-mêmes<sup>39</sup>.

Outre sa relation avec les époux Epting et Schleier, Hildebrand Gurlitt entretenait d'autres liens avec l'Institut allemand du fait de ses contacts avec le Kunst-Dienst, ce dernier étant très proche des missions de l'institution. Ainsi, Otto Abetz (1903–1958), nommé ambassadeur d'Allemagne à Paris par Hitler en août 1940, faisait partie du cercle des amis du Kunst-Dienst et en prit même plus tard la présidence<sup>40</sup>. Ces aspects n'ont pas non plus été pris en considération par la recherche sur les activités de marchand d'art exercées par Hildebrand Gurlitt en France<sup>41</sup>, sans doute surtout parce que le chapitre du Kunst-Dienst à Paris n'est pas encore écrit. Mais il est néanmoins possible d'établir dès maintenant que Gurlitt effectuait des transactions autant pour Karl Epting que pour Otto Abetz :

« Cher monsieur Epting, [...] je reviendrai à Paris peu après Pâques et j'espère vivement pouvoir vous y rendre visite encore une fois pour vous

---

NL Hermann F. Reemtsma, Akte Dr. H. Gurlitt, f. 219. Les deux tableaux se trouvaient au moins jusqu'en 1971 dans la collection Domizlaff, voir inventaire des œuvres, 6 septembre 1971, Archives Hans Domizlaff, Francfort-sur-le-Main.

37 Domizlaff avait fait l'acquisition de ce coffre par l'intermédiaire de son antiquaire de Hambourg Jean Hermsen (Hohe Bleichen 16a), voir Politisches Archiv, Berlin, Paris 1379, Botschaft-Paris, Kunst, Malerei, Bildhauerei usw., Theaterwesen, juin 1940–décembre 1942, correspondance Hans Domizlaff et Rudolf Schleier, s. f.

38 Dans le cadre de l'opération « art dégénéré », un tableau de Laurencin avait été confisqué en 1937 au musée d'Ulm, voir Base de données de l'inventaire des confiscations effectuées dans le cadre de l'opération « Art dégénéré », Forschungsstelle « Entartete Kunst », Freie Universität Berlin.

39 Voir Hildebrand Gurlitt, Déclaration sous serment, 11 mars 1948, BArch Koblenz, N 1826/449.

40 Voir Kusske, 2012 (note 15), p. 341–342.

41 Voir sur ce point les travaux de recherche coordonnés par Andrea Baresel-Brand et Nadine Bahrmann sur les opérations de commerce d'art réalisées par Hildebrand Gurlitt en France dans id. et Gilbert Lupfer (éd.), *Kunstfund Gurlitt. Wege der Forschung*, Berlin, De Gruyter, 2020.

rendre compte des nouveautés du marché de l'art et apprendre de votre bouche comment les choses se passent et évoluent à Paris »<sup>42</sup>.

Par ailleurs, Gurlitt était directement en rapport avec Stephan Hirzel (1899–1970) qui, à l'Institut allemand, était en charge du programme artistique et théâtral<sup>43</sup>. Hirzel avait été l'un des cofondateurs du Kunst-Dienst à Dresde, avant d'en devenir le directeur-adjoint à partir de 1931. Gurlitt le connaissait vraisemblablement déjà depuis ses études d'architecture à l'Université technique de Dresde ; quoi qu'il en soit, Hirzel était dès 1925 partie prenante de l'une des premières expositions organisées par Gurlitt au König Albert Museum de Zwickau<sup>44</sup>. Depuis, l'architecte apparaissait régulièrement à la périphérie de la carrière professionnelle de Gurlitt. En 1933, il avait aussi travaillé pour l'Exposition Universelle de Chicago<sup>45</sup>. La même année, on lui confiait la rédaction en chef de la revue *Die Kunstammer*, l'organe de la Chambre des Beaux-Arts du Reich, l'année d'après il prenait la direction du bureau de la *Reichspressekammer*, la Chambre de presse du Reich. Même si ses multiples activités empêchaient Hirzel de séjourner plus d'une semaine par mois à Paris<sup>46</sup>, il semble néanmoins y avoir été impliqué également dans le commerce de l'art. En 1941 par exemple, le galeriste Ludwig Gutbier (1873–1951) sollicitait l'appui de l'historien et critique de l'art Will Grohmann (1887–1968). Le galeriste était à la recherche des œuvres d'art qu'il avait vendues à des collectionneurs privés et qui, du fait de l'émigration, auraient pu se trouver de nouveau sur le marché. Grohmann lui conseilla de s'adresser à Stephan Hirzel à Paris, qui serait l'« homme de la situation. Connaît tout et tout le monde », mais en lui recommandant la plus grande prudence, les transactions n'étant que « semi-officielles »<sup>47</sup>. Grâce au récit de Walter Bargatzky, il est bien connu depuis longtemps qu'Otto Abetz avait reçu de Goebbels des instructions s'appuyant sur le décret d'Hitler portant sur la confiscation des œuvres appartenant aux Juifs de France, de même que l'on connaît l'implication d'Epting dans ces opérations<sup>48</sup>. Mais on ignore encore de quelle manière les deux hommes continuèrent d'agir après l'interdiction par

42 Voir lettre d'Hildebrand Gurlitt à Alice Kullmann-Epting, 5 janvier 1943, citation : lettre d'Hildebrand Gurlitt à Karl Epting, 21 avril 1943, Archives Forschungsstelle « Entartete Kunst », Freie Universität Berlin.

43 Voir Politisches Archiv, Paris, 1205-Kult. 1., Auswärtiges Amt / Botschaft Paris / Deutsche Kulturpropaganda in Frankreich, August 1941 bis Oktober 1942, s. f.

44 Hirzel avait participé à l'exposition *Wohnung und Hausrat* présentée au König-Albert-Museum de Zwickau du 6 décembre 1925 au 7 janvier 1926. Voir courrier de Hausrat / Stephan Hirzel, Gemeinnützige Möbelversorgung, à Hildebrand Gurlitt, 19 octobre 1925, Stadtarchiv Zwickau, Schriftverkehr 1925, Ordner 2.

45 Voir « Neue deutsche Kirchenkunst auf der Weltausstellung in Chicago 1933, Otto Bartning und Stephan Hirzel im Gespräch », dans *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*, Göttingen, 1933, p. 324–329.

46 Voir lettre de Will Grohmann à Ludwig Gutbier, 14 juin 1941, DKA Nürnberg, NL Gutbier, Geschäftskorrespondenz.

47 Ibid.

48 Voir Wilhelm Treue, « Zum nationalsozialistischen Kunstraub in Frankreich. Der 'Bargatzky-Bericht' », dans *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, 13e année, cahier 3, juillet 1965, p. 285–337, ici p. 297–299.

l'administration militaire le 6 novembre 1940, pas plus qu'on ne sait si le Kunst-Dienst et Gurlitt peuvent avoir joué un rôle crucial de courroies de transmission.

Parmi les grands événements politiques de l'Institut allemand auxquels Goebbels, Abetz, Epting et le Kunst-Dienst furent associés, il faut nommer la rétrospective Arno Breker organisée à Paris à l'Orangerie pendant l'été 1942<sup>49</sup>. Breker (1900-1991), érigé en modèle du nouvel art officiel par la propagande nazie, était grâce à Abetz en contact avec les cercles du Kunst-Dienst depuis les années 1930<sup>50</sup>. Étant donné les solides et anciennes relations de Breker avec les milieux artistiques français, une exposition consacrée à ses œuvres s'inscrivait parfaitement dans le profil officiel de l'Institut allemand qui se voulait l'« intermédiaire entre la culture française et la culture allemande » pour l'entente entre les deux peuples<sup>51</sup>. Hitler refusait tout volontarisme un peu trop zélé en France dans la mesure où il pensait que toute tentative de « germanisation » rapide se heurterait à une forte opposition de la part de la population française et mettrait ainsi en péril sa politique d'expansion – une attitude largement approuvée par Epting et Abetz, tous deux extrêmement francophiles<sup>52</sup>.

Dans quelle mesure le Kunst-Dienst continua-t-il de s'investir dans le programme culturel de l'Institut allemand avec ses propres idées sur l'art ? C'est une question que la recherche commence seulement à aborder. Le programme de conférences et d'expositions proposé sous couvert « d'une érudition au-dessus de tout soupçon » qui ne s'adressait pas forcément au grand public, n'a quasiment pas été reconstitué jusqu'ici<sup>53</sup>. Il est néanmoins permis de supposer que le Kunst-Dienst s'efforçait d'y associer les artistes qu'il encourageait et d'y traiter des questions qui lui importaient, d'autant plus que dans d'autres domaines, les courants modernes ne se voyaient pas exclus, par exemple dans les publications proposées à la traduction parmi lesquelles on trouvait des noms connus de l'avant-garde littéraire comme Ricarda Huch et Hans Arp<sup>54</sup>.

Un point du programme prévu par l'Institut allemand pour le printemps 1943 est particulièrement frappant, à savoir l'exposition *Aquarelle und Graphik deutscher Künstler* [Aquarelles et gravures d'artistes allemands] (fig. 6). Il s'agissait d'un projet du Kunst-Dienst de Berlin. On ne connaît pas d'autres détails à ce jour, on sait seulement que le groupe, qui avait commencé à travailler en direction d'autres pays que l'Allemagne à partir de 1940, organisa à travers toute l'Europe un nombre toujours plus grand d'expositions

49 Voir Patrick Neuhaus, *Die Arno Breker-Ausstellung in der Orangerie Paris 1942. Auswärtige Kulturpolitik, Kunst und Kollaboration im besetzten Frankreich*, Berlin, 2018.

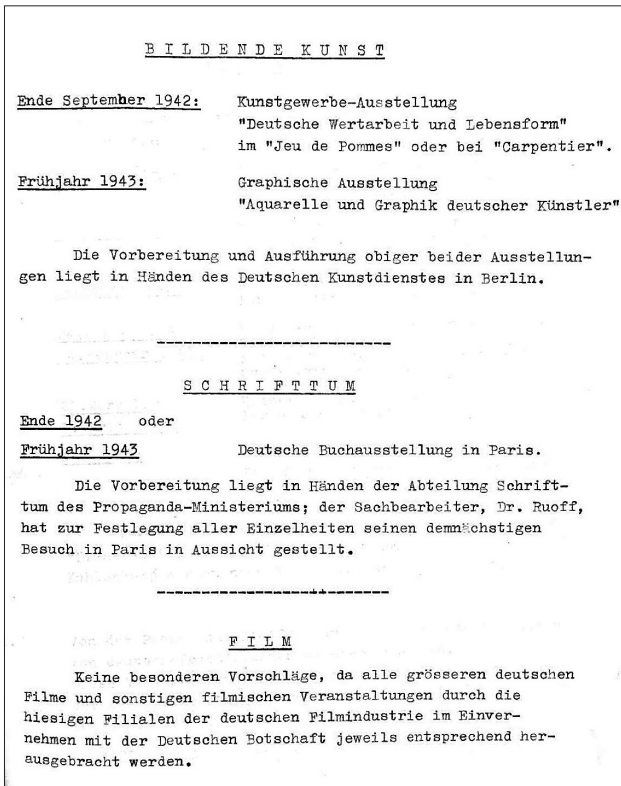
50 Voir Kusske 2012 (note 15), p. 348-349.

51 Voir Eckard Michels, *Das Deutsche Institut in Paris 1940-1944. Ein Beitrag zu den deutsch-französischen Kulturbeziehungen und zur auswärtigen Politik des Dritten Reiches*, thèse de doctorat, Hambourg 1992, Stuttgart 1993 (Studien zur modernen Geschichte, vol. 46), p. 67.

52 Voir *ibid.*, p. 60.

53 Voir *ibid.*, p. 48.

54 Voir *ibid.*, p. 233-234.



6 Programme des manifestations culturelles / Beaux-Arts, projet du 6 août 1942

sous le patronage du ministère des Affaires étrangères allemand que l'exposition *German watercolors, drawings and prints* fut montrée en 1956 dans de nombreuses villes des États-Unis<sup>57</sup>.

Mais en 1942, Goebbels devait encore se justifier pour l'attitude de ses collaborateurs qui se montraient trop favorables à l'art moderne. Dès 1934, Alfred Rosenberg (1892-1946), idéologue en chef des nazis, lui avait reproché de nommer à certaines fonctions de la Chambre des Beaux-Arts du Reich des personnes « en relation étroite avec le cercle autour de Barlach et Nolde », c'est-à-dire concrètement avec le milieu du Kunst-Dienst<sup>58</sup>.

<sup>55</sup> Voir Kusske 2012 (note 15), p. 394.

<sup>56</sup> Voir lettre de Hermann F. Reemtsma à Hildebrand Gurlitt, 16 novembre 1935, Ernst Barlach Haus, Hambourg, NL Hermann F. Reemtsma, dossier Dr. H. Gurlitt, f. 445.

<sup>57</sup> Voir *German watercolors, drawings and prints. 1905-1955. A midcentury review, with loans from German museums and galleries and from the collection Dr. H. Gurlitt, Duesseldorf*, éd. par Thomas M. Messer, cat. exp. American Federation of Arts, New York [Dortmund], American Federation of Arts, 1956.

<sup>58</sup> Lettre d'Alfred Rosenberg à Joseph Goebbels, 30 août 1934 ; elle était l'un des éléments d'une controverse écrite - transmise en copie par Rosenberg à l'état-major de l'adjoint du Führer [STdF, Stab des

itinérantes de dessins et d'œuvres sur papier allemandes<sup>55</sup>. Sous la responsabilité de Rolf Hetsch, ces manifestations présentaient à chaque fois également des œuvres d'artistes frappés d'interdit en Allemagne tels que Lovis Corinth (1858-1925), Max Slevogt (1868-1932) ou Robert Pudlich (1905-1962). Il est possible qu'Hildebrand Gurlitt y ait apporté son concours en fournissant des aquarelles en complément. Depuis des dizaines d'années en effet, il collectionnait des œuvres sur papier d'artistes allemands, en particulier des aquarelles ; face au refus de la ville de Zwickau de les acheter, Gurlitt s'efforça à plusieurs reprises de les intégrer dans des projets relevant de la propagande, par exemple une exposition itinérante publique à laquelle il voulait convaincre Hermann F. Reemtsma d'apporter son concours<sup>56</sup>. Gurlitt poursuivit cette idée pendant toute la durée de la guerre et la reprit après 1945. C'est

Les reproches se faisaient toujours plus insistants. Au printemps 1941, on vit se multiplier les dénonciations d'« exploitation » de l'art dit « dégénéré », à savoir la réintroduction clandestine sur le marché de l'art allemand d'œuvres spoliées et confisquées. Reinhard Heydrich (1904-1942), chef du service de sécurité chargé de surveiller l'opposition, parlait d'un « sabotage extraordinairement grave de la politique artistique du Führer », exigeant donc de Goebbels une surveillance plus sévère<sup>59</sup>. Du fait des enquêtes qui s'ensuivirent, le Kunst-Dienst se vit reprocher « des tendances au bolchevisme culturel »<sup>60</sup>. L'affaire était donc sérieuse et eut des conséquences concrètes. Otto Abetz et son équipe de collaborateurs de l'Institut allemand à Paris furent contraints de quitter la France<sup>61</sup>. Mais Goebbels réussit malgré tout à imposer ses intérêts et à replacer ses hommes sur des postes qui lui importaient<sup>62</sup>.

En février 1943, Abetz put revenir à l'Ambassade de France à Paris, et Epting le suivit peu de temps après. Au bout du compte, l'affaire, loin de lui nuire, fut plutôt profitable au Kunst-Dienst. Car Goebbels déplaça sans plus attendre ses protégés qui passèrent directement de la Chambre des Beaux-Arts du Reich au ministère de la Propagande, dans la Section IX, celle des Beaux-Arts ; ainsi, le Kunst-Dienst se rapprochait de Rolf Hetsch qui devait peu après être promu à la fonction de *Oberregierungsrat*, un poste très important dans la hiérarchie de l'administration nazie<sup>63</sup>. Gurlitt aura sans doute lui aussi profité du retour du Kunst-Dienst dans le giron de l'Institut allemand. En 1943, il déclarait à l'administration être « presque continuellement en voyage pour le compte de l'Ambassade d'Allemagne à Paris et le commandement militaire en France »<sup>64</sup>.

---

Stellvertreter des Führers ; puis chancellerie du parti national-socialiste] (Regest 20691), dans *Akten der Partei-Kanzlei der NSDAP, Rekonstruktion eines verlorengegangenen Bestandes, Teil. 1, Regesten*, vol. 2, éd. par Institut für Zeitgeschichte, dir. Helmut Heiber avec la participation de Gerhard Weiher et Hildegard von Kotze, Munich et al., 1983, p. 91-92.

59 Voir correspondance entre le Ministerialdirektor Leopold Gutterer et Reinhard Heydrich, 25 avril-6 mai 1941, BArch Berlin, R 55/21018, f. 8-21.

60 Kusske, 2012 (note 15), p. 277.

61 Voir Michels, 1993 (note 51), p. 109-116 ; Kusske, 2012 (note 15), p. 277-280. Michels ne s'attache pas aux enquêtes du Service de sécurité, Kusske ne s'intéresse pas aux conséquences pour les milieux parisiens. Ni l'un ni l'autre ne font le lien avec les dénonciations de 1941.

62 Voir les dossiers sur le Kunst-Dienst, BArch Berlin, R 55/21550 et R 55/168.

63 Courrier du ministre de l'Intérieur du Reich au ministre de l'Éducation du peuple et de la Propagande du Reich, avec pour objet la nomination du Regierungsrat Dr Dr Rolf Hetsch au poste d'Oberregierungsrat [Ernennung des Regierungsrates Dr. Dr. Rolf Hetsch zum Oberregierungsrat], 18 novembre 1943, dossier personnel Dr. jur. Dr. phil Hetsch, Rolf, BArch Berlin, R 55/21018, f. 167.

64 Courrier d'Hildebrand Gurlitt au service de l'alimentation de Dresde A - arrondissement 11, 10 [mois illisible] 1943, Archives Forschungsstelle « Entartete Kunst », Freie Universität Berlin.



## Gurlitt en dehors de Paris

C'est dans ce contexte que l'on peut lire les traces conduisant aux contacts de Gurlitt à Cologne avec lesquels il était en rapport depuis son travail à Zwickau et qui comptaient parmi ses acquéreurs les plus importants d'œuvres provenant des territoires occupés. Lors de ses voyages à Paris et au retour, Gurlitt s'arrêtait toujours à Cologne<sup>65</sup>. Le musée Wallraf-Richartz et le Kunstverein disposaient d'un dépôt à l'extérieur de la ville, le château de Nideggen situé près de la frontière avec les territoires occupés à l'Est et également utilisé par les réseaux clandestins du ministère de la Propagande, comme le constatèrent les Alliés américains après la guerre :

« Il existait un réseau clandestin étendu et bien organisé d'artistes et d'architectes professionnels qui surveillaient et s'efforçaient de contrôler l'assortiment d'œuvres d'art condamnées, confisquées, qu'on s'était approprié ou, plus généralement, qui avaient changé de mains. Certaines de ces personnes travaillaient clandestinement au Propagandaministerium dans le but express d'observer et de < modifier les étiquettes apposées aux œuvres pour pouvoir les écouler > »<sup>66</sup>.

La plupart des personnes figurant sur la liste du document cité faisaient partie du Kunst-Dienst, des cercles Barlach ou des deux à la fois : Hugo Körtzinger (1892-1867), Bernhard A. Böhmer, Otto Andreas Schreiber (1907-1978), Carl Georg Heise, Otto Bartning (1883-1959), Stephan Hirzel, et Gotthold Schneider.

Ils étaient tous partie prenante dans un projet futur qu'il faut aujourd'hui se contenter d'esquisser à grands traits. Depuis la mort d'Ernst Barlach, une instance s'était secrètement mise en place à Güstrow pour régler sa succession et ses amis de Hambourg, le Kunst-Dienst et Rolf Hetsch y jouaient un rôle important<sup>67</sup>. Les rencontres régulières qui avaient en partie lieu au bureau berlinois du Kunst-Dienst sur la Matthäikirchplatz étaient consacrées à des sujets qui dépassaient largement les questions concernant Barlach<sup>68</sup>. Les positions du Kunst-Dienst et de la Section IX du ministère de la Propagande ayant pu se renforcer après 1943, l'un des sujets

65 Voir Hoffmann et Kuhn, 2016 (note 11), p. 219-222.

66 Rapport du Supreme Headquarters sur le dépôt du château de Nideggen, février 1945, NARA, Holocaust Era Assets / Ardelia Hall Collection / Monthly Report / Supreme Headquarters Allied Expeditionary Force, février 1945, p. 53.

67 Volker Probst, « 'Mein guter wie mein böser Engel'. Ernst Barlach und Bernhard A. Böhmer », dans Meike Hoffmann (éd.), *Ein Händler « entarteter » Kunst. Bernhard A. Böhmer und sein Nachlass*, Berlin, Akademie Verlag, 2010 (Schriftenreihe der Forschungsstelle « Entartete Kunst », vol. 3), p. 17-51, ici p. 33-37.

68 Voir Commission pour la succession d'Ernst Barlach, réunions du 25 février 1940 et du 7 avril 1940, Matthäikirchplatz 2, Ernst Barlach Stiftung Güstrow-Archiv, FSN A 149.



7 Résidence du *Kunst-Dienst* (1943–1945) à Schabernack/Güstrow, photographie, 1992

urgents était l'évacuation des œuvres d'art pour les protéger des dommages de guerre. La raison immédiate était l'appel à la « guerre totale » lancé en février de la même année par Joseph Goebbels. Avec Bernhard A. Böhmer, Rolf Hetsch organisa l'évacuation à Güstrow de ce qui restait en matière d'art « dégénéré ». Lui-même y transporta également sa vaste bibliothèque et plusieurs pans de sa collection d'art<sup>69</sup>.

Fin 1943, le *Kunst-Dienst* s'installa alors à Schabernack, dans ce qu'on appela la *Kunstkate*, une « cabane pour les arts » appartenant au ministère du Reich pour l'Éducation du peuple et la Propagande, située tout près de l'atelier de Barlach<sup>70</sup> (fig. 7). D'autres fermes des alentours firent également office de dépôt. Lorsqu'à la fin de la Deuxième Guerre mondiale, la région fut libérée par l'Armée rouge, on y trouva non seulement des œuvres de Barlach et de l'« art dégénéré », mais aussi des milliers de diapositives du fonds du *Sonderauftrag Monumentalmalerei*, la Mission spéciale peinture monumentale dirigée par Rolf Hetsch ainsi que des œuvres d'artistes français qui

69 Voir Frédérique Régincos, « Im Widersprüchlichen vereint. Rolf Hetsch und Bernhard A. Böhmer », dans Hoffmann, 2010 (note 67), p. 53-71, ici p. 63 et suiv.

70 Voir Hans Prolingheuer, *Hitlers fromme Bilderstürmer. Kirche & Kunst unterm Hakenkreuz*, Cologne, 2001, p 188 ; Kusske, 2012 (note 15), p. 276 et p. 281.

devaient provenir des affaires commerciales de Böhmer et éventuellement du Kunst-Dienst dans les régions occupées<sup>71</sup>. Il est difficile de prouver dans quelle mesure Gurlitt était impliqué dans ces affaires. Mais certaines correspondances permettent néanmoins de tracer des lignes de contact ininterrompues. Il est facile de démontrer qu'en 1943-1944, il était mêlé à des transactions commerciales avec Böhmer<sup>72</sup>, mais manifestement il n'apparaît comme collaborateur permanent ni dans le groupe qui règle la succession de Barlach, ni pour le Kunst-Dienst, pas plus que pour le ministère de la Propagande – sans doute du fait de son statut de « quart de juif » qui incitait tous ces protagonistes à la plus grande prudence.

Si l'on tente de recoller les morceaux du puzzle que l'on connaît aujourd'hui, il est possible de discerner obscurément ce qui a pu être le moteur de ces réseaux, à savoir la volonté de maintenir et de réactiver l'art moderne sous l'angle d'un expressionnisme « nordique » lequel ne cessa d'être, pour les acteurs que nous avons mentionnés ici, le code d'identification central d'une Allemagne pensée comme nation de culture souveraine. Güstrow, près de la mer Baltique, était peut-être grâce à l'installation de Barlach le lieu où le grain de la renaissance aurait dû être semé. Il aurait eu son pendant occidental près de la mer du Nord avec les colonies d'artistes de Worpswede et de Fischerhude que Hetsch, pendant toutes ces années, s'employait à réunir. Depuis les années 1920, il était en contact avec Otto Modersohn (1865-1943) et ses fils Ulrich (1913-1943) et Christian (1916-2009) dont les œuvres figurèrent dans les expositions organisées par le Kunst-Dienst<sup>73</sup>. En 1932, il avait publié un livre sur Paula Modersohn-Becker (1876-1907) et vers la fin de la guerre, il travaillait à un catalogue raisonné de l'œuvre gravé de Barlach, mais aussi à une édition des lettres d'Otto Modersohn. Parallèlement à ce qui se passait à Güstrow, Hetsch et son épouse Mariam (1911- ?) prévoyaient de s'installer à Fischerhude<sup>74</sup>. Si l'on ajoute à cette constellation Emil Nolde à Seebüll, on voit se dessiner dans la partie la plus septentrionale de l'Allemagne un triangle culturel d'artistes attachés à la nature et à la patrie, révélant une fois de plus de manière évidente le passage de la modernité esthétique aux idées du national-socialisme.

En même temps, on voit également les relations étroites tissées entre la propagande et le profit – le noyautage de l'opération « art dégénéré » et un commerce de l'art rendu possible par le système. C'est seulement en considérant ces deux aspects que l'on peut reconnaître les liens qui les unissaient, avec les mécanismes de ce qu'ils produisaient, et également reconstituer les données historiques qui, au bout du compte,

71 Voir Meike Hoffmann, « Geplündert, geborgen, sichergestellt, verkauft. Der Nachlaß von Bernhard A. Böhmer », dans Hoffmann, 2010 (note 67), p. 97-149, ici p. 98-108.

72 Voir correspondance Hildebrand Gurlitt et Bernhard A. Böhmer, 1943, archives privées.

73 Voir lettre de Rolf Hetsch à Christian Modersohn, 14 mars 1944, Otto-Modersohn Archiv ; voir Régincos, 2007 (note 22), note 78-79.

74 Voir correspondance Rolf Hetsch avec Otto, Christian et Ulrich Modersohn, Otto-Modersohn-Archiv, Fischerhude ; voir Régincos, 2007 (note 22), note 133-135.

contribueront à éclaircir le contexte historique des œuvres découvertes en 2012–2013 chez Cornelius, le fils d'Hildebrand Gurlitt, à Munich et à Salzbourg<sup>75</sup>.

---

<sup>75</sup> Voir cat. exp. Berne, 2017 (note 1).







# "Et le combat prend fin": The Exhibition of the Bayeux Tapestry at the Louvre in 1944

**Iñigo Salto Santamaría**

The announcement Emmanuel Macron, president of the French Republic, made on 17 January 2018, about the agreement to loan the Bayeux Tapestry to the United Kingdom was historic in many ways.<sup>1</sup> This monumental medieval artwork, which recounts the Norman conquest of England in 1066 along 68.3 meters of embroidered cloth, may not have been abroad in almost a millennium, since it is believed to have come to continental Europe after its hypothetical creation in the British Isles in the late 11<sup>th</sup> century.<sup>2</sup> Hartwig Fischer, director of the British Museum, characterized this loan as “probably the most significant ever from France to the UK.”<sup>3</sup> Considering that all previous requests to loan the embroidery made by institutions in the United Kingdom and the United States were rejected by France, Macron’s agreement constitutes an unprecedented milestone.<sup>4</sup>

An eventual temporary exhibition of the Tapestry in London would be equally remarkable because it has only been publicly displayed twice outside of Bayeux in modern history: The embroidery was first shown at the Musée Napoléon in the Louvre Palace in

- 1 Nicola Slawson and Mark Brown, “Emmanuel Macron agrees to loan Bayeux Tapestry to Britain,” in *Guardian*, 17 January 2018, URL: <https://www.theguardian.com/world/2018/jan/17/emmanuel-macron-bayeux-tapestry-loan-britain> [accessed: 31.10.2021]. Despite its usual denomination, the Bayeux Tapestry is not a tapestry but an embroidery. Thus, the artwork is referred to as an ‘embroidery’ in lowercase and as the ‘Tapestry’ in uppercase throughout the article. On the Bayeux Tapestry’s naming problematic, see Nicole de Reyniès, “Broderie ou Tapisserie de Bayeux,” in Pierre Bouet, Brian Levy, and François Neveux (eds.), *La Tapisserie de Bayeux: L’art de broder l’Histoire*, Caen, 2004, pp. 69–76.
- 2 The question of the Bayeux Tapestry’s dating, patronage, and workshop location has been the source of scholarly debate since the 18th century. For an overview of opinions up to 2013, see Shirley Ann Brown, *The Bayeux Tapestry. Bayeux, Médiathèque Municipale: MS. 1. A Sourcebook*, Publications of the Journal of Medieval Latin 9, Turnhout, 2013, pp. LXX–LXXXI.
- 3 Slawson and Brown, 2018 (note 1).
- 4 Shirley Ann Brown’s 2013 publication (note 2) provides the most detailed overview of the Bayeux Tapestry’s history from the Middle Ages until 2007 (pp. XXI–LII). Her historic overview mentions three international loan requests: 1931, for the Exhibition of French Art, Burlington House in London (p. XLI); 1946, for the 75th Anniversary of the Metropolitan Museum of Art in New York (p. XLVIII); and 1953, for Elizabeth II’s coronation, Victoria and Albert Museum in London (V&A) (p. XLIX).

Paris between December 1803 and February 1804. One-hundred-and-fourty years later, the Louvre hosted a second exhibition of the Tapestry, taking advantage of the fact that it was stored in the museum's basement after the liberation of Paris in August 1944. This article aims to present new findings on the latter exhibition, situating this singular moment of display in the Bayeux Tapestry's millennial history and valuing its lasting impact in the artwork's museum presentation in the second half of the 20th century.

### **The Bayeux Tapestry: From the Middle Ages to the 1930s**

The first archival document that can be unequivocally related to the Tapestry is the Cathédrale Notre-Dame de Bayeux's 1476 inventory, which mentions how it was displayed in the nave during the liturgical acts for the Feast of the Relics but kept away for the rest of the year.<sup>5</sup>

The artwork was introduced to the academic community by the work of Antoine Lancelot (1675–1740) and Bernard de Montfaucon (1655–1741) in the early 18th century. “Queen Matilda’s Tapestry,” as it was referred to by early scholars, was subject to a nationalistic appropriation by the French and British academics that studied it during the second half of the 18th century while the artwork was still being briefly displayed in the context of liturgical acts at the Cathédrale de Bayeux and under lock and key the rest of the year.<sup>6</sup>

The French Revolution interrupted this centuries-long display tradition. The embroidery was seized on 18 August 1794 by the Bayeux Commission des Arts, the administration responsible for the inventory and protection of the city's cultural assets. Meant to be transported to the newly created Musée des Beaux-Arts in the neighboring Caen, the Tapestry was first sent to Paris at the request of Dominique-Vivant Denon (1747–1825), director of the recently renamed Musée Napoléon in the Louvre Palace.<sup>7</sup> There, the monumental embroidery was displayed as part of a whole series of propaganda actions related to the growing diplomatic tensions between France and the United Kingdom.<sup>8</sup>

5 Brown, 2013 (note 2), pp. XXII–XXIII.

6 Shirley Ann Brown, “A Facsimile for Everybody: From Foucault to Foys and Beyond,” in Anna C. Henderson and Gale R. Owen-Crocker (eds.), *Making Sense of the Bayeux Tapestry: Readings and Re-workings*, Manchester, 2016, pp. 133–153, here p. 133. Several articles have extensively studied the modern rediscovery of the Bayeux Tapestry: Aase Luplau Janssen, “La redécouverte de la Tapisserie de Bayeux,” in *Annales de Normandie* 3, Caen 1961, pp. 179–195; Gildas Bernard, “Les pérégrinations de la tapisserie de Bayeux,” in *Annales de Normandie* 24, Caen 1992, pp. 535–547; and Elizabeth Carson Pastan, “Montfaucon as Reader of the Bayeux Tapestry,” in Janet T. Marquardt and Alyce A. Jordan (eds.), *Medieval Art and Architecture after the Middle Ages*, Newcastle upon Tyne, 2009, pp. 89–110.

7 Bernard, 1992 (note 6), pp. 540–544.

8 The main scholarly articles on the 1803 exhibition of the Bayeux Tapestry in Paris are: Bernard 1992 (note 6), pp. 540–544; Carola Hicks, *The Bayeux Tapestry: The Life Story of a Masterpiece*, London, 2006,



1 Interior of the Bayeux Tapestry's exhibition room, so-called Galerie Mathilde, no date

The exhibition, held at the Louvre's Galerie d'Apollon between 6 December 1803 and mid-February 1804, was revolutionary in two ways: First, it can be considered as the first time the Tapestry was displayed in a museum setting, probably hung along the gallery's west wall facing the windows, its end slightly curved around today's entry door.<sup>9</sup> Secondly, this brief relocation to Paris changed the embroidery's fate to become part of Caen's museum collection. When the artwork was returned to Normandy after the exhibition, Bayeux was its final destination, where it arrived, on 18 February 1804, with a letter from

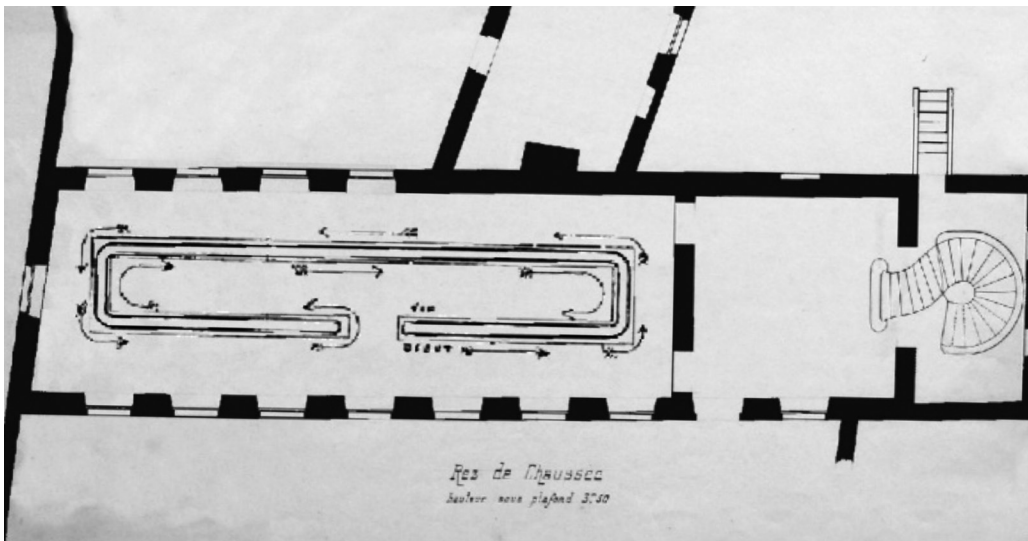
---

pp. 95–114; and Brown, 2013 (note 2), pp. XXXIV–XXXV. The “Feuilles de travail de Dominique-Vivant Denon,” which are the main primary source concerning this exhibition, are held at the Archives nationales (AN), 20150157/7, microfilm 20150282/180. The booklet published to accompany the exhibition is available online: *Notice historique sur la tapisserie brodée de la reine Mathilde, épouse de Guillaume le Conquérant*, Paris, 1803, URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10543562k> [accessed: 31.10.2021].

9 The description of how the Tapestry was hung in 1803–1804 is based on a comparison between the room's length (61.39 meters) and the artwork's length (68.3 meters) and the fact that the current entry to the Galerie d'Apollon from the Rotonde d'Apollon was blocked at the time of the exhibition. Visitors entered the room at the time through a side door, coming from the adjacent Salon Carré. See Françoise Mardrus, “La Galerie d'Apollon, de la Révolution à Duban: Lieu d'expositions, espace en projet,” in Geneviève Bresc-Bautier (ed.), *La Galerie d'Apollon au palais du Louvre*, Paris, 2004, pp. 154–160, here p. 154.

Denon.<sup>10</sup> This document, which expressed Napoléon’s appreciation of the town’s centuries-long efforts to keep the embroidery safe, assured that it would remain in Bayeux for years to come.

Following this eventful trip to the French capital, the ancient display tradition at the cathedral briefly resumed between 1804 and 1816.<sup>11</sup> The next display arrangement for the Tapestry was finally inaugurated at the so-called Galerie Mathilde in the newly established Bibliothèque Municipale of Bayeux in 1842.<sup>12</sup> The reduced dimensions of this room forced the architects to conceive a presentation system that could accommodate the monumental embroidery. A local carpenter, M. Renouf, built the display cabinet (fig. 1-2) around which the artwork was unrolled behind protective glass.<sup>13</sup> Visitors would begin their path by looking at the first scene of the Tapestry outside of the cabinet, working their



## 2 Reconstruction of the Galerie Mathilde’s floor plan, no date

10 Brown, 2013 (note 2), p. XXXV. The eventual relocation of the embroidery to Caen was still mentioned in Denon’s documents on 16 January 1804 (Feuilles de travail de Dominique-Vivant Denon, travail du lundi 25 nivose an XII, AN 20150157/7, microfilm 20150282/180). The decision to send the Tapestry back to Bayeux was thus made between 16 January and 18 February 1804.

11 Brown, 2013 (note 2), p. LXXII.

12 The new municipal library was installed in the building previously used as the town hall. The architect Lair de Beauvais was in charge of the remodelling. “Lair de Beauvais, Architecte (1790–1851),” in *Société des Sciences, Arts & Belles-Lettres de Bayeux* 7, Bayeux, 1902, pp. 42–44, here p. 43, URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k433577z/f47.item> [accessed: 31.10.2021].

13 Brown, 2013 (note 2).

way along its exterior border, before finally entering the narrow space in the middle. In 1913, the artwork and its display cabinet were moved to a room of similar dimensions on the first floor of the Hôtel du Doyen, former residence of the town's bishop, a few steps away from the cathedral.<sup>14</sup> The ever-increasing flow of visitors that came to admire the embroidery had outgrown the capacity of the Galerie Mathilde, which could not be easily expanded because of the monumental staircase directly next to the exhibition cabinet.<sup>15</sup>

### The Tapestry During the Military Occupation of France

The Second World War triggered unprecedented measures to protect Europe's cultural heritage from damage, involving the displacement of countless works of art to safe locations.<sup>16</sup> In France, a detailed evacuation plan had been in preparation since 1936, under the supervision of Henri Verne (1880–1949), director of the Musées Nationaux (national museums), as well as Jacques Jaujard (1895–1967), who replaced Verne as director in 1939. Instead of being evacuated to one of the national museums' repositories, in which most of the Louvre's artworks were secured, the Bayeux Tapestry was placed in an armored shelter at the Hôtel du Doyen on 1 September 1939.<sup>17</sup> There, the artwork was inspected monthly for possible insect infestations and monitored by the mayor of Bayeux, Élie Dodeman (1873–1960); the curator of the Tapestry, Jeanne Abraham (1870–1948); and the curator of antiquities and artworks of the Calvados department, René-Norbert Sauvage (1882–1955).<sup>18</sup> The embroidery remained in Bayeux through the German invasion of France and its subsequent occupation after the armistice of 22 June 1940.<sup>19</sup>

---

14 Ibid., p. XLI.

15 On the worsening conditions for visitors during the first half of the 20th century and the architectural difficulties posed by the Hôtel du Doyen, see Simone Bertrand, "The History of the Tapestry," in Frank Stenton (ed.), *The Bayeux Tapestry: A Comprehensive Study*, London, 1957, pp. 76–86, here p. 83.

16 For a general overview of cultural heritage in Europe during the Second World War, see Lynn H. Nicholas, *The Rape of Europa: The Fate of Europe's Treasures in the Third Reich and the Second World War*, New York, 1994.

17 René Dubosq, *La Tapisserie de Bayeux: Dix années tragiques de sa longue histoire, 1939–1948*, Caen, 1951, p. 26. This publication offers a detailed overview of the Tapestry's journey during the war and the post-war years, sometimes using a dramatic tone and nationalistic, anti-German language. For an overview of the evacuation of French museums during the war and cultural policy during the occupation, see Michel Rayssac, *L'exode des musées: Histoire des œuvres d'art sous l'Occupation*, Paris, 2007; and Elizabeth Campbell Karlsgodt, *Defending National Treasures, French Art and Heritage under Vichy*, Stanford, 2011.

18 Brown, 2013 (note 2), p. XLII.

19 A relocation to the nearby Abbaye de Mondaye was suggested in June 1940 but ultimately rejected by Sauvage on 15 June 1940. Letter from René-Norbert Sauvage to Elie Dodeman, 15 June 1940, Archives municipales de Bayeux (AMB), 3209.



The new political panorama in France brought new faces to the cultural administration, which would oversee the Tapestry's whereabouts at different levels. The head of this administration was the Ministère de l'Éducation nationale (Ministry of National Education), directed by Jérôme Carcopino (1881–1970) until April 1942, then by Abel Bonnard (1883–1968) through 20 August 1944. The Secrétariat Général des Beaux-Arts (Fine Arts administration) was run by Louis Hautecœur (1884–1973) until March 1944 and then by George Hilaire (1900–1976) until the liberation. Finally, two offices under the Secrétariat Général des Beaux-Arts were of utmost importance during this time: the Direction des Services de l'Architecture (Department of Architectural Services), which managed national monuments under the supervision of René Perchet (1898–1980), and the Direction des Musées Nationaux, under Jacques Jaujard (1895–1967).

The occupation equally meant the establishment of different German cultural institutions in Paris. The Kunstschutz, the Wehrmacht's artworks protection office, reflected Germany's adhesion to the Hague Convention of 1907 and the influence of German art historian Paul Clemen's work as a monuments officer in Belgium during the Great War.<sup>20</sup> This organization logistically supported the movement of artworks between repositories and played a vital role in the different operations to transport the Tapestry.<sup>21</sup> This organization was directed by Count Franz von Wolff-Metternich between 1940 and 1942 and then by his assistant Bernhard von Tieschowitz (1902–1968) until the war was over. The cultural affairs section of the German Embassy in Paris, managed by Werner Gerlach under ambassador Otto Abetz's supervision, was another critical agent in occupied France.

Peace did not last long for the Bayeux Tapestry after the armistice. From late September onwards, several German officer groups requested to see it regularly, on a bi-monthly basis.<sup>22</sup> The artwork inspired great interest among the Nazis: First, in the context of anthropological and historical studies undertaken to determine the origins of the German state, the Tapestry was considered an early example of Germanic heritage worth studying.<sup>23</sup> Moreover, the embroidered scenes picturing the Norman conquest of England were interesting to the Nazis as a source of inspiration, considering that their next military goal was to invade the United Kingdom.<sup>24</sup> These constant visits to the Hôtel du Doyen forced

20 Jonathan Petropoulos, *The Faustian Bargain: The Art World in Nazi Germany*, New York and Oxford, 2000, p. 210.

21 For more information on the Kunstschutz's role in French national collections, see *Le Louvre pendant la guerre: Regards photographiques 1938-1947*, Guillaume Fonkenell (ed.), exh. cat., Paris, Musée du Louvre, Paris, 2009, cat. 11–17, here cat. 15–16; and Campbell Karlsgodt, 2011 (note 17), pp. 39–41.

22 Rayssac, 2007 (note 17), p. 289.

23 Sylvette Lemagnen, "L'histoire de la Tapisserie à l'heure allemande," in Pierre Bouet, Brian Levy, and François Neveux (eds.), *La Tapisserie de Bayeux: L'art de broder l'Histoire*, Caen, 2004, pp. 49–64, here p. 53; and Shirley Ann Brown, "Decoding Operation Mathilda: The Bayeux Tapestry, the Nazis and German Pan-Nationalism," in Michael J. Lewis, Gale R. Owen-Crocker, and Dan Terkla (eds.), *The Bayeux Tapestry: New Approaches*, Oakville and Oxford, 2011, pp. 17–26, here p. 17.

24 Rose Valland, *Le Front de l'art: Défense des collections françaises (1939-1945)* [1961], 3<sup>rd</sup> edition, Paris 2014, p. 164.

the Bayeux authorities to take the Tapestry out of its shelter and unroll it, which was a big concern for the Secrétariat Général des Beaux-Arts, the Kunstschutz and Jean Verrier (1887–1963), inspecteur général des Monuments historiques (general inspector of historical monuments) under the Direction de Services de l'Architecture. To avoid these frequent visits, Wolff-Metternich suggested Verrier relocate it to a Musées Nationaux repository in May 1941.<sup>25</sup>

Two German study campaigns took place before this relocation operation: First, in October 1940, a photographic campaign was undertaken by the art history department at Philipps-Universität Marburg, directed by Hans-Adalbert von Stockhausen, which was part of a bigger project to photograph monuments in occupied France.<sup>26</sup> Secondly, a team from the archeological research association of the SS Deutsches Ahnenerbe (German ancestral heritage), led by Herbert Jankuhn (1905–1990) and Hermann Bunjes (1911–1945), took on a research project to analyze the Tapestry's value as a source for understanding Germanic heritage and the Norman invasion of England, and as proof of Germanic presence in North-Western Europe. For this more extensive study, the Tapestry was briefly held at the Abbaye Saint-Martin-de-Mondaye, close to Bayeux, from 23 June until 1 August 1941, where it was photographed, reproduced in watercolor, and thoroughly described scene by scene.<sup>27</sup>

The day after the embroidery was brought back to Bayeux, Mayor Dodeman and Jacques Dupont (1908–1988), an inspector of historical monuments who worked closely with Verrier, organized its shipment to the Château de Sourches, located close to Le Mans. The embroidery was transported in a gazogene truck and arrived on 19 August 1941.<sup>28</sup> The Sourches repository, overseen by the Louvre's paintings curator Germain Bazin (1901–1990), would host the Tapestry for the coming three years in its *salon d'honneur*.<sup>29</sup> In Bazin's words, the Bayeux Tapestry became the most valuable artwork onsite upon its arrival.<sup>30</sup>

The Allied landing in Normandy on 6 June 1944 marked the beginning of the Nazi retreat in occupied France. This military intervention also occasioned the Tapestry's movement from Sourches, where it had been safely kept since August 1941, to

---

25 Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales (AN), 20144792/275, letter from Jean Verrier to Louis Hauteceur, 24 May 1941.

26 Brown, 2013 (note 2), p. 43. The pictures taken during the campaign are available online in the Bildarchiv Foto Marburg's Bildindex der Kunst und Architektur, URL: <https://www.bildindex.de/document/obj20051333> [accessed: 31.10.2021].

27 The articles by Lemagnen (2004, note 23) and Brown (2011, note 23) describe this research campaign in great detail.

28 Letter from Élie Dodeman to Jacques Dupont, 20 August 1941, AMB, 3209.

29 A plan of the repository, on which the "Dépôt des œuvres les plus précieuses" and the Tapestry's special storage location within it (9a) can be seen, is published in Hicks, 2006 (note 8), p. 225. The original plan is held at AN, 20144792/227.

30 Letter from Germain Bazin to the Feldkommandatur in Le Mans, 12 September 1941, AN, 20150044/242.

Paris, an operation initiated by the Germans. Heinrich Himmler's great interest in the Tapestry, which culminated in a secret operation to loot the artwork known as *Sonderauftrag Bretagne*, has been extensively documented by previous researchers.<sup>31</sup> The *Ghent altarpiece*, looted from the Pau repository on 29 July 1942, or the *Bruges Madonna*, smuggled out of the Onze-Lieve-Vrouwenkerk in September 1944, represent similar Nazi efforts to remove extraordinary artworks from occupied territories.<sup>32</sup> The Bayeux Tapestry's fate after the Allied landing reveals a more complicated process that involved its transportation to the French capital, where the Germans probably intended to display it.

On June 16 1944, Himmler contacted the German Embassy in Paris and instigated the relocation of the Bayeux Tapestry to a safer place away from the war front.<sup>33</sup> This request seems to be directly linked to the recent Allied threat because, apparently, no other attempt had been made to move the Tapestry while it was at Sourches. The displacement operation proposed by Himmler went directly against the advice given by the French curators' committee on 14 May 1944, which considered any transportation measures more dangerous than keeping artworks in their original repositories.<sup>34</sup>

Himmler's request was discussed on 17 June in a meeting between Gerlach, consul general and head of the Kulturpolitische Abteilung at the German Embassy, and Georges Hilaire, the person in charge of the Secrétariat Général des Beaux-Arts. Hilaire agreed to allow the embroidery to be transported to the Louvre, pending Bonnard's approval as the head of the Ministère de l'Éducation nationale.<sup>35</sup> The Tapestry would only be temporarily safeguarded in Paris until the French authorities could decide on a permanent protected site. On 18 June, the French cultural administration quickly suggested the repository at the Château de Chambord as a safer location, where the embroidery could be taken directly from Sourches.<sup>36</sup> However, this proposal was dismissed by the German authorities, because "the transportation operation to Chambord did not seem to greatly reduce the danger."<sup>37</sup> Gerlach reverted to the original plan to bring the Bayeux Tapestry to Paris, which Bonnard approved.<sup>38</sup>

31 Petropoulos, 2000 (note 20), pp. 212–213; and Hicks, 2006 (note 8), pp. 232–247. See also Jean-Charles Stasi, *Le vol de la tapisserie de Bayeux: L'incroyable projet des Nazis*, Paris, 2018.

32 Nicholas, 1994 (note 16) p. 143; and Report on the National Monuments of Belgium during the war, National Archives of the United Kingdom, T 209/12, p. 2.

33 Letter from René Perchet to Georges Hilaire, 19 June 1944, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Documentation des Objets Mobiliers (MAP-DOM), 14/364-1/4.

34 Rayssac, 2007 (note 17), p. 634.

35 Kunstschutz report on the transportation of the Bayeux Tapestry to Paris, signed by Tieschowitz, 27 June 1944, AN, AJ/40/573.

36 Ibid.

37 Ibid.

38 Ibid.

The official transfer order was given on 23 June 1944, specifying that the Kunstschutz would provide the transportation means.<sup>39</sup> The Tapestry would be escorted by Dupont. This order declared a “very short” period of safekeeping at the Louvre, from where the embroidery would then be transported to another storage facility. The French authorities’ role in this transport action seemed to be a resignation towards the occupation authority, taking into consideration the expressions of prudence and even disapproval of Verrier and Perchet regarding the Tapestry’s transport away from Sourches.<sup>40</sup>

The relocation of the artwork from Sourches to Paris, an approximately 500-kilometer journey, took place on the morning of 27 June 1944, when it was picked up by a truck accompanied by a German military escort and Dupont. Germain Bazin wrote about that night’s events in two different reports to Jacques Jaujard and in his war memoir.<sup>41</sup> He mentioned his resistance to letting the embroidery go without Jaujard’s signed approval, as well as the dangerous transport conditions, as the Tapestry was placed next to a 200-liter oil barrel.

The Tapestry arrived that same day in Paris, where it was stored at the Louvre “in a very protected and clean basement” and examined by Jaujard and Verrier.<sup>42</sup> Even though French authorities still spoke of the provisory character of the artwork’s storage in Paris and its impending relocation to Chambord, this second transportation operation never took place.<sup>43</sup> On 15 August, a few days before the liberation, Tieschowitz and Dietrich von Choltitz, military governor of Greater Paris, visited Jaujard to ensure that the artwork was still at the Louvre, revealing the Bayeux Tapestry’s importance to the German authorities.<sup>44</sup> Choltitz mentions in his memoirs an attempt by two officers to seize the embroidery “following Himmler’s orders” on August 21.<sup>45</sup>

The German insistence on bringing the Bayeux Tapestry to Paris seems to point to an alternative purpose not directly related to the ultimate goal of bringing the artwork to Germany. In her war memoir, *Le Front de l’Art*, Rose Valland briefly mentions the Nazi’s wish to display the Tapestry in the context of an exhibition “meant for the edification of German soldiers.”<sup>46</sup> This exhibition project—also mentioned by Georges Hilaire and Jean Verrier in the days immediately before the embroidery’s transfer to the capital—

---

39 Letter from Georges Hilaire to Jacques Jaujard, 23 June 1944, AN, 20144792/275.

40 Letter from Jean Verrier to René Perchet, 24 June 1944, MAP-DOM, 14/364-1/4.

41 Letters from Germain Bazin to Jacques Jaujard, 27 and 29 June 1944, AN, 20144792/275; and Germain Bazin, *Souvenirs de l’exode du Louvre (1940-1945)*, Paris, 1992, p. 107.

42 Letter from Jean Verrier to Georges Hilaire, 11 July 1944, MAP-DOM, 14/364-1/4. See photograph of Jaujard and Verrier inspecting the Tapestry in Robert Fohr and Guillaume de La Broise, *Pillages et restitution: Le destin des œuvres d’art sorties de France pendant la Seconde Guerre mondiale*, Paris, 1997, p. 139.

43 Letter from René Perchet to Georges Hilaire, 13 July 1944, MAP-DOM, 14/364-1/4.

44 Valland, 2014 (note 24), p. 165.

45 Dietrich von Choltitz, *Un soldat parmi des soldats: Comment Paris fut sauvé* [1951], 1st French edition, Paris, 1964, p. 271.

46 Valland, 2014 (note 24), p. 165.

was never accomplished.<sup>47</sup> At the time of the liberation of Paris, on 25 August 1944, the Bayeux Tapestry was still securely stored in the Louvre's basement.<sup>48</sup>

### The Exhibition of the Bayeux Tapestry at the Louvre

The mayor of Bayeux, who had not been updated about the Tapestry's whereabouts since November 1943, was informed after the liberation that it was at the Louvre.<sup>49</sup> He subsequently requested the prompt return of the town's "most precious jewel" on 28 August 1944.<sup>50</sup> A first attempt to ship the embroidery back to Normandy, scheduled for 15 September, was abruptly cancelled three days before its departure due to the uncertain security conditions in France.<sup>51</sup>

Simultaneously, the idea to display the Bayeux Tapestry in Paris started to develop as early as 7 September, when Verrier officially suggested it to the new directeur général des Beaux-Arts, Joseph Billiet. This exhibition project, devised by Jaujard and Verrier, was described as an opportunity to illustrate the actions undertaken in France to protect its cultural heritage.<sup>52</sup> Other than the artwork's artistic value, the symbolic importance of the city of Bayeux during the liberation process could have been another factor taken into account by the organizers. On 14 June 1944, Charles de Gaulle (1890-1970) visited the Norman city, where he gave his first speech on French soil after the Allied landing. This proclamation, known as de Gaulle's "First Bayeux speech", confirmed the legitimacy of the Provisional Government of the French Republic in opposition to the idea of establishing an Allied occupation government:<sup>53</sup>

"I promise you that we will continue the war until the sovereignty of every inch of French territory is restored. ... We will fight alongside the Allies, with

47 "Suivant un accord à intervenir avec l'Autorité Allemande, elle pourra être exposée, sinon en public, du moins devant des journalistes convoqués à cet effet": Letter from Georges Hilaire to René Perchet, 22 June 1944, MAP-DOM, 14/364-1/4; "Lorsque l'œuvre sera arrivée à Paris et déposée au Musée du Louvre, on devra...étudier les conditions dans lesquelles elle pourra être exposée à Paris, si une suite est donnée à ce projet....(J'estime qu'en raison des bombardements fréquents de la région parisienne, [la] durée [de cette exposition] devrait être réduite si possible à une seule journée.": Letter from Jean Verrier to René Perchet, 24 June 1944, MAP-DOM, 14/364-1/4. For an overview of the exhibitions organized in Paris during the occupation as well as on propaganda during the Vichy regime, see Laurence Bertrand Dorléac, *Art of the Defeat: France 1940-1944*, Los Angeles, 2008, pp. 122-125.

48 Letter from Élie Dodeman to captain Lafarge, 18 August 1944, AMB, 3209.

49 Ibid.

50 Letter from Élie Dodeman to Georges Hilaire, 28 August 1944, AMB, 3209.

51 Letter from René-Norbert Sauvage to Élie Dodeman, 4 September 1944, AMB, 3209.

52 Letter from Jean Verrier to Joseph Billiet, 7 September 1944, MAP-DOM, 14/364-1/4.

53 Jean Quellien, "Été 1944: Bayeux, capitale de la France libérée," in *Annales de Normandie* 35, 2009, pp. 247-267, here pp. 250-257.



the Allies, as an ally. And the victory that we shall win will be the victory of liberty and the victory of France.”<sup>54</sup>

The organizers may have recognized the exhibition’s potential to convey a political statement, connecting the medieval embroidery to the fight still taking place in other parts of France and presenting the Bayeux Tapestry as an ambassador of the liberating message pronounced by de Gaulle in its ‘hometown’.

The organization of the exhibition depended on the approval by the mayor of Bayeux, which was officially requested on 19 September 1944.<sup>55</sup> The request assured its safety at the Louvre during the Tapestry’s display and its subsequent return to Normandy. Billiet explained that the exhibition would be relatively short, taking place while the transportation of the embroidery to Bayeux was organized. The mayor gave his approval on 27 September.<sup>56</sup>

The preparation of the exhibition was administered by different institutions: the Service des Monuments Historiques took on the role of the main organizer and the Direction des Services de l’Architecture was in charge of the inauguration ceremony and the project’s budget; the expenses would be assumed by the Ministère de l’Éducation nationale. James J. Rorimer (1905–1966), curator of medieval art at the Metropolitan Museum of Art in New York, who was present in Paris at the time as a ‘Monuments Man’, was also involved in the preparation and witnessed the complexity of the situation: “Because of the personalities involved and a question of domain... they were continually at loggerheads on jurisdictional questions.”<sup>57</sup>

The location of the exhibition at the Salle des Sept-Mètres was already settled on 26 September.<sup>58</sup> Located between the Pavillon Daru and the beginning of the Grande Galerie, close to the Salon Carré, this space was one of the rooms assigned to the museum’s paintings department on the first floor of the Denon wing. The Salle des Sept-Mètres had featured Italian paintings on its walls since its inauguration in August 1857. Its display focus was progressively restricted towards Italian masters of the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> centuries, explaining the room’s alternative denomination of “Salle des primitifs italiens.”<sup>59</sup> The state in which the room was found after the war was probably fairly similar to its condition in 1939 (fig. 3), only five years after its extensive renovation by architect Albert

---

54 Translation quoted from the website D-Day Overlord: *Encyclopédie du débarquement et de la bataille de Normandie*, URL: <https://www.dday-overlord.com/en/battle-of-normandy/cities/bayeux> [accessed: 31.10.2021].

55 Letter from Joseph Billiet to Élie Dodeman, 19 September 1944, AMB, 3209.

56 Letter from Élie Dodeman to Joseph Billiet, 27 September 1944, AMB, 3209. The French State owns the Bayeux Tapestry, but the legal question of the embroidery’s ownership was not raised until 1953. See: Brown, 2013 (note 2), p. XLIX-L.

57 James J. Rorimer and Gilbert Rabin, *Survival: The Salvage and Protection of Art in War*, New York, 1950, p. 65.

58 Letter from Jacques Dupont to Élie Dodeman, 26 September 1944, AMB, 3209.

59 On the history of the *Salle des Sept-Mètres*, see Christiane Aulanier, *Le Nouveau Louvre de Napoléon III*, Histoire du Palais et du Musée du Louvre 4, Paris, 1953, pp. 42–43.

Ferran (1886-1952) under the direction of René Huyghe (1906-1997) and Paul Jamot (1863-1939).<sup>60</sup> During the 1934 refurbishment campaign, a more spacious hanging was implemented, and all four frescoes held by the Louvre's paintings department were moved to the room.<sup>61</sup> Sandro Botticelli's two frescoes, originating from the Villa Lemmi in Florence, as well as Fra Angelico's *Calvario* were highlighted by a light protuberance on the wall.



3 Marc Vaux, *Salle des Sept Mètres* at the Louvre, 1939

The remaining fresco, attributed to Raphael's workshop, was placed in the apse above the entrance leading to the Grande Galerie.

Why did the organizers of the Bayeux Tapestry exhibition specifically choose this room in late September 1944, in a museum where most artworks had been evacuated and most spaces were empty at the time? The rooms on the ground floor were reopened to the public shortly after in the first week of October 1944.<sup>62</sup> The organizers thus had to look for a space on the first and second floors of the Louvre, which were still closed to the public. The direct connection between the museum's entrance, placed next to the Daru staircase at the time, and the Salle des Sept-Mètres would provide direct access for visitors. Furthermore, the curators in charge surely appreciated the unique opportunity to design a display setting adapted to the embroidery's monumental dimensions. Consequently, another criterium for choosing an appropriate exhibition space could have been its relation to the artwork's size.

<sup>60</sup> Enguerrand Lascols, "Le Louvre, musée populaire? Le musée idéal de René Huyghe dans les années 1930", in *Histoire de l'art* 84/85, 2020, pp. 95-108, here p. 100.

<sup>61</sup> Aulanier, 1953 (note 59), p. 42.

<sup>62</sup> "La réouverture du musée du Louvre," cover, *France-soir*, 5 October 1944.

Jean-Jacques Haffner (1885–1961), chief architect of the Palais du Louvre after January 1944, delivered a first draft of the Bayeux Tapestry’s exhibition in the Salle des Sept-Mètres on 12 October 1944, in which he conceived displaying the embroidery on the room’s walls in a continuous U-shaped form, “like in the nave of a church” (fig. 4).<sup>63</sup> The first part of the Tapestry was hung along the left wall of the room. A device made out of five panels ensured a seamless curve of the embroidery, which then extended along the right wall of the Salle des Sept-Mètres. This display setting blocked the neighboring Grande Galerie’s entrance, creating a perfectly symmetrical hanging into which visitors entered through a single door at the end of the Daru staircase.

The device used to mount the Bayeux Tapestry comprised a horizontal glass frame fixed to a two-meter high wooden plate, which in turn was fixed to the wall and the ground. This wooden plate was covered from the ground up to a height of 1.3 meters by a dark beige curtain, after which the glass frame holding the Tapestry emerged, safely fixed to the wooden plate hidden behind it. Above the embroidery, a curtain in a light beige tone extended another three meters to the ceiling, allowing the three Italian frescoes on the wall to be hidden in a discreet, uniform way. The horizontal frame contained a plywood plaque covered by a layer of isolating paper and a coat of distemper, which were meant to protect the Tapestry from possible reactions to its support. A continuous pane of glass covered the artwork to shield it from dust.<sup>64</sup>

Considering how it had been exhibited from 1842 until 1939, this display system was revolutionary in the Bayeux Tapestry’s history. This was indeed the first time in the embroidery’s modern display history that the architecture was adapted for the artwork and not the opposite. The organizers of the exhibition at the Louvre took into consideration the Tapestry’s monumentality and found a room that perfectly fit its size. This reconstruction of the exhibition is possible thanks to a description by Dupont, which was transcribed by Abraham, the curator of the Tapestry, in a letter to René-Norbert Sauvage (antiquities and artworks curator of the Calvados department) on 15 November 1944.<sup>65</sup> Dupont’s words, which passionately characterize the presentation at the Louvre as “astonishing and striking,” give us a glimpse into the importance given to the visitors’ aesthetic experience.<sup>66</sup> In comparison to the 19th-century display cabinet, whose glass plaques were separated by thick wooden frames, the Louvre’s display featured “perfectly contiguous” glass that allowed a seamless view of the Tapestry.<sup>67</sup> In his description, Dupont also

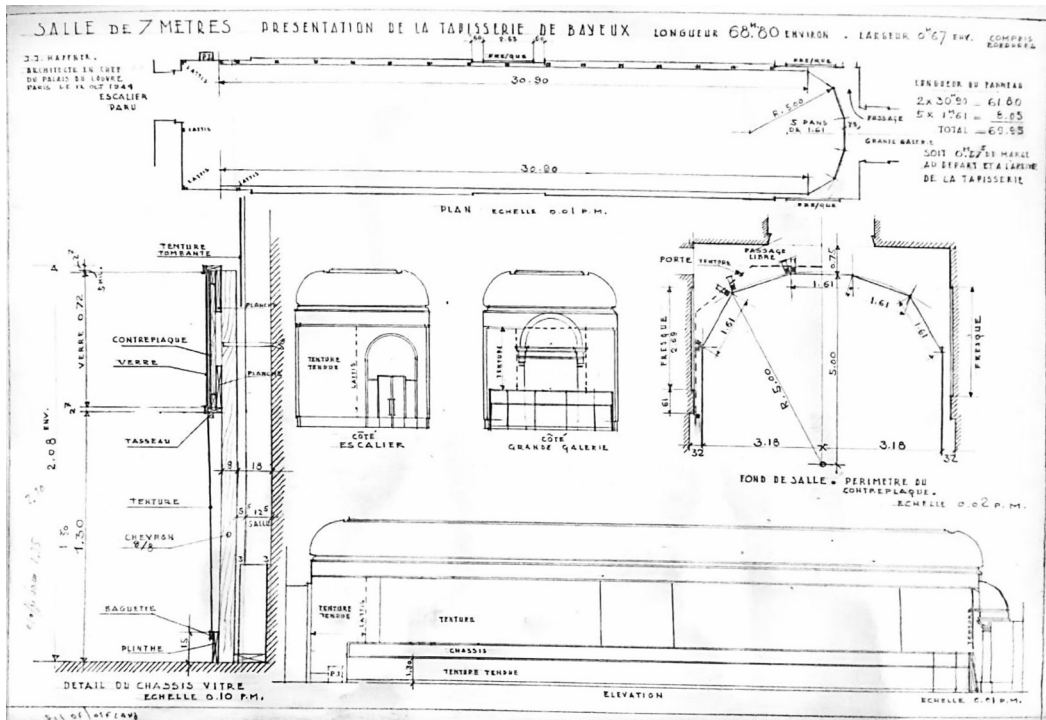
63 Letter from Jacques Dupont to Élie Dodeman, 11 November 1944, AMB, 3209.

64 Letter from Jeanne Abraham to René-Norbert Sauvage, 15 November 1944, Archives du Calvados, 3T/15, URL: <https://archives.calvados.fr/ark:/52329/ltvbx7d4fj3b> [accessed: 31.10.2021]. I would like to thank Julie Desolndes and Jean-Yves Laillier (Archives du Calvados) and Florian Meunier for bringing this document to my attention.

65 Ibid.

66 “Je ne puis vous dire combien l’effet de la tapisserie ainsi vue dans son ensemble est étonnant et de nature à frapper les esprits”: Ibid.

67 Ibid.



4 Jean-Jacques Haffner, Architectural design of the Bayeux Tapestry exhibition at the Louvre, 1944

expressed concerns about the work's preservation and a desire to implement conservation measures in the exhibition. A credit of 89 100 French francs (FF) was allocated by the ministry for the temporary redesign of the Salle des Sept-Mètres, an amount that—with the addition of a few supplementary expenses—grew to 102 520 FF by the end of the exhibition in December 1944.<sup>68</sup>

The exhibition was initially scheduled to take place from 10 November through 15 December 1944. The Tapestry was insured for 3 million FF during this time.<sup>69</sup> An admission fee of 10 FF was established for every day of the week except Friday, when it was doubled.<sup>70</sup> The organizers of the exhibition planned special programs to grant students access to the exhibition, taking into account its relatively high price. Members of the military were granted free entry.<sup>71</sup> The flow of visitors in the room was also controlled to ensure the proper visibility of the Tapestry at all times.<sup>72</sup>

68 AN, F/21/7191 and 64AJ/846 contain all bills concerning the temporary redesign of the *Salle des Sept-Mètres*.

69 Letter from Élie Dodeman to Jean [sic] Dupont, no date, MAP-DOM, 14/364-1/4.

70 Letter from René Perchet to Jean Verrier, 27 October 1944, MAP-DOM, 14/364-1/4.

71 Robert M. Edsel and Bret Witter, *Monuments Men. Allied Heroes, Nazi Thieves and the Greatest Treasure Hunt in History*, New York, 2009, p. 159.

72 Letter from René Perchet to Jean Verrier, no date, MAP-DOM, 14/364-1/4.

Posters of the exhibition (fig. 5) that prominently displayed the Tapestry's first scene, the conversation between Edward the Confessor and Harold, were hung in busy places, such as metro and train stations, to advertise the exhibition.<sup>73</sup> The choice to display this peaceful image on the poster is remarkable, taking into account the large number of war scenes depicted in the Tapestry, which could have called to mind Germany's recent defeat in France or the ongoing combat further east. Furthermore, the poster text abandons the usual "Queen Matilda's Tapestry" denomination used in contemporary correspondence and academic texts, in favor of the currently more popular name, the "Bayeux Tapestry". Could this name change on the poster be interpreted as a reference to de Gaulle's speech at the Norman city in June 1944?

The inauguration of the exhibition took place on 10 November 1944, a day before the parade organized at the Champs-Élysées to celebrate the 1918 armistice after four years of occupation. The guest list included the principal names of France's cultural administration, including Jaujard, Perchet, many representatives of the Service des Monuments Historiques, and various agents involved in the exhibition's conception and organization.<sup>74</sup> Even if *Ministre de l'Éducation nationale* René Capitant's name did not appear on the list, two different witnesses mentioned his presence at the event.<sup>75</sup> The mayor of Bayeux was also invited but did not attend because of the difficult travelling conditions between the Norman city and the capital at the time.<sup>76</sup>

Although Capitant initially conceived this inauguration as a private ceremony, BG Pleas B. Rogers of the United States Army, Commanding General of the Seine section, wished to give it a more official character, and the Allied Generals in Paris were invited.<sup>77</sup> The ceremony was set to begin at 2:30 p.m. to allow military personnel to attend other events surely linked to Winston Churchill's visit to the French capital.<sup>78</sup>

A booklet accompanying the exhibition was published by the Caisse Nationale des Monuments Historiques and sold for 10 FF (fig. 6). The introductory text, signed by Dupont, specifies the role of the Service des Monuments Historiques as the organizer of the event and recognizes Bayeux's gratitude for the protection of the Tapestry during the conflict. The iconographic, technical and historical overview of the artwork allowed readers not only to understand the embroidered history presented before their eyes but also to appreciate the Tapestry as a work of art.

---

73 Letter to the director of the Compagnie du Chemin de Fer Métropolitain, 25 October 1944, MAP-DOM, 14/364-1/4; Letter to M. Barjot, SNCF, 25 October 1944, MAP-DOM, 14/364-1/4. My thanks go to Michael Carter, associate museum librarian at The Cloisters Library and Archives, The Metropolitan Museum of Art, for bringing this poster to my attention.

74 Guest list for the inauguration of the Bayeux Tapestry's exhibition, no date, MAP-DOM, 14/364-1/4.

75 Rayssac, 2007 (note 17), p. 732.

76 Letter from Élie Dodeman to Jacques Dupont, 15 November 1944, AMB, 3209.

77 List of invited Allied Generals, no date, MAP-DOM, 14/364-1/4.

78 Letter from René Perchet to James J. Rorimer, 13 November 1944, MAP-DOM, 14/364-1/4.



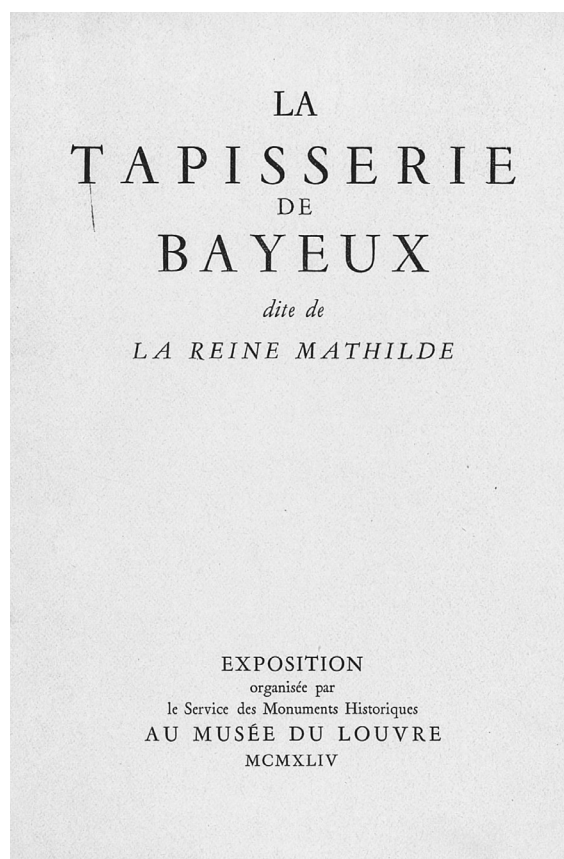


5 Poster of the Bayeux Tapestry exhibition at the Louvre, 1944

Even if the Bayeux Tapestry is indeed full of war scenes, not a single line in the booklet referred to the ongoing conflict. An anecdote mentioned by James J. Rorimer in his war memoir *Survival*, nevertheless, showed the politically charged nature of this display. The booklet's introductory text was followed by a list of the Latin inscriptions on the Bayeux Tapestry and their French translation, helping visitors decipher each scene of the artwork. The last inscription on the Tapestry, "Et fuga verterunt Angli" (And the English turned in flight), was frowned upon by some Allied generals, who considered it inappropriate in the contemporary context of the aid the British had provided to the French and

taking into account that the war was not yet over.<sup>79</sup> As stated by Rorimer, this scene of the embroidery was quickly covered. Although the archival sources consulted in the preparation of this article do not mention exactly how this covering was accomplished—by folding the Tapestry or using a temporary wall<sup>80</sup>—this anecdote is confirmed by the existence of two editions of the exhibition booklet. The two versions are identical except for one key point: the Tapestry’s problematic inscription alluding to the defeat of the English was omitted from the list of Latin inscriptions in the second edition and replaced by a brief bibliography (fig. 7). The translation of the penultimate inscription, “Hic Harold rex interfectus est” (Here the king Harold is killed) was completed in the second version of the booklet with a final sentence that does not appear on the Tapestry: “[et le combat prend fin]” (and the battle ends). Since the success with which the last part of the Tapestry was hidden cannot be ascertained, we can merely assume that only the visitors in possession of the first edition booklet or those that had already seen the Tapestry in its entirety would have been able to identify this measure, which, according to Rorimer, was taken “in the interest of inter-Allied solidarity.”<sup>81</sup>

The exhibition of the Bayeux Tapestry was opened to the general public on 11 November 1944, the day of commemoration of the 1918 victory. School visits were prioritized by the exhibition’s organizers, who allowed these groups to access it for free before the museum opened, from 9:00 a.m. to 10:00 a.m., or at a reduced price between 10:00 a.m. and 2:00 p.m. The exhibition dossiers held at the archives document many visit requests from schools, attesting to the exhibition’s success and the large



6 Cover of the exhibition booklet, *La Tapisserie de Bayeux dite de la Reine Mathilde, Exposition organisée par le Service des Monuments Historiques au Musée du Louvre, 1944*

79 Rorimer and Rabin, 1950 (note 57), p. 65.

80 Nicholas, 1994 (note 16), pp. 306–307; and Edsel and Witter, 2009 (note 73), p. 163.

81 Rorimer and Rabin, 1950 (note 57), p. 65.

56 HIC : FRANCI PVGNANT ET CECIDERVNT  
QVI ERANT : CVM HAROLDO :

Ici les Français combattent et tuèrent ceux qui étaient  
avec Harold.

57 HIC HAROLD : REX : INTERFECTVS : EST.

Ici le roi Harold est tué [et le combat prend fin].

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

- FOWKE. The Bayeux Tapestry. London, 1886.  
LEFEBVRE DES NOUETTES. Date probable de la Tapisserie de Bayeux.  
*Bulletin monumental*, 1912.  
ANQUETIL. La Tapisserie de Bayeux. Caen, 1907.  
HILAIRE BELLOC. The Bayeux Tapestry. London, 1914.  
A. LEVÉ. La Tapisserie de Bayeux. Paris, 1919.

Edition de la Caisse Nationale  
des Monuments historiques.

7 Page 15, exhibition booklet, *La Tapisserie de Bayeux dite de la Reine Mathilde, Exposition organisée par le Service des Monuments Historiques au Musée du Louvre*, 1944

number of young visitors that saw the Bayeux Tapestry at the Louvre.<sup>82</sup> Leigh Ashton, at the time Keeper of Collections and Assistant to the Director at the Victoria and Albert Museum in London, visited the exhibition at the Louvre and mentioned his positive impression of the embroidery's conservation in the correspondence related to the British loan request of 1953.<sup>83</sup>

The closure of the exhibition, originally planned for 15 December, was rescheduled for 31 December 1944. This brief extension was justified by the absence of military visitors who still had not been allowed to visit Paris.<sup>84</sup> The exhibition was interrupted on 26 December, when Paris suffered its last bombing by the Germans.<sup>85</sup> According to Rorimer, the Louvre had almost been hit a few days before, when a bomb fell on the neighboring Tuileries.<sup>86</sup> The exhibition of the Bayeux Tapestry, presumably the first temporary exhibition to take place at the Louvre after the liberation of Paris, was officially closed in the first days of 1945.<sup>87</sup>

82 MAP-DOM, 14/364-1/4. This archive folder contains documentation on the Tapestry's history from the 19th century through the 1980s. I would like to thank Gaëlle Pichon-Meunier, responsible for the Documentation d'Immeubles et Objets at the Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine for her help during my research.

83 Letter from Leigh Ashton to Georges Salles, 25 January 1953, AN, 20150042/242.

84 Letter from René Capitant's office to André Warnod, December 1944, MAP-DOM, 14/364-1/4.

85 Aulanier, 1953 (note 59), p. 45.

86 Rorimer and Rabin, 1950 (note 57), p. 64.

87 Letter from Élie Dodeman to Jeanne Abraham, 5 January 1945, AMB, 3209.

### The Display of the Tapestry in Bayeux, 1948–1983

The beginning of 1945, year of the Allied victory, also meant a victory for Bayeux with the return of the Tapestry to its guardian city. During the months the artwork was held at the Louvre, the municipal authorities in charge of the embroidery, Dodeman and Abraham, constantly worried about the dangers that a Parisian exhibition would entail, as the war was not over.<sup>88</sup> They also dreaded the idea of a travelling exhibition after the Parisian display instead of the Tapestry's return to Bayeux they had been promised: "As long as, after Paris, they don't take it to London in the spring, and then, why not, on a world tour."<sup>89</sup>

Dodeman officially requested the return of the Tapestry to Bayeux on 5 January 1945.<sup>90</sup> He also asked for the Louvre's support in assuring a proper transportation of the embroidery—not having forgotten the two relocation operations of 19 August 1941 and 27 June 1944. The artwork's journey from Paris to Bayeux took place on 2 March. Verrier and Dupont escorted the Tapestry to its final destination in the name of the Service des Monuments Historiques, the entity which assumed the insurance costs.<sup>91</sup>

Triumphantly received in Bayeux, the Tapestry could not be displayed right away because the Galerie Mathilde at the Hôtel du Doyen, its exhibition room before the war, was being used as a school.<sup>92</sup> The Tapestry returned to its wartime armored shelter until 4 October 1945, when it was reinstalled in its 19th-century display showcase.<sup>93</sup> Though it was back in the outdated cabinet in which it had been housed since 1842, the revolutionary display accomplished at the Louvre had brought to light the embroidery's potential in a modern museum setting.<sup>94</sup>

The organizers of the exhibition at the Louvre were aware that the Tapestry's permanent display in Bayeux needed to be updated. Even if Bayeux's mayor suggested donating the exhibition's admission earnings to the war victims of the Calvados department,<sup>95</sup> the Fine Arts administration decided to invest this money in improving the artwork's display in Bayeux even before the inauguration of the show in Paris.<sup>96</sup> At the time of its closure, the exhibition had made a total of 317 334 FF, an amount supplemented by a subsidy from the ministry bringing the total to 350 000 FF.<sup>97</sup>

---

88 Letter from Élie Dodeman to the Sous-préfet of Bayeux, 9 October 1944, AMB, 3209.

89 Letter from Jeanne Abraham to René-Norbert Sauvage, 15 November 1944, Archives du Calvados, 3T/15 (note 64).

90 Letter from Élie Dodeman to René Perchet, 5 January 1945, AMB, 3209.

91 Letter from René Perchet to Élie Dodeman, 27 February 1945, AMB, 3209; and Rayssac, 2007 (note 17), p. 757.

92 Brown, 2013 (note 2), p. XLVII.

93 Ibid.

94 Ibid.

95 Letter from Élie Dodeman to René Perchet, 8 November 1944, AMB, 3209.

96 Letter from René Perchet to the *Sous-préfet* of Bayeux, 6 November 1944, AMB, 3209.

97 Letter from the director of the *Bureau de la Documentation Générale des Fouilles et Antiquités* to the director of the Bureau des Travaux et Classements, 28 September 1948, MAP-DOM, 14/364-1/4.



Between March 1945 and June 1948, the Service des Monuments Historiques refurbished the old Galerie Mathilde at the Hôtel du Doyen in Bayeux. Dupont, who had been heavily involved in the Tapestry's protection, transportation and final exhibition at the Louvre, was in charge of this project. Paul Colas (1908–1997), head architect of historical monuments, was chosen to design the new exhibition space.<sup>98</sup> On 4 December 1945, Colas delivered the first draft of his design, which would “use the entirety of the main building’s first floor to allow a sufficient expansion of the artwork and achieve a display setting similar to the Louvre’s in 1944.”<sup>99</sup>

This expansion, inspired by the Louvre’s exhibition, was a challenge because the small Galerie Mathilde was blocked by a monumental staircase that had been registered as a historical monument under French heritage law since 1929. Nevertheless, the decision was made to move this staircase and rebuild it on the opposite side of the Hôtel du Doyen, which allowed for the construction of a thirty-five-meter long exhibition room and an adjacent waiting space with a view of the cathedral<sup>100</sup>. Dupont successfully argued in favor of an artificial illumination system, which was unprecedented in the Tapestry’s history and controversial at the time.<sup>101</sup>

The total budget of 5 million FF allocated to this renovation project in 1945 was vastly surpassed.<sup>102</sup> Considering the great economic distress that France experienced in the immediate postwar years, such an expense shows the importance the local and national authorities attached to the permanent display of the Bayeux Tapestry. As early as March 1945, Dupont predicted the coming development of the Normandy landings sites as tourist destinations and declared the renovation of the Hôtel du Doyen “indispensable.”<sup>103</sup>

The Bayeux Tapestry’s new permanent exhibition room (fig. 8) was inaugurated on 6 June 1948, in the presence of Henry Jeanne, mayor of Bayeux since 1945, and Vincent Auriol, president of the French Republic.<sup>104</sup> This new display setting, where the Tapestry was hung until 1983, was a direct counterpart to the Louvre’s exhibition in 1944. The curtains employed at the Salle des Sept-Mètres were substituted by a decorative pattern inspired by the wall ornaments in the Cathédrale de Bayeux. A similar hanging device consisting of a plywood frame situated at eye level allowed visitors to see and admire the embroidery in its entirety. Although the room’s decor and technological equipment were changed and upgraded over the following thirty-five years, the original U-shaped setting was kept intact until the renovation campaign of 1983. The current display

98 Letter from Paul Colas to René Capitant, 4 December 1945, MAP-DOM, 14/364-1/4.

99 Ibid.

100 Ibid.

101 Jacques Dupont, Report about the new display for the Bayeux Tapestry, 27 December 1945, MAP-DOM, 14/364-1/4.

102 Minutes of the *Comité consultatif des Monuments historiques*, 22 November 1948, MAP-DOM, 14/364-1/4.

103 Letter from Jacques Dupont to René Perchet, 9 March 1945, MAP-DOM, 14/364-1/4.

104 Brown, 2013 (note 2), p. XLIX.



setting, located at the Grand Seminary of Bayeux, upgraded the climatic and lighting conditions of the space in which the Tapestry is held, sacrificing, however, the monumental panoramic display originally conceived at the Louvre.

The next chapter of the Bayeux Tapestry's modern history is currently being written. The potential exhibition in London, as well as a new permanent display setting in Bayeux scheduled to be inaugurated in 2026, will be new opportunities to reconsider the way this unique medieval masterpiece is presented to the public.<sup>105</sup> In this context, the two exhi-



8 Interior of the Bayeux Tapestry exhibition room, circa 1965

bitions of the embroidery at the Louvre can be considered as major milestones in its millennial history. In 1803, its presentation in Paris saw the Tapestry's birth as a museum object and secured its link to Bayeux in post-revolutionary France. The second exhibition,

---

<sup>105</sup> "Une restauration de la Tapisserie de Bayeux à partir de 2024", Bayeux Museum website, 3 February 2021, URL: <https://www.bayeuxmuseum.com/actus/une-restauration-de-la-tapisserie-de-bayeux-a-partir-de-2024/> [accessed: 31.10.2021].

in 1944, was a consequence of the wartime efforts to keep the embroidery safe and the great interest it held for the Nazis. The Tapestry's unprecedented display setting at the Louvre following the liberation of Paris drew upon its monumentality and symbolic value, shaping the artwork's museum presentation in Bayeux for several decades to come.

This article is based on the master's thesis *L'exposition de la Tapisserie de Bayeux au musée du Louvre. Deux moments capitaux (1803-1944) pour la naissance muséographique d'un chef-d'œuvre médiéval*, supervised by Françoise Mardrus (Centre Dominique-Vivant Denon, Musée du Louvre) and defended at the École du Louvre on 26 June 2018. The committee was composed by Florian Meunier (conservateur en chef, Département des Objets d'art, Musée du Louvre), Antoine Verney (curator of the Bayeux Tapestry), Pascal Riviale and Genevieve Profit (Archives nationales). Catalogue Sudoc URL: <http://www.sudoc.fr/236414674> [accessed 31.10.2021].

Illustration on the following page: Bayeux Tapestry, Scene 57, The death of King Harold at the Battle of Hastings (detail)  
Frontispiece page 96: Interior of the Bayeux Tapestry exhibition room, circa 1965 (detail, see page 117, fig. 8)





REX: INTERFEC  
TVS: EST







## Partie II

# LES RÉSEAUX DU MARCHÉ DE L'ART SOUS L'OCCUPATION





GARDE-MEUBLE

A

E

GARDE-MEUBLE  
A. ANTHEAUME  
10 RUE DE PARIS CLUSEY 60004

# The Power of Experts: Walter Borchers (1906–1980) and the Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR)

**Nathalie Neumann**

## **Resume**

Considering the art market and collecting strategies in the first half of the 20<sup>th</sup> century, there are some actors in the cultural institutions who, due to their knowledge, expertise, and network, had a decisive influence on the translocation of cultural objects. This is particularly true for museum staff recruited as experts by the ERR and charged with the examination of looted art in occupied countries (1939–1945). One of these art experts was Walter Borchers (1906–1980), an ethnologist and art historian who was appointed deputy director of the Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (the Reichsleiter Rosenberg Taskforce or ERR) in Paris from 1941 to 1944. As Borchers must have handled most of the looted art in Paris during this period, the focus here will be on his work at the ERR and his scientific exchanges with experts outside the ERR with an emphasis on the importance of private archives.

“My work [for the ERR] was purely scientific: filing looted art in inventories,”<sup>1</sup> said the art historian Borchers according to his denazification file. Walter Borchers, art expert and ethnologist of European folkloric artefacts (fig. 1), is a good example with which to examine the role of art experts in the looting process in France. Based on Borchers’s private archive, this case study will shed light on the scientific work at the ERR and, specifically, Borchers, who joined the ERR as art historian and deputy director in Paris in August 1942.

Initially created in the occupied countries in Eastern Europe, the ERR—a special institution that organized the loot of cultural objects—was named after its director, art historian Alfred Rosenberg (1893–1946). Following the advice of Dr. Kurt Martin in the summer of 1940 regarding the precious art collections of Jewish families seized in Paris

---

1 Thanks to Prof. Kurt Dröge, I could analyse private archives of Borchers sent meanwhile to the Niedersächsisches Landesarchiv (Osnabrück).



1 Portrait of Walter Borchers (1906–1980)

by the German Embassy, a special unit of art experts was created within the ERR.<sup>2</sup>

Borchers worked at the ERR in Paris from 1942 to 1944 and, until the summer of 1945, continued his duties at Schloss Kogl, in St. Georgen im Attergau, Austria. This article will shed light on the operating procedures of the ERR in France and its exchanges with experts in a variety of other institutions in both France and Germany. In his correspondence, Borchers, deputy head of the ERR, attests to how he consulted relevant experts, sending them photographic reproductions of artworks looted by the ERR team in Paris. These experts would then send them detailed expert analyses of the works, helping the ERR team use the information for labeling, creating inventories, and filing as well as evaluate the looted works of art.

The following analysis will briefly present the ERR, its methods, and the specific categories to file looted

artwork. This process was decisive in order to place the works of art either in the field of collecting – be it chosen for a public collection, museums and thus, above all, the special commission of Linz,<sup>3</sup> or be it for the private collections of National socialist power holders within their private collections such as the minister of Foreign Affairs Joachim von Ribbentrop (1893–1946), Reichsmarschall Hermann Goering (1893–1946), Martin Bormann (1900–1945), Albert Speer (1905–1981) and many more. Artworks not filed for collecting purposes could either be released for exchange, put on the local market, or even destroyed.

---

2 For general and detailed information on the ERR, please refer to the ERR homepage and the research of Patricia Grimsted and Marc Masurovsky, URL: <https://www.errproject.org/guide.php> [accessed: 31.10.2021].

3 The ERR procedures are different from those of the Sonderauftrag Linz: the ERR would seize art works without ‘paying’ for them, whereas the dealers for the Sonderauftrag Linz were supposed to ‘buy’ the art.

Using the example of the expert analysis of looted tapestries, the following aims to demonstrate the effective relationship between the deputy head of the ERR, Borchers, and the tapestry specialist Heinrich Göbel (1879–1951), who helped file and categorize artworks looted in France under German occupation. Further, the ways in which retracing this network and these exchanges can be useful for provenance research will be shown.

### The Operations of the ERR regarding looted art

The most recent publication on the ERR is from Hanns Christian Löhr, a specialist in the field of National Socialist art theft, who presents all the details of this large looting organization in his detailed book *Kunst als Waffe*. Löhr omits, however, the specific art historical work of classifying and categorizing, which had a major influence on where the looted artworks ended up.<sup>4</sup> Rosenberg was also head of the Außenpolitisches Amt (Foreign Policy Office) and one of the leading Nazi ideologues. He directed the most important group responsible for handling looted art after the German embassy in Paris had been active for looting between September 1940 and July 1944. About a third of the total private art in France was lost then and is still considered missing to some extent. The art objects, particularly those owned by owners called Jewish, were—countered to all international regulations—confiscated, collected in the Musée Jeu de Paume, inventoried, photographed, and from there moved to Germany. Many items were on the way for private use by high-ranking Nazis, including Adolf Hitler, Ribbentrop, and notably Hermann Göring (1893–1946). Many of these looted items were intended for Hitler’s planned “Führermuseum” in Linz. Works considered ‘degenerate’ or not corresponding to the politically imposed concept of official taste were sold on the art market in France or Switzerland. For the preparatory work in Paris under German occupation (1940–1944), art historians and skilled professionals like Borchers were needed.<sup>5</sup>

Historian Marc Masurovsky describes the ERR as a “Special Task Force,” which started operations in occupied France soon after the invasion in June and early July 1940. It was then that the Führer authorized Rosenberg to direct the seizure of the cultural holdings of Jews, Masons, and other ‘enemies’ of the Third Reich—particularly those who had fled the country following the Nazi invasion. The newly created ERR was an operational offshoot of a large bureaucratic network of ideological and cultural opera-

---

4 Hanns Christian Löhr, *Kunst als Waffe – Der Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg, Ideologie und Kunstraub im “Dritten Reich”*, Berlin, 2018.

5 Torsten Heese: “...ein eigenes Local für Kunst und Alterthum”: *Die Institutionalisierung des Sammelns am Beispiel der Osnabrücker Museumsgeschichte. 125 Jahre Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück, Museums- und Kunstverein Osnabrück e.V.*, PhD diss., Martin Luther University Halle-Wittenberg, 2002, in *Osnabrücker Kulturdenkmäler: Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte der Stadt Osnabrück 12*, Bramsche, 2004, URL: <http://sundoc.bibliothek.uni-halle.de/diss-online/02/02H210/prom.pdf> [accessed: 31.10.2021], p. 196.



tions developed by Rosenberg in the late 1930s.<sup>6</sup> At first, in France during the summer of 1940, the ERR concentrated on collecting books, archives, and other research materials as reserves for the *Hohe Schule*: The Advanced School of the NSDAP which was a project by the chief ideologist Alfred Rosenberg to create an elite university, a kind of academy for party officials.

In Paris, in the summer of 1940, important French-Jewish-owned collections of art were seized under orders from Ribbentrop and German Ambassador Otto Abetz, who had designs of his own for the cultural bounty to be reaped in occupied Paris, which he shared with his chief in Berlin. Units from, among other, the Geheime Feldpolizei (Secret Field Police or GFP), under the Militärbefehlshaber in Frankreich (German Military Commander in France or MBF), assisted by art historians and experts, converged on high-profile galleries owned by world-renowned collectors and dealers, such as those of Jacques Seligmann & Co., Georges Wildenstein, Jacques Bacri, and Paul Rosenberg, to name only a few.<sup>7</sup> The collections of various members of the Rothschild family were priority targets. They were initially gathered for “safeguarding” in an annex of the German Embassy on the rue de Lille and inventoried by art historian, Dr. Robert Schmidt from Berlin Schlossmuseum. In the spring of 1941, the ERR’s offices, storage and hiding places were located at 54, avenue Iena in Paris—a building that had been confiscated from its Jewish owners, Yvonne and Pierre Gunzburg. When the Dienststelle Westen was created in the spring of 1942, it moved in there as well. The latter organization then widened its grip on the neighborhood, occupying the mansion at 2, rue Bassano, which was virtually next door, and requisitioning the basement of the Musée National d’Art Moderne on the quai Tokyo, just a few meters away, before storage room was made available at the Jeu de Paume and Musée du Louvre.

Places and actors have been identified by historian and sociologist Sarah Gensburger’s thorough analysis of a photo album she discovered in the Bundesarchiv (German Federal Archives or BArch) documenting the procedures of seizure, which she presents in her book *Witnessing the Robbing of the Jews*.<sup>8</sup> After the Louvre, the ERR turned its attention toward the Musée du Jeu de Paume, situated in the nearby Jardin des Tuileries—a museum of modern art, in which temporary exhibitions were held in peacetime.

---

6 The aim of the database, conceived and managed by Masurovsky, is to trace every single item looted by the ERR and find its location. See the ERR Project website, URL: <http://www.errproject.com> [accessed: 15.07.2020].

7 <https://www.errproject.org/jeudepaume/about/err.php> [accessed: 15.07.2020].

8 This album contains only pictures, no captions whatsoever, except for the transmittal memo to preserve these photographs on its first page. See Sarah Gensburger, *Witnessing the Robbing of the Jews: A Photographic Album, Paris, 1940-1944*, Bloomington, 2015, p. 15, with a memo indicating that the album was created by Erika Hanfstaengl in 1948; previously, in May 1945, Hanfstaengl had been on the Kunstschutz team responsible for ‘securing art’ in Italy and was later a member of the staff of the Munich Central Collecting Point. She was also the daughter of one of the leading art historians of the time, Eberhard Hanfstaengl.



On 1 November 1940, the stolen collections held in the Louvre were transferred here. The finest pieces were immediately put on display in anticipation of Göring's visit on 3 November; the Reichsmarschall came back for a longer tour on 5 November. Thoroughly satisfied with what he saw, Göring gave his approval to the work of the ERR and, even before leaving Paris, gave orders regarding the future use of these "artworks transported to the Louvre":<sup>9</sup> They were to be transferred, in descending order of priority, to the Führer's collection, Göring's own collection, the ERR's depots, and, lastly, the collections of the German museums. The rest would be sold on the international art market. In total, sixty administrative staff members were allocated for these tasks.<sup>10</sup>

According to Masurvosky's retracing of the ERR's actions, they carefully recorded their achievements in part to keep track of their valuable art loot but also to justify their activities and the increased funding they received under trying wartime conditions. They had to register and identify the provenance of a large number of the art objects they seized and keep track of their wartime destinations, which later proved helpful to those trying to trace and identify the works after the war. First, their art specialists prepared detailed inventories of each collection. Objects were assigned unique ERR alphanumeric codes reflecting the owner of the collection's name. While the work on inventories usually began at Jeu de Paume, many of them were later reedited once the collection reached the ERR's art repositories in the "Reich". While the ERR-registration cards included the same information as the original inventory entries, an undetermined number of items were never carded, some of which had been inventoried, others not. The ERR staff photographed many of the looted items that were brought to Jeu de Paume for processing. The photos from Jeu de Paume were often printed on very high-quality Velox photographic paper, a brand supported by the German subsidiary of the Eastman Kodak Company.

### The ERR Staff

Among the sixty staff were many art historians, who formed the Sonderstab Bildende Kunst, also known as Sonderstab Louvre, under the direction of Baron Kurt von Behr (1890–1945). Behr was later replaced by Berlin art journalist Robert Scholz (1902–1981), who had studied art history but had mainly worked as a journalist and editor in chief for the Nazi publication *Völkischer Beobachter*. Scholz was close with Rosenberg and acted as director of the Amt Bildende Kunst under the far-reaching control of Rosenberg's office of ideology, which was also known as Amt Rosenberg, or Dienststelle des Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung der NSDAP (Office of the deputy of the Führer for the supervision of the entire intellectual

9 Order from Göring, 5 November 1940, cited in Wilhelm Treue, "Zum nationalsozialistischen Kunstraub in Frankreich – Der 'Bargatzky-Bericht,'" in *Vierteljahrsheft für Zeitgeschichte* 13, 1965, pp. 285–337.

10 Gensburger, 2015 (note 8).

and ideological education of the National Socialist German Workers' Party). Even before 1933, Scholz had become a member of a specific militant National Socialist group called the *Kampfbund für deutsche Kunst* (Militant league for German culture or KfdK).<sup>11</sup>

Together with Borchers, Rosenberg's deputy director, Bruno Lohse (1911–2007), acted as managing director of the ERR beginning on 1 January 1943. Lohse was a trained art historian and art dealer during World War II. He became the chief art looter in Paris for Göring, who boasted of owning the largest private art collection in Europe. Lohse also held a military rank and power within the National Socialist hierarchy as a SS-Hauptsturmführer (head storm leader). In their work report for 1944, Borchers and Lohse mentioned the loot of 21 903 objects from 203 different private collections. The other academics involved in the loot were Günther Schiedlausky (1907–2003) and Dr. Annemarie Tomforde von Ingram (1916–1999), who wrote a thesis on gardens and their iconography in the 18th century and was married to the officer Hermann von Ingram.<sup>12</sup> Another member of the ERR between 1941 and 1944 was Dr. Helga Eggemann (1914–1970), whose expertise in French illumination rounded out the competencies of the ERR team. She too was a trained art historian, who had written her doctoral thesis on Jacquemart de Hesdin and renaissance book painting in Berlin in 1939.<sup>13</sup> She was the girlfriend and later wife of the finance lawyer Alexander Kreuter (1886–1977), an intimate associate of the finance expert, Hjalmar Schacht (1877–1970); Schacht, who lived in Switzerland and Munich after 1945, had his own art collection.<sup>14</sup>

The ERR team was mixed and multilingual, composed of young and qualified art historians from famous departments of well-known universities. The only ones with museum know-how were some of the older members, such as Borchers. In general, their areas of expertise mostly corresponded to the artworks that were looted. However, for highly valuable items (requiring authentication certificates), certain types of works such as those from Islamic cultures or East Asia, and decorative art (Gobelins, furniture, etc.), the ERR team sought outside advice.

All the above-mentioned art historians were charged with creating inventory cards, which they signed with abbreviations of their names: Borchers siglum, for example, was "Bo." But who was Borchers? Little information on him is available. Recently, Kurt Dröge published an extensive biography focusing on Borchers as a specialist of popular artefacts

11 Andreas Hüneke, *Der Fall Robert Scholz: Kunstberichte unterm Hakenkreuz*, Cologne, 2001.

12 After the war, both lived in Salzburg, Austria, where Annemarie adopted her nephew "to save her beautiful" last name. Today, her granddaughter runs an art gallery in Bolzano, Italy, phone interview by the author, 2018.

13 *Jacquemart de Hesdin und die Buchmacher am Hofe König Karls V. und des Herzogs von Berry*, Berlin 1936.

14 Regarding Schacht's involvement in the Aryanisation of the Galerie Heinemann, please refer to Anja Heuß, "Friedrich Heinrich Zinckgraf und die 'Arisierung' der Galerie Heinemann in München," in G. Ulrich Großmann (ed.), *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, Nuremberg, 2012, pp. 85–94. See also Galerie Heinemann Online, "History of the gallery," URL: <http://heinemann.gnm.de/en/background.html> [accessed: 31.10.2021].

from Pomerania.<sup>15</sup> Born in Osnabrück, Germany in 1906, he studied German literature, ethnology, and art history in Vienna and Greifswald, Germany, and started his museum career in Stettin, Germany (now Szczecin, Poland) as volunteer, later as curator. During the war and Borchers's sojourn in Paris, colleagues in Stettin took care of his mother until she had to be transferred because of the war.<sup>16</sup>

While he has been appreciated for his engagement as director of the Städtisches Museum in Osnabrück,<sup>17</sup> less is known about his dealings in Paris.<sup>18</sup> In general, his time in Paris is hardly mentioned - only his work for the National Museum in Stettin prior to 1940 and his life after 1945.<sup>19</sup> He spoke French, English, Spanish, some Danish, and Swedish. Thanks to his experience creating small museums in Pomerania by drawing from private collections, he had firsthand experience in the acquisition and scientific handling of private cultural objects. More importantly, he also had contact with a large network including dealers, collectors, and museums, as stated by his colleague at the Städtisches Museum in Stettin prior to 1939, curator Dr. Helmuth Bethe,<sup>20</sup> later director of the Grassi Museum in Leipzig. When Borchers applied for the position of Direktor of Altonaer Museums (Director of the museum of the history of Altona) in Hamburg on 20 May 1949, his university friend Hans-Jürgen Eggers (1907–1975)—who had served as director of the Museum für Völkerkunde Hamburg (today, the Museum am Rothenbaum. Kulturen und Künste der Welt or MARKK) since 1947—also wrote a positive reference letter for him. This was also confirmed by his previous university teacher in Greifswald Professor Otto Schmitt (1890–1951), then dean at the Technische Hochschule Stuttgart.<sup>21</sup>

According to the Allies' Roberts Commission report, "Walter Borchers, Obergefreiter in the Luftwaffe, came to the Paris art staff later in 1942 than the aforementioned art historians. He was highly esteemed by Scholz as a first-rate scholar, and ultimately was placed in charge of the Arbeitsgruppe Louvre (Working group Louvre task force) in all professional matters." At the time of Behr's removal, Borchers shared this responsibility with Lohse, but because of the latter's unwillingness to devote the majority of his time

15 Kurt Dröge, *Die historische Sachkultur in Pommern und Walter Borchers*, Norderstedt, 2018, pp. 46–50.

16 Letters in Borchers's personal archive (note 1).

17 For a biographical sketch of Borchers between 1942 and 1945, concluding in 1970, see Manfred Meinz, *Walter Borchers: Leben und Werk*, Osnabrücker Mitteilungen 86, 1980; and Josef Balzer, [Walter Borchers] *Sein Lebenswerk - sein Museum*, in *Westfalenspiegel* 9, 1970, pp. 37–38.

18 Regarding Borchers's activity for the Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg in German occupied Paris, see Eva Berger, "Über die Gier nach der Kunst 'Alter Meister' im NS-Staat: drei Beispiele," in Thorsten Heese, "'Gegenstand meiner besonderen Vorliebe.' Die Gemälde der 'Sammlung Gustav Stüve' im Kulturgeschichtlichen Museum Osnabrück. Mit einem Beitrag von Eva Berger," Osnabrücker Kulturdenkmäler. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte der Stadt Osnabrück, vol. 15, Osnabrück-Bramsche, 2013, pp. 72–83.

19 Meinz, 1980, (note 17), p. 37.

20 Borchers's personal archive, 30 July 1946.

21 Id., 23 September 1946.

to activities such as research and cataloguing, Scholz placed Borchers in charge and removed Lohse completely a few months later.<sup>22</sup> Scholz and Borchers kept in contact after the war, and Borchers even testified on behalf of Lohse and Scholz. A letter from Lohse's lawyer reveals that Borchers asserted that Kurt von Behr (1890-1945) had been solely responsible for the looting and that the ERR was not directly involved in any art theft.<sup>23</sup> Scholz and Borchers's correspondence, which has been preserved,<sup>24</sup> show how the letters of testifying their innocence were pre-dictated and personally delivered by third parties. Behr died, presumably by suicide, on 19 April 1945, just after contacting the American Allies and was thus not able to defend himself or testify in any proceedings in Paris.

After World War II, based on the accounts of various French and American Allied investigating officers—especially those of Rose Valland (1898-1980), a French museum delegate and undercover agent at the Jeu de Paume—it was learned that Borchers was a delicate, sensitive individual, who engaged in intrigue and gossiped constantly to the detriment of his staff. Highly temperamental, he accused several members of the service of theft and subsequently was obliged to apologize. On one occasion, Borchers was called before the Gestapo for irresponsible and disloyal remarks he had made semi-publicly. Although a serious scholar, his judgement in interpersonal matters was poor human judgement, and he was said to have antagonized a number of his colleagues, notably Lohse, Eggemann, and other female employees. His seriousness about his work is evidenced by the fact that Borchers continued to inventory the looted artwork even while under house arrest by the Americans at one of the National Socialist art depots, Schloss Kogl, in July 1945.<sup>25</sup> The team members with whom Borchers was closest in Paris seem to have been his assistant, Ursula Heintze<sup>26</sup> (fig. 2), and his secretary, a certain Ms. Wankerl, who was sent from Paris to the ERR Dienststelle (office) in Merano, Italy.<sup>27</sup>

Considering this sketch of Borchers's personality, it seems rather curious that an expert of Pomeranian art—seldom the object of looting in Paris—was in charge of the ERR and, moreover, inventories in a wide variety of fields. How did he manage to produce the ERR cards and offer reliable scientific information on the art objects? The increasing number of experts and dealers working closely with the ERR reveals that the field of people involved in the looting was steadily growing.<sup>28</sup>

22 On 2 February 1948, Borchers sent a notarized letter certifying his testimony about Scholz's responsibilities.

23 Copy of a declaration from 2 February 1948, Borchers's personal archives. The originals are probably with Scholz's and Lohse's denazification files.

24 Copy of the letter from Lohse's lawyer, Hermann Ulmer, Borchers's personal archive, 17 November 1947.

25 See Lieutenant J.S. Plaut, Consolidated Interrogation Report No. 1, 15 August 1945, Activity of the Einsatzstab Rosenberg in France, Office of Strategic Services Art Looting Investigation Unit APO 413 U.S. Army, URL: [https://www.lootedart.com/docs/ERR\\_complete\\_report.pdf](https://www.lootedart.com/docs/ERR_complete_report.pdf) [accessed: 31.10.2021].

26 See OSS (USS Office of Strategic Services) Art Looting Intelligence Unit (ALIU) Reports 1945-1946 and ALIU Red Flag Names List and Index.

27 Ibid.

28 Jonathan Petropoulos, "Kunsthändlernetzwerke im Dritten Reich und in der Nachkriegszeit," Collection



2 Ursula Heintze and Walter Borchers comparing lists (1942–1944) in Paris

## The Power of Experts

Gensburger provides a description of the ERR's mode of operation:

“The German staff of the ERR spent most of their time drawing up and modifying inventories. When artworks arrived at the Museum Jeu de Paume, lists were drawn up with the name of the artist, the title of the work or its description, dimensions and a number placing it in order on the list. Works' owners were designated by a specific ERR code manly composed by the initials of the owner names ('Ka' for Kann, 'R' for Rothschild, 'PR' for Paul Rosenberg). Once they had been processed, cataloged and photographed, the objects were sent on to the Louvre to be prepared for shipping. Some of the ERR photographs were collected in albums by the ERR in order, for instance, to be presented to Hitler so that he could choose from the selection of paintings on offer. Tens of thousands of images produced in the context of this work are today held in the Koblenz archives, series 323.”<sup>29</sup>

---

Grünbaum (website), URL: <http://www.collectiongruenbaum.com/wp-content/uploads/2017/03/Art-Dealer-Networks-Article-JCH-German.pdf> [accessed: 31.10.2021].

29 Gensburger, 2015 (note 8), pp. 65ff.



The photographers were Karl Kress (1900–?) und Rudolf Scholz, nephew of Robert Scholz.<sup>30</sup> This process was applied to all cultural object, including tapestries.

Borchers seems to have been very knowledgeable, but he could not have been an expert in every field.<sup>31</sup> Especially carpets and tapestries seem to have been of interest to him, but he preferred relying on the opinion of experts.<sup>32</sup> According to his private archives, it seems that he had been in contact with such French experts as tapestry expert Guillaume Janneau (1887–1981), who simultaneously served as Administrateur général du Mobilier National (General administrator of the national furniture depository) and director of the Gobelin workshops in Beauvais and Sèvres.<sup>33</sup> Perhaps because Janneau seemed reluctant to share his expertise, Borchers contacted another expert in the field—Heinrich Göbel (1879–1951).<sup>34</sup> Thanks to two letters in his private archives, we know that Borchers exchanged photographs and expert opinions with Göbel, a trained architect who, since 1910, had worked as an urbanist for the city of Kolberg in West-Pomerania (today, Kołobrzeg, Poland), as shown by his letterheads and the prefaces of his books from 1946. A fervent autodidact, Göbel became a highly esteemed expert on the history of tapestry, publishing four volumes of text and two richly illustrated volumes between 1923 and 1934. The aim of this history was not to present any new findings but was intended as a German-language synthesis of previous publications, such as the research of the French collector Maurice Fenaille (1855–1937). It still remains the most monumental German-language history of tapestries of the 20th century, containing 1 962 pages of text and 1 512 black-and-white illustrations.<sup>35</sup>

At least one of the Gobelins looted by the ERR, *Holdup in the Forest*, was analyzed by Göbel rather than Borchers, though it is the latter's initials on the inventory card (fig. 3). Considering the thread, topic, tapestry order, and identifying marks, namely a heraldic emblem, Göbel discerned that the work was from a manufacturer in Brussels. He also suggested the owner may have been the consignior Markgrave Ludwig from Baden and

30 Greg Bradsher, “Karl Kress, Photographer for the ERR and the Third U.S. Army MFA&A Special Evacuation Team,” *Text Message (website)*, National Archives and Records Administration, 21 August 2014, URL: <https://text-message.blogs.archives.gov/2014/08/21/karl-kress/> [accessed: 31.10.2021].

31 On Borchers's biography, see Heese, 2002 (note 5), p. 206.

32 Regarding the volume of stolen objects in this field, in the CCP DHM database alone 160 tapestries and 163 Gobelins are mentioned.

33 Janneau had to reply to the German authorities' request regarding the issuing of export licenses for furniture and Gobelins/tapestries. Source: archives des Mobilier national, Paris, MM/1055/1, Manufactures de tapisseries pendant la Seconde Guerre mondiale et suites, 1938–1947; and MM/624 Seconde Guerre mondiale et suites.

34 Please refer to Kurt Dröge, “Museumsvolkskunde in Werden,” in, Ruth-E. Mohrmann, Volker Rodekamp, and Dietmar Saueremann (eds.), *Volkskunde im Spannungsfeld zwischen Universität und Museum*, Münster/New York, 1997, p. 76.

35 Guy Delmarcel, “Ich würde zum Diener des Bildteppichs”. Some Biographical Notes about Heinrich Göbel (1879 – 1951), and Considerations about his Work, 2011, URL: <https://www.arts.kuleuven.be/studiesinwesterntapestry/gobel-biography-delmarcel.pdf> [accessed: 31.10.2021].

provided some information on the history of the market and collecting in the 18<sup>th</sup> century. Borchers sent photos of the same Gobelin to an unknown expert in Brussels, probably to get a second opinion. In contrast to this expert's assessment that the work had been created in 1720, Göbel insisted on the accuracy of his date, 1710—an extremely precise estimate (fig. 4a and b). This example shows why correspondence between experts is crucial to provenance research. Borchers drew from the relevant information provided by Göbel to give a precise summary on the inventory card (fig. 5). The Gobelin was processed, sent to Germany, and, after the war, finally restituted to its previous owner, Jean Louis-Dreyfus, a French art dealer who had survived in Southern France.

3 Photograph documenting Inventory



During the inventory process, the artwork was assigned to a total of five previously mentioned categories: national collection (Linz), public collections (museums), private collections (National Socialist officials), and art not coherent with the other categories, which was sold on the black market; art considered 'degenerate' was sorted out for destruction. This selection process was imposed by Göring—who was not an art historian—and overseen by the ERR staff in Paris. The exact choices cannot be retraced today. However, although the destruction of artworks considered degenerate was documented in several sources, witnessed by Valland, and can be deduced from photographs, it is interesting that some such works reappeared after the war.

Borchers and Scholz had exchanges on this issue in the late 1960s, debating the accusations published by Valland in her book *Le Front de l'art*. The two head art historians of the ERR did not seem to agree on the question of burning paintings: In his letters, Borchers tells Scholz that they never burned art, only frames and postcards. Scholz's reply leaves some questions unanswered. Some of the photographs documenting the looting process suggested that the pile of paintings in the main room of the Louvre repository show a 'negative selection' meaning the works had been selected for destruction. About 170 paintings are visible in this image: some are still in their frames while others, perhaps in order to facilitate their transport, have had theirs removed. Inventory numbers are clearly written on the wooden stretchers. These numbers were assigned by the art historians who processed these collections on their arrival at the Jeu de Paume and presumably allowed the paintings in question to be identified. However, no record of them in the archives of the ERR has been found. It also seems that a fair number of paintings were not placed on this inventory. On 15 June 1944, Valland noted in her diary that 57 modern paintings of high

- 4 a Letter from H. Göbel to Borchers on 21<sup>st</sup> September 1942 regarding gobelin, page 1/2

Stadtbaurat Dr. Göbel. Kolberg, den 21. September 1942.

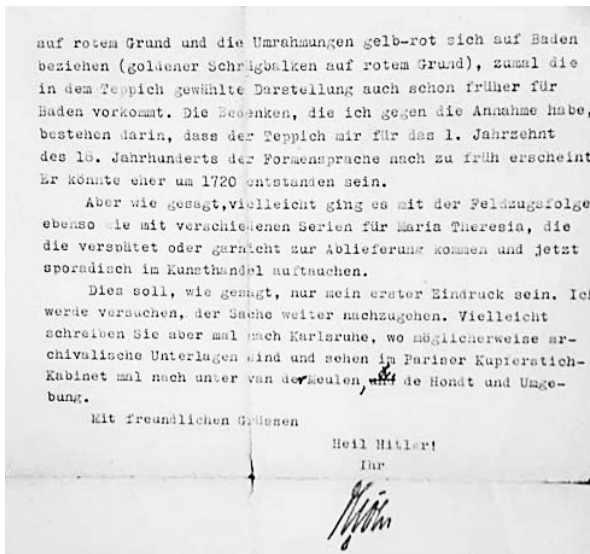
-----

Sehr geehrter Herr Dr. B o r c h e r s!

Soeben erhalte ich Ihren freundlichen Brief vom 15. d. Mts. (abgestempelt am 17.9.42). Ich bin gern bereit, Ihnen bei der Lösung des sehr interessanten Bildteppichs, der mir unbekannt ist, behilflich zu sein. Darf ich Ihnen den ersten Eindruck wiedergeben, den ich bei dem Stück hatte:

Dem Gefüge und der Rahmenbordüre nach handelt es sich um ein Brüsseler Erzeugnis. Nun gibt es im 1. und 2. Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts eine ganze Reihe von sogenannten Feldzugs-Teppichen, die von den namhaftesten Brüsseler Wirkern wie Hieronimus Le Clerck, Jodocus de Vos und den van der Borcht ausgeführt worden sind. U.A. die Feldzüge des Max Emanuel v. Bayern, des Herzogs von Marlborough, des Lord Cobham usw. U.A. auch die des bekannten Feldherrn Ludwig von Baden, genannt der Türken-Louis. Ob die Folge für den Markgrafen von Baden noch zu seinen Lebzeiten zur Ablieferung kommt, steht dahin. Urkundlich steht aber zweifellos fest, dass sie in Brüssel gewirkt wurde. Allerdings fehlen die näheren Angaben über die dargestellten Motive, die nicht einfach zu ermitteln sein werden, da Ludwig von Baden als Reichsmarschall sich nicht nur in Ungarn gegen die Türken und andere Gegner, sondern auch in sonstigen Kriegen betätigte. Was nun die Trachten und Uniformen anbelangt, so fürchte ich, dass dieselben keinen wesentlichen Anhalt geben werden, da die Kostzeichner für die Schlachtszenen (Exercitie van den Orloghe) wie van der Meulen und namentlich Lambert de Hondt sich recht wenig um historische Genauigkeit und Uniformen kümmerten. Feststellen lässt sich jedoch, dass der Reiter auf dem bäumenden Pferd eine ungarische Kappe trägt, während die Kopfbedeckung des schiessenden Soldaten (Teilaufnahme, rechts unten) etwas orientalisches hat.

Was nun das Wappen anbelangt, so trägt es die Krone eines Marquis (Markgrafen im französischen Sinne). Das Wappen ist wahrscheinlich, wie in vielen Fällen, heraldisch verballhornt. Es ist nicht ausgeschlossen, dass die gelben Füllornamente



4 b Letter from H. Göbel to Borchers on 21<sup>st</sup> September 1942 regarding gobelin, page 2/2

quality with no inventory marks have been brought back from the Louvre depot [to the Jeu de Paume]. She further noted that Borchers was astounded that these paintings were not been recorded on the inventory and wanted to have them packed up as they are, without labelling them.<sup>36</sup> Today, it is impossible to identify any art works of this group.

Although Borchers had to submit a denazification file after the war, he was not negatively affected by the process. Even Valland testified to his personal and political integrity (fig. 6). His high level of expertise as an art historian probably had a certain protective function against the pressure he was surely under to join National Socialist organizations. It remains to be seen whether his homosexuality also contributed to his sense of belonging in protective networks within the Parisian occupation.<sup>37</sup>

DECLASSIFIED  
 Authority 715657  
 By AUB, NARA Date 1/15

LEICA-PHOTO	KÜNSTLER	HERKUNFTSLAND	DATERUNG	INVENTAR-NR.	
	Therlis Morola ?		1. H. 10. Jh.	442 28	
	LEBENSZEIT				
FIM-NR.	GROSSFOTO	AUFBEWAHRUNGORT	WERT	INV. NR. ALTE SIG.	AUS. KISTE NR.
BID-NR.					
THEMA BZW. GEGENSTAND + BESCHREIBUNG wahrscheinlich, Teppich im Saal. Gedr. von Ludo (Wickensbach) "Göbel" ?, nicht zu identifizieren.					
MATERIAL	GRÖSSE	GERAHMT FASSUNG	BEZEICHNET SIGNATUR		VERLEIB
	715 x 470 cm				
ZUGANGSTAG IN PARES IM REICH :	STANDORTWECHSEL		ZUSTAND BEHANDLUNG (AUCH GEBRAUCH)		BEMERKUNG HERKUNFT SCHREIBMA (AMBERG)
EINSATZSTAB RR, Sonderstab Bildende Kunst, Berlin, W. F. Teilnachr. 3					

5 ERR Card of Gobelin Drf22

36 Gensburger, 2015 (note 8), p. 85.

37 Dröge, 2018 (note 15), p. 37.

The question remains of whether Borchers participated after 1945 in the process of art restitution organized by the Allies at the various Central Collecting Points (CCP) in occupied Germany. Unlike Lohse and Hofer, who shared some information about the looted artworks and their previous owners, Borchers did not get involved actively in the restitution processes. As a museum director in Osnabrück, he even chose three major artworks from what remained at the CCP as longtime loans by the Federal Republic of Germany.<sup>38</sup>

A b s c h r i f t

Munich 10 Juillet 1946

au Lt Walter Borchers  
M.F.A. and A. officer.

En réponse à Votre demande de renseignements au sujet du Dr. Walter Borchers j'ai l'honneur de Vous confirmer le témoignage que j'ai donné aux services alliés lors de la libération de Paris.

Je puis donner la certitude que le Dr. Borchers ne s'est jamais occupé que de l'expertise scientifique des objets d'art amenés au Jeu de Paume et de leur inventaire.

Je l'ai toujours vu agir en parfait honnête homme dans tous les sens du mot, et en homme de musée. C'est à son aide que nous devons d'avoir pu garder à Paris une partie des importants status de l'ancienne collection Bonnard.

Je l'ai entendu critiquer les méthodes employées par l'Einsatzstab Rosenberg et refuser de se faire quitter lui-même des réquisitionnés à domicile.

R. Valland

Chargée de la conversation du Jeu de Paume pendant l'occupation  
Secrétaire de la Commission de Récupération artistique. Capitaine. Beaux arts G.F.C.C.

- 6 Letter by Rose Valland dated 16<sup>th</sup> of July 1946 to Walter Borchers regarding his political attitude during German occupation in France. Copy in private archive Borchers

On 16 February 1970, shortly before his retirement, Borchers acquired a drawing of Bismarck (Mü-Nr. 2399/7) by the Prussian master painter Anton von Werner—which had been donated from private property to Hitler in 1940 who transferred it from his private property to the Linz stock.<sup>39</sup> Borchers purchased a second work from the CCP,

<sup>38</sup> Isaac von Ostade (Mü-Nr. 4267), Michel Sweerts (Mü-Nr. 11315), and Frans Ykens (Mü-Nr. 1717), see Eva Berger, 2013 (note 18), p. 75.

<sup>39</sup> Database on the “Munich Central Collecting Point,” website of the Deutsches Historisches Museum, URL: [https://www.dhm.de/datenbank/ccp/dhm\\_ccp.php?seite=6&fld\\_1=2399%2F7&fld\\_3=&auswahl=6&fld\\_4=&fld\\_4a=&fld\\_5=&fld\\_6=&fld\\_7=&fld\\_8=&fld\\_9=&fld\\_10=&suchen=Suchen](https://www.dhm.de/datenbank/ccp/dhm_ccp.php?seite=6&fld_1=2399%2F7&fld_3=&auswahl=6&fld_4=&fld_4a=&fld_5=&fld_6=&fld_7=&fld_8=&fld_9=&fld_10=&suchen=Suchen) [accessed: 31.10.2021].



*Campagna (Römische Landschaft)*, a small oil painting attributed to Eduard Schleich the Elder (Mü-Nr. 9496), but it was stolen from the museum in 1972.<sup>40</sup> This suggests that the provenance of further acquisitions of the museum may also need to be investigated.

This sketch and brief analysis shows that power and political influence caused conflict among members of the ERR team concerning the treatment of the looted works of art. The selection process was not transparent and depended on personal taste. Furthermore, it seems that some members took action, such as burning artworks considered less valuable, without informing the managing art historians. The process previously described as ‘scientific work’ seems instead to have been the arbitrary handling of stolen art objects dominated by personal greed rather than the objective attribution of artistic value—the scientific discourse of some disguised the illicit handlings of others.

---

<sup>40</sup> Id., URL: [https://www.dhm.de/datenbank/ccp/dhm\\_ccp.php?seite=6&fld\\_1=9496&fld\\_3=&auswahl=6&fld\\_4=&fld\\_4a=&fld\\_5=&fld\\_6=&fld\\_7=&fld\\_8=&fld\\_9=&fld\\_10=&suchen=Suchen](https://www.dhm.de/datenbank/ccp/dhm_ccp.php?seite=6&fld_1=9496&fld_3=&auswahl=6&fld_4=&fld_4a=&fld_5=&fld_6=&fld_7=&fld_8=&fld_9=&fld_10=&suchen=Suchen) [accessed: 31.10.2021].



HR  
264

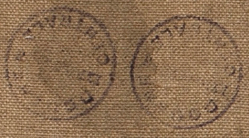
Agence Maritime DELAMARE & Cie <sup>Musée</sup> 21-23, Rue Lucien-Sampaix  
PARIS-10 - Téléph. : 205 67-49 - TELEX 22645  
EMBALLAGES, TRANSPORTS ŒUVRES D'ART  
ARTISTE SISLEY Adresse  
TITRE Le Pont de Moret  
PRETEUR Musée de l'Adresse Haute

GALERIE SALZBURG  
INV.-NR.: 327  
KONSTLER: Alfred Sisley  
WERK: Le Pont de Moret (Paris)  
STANDORT: Berlin SAHMEN-INV.-NR.:

M-F

17

4-148



Exp. **SISLEY** Musée de l'Art Moderne  
D-MOSCOU 1970-1971  
Moret  
VEP

Le Pont de Moret, effet d'orage  
Signé à droite, en bas.  
Toile, Haut. : 51 ; Larg. : 65

12447 - So  
Le Pont de Moret  
effet d'orage

Sisley Ref. p.

LEMOINE PERIGNON & Cie  
EXPRESS TRANSPORT S.A.  
33, RUE DE CHABROL, PARIS-10<sup>e</sup>  
TRANSPORT DE TABLEAUX ET STATUES  
AUTEUR SISLEY  
TITRE Pont de Moret  
REFERENCE Em/363

MNR. 203.



# Art Transfers from France During and After the Occupation: On Export Regulation as a Protective Measure and Resulting Source Material

**Vanessa von Kolpinski**

As a cultural hub, France was a desirable target for the looting of artworks and their translocation to the German Reich during the occupation.<sup>1</sup> Although it was a collaborating state, the French administration implemented regulations that were supposed to help track and, if needed, prevent the outflow of artworks from France; this was, at least in part, to be achieved through export control. Gaining insight into the administrative and judicial basis and art historical reasons for the implementation of French export controls is thus vital to better understanding the research source these licenses may present today. Furthermore, this paper aims at analyzing the extent to which export documentation can provide information on art market practices during the war and if insights into possible continuities in art transfers can be gathered from (immediate) postwar documentation.

- 
- 1 The term *translocation* in the context of expropriations of cultural goods was suggested by Bénédicte Savoy. She explains that it serves as a placeholder for words coined by different nations and expropriation contexts (victims and perpetrators) against the historical backdrop of different actions of displacement of cultural objects that has globally been taking place over the last centuries. *Translocation* not only refers to the act of physical displacement but also has socio-psychological implications: “The articulation of these three elements: place, wounds and transformation – [which] is crucial in terms of understanding the logic of patrimonial appropriations and their effects.” In Cristelle Terroni, “The Recovered Memory of Stolen Works of Art. An Interview with Bénédicte Savoy”, in *Books and Ideas*, 22 February 2016, URL: <https://booksandideas.net/The-Recovered-Memory-of-Stolen-Works-of-Art.html> [accessed: 31.10.2021].

## Introduction to the Source Material

“Le sequestre place [*sic*] par l’Etat sur les œuvres d’art israélites [*sic*] pose un grave problème. Ces oeuvres, en effet, doivent être vendues au profit du Secours National. Or, beaucoup d’entre elles, qui figuraient dans les grandes Collections ou chez les marchands israélites comptaient parmi les plus précieuses de notre patrimoine privé. Il est bien certain que les Musées Nationaux ne pourront acquérir les plus illustres d’entre elles [...] Risquons nous de voir acquérir par l’étranger, c’est-à-dire par l’Amérique et peut être par l’Allemagne qui dispose des millions obtenu au titre des frais d’occupation, ces centaines de pieces qui étaient une des richesses de notre Pays? Aussi importe-t-il de prendre des mesures [*sic*] immédiates: seul moyen est d’interdire provisoirement la sortie des oeuvres d’art.”<sup>2</sup>

This statement by Louis Hauteœur (1884–1973) to the Secrétaire d’État à la Production industrielle (State Secretary of Industrial Production), Pierre Pucheu (1899–1944) regarding the sequestration and planned sale of artworks from Jewish collections ostensibly focussed on the protection of French ‘patrimoine,’ (national heritage).<sup>3</sup> In March 1941, Hauteœur and other members of the Administration des Beaux-Art (Fine Arts Division) initiated the promulgation of an export law that was meant to give the French authorities under German occupation the power over art transfers from France. The Loi du 23 juin 1941 relative à l’exportation des œuvres d’art (law concerning the export of artworks), which, within the export procedure, technically gave the curators of the Musées Nationaux the authority to grant and deny exports, was passed shortly thereafter. However, did the law achieve what Hauteœur had hoped for—the retention of artworks valuable to French heritage? What information does the documentation reveal regarding provenance research and art market studies?

The historical French export form lists the applicant, information about the artwork, the destination and recipient, weight, estimated value, and the export license number;

2 Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales (AN), 19860306/12, Statement by Louis Hauteœur to the Secrétaire d’État à la production industrielle, Pierre Pucheu, 20 March 1941, n. fol.

3 In her thesis, Uta Protz convincingly argues that the use of the terms ‘patrimoine’ and ‘national heritage’ “constitute distinct conceptual paradigms” within the realm of the protection of artworks in France and Great Britain and thus do not represent a direct translation. She shows that the definition of national heritage in Great Britain entails a focus on old master paintings from prestigious collections, whereas French ‘patrimoine’ relates almost solely to modern and old master paintings created in France, mostly by French artists. In the following article, however, both refer to the French definition of ‘patrimoine’ and are consequently used interchangeably. For more details, see Uta Protz, *‘National Treasures’ / ‘Trésors Nationaux’: The Control of the Export of Works of Art and the Construction of ‘National Heritage’ / ‘Patrimoine’ in France and the United Kingdom, 1884–1959*, unpubl. thesis, European University Institute, Florence, 2009.

the latter can be used to identify a specific application and the corresponding artwork. However, this often generic information may not allow for a clear identification of the artwork unless there is further context to substantiate a match. In addition to the license, the documentation—especially between 1941 and 1944—consisted of a statement about the artworks’ importance from the curators of the *Musées Nationaux* who inspected the export items before the licenses were issued. This written report, which was not always preserved, provides further information about the artworks that facilitates their precise identification. It also sheds light on why the export of some items was granted, while for others it was (at least supposed to be) prohibited. In theory, the export documentation should also contain a photographic reproduction of the artwork. However, these were, if they were preserved at all, separated from the original dossiers in the 1990s and filed in the respective artist folder at the documentation departments of the *Musée du Louvre* and the *Musée d’Orsay*, hindering the research substantially.<sup>4</sup>

The export documentation for the time between 1941 and the 1980s is mainly preserved at the *Archives Nationales* in *Pierrefitte-sur-Seine*.<sup>5</sup> The documents are filed heterogeneously—partly chronologically and partly alphabetically according to the export applicant. The licenses along with the curator’s verdicts are not easily traced, and individual artworks are almost impossible to research. In an attempt to order this material, immediate postwar investigations into restitution matters by the *Commission de récupération artistique* triggered the compilation of the documents kept at the *Archives diplomatiques* in *La Courneuve*.<sup>6</sup> Although this compilation can be searched by artist and art dealer, it is unfortunately incomplete. The records in the *Archives diplomatiques* also include photo documentation, which facilitates preliminary research.<sup>7</sup>

## A Brief History of Art Transfers from France

The first judicial text that deals with the export of artworks relevant to French collections and heritage dates to 27 July 1793, but it does not clarify which artworks were considered of interest.<sup>8</sup> Based on the law protecting historical monuments from December 1913, the

4 My gratitude goes to Alain Prévet at the *Mission de recherche et de restitution des biens culturels spoliés entre 1933 et 1945* for piecing together the changes made to the archival material.

5 The main holdings for the time between 1941–1944 are the *Archives Nationales*, *Pierrefitte-sur-Seine* (AN), 20144657/7–43. For the postwar, era see “finding aid.” Individual export licences are also preserved in other holdings for which a systematic search in the finding aids is not possible.

6 Holdings: *La Courneuve*, *Ministère de l’Europe et des Affaires étrangères*, MEAE, 209SUP/389, 209SUP/824, 209SUP/826, and 209SUP/869.

7 The photo documentation has several sources, the origins of which are not always clear. See MEAE, 209SUP/738–873 and 209SUP/962–1044.

8 Unless otherwise noted, the following paragraph references *France Archives*, URL: <https://francearchives.fr/en/findingaid/888f8a23a2471da1f77e0d5c9obe835d644893> [accessed: 31.10.2021].



prohibition of movable art exports was more clearly defined for ‘classified objects’<sup>9</sup>: objects of value to French heritage usually by French artists or those with extensive ties to the country.<sup>10</sup> This law was partly integrated into the French Code du patrimoine, which still regulates engagement with works of national heritage today. In 1920, the Loi du 31 août 1920 relative à l’exportation des œuvres d’art was adopted under the guise of preventing the outflow of valuable artworks from France.<sup>11</sup> However, this first import and export law was abolished less than a year later because its high tax rates—which were what truly interested the battered French treasury—posed an inconvenience that the gallerist syndicate deemed unacceptable.

The next step toward regulating exports of artworks from France was ironically taken by the German occupying forces. On 15 July 1940, the German *Kunstschutz* passed the *Kunstschutzverordnung*, which demanded that any alteration to or translocation of artworks of a value greater than 100 000 French francs (FF) must be cleared by the German authority.<sup>12</sup> It was not until 23 June 1941 that, owing to the commitment of Hauteceœur and his colleagues, a new export law was passed by the Vichy government with strict procedures. This led to the creation of the Service central des licences d’importation et d’exportation (Central Service for Import and Export Licenses), which, in cooperation with the customs office, was tasked with export control within the Ministère de la Production industrielle (Ministry of Industrial Production).

Focusing solely on the interest in art historical value in the 1941 law, the kinds of objects requiring a license for export were defined as follows:<sup>13</sup>

- furniture dating from before 1830,
- works by painters, printmakers, draftsmen, sculptors, and decorators created before 1900
- objects from excavations in France and Algeria

If any items were of national interest or of relevance to museums, the State was given preemption rights or the possibility of classifying the objects as works of national heritage.

Additionally, the law states that the exports were to be taxed at 5 percent of the object’s estimated value and that items that had been in the country for less than five years could

9 Loi du 31 décembre 1913 sur les monuments historiques.

10 Protz, 2009 (note 2), p. 5.

11 Though it was only briefly applied, the export law from 1920 already included the prerequisite of applying for a license and facilitating the inspection of the artworks. From 1920, only (a few) applications submitted by the Galerie Wildenstein in Paris seem to have been preserved. AN, 20150044/118, 19 November 1920, n. fol.

12 Institut d’Histoire du Temps Présent (IHTP), “La France dans la Deuxième Guerre mondiale,” URL: <https://prefets.ihtp.cnrs.fr/prefets/fr/content/lagebericht-september-1940-mbf> [accessed: 17.01.2022], footnote 50, original source: AN, AJ 40/444.

13 Loi du 23 juin 1941 relative à l’exportation des œuvres d’art.

be exported without constraints.<sup>14</sup> Naturally, illegal exports were punishable by fine and, in the case of a repeated offense, even imprisonment.

The law further foresaw, that the bureaucratic procedure of the applications would be subsequently published by the relevant ministries.<sup>15</sup> This, however, did not occur, and it was up to Jacques Jaujard (1895–1967), head of the Musée National, to fight for the implementation of the practical procedure and compliance with the law.<sup>16</sup> To this end, he did not acquiesce to the German occupier’s request in its collaboration agreement<sup>17</sup> with the Vichy government to allow exports to Germany and affiliated territories to pass without a license.<sup>18</sup> Moreover, he demanded that a conservator from the state museums had to inspect the artworks before granting an export authorization request. The result of these efforts was a good overview of officially transferred artworks, which greatly facilitated restitution efforts to France after the war.

The Vichy government’s export law was only marginally affected by the laws and decrees issued after 1941 (the sub-ministries responsible for the export procedure were renamed or moved between the affiliate ministries), and it remained in place until 1992.<sup>19</sup> From an art historical viewpoint, the only notable change came in 1949, namely, an adjustment of the date range in which the artworks were created:<sup>20</sup> works created after 1920 by an artist who was deceased on the exportation date did not need an export license; this also applied to artworks by living artists.

### In Practice: The Procedures, Problems, and Parties Involved

Having examined the legal foundations put in place in 1941, the question arises of how the procedures were applied in practice and how efficient they were.

14 The taxation did not apply to exports to the German Reich. AN 19860306/12, 09 September 1941, n. fol.

15 These would have been the Ministère à l’économie nationale et aux finances (Ministry for the Economy and Finance) and the Ministère de l’Éducation Nationale et à la Jeunesse (Ministry of National Education and Youth).

16 Protz, 2009 (note 2), pp. 286–287.

17 The deutsch-französisches Verrechnungsabkommen from 14 November 1940 provided that (art) exports to Germany would be neither taxed nor controlled by the French. See IHTP, “La France dans la Deuxième Guerre mondiale,” URL: <https://prefets.ihtp.cnrs.fr/prefets/fr/content/lagebericht-november-1940-mbf> [accessed: 17.01.2022].

18 Hanns Christian Lühr, *Kunst als Waffe*, Berlin, 2018, pp. 38 and 44; Protz, 2009 (note 2), p. 294.

19 On 22 February 1944, the Ministère à l’économie nationale et aux finances took charge of the Service central des licences d’importation et d’exportation. See Bibliothèque National de France, URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9695533d/f3.item> [accessed: 11.08.2019] and Legifrance, <http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT00000542776&categorieLien=id> [accessed: 11.08.2019].

20 “Extrait du Journal officiel du 27 février 1949 – no. 51,” AN, 20144657/6, n. fol.

Export applications had to be sent to the Service central des licences d'importation et d'exportation (Central Service for Import and Export). A complete export application consisted not only of the export form but also an invoice by the seller with information on the buyer, basic information about the artwork, and the consent of the German Kunstschutz.<sup>21</sup> Additionally, it had to contain an invoice for the buyer. The Central Service in turn forwarded the application to the Département des Beaux-Arts within the Ministère de l'Éducation Nationale et à la Jeunesse (Ministry of National Education and Youth), who sent curators to inspect the artworks to make decisions regarding their export. Once the verdict on the export was agreed upon (or not), the outcome was communicated with the applicant.

As mentioned, Jaujard's campaign to include the control of exports in the Kunstschutzverordnung to the German Reich proved fruitful. The occupiers were interested in maintaining a collaborationist relationship with the state museums, which were in part even backed by the German Kunstschutz in their efforts to protect the works of art. Moreover, to avoid further tainting the image of the National Socialist regime, the occupiers were interested in complying with the Hague Convention of 1907—the first treaty to clearly prohibit the looting of cultural objects from the enemy.<sup>22</sup> Another reason to maintain the pretense of lawfulness was the foreign exchange system. A positive export application was needed as part of the clearing<sup>23</sup> process at the Office des Changes (Exchange Control Office) for the exchange of funds from Reichsmark (RM) to FF.<sup>24</sup> The RM equivalent transferred to the Société Générale or the Crédit Lyonnais was exchanged for FF upon presentation of the export license. For official German art dealers, this meant they could only pay the French sellers in FF after obtaining the export license.

After the war, in 1947, the export procedure changed slightly, requiring the applicant to send the form to the foreign exchange office and the customs office. The works were still inspected at one of the central customs offices by curators and customs officers, who decided whether to allow the export.

21 AN, 20144657/6. The preserved documentation rarely contains all of these forms. Moreover, they are usually scattered among different boxes, which makes a clear identification only possible via the export number.

22 Löhr, 2018 (note 17), pp. 38 and 44; Protz, 2009 (note 2), p. 294.

23 The settlement of a due process case between two parties—in this case, between the German and French banks. Part of this process was the foreign currency exchange from Reichsmark (RM) to French franc (FF). *Gabler Wirtschaftslexikon*, s.v. “clearing”, URL: <https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/clearing-31574/version-255130> [accessed: 26.08.2019].

24 The exchange rate set by the occupier was one RM to twenty FF. This unfavorable rate was supposed to be corrected by the French customs office to smooth out the monetary losses for exports towards the German Reich. “La France dans la Deuxième Guerre mondiale,” IHTP, URL: <https://prefets.ihtp.cnrs.fr/prefets/fr/content/synth%C3%A8se-zone-occup%C3%A9e-14-janvier-1941-dgto> [accessed: 17.01.2022], original source: AN, AJ41/397.

As Jaujard stated in April 1944, several points made the export system easy to undermine.<sup>25</sup> He complained to his superiors about the Ministère de l'Industrie (Industry Ministry), which issued export licenses without inspection or forwarded them with great delay, making it difficult for him and his staff to organize the inspection of the artworks in a timely manner. He further summarized problems within the export system by stressing the issue of price fixing. In some cases, the curators noticed the artworks were estimated at inflated prices. To them, this suggested that an artwork had been declared for export at an excessive rate and subsequently inspected by the curators. Effectively, however, this meant that several other objects valued at less than 100 000 FF were exported along with it, unchecked and paid for through the inflated price of the inspected artwork. This arranged overpaying also had the advantage that the clearing office paid out the funds to the buyers in FF, which in turn allowed them to reimburse the real amount to the seller while keeping the surplus for other (possibly clandestine) deals. Price fixing also worked vice versa: artworks that were agreed to be valued below the threshold did not need to be inspected by the curators, which made it easy to export objects possibly relevant to the French patrimoine or the Musées Nationaux, who could have pledged to retain them. Buyers and sellers would thus only need to agree to a lower price on paper and pay the difference in cash.

Another problem Jaujard named was the identification of the seller. Several straw men acted as intermediaries for sellers who wished to remain anonymous, making it nearly impossible to track down the actual owners.<sup>26</sup> That not only notorious specialized art brokers such as Theo Hermsen (1905–1944) featured as prêt-noms shows a negative export verdict which Michel Martin (1905–2003), curator at the Musée du Louvre, declared upon an export request by a Melle Organowsky.<sup>27</sup> According to his inquiries, she was the secretary of a certain M. Loevenisch, who had been arrested on suspicion of foreign exchange fraud and possibly used her to export an artwork in her name. The prudence and knowledge of the museum curators and their written statements, therefore, proves a valuable source for identifying the underlying structures of the art trade. It further shows that an evaluation of all the source material is necessary to capture the scope of the dealings.

Of course, the official method of exporting artworks could also be undermined in ways other than those described by Jaujard. Illegal exports were also facilitated by the procurement of a *Berechtigungsschein*<sup>28</sup> through individuals such as Dr. Josef Mühlmann (1866–1972) or by simply smuggling them in luggage. Another method was to arrange for them to be transported over the border by a Nazi official of some rank, as they had spe-

25 Unless otherwise stated, the information in the following paragraph is taken from: AN, 20144657/6, 22 April 1944, n. fol.

26 Bundesarchiv Koblenz (BArch), N 1826/183, fol. 385–392.

27 AN, 20144657/6, 31 May 1944, n. fol.

28 Ministère de l'Europe et des Affaires étrangères, 209SUP/389, (note 5), EXP Douanes 33.

cial privileges.<sup>29</sup> Likewise, artworks could be smuggled out of the country swiftly without leaving the slightest paper trail if they were purchased in cash.<sup>30</sup> This happened increasingly as the French authorities (deliberately) caused delays during the export procedure.

The starkness of the paradox that France had formal power over the exports yet was helpless against the many loopholes Germany exploited to avoid export controls is emphasized by the fact that even the blatant disregard for a denied export application was not punished, rendering the system at least partially dysfunctional.

Jaujard's complaints about the fraudulent system, which had already been in place for three years, were largely ignored. In the final months of the occupation, French officials began working together on small acts of sabotage to counteract the outflow of artworks. After jurisdiction over the Service central des licences d'importation et d'exportation had changed to the Ministère de l'Économie et des Finances in February 1944, a note from Martin suggests that small acts of resistance in the department of the Musées Nationaux against art transfers were indeed carried out as suggested by Jaujard. The goal was to stall exports from France to Germany. They achieved this by denying or slowing down the issuing of licenses. This enabled the foreign exchange office, in collaboration with the Ministère de l'Économie et des Finances, to deny the currency exchange.<sup>31</sup> Martin was aware that not all exports could be stopped in this way but claimed to have blocked substantial exports by Hildebrand Gurlitt (1895–1956), Hans Herbst, and Cornelius Postma (1903–1977) at customs in 1944.

### Export Licenses as Research Material?

As mentioned in the quote by Hautecœur, the French museum officials wanted to use the export law to retain artworks valuable to French heritage or of relevance to the collections of French museums. However, the challenges they faced have shown this may not have worked to their satisfaction.

One example of Germany acting under the pretense of complying with the French export law is the export of a portrait of a monk by the French artist Jean Fouquet (ca. 1420–1481).<sup>32</sup> German art dealer Hildebrand Gurlitt had acquired the painting from the noble family of the Demandolx-Dedons and wanted to export it to Germany for the

29 National Archives and Records Administration (NARA) Washington D.C., Fold3, URL: <http://www.fold3.com/image/115/287429574> [accessed: 31.10.2021].

30 Tessa Friederike Rosebrock, *Kurt Martin und das Musée des Beaux-Arts de Strasbourg: Museums- und Ausstellungspolitik am Oberrhein im 'Dritten Reich' und in der unmittelbaren Nachkriegszeit*, Berlin, 2012, pp. 127 ff.

31 AN, 20144657/7, 6 July 1944, n. fol.

32 The information in the following paragraph is taken from Protz, 2009 (note 2), pp. 289–290, and Site Ministère de la culture, Plateforme ouverte du patrimoine (POP), MNR 599, no. MNR 599, URL: <http://www2.culture.gouv.fr/documentation/mnr/> [accessed: 31.10.2021].



Sonderauftrag Linz. Following his export application in February 1944, a quarrel between Jaujard and State Secretary of Industrial Production Abel Bonnard (1883–1968) broke out. Although Jaujard was not entirely convinced of the attribution to Fouquet, he was eager to list the painting under the Loi du 31 décembre 1913 sur les monuments historiques, prohibiting its sale and transfer out of France. Bonnard, in turn, was eager to please the German authorities and overruled Jaujard’s objections. The French museum officials, equipped with two laws to support their stance against the transfer of valuable cultural objects out of France, were powerless against the German disregard for such actions and the collaboration of their own government.

As a historical source, the export documentation not only demonstrates the political and internal problems with the export regulations but also shows the art historical criteria for impeding an artwork from leaving the country. Martin inspected several artworks for which Cornelius Postma solicited an export for Hans W. Lange (1904–1945) in July 1944, stating:

“Le troisième tableau est une charmante nature morte représentant ‘un service de thé,’ dans le style de Liotard, artiste auquel ce tableau est attribué avec vraisemblance. L’intérêt exceptionnel de cette oeuvre, le fait qu’aucune peinture de cet artiste ne figure au Musée du Louvre et la rareté relative de productions de Liotard font désirer le maintien en France de ce tableau. Je demande en conséquence ce qu’un avis défavorable soit donné [...] à la demande d’exportation d’une oeuvre de second plan, mais assez rare et d’un intérêt artistique certain.”<sup>33</sup>

Martin not only described the still life (fig. 1) and provided an assessment of its artistic value and attribution but also expressed the desire to reject the export request because the Louvre did not have any paintings by Liotard in its collection. Consequently, the Louvre was interested in acquiring this, as Martin put it in his statement, rare but second-class painting. This illustrates French museums’ criteria for exercising their right to preemption in the 1940s—a right assured them by the 1941 export law—as well as the art historical views of some of the country’s leading curators.<sup>34</sup>

However, the artwork did not enter the state collections. The Liotard tea set had been consigned to several French galleries for which Postma, acting as a straw man for the real seller, solicited the export application. Despite the curator’s protest, the painting was exported in 1944, and Postma was not punished for breaking the law. The artwork can now

33 AN, 20144657/6, 06 July 1944, n. fol.

34 The second painting on the export license was also attributed to the artist Liotard. Martin describes it in detail, including an addition to the canvas on the left that matches the Liotard painting in the Getty collection. He discredited the second artwork as a forgery and did not oppose its export. Detailed descriptions are a great help in identifying an artwork when photographs are missing.

be found in the Getty collection, having been returned to the Gutmann family after the war.<sup>35</sup> These provenance investigations show how crucial it is to capture the dealings of these *prêt-noms* to determine how to proceed with research inquiries.



1 Jean-Étienne Liotard (Swiss, 1702–1789), *Still Life: Tea Set*, about 1781–1783, oil on canvas mounted on board, 37.8 × 51.6 cm, 84.PA.57, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

The struggle to retain valuable artworks in France continued in the immediate post-war period. Interestingly, Jaujard tried to prevent the export of artworks that had been looted from Jewish owners and subsequently recovered by the *Commission de récupération artistique* (Artistic Recovery Commission).<sup>36</sup> The justification for such a prohibition

35 The J. Paul Getty Museum website, URL: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/735/jean-etienne-liotard-still-life-tea-set-swiss-about-1781-1783/> [accessed: 03.08.2019].

36 The discussion in this paragraph is based on letters from Jaujard to Georges Salles, director of the Musées de France, and between Salles and the Ministre des Finances (Finance Minister), AN, 20144657/6, 23 July 1946 and 24 September 1946, n. fol.

was twofold: First, the *Département des Beaux-Arts* was considering classifying high-value artworks as works of national heritage, given their history in the spoliation context. Second, they wanted to avoid lucrative deals being made with these objects with tragic histories. As opposed to earlier efforts regarding the retention of artworks valuable to the *patrimoine*, which were essentially restricted to artworks by French masters, this limitation was not voiced. The attempt to secure (any valuable) artworks for the benefit of the *Musées Nationaux* seems slightly desperate, but there was a reason for it. The state of the art market in Paris after the war was worrisome to the extent that the director of the *Musées Nationaux*, Georges Salles (1889–1966), officially complained to the finance minister in October 1946.<sup>37</sup> Due to the poor fiscal conditions in Paris, the centralization of the art market was shifting away towards other markets, such as that of New York. Three percent of the value of the artworks to be exported had to be paid in tax to the French state. In addition, the buyer was taxed up to 42 percent of the value and the seller, 10 percent. Salles claimed that the severe restrictions regarding exports, implemented in an attempt to prevent the outflow of capital out of France, spurred an increase in the (clandestine) transfers of works out of the country to be traded elsewhere. He further observed that local art dealers were hoarding their artworks because selling them in France would mean paying most of their gains to the French tax authorities. In his plea to change the situation, he even went as far as to state that all that was left of the once flourishing Parisian art market was notable clandestine activity. In the early 1950s, however, the export situation improved.<sup>38</sup>

Apart from gaining insight into the political and art historical dimension created by the export law, the resulting documentary material also seems promising as a tool for provenance research. Physical clues attached to the artworks, such as labels and stamps, help identify the items' origins. French customs also applied certain markings to objects leaving the country (fig. 2).<sup>39</sup> The original assumption was, therefore, that the export documentation reflected those artworks with stamps. However, the application of a stamp only occurred upon temporary export for exhibitions or for consignments.<sup>40</sup> Consequently, the customs' stamp suggests that a work was part of an exhibition abroad and might provide the identification of an owner through information on whoever lent the work to the exhibition; however, it should not be considered actual export documentation.

---

37 *Ibid.*

38 This is shown by the amount of export licenses preserved from that period at the Archives Nationales.

39 Other interesting and recurring marks can be found on verso of this object. Site Ministère de la culture, Plateforme ouverte du patrimoine (POP), MNR 203, URL: <http://www2.culture.gouv.fr/documentation/mnr/> [accessed: 31.10.2021].

40 AN, 20144657/144, 26 September 1956, n. fol.

Notwithstanding, the documents have indeed proven to be useful for provenance research in identifying sales and making connections to previous owners, as proven by several artworks in the so-called Gurlitt Trove. The export documentation established the French provenance for about two-dozen artworks among the items seized from the estate of the late Cornelius Gurlitt (1932–2014), art dealer Hildebrand Gurlitt’s son.<sup>41</sup> The licenses further helped to clarify the continuous as well as unproblematic provenance of drawings by Edgar Degas (1834–1917) and Eugène Delacroix (1798–1863).<sup>42</sup> Using the export documentation as a source, however, also requires, for instance, studying the fraudulent applications formulated by Hildebrand Gurlitt. Meike Hopp and Johannes Gramlich layout how Gurlitt falsely included a fragment of a drawing by Moritz von Schwindt (1804–1871), the so-called *Lachner Rolle*, on an invoice for a French export application in 1944, although he had already acquired the drawing in Germany in 1940.<sup>43</sup> By faking the acquisition in France for the Führermuseum in Linz, Gurlitt was able to procure funds in FF through the clearing process. By later adding the *Lachner Rolle* (among other works) to the invoice, he counterfeited the purchase of the artwork. Gurlitt respectively asked for RM to be transferred to his bank, which in turn transferred the equivalent in FF. After presenting the export consent to the foreign exchange office, he was paid in FF, allowing him to broker other (clandestine) deals with the surplus money. It is thus paramount to critically question the veracity of the export licenses, as they can be used to reveal the illicit art market practices during the occupation.

Additional sources can be consulted to corroborate the information from the export documentation and fill possible gaps regarding art transfers out of France. The following example shows the value of documentation from the Customs Bureau in New York (fig. 3). The Office of Strategic Services—the precursor of the CIA, FBI, and Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historical Monuments in War Areas, also called the Roberts Commission—surveyed the movement of assets during and after the Second World War. The transfer of works of art was of interest to these agencies, and their documentation provides a valuable supplementary source of information.<sup>44</sup> In this case, the Wildenstein gallery imported several high-class artworks from France to the United States in 1946. Today, the first artwork on the list, a work by Vincent van Gogh

41 For further context information, see the website Projekt Provenienzenrecherche Gurlitt, URL: <http://www.kulturgutverluste.de/> [accessed: 26.08.2019].

42 See Data sheets (Object Record Excerpts) for Lost Art-ID: 478143 and 477908, available on the Deutsches Zentrum Kulturgutverluste website, URL: <http://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/ProjektGurlitt/Provenienzenrecherche-Gurlitt/ORES/ORES.html> [accessed: 20.08.2019].

43 Johannes Gramlich and Meike Hopp, “‘Gelegentlich wird Geist zu Geld gemacht’: Hildebrand Gurlitt als Kunsthändler im Nationalsozialismus”, in Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH and Kunstmuseum Bern (ed.), *Bestandsaufnahme Gurlitt*, Munich, 2018, pp. 32–74.

44 NARA, Fold3, (note 28), URL: <http://www.fold3.com/image/270459759> [accessed: 31.10.2021].






- 2 Verso of Alfred Sisley (French, 1839–1899), *Le Pont de Moret-sur-Loing*, 1887–1888, oil on canvas, 50 x 63 cm, MNR 203, Musée Malraux, Le Havre. Three round black stamps: Douane Centrale Exportation Paris. For a detail picture see page 138

(1853–1890), can be traced back to the Metropolitan Museum of Art (fig. 4).<sup>45</sup> An attempt to cross-reference the export documentation on the French side revealed that the equivalent file in Paris is missing. Unsurprisingly, export licenses are sparse in the immediate postwar period, which correlates with the statements regarding clandestine and reduced art trade activities in France lamented by Salles and which renders additional sources more relevant.


<sup>45</sup> Metropolitan Museum of Art website, URL: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/436536> [accessed: 26.08.2019].



3 Customs Documentation  
for Wildenstein & Co.,  
Treasury Department,  
New York, 18 June 1946



**TREASURY DEPARTMENT**  
**BUREAU OF CUSTOMS**  
**NEW YORK 4, N. Y.**



IN REPLY REFER TO:  
**AJF:bjw/09D**

**JUN 18 1946**

OFFICE OF THE COLLECTOR  
DISTRICT NO. 10  
ADDRESS ALL CORRESPONDENCE FOR THIS OFFICE  
TO THE COLLECTOR OF CUSTOMS  
NEW YORK 4, N. Y.

The American Commission for the Protection and Salvage  
of Artistic and Historic Monuments in War Areas  
National Gallery of Art  
Washington 25, D. C.      Att: Office of the Secretary

Sirs:

We wish to report an importation of art objects which come within  
the purview of T.D. 51072.

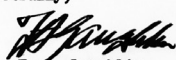
On May 28, 1946 Penson & Co., customhouse brokers, filed entry No.  
764254 at this office for the account of Wildenstein & Co., Inc., 19  
East 64th Street, New York City, covering an importation from France of  
eleven paintings.

The following is a list of these paintings together with their  
entered and appraised value:

<u>Artist</u>	<u>Painting</u>	<u>Entered and Appraised Value</u>
Van Gogh	"Cueillette des Olives"	180,000 Fr. francs.
Corot	"Christine Wilson"	400,000 " "
Cl. Monet	"Bordighera"	123,750 " "
Manet	"Ma Modiste"	187,500 " "
B. Morizot	"Femme sur un canapé"	50,000 " "
Sisley	"Bord de la Seine"	85,000 " "
Sisley	"Abreuvoir de Marly"	80,000 " "
Renoir	"Le Jardin"	60,000 " "
Cl. Monet	"Les Barques"	17,700 " "
Van Gogh	"Le Chemin de Fer"	37,500 " "
Degas	"Deux danseuses en vert"	91,800 " "
		1,313,250 " "

The Appraiser has also reported that the paintings possess the dis-  
tinction or rarity usually characteristic of those contained in valuable  
art collections and that they come within the purview of T.D. 51072.

The importer has been advised to apply for a license under T.D. 51072.

Respectfully,  
  
F. B. Laughlin  
Assistant Collector

cc - The Commissioner of Customs

Although a well-founded analysis of the entire export documentation is still outstanding, a few observations regarding continuities in the art trade during and after the occupation can be made based on (immediate postwar) art transfers. In hindsight, the licenses show that Hauteccœur's concerns from 1941 regarding America's buying power, as stated in his initial quote, can be discarded for the occupation period in France. The American involvement in the French art market, which had been on the rise up until the Second World War, came to a halt with Germany's presence and insatiable purchasing policy; however, this changed after the war. Furthermore, the export documentation suggests that the main German or affiliated buyers during the occupation did not continue to operate openly on the French art market after the war.



- 4 Vincent van Gogh (Dutch, Zundert 1853–1890 Auvers-sur-Oise), *Women Picking Olives*, 1889, Oil on canvas, 72.7 x 91.4 cm, Metropolitan Museum of Art, New York

Instead, figures like Gurlitt continued smuggling and selling artworks to Germany in the 1950s and 1960s that presumably had been kept in storage by Raphaël Gerard (1886–1963), a notorious collaborator.

Gurlitt, who had managed to avoid prosecution after the Second World War altogether, tasked his family with transporting objects by car over the border, avoiding controls, taxes, and all paperwork.<sup>46</sup> Outstanding analyses and illegal exports thus make it difficult to obtain the full picture of the art market and the continuous relationships between dealers during and after the war.

---

<sup>46</sup> BArch, (note 25), N 1826/46, fol. 67.

## Conclusions

A thorough study of the export documentation has underlined its value but also the obstacles posed by the licenses as a source. Thanks to the legal grounds established in France in 1941 and the thorough inspections made by the custodians, this interesting source can now be exploited.

However, several challenges arise when working with the export licenses: straw men disguising the real sellers of artworks, smuggling activities, and the misuse of the clearing process for fraudulent transactions make the licenses, as a sole source of information on the translocation of objects, an incomplete and unreliable resource. The generic information on some of the artworks and the scattered source material hinder the easy identification of exported objects.

Nevertheless, when one takes into consideration the challenges and limitations posed by the source, the documentation has proven to be valuable for art market studies and provenance research. This documentation has yet to be properly evaluated; made searchable by artwork, exporter, and time period; and made accessible to the research community on a broader scale.

Illustration on the following page: Jean-Étienne Liotard (Swiss, 1702 - 1789), *Still Life: Tea Set*, about 1781-1783, Oil on canvas mounted on board, 37.8 × 51.6 cm, 84.PA.57, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles (detail, see page 148, fig. 1)  
Frontispiece page 138: Verso of Alfred Sisley (French, 1839 - 1899), *Le Pont de Moret-sur-Loing*, 1887-1888, Oil on canvas, 50 x 63 cm, MNR 203, Musée Malraux, Le Havre (detail, see page 151, fig.2)











# »... ungewöhnlich günstige Möglichkeiten für die Bereicherung der westdeutschen Kunstsammlungen«<sup>1</sup> – Kooperation und Netzwerk rheinischer Museen bei ihren Ankäufen auf dem französischen Kunstmarkt während der deutschen Besatzung

Elisabeth Furtwängler

Auf dem französischen Kunstmarkt herrschte während der deutschen Besatzung im Zweiten Weltkrieg Hochkonjunktur.<sup>2</sup> Dank des schwachen französischen Francs<sup>3</sup> und eines großen Angebots qualitätsvoller Werke, die zum Teil durch Enteignungen jüdischer Sammler und Galeristen in den Handel gelangten,<sup>4</sup> witterten deutsche und internationale Käufer

- 1 Hans Joachim Apffelstaedt an den Oberpräsidenten der Rheinprovinz, 28.12.1940, Archiv des Landschaftsverbandes Rheinland (im Folgenden: ALVR) 11412 (Ankäufe in Frankreich 1940–1942).
- 2 Der französische Kunstmarkt während der deutschen Besatzung hat in den letzten Jahren in der Forschung größere Beachtung erfahren, verstärkt durch den Fall Gurlitt. So fand im Rahmen der Ausstellung *Bestandsaufnahme Gurlitt 2017* die Tagung »Raub & Handel. Der französische Kunstmarkt unter deutscher Besatzung (1940–1944)« in der Bundeskunsthalle in Bonn statt. Die Beiträge sind online abrufbar: URL: [https://www.kulturgutverluste.de/Content/01\\_Stiftung/DE/Veranstaltungsnachlese/2017/2017-11-30\\_Frankreich-Konferenz.html](https://www.kulturgutverluste.de/Content/01_Stiftung/DE/Veranstaltungsnachlese/2017/2017-11-30_Frankreich-Konferenz.html) (letzter Zugriff: 31.10.2021). Emmanuelle Polack hat in ihrer Dissertation verstärkt die Schicksale und Kollaboration französischer Händler sowie die Rolle des Auktionshauses Drouot in den Fokus genommen. Vgl. Emmanuelle Polack, *Le marché de l'art sous l'Occupation: 1940-1944*, Paris 2019.
- 3 Im Laufe der 1930er-Jahre steigerte sich der Wert der Reichsmark gegenüber dem französischen Franc um das Dreifache, sodass der Wechselkurs im Dezember 1939 bereits bei 1:18 lag, siehe: [https://canvasresources-prod.le.unimelb.edu.au/projects/CURRENCY\\_CALC/](https://canvasresources-prod.le.unimelb.edu.au/projects/CURRENCY_CALC/), (letzter Zugriff: 31.10.2021). Die Besatzungsmacht setzte den Wechselkurs 1:20 fest.
- 4 Zum NS-Kunstraub in Frankreich siehe u. a. Lynn Nicholas, *Der Raub der Europa: das Schicksal europäischer Kunstwerke im Dritten Reich*, München 1997, S. 157–246; Hector Feliciano, *Das verlorene Museum: vom Kunstraub der Nazis*, Berlin 1998; Jonathan Petropoulos, *Kunstraub und Sammelwahn, Kunst und Politik im Dritten Reich*, Berlin 1999, S. 159–179; Anja Heuss, *Kunst- und Kulturgutraub: eine*

ihre Chance, kostengünstig Meisterwerke zu erstehen. Deutsche Kunstagenten sondierten für Vertreter der nationalsozialistischen Führungsriege – vor allem für Hermann Göring – sowie für das geplante »Führermuseum« in Linz den Markt und standen dabei in engem Kontakt mit den französischen Händlern. Auch viele deutsche Museen nutzten die Möglichkeiten, die sich ihnen auf dem französischen Markt boten, um ihre Bestände gezielt zu erweitern.

Die bekannten *Schenker Papers*, die Listen der durch das Transportunternehmen Schenker von Frankreich nach Deutschland gelieferten Kunstwerke, waren nach Kriegsende eine wichtige Grundlage für die Suche der alliierten Kunstschutzeinheiten nach aus Frankreich ausgeführten Kunstwerken und für die daran anschließenden französischen Restitutionsforderungen.<sup>5</sup> In der Einleitung der *Schenker Papers* heißt es, dass sich hinsichtlich der Menge der transportierten Werke ein deutliches geografisches Ungleichgewicht erkennen lasse. Die rheinischen Städte Bonn, Düsseldorf, Essen, Krefeld und Wuppertal hätten für ihre Sammlungen ungleich mehr als die übrigen belieferten deutschen Museen erworben. Weiter ist zu lesen, dass diese »predominance of the Rhineland« nicht überrasche, da man von der Existenz einer »Rhineland Gang« wisse, die aus »Apffelstaedt and Bammann of Düsseldorf and Rademacher of Bonn« bestünde und die besonders aktiv den vorteilhaften Währungskurs nutzte, um in Frankreich Kunstwerke zu kaufen.<sup>6</sup> Um wen es sich bei den genannten Personen handelt und was sie mit dem geografischen Ungleichgewicht, also der auffallenden Ankaufsmenge speziell rheinischer Museen zu tun haben, bleibt offen.

Von der Forschung konnte besagte »Rhineland Gang« bereits innerhalb eines Netzwerks von Vertretern aus Wissenschaft, Politik, Besatzungsmilitär und Kunsthandel im Kontext kultur- und expansionspolitischer Interessen verortet werden.<sup>7</sup> Dabei wurde

---

*vergleichende Studie zur Besatzungspolitik der Nationalsozialisten in Frankreich und der Sowjetunion*, Heidelberg 2000.

- 5 Alle von Deutschen in den besetzten Gebieten getätigten Erwerbungen waren am 05.01.1943 in der *London Declaration* von den Alliierten für ungültig erklärt worden, weshalb die von deutschen Institutionen erstandenen Objekte von Frankreich größtenteils zurückgefordert und dorthin zurückgeschickt wurden. Breitere Bekanntheit erlangten die *Schenker Papers* nicht zuletzt durch ihre Veröffentlichung im Anhang von Feliciano 1998 (Anm. 4).
- 6 »The evidence [...] on the purchases made in France on behalf of German museums during the occupation, shows a striking geographical unevenness. Broadly speaking, so far as the present papers are concerned, the museums in the Rhineprovinz were first, the rest nowhere [...] This predominance of the Rhineland is not surprising since it is known from the Bunjes-Papers that a Rhineland gang, consisting of Apffelstaedt and Bammann of Düsseldorf and Rademacher of Bonn was particularly active in taking advantage of the favourable currency situation to acquire works of art in France.« *Accessions to German Museums and Galleries during the Occupation of France (The Schenker Papers Part I)*, S. 1, *Records of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historical Monuments in War Areas (The Roberts Commission), 1943–1946*, NARA, M1944, Record Group 239, Roll 0092, URL: <https://www.fold3.com/image/270256852> (letzter Zugriff: 31.10.2021).
- 7 Vgl. Nikola Doll, »Die ›Rhineland-Gang‹: ein Netzwerk kunsthistorischer Forschung im Kontext des

vor allem die Verbindung zum kunsthistorischen Institut der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität in Bonn und die Rolle des Ordinarius Alfred Stange (1894–1968) sowie von dessen wissenschaftlichem Mitarbeiter Hermann Bunjes (1911–1945) hervorgehoben. Letzterer war für den Kunstschutz in Paris tätig und dort zudem Kunstbeauftragter Görings.<sup>8</sup>

In verschiedenen Einzelstudien wurden außerdem die Erwerbungsstätigkeit einzelner deutscher, darunter auch rheinischer Museen in Frankreich während des Krieges ausführlicher beleuchtet.<sup>9</sup> Jüngst wurden die Ankäufe des Wallraf-Richartz-Museums und die zentrale Rolle, die der Kunsthändler Hildebrand Gurlitt (1895–1956) dabei spielte, aufgearbeitet.<sup>10</sup> Auch die in Frankreich während der deutschen Besatzung erstandenen Sammlungserweiterungen des Rheinischen Landesmuseums Bonn und des Aachener Suermondt-Museums wurden wiederholt in verschiedenen Publikationen thematisiert und erst kürzlich ausführlicher behandelt.<sup>11</sup> Zudem hat man im Kontext der Herkunfts-

---

Kunst- und Kulturguttraubes in Westeuropa«, in: Andrea Baresel-Brand (Hg.), *Museen im Zwielicht: Ankaufspolitik 1933 - 1945*; Kolloquium vom 11. und 12. Dezember 2001 in Köln, hg. von der Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste, Magdeburg 2002, S. 53–78.

- 8 Stange gab der Forschung am Bonner Institut eine völkisch-nationale Ausrichtung und lieferte damit der nationalsozialistischen Expansionspolitik eine vermeintlich wissenschaftliche Legitimierung. Für eine ausführliche Analyse von Stanges Wirken und der Kunstwissenschaft des Bonner Instituts während des Nationalsozialismus siehe Nikola Doll, »Politisierung des Geistes: der Kunsthistoriker Alfred Stange und die Bonner Kunstgeschichte im Kontext nationalsozialistischer Expansionspolitik«, in: Burkhard Dietz u. a. (Hg.), *Griff nach dem Westen; die Westforschung der völkisch-nationalen Wissenschaften zum nordwesteuropäischen Raum (1919–1960)*, Münster u. a. 2003, S. 979–1016.
- 9 Die umfangreichste Studie dieser Art ist Tessa Friederike Rosebrock, *Kurt Martin und das Musée des Beaux-Arts de Strasbourg: Museums- und Ausstellungspolitik im ›Dritten Reich‹ und in der unmittelbaren Nachkriegszeit*, Berlin 2012. Derzeit werden in einem Dissertationsprojekt die Ankäufe der Staatlichen Museen zu Berlin auf dem französischen Kunstmarkt der Besatzungszeit untersucht. Siehe dazu auch den Artikel von Mattes Lammert in diesem Band.
- 10 Britta Olényi von Husen und Marcus Leifeld, »Das Wallraf-Richartz Museum und der Kunsthändler Hildebrand Gurlitt«, in: Nadine Bahrmann, Andrea Baresel-Brand, Gilbert Lupfer (Hg.), *Kunstfund Gurlitt, Wege der Forschung*, Berlin 2020, S. 76–89. Zu den Erwerbungen des Wallraf-Richartz-Museum im Nationalsozialismus siehe außerdem: Katja Terlau, »Das Wallraf-Richartz-Museum in der Zeit zwischen 1933–1945«, in: Baresel-Brand 2002 (Anm. 7), S. 21–40.
- 11 Für das Suermondt-Museum Aachen siehe: Heinrich Becker, *Kunstankäufe im besetzten Frankreich 1940 - 1943. Ein Beitrag zur Sammlungsgeschichte der Aachener Museen*, in: *Aachener Kunstblätter*, Band 67 (2020), S. 110–134. Siehe auch: *Schattengalerie: die verlorenen Werke der Gemäldesammlung*, hg. von Peter van den Brink, Slg.-Kat. Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, München 2008. Zu den Ankäufen des Rheinischen Landesmuseums Bonn siehe: Bettina Bouresh, »Sammeln sie also kräftig! ›Kunstrückführung‹ ins Reich im Auftrag der Rheinischen Provinzialverwaltung«, in: Bazon Brock, Achim Preiß (Hg.), *Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis fünfundvierzig*, München 1990, S. 59–75; Miriam Widmann, »Passion und Pathologie des Sammelns«, in: *Bonner Jahrbücher*, Band 205, 2005 (2007), S. 243–282; Hans-Eckart Joachim, »Der Kunsthistoriker Franz Rademacher am Rheinischen Landesmuseum Bonn von 1935–1959«, in: *Bonner Jahrbücher*, Bd. 214, 2014, S. 3–10; Winfried Schmitz, »Charcharbarius, Axpara und Papst Cyriacus, Ein mittelalterliches

ermittlung der nach 1945 an Frankreich restituierten und noch heute im Bestand der *Musées nationaux récupération* (MNR) befindlichen Kunstwerke auch von rheinischen Museen erworbene Objekte untersucht.<sup>12</sup>

Doch hat das Phänomen der besonders umfangreichen Ankäufe rheinischer Museen und den in den *Schenker Papers* angedeuteten Zusammenhang zwischen dieser »nicht überraschenden Prädominanz« und der »Rhineland Gang« bislang keine nähere Aufmerksamkeit gefunden. Ziel dieses Beitrags ist es, die in den Archivdokumenten der Museen erkennbaren Kontakte der Sammlungsleiter untereinander bei ihren Ankaufstätigkeiten sowie ihre Verbindungen zum französischen Kunstmarkt während der Besetzung zu untersuchen und damit zur Netzwerkforschung und zum besseren Verständnis der Dynamik beizutragen, die zu der außergewöhnlich umfangreichen Kulturgutverlagerung vom besetzten Frankreich in die öffentlichen Sammlungen rheinischer Städte während des Zweiten Weltkrieges führte.

### **Blick in die Archive: Kooperation und Wettstreit**

In den Archivbeständen der Kulturabteilung der Provinzialverwaltung und des Rheinischen Landesmuseums Bonn finden sich Dokumente, aus denen der Kontakt der in den *Schenker Papers* erwähnten Mitglieder der »Rhineland Gang« Hans Joachim Apffelstaedt (1902–1944), Kulturdezernent des Rheinlandes, und dem Bonner Gemäldekustos Franz Rademacher (1899–1987) mit den Direktoren der ebenfalls in den *Schenker Papers* er-

---

Archiv antiker Märtyrer im Benediktiner-Kloster Köln-Deutz«, in: Astrid Steiner-Weber, Thomas A. Schmitz, Marc Laureys (Hg.), *Bilder der Antike*, Bonn 2007, S. 175–195. Kim Bures-Kremser, »Gemäldeerwerbungen des Rheinischen Landesmuseums Bonn bis 1945«, in: Olaf Dräger (Hg.), *Kulturpolitik der Rheinischen Provinzialverwaltung, 1920–1945*, Darmstadt 2019, (Beihefte der Bonner Jahrbücher, Bd. 59), S. 119–128. Heidrun Gansohr-Meinel, »Kunst aus Paris für das Rheinische Landesmuseum Bonn«, in: Esther R. Heyer, Florence de Peyronnet, Hans-Werner Langbrandtner (Hg.), »Als künstlerisch wertvoll unter militärischem Schutz!« *Ein archivistisches Sachinventar zum militärischen Kunstschutz im Zweiten Weltkrieg*, Köln.

- 12 Von den in den Nachkriegsjahren nach Frankreich restituierten Objekten wurden ca. 2.000 besonders qualitätsvolle Werke, deren rechtmäßige Eigentümer man nicht hatte ausfindig machen können, ausgewählt und den französischen Nationalmuseen treuhänderisch übergeben, wo sie sich bis heute befinden. Seit einigen Jahren erforscht man verstärkt deren Provenienzen. Siehe hierzu: *À qui appartenait ces tableaux? / Looking for owners, la politique française de garde, de recherche de provenance et de restitution des œuvres d'art pillées durant la Seconde Guerre mondiale*, hg. von Isabelle le Masne de Chermont, Ausst.-Kat. Jerusalem/Paris, Musée d'Israël/Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme 2008, Paris 2008. Die Erwerbungslisten der in der britischen Besatzungszone gelegenen rheinischen Museen sowie die zugehörigen Korrespondenzen zwischen der britischen Mcmillan Commission und der Commission de récupération artistique (CRA) zu den französischen Restitutionsforderungen befindet sich in den Archives diplomatiques des Ministère de l'Europe et des affaires étrangères, La Courneuve, (MEAE), 209SUP/118 sowie 209SUP/430.



wähnten Museen hervorgeht: Hans Wilhelm Hupp (1896–1943) von den Städtischen Kunstsammlungen Düsseldorf, Heinz Köhn (1902–1962) vom Museum Folkwang in Essen, Friedrich Muthmann (1901–1981) vom Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld sowie Felix Kuetgens (1890–1976), dem Direktor des Suermondt-Museums in Aachen, der als Mitglied des Kunstschutzes in Paris stationiert war.

Die Interaktionen sowohl unter den Museums- und Sammlungsleitern als auch zwischen ihnen und ihren Kontaktpersonen in Paris lässt sich jedoch erst durch die ergänzenden Ankaufskorrespondenzen der Museen in Düsseldorf und Krefeld genauer nachverfolgen, die neben Essen die meisten Ankäufe in Frankreich tätigten. Darin wird auch Viktor Dirksen (1887–1955) vom Städtischen Museum für Kunst und Gewerbe Wuppertal mehrfach erwähnt. Die Unterlagen geben Einblicke in Sammelstrategien und das Finanzierungsvorgehen sowie in personelle Verbindungen und die Art der Kooperationen, etwa bei administrativen Abläufen und Transportfragen.

In vielfältigen aus den Korrespondenzen hervorgehenden Beispielen für die enge Zusammenarbeit wird deutlich, dass sich alle Beteiligten einer historisch einmaligen Chance bewusst waren: die Besetzung Frankreichs ermöglichte die kostengünstige Bereicherung ihrer Sammlungen mit Objekten höchster Qualität, die diese Häuser zu überregionaler Bedeutung führen könnte. Denn die mehrheitlich um die Jahrhundertwende auf bürgerliche Initiative hin gegründeten Kunstmuseen standen im Schatten altherwürdiger fürstlicher und königlicher Sammlungen.<sup>13</sup> Trotz der gegenseitigen Unterstützung ist daher immer ein Wettstreit spürbar. So war es etwa Franz Muthmanns erklärtes Ziel, mit der von ihm aufgebauten Krefelder Gemäldesammlung neben den Sammlungen der anderen rheinischen Museen bestehen zu können.<sup>14</sup> In diesem Kontext lassen sich auch Otto H. Försters (1894–1975) Bestrebungen erwähnen. Der Leiter des Kölner Wallraf-Richartz-Museums verfolgte nämlich die dezidierte Absicht, eine bedeutendere Sammlung von Gemälden des französischen 19. Jahrhunderts zusammenzutragen, als die in diesem Bereich bislang konkurrenzlose des Museum Folkwang.<sup>15</sup> Das Wallraf-Richartz-

13 So heißt es in einem Brief Hupps an einen namentlich nicht näher genannten Professor vom 30.11.1941: »Wir werden in Düsseldorf sicher auf die Dauer sehr bedeutende Museen erwachsen sehen. Auf der anderen Seite darf man aber nicht vergessen, dass der Vorsprung der alten grossen [sic!] Sammlungsstätten zu groß ist, als dass man ihn je aufholen könnte.« Stadtarchiv Düsseldorf (im Folgenden: StArch Düsseldorf), O-1-4-3873, Akten des Städtischen Kunstmuseums, »Direktor« (1. Nov. 1933–28. Feb. 1943), o. S.

14 Laut Muthmann seien in den Nachbarstädten Sammlungen entstanden, die von sich reden machten, während in Krefeld nie genügend Mittel zum Ankauf von Gemälden zur Verfügung gestanden hätten. Vgl. Eröffnungsrede zur Ausstellung der Neuerwerbungen des Kaiser-Wilhelm-Museums in den Jahren 1937–1942, am 21. Juni 1942, Schreibmaschinenskript, Archiv des Kaiser-Wilhelm-Museums Krefeld, ohne Signatur, S. 1.

15 Vgl. Britta Olényi von Husen und Marcus Leifeld, »Das Wallraf-Richartz-Museum, Ein rheinisches Kunstmuseum in der Zeit des Nationalsozialismus«, in: Olaf Dräger (Hg.), *Kulturpolitik der Rheinischen Provinzialverwaltung, 1920–1945*, Darmstadt 2019, (Beihefte der Bonner Jahrbücher, Bd. 59), S. 169–176, S. 175. Siehe auch Olényi von Husen/Leifeld 2020 (Anm. 10), S. 79.

Museum gehörte allerdings nicht zum engeren Kreis der kooperierenden Museen. Otto H. Förster begann erst ab Herbst 1941 und damit fast ein Jahr später als seine Kollegen, eigenständig Ankäufe in Frankreich zu tätigen, nutzte dabei jedoch größtenteils die gleichen Kontakte. Nur seine intensive Zusammenarbeit mit Hildebrand Gurlitt beim Erwerb von Kunstwerken auf dem französischen Markt unterscheidet sein Vorgehen von dem der anderen oben genannten rheinischen Museumsleute.<sup>16</sup>

### Ein engagierter Kulturdezernent

Die geopolitische Lage des Rheinlandes als »Grenzland« zwischen Frankreich und Deutschland führte seit dem 17. Jahrhundert immer wieder zu Übergriffen, Aneignungen und dadurch bedingter gegenseitiger Voreingenommenheit. Am Beginn des Zweiten Weltkrieges lag die französische Rheinlandbesetzung, die als besonders erniedrigend empfunden worden war, nur wenige Jahre zurück. So war in konservativen Kreisen ein besonders virulenter Revanchismus spürbar. Die ›Rück-‹ oder ›Heimführung‹ von in den vorangegangenen 150 Jahren nach Frankreich gelangten, rheinischen Kulturgütern wurde nachdrücklich gefordert und auch aktiv betrieben. Eine zentrale Rolle spielte in diesem Zusammenhang der Kulturdezernent der Rheinprovinz, Hans Joachim Apffelstaedt (Abb. 1).<sup>17</sup> Unmittelbar nach Kriegsausbruch im Herbst 1939 gab er eine Auflistung der von den Franzosen im Rheinland seit 1794 ›geraubten‹ Kunstwerke beim Bonner Ordinarius für Kunstgeschichte Alfred Stange in Auftrag, die im Herbst 1940 vorlag.<sup>18</sup> Darin wurde grob in zwei Kategorien unterschieden, zum einen in »einwandfrei geraubte«, zum anderen in über den Kunsthandel nach Frankreich gekommene und nur »zum Zweck etwaiger Reparationsforderungen« in die Liste aufgenommene Objekte.<sup>19</sup>

Als ab August 1940 von deutschen Museen und Archiven unter der Leitung Otto Kümmels (1874–1952), Generaldirektor der Staatlichen Museen zu Berlin, ein »Gesamtverzeichnis geraubten Kunstgutes« erstellt wurde, lieferte die rheinische »Denkschrift«

<sup>16</sup> Siehe ebd.

<sup>17</sup> Ausführlich zur Person Apffelstaedts siehe Heidrun Gansohr-Meinel, »Hans Joachim Apffelstaedt und die rheinische Archäologie«, in: Jürgen Kunow, Thomas Otten u. a. (Hg.), *Archäologie und Bodendenkmalpflege in der Rheinprovinz*, Tagung vom 14.–16. Mai 2012 in Schleiden, Bonn 2013, S. 49–65.

<sup>18</sup> »Denkschrift und Listen über den Kunstraub der Franzosen im Rheinland seit 1794«, ALVR 11240 (Rückforderung von Kulturgütern aus den westlichen Ländern), siehe hierzu Doll 2002 (Anm. 7), S. 62. Siehe auch Wolfgang Franz Werner, »Der Provinzialverband der Rheinprovinz, seine Kulturarbeit und die ›Westforschung‹«, in: Burkhard Dietz u. a. (Hg.), *Griff nach dem Westen; die Westforschung der völkisch-nationalen Wissenschaften zum nordwesteuropäischen Raum (1919–1960)*, Münster u. a. 2003, S. 741–761, hier S. 758–760 sowie Doll 2003 (Anm. 8), S. 1001f.

<sup>19</sup> ALVR 11412, Landeshauptmann der Rheinprovinz Heinrich Haake an Goebbels, 14.08.1941, zit. nach Bouresh 1990 (Anm. 11), S. 63.



1 Hans-Joachim Apffelstaedt (1902-1944), Kulturdezernent der Rheinprovinz

wesentliche Grundlagen.<sup>20</sup> Apffelstaedt trieb die Ergänzung der bereits erstellten Liste für das Rheinland weiter voran, und das auch nachdem der sog. ›Kümmelbericht‹ bereits abgeschlossen und im Februar 1942 entschieden worden war, dass weitere Aktivitäten in diesem Bereich unterbleiben sollten.<sup>21</sup> Zum Zwecke der »Nachforschungen nach verschlepptem rheinischem Kulturgut« reiste er bis zu seiner freiwilligen Kriegsmeldung im April 1944 als Leiter einer von ihm gegründeten Rheinlandkommission insgesamt 25 Mal ins besetzte Frankreich und Belgien.<sup>22</sup> Häufige Begleiter Apffelstaedts waren – wie in den *Schenker Papers* zur »Rhineland Gang« vermerkt – der Händler Hans Bammann (1901-1945),<sup>23</sup> wegen dessen guter Kenntnisse französischer Privatsammlungen, sowie der Gemäldekustos des Rheinischen Landesmuseum in Bonn, Franz Rademacher. Dabei ging es nicht um bloßes Ausfindigmachen, sondern um konkreten Ankauf von Kunstwer-

20 So gibt es der zuständige Sachbearbeiter Dr. Hetsch an, vgl. ebd., S. 63–64.

21 Ebd., S. 63–65 sowie Werner 2003 (Anm. 18), S. 759–760.

22 Vgl. Schmitz 2007 (Anm. 11), S. 175.

23 Vgl. Bouresh 1990 (Anm. 11), sowie verschiedene Dokumente in ALVR 11412.

ken für das Rheinische Landesmuseum, für das Apffelstaedt als Kulturdezernent unmittelbar verantwortlich war.<sup>24</sup> Unter seiner Ägide war es neukonzipiert und 1936 eröffnet worden. Er und Rademacher planten nun, die Sammlungen zu erweitern.<sup>25</sup>

Der Kulturdezernent Apffelstaedt war jedoch nicht nur Leiter der von ihm ins Leben gerufenen Rheinlandkommission und verantwortlich für das Rheinische Landesmuseum. Seine Abteilung Kultur- und Denkmalpflege des Provinzialverbandes war auch für die Betreuung und finanzielle Unterstützung der rheinischen Museen zuständig.<sup>26</sup> Apffelstaedt und der Bonner Gemäldekustos hatten zudem bereits bei der Aufteilung der 1939 beschlagnahmten Kunstsammlung Fritz Thyssens (1873–1951) eng mit Heinz Köhn vom Museum Folkwang zusammengearbeitet und auch Hans Wilhelm Hupp erhielt Anteile der Thyssen-Sammlung für das von ihm geleitete Düsseldorfer Kunstmuseum.<sup>27</sup> So wurde Apffelstaedt aufgrund seiner Position und seiner von früheren Kooperationen herührenden persönlichen Verbindungen zur treibenden Kraft für die sich in der Folge entwickelnden Ankaufsaktivitäten der rheinischen Museen.

### Ein Schreiben aus Paris

Den Auftakt stellte ein Brief von Hermann Bunjes dar, der als Kunstschutzbeauftragter zu dem Zeitpunkt Leiter der Kulturabteilung der Militärverwaltung in Paris und als Beauftragter Görings zudem für beschlagnahmte Werke aus jüdischem Besitz zuständig war. In seinem Schreiben vom 23. September 1940 an Apffelstaedt wies er diesen darauf hin, dass demnächst »eine Anzahl wertvollster Kunstgegenstände aus Privatbesitz in den hiesigen Kunsthandel gebracht werden«<sup>28</sup> – vermutlich aus Beschlagnahmungen stammende Stücke – und fragte, ob er sich zu Ankaufszwecken nicht die Gründung einer Mu-

24 Vgl. Werner 2003 (Anm. 22), S. 742. Siehe auch Widmann 2007 (Anm. 11), S. 248.

25 Bettina Bouresh, *Die Neuordnung des Rheinischen Landesmuseums Bonn 1930–39*, Köln und Bonn 1996.

26 Dazu arbeitete man mit dem 1927 gegründeten Verband der Rheinischen Heimatmuseen zusammen. Siehe hierzu die Akten zur finanziellen Beihilfe der Abteilung Kultur- und Denkmalpflege, u. a. ALVR 12636 (Kaiser-Wilhelm-Museum Krefeld), ALVR 12583 (Museum Folkwang Essen), ALVR 12553 (Suermondt-Museum Aachen). Zur Geschichte des Verbandes Rheinischer Museen und seiner Vorläufer: URL: <https://www.museumsverband-rheinland.de/geschichte/> (letzter Zugriff: 31.10.2021).

27 Der Gauleiter Essens und Oberpräsident der Rheinprovinz Josef Terboven hatte veranlasst, dass die Sammlung des in Ungnade gefallenen Mülheimer Großindustriellen größtenteils auf die beiden Museen seines Zuständigkeitsbereichs in Bonn und Essen aufgeteilt wurde, womit er Apffelstaedt beauftragte. Siehe hierzu: Johannes Gramlich, »Die Aufteilung der Beute« Die Sammlung Fritz Thyssen und die Museen der Rhein-Ruhr-Region im Nationalsozialismus«, in: Olaf Dräger (Hg.), *Kulturpolitik der Rheinischen Provinzialverwaltung, 1920–1945*, Darmstadt 2019, (Beihefte der Bonner Jahrbücher, Bd. 59), S. 151–158, insbes. S. 155. Auch das Wallraf-Richartz-Museum wurde bedacht, hatte aber kein Mitspracherecht. Zwischen Apffelstaedt und Otto Förster vom WRM bestand kaum Kontakt. Vgl. Olényi von Husen/Leifeld 2019 (Anm. 15), S. 172.

28 ALVR 11412, vgl. Bouresh 1990 (Anm. 11), S. 62–63 sowie Doll 2002 (Anm. 7), S. 68–69.



seumskommission vorstellen könne. Auf diesen Vorschlag ging Apffelstaedt nicht direkt ein, doch zeigte er sich begeistert über die zu erwartenden Ankaufsmöglichkeiten und kündigte sein Kommen an. Daraufhin stellte Bunjes ihm sogar in Aussicht, beschlagnahmte Objekte gleich nach Göring begutachten zu können.<sup>29</sup> Vom 15. bis 23. November reiste Apffelstaedt mit Rademacher und in Begleitung des Düsseldorfer Museumsdirektors Hupp sowie Köhn vom Essener Folkwang nach Frankreich. Zahlreiche Parisreisen der Leiter und Kustoden der rheinischen Museen sollten im Zuge der Ankaufstätigkeiten folgen. Bald machten sich auch die Direktoren aus Krefeld, Franz Muthmann, und Wuppertal, Viktor Dirksen, mehrfach nach Paris auf. Felix Kuetgens, Direktor des Suermondt-Museums Aachen, nutzte seine Position als Mitglied des Kunstschutzes in Paris, um vor Ort für sein Museum Werke anzukaufen.

Nach der Rückkehr von seiner ersten Reise berichtete Apffelstaedt an den Landeshauptmann Heinrich Haake von der Entdeckung, dass »sich in Paris und in anderen Orten ungewöhnlich günstige Möglichkeiten zur Bereicherung der westdeutschen Kunstsammlungen ergeben« hätten.<sup>30</sup> Zudem seien »von Seiten der offiziellen Museumsstellen des Reiches bisher erfreulicherweise nahezu keinerlei Käufe getätigt worden [...] und überdies dem Handel seitens der Wehrmacht jede Möglichkeit des Ankaufs genommen«.<sup>31</sup> Göring habe, um die Chancen der deutschen Museen auf dem Kunstmarkt zu steigern, vorläufig Händlern die Einreise untersagt.<sup>32</sup> Ende 1940 erkannte Apffelstaedt also die idealen Bedingungen des französischen Kunstmarkts unter deutscher Besatzung, und glaubte, dass die rheinischen Museen weitgehend die einzigen offiziellen Einkäufer seien.

### Wer kaufte was und womit?

Obwohl Apffelstaedt Hupp und Köhn als Mitwirkende bei der Suche nach »heimzuführenem« rheinischem Kulturgut bezeichnete, sie also der Rheinlandkommission zurechnete,<sup>33</sup> waren die Kunstwerke, die sie ankauften, ganz unterschiedlicher Art und

29 Vgl. Schreiben Bunjes an Apffelstaedt vom 03.11.1940, ALVR 11412. Trotz weiterer Anfragen von Museumsleitern – so informierten sich etwa auch Förster aus Köln und Kuetgens aus Aachen, BArch Koblenz, B 323/260, vgl. Olényi/Leifeld 2020 (Anm. 10) – bekamen Museen keinen direkten Zugriff auf beschlagnahmte Werke. Göring verfügte in einem Dekret vom 05.11.1940, dass die für deutsche Museen als geeignet ausgewählten Werke erst zu inventarisieren und dann zunächst nach Deutschland zu überführen seien. Vgl. BArch Berlin NS 30/14, S. 29.

30 Apffelstaedt an den Oberpräsidenten der Rheinprovinz, 28.12.1940 (Anm. 1). Das Schreiben war formal an den Oberpräsidenten gerichtet, eigentlicher Adressat war der Landeshauptmann der Rheinprovinz Heinz Haake, der Apffelstaedt in seinen Unternehmungen sehr unterstützte.

31 ALVR 11412, »Betr. Reise nach Paris«, Bericht vom 29.11.1940.

32 Apffelstaedts an den Oberpräsidenten der Rheinprovinz, 28.12.1940 (Anm. 1).

33 »Im Zuge der Nachforschungen nach verschlepptem, rheinischem Kulturgut in Frankreich, die den Leitern des Folkwangmuseums-Essen, der städtischen Kunstsammlungen in Düsseldorf gemeinsam

mitnichten rheinisch oder aus dem Rheinland entwendet worden. Wie in vielen Korrespondenzen Apffelstaedts verschwimmen hier die drei Bereiche Rheinlandkommission, Museumskommission sowie Bonner Ankaufsinteressen, und das Argument der ›Heimführung‹ gerät zum Vorwand für Ankäufe aller Art.

Die von den Museen nach Kriegsende erstellten Listen ihrer während der Besetzung in Frankreich getätigten Ankäufe lassen erkennen, dass beispielsweise die Gemälde, die sowohl für Essen als auch, in bescheidenerem Ausmaß, für Wuppertal erworben wurden, ausschließlich französische Werke des 18. und 19. Jahrhunderts waren. Das Museum Folkwang kaufte zudem einige grafische Blätter, darunter waren allerdings auch deutsche Künstler wie Adolph Menzel und Anton Graff vertreten.<sup>34</sup> Bei den 34 kunsthandwerklichen Objekten, die das Essener Museum außerdem erstand, handelte es sich fast ausschließlich um Keramik unterschiedlicher Epochen und Regionen.<sup>35</sup>

Apffelstaedt selbst war für Bonn zwar vorrangig an »rheinischen Werken« interessiert, die, wie er selbst schreibt, zum »ureigensten Sammlungsbereich des rheinischen Landesmuseums gehören, d.h. rheinische Kunst von der Vorzeit bis gegen 1500, sowie rheinisch-niederländisch flämische Bilder aus der Zeit des 15. bis 17. Jahrhunderts«.<sup>36</sup> Doch stehen auf der nach dem Krieg erstellten Ankaufsliste auch etwa als »italienisch« oder »französisch« bezeichnete Objekte sowie regionaltypisches Kunsthandwerk wie Emaille-Arbeiten aus Limoges. Die 23 erworbenen Gemälde waren ausschließlich niederländisch-flämische Werke, die Apffelstaedt als der rheinischen Kunst »stammverwandt« erachtete.<sup>37</sup>

---

mit mir und Dr. Rademacher [...] durch den Kunstschutzbeauftragten [...] Dr. Graf Wolff Metternich laufend ermöglicht wird, haben sich [...] ungewöhnlich günstige Möglichkeiten zur Bereicherung der westdeutschen Kunstsammlungen ergeben«. Apffelstaedts an den Oberpräsidenten der Rheinprovinz, 28.12.1940 (Anm. 1).

- 34 Essen erwarb 20 Gemälde des französischen 18. und 19. Jahrhunderts, Wuppertal elf. Vgl. Erwerbungslisten der rheinischen Museen MEAE, 209SUP/430, o. S.
- 35 Ebd. Ein Schreiben Rademachers aus Bonn, in dem er an Köhn Offerten des Händler Abels vom Pariser Kunstmarkt weiterleitete, belegt, dass Köhn anfänglich wohl auch Interesse zeigte, u. a. an fränkischer Holzplastik des 15. Jahrhunderts. Vgl. Schreiben Rademachers an Köhn, 29.10.1940, ALVR 22790.
- 36 ALVR 11412, Dokument vom 17.7.1941, vgl. Bouresh 1990 (Anm. 11), S. 66. Siehe auch: dies., »Kunsterwerbungen im Rahmen der Neuordnung des Rheinischen Landesmuseums Bonn 1939-1945. Eine Fallstudie«, in: Baresel-Brand 2002 (Anm. 7), S. 41-52.
- 37 Laut der nach dem Krieg erstellten Erwerbungsliste wurden 131 Werke in den besetzten westlichen Gebieten angekauft, davon 59 in Paris. Davon sind wiederum mehr als die Hälfte kunsthandwerkliche Objekte mit christlicher Motivik. Vgl. »Verzeichnis des vom Rheinischen Landesmuseum in Bonn seit Ausbruch des Kriegs gemachten Erwerbungen«, ALVR 11414 (Ankäufe in Frankreich, 1940-1946). In diesem Verzeichnis fehlen jedoch einzelne Werke, die auf einer Zollaushandlungsliste aufgeführt waren, die dem Bundesamt für äußere Restitution vorlag. Vgl. BArch Koblenz, B 323/504, S. 4 (handschriftliche Notiz). Zur Anzahl der in den einzelnen Kriegsjahren vom Rheinischen Landesmuseum erworbenen Gemälde, den dafür aufgebrauchten Summen und Finanzierungsmethoden siehe Bures-Kremser 2019 (Anm. 11), S. 126-127.

Einen Schwerpunkt in demselben Bereich setzte auch Hupp, der auf dem französischen Kunstmarkt 59 Gemälde und 15 grafische Blätter für das Kunstmuseum Düsseldorf kaufte. Den Großteil bildeten niederländische Werke des 17. Jahrhunderts, aber auch französische Arbeiten des 18. und italienische des 17. und 18. Jahrhunderts befanden sich darunter. Zudem erwarb Hupp, der Direktor aller städtischen Sammlungen Düsseldorfs war, mehr als 100 kunstgewerbliche Stücke und für das Hetjens-Museum über 250 keramische Objekte.<sup>38</sup> Für das Suermondt-Museum in Aachen kaufte Felix Kuetgens insgesamt 75 Objekte an. Dies waren 28 Gemälde, darunter mehrere Werke von lebenden Künstlern, sieben holländische Werke des 17. Jahrhunderts und sieben französische des 18. und 19. Jahrhunderts.<sup>39</sup>

Die thematischen Schwerpunkte seiner Sammelstrategie für das Krefelder Kaiser-Wilhelm-Museum erläuterte Franz Muthmann ausführlich in einer Rede zur Präsentation der Neuerwerbungen am 21. Juni 1942 vor ausgewähltem Publikum.<sup>40</sup> Für Krefeld als Stadt der Textilproduktion sollten zur Anregung der in der Stammindustrie tätigen Bevölkerung »Darstellungen schöner Gewebe« und Kostüme sowie »des stofflich und farbig Interessanten« aus der Malerei verschiedener europäischer Kunstzentren und Jahrhunderte und verschiedener Genres gesammelt werden.<sup>41</sup> Mehr als die Hälfte der 87 von Muthmann getätigten Erwerbungen waren französische Gemälde des 18. und 19. Jahrhunderts (29 und 16 Werke).<sup>42</sup>

Bei der Finanzierung der erstklassigen Werke für den Ausbau der Krefelder Sammlungen wurde Muthmann, wie er hervorhebt, von der Stadtverwaltung und einem »Kreis von Gönnern über jedes anfänglich erhoffte Maß hinaus gefördert«.<sup>43</sup> Der Oberbürgermeister Alois Heuyng (1890–1973) wie auch der Stadtkämmerer Robert Helm (1879–1955) begleiten Muthmann gelegentlich sogar persönlich nach Paris, um Objekte begutachten und gleich vor Ort die Ankaufshandlungen klären zu können.<sup>44</sup> Als privaten

38 Vgl. Erwerbungslisten der rheinischen Museen, MEAE, 209SUP/430.

39 Ebd. Zu den Ankäufen für Aachen siehe Becker, 2021 (Anm. 11).

40 Vgl. Eröffnungsrede zur Ausstellung der Neuerwerbungen (Anm. 14). Am 21. Juni 1942 ließ Muthmann 63 der 72 seit seinem Amtsantritt 1937 erworbenen Werke »für eine kurze festliche Stunde« aus den Schutzdepots holen, um sie einem ausgewählten Personenkreis vorzuführen.

41 Vgl. ebd., S. 2.

42 Eine genaue Auflistung der Ankäufe nach Ländern und Epochen findet sich in: »Bericht über die Tätigkeit des Kaiser Wilhelm Museums seit 1937 (bis 1946)«, Archiv des Kaiser-Wilhelm-Museums Krefeld, ohne Signatur, S. 7 (handschriftliche Seitenzählung). Neben den großen europäischen Zentren sollten die niederrheinische Landschaftsmalerei sowie die niederländische und belgische Malerei des 19. Jahrhunderts berücksichtigt werden. Auch die kunsthandwerkliche Sammlung sollte weiter ergänzt und um den Sammelbereich Gobelins erweitert werden, zwei könnten bereits präsentiert werden. Vgl. Eröffnungsrede (Anm. 14), S. 3.

43 Ebd., S. 2.

44 Vgl. Schreiben an das Auswärtige Amt vom 08.03.1941 mit Bitte um Ausstellung eines Passierscheins für den Oberbürgermeister, der »beabsichtigt, sich in Begleitung des Direktors des städtischen Kaiser-Wilhelm Museums nach Paris zu begeben, um persönlich mit diesem die Möglichkeiten von

Mäzen konnte Muthmann u. a. den Gründer der Vereinigten Seidenwebereien AG Hermann Lange (1874-1942) gewinnen.<sup>45</sup>

Aus den Archivdokumenten der Städtischen Kunstsammlung Düsseldorf lässt sich ersehen, dass auch Hans Wilhelm Hupp beim Oberbürgermeister von Düsseldorf, Carl Haidn (1903-1998), vollste Unterstützung für seine Ankaufsvorhaben fand und der Stadtkämmerer Wilhelm Füllenbach (1887-1948) anfänglich ebenfalls persönlich zur Objektbegutachtung und Regelung der Bezahlungsformalitäten nach Paris reiste.<sup>46</sup> So wurde den Städtischen Kunstsammlungen bereits im Dezember 1940 auf Haidns Veranlassung eine erste Summe von 350 000 RM mit Genehmigung der Devisenstelle in Paris zum Ankauf von Kunstwerken zur Verfügung gestellt. Auch Heinz Köhn vom Museum Folkwang konnte bereits Ende 1940 auf Betreiben des Oberbürgermeisters von Essen, Just Dillgardt (1889-1960), über eine entsprechende Summe für den Erwerb von Kunst im besetzten Frankreich verfügen.<sup>47</sup> Später wurden weitere Mittel von den Städten zur Verfügung gestellt.

Für das Rheinische Landesmuseum Bonn hatten Apffelstaedt und der Landeshauptmann Heinz Haake bereits seit 1935 im Zuge der Neugestaltung des Museums verschiedenen Wege der Mittelbeschaffung gefunden. Neben der Veräußerung von Sammlungsbeständen bauten sie dazu vor allem einen finanzkräftigen Förderkreis von »führende[n] Männer[n] aus Partei und Staat, Wirtschaft und Wissenschaft« auf, wodurch »bedeutende Mittel für die Neuerwerbungen zur Verfügung gestellt« werden konnten, wie Apffelstaedt

---

Ankäufen verschiedener Kunstwerke für das Museum zu prüfen und um entsprechende Entscheidungen zu fällen.« Stadtarchiv Krefeld, Standort Kaiser-Wilhelm-Museum (im Folgenden: StArch Krefeld/KWM), 4/4052, Erweiterung der Sammlungen, Ankäufe in Paris, Bd.1, o. S. Vgl. Schreiben Muthmanns an Adolf Wüster vom 01.05.1942, in dem er ankündigt, dass er nach Paris kommen wird, »zusammen mit meinem Stadtkämmerer Herrn Kommerzienrat Dr. Robert Helm (...) dem ich es in Paris gern recht nett machen möchte. (...), wenn Sie bis dahin das ein oder andere wichtige Stück für mich ausmachen könnten. Dann würden wir es gleich an Ort und Stelle besprechen.« StArch Krefeld/KWM, 4/4055, Erweiterung der Sammlungen, Ankäufe in Paris, Bd. 4, o. S.

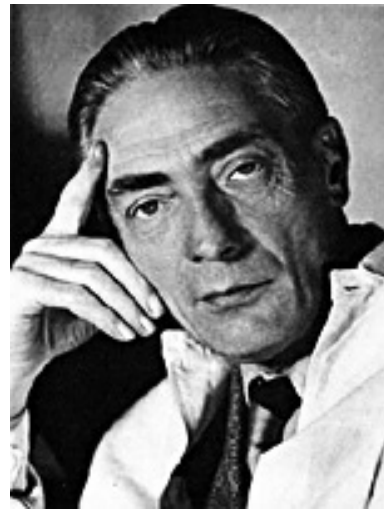
- 45 Vgl. Schreiben Muthmanns an Wüster vom 10.08.1942, in dem er ihm von der Finanzierung eines Bildes von Maurice Utrillo durch Herrmann Lange sowie von dessen Bereitschaft berichtet, auch ein Werk von Edgar Degas bei Bignou und weitere Werke des 18. und 19. Jahrhunderts für das Museum zu kaufen. StArch Krefeld/KWM, 4/4055, Erweiterung der Sammlungen, Ankäufe in Paris, Bd. 4, o. S. Von Krefelder Bürgern oder der Industrie stamme laut Muthmann ungefähr ein Sechstel der Gesamtankaufssumme. Vgl. »Bericht über die Tätigkeit des Kaiser-Wilhelm-Museums seit 1937 (bis 1946)« (Anm. 40), S. 13.
- 46 Vgl. Schreiben Hupps an den Kriegsverwaltungsrat Dr. von Tieschowitz, 10.12.1940, sowie die Korrespondenzen mit dem Büro des Oberbürgermeisters, StArch Düsseldorf, 0-1-4-3873, o. S.
- 47 »Direktor Hupp von den Städtischen Kunstsammlungen in Düsseldorf und Dr. Köhn vom Folkwangmuseum in Essen haben [...] für ca. 100 000 RM wichtigste Kunstwerke aller Art für ihre Museen erwerben können. Das Reichswirtschaftsministerium (Devisenstelle) hat [...] entsprechend den Anträgen der Oberbürgermeister Dillgardt-Essen und Dr. Haydn-Düsseldorf für weitere Ankäufe die Beträge von je 250 000.- RM in Reichskassenscheinen, verfügbar Paris, zur Verfügung gestellt.« Hans Joachim Apffelstaedt an den Oberpräsidenten der Rheinprovinz, 28.12.1940 (Anm. 1).



erläutert.<sup>48</sup> Der Landeshauptmann ließ den Aktivitäten des Kulturdezernenten alle Unterstützung zukommen und genehmigte umgehend die wiederholten Finanzierungsanträge von Erwerbungen in Frankreich, Belgien und Holland. Denn Apffelstaedt drängte mit Verweis auf die bereits zugesagten Zahlungen der Städte Düsseldorf und Essen und den besonders vorteilhaften französischen Marktbedingungen auf schnelles Handeln, da »eine Nichtwahrnehmung dieser günstigen Chance [...] die Landesmuseen [Bonn und Trier, Anm. d. Verf.] in ihrer seit 1933 unaufhaltsam aufsteigenden Entwicklung entscheidend hemmen und gegenüber den anderen westdeutschen Sammlungen zurückwerfen« würde.<sup>49</sup>

### Kontakte in Paris

In einem die Zahlungsmodalitäten betreffenden Schreiben des Düsseldorfer Stadtkämmerers vom 29. November 1940 fällt erstmals der Name Adolf Wüster (1888–1972), an den die Gesamtsumme für die Ankäufe ausgezahlt werden sollte, damit er die einzelnen Händler bezahlen könne (Abb. 2).<sup>50</sup> Adolf Wüster wurde in der Folge zu der zentralen Kontaktperson für die rheinischen Museen, der an nahezu allen Transfers in irgendeiner Weise beteiligt war, vor allem als Vermittler zwischen den Museen und den französischen Händlern. So liefen die Kontakte und Korrespondenzen Hupps und Muthmanns mit den Händlern, deren Namen auf den Rechnungen oder auch auf der Schenkerliste zu finden sind, wie André Schoeller, Étienne Bignou (1891–1950), Martin Fabiani (1899–1986), Raphaël Gérard (1886–1963), Jean Schmit (1895–1975), Alice Manteau (25 juin 1890–?) u. a. weitgehend über Wüster. Dieser wurde von seiner Frau Nadine (1901–1992), mit der Hupp wie Muthmann einen sehr vertrauten Ton pflegten, beim Schriftverkehr unterstützt.<sup>51</sup>



2 Adolf Wüster (1888–1972)

48 Vgl. Bouresh 1996 (Anm. 24), S. 120–124.

49 Vgl. Hans Joachim Apffelstaedt an den Oberpräsidenten der Rheinprovinz, 28.12.1940 (Anm. 1).

50 Schreiben vom 29.11.1940 des Stadtkämmerers Dr. Füllenbach, in Vertretung für den Oberbürgermeister der Stadt Düsseldorf an die Devisenstelle der Stadt Düsseldorf, ALVR 11412.

51 Siehe die Korrespondenzen zwischen Muthmann und Wüster in: StArch Krefeld/KWM, 4/4055, Erweiterung der Sammlung, Ankäufe in Paris, Bd. 4, o. S.

Wüster war ein gebürtiger Elberfelder und in München ausgebildeter Maler. Er lebte seit Ende der 1920er Jahre in Paris, wo er mit Kunst aller Epochen handelte. Bei Kriegsausbruch musste er das Land verlassen, konnte aber schon kurz nach Beginn der Besetzung dank der Bekanntschaft mit Joachim von Ribbentrop, die über seinen Kölner Händlerkollegen Hermann Abels (1892–1956) zustande kam, nach Paris zurückkehren, wo er für den RAM den Markt insbesondere mit Blick auf Werke des französischen 19. Jahrhunderts sondieren sollte.<sup>52</sup> Dabei erhielt er vollste Unterstützung durch die deutsche Botschaft, die ihn im Juni 1942 offiziell als Kunstberater einstellte und ihm den Titel Konsul verlieh.<sup>53</sup> Ende 1940 war er, der auch wichtige Kontaktperson für Maria Almas-Dietrich (1892–1971) und Karl Haberstock (1878–1956) in Paris war,<sup>54</sup> allerdings noch frei tätig, und profitierte von der Nähe zur Botschaft. Der Kontakt mit den rheinischen Museen könnte auf die Vermittlung durch die Botschaft zurückzuführen sein, möglicherweise aber ebenfalls auf Abels. Als in Paris ansässiger Reichsdeutscher konnte Wüster ungehindert Grenzen passieren und in Deutschland wie Frankreich Konten unterhalten, was sich für die ansonsten umständlichen Geldtransfers als vorteilhaft erwies.<sup>55</sup>

Um sowohl die Rolle Wüsters als Mittelsmann, Berater und Vertrauter der rheinischen Museumsleiter als auch deren Zusammenarbeit untereinander zu verdeutlichen, bietet sich der exemplarische Fall einer Tauschvereinbarung zwischen Krefeld und Essen an. Diese gestaltete sich kompliziert, wie den zahlreichen Briefwechseln zwischen Wüster, Muthmann, Köhn, Hupp und Apffelstaedt zu entnehmen ist.<sup>56</sup> Köhn hatte Muthmann eine Hafensicht von Jean-Baptiste Camille Corot überlassen, die er zuvor bei Étienne Bignou gekauft hatte.<sup>57</sup> Im Gegenzug sollte Krefeld den nächsten Ankauf in Frankreich bis zu einer bestimmten Summe finanzieren. Wüster reservierte eine Pastellzeichnung einer Badenden von Edgar Degas bei Bignou, von der wiederum Apffelstaedt ein Foto an Köhn schickte und ihm eindringlich zum Kauf des Bildes riet (Abb. 3–4). Doch musste Wüster Bignou mehrfach vertrösten, da Köhn sich nicht entscheiden konnte. Als dieser deshalb Hupp um Rat bat, schrieb Hupp Wüster einen zweiseitigen Brief, um ihn zu fragen, was er Köhn raten solle. Schließlich schrieb Muthmann verstimmt an Wüster:

52 Vgl. Adolf Wuester, Preliminary Interrogation, 28.08.1945, S. 1. NARA, M1944, Records of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas, 1943–1946, Record Group 239, Subject Records, <https://www.fold3.com/image/114/273355035> (letzter Zugriff: 31.10.2021).

53 Vgl. Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes, Paris 1797, Personalakte Adolf Wüster.

54 Vgl. Feliciano 1998 (Anm. 4), S. 139.

55 Vgl. Rosebrock 2012 (Anm. 9), S. 134–135.

56 Die Akten, in denen sich den Tauschhandel betreffende Korrespondenzen finden lassen, sind StArch Krefeld/KWM, 4/4055, Erweiterung der Sammlung, Ankäufe in Paris, Bd. 4, o. S., StArch Düsseldorf, 2-3-7-13.0000 sowie ALVR 11412.

57 Siehe auch den Beitrag von Sabine Scherzinger in diesem Band.



- 3 *Fotografie eines Pastels von Degas im Archiv des Folkwang Museums Essen. Vermutlich handelt es sich um das bei Etienne Bignou für Essen reservierte, aber nicht erworbene Gemälde*

»Und dann will er [Köhn] sich auch von keinem Menschen, selbst nicht von Apffelstaedt, etwas sagen lassen. Mir kann es gleich sein, denn die Übernahme des Corot ist durch die Zusage des Oberbürgermeisters gesichert. Nur hätte ich mich wirklich gefreut, wenn der schöne Degas auch noch ins Rheinland gekommen wäre. Und nach Essen würde er mit seinen schönen, klaren Farben besonders gut passen. Darin bin ich mit Apffelstaedt völlig einer Meinung. Würden Sie so freundlich sein, Bignou entsprechend zu bescheiden [...].«<sup>58</sup>

Es ging also um mehr als um die Bereicherung der eigenen Bestände. Die Sammlungsprofile der verschiedenen rheinischen Museen sollten geschärft werden, um dem gesamten Rheinland als Kulturlandschaft zu prestigeträchtigerem Ansehen zu verhelfen. Nach fünf Monaten entschied sich Köhn schließlich für eine Flusslandschaft von Alfred Sisley, die,

---

<sup>58</sup> Muthmann an Wüster, 21.05.1942, StArch Krefeld/KWM, 4/4055, Erweiterung der Sammlungen, Ankäufe in Paris, Bd. 4, o. S.

vermutlich durch Wüster vermittelt, bei Martin Fabiani als Tauschobjekt für den Corot von Krefeld erstanden wurde. (Abb. 5) Beide Gemälde wurden nach dem Krieg an Frankreich restituiert und befinden sich heute im Bestand der *Musées nationaux récupération*.<sup>59</sup>



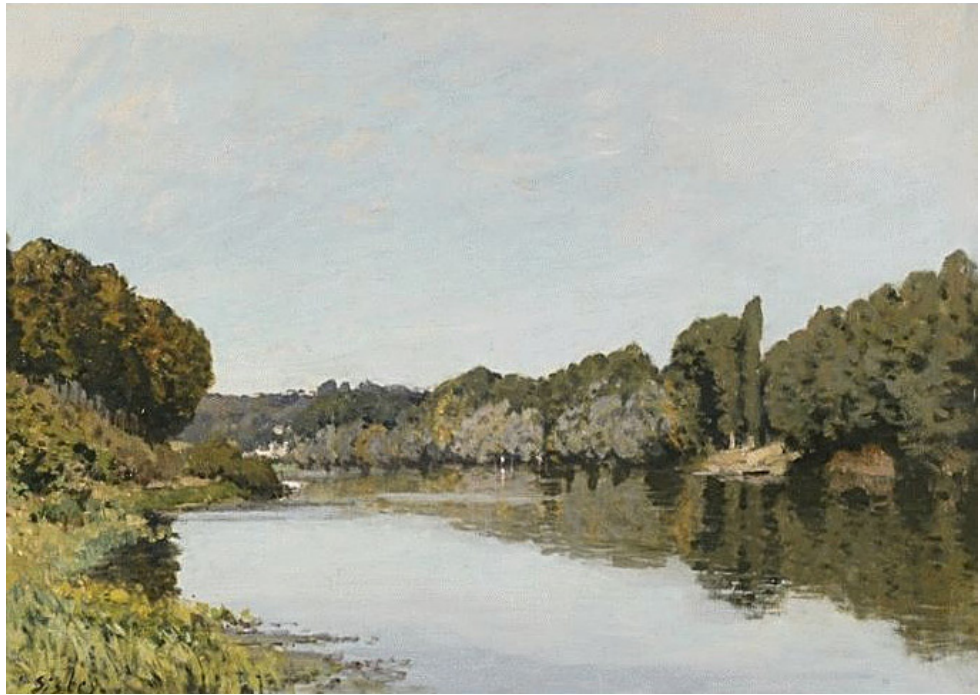
4 Jean-Baptiste Camille Corot, *Les quais marchands de Rouen*, 1834, Öl auf Leinwand, 110 × 173 cm, Rouen, Musée des Beaux-Arts, MNR 155

Ein enger Freund Wüsters, mit dem er zahlreiche gemeinsame Transaktionen durchführte, war René Graf von Avogli-Trotti, auch er ein wichtiger Handelspartner für die rheinischen Museen. In den Korrespondenzen der Museumsleiter mit Adolf oder Nadine Wüster wird der enge Kontakt des Ehepaars zu dem älteren Avogli-Trotti deutlich. Da er nur Französisch sprach, gibt es vermutlich keine direkten Schriftwechsel, mit Ausnahme eines einzigen Briefes.<sup>60</sup> Darin dankt ihm Muthmann auf Französisch für die Vermittlung eines

<sup>59</sup> Ministère de la culture, Plateforme ouverte du patrimoine (POP), MNR 208, <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/mnr/MNR00208> [letzter Zugriff 31.10.2021] sowie MNR 155, <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/mnr/MNR00155> [letzter Zugriff 31.10.2021].

<sup>60</sup> Muthmann an Graf Avogli-Trotti, 07.02.1942., StadtArch Krefeld/KWM4/4052, Erweiterung der Sammlungen, Ankäufe in Paris, Bd. 1, o. S.





5 Alfred Sisley, *La Seine à Bougival*, 1873, Öl auf Leinwand, 46 × 65 cm, Paris, Musée d'Orsay, MNR 208

nicht näher spezifizierten Werkes von Peter Paul Rubens an die Kunsthalle Hamburg, das ihm als »carte de visite« bei seinen Bestrebungen diene, Generaldirektor aller Hamburger Museen zu werden.<sup>61</sup> Als Wüster durch seine Festanstellung bei der Botschaft ab 1. Juni 1942 keine anderweitigen Eingänge mehr auf seinem Konto verbuchen durfte, liefen die Geldtransfers über Avogli-Trottis Konto, der die Auszahlungen an die verschiedenen Händler vornahm.<sup>62</sup>

Wüster profitierte von seiner Beziehung zu den Museen nicht nur durch den Gewinn aus eigenen Verkäufen und Provisionen bei Vermittlungen, sondern konnte über die

---

61 Ebd. Es handelt sich um MNR 573, Peter Paul Rubens, *Cerez Flora und Pomona*, Öl auf Leinwand, 2,14 × 1,55 m, POP (MNR 573), URL: <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/mnr/MNRO0573> [letzter Zugriff 31.10.2021]. Zu Muthmanns Bewerbung in Hamburg siehe: Maïke Bruhns, *Kunst in der Krise*. Bd. 1: *Hamburger Kunst im »Dritten Reich«*, München 2001, S. 70, 113 und 432.

62 Siehe hierzu die Korrespondenzen zwischen Hupp und Wüster vom 17., 21., 28. Mai und 3. Juni 1942. Hupp schreibt an Wüster, dass man am »Beginn einer »neuen Epoche« von Pariser Einkäufen« stünde und er die »alte Periode, die so glücklich unter Ihrem Zeichen gewesen ist, abschließen« müsse. Hupp an Wüster, 03.07.1942, StArch Düsseldorf, 2-3-7-13.0000, o. S.

offiziellen Museumstransporte auch seine eigenen Bilder nach Deutschland in Sicherheitsdepots verbringen lassen.<sup>63</sup> Diese Möglichkeit nutzte auch der Deutsche, in Paris ansässige und für seine diversen mit Göring getätigten Tauschhandel von Kunstwerken aus beschlagnahmtem jüdischem Besitz berüchtigte Gustav Rochlitz (1889–1972). Er war mit Wüster befreundet und unterhielt ebenfalls mit rheinischen Museen Geschäftsverbindungen.

Zwei bereits erwähnte rheinische Händler seien hier noch einmal angeführt, um das Bild des Netzwerkes zu vervollständigen. Der Kölner Hermann Abels stand mit den rheinischen Museen schon lange vor dem Krieg in Kontakt. Bereits im Oktober 1940 hatte er auf einer Frankreichreise bei Pariser Kollegen sowie privaten Sammlern Angebote eingeholt und an das Rheinische Landesmuseum geschickt.<sup>64</sup> Doch da Apffelstaedt und Rademacher infolge des zur gleichen Zeit eingegangenen Briefes von Hermann Bunjes dann selbst nach Paris reisten, scheint Abels' Vermittlung von französischer Ware damit beendet.

Da der Düsseldorfer Händler Hans Bammann – wie zuvor erwähnt – über sehr gute Kenntnisse privater Sammlungen in Frankreich und Belgien verfügte, hielt Apffelstaedt dessen Begleitung während seiner Reisen zur Auffindung rheinischen Kulturguts für unabdinglich. Aus diesem Grunde bat letzterer mehrfach schriftlich um Unabkömmlichkeitsstellung bzw. Beurlaubung vom Kriegsdienst für den Kunsthändler, dessen Unterstützung der Rheinlandkommission »uneigennützig und auf eigene Kosten« erfolge, wie es in einer Notiz Apffelstaedts vom März 1941 heißt.<sup>65</sup> Ganz uneigennützig war Bammanns Einsatz in Frankreich allerdings nicht. Hupp, für den er ebenfalls Dienste in Paris leistete, erwies ihm beispielsweise im Gegenzug die Gefälligkeit, seine dort erworbenen Gemälde in einem von seinen Museumsmitarbeitern begleiteten Sammeltransport für die rheinischen Museen, ohne Registrierung beim französischen Zoll, nach Düsseldorf liefern zu lassen.<sup>66</sup>

63 Feliciano behauptet, dass Wüster 20 % Provision verlangt habe, liefert hierfür aber keinen Beleg. Vgl. Feliciano 1998 (Anm. 4), S. 139. Wüster hat seine Objekte offiziell als Einkäufe der Museen Krefeld, Düsseldorf und Bonn transportieren lassen. Vgl. »Property of the Dealer Wüster at present in British Control«, MEAE, 209SUP/430.

64 Die Objekte sollten über die deutsche Botschaft zur Ansicht nach Bonn gesandt werden. Einige der Objekte wurden vom Rheinischen Landesmuseum Bonn erworben. Siehe den Schriftverkehr zwischen Abels und Rademacher, ALVR 22790 (Erwerbungen Belgien Frankreich Holland [besetzte Westgebiete]), o. S.

65 Notiz Apffelstaedts vom 04.03.1941, ALVR 11412, o. S. Es liegen verschiedene Anträge auf Einreisebewilligung und UK-Stellung für Bammann vor, u. a. vom 05.01.1941, 15.03.1941 und 9.10.1941, ALVR 11412, o. S.

66 Vgl. Erklärung Hupps vom 18.10.1941, StadtArch Düsseldorf IV 3781 (Angebote und Ankäufe 1940–1941), o. S. Bammann sollte lediglich nach Ankunft den deutschen Zoll informieren.

## Logistische und bürokratische Herausforderungen

Bei diesen Sammeltransporten nach Deutschland, die jeweils von einem der rheinischen Museen koordiniert wurden, ging die intermuseale Zusammenarbeit sogar über die Grenzen des Rheinlands hinaus. Auch andere öffentliche Sammlungen, die in Frankreich eingekauft hatten, etwa diejenigen in Marburg, Frankfurt, Kassel oder Berlin, wurden mitbeliefert.<sup>67</sup> Wie bereits erläutert profitierten auch Kunsthändler von dieser inoffiziellen Transportmöglichkeit, ebenso wie beispielsweise Albert Speer (1905–1981), der sich auf diese Weise Objekte über die Grenze und anschließend nach Berlin bringen ließ.<sup>68</sup>

Um diese gemeinsamen Transporte zu organisieren, waren die Museumsdirektoren bis zu einem gewissen Grad auf ihren Kollegen Felix Kuetgens angewiesen.<sup>69</sup> Der Direktor des Aachener Suermondt-Museums, der, wie erwähnt, als Mitglied des Kunstschutzes in Paris eingesetzt war und dort auch für sein Museum Objekte ankauft, war neben Wüster speziell für das administrative Prozedere zweifelsohne der wichtigste Kontaktmann vor Ort. Dem militärischen Kunstschutz fiel unter anderem die Aufgabe zu, Marschbefehle, also Einreiseaufforderungen, beziehungsweise später nur noch -befürwortungen auszustellen und die Ausfuhr von Kunstwerken zu genehmigen. Kuetgens unterstützte die rheinischen Museumsmitarbeiter bei der Ausstellung dieser Papiere und bei weiteren Formalitäten. Dabei wurden die Auflagen durch entsprechende Forderungen von französischer Seite immer komplizierter. So mussten ab Sommer 1941 Exportgenehmigungen des Kunstschutzes mit einem Passus versehen sein, der besagte, dass die auszuführenden Stücke Lehr- und Anschauungszwecken dienten. Vermutlich resultierte diese Handhabung aus einer Verordnung der französischen Regierung zur strengeren Regulierung der Ausfuhr von Kunstgegenständen vom 23. Juni 1941.<sup>70</sup>

67 Vgl. die Auflistung der anteiligen Kostenübernahme von am Transport beteiligten Museen in einem Schreiben Muthmanns an die Mannheimer Transportgesellschaft Rieger & Co., 17.12.1942, StadtArch Krefeld (Standort KWM) 4/4053, Erweiterung der Sammlungen, Ankäufe in Paris, Bd. 2, o. S. Die aufgeführten Museen entsprechen denen der *Schenker Papers I*, weshalb zu vermuten ist, dass es sich bei Rieger um eine Tochterfirma von Schenker handelt.

68 Schreiben an Albert Speer vom 20.10.1942 mit der Bitte, die anteiligen Kosten am Transport an die Spedition Maas & Nolte zu überweisen. StadtArch Krefeld (Standort KWM) 4/4053, Erweiterung der Sammlungen, Ankäufe in Paris, Bd. 2, o. S.

69 So schreibt Muthmann an Hupp am 19.10.1942, er möge sich, wenn im anstehenden Transport noch Dinge mitgehen sollten, bitte sofort an Kuetgens wenden. Diesem berichtet Muthmann am 30(?)..11.1942 von dem Transport, den er persönlich begleitet hat und dankt ihm für seine Unterstützung. StadtArch Krefeld (Standort KWM) 4/4053, Erweiterung der Sammlungen, Ankäufe in Paris, Bd. 2, o. S.

70 Die Verordnung verlangte die Prüfung von Verkäufen ins Ausland und die Ausstellung von Ausfuhrgenehmigung durch französische Instanzen sowie Einblicke in die Steuerfähigkeit der Händler, weshalb diese nur noch ungern an Deutsche verkauften und die Abwicklungen sich beträchtlich verzögerten. Daher setzte Apffelstaedt sich dafür ein, dass Ankäufe des deutschen Staates – also auch deutscher Museen – von dieser Regelung auszunehmen seien. Vgl. Bericht Apffelstaedts über seine Parisreise vom 9. bis 21. September 1941. ALVR 11412, o. S. Zu den Exportlizenzen siehe Vanessa von Kolpinski, »Fran-

Auch die Einreisebedingungen wurden schwieriger. In einem handschriftlichen Brief teilte Kuetgens seinem Duzfreund Hupp mit, dass er ihm den angefragten Marschbefehl nicht mehr ausstellen dürfe. Nach Erläuterungen der neuen Auflagen, die nun erst erfüllt werden müssten, schrieb er: »Augenblicklich sind Förster, Fremersdorf und May [Kustoden der archäologischen und der graphischen Abteilung des Wallraf-Richartz-Museum, Anm. d. Verf.] hier, deren Einschleusung mir größte Mühe verursacht hat. Seit gestern liegt auch wieder ein Antrag von Dirksen vor.«<sup>71</sup> Kuetgens' Rolle als Ansprechpartner seiner rheinischen Kollegen in Einreiseangelegenheiten wird hier sehr deutlich. Auch Apffelstaedts Einreisebefürwortungen tragen meist Kuetgens Unterschrift ebenso wie die Ausfuhrgenehmigungen für das Bonner Landesmuseum. Daneben belegen weitere Dokumente und Korrespondenzen die aktive Unterstützung der Apffelstaedtschen Aktivitäten auf dem französischen Kunstmarkt durch Kuetgens und den Kunstschutz.<sup>72</sup>

Apffelstaedts Anerkennung der geleisteten Hilfe geht aus einem Brief an Haake hervor. Darin schreibt er, er erachte es »geradezu als eine Verpflichtung, dass sich die Provinzialverwaltung den Herren gegenüber in ansprechender Weise erkenntlich zeigt« und er sie beim »nächsten Besuch in Paris [...] einmal zum Essen einlade. Ich darf dabei bemerken, dass die Vertreter der Stadt Köln und Krefeld [...] das Gleiche bereits in recht großzügiger Weise getan haben.«<sup>73</sup> Wie so oft tritt hier erneut der vergleichende Blick auf die rheinischen Kollegen zutage. Man war darum bemüht, sich mit seinen Kontakten in Paris gutzustellen. So wollte sich Muthmann des Vertrauensverhältnisses zu seinem Kunstmarktmittelsmann Wüster vergewissern und bat ihn nachdrücklich, er möge bald in Krefeld vorbeischaun und dem Bürgermeister die Ehre erweisen, was er ja in Köln und Düsseldorf bereits getan habe.<sup>74</sup> Apffelstaedt buhlte um die Gunst seiner wichtigsten Verbindungspersonen zu den französischen Händlern, indem er Graf Avogli-Trotti wie

---

zösische Exportlizenzen als Quelle für die Provenienzen aus dem ›Kunstfund Gurlitt‹, in: *Kunstfund Gurlitt* (Anm. 10), S. 63–75, v. a. S. 66–67. Siehe auch den Artikel von Vanessa von Kolpinski in diesem Band.

71 Schreiben von Kuetgens an Hupp, 29.11.1941, StArch Düsseldorf, 0-1-4-3873 (Direktor), o. S.

72 Apffelstaedts Rheinlandkommission fand rege Unterstützung durch den Kunstschutz, auch nachdem das Reichspropagandaministerium beschlossen hatte, hinsichtlich der ›Rückführung geraubten Kulturgutes‹ »bis auf weiteres nichts zu unternehmen«. Zit. nach Werner 2003 (Anm. 18), S. 760. Viele Mitarbeiter der Rheinischen Denkmalpflege waren im Kunstschutz eingesetzt (vgl. Doll 2002 (Anm. 7), S. 55), der in Verbindung zum Bonner Institut für Kunstgeschichte stand, wodurch die kulturpolitische Wirkung des von Nikola Doll nachgezeichneten rheinischen Netzwerks zum Tragen kam. Vgl. Doll 2003 (Anm. 8), S. 1002–1014. Zu Personal, Aufgaben und Rolle des Kunstschutzes innerhalb der deutschen Besatzungspolitik in Frankreich siehe Christina Kott, »Den Schaden in Grenzen halten...« Deutsche Kunsthistoriker und Denkmalpfleger als Kunstverwalter im besetzten Frankreich, 1940–1944, in: Ruth Heftrig, Olaf Peters u. a. (Hg.), *Kunstgeschichte im ›Dritten Reich‹. Theorien, Methoden Praktiken*, Berlin 2008, S. 362–392.

73 Notiz Apffelstaedts an Haake, 16.07.1942, ALVR 11412, o. S.

74 Schreiben Muthmanns an Wüster, 02.03.1942, StArch Krefeld/KWM, 4/4055, Erweiterung der Sammlung, Ankäufe in Paris, Bd. 4, o. S.



auch Nadine Wüster Präsente zukommen ließ.<sup>75</sup> Aus diesen Bemühungen lässt sich die Befürchtung erahnen, trotz aller Zusammenarbeit, beim Wettstreit um qualitätsvolle Sammlungserweiterungen und dem damit verbundenen Prestigegewinn ins Hintertreffen zu geraten.

## Schlussbemerkungen

Der rheinische Kulturdezernent und die Leiter der städtischen Museen von Aachen, Bonn, Düsseldorf, Essen, Krefeld, Wuppertal und, in begrenzterem Maße, auch von Köln kooperierten während der deutschen Besatzung auf dem französischen Kunstmarkt mit denselben Händlern und Agenten. Sie standen dabei in zum Teil engem Austausch miteinander und profitierten in höchstem Maße davon, dass einer der ihnen, dank seiner Position innerhalb der Kriegsverwaltung, bei der offiziellen Einreise- und Ausfuhrkontrolle entscheidungsbefugt war. Ihre Ankaufsaktivitäten waren sowohl von einem gewissen rheinisch-patriotischen Impetus als auch von kompetitiver Dynamik geprägt. An die Öffentlichkeit ließ man jedoch nichts von alledem dringen.<sup>76</sup> Unter dem Eindruck zunehmender Kriegseinwirkung waren kostspielige Kunsterwerbungen im Feindesland nicht opportun. Die Ankäufe wurden bei ihrer Ankunft aus Frankreich direkt in Luftschutzdepots eingelagert, bis man sie in Friedenszeiten würde präsentieren können.

Doch dazu sollte es nicht kommen. Die von den Museen angekauften Kunstwerke wurden nach Kriegsende meist direkt aus den Depots an Frankreich zurückgegeben, trotz der Gegenbemühungen, etwa von Seiten Rademachers oder Köhns, die in ihren beruflichen Positionen verblieben waren. So versuchte Köhn, wiederum über Felix Kuetgens, Kontakt nach Paris herzustellen, um die Rückgabe der Erwerbungen des Museums Folkwang verhindern zu können.<sup>77</sup> Ein Unrechtsbewusstsein dafür, dass man aus dem von der eigenen Nation angegriffenen und besetzten Nachbarland in großen Mengen zoll- und steuerfrei Kunstwerke ausgeführt hatte, ist nicht festzustellen. Es ist nicht auszu-

75 Zum Geschenk für Graf Avogli-Trotti vgl. Notiz Apffelstaedts an Haake, 16.07.1942, ALVR 11412, o. S. Das Geschenk für Frau Wüster wollte er aus einer Stiftung Walter Bornheims finanzieren, die dieser in Frankreich zum Dank für Hinweise auf Möbel für Hermann Göring eingerichtet hatte. Vgl. Schreiben Apffelstaedts an Haake, 26.02.43, ALVR 22790, o. S.

76 So werden z. B. in den Tätigkeitsberichten der Museen im *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* von 1943 zwar einzelne in Deutschland getätigte Erwerbungen erwähnt, die umfangreichen Ankäufe in Frankreich aber nicht. Vgl. *Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Vol. 12/13, 1943, S. 327–333.

77 Vgl. hierzu den Ordner Nr. 10, »Restitutionen« im noch nicht archivalisch erfassten Aktenbestand des Museum Folkwang sowie Schreiben von Köhn und Kuetgens, »Suermondt Museum der Stadt Aachen Verwaltung vom I. I. 46 bis XXXI. XII. 47«. Diese Akte ist Teil der Installation *Les Archives du Musée Suermondt Ludwig* von Christian Boltanski (1994), siehe Anhang, Inv.-Nr. SK 884. Ich danke Dr. Heinrich Becker vom Suermondt-Ludwig-Museum für den Hinweis.

schließen, dass sich unter den Erwerbungen der rheinischen Museen auch Objekte befanden, die zuvor aus jüdischem Besitz beschlagnahmt oder unter Zwang verkauft worden und so auf den Markt gelangt waren. Ob sich unter den nach Kriegsende von den Museen an Frankreich restituierten und heute zum Bestand der MNR gehörenden Werken auch solche befinden, die aus einem NS-verfolgungsbedingten Entzugskontext stammen, ist noch nicht abschließend geklärt, weshalb weitere Forschungen notwendig sind. Zudem hat sich durch die in den letzten Jahren intensivierte Provenienzforschung in öffentlichen Sammlungen herausgestellt, dass doch einige aus dem besetzten Frankreich stammende Stücke nach dem Krieg nicht zurückgegeben wurden und in den Sammlungen verblieben sind.<sup>78</sup> Die Herkunft dieser Objekte zu recherchieren, ist ebenfalls eine verpflichtende Aufgabe, der sich die Museen annehmen müssen.

---

<sup>78</sup> Dies ist beispielsweise in den Düsseldorfer Kunstsammlungen der Fall. Ich danke Jasmin Hartmann, Leiterin der Abteilung Provenienzforschung am Kulturdezernat der Stadt Düsseldorf, für diese Information.











# »Interesse daran weiteres Bildermaterial bei ihm zu sehen«:<sup>1</sup> Die Verkäufe des Pariser Kunsthändlers Étienne Bignou (1891–1950) an die Museen im Rheinland während der Okkupation

**Sabine Scherzinger**

In einem Brief an Alfred Stange (1894–1968), Ordinarius für Kunstgeschichte der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität in Bonn, berichtet Hermann Bunjes (1911–1945), Direktor der Kunsthistorischen Forschungsstätte in Paris, im Februar 1942 von einem an ihn herangetragenen Angebot über eine vollständige Sammlung aller Verkaufskataloge des Pariser Marktes für den Zeitraum von 1840 bis 1939.<sup>2</sup> Das Konvolut enthalte, so Bunjes, »[...] neben [dem] zahlreichen Bildmaterial auch wertvolle handschriftliche Notizen über Preise und Verbleib vieler bekannter Kunstwerke, [...]«<sup>3</sup> und er beabsichtige, die Kataloge für das Institut zu erwerben. Im darauffolgenden Monat gelangte die etwa 1.500 Exemplare umfassende Sammlung in die Bibliothek der Kunsthistorischen Forschungsstätte.

Diese war nur einen Monat zuvor, im Januar 1942, in der ehemaligen Vertretung der tschechoslowakischen Republik in der Rue Bonaparte 18 in Paris eröffnet worden und geht auf die Initiative und das Betreiben von Stange sowie Vertretern des Reichsministeriums für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung zurück.<sup>4</sup> Die unter der Verantwortung von

---

1 Paris, AP, 112W 34, Dossier 255: Étienne Bignou, Bescheinigung von Felix Kuetgens, Oberkriegsverwaltungsrat des Referats Kunstschutz beim Militärbefehlshaber in Frankreich, 04.03.1941.

2 Paris, AN, AJ/40/1673, Mappe: Schriftwechsel Stange – Bonn, Brief von Bunjes an Stange, 25.02.1942.

3 Paris, AN, AJ/40/1673, Mappe: Schriftwechsel Stange – Bonn, Brief von Bunjes an Stange, 25.02.1942, Rückseite, Z. 18–21.

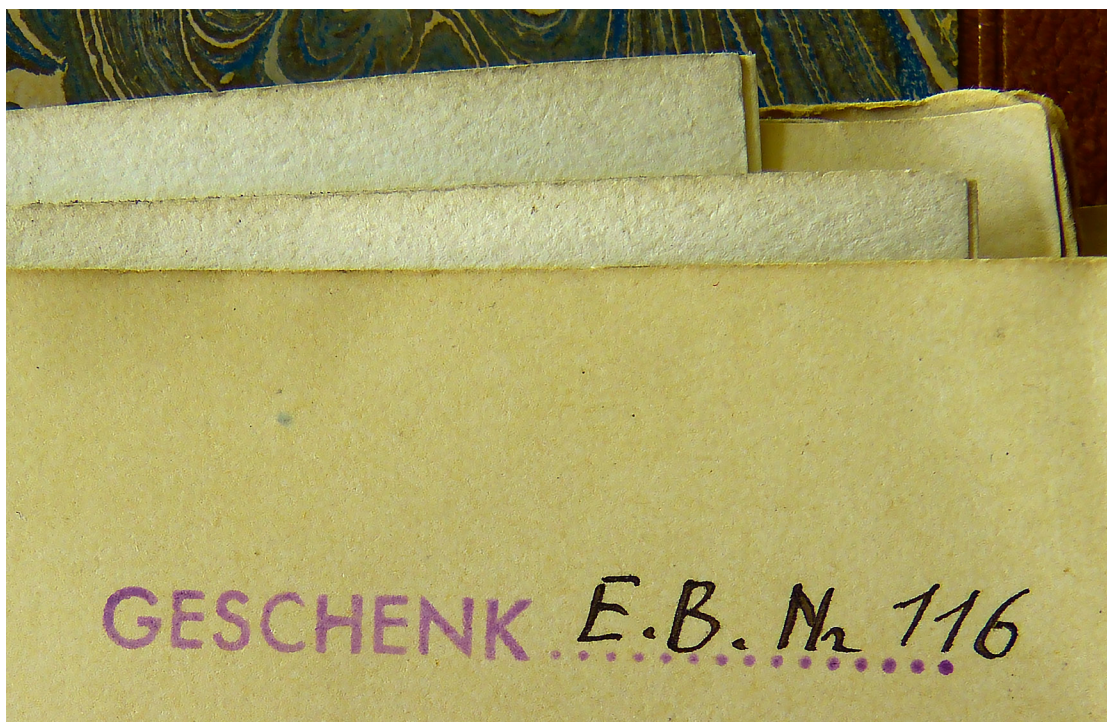
4 Zur Kunsthistorischen Forschungsstätte siehe Nikola Doll, »Die ›Rhineland-Gang‹. Ein Netzwerk kunsthistorischer Forschung im Kontext des Kunst- und Kulturgutraubes in Westeuropa«, in: Ulf Häder (Hg.), *Museen im Zwielficht. Ankaufspolitik 1933–1945*, Magdeburg, Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste 2002, S. 63–79, und dies., »Politisierung des Geistes. Der Kunsthistoriker Alfred Stange und die Bonner Kunstgeschichte im Kontext nationalsozialistischer Expansionspolitik«, in: Burkhard Dietz, Helmut Gabel und Ulrich Tiedau (Hg.), *Griff nach dem Westen. Die »Westforschung« der völkisch-nationalen*

Hermann Bunjes, Direktor der offiziell der Deutschen Botschaft in Paris unterstellten kunsthistorischen Forschungsstätte, eingerichteten Abteilungen (Bibliothek und Fotothek) sowie die hier organisierten Aktivitäten (Vortragsprogramm und Stipendienvergabe für den wissenschaftlichen Nachwuchs) zielten vordergründig darauf, der deutschen Kunstgeschichte und ihren Vertretern in Frankreich zu einem größeren Ansehen zu verhelfen.<sup>5</sup> Die Übernahme des umfangreichen Konvoluts in die Bestände der Bibliothek der kunsthistorischen Forschungsstätte kann aus dem nachfolgenden Schriftverkehr als Schenkung des Pariser Kunsthändlers Étienne Bignou (1891–1950) identifiziert werden, ein Stempel mit den Initialen »E. B.« auf den Titelblättern ist ein weiterer Verweis auf den Spender (Abb. 1).<sup>6</sup> Dass es zwischen Bignou und dem Direktor der kunsthistorischen Forschungsstätte nicht bei dieser einmaligen Zuwendung blieb, belegen diverse Einträge zu zahlreichen gemeinsamen Treffen in den erhaltenen Taschenkalendern von Bunjes aus den Jahren 1942 und 1943.<sup>7</sup> Zudem erhielt Étiennes Sohn, Michel François Bignou (1919–?), ab März 1943 eine Anstellung als wissenschaftliche Hilfskraft und wurde in den Monaten Juli bis September des gleichen Jahres von Bunjes mit einer Fotokampagne betraut.<sup>8</sup> Darüber hinaus befürwortete Bunjes im Juni 1944 einen Antrag des Kunsthändlers auf Bereitstellung eines Kraftfahrzeugs durch die deutsche Militärverwaltung, welches für den Transport von Bildern durch die Galerie Bignou verwendet werden sollte.<sup>9</sup>

---

*Wissenschaften zum nordwesteuropäischen Raum (1919–1960)* (Studien zur Geschichte und Kultur Nordwesteuropas, Bd. 6), Münster 2003, Teil II, S. 979–1015.

- 5 Die kunsthistorische Forschungsstätte war formal der Deutschen Botschaft in Paris unterstellt. Zu den Auseinandersetzungen zwischen den Vertretern der Deutschen Botschaft und dem Direktor der kunsthistorischen Forschungsstätte, Hermann Bunjes, vgl. Eckard Michels, *Das Deutsche Institut in Paris 1940–1944. Ein Beitrag zu den deutsch-französischen Kulturbeziehungen und zur auswärtigen Kulturpolitik des Dritten Reiches* (Studien zur modernen Geschichte, Bd. 46), Stuttgart 1993, S. 92–93 und Doll 2003 (Anm. 4), S. 1009.
- 6 Die Auktionskataloge wurden als ein Teil der Bibliothek der kunsthistorischen Forschungsstätte im Februar 1944 nach Deutschland evakuiert. Nach Kriegsende gelangten die Publikationen schließlich als Zuwendung der französischen Militärverwaltung an die neugegründete Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Zwischen 2017 und 2019 untersuchte ein vom Deutschen Zentrum Kulturgutverluste gefördertes Projekt unter Mitwirkung der Autorin die Provenienz der Bücher, deren Translokation während und nach dem Zweiten Weltkrieg und die ursprüngliche Funktion der Bibliothek im Kontext des organisierten, verfolgungsbedingten Kunstraubes in Paris während der Okkupation. Vgl. Sabine Scherzinger, »Bonn – Paris – Bürresheim – Mainz. Die Translokation der Bibliothek der ehemaligen kunsthistorischen Forschungsstätte in Paris in den besetzten Gebieten vor und nach 1945«, in: Hans-Werner Langbrandtner, Esther Heyer und Florence de Peyronnet-Dryden (Hg.): *Kulturgutschutz in Europa und im Rheinland. Franziskus Graf Wolff Metternich und der Kunstschutz im Zweiten Weltkrieg*, Köln 2020, S. 217–232.
- 7 Paris, AN, AJ/40/1674, Taschenkalender 1942 und 1943.
- 8 Paris, AN, AJ/40/1674, Mappe: Persönliches enthält unter anderem den Werkvertrag von Michel Bignou vom 1. März 1943 sowie den Schriftverkehr zwischen Bunjes und Étienne und Michel Bignou bezüglich der Fotokampagne für eine Publikation von Bunjes über gotische Skulpturen in Frankreich.
- 9 Vgl. Paris, AP, 112W 34, Dossier 255: Étienne Bignou, Antrag auf Zulassung – Zulassungserneuerung von Pkw und Rädern mit französischem Kennzeichen, 20.06.1944.



- 1 Stempel mit den Initialen von Étienne Bignou in den Mainzer Auktionskatalogen der Bibliothek der ehemaligen Kunsthistorischen Forschungsstätte Paris

In Anbetracht insbesondere des letztgenannten Schriftstücks ist die Tätigkeit von Bunjes seit 1940 als Kriegsverwaltungsrat beim militärischen Kunstschutz in Paris, der Betreuung von Ausstellungen konfiszierter Kunstobjekte im Jeu de Paume, seiner Rolle als »Beauftragter des Reichsmarschalls« beim Tausch und den Erwerbungen von Kunstwerken für Hermann Göring (1893–1946) zu berücksichtigen.<sup>10</sup> Bedenkt man die daraus resultierenden Kenntnisse sowie Bunjes Kontakte zu zahlreichen französischen und deutschen Akteuren diverser Organisationen, Institutionen und dem Kunsthandel scheint es geboten, nach der Intention der Schenkung durch Bignou an die Kunsthistorische Forschungsstätte zu fragen. Handelt es sich lediglich um eine Spende an eine, zudem von den deutschen Besatzern, neu gegründete Institution, die seinem Sohn eine prestigeträchtige, berufliche Qualifizierungsmöglichkeit bot oder erhoffte sich der Kunsthändler von

---

<sup>10</sup> Zu Bunjes diversen Aktivitäten und Tätigkeiten vgl. Doll 2002 (Anm. 4), S. 78–79. Zusätzlich zu den in den Archives Nationales Pierrefitte-sur-Seine erhaltenen Akten zu Bunjes, u. a. AJ 40, 1671–1683, werden auch im Archiv des Landschaftsverbandes Rheinland (ALVR) in Brauweiler wichtige Unterlagen zu den Ankäufen im besetzten Frankreich aufbewahrt, u. a. Kulturabteilung der Rheinischen Provinzialverwaltung 11412–11414.

den Verbindungen und Kontakten Bunjes zu profitieren, insbesondere zu Vertretern von Museen und kulturpolitischen Akteuren im Rheinland? Gerade die Museen des Rheinlandes verzeichneten während der Okkupation umfangreiche Erwerbungen auf dem Pariser Kunstmarkt und erweiterten unter Ausnutzung der für die Besatzer kriegsbedingt günstigen Entwicklung ihre jeweiligen Sammlungsbestände teilweise drastisch. Im Kontext der Verbindungen von Bunjes als Teil der von der US-amerikanischen Militärverwaltung bezeichneten »Rhineland-Gang« sollen im Folgenden die von der Galerie Étienne Bignou in Paris während der Okkupation getätigten Veräußerungen an die Museen im Rheinland in den Fokus gerückt werden.<sup>11</sup> Es gilt dabei, nach den über die im Rahmen der Erwerbungs- und Sammlungspolitik der jeweiligen Häuser hinaus involvierten Händlern und Vermittlern zu fragen, um so jenseits der bereits in der Forschung thematisierten Kunsthändler zu einem differenzierteren Bild des Kunstmarktes in der Zeit der Okkupation zu gelangen.<sup>12</sup>

### **Bignous Aktivitäten auf dem Pariser Kunstmarkt vor und während der Okkupation**

Der Pariser Kunsthändler Bignou arbeitete vor dem Ersten Weltkrieg für seinen Stiefvater, der ebenfalls im Kunsthandel tätig und auf italienische und flämische Gemälde des 14. und 15. Jahrhunderts spezialisiert war.<sup>13</sup> Nach Kriegsende konzentrierte sich Bignou zunehmend auf die französische Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, unter anderem auf Werke von Honoré Daumier, Jean-Baptiste Camille Corot, Edgar Degas, Pierre-Auguste Renoir, Maurice Utrillo und Raoul Dufy, und knüpfte Kontakte zu zahlreichen nationalen und internationalen Sammlern, beispielsweise zu Georges Renand (1879–1968) sowie zu den vermögenden US-Amerikanern Albert C. Barnes (1872–1951) und Chester Dale (1883–1962). Zudem war er auf dem Londoner Kunstmarkt erfolgreich aktiv und wurde hier zu einem wichtigen Fürsprecher von französischen Künstlern des Impressionismus und der Avantgarde.<sup>14</sup> In Paris übernahm Bignou nach dem Tod von Georges Petit (1856–1920) zusammen mit den Brüdern Gaston Bernheim-Jeune (1870–1953) und Josse Bernheim-Jeune (1870–1941) dessen Galerie.<sup>15</sup> Zum Direktor der Galerie wurde im Jahre

11 Vgl. Doll 2002 (Anm. 4), S. 63–64.

12 Allgemein zum Pariser Kunstmarkt und den Galerien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vgl. Denise Vernerey-Laplace und Hélène Ivanoff (Hg.), *Les artistes et leurs galeries (1900-1950)*, Bd. 1: Paris 2018. Zum Kunstmarkt während der Okkupation vgl. u. a. Emmanuelle Polack, *Le Marché de l'art sous l'Occupation 1940-1944*, Paris 2019.

13 Vgl. Ph. M., »Plaques de verre photographiques provenant des archives d'Étienne Bignou«, in: *48/14, La revue du Musée d'Orsay*, Nr. 25 (2007), S. 79.

14 Vgl. ebd.

15 Vgl. Michael C. Fitzgerald, *Making Modernism. Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art*, Berkeley 1996, S. 194–196.



1929 Georges Frédéric Keller (1899–1981) berufen.<sup>16</sup> Die in dieser Zeit zunehmende Verschiebung hin zu Auktionen und Werkverkäufen lebender Künstler resultierten in einer im Stil einer Retrospektive konzipierten Ausstellung von Henri Matisse, die mit einem Bankett am Abend des 16. Juni 1931 eröffnet wurde (Abb. 2).<sup>17</sup> Sowohl diese als auch die im darauffolgenden Jahr in vergleichbarer Weise organisierte Ausstellung von Arbeiten



- 2 *Vernissage-Bankett zu Ehren von Henri Matisse in der Galerie Georges Petit am 16. Juni 1931 u. a. mit Étienne Bignou, Pierre Matisse, Geneviève Bernheim, Gaston Bernheim de Villers, Mme Bignou, Henry McBride, Henri Matisse, National Gallery of Art, Washington, D.C., Gallery Archives, Chester Dale Papers*

16 Zu Georges Frédéric Keller vgl. Sandor Kuthy und Toni Stooss (Hg.), *Von Matisse bis Dali. Das Legat von Georges F. Keller an das Kunstmuseum Bern*, Bern 1998. Seit 2018 untersucht ein am Kunstmuseum Bern verortetes Projekt systematisch die Provenienz jener Werke, die Keller dem Museum seit 1951 als Dauerleihgabe zur Verfügung gestellt und schließlich 1981 vermacht hat.

17 Vgl. Simonetta Fraquelli, »Picassos Retrospektive in der Galerie Georges Petit, Paris 1932: Eine Antwort auf Matisse«, in: Tobia Bezzola (Hg.), *Picasso. Die erste Museumsausstellung 1932*, Ausst.-Kat. Zürich, Kunsthaus, München 2010, S. 76–93, hier S. 76.

Pablo Picassos wurden in Kooperation mit einem der bisherigen Hauptkonkurrenten der Galerie, dem Kunsthändler Paul Rosenberg (1881–1959), und der finanziellen Unterstützung durch Chester Dale ermöglicht.<sup>18</sup> Die angespannte finanzielle Situation infolge der Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise auf den Pariser Kunstmarkt ging mit neuen Formen der Kooperationen zwischen Händlern und Sammlern einher. Trotz der beiden erfolgreichen und seitens der Presse vielbeachteten Ausstellungen, die jedoch in kommerzieller Hinsicht weit weniger profitabel waren, musste die Galerie Georges Petit im Jahre 1933 geschlossen werden.<sup>19</sup>

Georges F. Keller, der weiterhin für Bignou in dessen Galerie in der Rue La Boétie tätig war, wurde 1935 Direktor der im selben Jahr gegründeten Zweigstelle der Gallery Bignou in New York.<sup>20</sup> In deren Räumen gab Ambroise Vollard (1866–1939) im darauffolgenden Jahr auf seiner einzigen Reise nach Amerika diverse Interviews, organisiert durch Bignou.<sup>21</sup> Dieser pflegte zu Vollard engen Kontakt, weshalb er nach dessen Tod zusammen mit Martin Fabiani (1899–1986), ein Schützling des verstorbenen Kunsthändlers und dessen Testamentsvollstrecker, ein Teilinventar der Sammlung erstellte.<sup>22</sup> Fabiani sollte zusammen mit Roger Dequoy (1892–1963) während der deutschen Besatzung zu einem der aktivsten Akteure auf dem Pariser Kunstmarkt avancieren.<sup>23</sup> Schließlich erwarb Bignou über Fabiani von dem Bruder des verstorbenen Kunsthändlers, Lucien Vollard (1874–1952), ein umfangreiches Konvolut aus dem Nachlass. Einige dieser Werke wurden während der deutschen Besatzung auch an Museen im Rheinland veräußert, ein Großteil war jedoch für die New Yorker Galerie bestimmt.<sup>24</sup> Diese wurde aufgrund der kriegsbe-

18 Vgl. Fitzgerald 1996 (Anm. 15), S. 206–207, und Fraquelli 2010 (Anm. 17), S. 76–77.

19 Während Bignou für das Jahr 1929 noch einen Gewinn von 347.900 Francs verzeichnete, konnte er in den Jahren zwischen 1930 und 1933 keine Einnahmen anführen. Vgl. Paris, AP, 112W 34, Dossier 255: Étienne Bignou: Rapport concernant M. Bignou Etienne, gestempelt am 9. Juli 1949, Nr. 17837, S. 5.

20 Die Gallery Bignou Inc. war ansässig im Rolls Royce Building, 32 E 57th Street in New York.

21 Vgl. Ann Dumas, »Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde«, in: Rebecca A. Rabinow (Hg.), *Cézanne to Picasso. Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde*, New Haven 2006, S. 2–27, hier S. 21.

22 Vgl. Maryline Assante di Panzillo, »The Dispersal of the Vollard Collection«, in: Rebecca A. Rabinow (Hg.), *Cézanne to Picasso. Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde*, New Haven 2006, S. 258–262, hier S. 260.

23 Nach Kriegsende wurde Fabiani in verschiedenen juristischen Verfahren unter anderem für den Handel mit dem Feind für schuldig befunden. Sein Vermögen wurde zeitweise beschlagnahmt und er wurde zu einer Geldstrafe verurteilt. Zudem wurde der Verkauf, der vom Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg beschlagnahmten Galerie von André Weill vom 16. September 1941 an Fabiani durch ein französisches Gericht nach Kriegsende für nichtig erklärt. Zu Fabiani, seinen Verbindungen u. a. zu Dequoy, André Schoeller, Hugo Engel, Hermann Bunjes und Adolf Wüster sowie seinen Aktivitäten auf dem Pariser Kunstmarkt vgl. Polack 2019 (Anm. 12). Siehe auch die Dissertation von Christina Barroqueiro, *La Collaboration économique des marchands d'art français sous l'occupation allemande. L'exemple d'un marchand: Martin Fabiani*, Mémoire sous la direction d'Isabelle Ewig et de Serge Lemoine, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2007. Hinsichtlich der diversen juristischen Verfahren nach Kriegsende vgl. u. a. Paris, AP, 112W 14, Dossier Martin Fabiani, und Paris, AN, F12, 9630, Dossier Martin Fabiani.

24 Vgl. Panzillo 2006 (Anm. 22), S. 260.

dingt befürchteten Schließung am 14. Mai 1941 zur Bignou Gallery Incorporated umgewandelt, mit einer Beteiligung von Keller und einem weiteren Geschäftspartner, Duncan Monroe MacDonald, zu jeweils einem Drittel.<sup>25</sup> Nach dem Tod von Bignou im Jahre 1950 löste Keller die Gallery Bignou auf und übernahm die Leitung der Carstairs Gallery in New York.<sup>26</sup>

In der Zeit der Okkupation verkaufte Bignou verschiedene Gemälde und Grafiken an Museen und Privatpersonen in Deutschland.<sup>27</sup> Diese wurden nach Kriegsende von den amerikanischen, britischen und französischen Kunstschutzoffizieren beschlagnahmt und im Zuge der Äußeren Restitution nach Frankreich zurückgeführt.<sup>28</sup> Insgesamt vier Gemälde, zwei Bilder von Eugène Boudin und jeweils eines von Paul Gauguin und Renoir, veräußerte Bignou an das Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld. In das Wallraf-Richartz-Museum nach Köln gelangten im gleichen Zeitraum jeweils ein Gemälde von Jean-Auguste-Dominique Ingres und Renoir sowie ein zum damaligen Zeitpunkt Édouard Manet zugeschriebenes Bild. Jeweils ein Gemälde von Corot und eine Zeichnung von Renoir verkaufte der Kunsthändler an das Folkwang Museum in Essen beziehungsweise an das Städtische Museum in Wuppertal. Eine Studie zu *Le Jugement de Paris* (REC 57) von Renoir erwarb Ludwig Gutbier (1873-1951), Inhaber der Galerie Ernst Arnold in München.<sup>29</sup> Ein weiteres Gemälde *Le Pont de Moret-sur-Loing* (MNR 203) von Alfred Sisley befand sich zu dem betreffenden Zeitraum eventuell im Besitz von Bignou, eine Fotografie findet sich in den im Musée d'Orsay aufbewahrten Alben der Galerie, wurde jedoch nachweislich

- 
- 25 Wahrscheinlich wurden bereits im Oktober 1936 Duncan MacDonald zum Präsidenten und Keller zum Vizepräsidenten der Gallery Bignou Inc. in New York ernannt. Vgl. Kuthy/Stooss 1998 (Anm. 16), S. 201. Laut den von Bignou im Rahmen der Untersuchung durch das *Comité de confiscation des profits illicites* eingereichten Dokumente erfolgte die Umwandlung jedoch erst im Mai 1941. Vgl. Paris, AP, 112W 34, Dossier 255: Étienne Bignou: Brief von Bignou an Monsieur le Vérificateur, 25.01.1946.
- 26 Bereits zuvor wurde Keller Mitinhaber der Carroll Carstairs Gallery in New York, ansässig in der 11 E 57th Street. Nach dem Tod von Carroll Carstairs (1888-1948) im Jahr 1948 und der Schließung der Galerie eröffnete er zusammen mit Roland Balay die Carstairs Gallery am gleichen Ort. Die Alben der Galerie, die neben Fotografien auch Annotationen enthalten, befinden sich heute im Archiv des Musée d'Orsay und in der Frick Collection in New York.
- 27 Siehe den Beitrag von Elisabeth Furtwängler »«ungewöhnlich günstige Möglichkeiten für die Bereicherung der westdeutschen Kunstsammlungen« – Kooperation und Netzwerk rheinischer Museen bei ihren Ankäufen auf dem französischen Kunstmarkt während der deutschen Besatzung« in diesem Band, S. 157-178.
- 28 Vgl. The ALIU Final Report, S. 91. Allgemein zu den Restititionen und der Arbeit der Matteoli Kommission vgl. u. a. Isabelle le Masne de Chermont (Hg.), *À qui appartenait ces tableaux? La politique française de garde, de recherche de provenance et de restitution des œuvres d'art pillées durant la Seconde Guerre mondiale*, Ausst.-Kat. Jerusalem, Muzeon Yisraël u. a., Paris 2008.
- 29 Die aus dem Besitz von Ambroise Vollard stammende Studie von Renoir (Nr. 3447, Alben der Galerie Bignou im Musée d'Orsay) wurde am 25. März 1941 von Bignou an Gutbier verkauft und gelangte nach dem Krieg in den Central Collecting Point nach München (Mü-Nr. 33090) und wurde nach Frankreich zurückgeführt. Vgl. URL: <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/mnr/RECO0057> [letzter Zugriff: 31.10.2021].

durch Friedrich Walz von Raphaël Gérard (1886–1963) für die Landesgalerie in Salzburg erworben.<sup>30</sup> Interessanterweise erscheinen Vermerke zu zwei weiteren Kunstwerken in einer handschriftlichen Aufstellung der Verkäufe zwischen 1941 und 1944 von Étienne Bignou. Diese musste er im Rahmen seiner Rechtfertigung vor dem *Comité de confiscation des profits illicites* einreichen.<sup>31</sup> Gemäß dieser Dokumentation verkaufte er am 2. Mai 1941 *En forêt* von Renoir zum Preis von 60 000 Francs und am 20. Oktober des gleichen Jahres *Mère et enfants* von Daumier für 30 000 Francs ebenfalls an Gutbier in München; an beiden Verkäufen war jeweils zur Hälfte Fabiani beteiligt. Im Folgenden werden die Erwerbungen der Museen im Rheinland, – Krefeld, Essen, Köln und Wuppertal – beispielhaft einer näheren Betrachtung unterzogen.

### **Einkaufsreisen nach Paris:**

#### **Bignou, Muthmann und die Ankäufe für das Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld**

Insgesamt vier Gemälde verkaufte Bignou in den Jahren 1941 und 1942 direkt an das Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld, ein weiteres gelangte im Zuge eines Tauschs mit dem Museum Folkwang in Essen im Jahre 1943 dorthin. Verantwortlich für diese sowie umfangreiche weitere Erwerbungen im besetzten Frankreich war Friedrich Muthmann (1901–1981), der seit Februar 1937 das Direktorat des 1897 vereinigten Kaiser-Wilhelm-Museums innehatte. Der Archäologe und Kunsthistoriker, der zuvor bereits am Badischen Landesmuseum in Karlsruhe wirkte, war zwischen 1933 und 1936 Geschäftsführer des Hamburger Kunstvereins und somit Nachfolger von Hildebrand Gurlitt (1895–1956). Nach dem Eklat um die vorzeitige Schließung der Ausstellung »Malerei und Plastik in Deutschland 1936« musste Muthmann jedoch auf Geheiß von Adolf Ziegler (1892–1959) seinen Rücktritt als Geschäftsführer anbieten, weshalb er nach Krefeld wechselte.<sup>32</sup> Hier erlebte er im darauffolgenden Jahr die Konfiszierung von 98 Werken »Entarteter Kunst«,

30 Vgl. Ministère de la culture, Plateforme ouverte du patrimoine, MNR 203, URL: <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/mnr/MNR00203> [letzter Zugriff: 31.10.2021].

31 Vgl. Paris, AP, 112W 34, Dossier 255: Étienne Bignou: Ventes allemandes du 1er Janvier 1941 au 31 Décembre 1944. Das *Comité de confiscation des profits illicites* war Teil einer bereits während der Okkupation von der französischen Resistance geplanten und im Erlass vom 18. Oktober 1944 beschlossenen Épuration aller Berufsgruppen von Kollaborateuren. Die parallel auf verwaltungs- und juristischer Ebene durchgeführten Maßnahmen wurden einerseits durch die temporär regional und national eingerichteten Ausschüsse sowie andererseits durch den *Cour de la Justice* wahrgenommen. Im Rahmen der verschiedenen Instanzen ahndete das *Comité des confiscation des profits illicites* unlautere Beschlagnahmen und Gewinne durch Kunsthändler während der Zeit der Besatzung. Vgl. Ausst.-Kat. Jerusalem 2008 (Anm. 28) und Polack 2019 Anm. 12), S. 168–169.

32 Vgl. Uwe Fleckner, »Der Gefährliche Kampf der Konsequenz. Hildebrand Gurlitt und die Geschichte des Kunstvereins in Hamburg 1930–1945«, in: Uwe Fleckner und Uwe M. Schneede (Hg.), *Bürgerliche Avantgarde – 200 Jahre Kunstverein in Hamburg*, Berlin 2017, S. 145–181, hier S. 168.



die größtenteils unter dem zweiten Direktor des Museums, Max Creutz (1876–1932), angekauft worden waren.<sup>33</sup>

In seiner Amtszeit betrieb Muthmann konsequent und nachdrücklich die Erweiterung der Sammlung des Kaiser-Wilhelm-Museums und verzeichnete zwischen 1937 und 1943 allein 87 neu erworbene Gemälde.<sup>34</sup> Dabei lag die Konzentration der zumeist im besetzten Frankreich und in den Niederlanden erworbenen Kunstwerke auf Gemälden der französischen Schule des 18. und 19. Jahrhunderts. Diese Ankäufe tätigte Muthmann über die Galerie Bignou hinaus unter anderem über Fabiani sowie über die Galerie von Alice Manteau (1890–?).<sup>35</sup> Die Notwendigkeit dieser umfangreichen Erweiterung, insbesondere der Gemäldeabteilung, begründete Muthmann in seiner Rede vor einem ausgewählten Publikum anlässlich der Präsentation der Neuerwerbungen am 21. Juni 1942 mit der erstarkten Konkurrenz durch benachbarte Institutionen.<sup>36</sup> Mit seinem Amtsantritt habe er die Aufgabe übernommen, dem Museum durch den Ausbau einen ebenbürtigen Platz unter den sich entwickelnden Nachbarinstitutionen, etwa dem Museum Folkwang in Essen, zu sichern.<sup>37</sup> Im Rahmen der kleinen Ausstellung, die darauf abzielte, vermögende Krefelder Bürger und Industrielle zu einer finanziellen Unterstützung bei weiteren Ankäufen im Ausland zu animieren, wurden auch die von Muthmann in der Galerie Bignou erworbenen Gemälde im Hauptraum des 19. Jahrhunderts präsentiert. Beginnend mit *L'Avant-port de Rouen* (MNR 155) von Corot, das durch einen Gemäldetausch mit dem Folkwang Museum nach Krefeld gelangte, wurden zudem zwei Bilder von Boudin, *La Meuse à Rotterdam* (MNR 195/ Krefeld Gem.Inv.Nr. 410) und *La plage de Trouville* (MNR 197/ Krefeld Gem.Inv.Nr. 270) sowie *Nature morte à la mandoline* (MNR 219/ Krefeld Gem.Inv.Nr. 205) von Gauguin und *Marine: Guernesey* (MNR 200/ Krefeld Gem.Inv.Nr. 204) von Renoir zusammen mit weiteren französischen Gemälden präsentiert (Abb. 3). Die beiden letztgenannten Kunstwerke erwarb Muthmann am 28. Februar 1941 bei Bignou, das Bild Gauguins zu einem Preis von 300 000 Francs (15 000 RM), das von

33 Vgl. Beate Kemfert, »Der nationalsozialistische Bildersturm im Kaiser Wilhelm Museum 1937-1942«, in: *Die Heimat* 58 (1987), S. 86–91.

34 Vgl. Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum, Archiv, maschinengeschriebenes Typoskript von Friedrich Muthmann »Bericht über die Tätigkeit des Kaiser Wilhelm-Museums seit 1937«, ohne Signatur, S. 7. Ich danke den Mitarbeitern des Kaiser-Wilhelm-Museum für die Unterstützung und die Einsicht in die betreffenden Akten.

35 Insgesamt 73 Kunstobjekte dieser Neuerwerbungen wurden nach Ende des Krieges konfisziert und nach Frankreich zurückgeführt, davon 59 Gemälde, zehn Objekte und drei Graphiken sowie eine Skulptur. Vgl. Isabelle le Masne de Chermont (Hg.), *Le pillage de l'art en France pendant l'Occupation et la situation des 2000 œuvres confiées aux musées nationaux*, Paris 2000, Anhang 2: Achats des musées allemands et autrichiens, S. 83–84; zu den nach Kriegsende nach Frankreich zurückgeführten Objekten vgl. u. a. Paris, MEAE, 209SUP RA118, A 54, Claim n° 744 und 745, sowie MEAE, 209Sup/247, B 62, BIA 1098.

36 Vgl. Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum, Archiv, maschinengeschriebenes Typoskript von Friedrich Muthmann: »Eröffnungsrede zur Ausstellung der Neuerwerbungen des Kaiser Wilhelm-Museums in den Jahren 1937-1942, am 21. Juni 1942«, ohne Signatur, S. 1–2.

37 Vgl. ebd.

Renoir für 220 000 Francs (11 000 RM).<sup>38</sup> Beide Gemälde stammten aus dem Nachlass Vollard, den Bignou 1940 beziehungsweise 1941 erworben hatte.<sup>39</sup> An beiden Bildern war Fabiani zu jeweils der Hälfte beteiligt.<sup>40</sup>



- 3 Die anlässlich der Präsentation der Neuerwerbungen im *Kaiser Wilhelm Museum* in Krefeld am 21. Juni 1942 gezeigten Gemälde *Marine: Guernesey* von Pierre-Auguste Renoir (links) und *Nature morte à la mandoline* von Paul Gauguin (Mitte) aus der Galerie Bignou

Bereits kurz zuvor hatte Muthmann, der über sehr gute Französischkenntnisse verfügte, auf mehreren Parisreisen insgesamt 50 Bilder erworben, wie er in einem Brief vom Januar 1941 stolz verkündete.<sup>41</sup> Weitere Fahrten, die nachweislich für das Frühjahr 1941 geplant waren, sollten neuerlich dem Ankauf von Werken auf dem Pariser Kunstmarkt dienen.<sup>42</sup> Die Bilder von Gauguin und Renoir würden sich, so Muthmann in seiner Rede an die potenziellen Sponsoren, zu einer bereits in Krefeld vorhandenen Ansicht des Londoner Parlaments von Claude Monet aus dem Jahr 1904 gesellen.<sup>43</sup> Schließlich sollten die beiden bei Bignou erworbenen Gemälde von Eugène Boudin, *La Meuse à*

38 Vgl. Paris, AP, 112W 34, Dossier 255: Étienne Bignou: Vente allemands du 1er Janvier 1941 du 31 Décembre 1944, »Pièce n° 2« und »Pièce n° 4« über die beiden Gemälde.

39 Das Gemälde von Gauguin ist unter der Nummer 3329 und das Bild von Renoir unter der Nummer 3325 in den Galeriealben im Musée d'Orsay dokumentiert. Bezüglich des Ankaufs der Gemälde aus dem Nachlass Vollard vgl. Panzillo 2006 (Anm. 21), S. 260.

40 Vgl. Paris, AP, 112W 34, Dossier 255: Étienne Bignou: Vente allemands du 1er Janvier 1941 du 31. Décembre 1944.

41 Vgl. Krefeld, Stadtarchiv, 4/4052, Brief von Muthmann an Otto von Beckerath, 06.01.1941.

42 Vgl. Krefeld, Stadtarchiv, 4/4052, Brief des Bürgermeisters an das Auswärtige Amt, 06.03.1941.

43 Vgl. Muthmann: Eröffnungsrede 1942 (Anm. 36), S. 7.

*Rotterdam* und *La plage de Trouville*, zusammen mit einem dritten Gemälde des Künstlers und einem Bild von Johann Barthold Jongkind beispielhaft die Vorläufer des Impressionismus repräsentieren.<sup>44</sup> Interessanterweise erscheint *La Meuse à Rotterdam* zwar in einer nicht datierten Aufstellung der Verkäufe der Galerie Bignou an das Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld,<sup>45</sup> wenn auch unter dem leicht abweichenden Titel *Le Port de Rotterdam*, Verkaufspreis: 190.000 Francs. Dennoch findet es sich nicht in der bereits erwähnten Aufstellung der Verkäufe zwischen 1941 und 1944, die Bignou nach Ende der Besatzung im Rahmen der Untersuchung des *Comité de confiscation des profits illicites* einreichen musste.<sup>46</sup> Hierbei ist unklar, inwiefern es sich bei dem Kunstwerk um jenes von Raphaël Gérard in Paris, ebenfalls auf den Kaufpreis von 190 000 Francs festgelegt, an das Kaiser-Wilhelm-Museum veräußerte Bild handelt.<sup>47</sup> Das zweite Gemälde von Boudin, *La plage de Trouville*, wurde dagegen von Muthmann eindeutig am 13. April 1942 bei Bignou für einen Kaufpreis von 400 000 Francs erworben. Das Bild war vermutlich zuvor in der Sammlung Eugène Faure in Grenoble und gelangte nach dessen Tod in die Galerie Bignou, wo es unter der Nummer 4254 in den Galeriealben verzeichnet ist.<sup>48</sup> Muthmann erwähnt das Bild bereits einen Monat zuvor in einem Brief an Adolf Wüster (1888–1972), Kulturattaché der deutschen Botschaft in Paris, in dem er ausführlich über die verschiedenen Erwerbungen in Paris berichtet und auch explizit auf das Strandbild in der Galerie Bignou verweist.<sup>49</sup> Bemerkenswert ist die Bitte Muthmanns an Wüster im darauffolgenden Monat, auf dem Kunstmarkt nach Bildern Ausschau zu halten, die seinen spezifischen Plänen für die Erweiterung der Gemäldesammlung entsprechen. In diesem Zusammenhang führt er unter Punkt sieben ein Hafengebilde oder eine Viehweide von Boudin an.<sup>50</sup> Möglicherweise bezieht sich Muthmann dabei auf das später bei Fabiani angekaufte Bild *Le Port d'Anvers* von Boudin.

Dieser Vorgang zeigt exemplarisch, in welchem Umfang Wüster, der intensive Kontakte sowohl zum Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR) und zahlreichen Kunsthändlern als auch zu diversen deutschen Museumsleuten pflegte und während der Okkupation als Kunstagent an umfangreichen Transaktionen von Kunstobjekten beteiligt war,

44 Das Bild *Le port d'Anvers* (MNR 196) kaufte Muthmann für 285 000 F / 15 000 RM bei Martin Fabiani. Die drei Gemälde entstanden jeweils in einer anderen Schaffensperiode des Künstlers und sollten dem Besucher dessen stilistische Entwicklung aufzeigen. Vgl. Ministère de la culture, Plateforme ouverte du patrimoine, MNR 196, URL: <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/mnr/MNR00196> [letzter Zugriff: 31.10.2021] und Muthmann: Eröffnungsrede 1942 (Anm. 36), S. 6–7.

45 Vgl. Paris, AP, 112W 34, Dossier 255: Étienne Bignou: Pièce n° 2.

46 Vgl. Paris, AP, 112W 34, Dossier 255: Étienne Bignou: Ventes allemandes du 1er Janvier 1941 au 31 Décembre 1944.

47 Vgl. Paris, MEAE, 209SUP/430.

48 Vgl. Robert Schmidt, *Eugène Boudin. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris 1973, Bd. 1, Nr. 495.

49 Vgl. Krefeld, Stadtarchiv, 4/4055, Brief von Muthmann an Wüster, 02.03.1942.

50 Vgl. Krefeld, Stadtarchiv, 4/4055, Brief von Muthmann an Wüster, 24.04.1942.

in die Erwerbungen von Muthmann eingebunden war.<sup>51</sup> Auch der von diesem persönlich Beauftragte, René Graf von Avogli-Trotti in Paris,<sup>52</sup> war explizit in die finanziellen Transaktionen der Pariser Ankäufe involviert. Zudem tauschte Muthmann sich regelmäßig mit Hans Joachim Apffelstaedt (1902–1944), Leiter der Kulturabteilung der Rheinischen Provinzialverwaltung, über Erwerbungen aus und nutzte seinen Kontakt zu Felix Kuetgens (1890–1976), Oberkriegsverwaltungsrat beim Referat Kunstschutz, dazu, beim Militärbefehlshaber in Frankreich Einreisegenehmigungen beziehungsweise Ausfuhrgenehmigungen und notwendige Dokumente für die Reichsstelle für Waren verschiedener Art zu erhalten.<sup>53</sup> Die Ankäufe bei Bignou scheinen durch Wüster beziehungsweise Fabiani, der sowohl an dem Gemälde von Gauguin als auch an jenem von Renoir zur Hälfte beteiligt war, initiiert worden zu sein. Entgegen verschiedener Briefe von Fabiani, die sich im Stadtarchiv in Krefeld erhalten haben, liegen keine diesbezüglichen Dokumente von Bignou vor. Jedoch lässt sich aus Verweisen in dem in Krefeld erhaltenen Schriftverkehr schließen, dass Muthmann der Galerie Bignou bei jedem seiner zahlreichen Aufenthalte in Paris zumindest einen Besuch abstattete, mit dem Kunsthändler auch privat verkehrte und außerdem über Wüster und auch Apffelstaedt an ihn Wünsche übermitteln ließ.<sup>54</sup>

### **Paris – Krefeld – Essen: Ein Gemäldeaustausch im Spannungsfeld von Kooperation und Wettstreit der rheinischen Museen**

Die Verflechtung der verschiedenen Museen, Kunsthändler und kunstpolitischen Akteure offenbart sich ferner in dem im November 1942 vollzogenen Gemäldeaustausch zwischen dem Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld und dem Folkwang Museum in Essen. Gegenstand der Transaktion war das Gemälde *L'avant-port de Rouen* (MNR 155/ Krefeld Gem. Inv.Nr. 290), alternativer Titel: *Les quais marchands à Rouen*, von Corot, welches nach wechselnden Besitzern spätestens im Februar 1939 wieder in den Besitz der Galerie Bignou zurückgekehrt war, wo es in den Galeriealben unter der Nummer 2092 aufgeführt ist (Abb. 4). Ebenso wie die beiden bereits erwähnten Gemälde von Renoir und Gauguin in Krefeld verkaufte Bignou das Werk am 28. Februar 1941 für 450.000 Francs an Heinz Köhn (1902–1962), seit 1938 Direktor des Museum Folkwang in Essen, im Beisein von Wüster, Hans Wilhelm Hupp (1896–1943), Direktor des Kunstmuseums in Düssel-

---

51 Zu den Aktivitäten Wüsters vgl. The ALIU Final Report, S. 83–84.

52 Zu den Aktivitäten von Avogli-Trotti vgl. The ALIU Final Report, S. 125.

53 Vgl. Krefeld, Stadtarchiv, 4/4053: Brief von Muthmann an Kuetghen, 16.01.1943, Betreff: mit der Bitte um Erstellung einer Einreisegenehmigung; Ausfuhrgenehmigung von Kuetghens, 19.11.1942.

54 Beispielsweise verweist Muthmann in einem Brief an Wüster auf ein Treffen, vermutlich ein Abendessen, mit Bignou, in dem während der Okkupation von Deutschen betriebenen und von Offizieren stark frequentierten Restaurant Maxim's in Paris. Vgl. Krefeld, Stadtarchiv, 4/4055: Brief von Muthmann an Wüster, 02.03.1942, Rückseite.



dorf, und Muthmann.<sup>55</sup> Dieser hatte Köhn unmittelbar vor dem Kauf gebeten, zugunsten von Krefeld auf das Bild zu verzichten, was der Essener Direktor jedoch ablehnte. Das Gemälde Corots wurde damit nach Essen transferiert.<sup>56</sup> Nur wenige Monate später bot Köhn das Bild sowohl Wüster als auch Muthmann zum Kauf an und dieser unterbreitete seinem



4 Camille Corot, *L'avant-port de Rouen*, Aufnahme von 1946 aus dem Central Collecting Point Wiesbaden/Marburg (Aufnahme-Nr.: 192.631)

Kollegen zeitnah ein schriftliches Angebot. Dieses Unterfangen sollte aber, wie Muthmann später verärgert feststellen musste, Köhn anscheinend lediglich dazu dienen, den Vorstand des Museum Folkwang unter Druck zu setzen. Im Jahr darauf, im Frühjahr 1942, unterbreitete Köhn Wüster und Muthmann erneut die Option, das Werk Corots gegen eines

<sup>55</sup> Interessanterweise wird in der Aufstellung der Verkäufe zwischen 1941 und 1944 als Kaufdatum der 17. April 1941 angegeben, vgl. Paris, AP, 112W 34, Dossier 255: Étienne Bignou: Piece n° 3 und Vente allemands du 1er Janvier 1941 du 31. Décembre 1944.

<sup>56</sup> Vgl. Krefeld, Stadtarchiv, 4/4052, Brief von Muthmann an Köhn, 22.08.1942.

oder mehrere Bilder im Wert von insgesamt 50 000 RM zu tauschen. Im April des gleichen Jahres schließlich gelangte das Bild zur Ansicht nach Krefeld und nur einen Monat später schlug der Krefelder Direktor, auf Empfehlung von Wüster und Apffelstaedt,<sup>57</sup> die beide in die Vorgänge involviert waren, Köhn eine mit 50 000 RM veranschlagte Pastellzeichnung von Degas, zu dieser Zeit in der Galerie Bignou, als Tauschobjekt vor.<sup>58</sup> Fast gleichzeitig intervenierte auch Apffelstaedt beim Direktor in Essen zugunsten des Degas und drängte auf eine schnelle Entscheidung, da Bignou die Zeichnung nur bis zum 30. Juni reservieren könne.<sup>59</sup> Noch bevor jedoch Köhn einen endgültigen Entschluss fassen konnte, präsentierte Muthmann das Gemälde Corots bereits in der Sonderausstellung vom 21. Juni 1942 als Neuerwerbung des Krefelder Museums.<sup>60</sup> Der sich anschließende Schriftwechsel zwischen den beiden Museumsdirektoren dokumentiert exemplarisch die sich verschärfende Konkurrenzsituation unter den rheinischen Museen und das gegenseitige Misstrauen, angeheizt durch die Entwicklungen auf dem Pariser Kunstmarkt und die zu günstigen Preisen getätigten umfangreichen Erwerbungen.<sup>61</sup> Dies offenbart sich auch in einer Äußerung Muthmanns gegenüber seinen Essener Kollegen, nach der trotz gemeinsamer Pläne, Kollegialität und Rücksichtnahme mit anderen rheinischen Museen, die Interessen des eigenen Hauses stets Vorrang hätten.<sup>62</sup> Letztlich einigten sich Köhn und Muthmann, und dieser erwarb als Tauschobjekt für den Corot die Landschaft *La Seine à Bougival* (MNR 208) von Alfred Sisley aus dem Jahr 1839 für einen Betrag von 2 000 000 Francs bei Fabiani,<sup>63</sup> finanziert durch eine Spende der Deutschen Edelstahlwerke.<sup>64</sup>

Heinz Köhn erwarb während der Okkupation im Auftrag des Museum Folkwang in Essen zahlreiche Werke, nach Ende des Krieges wurden insgesamt 25 Kunstobjekte nach Frankreich zurückgeführt.<sup>65</sup> Durch die Erwerbungen sollten speziell die infolge der Beschlagnahmungen »Entarteter Kunst« im Jahre 1937 erheblichen Bestandsverluste von circa 1 400 Objekten, die unter maßgeblicher Beteiligung von Köhns Amtsvorgänger,

57 Vgl. Krefeld, Stadtarchiv, 4/4052, Empfangsbestätigung von Muthmann an Köhn, 23.04.1942, und Brief von Muthmann an Wüster, 24.04.1942, sowie Brauweiler, ALVR, 11412: Brief von Muthmann an Apffelstaedt, 24.04.1942.

58 Krefeld, Stadtarchiv, 4/4052, Brief von Muthmann an Köhn, 09.05.1942.

59 Vgl. Brauweiler, ALVR, 11412, Brief von Apffelstaedt an Köhn, 21.05.1942.

60 Vgl. Muthmann: Eröffnungsrede 1942 (Anm. 36), S. 6.

61 Vgl. Krefeld, Stadtarchiv, 4/4052, Brief von Köhn an Muthmann, 20.08.1942, sowie von Muthmann an Köhn, 22.08.1942.

62 Vgl. Krefeld, Stadtarchiv, 4/4052, Brief von Muthmann an Köhn, 03.10.1942.

63 Vgl. Paris, AP, 112W 14, Dossier 91: Martin Fabiani, Livre journal, 31.10.1942, und Paris, MEAE, 209SUP/406, P48, Dossier 3: Affaire Martin Fabiani.

64 Vgl. Krefeld, Stadtarchiv, 4/4052, Brief von Muthmann an Gehm, 28.10.1942, und Brief von Gehm an Muthmann, 03.11.1942.

65 Vgl. Le Masne de Chermont 2000 (Anm. 35), S. 83–84. Zu den nach Frankreich restituierten Werken aus dem Museum Folkwang vgl. u. a. Paris, MEAE, 209SUP/118, A 54, Claim n° 742, und MEAE, 209SUP/247, B 62, BIA 1099.

Klaus Graf von Baudissin (1891–1961), entstanden waren, kompensiert werden.<sup>66</sup> Interessanterweise tätigte Köhn neben dem Gemälde Corots vermutlich keine weiteren Ankäufe in der Galerie Bignou,<sup>67</sup> vielmehr scheinen seine bevorzugten Händler in Paris André Schoeller (1879–1955) und Raphaël Gérard gewesen zu sein. Wahrscheinlich ist der Verkauf des Werkes auf die Vermittlung von Wüster beziehungsweise Muthmann zurückzuführen, die, wie bereits erwähnt, beide am 28. Februar 1941, also am Tag des Ankaufs persönlich zugegen waren.<sup>68</sup>

### Wüster, Bignou und die Museen in Essen, Köln und Wuppertal

Hinsichtlich Wüsters Vermittlung von Verkäufen der Galerie Bignou an die rheinischen Museen erscheint ein von Bignou nach Kriegsende in einem Brief an das *Comité de confiscation des profits illicites* geschilderter Vorfall aufschlussreich.<sup>69</sup> Der Kunsthändler berichtet, er sei kurz nach seiner Rückkehr nach Paris im Oktober 1940 von Wüster und einer Abordnung von fünf uniformierten Männern, von denen Bignou später erfuhr, dass sie Mitglieder des Kunstschutzes waren, in seiner Galerie aufgesucht worden. Wüster habe sich konkret nach dem in seinem Besitz befindlichen Bild *Les quais marchands à Rouen* von Corot, ausgestellt im Pariser Salon des Jahres 1832, erkundigt. Beim Anblick des Bildes, welches Bignou aufgrund seiner Größe nicht habe verbergen können, habe Wüster ihm mitgeteilt, er solle das Werk als Erwerbung der Kölner Museen betrachten. Auch wenn die Intention des Briefes an das Comité zu berücksichtigen ist – Bignou versuchte die ihm kurz zuvor auferlegte Geldstrafe abzumildern –, erscheint der Verweis auf die Kölner Museen als Käufer bemerkenswert. Ein weiteres Indiz für die Vermittlung Wüsters ist der auf dem Duplikat des Rechnungsbelegs für das Gemälde der Galerie Bignou ergänzte Vermerk »Ordre Wüster«.<sup>70</sup>

Der Verweis auf die Kölner Museen und Wüster ist insofern von Belang, da, obwohl Bignou in den Jahren 1941 und 1943 den Verkauf von drei Werken an das Wallraf-Richartz-Museum in Köln tätigte, deren Erwerbungen im besetzten Frankreich<sup>71</sup> in der

---

66 Vgl. Laura Lauzemis, »Die nationalsozialistische Ideologie und der ›neue Mensch‹. Oskar Schlemmers Folkwang-Zyklus und sein Briefwechsel mit Klaus Graf Baudissin aus dem Jahr 1934«, in: Uwe Fleckner (Hg.), *Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus*, Berlin, Akademie Verlag 2007, S. 5–88.

67 Grundlage hierfür ist eine Auswertung der auf der Internetseite MNR Rose Valland unter dem Schlagwort »Folkwang« angezeigten Kunstobjekte. Vgl. URL: [http://www2.culture.gouv.fr/public/mistral/mnrbis\\_fr](http://www2.culture.gouv.fr/public/mistral/mnrbis_fr) [letzter Zugriff: 31.10.2021].

68 Vgl. Paris, AP, 112W 34, Dossier 255: Étienne Bignou: Pièce n° 3.

69 Vgl. Paris, AP, 112W 34, Dossier 255: Étienne Bignou: Brief von Bignou an den Präsidenten und die Mitglieder des 3<sup>o</sup> *Comité de confiscation des profits illicites de la Seine*, 24.07.1947, S. 13.

70 Vgl. Paris, AP, 112W 34, Dossier 255: Étienne Bignou: Pièce n° 3 und Pièce n° 4.

71 Von den 43 Kunstwerken wurden 27 Gemälde von Gurlitt an das Wallraf-Richartz-Museum verkauft,

Mehrzahl durch den Kunsthändler Hildebrand Gurlitt erfolgten.<sup>72</sup> Bei den drei Ankäufen in der Galerie Bignou handelt es sich einmal um das ehemals im Besitz von Ambroise Vollard befindliche Gemälde *Le duc d'Albe à Sainte-Gudule à Bruxelles* (MNR 872/ WRM Inv. Nr. 2657) von Ingres. Dieses wurde im November 1941 entweder direkt von Bignou beziehungsweise über Wüster für 1 800 000 Francs nach Köln veräußert.<sup>73</sup> Im gleichen Monat erwarb das Wallraf-Richartz-Museum von Bignou auch das Bild *Les grandes baigneuses* (MNR 878/ WRM Inv.Nr. 2653) von Renoir, gleichfalls ursprünglich aus der Sammlung Ambroise Vollard, und zwar für 4 000 000 Francs (200 000 RM) (Abb. 5).<sup>74</sup> Hingegen wechselte das dritte Gemälde, *Paysage. Bord de la mer avec arbres* (MNR 8/ WRM Inv.Nr. 2687), alternativer Titel: *Paysage d'Arcachon*, erst am 10. Juni 1943 für 2 800 000 Francs nach Köln.<sup>75</sup> Exportiert wurde das zum damaligen Zeitpunkt Manet zugeschriebene Gemälde am 2. August 1943 von Theo Hermsen (1905–1944), unter dessen Namen während der Okkupation zahlreiche Transaktionen von Kunstobjekten für das Museum vorgenommen wurden. Einer anderen Quelle zufolge wurde das Bild unter dem Titel *Tableau de Manet, Mme Mandame et Mme Vibert dans le bassin d'Arcachon* am 31. März 1943 von Otto H. Förster (1894–1975), von einer Madame J. Bonjean für 2 800 000 Francs (140 000 RM) erworben.<sup>76</sup>

Bemerkenswerterweise erscheinen alle drei Gemälde entgegen der bereits angeführten Verkäufe von Bignou nicht in der Akte, die im Rahmen der Untersuchung des *Comité de confiscation des profits illicites* über die Aktivitäten des Kunsthändlers während der Okkupation zusammengestellt wurde. Jedoch existiert in der Bildakte zum Werk von Monet im Hausarchiv des Museums, neben einer Visitenkarte von Bignou mit dem handschriftlichen Gruß »avec ses meilleurs compliments«, eine von dem Kunsthändler am 29. März 1943 unterzeichnete Aufstellung über die Beteiligung des Werkes an diversen Ausstellungen sowie über dessen Vorbesitzer.<sup>77</sup> Darüber hinaus findet sich im

---

darüber hinaus waren neben Bignou noch zehn weitere Pariser Kunsthändler an den Verkäufen beteiligt. Vgl. Britta Olényi von Husen und Marcus Leifeld, »Das Wallraf-Richartz-Museum. Ein rheinisches Kunstmuseum in der Zeit des Nationalsozialismus«, in: Olaf Dräger (Hg.), *Kulturpolitik der Rheinischen Provinzialverwaltung, 1920 bis 1945*, Darmstadt 2019, (Beihefte der Bonner Jahrbücher, Bd. 59), S. 169–176, hier S. 175. Dagegen sind auf Grundlage der nach dem Kriegsende nach Frankreich zurückgeführten Kunstobjekte der von Deutschen und Österreichern getätigten Ankäufe, nur 25 Werke aufgeführt. Vgl. Le Masne de Chermont 2000 (Anm. 35), S. 83–84; Zu den an Frankreich restituierten Objekten vgl. Paris, MEAE, 209SUP/118, A 54, Claim n° 743, und MEAE, 209SUP/247, B 62, BIA 1098.

72 Zur Geschichte des Wallraf-Richartz-Museum vgl. u. a. Olényi von Husen/Leifeld 2019 (Anm. 72) und Marcus Leifeld, »Das Wallraf-Richartz-Museum in der Zeit des Nationalsozialismus«, in: Thomas Ketelsen und Jasmin Hartmann (Hg.), *Provenienz Macht Geschichte. Ankäufe deutscher Zeichnungen des 19. Jahrhunderts im Nationalsozialismus*, Köln 2015, S. 11–22.

73 Vgl. Paris, MEAE, 209SUP/118, A 54, Claim n° 743, und MEAE, 209SUP/247, B 62, BIA 1098.

74 Vgl. Paris, MEAE, 209SUP/118, A 54, Claim n° 743.

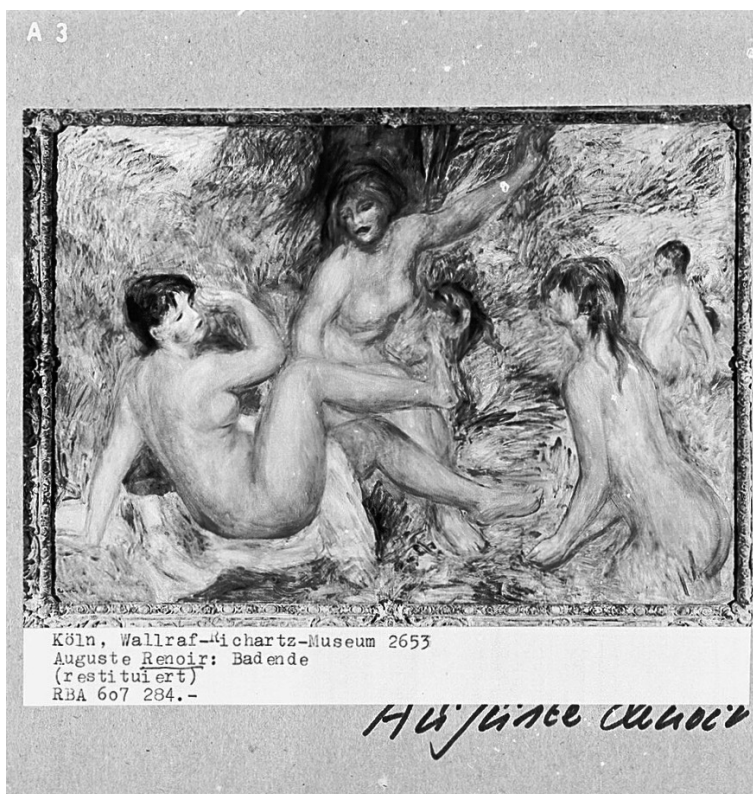
75 Vgl. Paris, MEAE, 209SUP/247, B 62, BIA 1098.

76 Vgl. Paris, MEAE, 209SUP/406, P 48. Siehe auch The ALIU Final Report, S. 92.

77 Vgl. Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Archiv, Bildakte WRM 2687.



- 5 Pierre-Auguste Renoir, *Les grandes baigneuses*, Wallraf-Richartz-Museum (Inv. Nr. 2653), Aufnahme des Rheinischen Bildarchivs in Köln (Foto-Nr.: RBA 607 284)



Gemäldeinventarbuch des Wallraf-Richartz-Museum zum gleichermaßen in Frankreich im November 1941 erworbenen Gemälde *Madeleine à la veilleuse* (RT 1949-11/ WRM Inv. Nr. 2648) von Georges de La Tour unter dem Hinweis, dass das Bild durch Hildebrand Gurlitt in Paris für 75 490 RM angekauft wurde, interessanterweise der Bleistift-Vermerk »Bignou«.<sup>78</sup> Dagegen wird das Gemälde in den nach Kriegsende für die Besatzungsbehörden erstellten Listen als von einem Msr. Laloé, Rue des Plantes, angekauft aufgeführt.<sup>79</sup>

Die Sammlungspolitik des Wallraf-Richartz-Museum verfolgte den Ausbau der Gemäldesammlung bereits seit Beginn des Direktorats von Otto H. Förster im Jahre 1933 durch die Intervention von Wilhelm Ebel, Leiter des Amtes für Kunst und Kultur in Köln; dieser hatte die Umgestaltung des Kulturbereiches in der Stadt nachdrücklich und konsequent

<sup>78</sup> Ich danke Markus Leifeld und Britta Olényi van Hussen für den Hinweis und die Einsicht in die betreffenden Akten. Vgl. Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Archiv, Inventarbuch »Gemälde Zu- und Abgänge September 1933 bis 1941«.

<sup>79</sup> Vgl. Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Archiv, Ordner »Restititionen nach Frankreich«, Liste der in den Jahren 1940–1944 in Frankreich gekauften Kunstwerke französischer Künstler.

im Sinne der Nationalsozialisten durchgeführt.<sup>80</sup> Ziel der seit dem Krieg im Kontext der günstigen Verhältnisse auf den Kunstmärkten getätigten Ankäufe im besetzten Frankreich und den Niederlanden war die kulturelle Vormachtstellung des Museums im Westen des deutschen Reiches.<sup>81</sup> Durch die als Konsequenz der Beschlagnahmung »Entarteter Kunst« im Jahre 1937 erfolgte Konzentration auf eine einheitliche Museums- politik und die Reorganisation des Museumswesens der Stadt Köln sollte das Wallraf- Richartz-Museum zu einer repräsentativen deutschen Bildergalerie mit internationa- ler Ausstrahlung werden.<sup>82</sup> Zur finanziellen Sicherung der Ankäufe intervenierte Adolf Feulner (1884–1945), seit Dezember 1937 Generaldirektor der kunstgewerblichen Muse- en, beim Oberbürgermeister von Köln, der Förster in der Folgezeit umfangreiche finan- zielle Mittel zur Verfügung stellte.

Nachdem Förster und sein Mitarbeiter Helmut May (1906–1993) bereits im Juli 1941 auf einer Auktion im Kunsthaus Lange in Berlin und im darauffolgenden Monat in den Niederlanden erste Erwerbungen getätigt hatten, erfolgte im Herbst 1941 ein Aufenthalt in Paris. Zusätzlich zu den in der Galerie Bignou erworbenen Bildern von Ingres und von Renoir wurde bei Gurlitt ein größeres Konvolut von Gemälden angekauft wie auch Wer- ke bei Martin Fabiani und anderen Pariser Kunsthändlern. In der Folgezeit entwickelte Förster eine gezielte Erwerbungs- und Ausstellungspolitik, im Zuge derer die angekauften Werke einerseits den positiven Einfluss und die prägende Wirkung französischer Kunst auf deutsche Künstler aufzeigen und andererseits die Sammlung französischer Kunst des Museum Folkwang in Essen übertreffen sollten.<sup>83</sup> In diesem Sinne entsprach Försters vorrangiges Interesse für den Ausbau seines Museums ganz der von Muthmann gegenüber Köhn getätigten Aussage vom August 1942. Im Unterschied zum Krefelder Direktor, der diesbezüglich in gewissem Umfang mit anderen Akteuren wie Wüster und dem Provinzialverband, vertreten durch Apffelstaedt, zusammenarbeitete, verzichteten die Kollegen aus Köln jedoch darauf.<sup>84</sup>

Ein weiteres von Bignou verkauftes Kunstwerk ist eine Studie zu *Les grandes baigneuses* (REC 55); sie wurde am 9. Juni 1941 für 150 000 Francs (7 500 RM) für das Städtische Museum für Kunst und Gewerbe in Wuppertal erworben.<sup>85</sup> Der Kunsthändler selbst hatte die Zeichnungen erst wenige Monate zuvor, am 5. März 1941, im Hôtel Drouot in seinen Besitz gebracht, der Einlieferer war höchstwahrscheinlich Robert de Galéa, einer der Erben des Kunstsammlers Ambroise Vollard, dessen Eigentum das Werk ur- sprünglich war. Zusammen mit elf weiteren Gemälden wurden die Kunstwerke im Auf- trag des Museumsdirektors, Victor Dirksen (1887–1955) zwischen 1940 und 1944 auf

80 Vgl. Olényi von Husen/Leifeld 2019 (Anm. 72), S. 167–168.

81 Vgl. ebd., S. 171.

82 Vgl. ebd., S. 174.

83 Vgl. Olényi von Husen/Leifeld 2019 (Anm. 72), S. 175.

84 Vgl. ebd.

85 Vgl. Paris, MEAE, 209Sup/247, B 62, BIA 1094.

dem Pariser Kunstmarkt angekauft. Die Zeichnung ist die einzige in der Galerie Bignou getätigte Erwerbung, die anderen Werke wurden bei Georges Aubry, André Schoeller und wiederum bei Fabiani gekauft.<sup>86</sup>

## Fazit

Betrachtet man die in der Zeit der Okkupation in der Galerie Bignou von den Vertretern der Museen im Rheinland, Muthmann, Köhn, Förster und Dirksen, direkt oder indirekt erstandenen Kunstobjekte im Kontext von deren Erwerbungs politik auf dem Pariser Kunstmarkt, wird deutlich, dass die deutschen Einrichtungen von den günstigen Bedingungen im Sinne einer historischen Chance zu profitieren versuchten, um ihre eigenen Bestände zu erweitern. Dabei ist zu konstatieren, dass, bezogen auf das jeweilige Gesamtankaufsvolumen der einzelnen Museen in Frankreich, die Erwerbungen in der Galerie Bignou nur einen relativ geringen Anteil ausmachen, insbesondere wenn man die Anteile von Fabiani an den Werken berücksichtigt. Die behauptete Notwendigkeit der Erwerbungen selbst wird von den Museumsdirektoren einmal mit der Kompensation der im Rahmen der Beschlagnahmungen »Entarteter Kunst« zu verzeichnenden Bestandsverluste gerechtfertigt. Darüber hinaus bot das große Angebot an reduzierten Preisen bei paralleler Steigerung des Ankaufsetats die Möglichkeit, durch eine mitunter nachdrückliche Erwerbungs politik im besetzten Frankreich, beispielsweise bei dem Gemäldetausch zwischen Krefeld und Essen, die Konkurrenz zu schwächen und die eigene Sammlung mithilfe spezifischer Erwerbungen zu profilieren und zu komplettieren. Dabei bedienten sich die verschiedenen Protagonisten, insbesondere Muthmann, der Vermittlung von Wüster und Apfelstaedt.

Erstaunlicherweise gibt es im erhaltenen Schriftverkehr im Rahmen der Ankäufe, gerade auch im Bestand in Krefeld, keine Hinweise auf Hermann Bunjes, der sowohl Kontakte zu Apfelstaedt als auch zu Wüster pflegte. Inwiefern also Bignou von der eingangs angeführten Schenkung des umfangreichen Bestandes an Auktionskatalogen an die Kunsthistorische Forschungsstätte hinsichtlich der Verkäufe an die Museen im Rheinland profitieren konnte, kann in diesem Zusammenhang nur vermutet werden. Es ist möglich, dass Bunjes zu der Gruppe jener uniformierten Männer des Kunstschutzes gehörte, die Wüster bei seinem Besuch in der Galerie Bignou im Oktober 1940 begleiteten. Interessant ist diesbezüglich das Detail, dass der Kunsthändler während dieses Besuches auch auf seine beiden Söhne angesprochen wurde. Bignou, der dies als eine Bedrohung seiner Familie verstanden haben dürfte und dies in dem Schriftstück an das 3<sup>o</sup> *Comité* implizit so andeutet, könnte möglicherweise das Potenzial erkannt haben, das die Kunsthistorische Forschungsstätte seinem Sohn Michel bot.<sup>87</sup>

---

86 Zu den Restitutionen aus Wuppertal vgl. ebd. und MEAE, 209SUP/118, A 54, Claim n° 747.

87 »[...] Le nommé WOUSTER (sic) était accompagné de cinq personnages en uniforme, dont je sus

Nach Kriegsende wurden Muthmann und Förster ihres Amtes als Direktoren des Kaiser-Wilhelm-Museum und des Wallraf-Richartz-Museum enthoben, Köhn und Dirksen verblieben hingegen in ihren Ämtern. Bignou wurde am 4. Dezember 1947 vom 3<sup>o</sup> *Comité de confiscation des profits illicites* mit Verweis auf Artikel 6 der Verordnung vom 18. Oktober 1944 zu einer Geldstrafe in einer Gesamthöhe von 10 606 028 Francs verurteilt.<sup>88</sup> Nicht weiterverfolgt wurde allerdings eine Untersuchung durch den *Cour de justice du département de la Seine* aufgrund der positiven Fürsprache von Michel Martin (1905–2003) der *Commission de récupération artistique*.<sup>89</sup>

---

plus tard qu'ils avaient le grade de colonel du service de la protection de Beaux-arts. Au cours de la conversation, ce dernier me parla de mes fils, dont l'un était alors au 151<sup>ème</sup> R.I. à LONS-le-SAULNIER, et l'autre, avait 20 ans (classe 42). Je préférerais ne pas dissimuler la présence du tableau qui se trouvait effectivement dans ma galerie et qui, étant donné ses très grandes dimensions, n'était pas dissimulable ni facilement transportable. [...]« Paris, AP, 112W 34, Dossier 255: Étienne Bignou: Brief von Bignou an den Präsidenten und die Mitglieder des 3<sup>o</sup> *Comité de confiscation des profits illicites* de la Seine, 24.07.1947, S. 13, Z. 19–26.

88 Nach diversen Einsprüchen von Bignou wurde die Geldstrafe im Juni 1949 zugunsten des Kunsthändlers minimiert. Vgl. Paris, AP, 112W 34, Dossier 255: Étienne Bignou, *Décision*, 20.07.1949.

89 Michel Martin verweist in seinem handschriftlichen Brief nachdrücklich auf die Verdienste des Kunsthändlers, dessen Reputation und langjährige Tätigkeit auf dem Pariser Kunstmarkt sowie seine Dienste für das Vaterland. Vgl. Paris, AN, F 12, 9629, Dossier Étienne Bignou, Brief von Michel Martin an den Präsidenten der *Commission nationale interprofessionnelle d'épuration*, 10.12.1946.











# Geheime Netzwerke. Nach Frankreich emigrierte jüdische Kunsthändler während der Okkupation 1940–1944

Gitta Ho

Im März 1944 hatte Hildebrand Gurlitt (1895–1956) eine Frage zu beantworten. Sie wurde dem Kunsthändler, der in Frankreich Einkäufer für das von Adolf Hitler geplante Museum in Linz war, von seinem Berliner Kollegen Paul Roemer gestellt. Letzterer bat um Informationen zu einer Zeichnung des französischen Künstlers Eugène Delacroix, die er von Gurlitt erworben hatte und die vom französischen Kunstmarkt stammte. Gern wollte Roemer von Gurlitt nähere Angaben zur Herkunft der Zeichnung in Frankreich erhalten. Gurlitt äußerte sich ausweichend: »Ich weiß nicht mehr, bei wem ich das Blatt gekauft habe, wahrscheinlich bei einem nichtarischen Händler, der im Augenblick untergetaucht ist, so dass ich ihn nicht mehr finden kann.«<sup>1</sup>

Gurlitt spricht in seiner Antwort, die Roemer über die Herkunft der Zeichnung im Unklaren lässt, von jüdischen Kunsthändlern, über die er in Frankreich Werke bezog. Dass es jüdische Kunsthändler gab, die im besetzten Frankreich aktiv waren und mit Vertretern des Naziregimes, wie Gurlitt es war, Geschäfte machten, wirkt nicht nur auf den ersten Blick paradox. Es erscheint auch faktisch unmöglich, da jüdische Kunsthändler in den okkupierten Gebieten einem Berufsverbot unterlagen. Wie dargelegt werden soll, spielten jüdische Kunsthändler in Frankreich während der Besetzung jedoch ganz im Gegenteil in zahlreichen Netzwerken von Kunsthändlern eine Rolle.<sup>2</sup> Das Phänomen

---

1 Berlin, Privatarchiv, Brief von Hildebrand Gurlitt an Paul Roemer, 11.03.1944, zit. nach: Meike Hoffmann und Nicola Kuhn, *Hitlers Kunsthändler. Hildebrand Gurlitt 1895-1956*, München 2016, S. 217.

2 Für bisherige Erwähnungen des Phänomens vgl. u. a. ebd.; Günther Haase, *Kunstraub und in Kunstschutz: eine Dokumentation* [1991], 2. Aufl., 2 Bde., Bd. 1: Kunstraub und Kunstschutz, Norderstedt 2008, S. 271; Jonathan Petropoulos, »Art Dealer Networks in the Third Reich and in the Postwar Period«, in: *Journal of Contemporary History*, 52/3, 2017, S. 546–565. Limore Yagil, *Au nom de l'art, 1933–1945. Exils, solidarités et engagements*, Paris 2015, S. 160. Allgemein zum Kunsthandel in der Zeit des Nationalsozialismus vgl. Uwe Fleckner, Thomas W. Gaehtgens und Christian Huemer (Hg.), *Markt und Macht. Der Kunsthandel im »Dritten Reich«*, Berlin/Boston 2017 (Schriften der Forschungsstelle »Entartete Kunst«, Bd. 12); Ute Haug und Maike Steinkamp (Hg.), *Werke und Werte: Über das*

wird im Folgenden anhand von Fallbeispielen zu Geschäftsverbindungen, die zwischen jüdischen Kunsthändlern und Vertretern der Besatzungsmacht in Frankreich bestanden, näher beleuchtet. Die dabei leitenden Fragen sind: Wie schafften die jüdischen Kunsthändler es, während der Besatzung weiterhin in ihrem Beruf tätig zu bleiben? Wie weiteten sich ihre Netzwerke aus? Wie entwickelten sich die Verbindungen im Laufe der Okkupation?

Da viele der in der Besatzungszeit aktiven jüdischen Händler ursprünglich aus Osteuropa, Deutschland und Österreich stammten und vor jüdischer Diskriminierung aus ihrer Heimat geflohen waren, liegt der Fokus auf Kunsthändlern, die nicht aus Frankreich stammten, sondern hier Zuflucht fanden.<sup>3</sup> Von einer homogenen Gruppe kann trotzdem kaum gesprochen werden: Manche Händler waren nur kurz in Frankreich tätig, bevor sie flüchteten, andere blieben jahrelang aktiv. Etliche waren in Paris ansässig, doch agierten viele auch von dem bis November 1942 unbesetzten Südfrankreich aus. Während einige eng zusammenarbeiteten und in denselben Netzwerken verkehrten, kooperierten andere mit wechselnden Geschäftspartnern. Keinesfalls soll es darum gehen, eine eventuelle »Kollaboration« (von der bei in Lebensgefahr schwebenden Juden kaum zu sprechen ist) zu »denunzieren«. Stattdessen ist das Ziel, einen Themenkomplex genauer zu untersuchen, der von der Forschung zwar immer wieder gestreift wurde, dessen differenzierte Betrachtung jedoch bislang ausblieb.<sup>4</sup>

## Der Beginn der Okkupation

Als die deutschen Truppen im Juni 1940 in Paris einmarschierten, hatten zahlreiche jüdische Bewohner die Stadt bereits verlassen. Viele waren in die »zone libre« geflohen, den zu

---

*Handeln und Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus*, Berlin 2010 (Schriften der Forschungsstelle »Entartete Kunst«, Bd. 5).

- 3 Zum Thema »Émigré Art Dealers« vgl. Jonathan Petropoulos, »Bridges from the Reich: The Importance of Émigré Art Dealers as Reflected in the Case Studies of Curt Valentin and Otto Kallir-Nirenstein«, in: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal* [www.kunstgeschichte-ejournal.net](http://www.kunstgeschichte-ejournal.net), 2011, URL: [http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/305/1/PETROPOULOS\\_Bridges\\_from\\_the\\_Reich.pdf](http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/305/1/PETROPOULOS_Bridges_from_the_Reich.pdf) [letzter Zugriff: 31.10.2021]; Megan M. Fontanella, »'Unity in Diversity': Karl Nierendorf as an Émigré Art Dealer in America, 1937–1947«, in: Burcu Dogramaci und Karin Wimmer (Hg.), *Netzwerke des Exils. Künstlerische Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933 (erweiterte Publikation zur Tagung »Netzwerke des Exils«*, München, Ludwig-Maximilians-Universität, 12.–14.11.2010), Berlin 2011, S. 415–432. Zu Frankreich als Fluchtziel vgl. Anne Grynberg und Johanna Lisler, *L'Irréparable. Itinéraires d'artistes et d'amateurs d'art juifs réfugiés du »Troisième Reich« en France/Irreparable. Lebenswege jüdischer Künstlerinnen, Künstler und Kunstkenner auf der Flucht aus dem »Dritten Reich« in Frankreich*, Magdeburg 2013 (Veröffentlichungen der Koordinierungsstelle Magdeburg, Bd. 13).
- 4 Dieser Aufsatz ist Teil eines größer angelegten Forschungsprojekts, welches das Thema der nach Frankreich emigrierten jüdischen Händler, die während der Okkupation beruflich aktiv blieben, auf breiterer Basis behandeln und dabei auch die Nachkriegszeit untersuchen wird.



dieser Zeit noch unbesetzten Süden des Landes. Teilweise hatten sie die Absicht, von hier aus per Schiff in weiter entfernte Länder wie die USA auszureisen. Für ihre Flucht, aber auch um versteckt zu überleben, benötigten sie Geld, das sie durch den Verkauf von Wertgegenständen zu generieren suchten. Deshalb boten sie im Falle, dass sie Kunstwerke besaßen, diese oft zum Verkauf an, wie weiter unten ausgeführt werden soll.

Andere jüdische Bewohner entschieden sich dagegen, Paris zu verlassen. Sie blieben in der Stadt und tauchten unter. Einige von ihnen versuchten, mit gefälschten Papieren unter einer fremden Identität zu überleben. Im Sommer 1942 setzten große Razzien wie »La Grande rafle du Vélodrome d’Hiver« ein, bei der mehr als 13.000 in Paris wohnende Juden in einer Radsporthalle nahe dem Eiffelturm versammelt und später ins Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau transportiert wurden. Kaum einer von ihnen überlebte.<sup>5</sup>

Noch bevor die lebensbedrohliche Gefahr, in der sich die jüdische Bevölkerung befand, unübersehbar wurde, setzte die wirtschaftliche Diskriminierung der Juden im besetzten Frankreich ein. Seit Herbst 1940 planten die deutschen Besatzer Gesetze, die die Übernahme jüdischer Betriebe durch einen kommissarischen Verwalter vorsahen.<sup>6</sup> Festgesetzt wurde, dass anstelle des jüdischen Besitzers ein Verwalter das Unternehmen führen und im Zuge einer »Arisierung« den Verkauf an einen »arischen« Käufer einleiten bzw. den Betrieb auflösen sollte.<sup>7</sup> Da jegliche Art von jüdisch geführten Unternehmen betroffen war, unterlagen auch Kunsthandlungen den Arisierungsmaßnahmen.<sup>8</sup>

Die Maßnahmen zur Enteignung jüdischer Galerien setzten dabei zu einem Zeitpunkt ein, an dem der französische Kunstmarkt zu florieren begann: Während der Besatzung war Paris die in Europa wichtigste Kunsthandelsmetropole. Kunstwerke aus jüdischen Sammlungen, die geplündert oder unter Zwang verkauft wurden, kamen auf den Markt und nicht zuletzt aufgrund günstiger Devisenkurse erwiesen sich die Deutschen in Paris als wichtige Käufergruppe. Der konkurrierende Sammlerehrgeiz von Hermann Göring und Hitler, aber auch der deutschen Museen, die nach der Entfernung »entarteter Kunst« aus ihren Beständen neue Ankäufe tätigen wollten, trieb den Kunstmarkt an. Viele Ein-

5 Zu der Razzia vgl. Claude Lévy und Paul Tilard, *La Grande Rafle du Vel d’Hiv : 16 juillet 1942* [1967], 3. Aufl., Paris 2010; Maurice Rajsfus, *La rafle du Vél d’Hiv*, Paris 2010.

6 Am 22. Juli 1941 trat die »Loi relative aux entreprises et biens ayant appartenu à des Juifs absents ou disparus«, genannt »Loi d’aryanisation« schließlich in Kraft.

7 Zum Themenkomplex der »Arisierung« in Frankreich vgl. Martin Jungius, *Der verwaltete Raub. Die »Arisierung« der Wirtschaft in Frankreich in den Jahren 1940 bis 1940*, Ostfildern 2008. Zur Situation in Deutschland und Österreich vgl. Andrea Baresel-Brand (Hg.), *Entehrt. Ausgeplündert. Arisiert. Entrechtung und Enteignung der Juden*, Magdeburg 2005 (Veröffentlichungen der Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste, Bd. 3).

8 Zu Galerien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vgl. Denise Vernerey-Laplace und Hélène Ivanoff (Hg.), *Les artistes et leurs galeries: Paris-Berlin 1900–1950*, 2 Bde, Bd. 1: Paris, Bd. 2: Berlin, Mont-Saint-Aignan 2018–2020. Zur »Arisierung« jüdischer Galerien anhand eines Fallbeispiels vgl. Côme Fabre, »L’aryanisation des galeries juives parisiennes: le cas de la société Wildenstein et Cie«, in: Agnès Callu, Patrick Eveno und Hervé Joly (Hg.), *Culture et médias sous l’Occupation. Des entreprises dans la France de Vichy*, Paris 2009 (CTHS histoire, Bd. 39), S. 295–312.

käufe wurden in großen Auktionshäusern wie dem Hôtel Drouot getätigt, doch schlug sich die große Nachfrage an Kunstwerken auch in den Geschäften der kleineren Kunsthandlungen nieder. Zu den Galerien, in der die Deutschen bevorzugt einkauften, zählte die der Brüder Loebel.

### Scheinarisierungen und Ausnahmegenehmigungen – die Brüder Loebel

Eine der Kunsthandlungen in Paris, die schon bald nach Beginn der Okkupation »arisiert« werden sollte, war die Galerie F. Kleinberger in der Rue de l'Échelle im 1. Arrondissement. Auf den Handel mit alten Meistern spezialisiert, war die Galerie bereits im Jahr 1848 von Franz Kleinberger gegründet worden, der außer in Paris noch Kunsthandlungen in London und New York eröffnete. Seit 1936 gehörte die Pariser Galerie dem Neffen von Franz Kleinberger, Allen (oder auch Ali bzw. Aly) Loebel (1887–?), dessen Bruder Emanuel (genannt Manu oder Manon) ebenfalls Kunsthändler war und mit ihm zusammenarbeitete. Die offiziellen Dokumente stellen Allen Loebel als »israélite [...] né à Budapest, le 8 décembre 1887, de nationalité Hongroise [sic], naturalisé française [sic] en 1920, ancien combattant de 1914/1918, marié à une catholique, sans enfants«<sup>9</sup> vor. Die mehr als 50 Seiten umfassende Akte der Enteignung seiner Galerie lässt den bürokratischen Aufwand einer Arisierung erahnen, bei der schon die Zuteilung eines kommissarischen Verwalters Schwierigkeiten bereitete. Im vierten Anlauf bestimmte im Juni 1941 der Kriegsverwaltungsrat schließlich Édouard Gras, der auch in die Arisierungen der Galerien Wildenstein, Seligmann und Bernheim-Jeune involviert war, zum Verwalter von Allen Loebels Galerie.<sup>10</sup>

Bis Édouard Gras im Februar 1942 schließlich das Amt übernahm, führte Allen Loebel die Geschäfte. Im Frühjahr 1940 hatte sich Loebel mit seiner kranken Frau an der Atlantikküste aufgehalten, war im Juli 1940, das heißt nach Einmarsch der Deutschen, dann jedoch nach Paris zurückgekehrt.<sup>11</sup> Zunächst überlegte er noch, Visa für die Flucht in die USA zu besorgen und versuchte erfolglos, die deutschen Behörden davon zu überzeugen, dass er nicht als jüdisch gelten könne, da er sich 1933 in New York habe taufen lassen.<sup>12</sup> Im Mai 1942 fand schließlich der Verkauf der Galerie an den »Arier« Ernest Garin statt. Der Notar, der den Verkauf begleitete, war Étienne Ader, als Gutachter für die Schätzung des

9 Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales (AN), AJ38/2830, doss. 8589, Brief von Édouard Gras an den Direktor des Service du Contrôle des Administrateurs Provisoires, 6ème Section, 28.05.1942, fol. 1457.

10 AN, AJ38/2830, doss. 8589, Schreiben von Georg Stenger, 19.07.1941, fol. 1520.

11 AN, F/12/9631, doss. Allen Loebel, Procès-verbal d'interrogatoire et de confrontation d'Allen Loebel (juge: Marcel Frapier), Court de justice du département de la Seine, 09.11.1945.

12 Online Archive of California (OAC), Duveen Brothers Records, Correspondence and Papers: Kleinberger & Co, Inc. records, Folder 10: A. Loebel (1940), Briefe von Allen und Vera Loebel an Harry S. Sperling vom 24. und vom 04.07.1940, fol. 3-4 und 6, URL: <http://hdl.handle.net/10020/cat386523> [letzter Zugriff: 31.10.2021].

noch bestehenden Werkbestands fungierte Alphonse Bellier – bei beiden handelt es sich um Personen, die während der Besatzungszeit auch als Auktionatoren tätig waren und Güter aus jüdischem Besitz versteigerten.<sup>13</sup>

De facto änderte sich nach dem Verkauf der Galerie an Ernest Garin jedoch nur wenig. Durch geheime Absprachen war festgelegt worden, dass Allen LoebL weiterhin die Geschäfte führte, während Garin nur seine »arische« Abstammung zur Verfügung stellte und die Arisierung der Galerie durch den Verkauf an ihn als offiziell abgeschlossen gelten konnte: Ernest Garin »n'était en réalité que le prête-nom, et – si l'on peut dire – le paravent aux yeux des autorités d'occupation.«<sup>14</sup> Es handelte sich bei dem Verkauf also lediglich um ein Scheingeschäft, auf das sich die Parteien geeinigt hatten. Auch nach dem Besitzerwechsel war Allen LoebL jeden Tag in der Galerie anzutreffen und dabei zumindest zeitweise durch die Deutschen vom Tragen des Judensterns befreit.<sup>15</sup>

Schon vor der Besatzung hatte Allen LoebL in seiner Galerie Geschäfte mit deutschen Kunsthändlern wie Hans Wendland (1880–1973), der während des Zweiten Weltkriegs von der Schweiz aus Handel mit Raubkunst betrieb, gemacht. Wendland hatte vor dem Ersten Weltkrieg in Paris als Kunsthändler gearbeitet und behielt viele Kontakte aus dieser Zeit auch später aufrecht. Nach Beginn der Besatzung und nach der offiziellen Arisierung der Galerie kam für LoebL noch ein weiterer und überaus wichtiger Geschäftskontakt hinzu. Hierbei handelte es sich um Bruno Lohse (1911–2007), den stellvertretenden Leiter der nationalsozialistischen Kunstrauborganisation Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR) in Paris.<sup>16</sup> Darüber, wie Allen LoebL und Bruno Lohse einander kennenlernten, kursierten nach dem Krieg mehrere Versionen, doch war es wahrscheinlich der deutsche Botschaftsangestellte Jacob Wilhelm Mohnen (1902–1992), der die beiden miteinander bekannt machte.<sup>17</sup> Über sein offizielles Amt beim ERR hinaus half Lohse Hermann Göring, an Werke für seine mit viel Ambition zusammengetragene Kunstsammlung zu gelangen.

13 Vgl. AN, AJ38/2830, doss. 8589, Cession sous condition suspensive d'un fonds de Commerce par M. Gras. Administrateur provisoire à M. Garin (M. LoebL propriétaire), 04.05.1942, fol. 1461.

14 AN, F/12/9631, doss. Allen LoebL, Note pour M. Garin par Me Querenet, avocat à la Cour d'appel, 31.10.1946.

15 Vgl. ebd. Für die Besitzverhältnisse nach dem Krieg waren Absprachen getroffen worden, sodass die spätere Restitution der Galerie an Allen LoebL denn auch keinerlei Probleme aufwarf, vgl. AJ38/2830, doss. 8589, von Allen LoebL ausgefüllter Fragebogen des Service de restitution des biens des victimes des lois et mesures de spoliation, 18.10.1945, fol. 1376. Zu der Befreiung vom Tragen des Judensterns vgl. Mémorial de la Shoah, XXVa–186, Six documents, datés du 10/08/1942 au 13/07/1943, concernant l'exemption du port de l'étoile jaune pour Allan LoebL, Emanuel LoebL et Hugo Engel.

16 Zum ERR in Frankreich vgl. Anja Heuß, *Kunst- und Kulturgutraub: eine vergleichende Studie zur Besatzungspolitik der Nationalsozialisten in Frankreich und der Sowjetunion*, Heidelberg 2000, S. 95–134. Zum ERR allgemein vgl. Hanns Christian Löhner, *Kunst als Waffe. Der Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg. Ideologie und Kunstraub im »Dritten Reich«*, Berlin 2018.

17 Allein in der Akte der »Säuberungskommission«, der sich Allen LoebL nach dem Krieg stellen musste, werden verschiedene Versionen des ersten Treffens zwischen den beiden geliefert, vgl. Paris, Archives nationales, F/12/9631, doss. Allen LoebL.

Lohse war daher stets an Kontakten zum Kunstmarkt in Paris interessiert und profitierte von Allen Loebls Händlernetzwerken, wie ein Nachkriegsbericht zu Lohse belegt: »LOEBL was LOHSE's adviser and intermediary in a substantial number of transactions, and ›spotted‹ pictures for him. It was chiefly through LOEBL that LOHSE became familiar with the Paris art trade«. <sup>18</sup>

- 1 Anonym, *Porträt eines Kindes, das eine Birne hält*, 16. Jahrhundert, Öl auf Holz, 35 × 25 cm, MNR (Musées Nationaux Récupération) 358, Depot in: Straßburg, Musée des Beaux-Arts. Zit. nach: Claude Lesné und Anne Roquebert, *Catalogue des peintures MNR*, Paris 2004, S. 68



Dem Profil von Görings Sammlung entsprechend, handelte es sich bei den Werken, die Bruno Lohse aus Allen Loebls Galeriebestand für Göring auswählte, oft um Werke alter

---

<sup>18</sup> Office of Strategic Services (OSS)/Art Looting Investigation Unit (ALIU), *Detailed Interrogation Report (DIR)*, Nr. 6, *Bruno Lohse*, 15.08.1945, S. 6.



Meister.<sup>19</sup> Zum überwiegenden Teil wurden Gemälde vermittelt, doch befanden sich auch vereinzelt Zeichnungen und Skulpturen unter den Arbeiten, die an Göring gingen. Zu den Ölbildern zählt ein kleinformatiges Porträt eines Jungen mit Kappe (Abb. 1). Das Kind trägt eine Jacke mit Pelzkragen und hält in seiner rechten Hand eine Birne. Das Bildnis stammt aus dem 16. Jahrhundert und galt, als es sich in Görings Sammlung befand, als französisches Werk. Nachdem es nach dem Krieg nach Frankreich restituiert wurde, wird es heute in der Sammlung des Musée des Beaux-Arts in Straßburg aufbewahrt. Inzwischen geht man nicht mehr davon aus, dass es sich um ein Gemälde der französischen Schule handelt, sondern schreibt es einem unbekanntem deutschen Meister zu. Zeitweilig nahm man sogar an, es handle sich um ein Kinderporträt aus der Hand von Albrecht Dürer, von dem mehrere Arbeiten zu Görings Sammlung zählten.<sup>20</sup>

Um während der Besatzungszeit Zugriff auf Werke zu haben, die den Ankaufswünschen seiner Kunden entsprachen, stand Allen Loebel in Paris mit vielen dort tätigen Kunsthändlern – Franzosen sowie Ausländern – in Kontakt. Bruno Lohse erinnerte sich später an die offiziell von Ernest Garin geführte Galerie:

»[...] l'endroit le plus populaire de réunions des collaborationnistes du marché d'art parisien. C'était aussi le centre du syndicat d'opérations irrégulières faites par Wendland, Perdoux, Boitel & Loebel et apparemment fréquenté par la plupart des acheteurs allemands. La correspondance envoyée par cette maison à ses clients était rédigée en allemand.«<sup>21</sup>

Nach dem Krieg hatte sich Allen Loebel für seine Geschäftskontakte mit deutschen Kunden vor einem französischen Gericht zu verantworten, das ihn der Gefährdung der äußeren Sicherheit, das heißt des Landesverrats anklagte. Die Anklage wurde fallengelassen, da er glaubhaft machen konnte, dass er sich als Jude während der Besatzung in einer Not-situation befunden habe.<sup>22</sup>

Sein Bruder Emanuel war zweimal von den Deutschen in das nördlich von Paris gelegene Lager Drancy gebracht worden, wo er sich in unmittelbarer Gefahr befand, in ein osteuropäisches Vernichtungslager transportiert zu werden. Nur mit Hilfe von Bruno Lohse, der sich für Emanuel Loebel einsetzte, gelang seine Freilassung.<sup>23</sup>

19 Zu der Kunstsammlung von Hermann Göring vgl. Jean-Marc Dreyfus, *Le catalogue Goering, Paris 2015, und Nancy H. Yeide, Beyond the dreams of avarice: the Hermann Goering collection*, Dallas 2009.

20 Vgl. URL: [https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/mnr/MNR00358?base=%22mnr%22&qB=%5B%7B%22field%22%3A%5B%22INV.keyword%22%5D%2C%22operator%22%3A%22%2A%22%2C%22value%22%3A%22MNR%20358%22%2C%22combinator%22%3A%22AND%22%2C%22index%22%3A%22%7D%5D&last\\_view=%22list%22&idQuery=%223bcb3-4fd7-c2do-314f-42dcba4d-2ce7%22](https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/mnr/MNR00358?base=%22mnr%22&qB=%5B%7B%22field%22%3A%5B%22INV.keyword%22%5D%2C%22operator%22%3A%22%2A%22%2C%22value%22%3A%22MNR%20358%22%2C%22combinator%22%3A%22AND%22%2C%22index%22%3A%22%7D%5D&last_view=%22list%22&idQuery=%223bcb3-4fd7-c2do-314f-42dcba4d-2ce7%22) [letzter Zugriff: 20.10.2021].

21 AN, F/12/9631, doss. Allen Loebel, Auszug aus dem Rapport »Collection Goering«.

22 AN, F/12/9631, doss. Allen Loebel.

23 Allen Loebel lieferte verschiedene Fassungen, wie sich die Inhaftierung seines Bruders abgespielt habe;

Der Schutz, den Lohse bot, erfolgte dabei in direkter Absprache mit Hermann Göring, wie ein am 15. Juni 1943 von Lohse an Göring gerichtetes Schreiben belegt. In diesem bat Lohse darum, »die Juden gebrüder [sic] LOEBL weiterhin vom SD [d. i. Sicherheitsdienst, Anm. d. Verf.] fuer [...] Ermittlungszwecke zur Verfügung«<sup>24</sup> gestellt zu bekommen, also Allen und Emanuel Loebel weiterhin bei seiner Suche nach Werken für Görings Sammlung einsetzen zu dürfen, ohne dass der Sicherheitsdienst einschreite (Abb. 2). Göring stimmte dieser Ausnahmegenehmigung zu und ließ über seine Sekretärin ausrichten, »Lohse soll sehen, dass er das so macht«.<sup>25</sup> Göring, der selbst in jüdischen Kunsthandlungen ein und aus ging und sich aus Paris Schallplatten des in Deutschland aufgrund seiner jüdischen Abstammung verbotenen Komponisten Jacques Offenbach schicken ließ,<sup>26</sup> war es bei diesem Arrangement jedoch wichtig, dass sein Name ungenannt blieb. »Wenn es geht, unter der Hand machen,«<sup>27</sup> bat er Lohse und plädierte damit für Diskretion.

Zu den Vorteilen, die Allen Loebel Hermann Göring und Bruno Lohse für Hilfe und Schutz, die sie ihm in der Zeit der Besatzung boten, einräumte, zählte ein Vorkaufsrecht auf Werke, die den Reichsmarschall für seine Sammlung interessierten. Auch wechselte Allen Loebels vielbewunderte, umfangreiche Kunstbibliothek, die mehrere Tausend Bände umfasste und aus Museums-, Ausstellungs- und Auktionskatalogen sowie Zeitschriften, Monografien und Nachschlagewerken bestand, in den Besitz von Göring über.<sup>28</sup> Eine zeitgenössische Liste der Werke, die Loebel an Lohse verkaufte und die später in der Sammlung Görings auftauchten, verzeichnet knapp zehn Objekte.<sup>29</sup>

---

in einer davon ist es Bruno Lohse selbst, der Emanuel Loebel nach Drancy bringen lässt, um dadurch Druck auf Allen Loebel ausüben zu können, ihm neue Kunstwerke zu liefern, vgl. AN, F/12/9631, doss. Allen Loebel, note dans l'interêt de M. Loebel par Me Querenet, 31.10.1946. Lohse berichtete nach dem Krieg lediglich über den Schutz, den er Emanuel Loebel bot, vgl. Washington, D. C., National Archives and Records Administration (NARA), M1946, Records Concerning the Central Collecting Points (»Ardelia Hall Collection«), Munich Central Collecting Point, 1945–1951, RG 260, Roll 124, Lohse Interrogations at Altaussee. In demselben, Lohse ausdrücklich lobenden Sinne äußerte sich Allen Loebel zusammen mit Garin im Jahr 1946, vgl. Washington, D. C., National Archives and Records Administration (NARA), M1946, Records Concerning the Central Collecting Points (»Ardelia Hall Collection«), Munich Central Collecting Point, 1945–1951, RG 260, Roll 136, Brief von A. Loebel und E. Garin an G. Borg, 29.08.1946.

24 Office of Strategic Services (OSS)/Art Looting Investigation Unit (ALIU), *Consolidated Interrogation Report (CIR)*, Nr. 2, The Goering Collection, September 1945, Attachment 14.

25 Ebd.

26 Volker Koop, »Wer Jude ist, bestimme ich«: »Ehrenarier« im Nationalsozialismus. Die »flexible« Handhabung der Rassengesetze durch die NS-Führung, Wien/Köln/Weimar 2014, S. 78.

27 Office of Strategic Services (OSS)/Art Looting Investigation Unit (ALIU), *Consolidated Interrogation Report (CIR)*, Nr. 2, The Goering Collection, September 1945, Attachment 14.

28 Im Tausch gegen die Bibliothek (die ursprünglich als Schenkung Allen Loebels an Göring geplant war, die dieser jedoch ablehnte) erhielt Loebel ein Gemälde des Malers Maurice Utrillo. Das Gemälde war zuvor durch den ERR aus der Sammlung Bernheim-Jeune konfisziert worden, vgl. Office of Strategic Services (OSS)/Art Looting Investigation Unit (ALIU), *Detailed Interrogation Report (DIR)*, Nr. 9, Walter Andreas Hofer, 15.09.1945, S. 2.

29 Vgl. AN, F/12/9631, doss. Allen Loebel, Extrait du Rapport »Collection Goering«.

~~CONFIDENTIAL~~

Translation

Dr. Bruno L O H S E

15 June 1943

I hereby request an order stating that I am permitted to arrange for the two Jews, the brothers LOEBL, to be placed by the SD at my disposal for further work.

(sgd) LOHSE

In Fraulein Limberger's handwriting:

"submitted to the Reichsmarschall."

"LOHSE is to make sure that he handle this question so that the Reichsmarschall's name shall not be connected with Jews. If he is successful in doing this, the matter is to be carried out under cover."

"Communication to Dr. LOHSE by telephone 22.6.43. L."

Copy

Dr. Bruno L o h s e

den 15. Juni 1943

Ich bitte um eine anordnung, die besagt, dass ich die juden gebrueder L o e b l weiterhin vom SD fuer meine Ermittlungszwecke zur Verfuegung stellen lassen darf.

gez. Lohse

(Note in ink, miss Limberger's handwriting:

"RM vorgetragen:

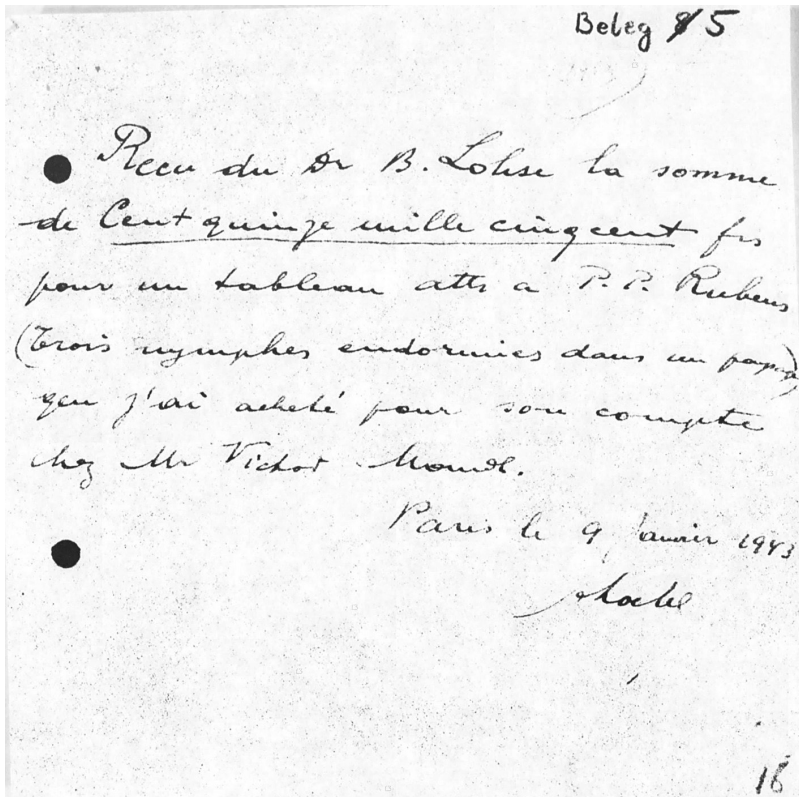
"Lohse soll sehen, dass er das so macht, soll Namen RM nicht mit Juden in Verbindung bringen! Wenn es geht, unter der Hand machen."

Dr. Lohse tel. uebermittelt 22.Juni 1943. L."

- 2 Von Bruno Lohse bei Hermann Goering für die Brüder Loebel eingereichte Sondergenehmigung vom 15. Juni 1943 (Detail). Office of Strategic Services (OSS)/Art Looting Investigation Unit (ALIU), Consolidated Interrogation Report (CIR), Nr. 2, The Goering Collection, Attachment 14

Die auf der Liste enthaltenen Werke sind sehr verschieden und reichen von französischer Skulptur des 14. Jahrhunderts bis zu deutscher Malerei des 18. Jahrhunderts. Für einige der Werke haben sich handschriftliche Rechnungen erhalten, die Allen Loebel für Lohse ausstellte (Abb. 3). Zu prüfen ist, inwiefern es sich hierbei auch um Scheinrechnungen handeln könnte. Wie Allen Loebel nach dem Krieg aussagte, hatte Bruno Lohse ihn bei manchen Werken gezwungen, fiktive Kaufbelege auszustellen. Er diente

Lohse auf diese Weise als ›Strohmann‹ für Transaktionen, mit denen er in Wirklichkeit nichts zu tun hatte und sprang mit seinem Namen ein, wenn die wahren Verkäufer Anonymität wahren wollten.<sup>30</sup>



Beleg 85

● Recu du Dr B. Lohse la somme  
de Cent quinze mille cinq cent frs  
pour un tableau attr. a P.P. Rubens  
(Trois nymphes endormies dans un paysage)  
que j'ai achete pour son compte  
chez Mr Victor Moudot.

● Paris le 9 Janvier 1943  
Loebel

16

- 3 Handschriftliche Rechnung von Allen Loebel an Bruno Lohse vom 9. Januar 1943. Washington, D. C., National Archives and Records Administration (NARA), M1944, Records of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historical Monuments in War Areas (The Roberts Commission), 1943-1946, RG 239, Roll 90

### Inoffizieller Informant in Südfrankreich – Herbert Engel

Genau wie Lohse Loebel unter Druck setzte, stand auch Lohse selbst unter Druck. Göring erwartete von ihm, stetig neue Kunstobjekte zu finden, die Lohse ihm für seine Sammlung

<sup>30</sup> Vgl. AN, F/12/9631, doss. Allen Loebel, Bericht der zweiten Anhörung von Allen Loebel vor dem Richter Marcel Frapier durch die Inspektoren Le Long und Thibault, 13.10.1945, S. 2.



anbieten konnte. Bei der Suche nach Werken in Frankreich, mit denen große deutsche Sammlungen vergrößert werden sollten, spielte der Süden des Landes eine wichtige Rolle. Bevor die Deutschen im November 1942 Südfrankreich besetzten, hatten sich zahlreiche Juden hierhin geflüchtet und es teilweise geschafft, ihre Kunstsammlungen mitzuführen. Um ihren Lebensunterhalt zu finanzieren, versuchten viele, Werke aus ihren Sammlungen zu verkaufen. Darüber hinaus probierten aber auch Nichtjuden von den hohen Preisen, die auf dem französischen Kunstmarkt in der Zeit der Besetzung erzielt wurden, zu profitieren und ihre Kunstwerke zu veräußern.

Um im Süden des Landes Werke für ihre Auftraggeber zu finden, gingen die Kunsthändler des Nazi-Regimes auf verschiedene Art und Weise vor. Zum Teil reisten sie selbst in die unbesetzte Zone, um Werke ausfindig zu machen. Dabei beobachteten sie die Aktivitäten der anderen stets genau, wie ein im September 1941 verfasstes Schreiben an den Kunsthändler Karl Haberstock (1878–1956), der in Frankreich nach Werken für Hitlers Führermuseum in Linz suchte, zeigt.<sup>31</sup> In dem Schreiben lässt sich Haberstock über die südfranzösischen Einkäufe seiner Kollegen Bruno Lohse sowie Hans Wendland berichten und erfährt, dass Wendland vor einiger Zeit in Nizza gesehen wurde, »gleichzeitig als auch Herr Lohse hier war, doch scheinen beide Herren nur sehr unbedeutende Objekte gefunden zu haben.«<sup>32</sup>

Bei dem Verfasser des Schreibens handelt es sich um den jüdischen Kunsthändler Herbert Engel, der aus Österreich in die französische »zone libre« geflohen war und in Nizza am Boulevard François Grosso wohnte. Engel gehörte zu dem weitverzweigten Netz von Agenten und Informanten, das Karl Haberstock nutzte, um an Werke für Hitlers Kunstmuseum zu gelangen. Haberstocks aus Kunsthändlern und Kunsthistorikern bestehendes Netzwerk wechselte kontinuierlich und so beteuerte zum Beispiel Herbert Engel in dem oben zitierten Schreiben über Lohses und Wendlands Aufenthalt in Südfrankreich, dass ihm »wohlbekannt« sei, dass »Herr G. uns verlassen« habe, doch werde er »trachten, ihn bestens zu ersetzen.«<sup>33</sup> Bei »Herrn G.« handelt sich um den aus Frankfurt am Main stammenden Kunsthändler Arthur Goldschmidt (1891–1960), ehemaliger Partner des Berliner Galeristen Paul Graupe (1881–1953).<sup>34</sup> Beide, Goldschmidt und Graupe,

31 Zu Hitlers Rolle beim Kunstraub während des »Dritten Reichs« vgl. Birgit Schwarz, *Auf Befehl des Führers. Hitler und der NS-Kunstraub*, Darmstadt 2014. Zu Karl Haberstock vgl. Horst Keßler, *Karl Haberstock. Umstrittener Kunsthändler und Mäzen*, hg. von Christoph Trebesch, München 2008.

32 Koblenz, Bundesarchiv, B 323/77, Brief von Herbert Engel an Karl Haberstock, 25.09.1941.

33 Ebd.

34 Zu Goldschmidt vgl. Isabelle le Masne de Chermont, »The Arthur Goldschmidt file in the archive of the direction de la Sûreté: French Police Archives shed light on Paul Graupe & Cie (Paris 1937–1939)«, in: Ines Rotermund-Reynard (Hg.), *Echoes of Exile. Moscow Archives and the Arts in Paris 1933–1945*, Berlin/München/Boston 2015 (Contact Zones, Bd. 2), S. 75–84. Zu Graupe vgl. Patrick Golenia, Kristina Kratz-Kessemeier und Isabelle le Masne de Chermont, *Paul Graupe (1881–1953): Ein Berliner Kunsthändler zwischen Republik, Nationalsozialismus und Exil*, Köln/Weimar/Wien 2016. Zu Graupes kontroverser Rolle als jüdischer Kunsthändler in Berlin nach 1933 vgl. Anja Heuß, »Die Reichskultur-

flohen aufgrund ihrer jüdischen Abstammung 1937 aus Berlin nach Paris. Dort eröffnete Graupe noch im selben Jahr die Kunsthandlung Paul Graupe & Cie an der Place Vendôme, in der Arthur Goldschmidt tätig war. Während Paul Graupe 1939 in die Schweiz ging und von dort aus nach Beginn der Besetzung weiter in die USA flüchten konnte, gelang Goldschmidt die Ausreise aus Frankreich erst später. Nach mehreren Internierungen unter anderem in Lagern in Colombes und Villerbon schaffte er es 1941, Frankreich zu verlassen und über Spanien nach Kuba auszureisen. Zwischenzeitlich lebte Arthur Goldschmidt in Cannes, wo er genau wie Herbert Engel als Agent für den Kunsthändler Karl Haberstock tätig war und diesen über in Südfrankreich zum Verkauf stehende Werke informierte.<sup>35</sup>

Der Druck, der auf jüdischen Agenten und Informanten wie Goldschmidt und Engel lastete, Händlern des Nazi-Regimes neue Werke zu vermitteln und damit deren, wie Haberstock es nannte, »Kauflust«<sup>36</sup> zu stillen, war groß. Immer wieder wurde nachgehakt, ob denn keine Werke aufzutun seien:

»Sehr geehrter Herr Engel!

[...] Bitte machen Sie mich stets darauf aufmerksam, wenn unten etwas frei wird. Wenn ich recht unterrichtet bin, werden auch von Seiten des französischen Staates gewisse Sammlungen liquidiert. Haben Sie davon nichts gehört und hat Herr Antoin davon nichts erfahren? Ich bitte nochmals, mich auf alle diese Gelegenheiten aufmerksam zu machen.«<sup>37</sup>

»Herr Antoin«, der in anderen Briefen auch »Henri Antoine« genannt wird, ist der Deckname für den jüdischen Kunsthistoriker und Velázquez-Spezialisten August Liebmann Mayer (1885–1944).<sup>38</sup> Dieser war 1935 aus München geflohen und versuchte, zunächst in Paris und später in Südfrankreich seine Familie mit Gutachten und Vermittlertätigkeiten zu finanzieren. Bei den liquidierten Sammlungen, die in dem Schreiben aus dem Jahr 1941 von August Mayer und Herbert Engel eingefordert wurden, handelte es sich um konfiszierte Kunstwerke aus jüdischem Besitz. Mit ihnen, aber wie bereits erwähnt auch mit Werken, die jüdische Flüchtlinge mit nach Frankreich brachten und verkaufen muss-

---

kammer und die Steuerung des Kunsthandels im Dritten Reich«, in: *Sedimente 3. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels*, Bonn 1998, S. 48–61.

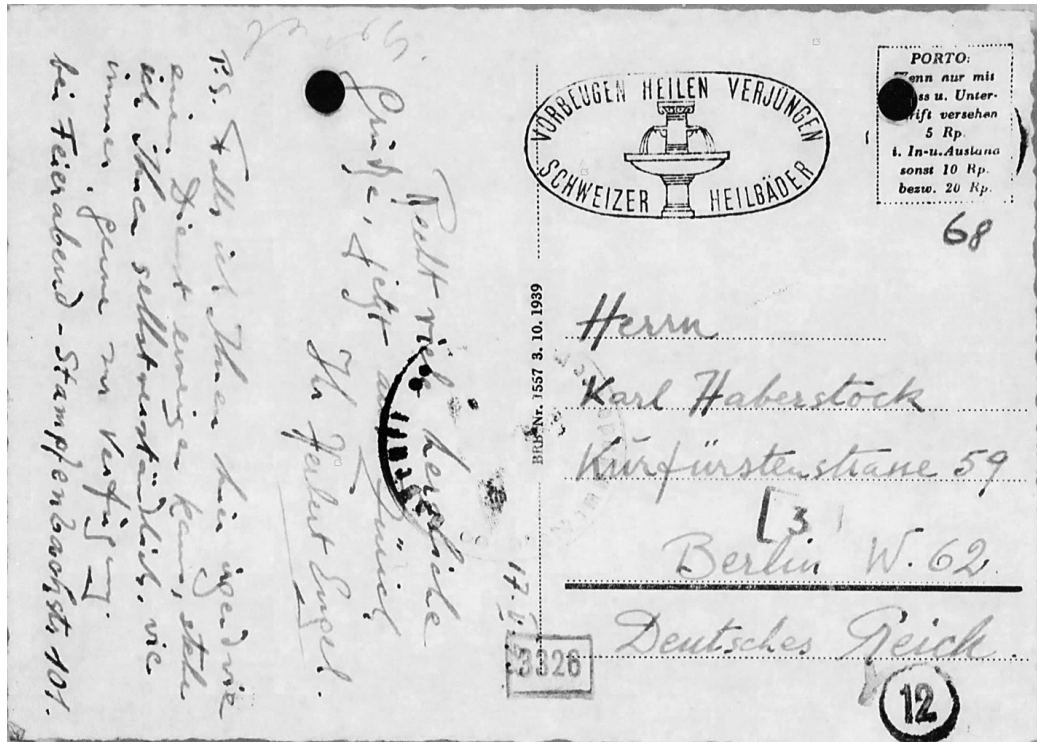
35 Ebd.

36 Koblenz, Bundesarchiv, B 323/76, Brief von Karl Haberstock an Herbert Engel, 07.05.1941.

37 Koblenz, Bundesarchiv, B 323/77, Brief von Karl Haberstock an Herbert Engel, 12.09.1941.

38 Zu Mayer vgl. Christian Fuhrmeister und Susanne Kienlechner, »August Liebmann Mayer (1885–1944) – Success, Failure, Emigration, Deportation and Murder«, in: Rotermund-Reynard 2015 (Anm. 34), S. 139–159; Christian Fuhrmeister und Susanne Kienlechner, »Tatort Nizza. Kunstgeschichte zwischen Kunsthandel, Kunstraub und Kunstverfolgung. Zur Vita von August Liebmann Mayer, mit einem Exkurs zu Bernhard Degenhart und Bemerkungen zu Erhard Göpel und Bruno Lohse«, in: Ruth Heftrig, Olaf Peters und Barbara Schellewald (Hg.), *Kunstgeschichte im »Dritten Reich«*. Theorien, Methoden, Praktiken, Berlin 2008 (Schriften zur modernen Kunsthistoriographie, Bd. 1), S. 405–429.

ten, sollten die Sammlungen von Hitler, Göring sowie anderer Abnehmer wie zum Beispiel deutsche Museen erweitert werden. Da Herbert Engel selbst Jude und Flüchtling war, befand er sich in einer ähnlichen Situation wie die Geflüchteten, was die Abwicklung



4 Postkarte von Herbert Engel an Karl Haberstock aus Zürich vom 17. Mai 1943. Washington, D. C., National Archives and Records Administration (NARA), M1946, Records Concerning the Central Collecting Points (»Ardelia Hall Collection«), Munich Central Collecting Point, 1945–1951, RG 260, Roll 131

eines so heiklen Verkaufs wie den ihrer Werke an einen Vertreter des Nazi-Regimes sicher vereinfachte. Durch Verbindungen zu anderen Emigranten, von denen er einige aus der Vorkriegszeit kannte, erhielt Herbert Engel zudem Informationen aus erster Hand: »Man versprach mir nämlich in den nächsten Tagen Photos ganz bedeutender Objekte, die aus Deutschland hergekommen sind (réfugiés).«<sup>39</sup>

Nachdem Herbert Engel mehrere Jahre in Südfrankreich als – wie es die geheimen Berichte der amerikanischen Alliierten später nennen sollten – »picture scout«<sup>40</sup> tätig war,

39 Koblenz, Bundesarchiv, B 323/76, Brief von Herbert Engel an Karl Haberstock, 05.05.1941.

40 Office of Strategic Services (OSS)/Art Looting Investigation Unit (ALIU), *Detailed Interrogation Report (DIR)*, Nr. 13, Karl Haberstock, 01.05.1946, S. 6.

spitzte sich die Situation zu, nachdem auch dieser Teil des Landes von den Deutschen besetzt wurde. Anfang 1943 flüchtete der nach Frankreich emigrierte Kunsthändler weiter in die Schweiz. Im Mai schrieb er von dort an Haberstock, dass er ihm auch in Zürich »selbstverständlich, wie immer, gerne zur Verfügung« stände, falls er ihm »hier irgendwie einen Dienst erweisen«<sup>41</sup> könne (Abb. 4). Auch für die Zukunft hoffte Herbert Engel auf ein gutes Auskommen mit dem deutschen Kunsthändler.

### Familienbande – Hugo Engel in Paris

In Zürich war Herbert Engel unter der Adresse seiner dort lebenden Schwester zu erreichen.<sup>42</sup> Der Kontakt zu seinem Vater Hugo Engel, der wie er Kunsthändler war, war dagegen »wegen einer alten Familiendifferenz«<sup>43</sup> ab circa 1941 abgebrochen. Der in Wien geborene Hugo Engel (1883–1963) war vor Beginn der deutschen Besatzung aus Österreich nach Frankreich emigriert und hatte im Sommer 1938 eine Kunsthandlung am Boulevard Maiesherbes in Paris eröffnet. Genau wie Allen Loeb, mit dem er auch zusammenarbeitete, war es ihm gelungen, vor der Arisierung seiner Galerie Absprachen zu treffen. Die Kunsthandlung wurde ab September 1940 schrittweise an den nichtjüdischen Kunsthändler Etienne Bisson überschrieben, der Hugo Engel weiterhin die Geschäfte führen ließ.<sup>44</sup> Wie Allen Loeb wurde auch Hugo Engel von den Deutschen der Pflicht entbunden, den Judenstern zu tragen.<sup>45</sup> 1943 wurde sogar erklärt, dass Engel solange, bis kein Gegenbeweis vorliege, als »arisch« zu gelten habe.<sup>46</sup>

Im selben Jahr 1943 bestätigte der Chef der Militärverwaltung in Frankreich Hugo Engel, sich in Paris »mit der Suche und dem Ankauf von sehr wichtigen Kunstwerken für hohe öffentliche Stellen im Deutschen Reich«<sup>47</sup> zu befassen. Die Bedeutung, die der Kunsthandlung des jüdischen Händlers in Paris während der Besatzungszeit hier zugebilligt wurde, hing mit dem engen Kontakt des Galeristen zu Karl Haberstock zusammen. Von den Alliierten verfasste Berichte über Engel beschreiben ihn als »Austrian refugee

41 Washington, D. C., National Archives and Records Administration (NARA), M1946, Records Concerning the Central Collecting Points (»Ardelia Hall Collection«), Munich Central Collecting Point, 1945–1951, RG 260, Roll 131.

42 Ebd.

43 Was damit genau gemeint ist, bleibt unklar. Koblenz, Bundesarchiv, B 323/77, Brief von Herbert Engel an Karl Haberstock, 18.04.1941.

44 Zu der »Arisierung« der Galerie von Hugo Engel vgl. AN, AJ38/2833, doss. 10381.

45 AN, AJ38/2833, doss. 10381, Brief des Befehlshabers der Sicherheitspolizei und des SD an den Militärbefehlshaber in Frankreich, 30.06.1942.

46 AN, AJ38/2833, doss. 10381, Historique de la Société Hugo Engel (France), dossier annexe, Rapport sur Hugo Engel, 01.06.1943.

47 Vgl. die von Felix Kuetgens, Oberkriegsverwaltungsrat des Referats Kunstschutz, unterzeichnete Bescheinigung vom 20.05.1943, AN, AJ38/2833, doss. 10381.



who had come to Paris before the war, he was HABERSTOCK's chief Paris agent. He sold pictures to HABERSTOCK, and also acted as his general representative«<sup>48</sup> und erfassten seine weiteren Geschäftskontakte noch nach Ende der Besatzungszeit. Bei Haberstocks Suche nach Kunstwerken in Frankreich für das von Hitler geplante Museum in Linz, aber auch für andere Personen und Institutionen, diente Hugo Engels Galerie als logistische Anlaufstelle. Die Aufgaben, die Engel dabei für Haberstock übernahm, waren dementsprechend vielseitig. So organisierte er die Transporte der angekauften Werke nach Deutschland, wobei er eng mit den jeweils beteiligten Pariser Speditionsunternehmen wie Schenker und Wacker-Bondy zusammenarbeitete. Andere für Haberstock tätige Agenten wie der aus Ungarn stammende, während der Besatzungszeit in Paris ansässige Kunsthistoriker, Sammler und Händler Simon Meller (1875–1949) deponierten Kunstwerke und Geld für Haberstock in Hugo Engels Galerie.<sup>49</sup> Sogar kunstfremde Waren wie Weinlieferungen, die Haberstock im Hotel Ritz, in dem er während seiner Parisaufenthalte wohnte, bestellte, wurden von Hugo Engel angenommen.<sup>50</sup> Ferner legte er für Haberstock Trinkgelder aus und rechnete Reisekosten ab.<sup>51</sup>

Und nicht zuletzt verkaufte Hugo Engel an Karl Haberstock in seiner Pariser Galerie Kunstwerke.<sup>52</sup> Die Rechnungen, die Engels Galerie ausstellte, wurden dabei vom offiziellen Besitzer der Galerie, Etienne Bisson, unterschrieben (Abb. 5). Wie schon in Allen Loebels Kunsthandlung, entsprachen viele Werke der nationalsozialistischen Vorliebe für alte Meister der ›nordischen‹ Schulen. So verzeichnen die Geschäftsbücher Karl Haberstocks am 26. November 1941 den Kauf eines kleinformatigen Gemäldes, das eine Madonna mit Kind zeigt und einem anonymen deutschen Meister zugeschrieben wird, von Hugo Engel für 4.000 Francs. Bereits kurze Zeit später, am 5. Dezember 1941, verkaufte Haberstock das Gemälde an die Staatlichen Kunstsammlungen in Dresden.

Doch bot Hugo Engel auch Werke aus Italien sowie jüngere Werke an, wie eine Ölskizze des aus Breslau stammenden, auf religiöse Motive spezialisierten Malers Xaver Karl Anton Palko aus dem 18. Jahrhundert zeigt. Nachdem Haberstock Palkos Werk im November 1941 von Hugo Engel gekauft hatte, ging es am 5. Januar 1942 in den Besitz der Reichskanzlei über und wurde Teil der Sammlung des geplanten Linzer Museums.<sup>53</sup> Engel hatte die Ölskizze wahrscheinlich direkt von Richard Neumann, einem jüdischen

48 Office of Strategic Services (OSS)/Art Looting Investigation Unit (ALIU), *Detailed Interrogation Report (DIR)*, Nr. 13, Karl Haberstock, 01.05.1946, S. 3.

49 Koblenz, Bundesarchiv, B 323/76, Brief von Simon Meller an Karl Haberstock, 18.04.1941.

50 Koblenz, Bundesarchiv, B 323/76, Brief von Karl Haberstock an Suess, Direktor des Hotel Ritz, 15.03.1941.

51 Koblenz, Bundesarchiv, B 323/76, Rechnungen von Hugo Engel an Karl Haberstock vom 01.07.1941 und vom 27.11.1941.

52 Vgl. u. a. die Transkriptionen der Geschäftsbücher der Galerie Haberstock 1933–1944, in denen Hugo Engel verzeichnet ist, in: Keßler 2008 (Anm. 31), S. 265–291.

53 Koblenz, Bundesarchiv, B 323/76, Inventarbuch von Karl Haberstock, S. 87.

11

GALERIE  
HUGO ENGEL (FRANCE)  
TABLEAUX  
R. C. SEINE 278.418 B

PARIS (8<sup>e</sup>). LE 11 Juin 1941. 27  
22. BOULEVARD MALESHERBES  
TÉLÉPH. : ANJOU 12-25  
ADR. TÉLÉGR. : ARTENGEL - PARIS

VENTE COPIE (Original timbré)

Monsieur Karl HABERSTOCK, 59, Kurfuerstenstrasse, BERLIN W. 62.

		<i>Journal Fin</i>		
1	attr. VAUTIER	" Paysage avec pecheur "		✓
1	A. Friedlaender	" Biwouac hongrois "		
1	Hans	" Bataille a la foire "		✓
		Total frs.	13.500.	
		Pour acquit :		- 216 675 -
		Paris, le 12 Juin 1941.		<i>Journal Fol.</i>
		HUGO ENGEL (France)		781 40
		Le Gérant: <i>Bisson</i>		

- 5 Von Hugo Engels Verwalter Etienne Bisson unterschriebene Rechnung der Galerie Engel an Karl Haberstock vom 11. Juni 1941 (Detail). Washington, D. C., National Archives and Records Administration (NARA), M1946, Records Concerning the Central Collecting Points («Ardelia Hall Collection»), Munich Central Collecting Point, 1945-1951, RG 260, Roll 131

Textilfabrikanten und Kunstsammler, erworben.<sup>54</sup> Neumann, dessen Kunstsammlung vor dem Krieg mehr als 200 Werke umfasste, war Österreicher und emigrierte zusammen mit seiner Frau Alice noch nach dem sogenannten ›Anschluss‹ im März 1938 nach Paris. Bevor das Paar 1941 weiter nach Spanien und schließlich nach Kuba floh, verkaufte es Kunstobjekte und Gemälde, um seine Flucht zu finanzieren. Richard Neumann stammte wie Hugo Engel aus Wien, so dass sich die beiden schon aus ihrer Heimatstadt gekannt haben könnten. Neumanns Kunstsammlung wurde 1938 von Otto Benesch, dem Direktor der Graphischen Sammlung Albertina, inventarisiert und geschätzt. Auch die später über Hugo Engel in Paris verkaufte Ölskizze wurde verzeichnet, hier allerdings noch

<sup>54</sup> Zur Geschichte der Enteignung der Sammlung von Richard und Alice Neumann vgl. Sophie Lillie, *Was einmal war. Handbuch der enteigneten Kunstsammlungen Wiens*, Wien 2003, S. 790-797.

dem süddeutschen Rokoko-Maler Christian Wink zugeschrieben.<sup>55</sup> Noch im selben Jahr flüchtete auch Otto Benesch, dessen Frau als Halbjüdin keinen »Ariernachweis« erbringen konnte, aus Österreich und emigrierte genau wie Richard Neumann und Hugo Engel nach Frankreich. Wie erhaltene Briefe belegen, bemühte sich Karl Haberstock nach Beneschs Flucht darum, auch den Wiener Museumsdirektor für eine Zusammenarbeit zu gewinnen und ihn als Gutachter für kunsthistorische Expertisen innerhalb seines Netzwerks zu nutzen.<sup>56</sup> Otto Benesch blieb nicht in Frankreich, sondern flüchtete weiter über England in die USA. Hugo Engel verließ, wie aus Briefen Bruno Lohses überliefert ist, dagegen Paris erst im Juli 1944.<sup>57</sup> Zu diesem Zeitpunkt waren die Alliierten bereits in der Normandie gelandet und das Ende der Besatzung stand unmittelbar bevor.

### Die Beispiele im Kontext: Fazit und Ausblick

Die Untersuchung der Geschäftsverbindungen nach Frankreich emigrierter jüdischer Kunsthändler mit Berufskollegen, die im Auftrag von Hitlerdeutschland nach immer neuen Kunstwerken suchten, lässt keinen Zweifel daran, dass die Netzwerke eng gesponnen waren. Die komplexen Verbindungen verliefen dabei in alle Richtungen. Neben den hier exemplarisch untersuchten Geschäften zwischen Allen Loebel und Bruno Lohse sowie den regen Kontakten zwischen Herbert, vor allem aber Hugo Engel und Karl Haberstock wären noch viele andere Beispiele zu nennen. Hierzu zählen, um sich nur auf das direkte Umfeld zu beschränken, die Verbindung von Hugo Engel und Cornelius Gurlitt sowie die umfangreichen Geschäfte, die Allen Loebel mit Karl Haberstock abschloss.<sup>58</sup>

Doch auch wenn erst die noch ausstehenden Recherchen erlauben werden, ein vollständigeres Bild des Themenkomplexes zu liefern, kann man bereits an dieser Stelle einige allgemeine Feststellungen treffen. So resultierten, wie u. a. das Beispiel von Wendland und Allen Loebel zeigte, die Verbindungen zwischen jüdischen und deutschen Kunsthändlern oft aus Kontakten, die bereits vor dem Krieg etabliert worden waren.

<sup>55</sup> Ebd., S. 797.

<sup>56</sup> Koblenz, Bundesarchiv, B 323/75, Brief von Karl Haberstock an Otto Benesch, 13.01.1939. Bei dem Brief handelt es sich um den wahrscheinlich frühesten Brief der Korrespondenz der beiden nach Beneschs Flucht aus Österreich. Haberstock erhoffte sich von Benesch in Paris u. a. Kontakt zu Wildenstein und bat ihn um Recherchen und Expertisen.

<sup>57</sup> Washington, D. C., National Archives and Records Administration (NARA), M1946, Records Concerning the Central Collecting Points (»Ardelia Hall Collection«), Munich Central Collecting Point, 1945–1951, RG 260/182, Brief von Bruno Lohse an Walter Andreas Hofer, 13.07.1944, zit. nach: Lynn H. Nicholas, *The Rape of Europa. The Fate of Europe's Treasures in the Third Reich and the Second World War*, New York 1994, S. 292.

<sup>58</sup> Zu den wichtigen Namen jüdischer Kunsthändler, die im Rahmen dieses Aufsatzes nicht behandelt werden können, jedoch im Rahmen der größer angelegten Untersuchung thematisiert werden sollen, zählen u. a. Victor Mandl, Jean Lenthal, Alexander und Richard Ball.

Man besann sich auf zuvor erprobte Zusammenarbeit oder basierte seine Netzwerke auf Empfehlungen von Kollegen, die in der Vorkriegszeit mit den jeweiligen Händlern zusammengearbeitet hatten. Hierbei half, dass viele der in Frankreich für das Nazi-Regime tätigen Kunsthändler schon vor dem Krieg viel Zeit im Nachbarland verbracht und zum Teil dort gewohnt hatten. Dies hatte ihnen erlaubt, Geschäftskontakte zu knüpfen, auf die sie während des Krieges zurückgreifen konnten.

Einen entscheidenden Faktor bei den Netzwerken zwischen deutschen und jüdischen Händlern bildete die gemeinsame Muttersprache, in der die Geschäfte abgewickelt wurden. Auch wenn die emigrierten jüdischen Händler wie beispielsweise Loebel nicht aus Deutschland stammten, sprachen sie sehr oft Deutsch. Somit konnten, wie bei Hugo und Herbert Engel, Geschäfte mit Deutschen in deutscher Sprache abgewickelt werden, was viele logistische Abläufe erleichterte. Darunter fiel u. a. die Korrespondenz per Post. In Briefen insbesondere in die »zone libre«, in denen – wie das Beispiel eines Briefes von Karl Haberstock an Herbert Engel gezeigt hat – zur Verschleierung von Vorgängen oft Codes, Decknamen oder Abkürzungen verwendet wurden, war es leichter zu kommunizieren, wenn die Muttersprache beider Briefpartner Deutsch war.

Ein weiterer Punkt betrifft die Arbeitsweise, die sich für Geschäfte zwischen deutschen und jüdischen Kunsthändlern etabliert hatte. Das Ausstellen fiktiver Rechnungen für Kunstwerke, die nicht aus dem Bestand jüdischer Händler wie Loebel stammten, für die sie aber trotzdem Rechnungen unterschrieben, lässt sich mehrfach beobachten. Jüdische Händler wie etwa Jean Lenthal dienten auf diese Weise als ›Strohleute‹ für halblegale Transaktionen. Sie ›halfen‹ deutschen Händlern wie Gurlitt ›aus‹, was nach dem Krieg jedoch nicht immer leicht zu beweisen war und gegen sie verwendet werden konnte.<sup>59</sup>

Die sich wandelnde politische Situation in Frankreich zwischen 1940 und 1944 wirkte sich direkt auf die Art und Zusammensetzung der Netzwerke aus. In der bis 1942 unbesetzten »zone libre« im Süden des Landes hatten sich, wie gezeigt wurde, viele jüdische Kunsthändler, aber auch Kunstsammler niedergelassen. Sie hatten sich hier zunächst sicher geglaubt. Doch änderte sich die Situation der jüdischen Agenten, die den Kampf um die besten Werke unter dem Druck der Händler des Naziregimes zu bedienen hatten, angesichts der anwachsenden Bedrohung durch die deutschen Besatzer rasch. Die Händler standen zur Verfügung, bis ihnen die Flucht gelang, wie die Beispiele von Arthur Goldschmidt und Herbert Engel zeigen: Die Netzwerke zwischen ihnen und Vertretern des Naziregimes waren dadurch flüchtiger bzw. bestanden oft nur für kürzere Zeit. Wie hoch die Gefahr war, der sich die jüdischen Kunsthändler in Frankreich

---

59 Vgl. die Erklärung von Hildebrand Gurlitt vom 26.09.1947, in der er dem jüdischen Händler Jean Lenthal bestätigt, ihm 1942 oder 1943 mit der Ausstellung von Quittungen zu Verkäufen, an denen Lenthal nicht beteiligt war, ausgeholfen zu haben, Washington, D. C., National Archives and Records Administration (NARA), M1946, Records Concerning the Central Collecting Points (›Ardelia Hall Collection‹), Munich Central Collecting Point, 1945–1951, RG 260, Roll 57.



aussetzen, verdeutlicht das weitere Schicksal von August Liebmann Mayer. Der für Haberstock tätige Gutachter wurde im Februar 1944 in Monte Carlo verhaftet, nachdem er von einem französischen Kunsthändler denunziert worden war. Über Nizza gelangte er ins Durchgangslager Drancy bei Paris. Von dort wurde Mayer ins Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau deportiert, wo er wahrscheinlich am 12. März 1944 ermordet wurde.<sup>60</sup>

Die Situation in Paris stellte sich anders dar als im Süden des Landes. Jüdische Händler wie Allen Loebel oder Hugo Engel hatten hier bereits vor Beginn der Besetzung Kunsthandlungen eröffnet, denen nun die Arierisierung drohte: Um diese zu umgehen und um zu erreichen, dass die Händler weiterhin die Geschäfte führen konnten, wurden eine Reihe von (Schein-)Verkäufen arrangiert und Ausnahmeregelungen gefunden. Viele davon mussten im engen Austausch mit den Vertretern des »Dritten Reichs« und Institutionen wie dem *Commissariat général aux questions juives*, das die Maßnahmen des Vichy-Regimes gegen die jüdische Bevölkerung koordinierte, erfolgen. Hierdurch wurden administrative Spuren in Form von internen Berichten, Bekanntmachungen, offiziellen Briefen und Genehmigungen produziert, was für die mobiler agierenden Agenten in Südfrankreich kaum der Fall war. Vereinfacht könnte man sagen, dass sich zumindest für einen Teil der jüdischen Kunsthändler in Paris heute mehr offizielle Dokumente finden lassen als für viele der Agenten und Informanten im Süden. Doch trägt dies nicht automatisch dazu bei, Klarheit über den Ablauf der Ereignisse zu liefern. Dies wird jedem Forschenden spätestens bei dem Versuch klar, Begebenheiten anhand von Gerichtsakten und Nachkriegsberichten zu rekonstruieren. Wie der Blick in die Vernehmungen von Allen Loebel und Bruno Lohse zeigt, wurden dieselben Ereignisse von den verschiedenen Seiten oft unterschiedlich interpretiert. Der zeitliche Abstand zu den Vorkommnissen verzerrt die Schilderungen noch zusätzlich.

Abschließend lässt sich sagen: Sowohl im Detail als auch aus der Gesamtperspektive erweisen sich die inoffiziellen Netzwerke, in denen jüdische, nach Frankreich emigrierte Kunsthändler während der Besatzung agierten, als vielschichtiges, oftmals widersprüchliches Konstrukt. Künftige Forschungsarbeiten zu weiteren Akteuren werden es ermöglichen, den Themenkomplex auf breiterer Ebene zu analysieren.

---

<sup>60</sup> Fuhrmeister/Kienlechner 2015 (Anm. 38), S. 420–421.

Frontispiz Seite 202: Anonym, *Porträt eines Kindes, das eine Birne hält*, um 1520, MNR (Musées Nationaux Récupération) 358, Depot in: Straßburg, Musée des Beaux-Arts. Am Ende des Zweiten Weltkriegs gerettetes Werk, das 1951 vom Musée du Louvre im Musée des Beaux-Arts in Straßburg hinterlegt wurde. Herkunft nicht geklärt. Im Falle einer Enteignung wird das Werk an seine rechtmäßigen Eigentümer zurückgegeben; Foto: Musées de Strasbourg, M. Bertola



# Die Erwerbungen der Ägyptischen Abteilung der Staatlichen Museen zu Berlin auf dem Pariser Kunstmarkt während der Besatzung 1940–1944: Eine Spurensuche

Mattes Lammert

»Hier sind eine Reihe guter Stücke im Handel, die ich gern erwerben würde.«<sup>1</sup> Als der Direktor der Ägyptischen Abteilung der Staatlichen Museen zu Berlin, Günther Roeder (1881–1966), im Oktober 1941 im Auftrag der Luftwaffe in Frankreich weilte, schien er beeindruckt von den Gelegenheiten, die der Pariser Kunstmarkt für die deutschen Besatzer bot. In einem Brief, den er gut ein Jahr nach dem Beginn der Besatzung an einen Berliner Kollegen schrieb, machte er keinen Hehl aus seinen Ambitionen, diese auch zum Vorteil der Ägyptische Abteilung nutzen zu wollen, die er erst kurz zuvor übernommen hatte. Nach jahrelangen Verhandlungen war Roeder (Abb. 1), der 1937 der NSDAP beitrug und zuvor das Hildesheimer Pelizaeus-Museum leitete, 1940 zum Nachfolger von Heinrich Schäfer (1868–1957) berufen worden.<sup>2</sup> Das wichtigste Argument für seine Berufung war dabei die Hoffnung, dass mit Roeders Wechsel aus Hildesheim auch die Sammlung des Pelizaeus-Museums und vor allem die Funde aus der von ihm verantworteten Hermopolis-Expedition nach Berlin gelangen würden.<sup>3</sup> Schließlich waren

---

1 Brief von Günther Roeder an Rudolf Anthes, 18.10.1941, SMB-ÄMP, Archiv.

2 Herbert Reyer, »Der Ägyptologe Günther Roeder 1881–1966. Biographische Skizze eines Hildesheimer Museumsdirektors mit einem Verzeichnis seiner Schriften«, in: Antje Spiekermann (Hg.), »Zur Zierde gereicht...« *Festschrift Bettina Schmitz zum 60. Geburtstag*, Hildesheim 2008, S. 187–216; Bettina Schmitz und Antje Spiekermann, »Der Roeder-Handke-Nachlass im Stadtarchiv Hildesheim (Bestand 364). Ein erster Überblick«, in: *Hildesheimer Jahrbuch*, Bd. 80, 2008, S. 273–289; Thomas Schneider, »Ägyptologen im Dritten Reich. Biographische Notizen anhand der sogenannten ›Steindorff-Liste‹«, in: Ders. und Peter Raulwing (Hg.), *Egyptology from the First World War to the Third Reich. Ideology, Scholarship, and Individual Biographies*, Leiden 2012, S. 120–247, hier S. 184–185.

3 »Ich berichte über meine Besprechung mit Staatsminister Prof. Dr. Popitz wegen der Lage und der Zukunft der Deutschen Hermopolis Expedition. Diese ist für das Pelizaeus-Museum insofern von Bedeutung, als es nach der Teilung die Funde aufnehmen soll. Staatssekretär Z. wirft die Frage nach einer Überführung des Museums einschliesslich der zu erwartenden Funde nach Berlin auf. [...]

1 Buch-Ankündigung  
»Hermopolis Expedition  
1929-1939«

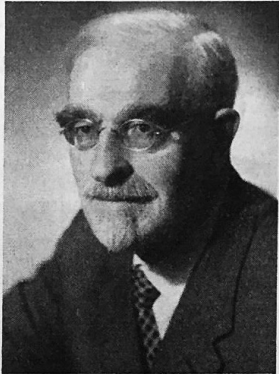
**Pelizaeus-Museum zu Hildesheim**  
Wissenschaftliche Veröffentlichung 4

# HERMOPOLIS

## 1929 - 1939

*Ausgrabungen der Deutschen Hermopolis-Expedition im Hermopolis, Ober-Ägypten, in Verbindung mit zahlreichen Mitarbeitern herausgegeben von Günther Roeder, Hildesheim*

XVI u. 390 Seiten, sowie 93 Tafeln, im Format 21×30 cm. Preis: DM 92.—



G. Roeder

diese Objekte aus der letzten noch aktiven deutschen Ausgrabung für die Staatlichen Museen zu Berlin von allergrößtem Interesse. Jedoch kam die Hermopolis-Expedition mit Kriegsbeginn zum Erliegen, noch bevor die Funde nach Deutschland gebracht werden konnten, womit auch der wichtigste Grund für Roeders Berufung plötzlich im wahrsten Sinne des Wortes gegenstandslos geworden war.<sup>4</sup>

Umso wichtiger war es für Roeder, nun andere Wege zu finden, um den Bestand der Ägyptischen Abteilung zu erweitern. Die Möglichkeit dazu bot sich, als er 1941 erstmals für die Luftwaffe nach Frankreich abkommandiert wurde und auch in Paris Station machte.<sup>5</sup> Hier waren mit dem Einzug der deutschen Truppen die amerikanischen Sammler, die jahrzehntelang den französischen Kunstmarkt dominiert hatten, auf einmal von diesem ausgeschlossen. Zugleich bestand, nicht zuletzt durch die erzwungenen Verkäufe und Enteignungen jüdischer Sammler und Kunsthändler, ein großes Angebot auf dem Markt.<sup>6</sup> Neben führenden Nationalsozialisten wie Adolf Hitler und Hermann Göring hatten auch einige deutsche Museen frühzeitig die Gelegenheiten ausgenutzt, die der Pariser Kunst-

Generaldirektor Kummel hat sich für die Staatlichen Museen zu der Übernahme des Pelizaeus-Museums [...] bereit erklärt. «: Notiz von Roeder, 18.11.1939, SMB-ZA, I/ÄM 91.

4 Günther Roeder, *Ein Jahrzehnt deutscher Ausgrabungen in einer ägyptischen Stadtruine: Deutsche Hermopolis-Expedition 1929-1939*, Hildesheim 1951.

5 Roeder war während des Zweiten Weltkriegs immer wieder im Auftrag der Luftwaffe in Frankreich, siehe Reyer 2008 (Anm. 2), S. 204.

6 Laurence Bertrand Dorléac, »Le marché de l'art à Paris sous l'Occupation«, in: Françoise Cachin (Hg.), *Pillages et Restitutions. Le destin des œuvres d'art sorties de France pendant la Seconde Guerre Mondiale*, Paris 1997, S. 87-96; Lynn Nicholas, *Der Raub der Europa. Das Schicksal europäischer Kunstwerke im Dritten Reich*, München 1997, S. 157-246; Hector Feliciano, *Das verlorene Museum. Vom Kunstraub der Nazis*, Berlin 1998, S. 121-151; Jonathan Petropoulos, *Kunstraub und Sammelwahn. Kunst und Politik im Dritten Reich*, Berlin 1999, S. 159-179; Emmanuelle Polack, *Le marché de l'art sous l'Occupation 1940-1944*, Paris 2019.



markt unter Besatzungsbedingungen bot – allen voran die Museen aus dem Rheinland.<sup>7</sup> Die Berliner Museen zeichneten sich hingegen in den ersten Besatzungsjahren eher durch ihre Abwesenheit aus. So zeugt Roeders Brief nicht nur von den Möglichkeiten, die der Pariser Kunstmarkt bot, sondern ebenso von der Furcht, diese zu verpassen: »Andere Museen haben auch reichlich Geld zur Verfügung und geben es hier aus.«<sup>8</sup>

Der Neid, der in diesen Worten mitschwingt, ist durchaus nachvollziehbar. Verfügten die Staatlichen Museen zu Berlin als größtes deutsches Museum doch zu diesem Zeitpunkt keinesfalls über die notwendigen Mittel für größere Ankäufe. Es bleibt also die Frage offen, inwiefern Roeder seinen Wunsch, »eine Reihe guter Stücke im Handel« zu kaufen, überhaupt realisieren konnte – eine Frage, der gerade angesichts der späteren Rückgabe des Großteils der Erwerbungen deutscher Museen während der Besatzung eine besondere Bedeutung zukommt.<sup>9</sup> Schließlich setzte die französische Regierung mit dem Verweis auf die »Londoner Deklaration« von 1943, nach der alle Eigentumswechsel während der Besatzung für ungültig erklärt wurden, durch, dass in der Nachkriegszeit neben den *beschlagnahmten* auch von Deutschen *erworbene* Kunstwerke an Frankreich restituiert werden mussten.<sup>10</sup> So befinden sich viele dieser Erwerbungen deutscher Museen heute als Bestand der *Musées Nationaux Récupération* (MNR) in französischen Nationalmuseen wie dem Louvre.<sup>11</sup> Dabei hat die späte Aufarbeitung der Provenienzen dieses Bestandes in den letzten Jahren und die daraus resultierenden Restitutionen gezeigt, wie relevant die Überprüfung eines möglichen verfolgungsbedingten Entzugs angesichts der Verflechtung von Kunstraub und Kunsthandel während der Besatzung selbst im Falle von Erwerbungen ist.<sup>12</sup> Obgleich die Rolle der rheinischen Museen auf dem Pariser

---

7 Bettina Bouresh, »Sammeln Sie also kräftig!« Kunstrückführung ins Reich im Auftrag der Rheinischen Provinzialverwaltung 1940-1945«, in: Bazon Brock und Achim Preiß (Hg.), *Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis fünfundvierzig*, München 1990, S. 59–75; Nikola Doll, »Die ›Rhineland-Gang‹. Ein Netzwerk kunsthistorischer Forschung im Kontext des Kunst- und Kulturgutraubes in Westeuropa«, in: Ulf Häder (Hg.), *Museen im Zwielicht. Ankaufspolitik 1933-1945*, Magdeburg 2007 (2002), S. 63–90.

8 Brief von Roeder an Anthes, 18.10.1941, SMB-ÄMP, Archiv.

9 Claude Lorentz, *La France et les restitutions allemandes au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, 1943-1954*, Paris 1998.

10 Wilfried Fiedler, »Die Alliierte (Londoner) Erklärung vom 5.1.1943: Inhalt, Auslegung und Rechtsnatur in der Diskussion der Nachkriegsjahre«, in: Jürgen Basedow, Isaak Meier, Anton Schnyder, Talia Einhorn und Daniel Girsberger (Hg.), *Private Law in the International Arena. Privatrecht in der internationalen Arena*, Den Haag 2000, S. 197–218; Thomas Armbruster: *Rückerstattung der Nazi-Beute. Die Suche, Bergung und Restitution von Kulturgütern durch die westlichen Alliierten nach dem Zweiten Weltkrieg*, Berlin 2008, S. 215–222; Tessa Friederike Rosebrock, *Kurt Martin und das Musée des Beaux-Arts de Strasbourg. Museums- und Ausstellungspolitik im ›Dritten Reich‹ und in der unmittelbaren Nachkriegszeit*, Berlin 2012, S. 237.

11 Isabelle le Masne de Chermont und Laurence Sigal-Klagsbald (Hg.), *À qui appartenait ces tableaux?*, Paris 2008, zu den ursprünglich von deutschen Museen erworbenen Kunstwerken siehe S. 135–175.

12 Ebd.; Corinne Bouchoux, »Si les tableaux pouvaient parler...« *Le traitement politique et médiatique des retours d'œuvres d'art pillées et spoliées par les Nazis 1945-2008*, Rennes 2013. Ebenso Anm. 6.

Kunstmarkt inzwischen relativ gut erforscht ist,<sup>13</sup> hat die Ankaufspolitik der Staatlichen Museen zu Berlin während der Besetzung bisher kaum Aufmerksamkeit in der Forschung gefunden. Ein Grund dafür ist wohl, dass bisher auf Basis der Nachforschungen der Alliierten in der Nachkriegszeit immer davon ausgegangen wurde, dass die Berliner Museen im besetzten Frankreich nur marginal Kunst erworben haben. Zumal diese – ganz im Gegensatz zu anderen deutschen Museen – auch niemals Werke restituiert haben, die von ihnen selber auf dem Pariser Kunstmarkt erworben wurden.<sup>14</sup>

### Die Erwerbungen während der Besetzung

Welche zentrale Rolle die deutschen Museen als Akteure auf dem Pariser Kunstmarkt spielten, zeigen eindrucksvoll die sogenannten *Schenker-Papers*, die bis heute eine der wohl wichtigsten Quellen für die Rekonstruktion der Aktivitäten während der Besetzung sind. Im Rahmen seiner Ermittlung zum Kunstraub durch die deutschen Besatzer hatte der britische Kunstoffizier Douglas Cooper (1911–1984) kurz nach der Befreiung von Frankreich die Geschäftsunterlagen der Firma Schenker in der verwaisten Pariser Zweigstelle beschlagnahmt.<sup>15</sup> Da Schenker nicht nur eines der größten Transportunternehmen war, sondern sich früh auch auf den lukrativen Kunsttransport spezialisiert hatte, enthielten die Versanddokumente Informationen, die in vielen Fällen erst die Identifizierung zahlreicher deutscher Käufer nach dem Krieg ermöglichten. Dazu zählten neben Angaben zum Empfänger in Deutschland und zum Absender in Frankreich auch Eintragungen zum Aufgabedatum und zur Versicherungssumme, die wiederum Rückschlüsse auf Käufer, Verkäufer, Kaufdatum sowie Kaufpreis zuließen. Auffällig war dabei, wie viele der Transporte an deutsche Museen adressiert waren.

13 Bettina Bouresh, »Kunsterwerbungen im Rahmen der Neuordnung des Rheinischen Landesmuseum Bonn 1939-1945. Eine Fallstudie«, in: Ulf Häder (Hg.), *Museen im Zwielficht. Ankaufspolitik 1933-1945*, Magdeburg 2007 (2002), S. 51–62; Katja Terlau, »Das Walraff-Richartz-Museum in der Zeit zwischen 1933-1945«: in: Ebd., S. 31–49; Rainer Budde, »Anmerkungen zu den Erwerbungen des Walraff-Richartz-Museum in den Jahren 1941-1944«, in: *Walraff-Richartz-Jahrbuch*, Bd. 47, 1985/1986, S. 19–28; Marion Widmann, »Passion und Pathologie des Sammlers«, in: *Bonner Jahrbücher*, Bd. 205, 2005, S. 243–283. Siehe dazu auch den Artikel von Elisabeth Furtwängler in diesem Band.

14 Der deutsche Bundeskanzler Helmut Kohl gab 1994 im Rahmen eines feierlichen Festakts 28 Werke an den französischen Staatspräsidenten François Mitterrand zurück, die während der Besetzung nach Deutschland gelangt waren und sich seit 1972 in der Obhut der Nationalgalerie befanden, ohne aber jemals von den Staatlichen Museen zu Berlin angekauft worden zu sein. Siehe Lothar Brauner, *Bilder aus Frankreich*, Berlin 1991; Marion Hamon (Hg.), *Ceuvres restituées par l'Allemagne*, Paris 1994.

15 Feliciano 1998 (Anm. 6), S. 127.

Für die Auswertung der Versandunterlagen wurde deshalb eine eigene Liste mit den Ankäufen deutscher Museen erstellt, die später als Grundlage für den Bericht »Accessions to German Museums, and Galleries, during the Occupation of France« diente.<sup>16</sup> Dieser Bericht vom 5. April 1945 scheint dabei nachträglich den Eindruck des Direktors der Ägyptischen Abteilung Roeder ausdrücklich zu bestätigen: Zeigt er doch, dass in den ersten Jahren der Besetzung, als das Angebot noch groß und die Preise klein waren, vor allem die rheinischen Museen – darunter das Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld, das Museum Folkwang in Essen und das Landesmuseum Bonn – für Millionen Francs Kunstwerke in Paris erwarben. Der Bericht kommt deshalb zu dem bis heute in der Forschung vorherrschendem Schluss: »Die Belege der Schenker Papers über die Ankäufe, die während der Besetzungszeit in Frankreich für deutsche Museen getätigt wurden, zeigen ein auffälliges geographisches Ungleichgewicht. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Museen in der Rheinprovinz allen voraus waren, der Rest eigentlich gar nicht der Rede wert«.<sup>17</sup>

Für die Staatlichen Museen zu Berlin sind hingegen nur einige wenige Ankäufe aufgelistet, die im Vergleich zu den umfangreichen Erwerbungen der rheinischen Museen zunächst unbedeutend wirken. Nicht nur aufgrund ihrer Anzahl, sondern ebenso wegen ihrer geringen Preise.<sup>18</sup> Zwar ist der Eintrag zur Ägyptischen Abteilung der mit Abstand größte aller Abteilungen der Berliner Museen, doch bleiben die Angaben vage (Abb. 2): Für den Großteil der Erwerbungen sind überhaupt keine Ankaufsdaten und -preise genannt und die Beschreibungen – »stele«, »bas-reliefs« oder »vases« – bleiben generisch.<sup>19</sup> Nur für zwei Objekte sind überhaupt konkrete Preise aufgelistet, ein »Female head (stone)« für 28 000 Francs sowie ein »Dog (stone)« für 40 000 Francs. Vor diesem Hintergrund lässt sich die Frage, inwiefern Roeder seinen Wunsch, »eine Reihe guter Stücke im Handel« zu erwerben, auch realisieren konnte, also kaum beantworten. Zumal durch Kriegsbeschädigungen nicht nur ein erheblicher Teil der Sammlung der Ägyptischen Abteilung zerstört wurde, sondern ebenso ein Großteil ihres Archivs.<sup>20</sup>

---

16 Bericht »Accessions to Germans Museums, and Galleries, during the Occupation of France«: The National Archives, London, FO 1046/763/3. Neben dieser Liste mit Ankäufen deutscher Museen (*Schenker Papers*, Part 1) existiert auch eine Liste mit Erwerbungen deutscher Kunsthändler, Sammler oder Privatpersonen (*Schenker Papers*, Part 2), die wiederum Grundlage für den Bericht »Purchases of Works of Art in France during the Occupation by and on behalf of German dealers and officials« war, ebd.

17 »The evidence of the Schenker papers on the purchases made in France on behalf of German museums during the occupation, shows a striking geographical unevenness. Broadly speaking, so far as the present papers are concerned, the museums in the Rheinprovinz were first, the rest nowhere.«: Ebd., S. 1. Alle englischen und französischen Zitate in diesem Artikel sind vom Autor übersetzt.

18 Hector Feliciano veröffentlichte im Anhang seines Buches erstmals eine Auswahl der *Schenker-Papers* mit Erwerbungen deutscher Museen, auf die kurzen Einträge zu den Staatlichen Museen zu Berlin verzichtete er jedoch gänzlich. Siehe Feliciano 1998 (Anm. 6).

19 Bericht »Accessions to Germans Museums, and Galleries, during the Occupation of France«, National Archives, London, FO 1046/763/1, S. 2.

20 Hannelore Kischkewitz, »Die Jahre 1939-1945 im Ägyptischen Museum«, in: Jörn Grabowski

Berlin : State Museums (Egyptian Department).

The following articles were purchased on behalf of the above department :-

<u>Description of work of art</u>	<u>Dealer</u>	<u>Price Paid</u>	<u>Date</u>
Female head (stone)	Brummer	28,000 fr:	5/10/43.
Dog (stone)	"	40,000 fr:	5/10/43.
5 Stele	Hindamian		30/7/43.
1 Relief with Kings	Sambon		
" " " "	"		
Small wooden figure	"		
Woman's head	"		
Statue of man crouching	"		
Relief of group of men	"		

17 further articles (bas-reliefs, vases etc.) were purchased from Kalebjian.

2 *Ausschnitt aus den »Schenker-Papers«, 5. April 1945, The National Archives: FO 1046/763/3*

So haben sich im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin kaum relevante Akten für den betreffenden Zeitraum erhalten.

Seit 2019 werden nun im Rahmen eines vom Deutschen Zentrum Kulturgutverluste finanzierten Forschungsprojekts an der Technischen Universität Berlin, das in Kooperation mit dem Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris und den Staatlichen Museen zu Berlin durchgeführt wird, erstmalig systematisch und abteilungsübergreifend die Erwerbungen der Berliner Museen auf dem Pariser Kunstmarkt während der Besetzung untersucht. Durch weiterführende Recherchen konnte dabei im Hausarchiv des heutigen Ägyptischen Museums ein Erwerbungs-dossier identifiziert werden, das in der unmittelbaren Nachkriegszeit angelegt wurde.<sup>21</sup> Dieses unveröffentlichte Erwerbungs-dossier bildet – gemeinsam mit weiteren Unterlagen aus deutschen und französischen Archiven – die Grundlage für die vorliegende Spurensuche zu den Erwerbungen der Ägyptischen Abteilung auf dem Pariser Kunstmarkt während der Besetzung, deren Schicksal nach dem Krieg und den genauen Erwerbungs-umständen.

Wie aus diesen Dokumenten hervorgeht, nutzte Roeder schon seinen ersten Aufenthalt in Paris im Mai 1941, um mögliche Erwerbungen für die Ägyptische Abteilung zu identifizieren. Ein kleiner ägyptischer Bronzekasten mit drei Ichneumons aus der Spätzeit (Abb. 3), den er beim Kunsthändler Bellerophon Geladakis entdeckte, schien es ihm

und Petra Winter (Hg.), *Zwischen Politik und Kunst. Die Staatlichen Museen zu Berlin in der Zeit des Nationalsozialismus*, Köln/Weimar/Wien 2013, S. 287–301.

<sup>21</sup> Für die Unterstützung meiner Recherchen danke ich der Direktorin des Ägyptischen Museums und Papyrussammlung, Friederike Seyfried, sowie Jana Helmbold-Doyé und Klaus Finneiser.



dabei so angetan zu haben, dass er direkt nach seiner Rückkehr den Beirat einberief, um sich den Ankauf genehmigen zu lassen.<sup>22</sup> Der Abschluss dieser Erwerbung während eines erneuten Aufenthalts Roeders einige Monate später im Oktober 1941, war jedoch nur über Umwege möglich, wie eine unscheinbare Notiz zum Ankauf in den Kassenbüchern zeigt:<sup>23</sup>

»In der letzten Sitzung des Beirats vom 30. September 1941 war dem Ankauf eines ägyptischen Bronzekastens [...] zugestimmt. Zur Bezahlung waren jedoch keine Mittel vorhanden. [...] Durch die zuständige Dienststelle bei dem Militärbefehlshaber wurde ich in Verbindung mit Adolf Wüster gebracht, der in Paris für den Herrn Reichs-Außenminister Ribbentrop Einkäufe tätigt. Er erklärte sich bereit, mir die 4000,-- Francs vorzustrecken [...].«<sup>24</sup>

Während andere deutsche Museen also Millionen Francs auf dem Pariser Kunstmarkt ausgaben, konnten die Berliner Museen trotz des geringen Kaufpreises von umgerechnet gerade einmal 200 Reichsmark die Erwerbung nur dank der Unterstützung von



3 *Tiersarg mit drei Ichneumons*, Bronze, 3 x 9 x 11 cm, ÄM 24008, Staatliche Museen zu Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung – Preußischer Kulturbesitz

22 Beiratsprotokoll, 30.09.1941, SMB-ZA, I/GV 1671.

23 Rechnung, 23.11.1941, ebd.

24 Notiz von Roeder, 20.10.1941, ebd.

einem der wohl aktivsten deutschen Kunsthändler während der Besatzung, Adolf Wüster (1888–1972), erfolgreich abschließen.<sup>25</sup> Zwar bot der Pariser Kunstmarkt große Gelegenheiten, wie Roeder in dem bereits zitierten Brief betont, doch drohten die Berliner Museen wegen ihres Geldmangels davon ausgeschlossen zu werden.

Unter diesen Umständen sah sich der Generaldirektor der Berliner Museen, Otto Kummel (1874–1952), nicht zuletzt unter Druck seiner Abteilungsleiter, gezwungen, beim für die Museen zuständigen Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, Bernhard Rust (1883–1945), zu intervenieren, um eine Erhöhung der Ankaufsmittel zu erreichen. Sein Schreiben vom 6. Oktober 1941, in dem er nicht zuletzt auf die Aktivitäten der rheinischen Museen auf dem Pariser Kunstmarkt verweist, führte dazu, dass ab April 1942 schließlich ausreichende Mittel für größere Erwerbungen zur Verfügung standen.<sup>26</sup> Wie aus Ankaufslisten des Erwerbungs dossiers hervorgeht, nutzte Roeder diese neuen Möglichkeiten, um während eines weiteren Aufenthalts in Paris 1943 mindestens 32 Objekte im Gegenwert von rund 1,5 Millionen Francs zu kaufen.<sup>27</sup> Zur Vorbereitung dieser Erwerbungen hatte sich Roeder bei seinen Besuchen in den Pariser Kunsthandlungen schon zuvor systematisch Notizen mit kurzen Beschreibungen sowie Skizzen angelegt, die sich teilweise noch heute im Hausarchiv des Ägyptischen Museums befinden.<sup>28</sup> Begleitet wurde er dabei oftmals von Anthonin Juritzky (1887–1961), einem Kunsthistoriker, der ursprünglich aus Niederösterreich stammte und in Wien im Auktionshaus Dorotheum gearbeitet sowie eine Kunstzeitschrift herausgegeben hatte.<sup>29</sup> 1938 wanderte er nach Paris aus, wo er fortan aufgrund der adligen Herkunft seiner Mutter als »Prince Juritzky« auftrat.<sup>30</sup> Während der Besatzungszeit arbeitete er eng mit der Abteilung des deutschen Kunstschutzes zusammen, für die er nicht nur als Experte tätig war, sondern ebenso kontinuierlich den Kunstmarkt für Antiquitäten und alte Kunst beobachtete. Dieses Wissen wusste er zu Geld zu machen, indem er deutsche Kunsthändler und vor allem Museumsdirektoren bei ihrer Suche nach potentiellen Ankäufen gegen eine Vermittlungskommission unterstützte, wie auch den Direktor der Ägyptischen Abteilung.

Auf Grundlage seiner Notizen wählte Roeder diejenigen Stücke aus, die er dann nach der Bereitstellung der notwendigen Mittel für die Berliner Museen fest ankaufte. Darunter in den Galerien von Charles Ratton (1897–1986), 14, rue de Marignan, von Arthur Sambon (1867–1947), 7, rue du Docteur Lancereaux, von Yervant (Édouard) Hindamian (1877–1958), 14, rue des Pyramides, von Ernest Brummer (1891–1964), 126, rue du Fauborg Saint-Honoré, sowie von den Brüdern Hagop (1869–?) und Garbis Kalebdjian

25 Zu Adolf Wüster, der auch andere Museen bei ihren Erwerbungen unterstützte, siehe Rosebrock 2012 (Anm. 10), S. 131–137.

26 Brief von Otto Kummel an Bernhard Rust, 06.10.1941, SMB-ZA, I/ÄM 48.

27 SMB-ÄMP, Archiv.

28 Ebd.

29 Zu Alfred Juritzky siehe Birgit Kirchmayr, Friedrich Buchmayr und Michael John, *Geraubte Kunst in Oberdonau*, Linz 2007, S. 434–454.

30 Ebd.

(1885–1954), 52 bis avenue d’Iéna.<sup>31</sup> Obwohl Roeder seine militärischen Einsätze in Frankreich frühzeitig genutzt hatte, um potentielle Ankaufsobjekte zu identifizieren, wären diese Erwerbungen schließlich trotzdem fast noch an administrativen Hürden gescheitert, da die Ausfuhr der Werke in den letzten Besatzungsjahren eine große Herausforderung darstellte. Zum einen waren durch die Kriegswirtschaft die Transportkapazitäten erheblich eingeschränkt und es mangelte selbst an Verpackungsmaterial, das nur noch auf dem Schwarzmarkt besorgt werden konnte. Zum anderen hatte die deutsche Besatzungsmacht nach Beschwerden die Ausfuhrbestimmungen verschärft. Obwohl die Erwerbungen des Ägyptischen Museums also teilweise schon im Juli 1943 bei den Händlern abgeholt wurden, fehlten wichtige Nachweise über die Bezahlung, sodass die notwendigen Genehmigungen für einen Weitertransport nach Deutschland nicht erteilt werden konnten.<sup>32</sup> Erster Ansprechpartner war in solchen Fällen oft der deutsche Kunstschutz in Paris, dessen Mitarbeiter meist selbst ehemalige Museumsmitarbeiter waren, und ihre Kollegen in den deutschen Museen bei Erwerbungen sehr aktiv unterstützen.<sup>33</sup> So sah sich der dortige Leiter des Referats »Archäologie und Vorgeschichte«, Hans Möbius (1895–1977), sogar gezwungen, in einem Brief an den Sammlungsleiter der Berliner Skulpturenabteilung, Theodor Demmler (1879–1944), noch einmal auf die Dringlichkeit der Angelegenheit hinzuweisen, wobei auch deutlich wird, dass man sich angesichts des Kriegsverlaufs schon Ende 1943 über die begrenzte verbleibende Zeit bewusst war:

»Sehr dankbar wäre ich Ihnen, wenn Sie über alle diese Schwierigkeiten Herrn Direktor Dr. Roeder von der Ägyptischen Abteilung orientieren wollten, denn dieser hat s.Zt [seiner Zeit] nicht die ordnungsmäßigen Rechnungen vorgelegt, so dass schon die Bezahlung seiner Ankäufe fast unüberwindliche Schwierigkeiten bereitete. Eine Ausfuhr auf dem normalen Wege ist aber in seinem Fall nun völlig ausgeschlossen [...].«<sup>34</sup>

Und mit dieser Einschätzung sollte er Recht behalten.

---

31 Listen der während der Besatzung in Frankreich erworbenen Kunstgegenstände, SMB-ÄMP, Archiv.

32 Übergabebestätigung von Hindamian an Schenker, 30.07.1943, National Archives and Records Administration, Washington (NARA), RG 260, M1946, Administrative records, correspondence, denazification orders, custody receipts, property cards, Nazi Art Shipments July 1943–September 1943, Bl. 923.

33 Christina Kott, »Militärischer Kunstschutz im Ersten und Zweiten Weltkrieg. Institutionen, Akteure, Diskurse, Handlungsfelder«, in: Hans-Werner Langbrandtner, Esther Rahel Heyer, Florence de Peyronnet-Dryden (Hg.), *Kulturgutschutz in Europa und im Rheinland. Franziskus Graf Wolff Mettermich und der Kunstschutz im Zweiten Weltkrieg*, Köln 2021, S. 115–140, hier S. 135.

34 Brief von Hans Möbius an Theodor Demmler, 11.08.1943, SMB-ZA, I/SKS 65, F 92/43.

So gelang die rechtzeitige Ausfuhr nur noch dank der Unterstützung der Luftwaffe, wie aus einem Schreiben von Roeder an das Transportunternehmen Schenker kurze Zeit später hervorgeht:

»Für die Beförderung von Paris nach Berlin stellten Sie die Bedingung, daß ich Ihnen Durchschriften der Rechnungen über die Ankäufe verschaffe. Leider ist mir dieses wegen der Stellungnahme der Verkäufer nicht möglich. Ich habe deshalb mit den zuständigen Herren Offizieren der Luftwaffe, für die ich auch sonst tätig gewesen bin, in Verbindung gesetzt, und ich habe dort entgegenkommendes Verständnis für die besondere Lage dieses Falles gefunden. Unter Bezugnahme auf dieses Entgegenkommen bitte ich Sie, sämtliche Kisten [...] auszuhändigen, worüber Ihnen ein Auftrag auch von Herrn Professor Dr. Möbius beim Kunstschutz des Militärbefehlshabers in Frankreich [...] zugehen wird.«<sup>35</sup>

Die entsprechende Anweisung von Möbius erfolgte wenige Tage später.<sup>36</sup> Obwohl das Wissen über die Erwerbungen der Ägyptischen Abteilung also nicht zuletzt deren Auflistung in den *Schenker Papers* zu verdanken ist, wurden diese paradoxerweise nicht von Schenker selbst nach Deutschland transportiert. Vielmehr ist es allein den guten Kontakten Roeders zur Luftwaffe zu verdanken, dass die Objekte noch vor der Befreiung von Paris im August 1944 schließlich auch ohne die eigentlich notwendige Ausfuhrgenehmigung von Paris nach Berlin gelangten. Der Ort, für den Roeder diese Objekte gekauft hatte, die Ausstellungsräume der Ägyptischen Abteilung im Neuen Museum, waren jedoch seit Kriegsbeginn geschlossen und wurden kurz darauf bei Bombardierungen am 23. November 1943 zerstört (Abb. 4).<sup>37</sup> Somit waren die Pariser Ankäufe also zu Neuerwerbungen für eine Sammlung ohne Museum geworden, und es sollte noch Jahre dauern, bis das Publikum diese erstmals zu Gesicht bekam. Mit der Stele der Bildhauer Majj und Chaemope aus der 20. Dynastie (ÄM 24028), die Roeder bei Édouard Hindamian für 33.000 Francs kaufte, gehörte zwar auch eine der Pariser Erwerbungen zu den 98 Hauptwerken der Berliner Museen, die im Dezember 1946 vom neuen Generaldirektor Ludwig Justi (1876–1957) unter dem Titel »Wiedersehen mit Museumsgut« als erste Nachkriegsausstellung im Schlossmuseum präsentiert wurde.<sup>38</sup>

35 Brief von Roeder an Schenker, 08.09.1943, NARA, RG 260, M1946, Administrative records, correspondence, denazification orders, custody receipts, property cards, Nazi Art Shipments July 1943–September 1943, Bl. 929, 930.

36 Brief von Möbius an Schenker, 02.10.1943, ebd., Bl. 928.

37 Günter Schade, *Die Museumsinsel. Zerstörung, Rettung, Wiederaufbau*, Berlin 1986, S. 15.

38 Ludwig Justi, *Wiedersehen mit Museumsgut*, Berlin 1946, S. 6, Kat.-Nr. 10. Dazu Klaus Finneiser, »Wiedersehen mit archäologischem Kulturgut. Altägyptische und vorderasiatische Altertümer in der ersten Sonderausstellung der Staatlichen Museen zu Berlin nach dem 2. Weltkrieg«, in: Nadja Cholidis, Elisabeth Katzy und Sabina Kulemann-Ossen (Hg.), *Zwischen Ausgrabung und*





4 Fotografie der Ruinen des Ägyptischen Museums, 1949, Bundesarchiv, 183-S89884, Foto: Kämpfel

Jedoch waren viele der Pariser Erwerbungen erst 1958 nach der Wiedereröffnung der Ägyptischen Abteilung im Bode-Museum in Ost-Berlin erstmalig für die Öffentlichkeit zu sehen.<sup>39</sup>

---

*Ausstellung. Beiträge zur Archäologie Vorderasiens. Festschrift für Lutz Martin*, Münster 2020, S. 51–64.

39 Steffen Wenig (Hg.), *Führer durch das Berliner Ägyptische Museum*, Berlin 1961.

## Das Schicksal der Erwerbungen nach dem Zweiten Weltkrieg

Schon kurz nach der Befreiung von Paris wurde auf Anregung des damaligen Direktors der französischen Nationalmuseen Jacques Jaujard (1895–1967) die *Commission de récupération artistique* (CRA) gegründet, deren Aufgabe darin bestand, systematisch alle Informationen über die in Frankreich während der Besetzung von Deutschen sowohl *beschlagnahmten* als auch *erworbenen* Kunstwerke zu sammeln.<sup>40</sup> In diesem Rahmen wurden mit Hilfe der amerikanischen und britischen Besatzungsmächte auch die Erwerbungen deutscher Museen während der Besetzung überprüft, wodurch ein Großteil dieser Ankäufe in der Nachkriegszeit nach Frankreich zurückgelangte. Dokumente aus dem Hausarchiv zeigen, dass auch die Ägyptische Abteilung spätestens im Mai 1947 aufgefordert wurde, eine Auflistung »aller Vermögenswerte aus den besetzten Gebieten, die nicht von der Wehrmacht fortgeschafft, sondern mit genehmigten Devisenbeträgen im freien Handel erworben wurden [...]«, zu erstellen.<sup>41</sup> Am 25. November 1947 folgte eine weitere Anfrage durch die französische Militärregierung, die vom Magistrat der Stadt Berlin an die Ägyptische Abteilung weitergeleitet wurde. Darin heißt es:

»General-Inspekteur Hepp von der französischen Militärregierung hat von der Mitteilung, dass die ehemals Staatlichen Museen keine während des Krieges aus Frankreich entwendeten Kunstgegenstände besitzen, Kenntnis genommen. Er bittet jedoch um eine vollständige Liste derjenigen Kunstwerke, die während der Besetzung von den Berliner Museen aus Frankreich gekauft worden sind, zugleich mit der Angabe, wo sich diese Kunstwerke zur Zeit befinden.«<sup>42</sup>

Gerade die Frage nach dem aktuellen Aufbewahrungsort ließ sich jedoch angesichts der chaotischen Umstände nach Kriegsende auf der verwüsteten Museumsinsel wohl nur schwer beantworten, wie die Anmerkungen auf hierfür erstellten Listen erahnen lassen.<sup>43</sup>

Während der Großteil der Sammlung der Ägyptischen Abteilung – gemeinsam mit dem von Roeder schon 1941 erworbenen Sarg mit den drei Ichneumons – frühzeitig zum Schutz abtransportiert worden war, erreichten laut einem Vermerk im Ankaufsdossier die restlichen Erwerbungen Berlin erst im März 1944 und damit wohl zu spät für eine Auslagerung.<sup>44</sup> Das Neue Museum wurde im Februar 1945 durch eine erneute Bombardierung

40 Claude Lorentz 1998 (Anm. 9).

41 Fragebogen, 24.05.1947, SMB-ÄMP, Archiv.

42 Anfrage von Eugène Hepp, 25.11.1947, SMB-ÄMP, Archiv.

43 Listen der während der Besetzung in Frankreich erworbenen Kunstgegenstände, ebd.

44 »Erhalten Berlin 3.3.1944«: Ebd. Zum Ägyptischen Museum in der Nachkriegszeit siehe Klaus Finneiser, »Auslagerung des Ägyptischen Museums in Sophienhof. Der Zweite Weltkrieg und die Folgen«, in: Jörn Grabowski und Petra Winter (Hg.), *Zwischen Politik und Kunst. Die Staatlichen Museen zu Berlin in der Zeit des Nationalsozialismus*, Köln/Weimar/Wien 2013, S. 303–316.

fast vollkommen zerstört, doch waren die Neuerwerbungen wohl noch rechtzeitig in den Kellergewölben der Museumsinsel eingelagert worden, wo sie die letzten Kriegsmonate wie durch ein Wunder ohne größere Schäden überstanden.<sup>45</sup> Im Unterschied zu großen Teilen der Sammlung befanden sich die Neuerwerbungen damit nach dem Zweiten Weltkrieg immer noch auf der Museumsinsel und somit außerhalb des unmittelbaren Zugriffs der westlichen Alliierten.<sup>46</sup> Zur Durchsetzung ihrer Ansprüche war die französische Regierung also auf die Unterstützung der sowjetischen Besatzungsmacht angewiesen, in deren Sektor sich die Museumsinsel und damit auch die Pariser Erwerbungen nun befanden. Selbst wenn die Anfrage der französischen Militärregierung von der Ägyptischen Abteilung nachweislich beantwortet wurde, ist unklar, ob das durch die sowjetische Besatzungsmacht kontrollierte Magistrat von Groß-Berlin die Auflistung mit dem aktuellen Einlagerungsorten auch weiterleitete.<sup>47</sup> So konnte bisher trotz intensiver Recherchen keine Kopie dieser Auflistung in französischen, amerikanischen oder britischen Archiven verortet werden.

Stattdessen begannen die sowjetischen Kunstoffiziere selbst mit eigenen Untersuchungen. Ansprechpartner hierfür war Rudolf Anthes (1896–1985), langjähriger Kustos der Ägyptischen Abteilung, der Roeder nach dem Krieg als Direktor beerbte.<sup>48</sup> Anthes, der während der letzten Jahre des Krieges zum Militär eingezogen worden war, scheint dabei über die Details der Pariser Erwerbungen seines Vorgängers nur bedingt informiert gewesen zu sein, wie aus seinem Nachkriegstagebuch hervorgeht, das sich heute ebenfalls im Hausarchiv des Ägyptischen Museums befindet.<sup>49</sup> Dank dieses Tagebuchs ist es möglich, das Schicksal der Erwerbungen zumindest in der unmittelbaren Nachkriegszeit relativ detailliert zu rekonstruieren. Demnach inspizierten sowjetische Kunstoffiziere im Jahr 1948 gleich mehrmals die Pariser Erwerbungen: »Frau Agafonoff und Herrn Sidroff von der Restitution Abteilung der russ. Besatzung [...] sehen sich unsere in Frankreich gekauften Stücke wieder einmal an. Ich verpflichte mich Kopien der Rechnungen + möglichst Bestätigungen des regulären Kaufes zu beschaffen [...]«.<sup>50</sup> Angesichts der Spannungen zwischen den Besatzungsmächten in der Nachkriegszeit scheint die sowjetische Militärregierung die Anfrage der französischen Militärregierung zwar

---

45 Listen der während der Besatzung in Frankreich erworbenen Kunstgegenstände, SMB-ÄMP, Archiv.

46 Zur Nachkriegsgeschichte der Berliner Museen siehe Petra Winter, »Zwillingsmuseen« im geteilten Berlin. *Zur Nachkriegsgeschichte der Staatlichen Museen zu Berlin 1945 bis 1958* (= Jahrbuch der Berliner Museen, Neue Folge, 50, 2008, Beiheft), Berlin 2008.

47 Listen der während der Besatzung in Frankreich erworbenen Kunstgegenstände, SMB-ÄMP, Archiv.

48 Zu Rudolf Anthes siehe David O'Connor, »In Memoriam Rudolf Anthes«, in: *Expedition Magazine. Bulletin of the University Museum of the University of Pennsylvania*, Bd. 27, 1985, Nr. 1, S. 34–36; Henry Fischer, »Rudolf Anthes 1896–1985«, in: *Journal of the American Research Center in Egypt*, Bd. 22, 1985, S. 1–3; Schneider 2012 (2), S. 150–152.

49 Eine Abschrift wurde mir dankenswerterweise von der Leiterin des Zentralarchivs der Staatlichen Museen zu Berlin, Petra Winter, zur Verfügung gestellt.

50 Anthes-Tagebuch, Eintrag vom 28.10.1948, SMB-ÄMP, Archiv.

nicht ignoriert zu haben, doch wollte man offenbar zunächst eigene Nachforschungen zur Herkunft der Objekte anstellen. Im Auftrag der sowjetischen Kunstoffiziere wandte sich Anthes daraufhin direkt an die französischen Verkäufer mit der Bitte, ihm nachträglich »eine Bescheinigung über rechtmäßigen und freiwilligen Verkauf« zukommen zu lassen.<sup>51</sup> Die originalen Antworten haben sich vermutlich nicht erhalten, doch legen Abschriften aus dem Dezember 1948 nahe, dass tatsächlich fast alle Händler dieser Aufforderung nachgekommen sind.<sup>52</sup> Danach wurden die sowjetischen Untersuchungen wohl nicht mehr weitergeführt. Ob hierfür der zwischenzeitliche Abtransport in die Sowjetunion, die veränderten politischen Rahmenbedingungen durch die Gründung der Deutschen Demokratischen Republik oder aber tatsächlich die erbrachten Bescheinigungen der Grund waren, bleibt bisher offen. Wie ein Abgleich mit dem Inventarbuch jedoch gezeigt hat, befindet sich fast alle Pariser Erwerbungen heute noch im Besitz der Staatlichen Museen zu Berlin.

### **Die Frage des »rechtmäßigen und freiwilligen Verkaufs«**

Bei genauerer Untersuchung stellen sich die Erwerbungsstände wesentlich komplexer dar, als es die Bescheinigungen über den »rechtmäßigen und freiwilligen Verkauf« zunächst erahnen lassen, wie an drei Beispielen gezeigt werden soll. Schon der erste Ankauf Roeders mag dabei verdeutlichen, warum es notwendig ist, diese Erwerbungsstände genauer zu untersuchen, selbst wenn die Nachforschungen zumeist dadurch erschwert werden, dass über viele der französischen Händler von Altertümern trotz ihrer Bedeutung bisher nur wenig bekannt ist. So auch im Falle von Bellerophon Geladakis, der sich dank einer erhaltenen Rechnung zweifelsfrei als Verkäufer des 1941 erworbenen Tiersargs mit drei Ichneumons identifizieren lässt.<sup>53</sup> Sein Name taucht im Abschlussbericht der amerikanischen Kunstoffiziere auf, wo er im Register all jener Personen genannt wird, die vermeintlich in den Kunstdiebstahl in Frankreich involviert waren. Die hier aufgeführten Informationen bleiben jedoch spärlich: »Experte für Skulptur und Kunsthandwerk, u.a. Geschäfte mit Bornheim, verkaufte manchmal Kunstwerke auf Kommissionsbasis.«<sup>54</sup>

51 »Die beiliegenden beglaubigten Abschriften von Briefen Pariser Altertumshändler (2 Blatt) sollen bitte weiterbefördert werden an die Dienststelle »Restitutionsabteilung« der russischen Besatzung [...]. Es sind die Bescheinigungen über rechtmäßigen und freiwilligen Verkauf der im Jahr 1943 in Paris durch die Staatlichen Museen erworbenen Kunstgegenstände«: Begleitschreiben zu den Abschriften der »Bescheinigungen über rechtmäßigen und freiwilligen Verkauf«, 15.12.1948, ebd.

52 Abschriften der »Bescheinigungen über rechtmäßigen und freiwilligen Verkauf«, ebd.

53 Rechnung, 23.11.1941, SMB-ZA, I/GV 1671.

54 »Geladakis B., Paris, 1 rue Milton, Dealt with BORNHEIM. Specialist in sculpture and objects d'art. Sometimes sold on commission«: Art Looting Investigation Unit, Final Report, 01.05.1946, Biographical Index of individuals involved in art looting, S. 103, NARA, RG 239, M1944, Records of the



Bisher unveröffentlichte Dokumente in französischen Archiven, die in der Nachkriegszeit im Rahmen von Untersuchungen gegen französische Kunsthändler wegen des Vorwurfs der Kollaboration entstanden sind, zeichnen jedoch ein ganz anderes Bild und zeugen somit auch vom ambivalenten Wert der amerikanischen Nachkriegsuntersuchungen, die bis heute eine der Hauptquellen für die Überprüfung auf verfolgungsbedingten Entzug sind. Wie aus den Ermittlungen der *Commission nationale interprofessionnelle d'épuration* hervorgeht, wurde Bellerophon Geladakis am 21. Januar 1897 in Athen als Sohn des ebenfalls als Kunsthändler tätigen Elie Geladakis geboren.<sup>55</sup> Gemeinsam mit seiner Frau betrieb er einen Stand für Antiquitäten auf dem *Marché de Saint-Ouen* in Paris, empfing Interessenten aber auch in seiner Privatwohnung in der 1, rue Milton, also jener Adresse, auf die auch die Rechnung für die Ägyptische Abteilung ausgestellt ist. Während Geladakis in seiner Stellungnahme offen zugibt, Objekte an den deutschen Kunsthändler Walter Bornheim (1888–1971) veräußert zu haben,<sup>56</sup> bestreitet er vehement die Freiwilligkeit dieser Verkäufe: »[...] Der einzige Grund, warum ich diesen zugestimmt habe, war, um das Leben meiner Frau zu retten.«<sup>57</sup>

Seine Sorge war durchaus begründet. Denn schließlich war Geladakis seit 1934 mit Aida Valdman verheiratet, die jüdischen Glaubens war.<sup>58</sup> Wie weitere Untersuchungsunterlagen des *Comité de confiscation des profits illicites* zeigen, gehörte das Geschäft sogar ursprünglich seiner Frau, wurde dann zu Beginn 1941 zunächst unter Zwangsverwaltung gestellt, bevor es im Juni 1941 von ihm übernommen werden konnte.<sup>59</sup> Aber auch damit war die Gefahr für das Ehepaar keinesfalls gebannt. So kam es im Februar 1944 in ihrer Privatwohnung zu einer Razzia durch die Gestapo, bei der ihre verbliebenden Kunstobjekte beschlagnahmt wurden.<sup>60</sup> Zwar gibt es bisher keinen Hinweis darauf, dass Roeder die prekäre Lage von Geladakis kannte und ausnutzte, dennoch scheinen diese Informationen bedeutsam für die Beurteilung der Erwerbungsumstände – zumal für den Ankauf bei Geladakis als einzige Ausnahme keine Bescheinigung über den »rechtmäßigen und freiwilligen Verkauf« vorliegt.<sup>61</sup>

---

American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas (Roberts Commission).

55 Pierrefitte-sur-Seine, Archives Nationales (AN), F/12/9630, Dossier »Geladakis«.

56 Zur Tätigkeit von Walter Bornheim siehe Detailed Interrogation Report Nr. 11, Walter Bornheim, 15.09.1945, NARA, RG 239, M1782, Reports by the Art Looting Investigation Unit of the OSS relating to jewels, paintings, and other art objects appropriated during WWII.

57 »Je vous demandes instamment, Messieurs, de bien vouloir retenir que ces ventes ne sont pas des opérations faites librement; la sauvegarde de la vie de ma femme a été la seule cause qui m'ait amené à les consentir«: AN, F/12/9630, Dossier »Geladakis«.

58 »Je vous informe tout de suite, que mon épouse Aida Valdman avec laquelle je suis marié depuis le 7 août 1934, est de confession israélite.«, ebd.

59 Archives de Paris, 118W53, Dossier »Geladakis« (411, 412).

60 Ebd.

61 Scheinbar gab es nicht einmal eine Anfrage zur Bestätigung des »rechtmäßigen und freiwilligen Verkaufs«, da sich der schon 1941 angekaufte Tiersarg in Folge seiner frühzeitigen Auslagerung gar

Doch selbst in den Fällen, wo eine solche Bescheinigung existiert, kann ein verfolgungsbedingter Entzug nicht ausgeschlossen werden, wie die Erwerbungen in der Galerie Brummer zeigen. Ursprünglich gegründet im Jahr 1909 von Joseph Brummer (1883–1947), stieg kurze Zeit später auch sein jüngerer Bruder Ernest Brummer (1891–1964) in das Geschäft ein.<sup>62</sup> Als Joseph 1914 nach New York ging, um dort zu expandieren, übernahm Ernest die Pariser Galerie schließlich ganz. Selbst wenn die Umsätze des



5 Galerie Ernest Brummer, Fotografie 1930, Paris, Brummer Gallery Records, The Cloisters Library and Archives, The Metropolitan Museum of Art, New York

nicht mehr auf der von der sowjetischen Besatzungsmacht kontrollierten Museumsinsel, sondern der amerikanischen Sammelstelle für Kunst, dem Central Collecting Point Wiesbaden, befand. Liste der während der Besetzung in Frankreich erworbenen Kunstgegenstände, SMB-ÄMP, Archiv.

- 62 »Brummer«, in: Colum Hourihane (Hg.), *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*, Bd. 1, Oxford 2012, S. 445–446; Caroline Astrid Bruzelius und Jill Meredith, *The Brummer Collection of Medieval Art*, London 1991, S. 1–11; Branislav Anđelković und Jonathan Elias, »Ernest Brummer and the Coffin of Nefer-renepet from Akhmim«, in: *Issues in Ethnology and Anthropology*, Bd. 8, 2, 2013, S. 565–584, S. 568–571; Yaëlle Biro, »African arts between curios, antiquities, and avant-garde at the Maison Brummer, Paris (1908–1914)«, in: *Journal of Art Historiography* 12, 2015, S. 1–15; Christine Brennan, »The Brummer Gallery and the business of art«, in: *Journal of the History of Collections*, Bd. 27, 3, 2015, S. 455–468 ; Mattes Lammert, »Paris als Drehscheibe des Antikenhandels«, in: Bénédicte

New Yorker Ablegers schnell jene des Pariser Stammhauses überholten, spielte der Standort weiter eine wichtige Rolle, da Ernest ständig für Nachschub sorgte. Wohl nicht zuletzt aufgrund der Bedeutung, die die Brummer-Brüder für den Aufbau der Ägyptischen Sammlung des Metropolitan Museum of Art hatten, überließen ihre Erben diesem später die Galerie-Dokumentation.<sup>63</sup> Zwar besteht diese hauptsächlich aus Archivalien der New Yorker Galerie, doch befinden sich darin auch einige persönliche Unterlagen von Ernest Brummer. Darunter ist eine 1930 aufgenommene Fotografie des Schaufensters seiner Pariser Galerie (Abb. 5) in der 126, rue du Faubourg Saint-Honoré, wo Roeder 1943 zwei Objekte erwarb.<sup>64</sup> In der linken Auslage ganz rechts ist dabei das Rundbild einer Frau zu sehen, die große Ähnlichkeit mit der 13 Jahre später von Roeder gekauften Rundbild einer Frau (Abb. 6) aufweist. Zu dieser hat sich Roeder schon bei einer früheren Besichtigung der Galerie eine Notiz (Abb. 7) mit Zeichnung angefertigt, auf der nicht nur der spätere Kaufpreis von 28 000 Francs festgehalten, sondern ebenso



6 *Rundbild einer Frau*, Sandstein, 28 x 22 cm, ÄM 24033, Staatliche Museen zu Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung – Preußischer Kulturbesitz

---

Savoy, Merten Lagatz und Philippa Sissis (Hg.), Beute. Ein Bildatlas zu Kunstraub und Kulturerbe, Berlin 2021, S. 202-205.

63 The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Library and Archives, New York, The Brummer Gallery Records (BGR).

64 Aufnahme der Pariser Galerie, 1930, ebd., BGRLaszlo-02-007-01.

eine kurze technische Beschreibung zu finden ist: »Teil einer Gruppe, brauner Sdst., H. 28, Br. 22 cm, Frau: Kopf und Brust. l. Hd. vor der Brust mit Sistrum, grosse Perücke, Lotusblüte über der Stirn«. <sup>65</sup>

Neben der Aufnahme des Schaufensters der Pariser Galerie finden sich noch sieben weitere Fotografien im Nachlass, die deren Innenraum in einem fast familiären Charakter zeigen. <sup>66</sup> Auf einer dieser Aufnahmen ist eine Figur zu erkennen, die stark an ein weiteres Objekt erinnert, das Roeder dort kaufte: die Kalkstein-Statue eines Hundes (ÄM 24034). Auf Grundlage einer Rechnung lassen sich die Fotos auf Mai 1940 datieren, was die Annahme nahelegt, dass Brummer sie zur Erinnerung anfertigen ließ. <sup>67</sup> Denn als ungarischer Jude war er durch die Rassengesetze gezwungen, Frankreich einige Tage später zu verlassen, um dem Schicksal zu entgehen, das seiner Schwester widerfuhr, die 1944 von den Deutschen im Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau umgebracht wurde. <sup>68</sup> Wenn Brummer also während der deutschen Besatzung gar nicht mehr in Paris war, bei wem hat Roeder dann die beiden Objekte damals gekauft?

Wie auch in Deutschland wurden sofort nach dem Einmarsch der Deutschen in Paris die Sammlungen von Juden beschlagnahmt und deren Geschäfte arisiert. Jedoch hatte Brummer schon vor seiner Auswanderung Maßnahmen ergriffen, um seinen Besitz zu schützen, indem er zumindest einen Teil seines Inventars rechtzeitig in die USA verschiffen ließ. <sup>69</sup> Die Leitung seiner Galerie mit den verbliebenden Objekten aus seiner Sammlung übertrug er einer gewissen Charlotte Gautheron. Zwar zeugen Briefe zwischen beiden von einer engen Beziehung, doch finden sich keinerlei Hinweise auf eine Autorisierung des Verkaufs, der während seiner erzwungenen Emigration vollzogen wurde. <sup>70</sup> Auch der vermeintliche Nachweis, nachdem die »Verkäufe ohne jeden Druck ausgeführt wurden«, ist nicht von Brummer, sondern lediglich von Gautheron unterzeichnet. <sup>71</sup> Was ist unter diesen Bedingungen ein solcher Nachweis noch wert?

Ein weiteres Beispiel für die Ambivalenz solcher Nachweise sind die Erwerbungen beim Kunsthändler Arthur Sambon, dessen Geschäft sich damals in der 7, rue du Docteur Lancereaux befand. Hier erwarb Roeder drei Objekte für insgesamt 440 000 Francs, darunter die Kalkstein-Statue einer Löwengottheit aus der Spätzeit (ÄM 24021), die Würfelfigur des Oberdomänenverwalters Iupa unter Ramses II. aus Sandstein (ÄM 24022) sowie

<sup>65</sup> Notiz von Roeder, undatiert, SMB-ÄMP, Archiv.

<sup>66</sup> Aufnahmen der Pariser Galerie, 1940, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Library and Archives, New York, BGRLaszlo-02-009-003.

<sup>67</sup> Rechnung des Fotografen, 16.05.1940, ebd., BGRLaszlo-02-009-008.

<sup>68</sup> »Etelka Brummer has been deported from Szeged to Auschwitz in 1944. She never returned from Auschwitz. She is reported to have been executed in the gaz cells«: Totenschein von Etelka Brummer ausgestellt durch die United Nations Relief and Rehabilitation Administration, ebd., New York, BGRLaszlo-04-039.

<sup>69</sup> Liste der nach Amerika importierten Kunstwerke vom 19.02.1940, ebd., BGRLaszlo-04-300.

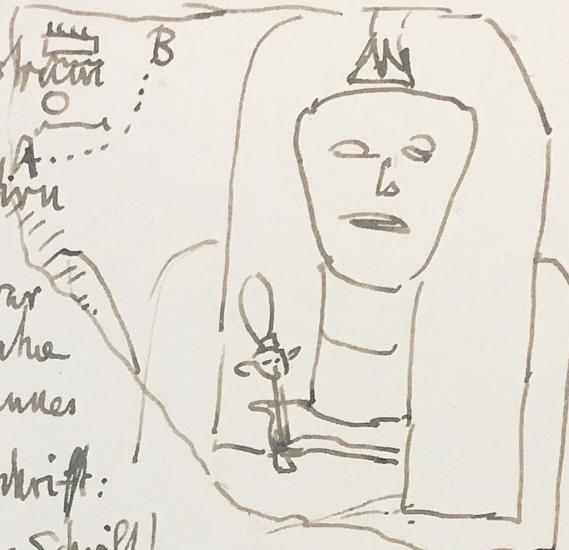
<sup>70</sup> Briefwechsel zwischen Ernest Brummer und Charlotte Gautheron, ebd., Correspondence.

<sup>71</sup> Bescheinigungen über den »rechtmäßigen und freiwilligen Verkauf«: SMB-ÄMP, Archiv.



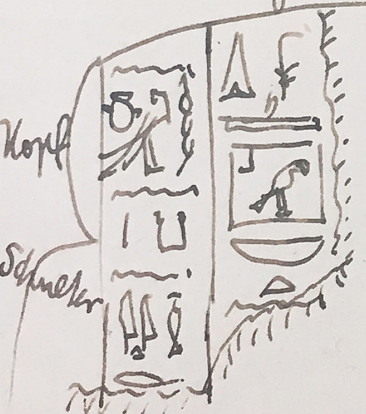
Brummen *ja*

1) Teil einer Gruppe, brauner SdSt., H. 28 Br. 22 cm  
Frau: Kopf und Brust  
l. H. vor der Brust mit Sistrum  
grosse Perücke  
Lotosblüte über der Stirn



hier war die Statue des Mannes

Rückwand glatt mit Inschrift:  
saubere Schrift  
NR, Dyn. XVIII



Stl. mittelwässig  
Nase weggebrochen  
Haar sorgfältig ausgeführt, Arbeit etwas flüchtig, aber ganz ordentlich.

28.000,- frs  
Endgültige Entscheidung mitteilen  
evtl. durch Möbius  
Erhalten Berlin 3.3.1944.  
Zar Nr. 24 033

7 Besichtigungsnotiz von Günther Roeder, 1943, Staatliche Museen zu Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung - Preußischer Kulturbesitz

das Fragment eines Grabrelief aus Kalkstein mit einem Trauerzug aus der 19. Dynastie (ÄM 24023). Weitere vier Objekte, vor allem Reliefe, kaufte Roeder bei seinem Sohn Alfred Sambon, wobei es sich dabei wahrscheinlich ebenfalls um Stücke aus dem Besitz von Arthur Sambon handelt.<sup>72</sup> Die Frage, wie freiwillig diese Verkäufe tatsächlich waren, muss unter Berücksichtigung von französischen Archivmaterialien offen bleiben. Wie viele andere Kunsthändler musste sich auch Sambon nach dem Krieg gegen den Vorwurf der Kollaboration verteidigen.<sup>73</sup> Im Rahmen dieser Untersuchung gab sein Anwalt folgendes zu Protokoll:

»[...] Ab September 1940 kamen die Deutschen in Paris zu ihm [Arthur Sambon] und forderten ihn auf, sein Stadthaus ohne jede Verzögerung betreten zu können. [...] Die Museumskonservatoren Dr. MOBIUS, Professor ROEDER, SCHMIDT, RUITGENS, sowie die bekannten Händler MUHLMANN, JUHLEX und HABERSTOCK erschienen gemeinsam als Delegation bei ihm. Und sofort wurde ihm gedroht, wodurch er sich mit folgendem Dilemma konfrontiert sah: Entweder würde Herr Sambon den Deutschen die von ihnen ausgewählten Stücke überlassen oder aber sein Haus würde beschlagnahmt und seine Sammlung gleich mitgenommen werden. Von da an hatte Herr Sambon nur noch ein Ziel: Zeit zu gewinnen und nur nachzugeben, wenn er dadurch den massiven Raub verhindern konnte, der ihm angedroht worden war.«<sup>74</sup>

Demnach hätte Roeder also schon zu Beginn der Besatzung erstmals die Sammlung Sambons inspiziert und gemeinsam mit anderen deutschen Beamten und Kunsthändlern massiv Druck ausgeübt, um ihn zum Verkauf zu drängen. Die späteren Erwerbungen werden in der Stellungnahme sogar explizit thematisiert:

»Im Juli 1943 kam Professor ROEDER, Direktor der Ägyptischen Abteilung der Berliner Museen, und Stellvertreter von Dr. MOBIUS wieder zurück. Diesmal wollte er die ägyptischen Objekte, auf die er es seit 1940 abgese-

72 Zumindest listet Arthur Sambon diese Objekte später als seine eigenen Verkäufe auf, siehe AN, F/12/9632, Dossier »Sambon«.

73 Ebd.

74 »[...] Dès le mois de septembre 1940, les Allemands se présentaient chez lui à Paris en demandant à pénétrer en son Hôtel sans délai. [...] Le Dr. MOBIUS, le Professeur ROEDER, SCHMIDT, RUITGENS, Conservateurs de Musée et les Antiquaires connus: MUHLMAN, JUHLEX et HABERSTOCK, venus ensemble et en délégation chez lui. Et la menace fût aussitôt formulée; le dilemme était simple: ou M. Sambon accepterait de céder aux Allemands qui en prendraient la livraison sur place, les pièces par eux désignées, ou sa demeure serait aussitôt réquisitionnée et enlevée la totalité des collections qui s'y trouvaient. Dès lors M. Sambon n'eut plus qu'un souci: temporiser et ne céder à la contrainte que dans la mesure où ses concessions l'assureraient d'éviter l'enlèvement massif dont il était menacé.«, ebd.

hen hat, sofort mitnehmen. Die Stimmung heizt sich auf und Herr Sambon wurde persönlich bedroht. [...] Schließlich überließ er ihm die fraglichen Objekte für die Hälfte des Gesamtwerts, um eine Beschlagnahmung der ganzen Sammlung zu verhindern.«<sup>75</sup>

Zwar mag der Vorwurf der Kollaboration, mit dem sich Sambon konfrontiert sah, zur Dramatisierung der Erwerbungsstände beigetragen haben, doch bleibt die grundsätzliche Frage, inwieweit ein Verkauf unter Besatzungsbedingungen überhaupt als freiwillig bezeichnet werden kann. Zumal in der Bescheinigung, die sein Sohn Alfred nach dem Krieg stellvertretend für den inzwischen verstorbenen Vater verfasste, der Passus zum freiwilligen Verkauf ausdrücklich fehlt und dieser lediglich den Erwerb als solchen bestätigt.<sup>76</sup>

Selbst wenn Roeder nicht der Stellvertreter von Hans Möbius war, wie in der Stellungnahme behauptet, spiegelt diese Schlussfolgerung also die enge Zusammenarbeit zwischen der deutschen Besatzungsverwaltung in Form des Kunstschutzes einerseits und Vertretern der deutschen Museen andererseits wider. So hat Möbius die deutschen Museen immer wieder bei ihren Ankäufen aktiv unterstützt. Nicht ohne Stolz stellt er in seinem »Schlussbericht über die Tätigkeit 1940-1944« des von ihm geleiteten Referats »Vorgeschichte und Archäologie« dann auch fest:

»Von alters her ist Paris als Welthandelsplatz alter Kunstwerke berühmt und hat sich während des Krieges als Markt von unerschöpflicher Fülle erwiesen. Während früher Engländer und Amerikaner die Hauptkunden gewesen waren, ergab sich seit der Besetzung auch für Deutschland die Gelegenheit, den Kunstbesitz des Reiches zu mehren. So weit es sich bei diesen Ankäufen um Werke des Altertums handelte, wurden deutsche Museen und andere Dienststellen bei ihren Erwerbungen beraten und die Ausfuhr, zugleich unter korrekter Wahrung der deutsch-französischen Vereinbarungen, erleichtert.«<sup>77</sup>

---

75 »[...] En juillet 1943, le Professeur ROEDER, Directeur du Cabinet Égyptien du Musée de Berlin et adjoint en France au Dr. MOBIUS, revient à la charge. Les pièces Égyptiennes qu'il attend depuis 1940, cette fois, il les exige immédiatement. Les choses se gâtent. M. Sambon est personnellement menacé [...]. Les pièces en question, pour éviter la mainmise allemande sur la totalité des collections sont cédées pour une somme atteignant la moitié du prix de l'ensemble.«, ebd.

76 Bescheinigungen über den »rechtmäßigen und freiwilligen Verkauf«: SMB-ÄMP, Archiv.

77 Nachdruck von Möbius Abschlussberichts »Das Referat »Vorgeschichte und Archäologie« in der Militärverwaltung Frankreich. Schlussbericht über die Tätigkeit 1940-1944«, in: *Berichte der Römisch-Germanischen Kommission des Deutschen Archäologischen Instituts*, Bd. 82, 2001, S. 474-483, hier S. 482. Hans Möbius erwarb für die von ihm verantwortete Antikensammlung des ehemaligen Landgrafenmuseums in Kassel selbst zahlreiche Objekte auf dem Pariser Kunstmarkt, siehe Justus Lange und Günther Kuss:

Schon das Beispiel der Erwerbungen des Ägyptischen Museums zeigt, dass sich die Ausfuhr keinesfalls immer unter »korrekter Wahrungen der deutsch-französischen Vereinbarungen« vollzog, sondern Möbius vielmehr die Ägyptische Abteilung wohl bei der Umgehung geltender Ausfuhrvorschriften aktiv unterstützte und beweist zugleich, wie eng die Erwerbungen deutscher Museen auf dem Pariser Kunstmarkt nicht zuletzt auch personell mit der Besatzungspolitik verknüpft sind.

Wie diese Spurensuche zu den Erwerbungen der Ägyptischen Abteilung gezeigt hat, ist es dem Direktor der Ägyptischen Abteilung Günther Roeder durchaus gelungen, »eine Reihe guter Stücke im Handel« zu erwerben – ein Umstand, der wohl nicht zuletzt durch seine häufige physische Präsenz in Frankreich im Rahmen militärischer Aufgaben begünstigt wurde. Die Tatsache, dass sich fast alle dieser Erwerbungen bis heute im Besitz der Staatlichen Museen zu Berlin befinden, erklärt sich dabei vor allem durch ihre Verortung nach dem Zweiten Weltkrieg im sowjetischen Sektor und damit außerhalb des Zugriffs der westlichen Alliierten. Die Bedeutung, die diese dort bis in die Gegenwart hinein haben, verdeutlicht, dass eine rein quantitative Beurteilung der Ankäufe deutscher Museen während der Besatzungszeit zu kurz greift. So stellen die Pariser Erwerbungen nicht nur die einzigen größeren Ankäufe des Ägyptischen Museums im Zeitraum von 1940 bis 1944 dar, sondern sie befinden sich teilweise bis heute in der Dauerausstellung.<sup>78</sup> Angesichts der Verdachtsmomente, die sich durch die Einbeziehung weiterer Quellen außerhalb der Archive der Staatlichen Museen zu Berlin ergeben haben, erscheint zumindest der vollkommen transparente Umgang mit der Herkunft dieser Objekte heute zwingend.

---

»Ein unbequemes Erbe – Die vergessenen Erwerbungen der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel in Paris 1941/42«, in: Museumslandschaft Hessen Kassel (Hg.), »...denn der Ausverkaufist bereits weit fortgeschritten...«. *Die vergessenen Erwerbungen der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel in Paris 1941/1942*, Heidelberg 2021, S. 9-33.

78 So gehört - neben weiteren während der Besatzung gekauften Stelen - auch die bei Sambon erworbene Würfelfigur des Oberdomänenverwalters Iupa (ÄM 24022) zu den Exponaten der Dauerausstellung des 2009 wiedereröffneten Neuen Museums in Berlin. Die bei Brummer erworbene Rundfigur einer Frau (ÄM 24033) ist heute als Leihgabe im Archäologischen Museum in Poznań.

Frontispiz Seite 222: *Rundbild einer Frau*, Sandstein, 28 x 22 cm, ÄM 24033, Staatliche Museen zu Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung - Preußischer Kulturbesitz  
 Abbildung folgende Seite: *Galerie Ernest Brummer*, Fotografie um 1930, Paris, Brummer Gallery Records, The Cloisters Library and Archives, The Metropolitan Museum of Art, New York (Ausschnitt, siehe Seite 238, Abb. 5)





THE  
RETROSPECTIVE  
PROFESSOR BRADY  
1924



## Partie III

# ARTISTES ET COLLECTIONS, DE L'EXIL AUX SPOLIATIONS





# « Plus le présent est a-spirituel, plus il est brutal<sup>1</sup> » Les œuvres disparues d'Otto Freundlich (1878–1943)

Denise Vernerey-Laplace

Le catalogue raisonné de l'œuvre d'Otto Freundlich recense 477 œuvres<sup>2</sup>. Un corpus assez modeste, somme toute. Son auteur, le professeur Joachim Heusinger von Waldegg, aggrave le fait en déclarant une cinquantaine de sculptures, peintures, aquarelles et gouaches *verschollen*, disparues. Le terme interpelle. Ces œuvres, dans leur contexte historique, ne sont pas seulement « disparues » – on les dirait *verschwunden* ; elles ne sont pas non plus considérées comme « détruites », on préciserait *zerstört* et l'artiste n'emploie ce terme lui-même qu'à propos d'un corpus de gouaches de jeunesse qu'il a données et qui ont été détruites.

*Verschollen* est autre chose. Il y a de la glèbe dans *verschollen*. *Die Scholle*, c'est en allemand la motte de cette terre grasse que l'on jette sur les sépultures sans nom. *Verschollen*, c'est le participe passé d'un verbe lui-même disparu ; le constat d'un passage, que signifie le préfixe *ver-*, autant que d'un état ; devenu adjectif, *verschollen* s'accorde à ce qu'il qualifie et désigne ; ici, les œuvres collectivement emportées par l'inferral maelström nazi. Leur histoire appartient à l'Histoire. Elle est un instant signifiant du totalitarisme, de son irruption au creux de l'intimité des créations. Des ateliers, des dépôts d'œuvres, des catalogues, des expositions sont les bornes milliaires des recherches sur ces disparitions, ces saisies, ces spoliations, l'ensemble de ces translocations d'œuvres.

- 
- 1 Lettre d'Otto Freundlich à Fridja Schugt, le 15 novembre 1916, citée dans *Otto Freundlich*, cat. exp. Musée départemental de Rochechouart – Association Les Amis de Jeanne et Otto Freundlich, 9 juin–31 août 1988, Rochechouart, Ed. La Différence, 1988.
  - 2 Joachim Heusinger von Waldegg, *Otto Freundlich (1878–1943). Monographie mit Dokumentation und Werkverzeichnis*, cat. exp. Rheinisches Landesmuseum Bonn, 19 décembre 1978–4 février 1979. Le catalogue raisonné établi à cette occasion fait encore référence, nous lui empruntons, comme toute la recherche à ce jour, aux numéros d'inventaire de chaque œuvre citée. Nous ne prenons pas en considération le catalogue des « œuvres retrouvées » établi par Edda Maillet, conservatrice du musée Tavet-Delacour, Pontoise. (CD-Rom non commercialisé).

Cette histoire commence en 1933, dans l'atelier d'Otto Freundlich (1878–1943) à Berlin, et prend fin non pas dans le dernier atelier de l'artiste, rue Denfert-Rochereau à Paris, mais en 1943, dans le paysage rude de Saint-Paul de Fenouillet, Pyrénées orientales, où Otto Freundlich s'était réfugié. Le dernier atelier de cet homme des villes a été montagnard. La question est assez simple : où étaient les œuvres d'Otto Freundlich en 1933, en 1939 ? Où sont-elles en 1945 ?

Afin d'éviter une démarche chronologique qui éparpillerait la recherche, considérons le *topos* de l'atelier, comme lieu de l'intimité créatrice. Cette histoire de spoliations devient alors celle d'ateliers pillés, incendiés ou bombardés. La proposition, qui réclamerait certes des ajustements, réinscrit la spoliation au creux de l'individuel, des lieux de la création, de l'artiste. Et des lieux de sa visibilité. Dans cette même logique, nous admettrons donc comme *topoi* la demeure, la galerie ou le musée propriétaire d'une œuvre. Faut-il pour autant abandonner la significative polysémie du terme « disparaître » qui offre trois voies de questionnement : la destruction, la disparition, l'enfouissement ? La recherche initiée dans l'atelier berlinois d'Otto Freundlich se dilate ainsi en cercles concentriques, de lieu en lieu, de destin en destin.

## Un atelier à Berlin-Wilmersdorf

« Nous connaissons nos ennemis et nous ne leur demandons rien<sup>3</sup>. »

Otto Freundlich

*Pour le Bauhaus et contre la réaction culturelle, 1933*

C'est à Berlin-Wilmersdorf, au sud-ouest du Zoologischer Garten, que vit Otto Freundlich lorsqu'il réside à Berlin. À la fin des *Goldene Zwanziger*, l'architecture baroque du château de Charlottenbourg, les dimensions du Gendarmenmarkt et de la Pariser Platz attestent un passé aristocratique et prospère. L'architecture résidentielle de Wilmersdorf signe une bourgeoisie opulente, cliente du grand magasin Wertheim qui a vu rouler les premiers tramways et se multiplier les voitures particulières et qui dissimule son mercantilisme derrière une façade néo-médiévale. Mais depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, le souffle radical des avant-gardes est venu endiabler le quartier où les jeunes artistes contestataires tiennent le haut du pavé sur le Kurfürstendamm ou dans les allées du Preussenpark. Le dadaïsme puis le surréalisme ont emboîté le pas à l'expressionnisme. Hugo Ball, Ernst Barlach, Wilhelm Geiger ont bu leur bière au Romanisches Café, où naît l'idée de *L'Opéra de Quat'sous* de Bertolt Brecht, ou au Café Grössenwahn, en attendant la séance de cinéma du UFA Palast qui projette les films expressionnistes de Fritz Lang ou le cinéma réaliste

---

3 Otto Freundlich, « Für das Bauhaus und gegen die Kulturreaktion » [1933], dans Uli Bohnen (dir.), *Otto Freundlich Schriften. Ein Wegbereiter der gegenstandslosen Kunst*, Cologne, DuMont Buchverlag, 1982, p. 187. Cette citation et les suivantes d'Otto Freundlich ont été traduites par l'auteur du présent article.

de Georg Wilhelm Pabst. À moins de ne choisir une soirée masquée, un concert de jazz à La Scala, un opéra au Staatsoper. Berlin est encore l'épicentre de la vie théâtrale, la métropole où est repensée la technique de la représentation. La vie berlinoise est effrénée durant ces années-là. Plus essentiellement, Wilmersdorf est cosmopolite, accueillant à toutes les confessions. L'église évangélique coexiste avec la Ludwigskirche, catholique. L'église orthodoxe voisine avec la synagogue où afflue le vendredi soir la foule des fidèles juifs, nombreux dans le quartier. Mais la guerre, puis la crise économique vont frapper de plein fouet ce tourbillon urbain. Les rues s'emplissent de sans métiers et bientôt de sans logis. « Aujourd'hui, la pauvreté est devenue en quelque sorte légale, et ceux qu'elle frappe représentent à peu près l'ensemble du peuple... », écrit en 1931 Otto Freundlich<sup>4</sup>.

Le cosmopolitisme de Wilmersdorf répond à l'engagement de l'artiste en faveur d'un « communisme universel », d'essence utopiste. Otto Freundlich est né à Stolp en Poméranie en 1878, mais on le retrouve à Berlin, Cologne et Munich durant ses études supérieures ; à Florence lorsqu'il choisit d'être sculpteur ; à Paris au Bateau-Lavoir, voisin de Picasso et de Braque, durant leurs années cubistes, lorsqu'il aborde la peinture. Pionnier, il peint en 1911 une magistrale *Composition* abstraite de deux mètres sur deux, cependant que Picasso travaille aux *Demoiselles d'Avignon*<sup>5</sup>. La Première Guerre mondiale le renvoie sur sa terre natale, mais dans les années 1920, il va et vient entre la France et l'Allemagne. On situe le plus souvent son installation définitive à Paris en 1924<sup>6</sup>. Mais un jour de 1933, il doit abandonner ses œuvres dans son atelier de la Kaiserplatz, 17 à Wilmersdorf<sup>7</sup>. Une trentaine au total. Il doit fuir Berlin, l'Allemagne et le régime national-socialiste qui a fait saisir ses sculptures et ses tableaux dans les musées de Cologne, de Hambourg, de Hanovre. Il laisse les clefs à son frère Waldemar et au concierge qui lui promet de mettre les œuvres à l'abri dans une « baraque », une remise au fond de la cour ; puis il quitte son atelier et accroche un carton au porte-clefs : « Pour la remise d'Otto ».

- 
- 4 Otto Freundlich, « Der Künstler und die Wirtschaftskrise » [1931], dans Bohnen, 1982 (note 3), p. 174.
  - 5 Voir Denise Vernerey-Laplace, « Otto Freundlich, Pionnier de l'abstraction, acteur des avant-gardes », dans *L'Art en guerre*, cat. exp. musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris-Musées, 12 octobre 2012–27 février 2013, p. 351.
  - 6 Voir Geneviève Debien, « Klang und Farbe der Kosmischen Architektur », dans Julia Friedrich (éd.), *Otto Freundlich, Kosmischer Kommunismus*, cat. exp. Museum Ludwig Cologne, 18 février–14 mai 2017 et Kunstmuseum Basel 10 juin–10 septembre 2017, Munich, Prestel, 2017, p. 116–122. Pour la version anglaise du catalogue, voir note 34.
  - 7 Fonds Otto Freundlich, Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine, IMEC. Derniers papiers d'Otto Freundlich, FRN 27-2.

Que sont devenues ces œuvres en déshérence dans l'atelier berlinois ? Réfugié à Saint-Paul de Fenouillet, le 15 juin 1941, Otto Freundlich ouvre son Journal et dresse de mémoire leur liste :

- « Shakespeare », tête a tempera, couleurs non naturalistes, peinture en aplat [illisible]... ca 25 Figures (format)<sup>8</sup>.
- « Silhouette de femme sur ciel bleu », affiche pour un théâtre de marionnettes.
- « Sculpture », homme en pied, hauteur, env. 40 cm.

Et :

- « Tête »
- « Nature-morte » (coupe de verre bleu-vase vert)<sup>9-10</sup>.
- « Grande composition à trois figures »,
- « Portrait de Betty Behrend », petite tempera
- « Deux figures masculines »
- « Athlètes », 1909. Affiche pour une école de peinture.
- « Masque<sup>11</sup> »
- « Buste de femme » (Bronze)
- « Masque dressé »
- « Dessins à la plume et au crayon »
- « Etude de Tête » (1913), « Paysage de la Marne » (1913), « Couple nu » (1917), « Composition » (1917), « Tête » (1918) une huile sur toile, déclarée perdue<sup>12</sup>.
- Tempera (trois figures)<sup>13</sup>
- « Grande huile », 1911, peinture plane (Composition)
- « Grande tête en terre, huiles etc... »

Ces œuvres ont disparu. Elles sont parfois reproduites dans le catalogue raisonné lorsque dans les archives ou des catalogues, une photo ancienne transmet leur mémoire. La liste d'Otto Freundlich appartient au champ mémoriel.

---

8 Ibid. Je respecte la typographie.

9 Non cité par Heusinger von Waldegg, 1978-1979 (note 2).

10 Voir cat. exp. Cologne, 2017 (note 6), p. 339 et 147. Une aquarelle et crayon de 1927, *Dessins de lampes*, conservée au musée Juif de Berlin, donne une idée de l'intérêt que portait Otto Freundlich aux objets de design et d'artisanat.

11 Heusinger von Waldegg, 1978-1979 (note 2), *Masque*, plâtre [verschollen], WVZ58, et cat. exp. Cologne, 2017 (note 6), p. 96.

12 « Étude de tête » (1913), cat. exp. Cologne, 2017 (note 6), p. 344 ; « Paysage de la Marne » (1913), Heusinger von Waldegg, 1978-1979 (note 2), WVZ268, ill. 256 ; « Couple nu » (1917), Heusinger von Waldegg, 1978-1979 (note 2), WVZ278, ill. 263 ; « Composition » (1917), Heusinger von Waldegg, 1978-1979 (note 2), WVZ277, ill. 262 ; « Tête » (1918), Heusinger von Waldegg, 1978-1979 (note 2), WVZ295, ill. 278.

13 Œuvre signalée comme disparue par Heusinger von Waldegg, 1978-1979 (note 2) ; repr. dans le catalogue de l'exposition de Berlin, 1919, où elle porte le numéro 3.



Il n'y a dans le champ encore inexploré de cette recherche d'autres témoignages que les sources premières – une assez abondante correspondance, les écrits de contemporains – et, secondairement, l'examen comparatif des catalogues d'exposition, la plupart du temps non illustrés.

### **Gouaches et tapisseries. Zerstört, détruites.**

« Savez-vous quel est le sens de ce temps qui vient ? [...] Pour l'artiste, c'est que son idéal et celui de l'humanité soient le même, c'est d'être aimé de chacun et de pouvoir être compris<sup>14</sup>. »

Otto Freundlich

*Absage*, 1919

La perte de ces œuvres obère-t-elle une lecture cohérente de l'évolution de la création ? Rêvons un catalogue idéal, illustré, où œuvres disparues et œuvres préservées seraient reproduites, accompagnées des textes théoriques qui leur répondent.

Joachim Heusinger von Waldegg a recensé les œuvres « disparues » technique par technique. Les tapisseries tout d'abord, plus exactement leurs « cartons » : cinq gouaches préparatoires à des tapisseries, datées de 1911-1913, ont disparu. On connaît leurs propriétaires, un couple d'artistes hollandais, les Van Rees, résidant dans une colonie d'artistes à Fleury-en-Bièvre où Otto Freundlich vient souvent peindre<sup>15</sup>. Otto Freundlich fit des portraits de leurs enfants et ces dessins ont également disparu<sup>16</sup>. En 1914, ils durent tous quitter à la hâte leur atelier de Fleury ; on sait que les tapisseries ont été exécutées par Adya Van Rees d'après ces cartons de Freundlich qui écrit le 20 juin au critique d'art Wilhelm Niemeyer : « En ce moment, une grande tapisserie est exposée au musée Galliera, Madame Van Rees l'a exécutée d'après mon carton<sup>17</sup>. » Deux de ces tapisseries représentaient l'œuvre de Freundlich au *Erster Deutscher Herbstsalon*, le Premier Salon d'Automne allemand organisé en 1911. Deux autres, une *Nature morte* et une *Composition* étaient exposées au *Novembersalon* [Salon de Novembre] de Berlin en 1913. La *Nature morte*, aujourd'hui disparue, est reproduite en noir et blanc dans le catalogue et porte le numéro

---

14 Otto Freundlich, « Absage » [1919], dans Bohnen, 1982 (note 3), p. 116-118.

15 Voir Willem Enzinck (dir.), *Otto en Adya van Rees - Leven en werk tot 1934*, cat. exp. Centraal Museum Utrecht, avril-juin 1975 et Haags Gemeente Museum, La Haye, juillet-août 1975, repr. p. 59. Adya et Otto Van Rees ont eu deux filles, Aditya, née à Fleury en 1906, dont Otto Freundlich a fait le portrait, et Magdalena, née en 1911. Voir cat. exp. Cologne, 2017 (note 6), p. 288-289.

16 Denise Vernerey-Laplace, « 'Je n'ai au fond guère d'ambition à la célébrité'. Otto Freundlich expose en Allemagne, 1912-1913 », dans id. et Hélène Ivanoff, *Les Artistes et leurs galeries*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, t. 2, Berlin, 2020, p. 33-59.

17 Joachim Heusinger von Waldegg n'identifie ni la tapisserie ni le carton, mais rappelle que deux œuvres ont été exposées en 1913, au Salon de Novembre (WVZ3). Le catalogue de l'exposition est à ce jour introuvable.

308, elle n'a plus été exposée après<sup>18</sup>. Les autres gouaches figuraient dans l'exposition d'Adya et Otto Van Rees aux côtés de Jean Arp à la galerie Tanner de Zurich en 1915<sup>19</sup>. Une *Composition* d'après un carton daté de 1911, figurant sous le numéro 309, a disparu elle aussi, mais elle est reproduite par Joachim Heusinger von Waldegg<sup>20</sup>. Le public a pu la voir en 1975 encore à Utrecht, lors d'une exposition consacrée au couple Van Rees, puis à La Haye la même année. Il est en revanche certain que ces deux tapisseries n'étaient pas exposées l'année précédente lors de la *Moderne Kunst Kring* à Amsterdam où Adya présentait une tapisserie « d'après un carton d'Otto Freundlich » (n° 178 du catalogue)<sup>21</sup>. Les motifs de ces tapisseries sont des formes silhouettées empruntées au monde organique et végétal, qui se détachent sur un fond stylisé. D'autres compositions de ces années-là, un portrait de 1911<sup>22</sup>, une *Composition à trois figures*<sup>23</sup>, ainsi que deux œuvres perdues témoignent du même tournant esthétique (fig. 1)<sup>24</sup>. Les écrits théoriques d'Otto Freundlich confirment cette radicale évolution ; en 1908, il écrit à Herwarth Walden depuis son atelier parisien de Montmartre : « Ce que je vous écris de la novation de ma création et de la certitude de sa perfection est absolument évident... Nul ne transgressera jamais aucune tradition, nul n'ira plus loin [que moi]<sup>25</sup>. »

Huiles, dessins, œuvres préparatoires, écrits théoriques vont à l'amble chez Otto Freundlich, signant une création tout aussi intellectuelle que visuelle. Ce qui le situe parmi les artistes les plus complets de son époque, aux côtés de Kasimir Malevitch et Vassily Kandinsky. Ces trente premières années du XX<sup>e</sup> siècle ont écrit la modernité des avant-gardes à grands gestes de plumes et de pinceaux. Gouaches préparatoires et tapisseries ont été détruites, par le couple Van Rees lui-même, selon Otto Freundlich qui emploie ici le terme de *zerstört*.

18 Voir Vernerey-Laplace, 2020 (note 17), p. 33, note 2 ; cat. exp. *Erster deutscher Herbstsalon*, Galerie der Sturm, Berlin, 1913, no 308. L'œuvre est encore connue par une reproduction dans cat. exp. Utrecht et La Haye, 1975 (note 15), p. 59. Nous ne connaissons pas les dimensions de l'œuvre.

19 La composition préparatoire à l'huile – ou à la tempera ? – de la plus ancienne tapisserie ne nous est pas parvenue. Les tapisseries suivantes sont identifiables d'après le catalogue de l'exposition de la galerie Tanner de Zurich en 1915 ; et dans les catalogues de Bonn, puis de Cologne sous les numéros HvW, WVZ3 et WVZ5.

20 *Composition*, 1912, Heusinger von Waldegg, 1978-1979 (note 2), WVZ3, ill. no 30.

21 Voir cat. exp. *Otto Freundlich und die rheinische Kunstszene 1912 bis 1924*, Museum August Macke Haus, Bonn, 29 septembre 2006-14 janvier 2007, note 158, p. 151. Otto Van Rees était également représenté par trois œuvres.

22 *Tête*, 1911, huile sur toile, citée par Otto Freundlich dans son « catalogue », Institut Mémoires de l'édition contemporaine, IMEC, Fonds Otto Freundlich.

23 *Composition à trois figures*, 1911, 2 m × 2 m, « Peinte à Berlin-Halensee ». Jadis dans la collection de Josef Feinhals, disparue et citée par Otto Freundlich dans son « catalogue », Institut Mémoires de l'édition contemporaine, IMEC, Fonds Otto Freundlich.

24 *Composition*, 1911, WvH108, Donation Otto Freundlich, musée Tavet, musées de la ville de Pontoise.

25 Otto Freundlich, lettre à Herwarth Walden, 5 mars 1908, voir Bohnen, 1982 (note 3).



- 1 Otto Freundlich, *Composition*, 1911, WvH108, huile sur toile, 54 × 65 cm, Donation Otto Freundlich, Musée Tavet, Musées de Pontoise

### Les deux vies des tableaux d'Otto Freundlich. *Verschwunden*, disparus

« Nous l'avons déjà dit : les principaux intermédiaires entre les artistes et le public, ce sont les marchands d'art, les expositions<sup>26</sup>. »

Otto Freundlich

*Der Künstler und die Wirtschaftskrise*, 1931

Les tableaux d'Otto Freundlich ont un statut différent de celui de ses « gouaches préparatoires ». Ils font l'objet d'expositions, de transactions marchandes. Leur parcours est-il pour autant plus aisé à retracer en interrogeant leurs appartenances à des proches de l'artiste, des collectionneurs, des inventaires de musées ?

---

<sup>26</sup> Voir Otto Freundlich, 1931 (note 4).

Au contraire des cartons préparatoires, les tableaux ont, en effet, le statut d'œuvres exposées. La correspondance d'Otto Freundlich et les catalogues d'exposition autorisent à retracer le parcours des œuvres qu'il a données à des proches, vendues à des collectionneurs, exposées dans des galeries et des musées. Otto Freundlich les cite dans sa liste, sans beaucoup de précision : « huiles etc... » ; les titres n'en sont pas nommés, sans doute sont-ils, selon lui, en retrait de l'essentialité de l'œuvre. Chaque parcours d'œuvre est une étude de cas, le devenir de chacune doit être analysé à chaque mutation, qu'elles aient appartenu à des proches, des collectionneurs, des marchands ou des musées.

Erwin Finlay-Freundlich, neveu du peintre, a possédé entre autres une gouache carrée, de 22 centimètres de côté, préparatoire à la grande mosaïque *Die Geburt des Menschen* [La Naissance de l'Homme], datée de 1918-1919<sup>27</sup>. Otto Freundlich est proche d'Erwin, qui vit à Biebrich, dans l'arrondissement de Giessen au nord-ouest de Wiesbaden, ville natale du peintre Alexej von Jawlensky<sup>28</sup> ; dans les années 1910-1920, il entretient avec ce neveu une relation épistolaire suivie<sup>29</sup>. À ce moment-là, l'artiste est passionné par Albert Einstein, or Erwin est membre du cercle rapproché autour du père de la relativité. La gouache de *La Naissance de l'Homme*, qu'Erwin possède, est citée et datée de 1919 dans l'ouvrage *Ja ! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin* [Oui ! Voix du Conseil des travailleurs pour l'art à Berlin] où elle figure sous le numéro 9 des illustrations. En 1933, l'œuvre est sans doute encore à Wiesbaden, il est donc normal que Freundlich ne la cite pas parmi les pièces laissées à Wilmersdorf. Puis la gouache disparaît. Erwin Finlay Freundlich est juif, elle a pu être saisie. À moins que sa demeure n'ait été réduite en cendres en 1945, engloutissant meubles et œuvres, la ville a en effet été détruite à 30% par les bombardements alliés.

Les « collectionneurs par passion », ainsi que les nomme Otto Freundlich, ne sont pas nombreux, mais ils sont présents, actifs, convaincus par l'homme, par son art<sup>30</sup>. Ils ont rencontré l'artiste à l'occasion d'une exposition organisée par le *Sonderbund* [Association d'artistes et amis des arts, N.d.E.] à Cologne en 1912, Otto Freundlich commence à tisser un réseau relationnel – et cet homme, le moins mondain qu'il soit, ne cessera d'entrecroiser les raies de ses connaissances ; des années plus tard, en 1938, il se liera ainsi avec Peggy Guggenheim lors du vernissage de son exposition à la galerie Jeanne Bucher. Or certaines œuvres, en possession de collectionneurs, sont attestées comme spoliées. Le Dr Walter Ernst, collectionneur de Cologne, a été l'hôte d'Otto Freundlich durant six semaines en 1931 alors que ce dernier exposait avec les « artistes de Cologne » au *Kunstverein* de la ville<sup>31</sup> puis était présenté à travers une exposition personnelle à la

27 *Die Geburt des Menschen* [La Naissance de l'Homme], 1918-1919, repr. dans Heusinger von Waldegg, 1978-1979 (note 2), WVZ127, ill. no 155, p. 170 ; la mosaïque (WVZ8) pour laquelle a été réalisée la gouache préparatoire se trouve dans le foyer de l'Opéra de Cologne, elle est reproduite dans cat. exp. Cologne, 2017 (note 6), ill. p. 131-132.

28 Le musée municipal de Wiesbaden conserve de nombreuses œuvres de Jawlensky.

29 Voir Institut Mémoires de l'édition contemporaine, IMEC, Fonds Otto Freundlich.

30 Voir Otto Freundlich, 1931 (note 4), p. 174.

31 Société artistique fondée à Cologne en 1839, consacrée depuis sa création à l'exposition de l'art contemporain.



galerie Dr Becker et Newmann<sup>32</sup>. L'année suivante, Otto Freundlich offre au Dr Stern *Triptyque* (1932), une peinture a tempera ; le collectionneur est contraint de l'abandonner lorsqu'il fuit en 1933, et la mentionne après-guerre dans la liste qu'il dresse des œuvres disparues. Walter Stern a également acquis une *Composition* de 1931, une huile sur bois de 50 x 50 cm, « disparue » elle aussi ; après la guerre, il réclamera la restitution de sa collection et évoquera l'œuvre dans une lettre écrite depuis Carthagène, en Amérique du Sud, le 20 décembre 1966 à un avocat de Cologne, le Dr Baecker<sup>33</sup>.

Le parcours des œuvres exposées dans des galeries n'est parfois pas plus linéaire. *Transfiguration*, une gouache de 1935, a été exposée à la galerie éphémère ouverte par Peggy Guggenheim à Londres en 1939. On sait quel intérêt la jeune Américaine porte à Otto Freundlich<sup>34</sup>. En 1938, à l'occasion de l'exposition qu'elle a organisée avec Sir Herbert Read aux galeries Burlington, Otto Freundlich exposait plusieurs œuvres, dont *Universal Synthesis* (1933), aujourd'hui disparue<sup>35</sup>. Cette huile sur toile de taille moyenne (108 x 72 cm) a un pedigree impressionnant dans les années précédant la guerre ; elle était exposée à la Kunsthalle de Bâle lors de l'exposition des *Constructivistes* en 1937, et reproduite dans le catalogue<sup>36</sup>. En 1938, elle figure à Amsterdam dans l'exposition *Tentoonstelling Abstrakte Kunst* sous le numéro 26. En juillet 1938, elle rejoint une autre œuvre d'Otto Freundlich, une *Composition* de 1937 intitulée *Open Contours*, lors de l'exposition d'Herbert Read et Peggy Guggenheim, avant de réapparaître en 1939 aux cimaises de la Guggenheim Gallery pour l'exposition *Abstract and Concret Art*. Puis elle revient en France avec l'exposition londonienne à la galerie de Beaune où Otto Freundlich présente également une autre *Composition* (1939), *Open contours* (encre, 1937)<sup>37</sup> et *Transfiguration*<sup>38</sup>. Cette jeune galerie avait été fondée le 9 février 1937 par René Breteau (1907-1972) ; durant l'Occupation, elle se fit modeste mais ses expositions, *Présence d'Apollinaire* en 1943-1944 et *L'Œuvre et la Palette* (dont le catalogue fut interdit) attestent une discrète poursuite d'activité. Il n'y a aucune trace dans les archives d'un pillage de la galerie par les forces d'occupation allemandes<sup>39</sup>.

32 La galerie Dr Becker und Newman était une galerie d'avant-garde, située à Cologne, Wallraffplatz, 2.

33 Lettre de Walter Stern au Dr Baecker, de Carthagène [actuelle Colombie ?], le 20 décembre 1966, voir Heusinger von Waldegg, 1978-1979 (note 2), no 163, p. 90.

34 Voir Denise Vernerey-Laplace, « Otto Freundlich between light and twilight. Galleries, Friendships and Solidarities », dans Julia Friedrich (éd.), *Otto Freundlich Cosmic Communism*, Museum Ludwig, Cologne et Kunstmuseum Basel, Munich, Prestel Verlag, 2017, p. 196-204. Pour la version allemande du catalogue, voir ci-dessus note 6.

35 *Universal Synthesis*, Heusinger von Waldegg, 1978-1979 (note 2), WVZ170, disparue.

36 Cat. exp. *Konstruktivisten*, Kunsthalle Basel, Bâle, 1937, ill. no 102.

37 *Open contours*, peinture, disparue, no 11 dans le cat. exp. galerie de Beaune.

38 *Transfiguration*, gouache, WVZ175, disparue.

39 Institut Mémoires de l'édition contemporaine, IMEC, Archives de la galerie Breteau. Après la guerre, la galerie prend le nom de son fondateur et déménage rue Bonaparte.

Or, après l'exposition, les œuvres d'Otto Freundlich disparaissent. Ont-elles été saisies par l'un des personnages interlopes qui battent le pavé parisien en quête de « bonnes affaires » faciles et dont l'activité est souvent moins documentée à cette date que celle des occupants allemands après l'arrivée de l'Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg [Équipe d'intervention du Reichsleiter Rosenberg, ERR] à Paris ?

Peu avant la déclaration de guerre, Otto Freundlich est encore exposé deux fois chez Berthe Weill. Le 20 avril 1939 : *Exposition de peintures et sculptures du groupe éclectique* avec Jankel Adler, Etienne Béothy, Louis Cattiaux, Gio Colucci, Jeanne Kosnick-Kloss, Jean Metzinger, Alfred Reth, Léopold Survage. Puis, du 18 mai au 3 juin 1939, lors d'une exposition de 11 sculpteurs avec Béothy, Alfred Benon, Colucci, Gardner, Jean Garnier, Jeanne Kosnick-Kloss. Les deux expositions sont sans catalogue, on ne sait donc avec précision quelles œuvres étaient accrochées.

Que sont enfin un temps devenues les deux œuvres datées de 1940, deux *Compositions* à l'aquarelle, toutes deux signalées à la galerie René Drouin lors de l'exposition *Art concret* ? Elles portent dans le catalogue les numéros 16 et 17<sup>40</sup>. Ont-elles été la proie d'un inconnu perspicace ? Mais en 1945, René Drouin monte avec l'aide de « Madame Théo Van Doesburg » une exposition de peintres d'art non figuratif. En tête du catalogue, un court texte de Jean Arp sur cet art qui n'a pas « d'objet pour modèle<sup>41</sup> ». Trois œuvres d'Otto Freundlich sont référencées sous les numéros 15, 16 et 17 : une *Composition*, une huile de 1933, et deux aquarelles de 1940. La *Composition* de 1933 est reproduite dans le catalogue. Les œuvres ont-elles passé la guerre dans la vaste cave de la galerie Drouin place Vendôme, pour réapparaître aux cimaises en 1945 ? On sait que Pierre Bourut, peintre et grand collectionneur, a acquis des œuvres de Freundlich auprès de René Drouin, entre autres une gouache datée de 1936–1937, qui ne correspond selon les catalogues à aucun autre tableau exposé en 1940 ou en 1945 dans la galerie de la place Vendôme. Cette *Composition*, récemment revenue sur le marché de l'art<sup>42</sup>, démontre combien la recherche demeure ouverte, quelle prudence doit la guider. Relevons enfin que les deux *Compositions* d'Otto Freundlich présentées au Salon des Tuileries en 1939, puis à la galerie Charpentier, lors du *Salon des Réalités Nouvelles* en juillet–août 1939, sont au contraire retournées dans l'atelier de la rue Denfert<sup>43</sup> (fig. 2).

Les achats d'œuvres par les musées sont le fruit de relations personnelles entre le responsable des collections et Otto Freundlich qui est souvent présenté par Wilhelm Niemeyer, critique d'art et fidèle ami ; mais en 1911, c'est l'historienne d'art Rosa

40 Voir cat. exp. *Art concret*, galerie René Drouin, 1945.

41 Jean Arp, cat. exp. *Peintres non figuratifs*, galerie René Drouin, 1946, s.p.

42 Voir cat. exp. vente Artcurial, Paris, 31 mars 2021, avec illustration : « -211135/4 – Otto FREUNDLICH 1878-1943, Composition, Gouache sur papier, Signé des initiales en bas à droite « O.F », 24,50 x 15,50 cm, Provenance : Ancienne collection René Drouin, Ancienne collection Pierre Bourut ».

43 Otto Freundlich a présenté cinq œuvres au Salon des Réalités Nouvelles : une gouache de 1939, un tableau à l'huile de 1931 et une tempera sur papier marouflée sur papier (WVZ198) ainsi que deux pastels de 1922 et 1924 ; voir Heusinger von Waldegg, 1978–1979 (note 2), *Composition*, WVZ197, et WVZ198, 1939.

Schapiro, rencontrée à Berlin, qui introduit Otto Freundlich auprès du directeur du *Museum für Kunst und Gewerbe* [musée des Arts appliqués] de Hambourg, Max Sauerlandt (1880-1934). Les relations entre Freundlich et Sauerlandt se font plus rares à partir de 1921, mais on sait que la collectionneuse de Hambourg Olga Somnitz a fait la connaissance de Freundlich en 1924, lorsqu'il vient revoir Max Sauerlandt ; après cette date, les deux hommes ne cessent d'échanger. Le 15 décembre 1927, Sauerlandt écrit à Freundlich afin



2 Otto Freundlich, *Le Salon des Réalités Nouvelles*, 1939

qu'il réalise l'esquisse d'un vitrail pour la rénovation du bâtiment du *Fremdenblatt*, un journal de Hambourg. La même année, le musée de Hambourg acquiert la *Petite Tête en plâtre verni*. Toutes les œuvres d'Otto Freundlich seront saisies au musée, ainsi que la quasi-totalité des collections, lors de la première opération menée par les nazis contre les collections d'art moderne, le 24 avril 1937<sup>44</sup>.

---

44 Le 18 juillet suivant, devant le succès de l'opération, Hitler ordonnera une seconde saisie d'œuvres afin de compléter la démonstration.

## Le peintre, copiste de lui-même

« J'ai fait cette copie par cœur aussi fidèlement qu'il m'était possible, mais la composition, la technique et les valeurs coloristiques [sic] sont exactes<sup>45</sup>. »

Otto Freundlich

Saint-Paul de Fenouillet, 1941

En 1939, alors qu'il participe au Salon des Réalités Nouvelles, Otto Freundlich exprime le « manque », l'absence des œuvres qu'il a dû laisser à Berlin : « Parce que les œuvres de ma jeunesse ne sont pas à ma disposition, j'ai fait agrandir quatre [sic] photos d'après les œuvres que j'ai faites à Paris dans les années 1910, 1911, 1912, 1913 pour montrer les bases de mon travail<sup>46</sup>. »

En 1941, Otto Freundlich réfugié dans les Pyrénées orientales, à Saint-Paul de Fenouillet où l'a rejoint sa compagne Jeanne Kosnick-Kloss, refait certaines œuvres de mémoire. *Composition à trois figures* et *Homme devant une fontaine* portent ainsi deux dates, 1911 et 1941<sup>47</sup> (fig. 3)<sup>48</sup>.

La valeur ontologique de cette double signature pose problème. D'une manière générale, certes, Otto Freundlich a « deux signatures ». Le plus souvent, il signe de ses initiales, O et F en majuscules, sur l'avert du tableau. La première *Composition* abstraite de 1911 est ainsi signée et datée « O. F. 1911 ». Au revers, Otto Freundlich appose parfois une signature complète, « Otto Freundlich », dans les grandes lettres pointues de l'écriture cursive *Sütterlin*, version manuscrite de la typographie allemande dite *Fraktur*. Dans le cas des deux œuvres refaites « de mémoire », la valeur respective des deux dates apposées sur la toile, 1911-1941, interpelle. La première, 1911, appartient à l'histoire de la création et date l'*inventio* de l'artiste ; en ce sens, elle fait partie intégrante de la représentation.

La seconde, 1941, est une re-signature, elle marque le passage de l'Histoire, et l'occasion « historique » de la ré-intervention<sup>49</sup>. Elle n'appartient pas au registre de la création mais « tient lieu de », elle est une contraction : la *Composition* initiale, disparue, est d'ailleurs une grande huile sur toile, carrée, de deux mètres de côté. La seconde est une gouache sur carton, carrée elle aussi, de 50 cm de côté seulement, au dos de laquelle est inscrit : « Cette peinture à la gouache est la copie d'un tableau à l'huile de deux mètres sur

45 Otto Freundlich, Catalogue raisonné manuscrit, 1941, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, IMEC, Fonds Otto Freundlich.

46 Ibid, Salon des Réalités Nouvelles, Archives 1939.

47 Dans Heusinger von Waldegg, 1978-1979 (note 2), il s'agit respectivement de *Homme devant une fontaine*, 1911-1941, gouache sur papier, 49 x 39 cm, WVZ105, Donation Otto Freundlich, Musées de la ville de Pontoise ; et de *Composition à trois figures*, 1911-1941, peinte à la tempera à Berlin-Halensee, WVZ111.

48 Heusinger von Waldegg, 1978-1979 (note 2), *Homme devant une fontaine* 1911-1941, WVZ105.

49 Pour une analyse philosophique du sens de la signature, voir Alain Bonfand, dans cat. exp. Rochechouart, 1988, p. 8-11.





3 Otto Freundlich, *Trois hommes à la fontaine*, 1911 et 1941, WvZ111, gouache sur papier, 50 × 50 cm, Donation Otto Freundlich, Musée Tavet, Musées de Pontoise

deux mètres que j'ai peint à Paris en 1911 (Montmartre), rue des Abbesses. L'original dont j'ai fait cadeau à une famille hollandaise a été détruit. » Ces œuvres « copiées » ont vu le jour à un moment où Otto Freundlich rédige *Ideen und Bilder* [Idées et tableaux], son testament théorique ; un texte corrobore nos propos : « Je travaillais dans mon atelier de la rue des Abbesses à des toiles de très grand format. » En définitive, la signature de 1941 date la volonté de résistance du peintre.

## Sculptures exposées, sculptures disparues. *Verschollen, enfouies*

Otto Freundlich ne cite de mémoire que cinq sculptures dans l'atelier de Wilmersdorf ; mais Joachim Heusinger von Waldegg relève quant à lui 21 sculptures « disparues »<sup>50</sup>.

Parmi les photographies du Fonds Freundlich à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC), au recto du cliché de la sculpture la plus ancienne, un plâtre, une inscription à la main donne à l'œuvre un titre et une date : « Masque d'Homme, 1906/07 ». La photographie de l'*Autoportrait* en terre de 1908, porte quant à elle au revers mention d'une dédicace à Erika G. Wieprecht – sœur d'Otto Freundlich – à Hambourg.

Ces sculptures « disparues » ont été exécutées avant la Première Guerre mondiale et souvent exposées. En 1912, Wilhelm Niemeyer organise l'exposition annuelle du Sonderbund à Cologne. Critique d'art, il est lié à Otto Freundlich depuis le début des années 1910. Otto Freundlich l'aide à composer le corpus des œuvres françaises de l'exposition qui se signale par son cosmopolitisme. Il y envoie deux *Masques* masculins et une *Tête féminine*. Les deux *Masques* masculins sont identifiables grâce à une lettre de 1910 que l'artiste adresse depuis Munich à Herwarth Walden : « Je suis très heureux de votre visite et des mots rares, mais précieux que vous avez posés sur mes œuvres. Le masque est fini et va être coulé<sup>51</sup>. » L'artiste y joint deux dessins et une composition graphique, *Der Kranke* [Le malade]<sup>52</sup>. L'exposition fait grand bruit. Au vernissage, venus de tous les horizons, les artistes – Picasso, l'Espagnol de Paris, Kandinsky, le Russe de Munich, les expressionnistes allemands, les futuristes italiens – affluent, suivis par les amis de l'art et les collectionneurs.

Le Sonderbund a été décisif dans la célébrité d'Otto Freundlich que Niemeyer présente à plusieurs collectionneurs rhénans, en particulier à Joseph Feinhals, un industriel de Cologne, directeur d'une usine de tabac et collectionneur d'art moderne. Feinhals deviendra un mécène de Freundlich et il acquiert immédiatement le *Buste de femme* ; plus tard, il commandera la série de gravures des *Zeichen* [Signes]<sup>53</sup>, puis des sculptures et des mosaïques. Malheureusement, la destruction de la résidence de Feinhals à Cologne-

50 Douze d'entre elles sont reproduites dans cat. exp. Cologne, 2017 (note 6).

51 Lettre d'Otto Freundlich à Herwarth Walden, le 6 juin 1909, citée dans cat. exp. Bonn, 2006-2007 (note 21), p.123. Otto Freundlich entretient une correspondance suivie avec Herwarth Walden à partir de 1904. Après une brève interruption à la fin de 1907, leurs échanges épistolaires reprennent en mars 1908 et s'interrompent de nouveau en 1911. Cette correspondance est conservée à Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Handschriftabteilung, Sturmarchiv, Otto Freundlich, vol. 50-51, cité dans Heusinger von Waldegg, 1978-1979 (note 2). Otto Freundlich a donc envoyé au Sonderbund les œuvres WVZ55, 57, 60, 116.

52 La composition graphique *Der Kranke* est reproduite dans Heusinger von Waldegg, 1978-1979 (note 2), no 50, p. 114.

53 *Die Zeichen*, 1919-1920, carton avec six gravures en cuivre, 78 x 62 cm, voir Heusinger von Waldegg, 1978-1979 (note 2), WVZ461-466. L'ensemble est dédié à « Mon ami Collofino », surnom de Josef Feinhals.

Marienburg durant la Seconde Guerre mondiale ne permet plus d'admirer sa collection<sup>54</sup>. En 1919, Feinhals avait commandé à Otto Freundlich la mosaïque monumentale de *La Naissance de l'Homme* qui orne aujourd'hui encore le foyer de l'Opéra de Cologne auquel elle a été donnée par l'épouse du collectionneur<sup>55</sup>. Une fonte en bronze du *Buste de femme* est acquise par Alfred Flechtheim, critique et théoricien, grand connaisseur de l'art français, marchand d'art à Düsseldorf et Berlin, pour environ 200 marks<sup>56</sup>. Otto Freundlich rencontre également Karl-Ernst Osthaus, mécène et collectionneur rhénan, qui a fondé en 1902 le *Museum Folkwang* à Hagen. Osthaus écrit à Niemeyer : « J'espère pouvoir m'intéresser à lui plus profondément la semaine prochaine et je souhaite acquérir une de ses œuvres<sup>57</sup>. »

Le Sonderbund, critiqué par les uns, est encensé par les autres. Aujourd'hui, certains historiens tiennent la manifestation, au regard de son internationalisme et de la radicalité moderne des exposants pour une sorte de préfiguration de l'*Armory Show*<sup>58</sup>. Son retentissement continuera d'alimenter la littérature durant plusieurs décennies. Dans les années 1950, le Français Michel Seuphor représente encore le *Buste de femme* dans *La sculpture de ce siècle. Dictionnaire de la sculpture moderne* qui paraît en 1959<sup>59</sup> ; à cette date, il se fonde sur une photographie, propose une datation légèrement modifiée de l'œuvre et la situe en 1926. C. Giedion-Welcker évoque quant à lui à deux reprises l'œuvre, en 1955 dans *Plastik des 20. Jahrhunderts* [Statuaire du XX<sup>e</sup> siècle] et en 1960, à New York dans *Contemporary Sculpture* où il la date à tort de 1912<sup>60</sup>.

En décembre 1912 est présentée à Berlin la *Neue Sezession*, ou Nouvelle Sécession, dans le cadre de la dixième exposition de la galerie *Der Sturm*, d'Herwarth Walden<sup>61</sup>. Otto Freundlich y expose un *Masque* en bronze et un *Masque dressé*, tous deux de 1909, qui sont achetés par Herwarth Walden et sa femme, la poétesse Else Lasker-Schüller. Le premier est actuellement dans une collection privée, le plâtre du *Masque dressé* a disparu, mais une fonte en bronze a appartenu à Hilla Gruenwald, collectionneuse de Cologne.

54 Les architectes de la demeure de Joseph Feinhals à Cologne étaient J. Olbrich et Bruno Paul.

55 Heusinger von Waldegg, 1978-1979 (note 2), *Die Geburt des Menschen*, 1919, WVZ8, p. 77. La gouache préparatoire (WVZ127) ayant appartenu à Erwin Finlay-Freundlich à Wiesbaden a quant à elle disparu.

56 Voir Heusinger von Waldegg, 1978-1979 (note 2), *Frauenbüste*, WVZ57. Lettre d'Otto Freundlich à Wilhlem Niemeyer, début septembre 1912, dans cat. exp. Bonn, 2006-2007 (note 21), p. 147-148.

57 Lettre de Ernst Osthaus à Wilhlem Niemeyer, 1912, dans cat. exp. Bonn, 2006-2007 (note 21), p. 140. La lettre est conservée dans le fonds d'archives Wilhelm Niemeyer au Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg.

58 Voir Philippe Dagen, *Le Monde*, 31 août 2012.

59 Michel Seuphor, *La sculpture de ce siècle. Dictionnaire de la sculpture moderne*, Neuchâtel, Éd. du Griffon, 1959 ; traduction allemande, *Die Plastik unseres Jahrhunderts. Wörterbuch der modernen Plastik*, Cologne, Dumont, 1959, repr. p. 42.

60 C. Giedion-Welcker, *Plastik des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1955, repr. p. 266, et id., *Contemporary Sculpture*, New-York, 1960, p. 48.

61 Voir Vernerey-Laplace, 2020.

Sans poursuivre plus avant la liste des expositions des sculptures d’Otto Freundlich en Allemagne jusqu’en 1937, il apparaît clairement qu’avant la Première Guerre mondiale, Otto Freundlich est déjà un artiste reconnu, identifié par de grands collectionneurs, intégré dans des collections muséales à Hagen, Hambourg, Cologne. Cette reconnaissance précoce lui vaut d’être identifié par les équipes de chercheur-e-s national-socialistes qui, dès les débuts du parti, travaillent à dresser la liste des artistes « dégénérés ».

### Deux ou trois Têtes d’Otto Freundlich à l’exposition *Entartete Kunst*

« Vous voyez autour de nous ces produits engendrés par la folie, l’insolence, l’incompétence et la dégénérescence<sup>62</sup>. »

Adolf Ziegler

1937

Hitler a fait saisir quelque 20 000 tableaux et sculptures. Parmi les œuvres d’Otto Freundlich retirées des collections publiques de Hambourg, deux, ou plutôt, nous le verrons, trois sont sélectionnées par Paul Ortwin Rave dans les premières semaines d’août 1937 pour figurer la même année dans l’exposition de l’art dit « dégénéré », *Entartete Kunst*, à Munich<sup>63</sup>. Les deux têtes exposées sont des œuvres de jeunesse portées par la suite disparues.

La *Petite tête en plâtre verni*<sup>64</sup> datée de 1916 est présentée dans la troisième salle, aux côtés d’œuvres insignes de l’expressionnisme et de dada, de toiles d’Emil Nolde, Otto Mueller, Max Pechstein, Karl Schmidt-Rottluff et Ernst Ludwig Kirchner afin d’illustrer les errances esthétiques de l’art dit « dégénéré », art des fous, des malades, de l’humanité primitive.

Le plâtre monumental de l’*Homme Nouveau*, saisi lui aussi au musée des Arts appliqués de Hambourg, date de 1919 et a été coulé en plâtre la même année pour répondre à la commande du peintre August Deusser ; il a ensuite appartenu à Anna Blumenfeld, puis à Olga Somnitz, la collectionneuse de Hambourg, qui l’a offert au musée de la ville. L’esthétique de cette *Tête* dont la parenté avec les *moai* de l’île de Pâques a été maintes fois soulignée intrigue et dérange. Par deux fois, elle est « mise à l’honneur » dans le cadre de la manifestation *Entartete Kunst*. Sa photographie illustre la première de couverture du catalogue de l’exposition, quant à la *Tête* elle-même, elle accueille le visiteur dans le vestibule, au bas

62 Adolf Ziegler, Discours prononcé à l’inauguration de l’exposition *Entartete Kunst*, Munich, 1937. Cité dans Denise Vernerey-Laplace, *Regards de l’est sur l’abstraction. Otto Freundlich, Etienne Béothy, Jean Leppien*, Villeneuve d’Asq, ANRT, 2013, p. 292. Adolf Ziegler était le président de la Chambre des Beaux-Arts du Reich.

63 Paul Ortwin Rave, directeur de la Nationalgalerie de Berlin, doit sélectionner parmi 700 œuvres saisies dans les musées allemands de 28 villes, les œuvres postérieures à 1910.

64 *Kopf*, 1916, plâtre à couverte vernie, signé sur la base « Otto Freundlich, 1916 », H. 32 cm, WVZ65, figurait à l’exposition *Entartete Kunst* à Munich en 1937.



de l'escalier qui conduit à l'exposition (fig. 4). Il est donc surprenant qu'Otto Freundlich n'ait pas davantage figuré après-guerre dans les publications qui tentaient de reconstituer l'exposition *Entartete Kunst*.

Une troisième tête d'Otto Freundlich sera fortuitement redécouverte dans une « cache » berlinoise. Une grande partie des œuvres saisies dans les musées et les collections juives était entreposée au château de Schönhausen, dans l'est de Berlin. En 1941, les œuvres décrochées de l'exposition consacrée à l'art « dégénéré » sont triées, et les plus belles d'entre elles – aux yeux du ministère de la Propagande du Reich – rejoignent les autres œuvres spoliées à Schönhausen. En 1939, la maison de ventes aux enchères Fischer de Zurich reçoit celles que le ministère nazi veut mettre en vente. La prisée rapporte 500 000 CHF. Que faire des invendus ? Franz Hofmann, directeur du service des arts visuels au ministère de la Propagande, propose à Joseph Goebbels de « brûler le reste sur un bûcher au cours d'un acte de propagande symbolique<sup>65</sup> ». On ne sait avec certitude si l'autodafé célébratoire de ces œuvres, préconisé par Goebbels, eut vraiment lieu.

Plusieurs œuvres sont « sauvées » *in extremis* par le musée de Bâle qui missionne des hommes de main nantis de 50 000 CHF afin de racheter des œuvres – et de faire de belles affaires ? Quant au reste, quatre marchands allemands, dont Hildebrand Gurlitt, sont chargés de leur dispersion marchande. Durant quatre années, Schönhausen est une place de vente florissante. Car si cet art est indigne d'être « allemand », il n'en demeure pas moins une lucrative monnaie d'échange. Partout, à Paris, en Suisse, les nazis ont échangé des œuvres d'art, instituant une économie parallèle fort rémunératrice, une économie de troc contre les devises dont l'Allemagne avait besoin pour acheter de l'armement<sup>66</sup>.

Demeure le problème des œuvres considérées comme « sans valeur ». Le *Tageszeitung* relate que 4800 objets ont été brûlés dès mars 1939 sur ordre de Goebbels, sans ritualisation aucune ; le journal évoque une « incinération d'ordures<sup>67</sup> ». On pensait la recherche close. Or, en novembre 2010, à l'occasion du prolongement d'une ligne de métro, on creuse devant le *Rotes Rathaus*, l'Hôtel de ville de Berlin, dans le district central de Mitte. À une certaine profondeur, au niveau des bâtiments municipaux du Moyen-Âge, à la hauteur du numéro 50 de la Königstr., les archéologues appelés en hâte découvrent incrédules seize statues assez bien conservées que leur esthétique ancre dans la modernité classique. En mettant au jour ce *Kriegsschutt*, ces décombres de guerre<sup>68</sup>, on exhume le *Cavalier* de Fritz Wrampe, la *Danseuse* de Margarethe Moll (vers 1930), la *Femme enceinte* de Emy Roeder (1918), la *Femme nue debout* de Gustav Heinrich Wolff (1937), une *Tête* attribuée à Otto

65 Voir Annabelle Georgen, « Comment les nazis ont fait de l'art 'dégénéré' un business juteux », dans [www.slate.fr](http://www.slate.fr), 4 décembre 2013, URL : <http://www.slate.fr/monde/80681/nazis-business-art-degenere> [consulté le 31 octobre 2021].

66 La Suisse finance ainsi en monnaie helvétique un marché d'armes triangulaire entre l'Allemagne – alors dépourvue de devises – la Suède, le Portugal.

67 Voir Georgen, 2013 (note 65) [consulté le 31 octobre 2021].

68 Matthias Wemhoff, *Der Berliner Skulpturenfund. « Entartete Kunst » im Kriegsschutt*, Berlin, Stirner Verlag, 2010.



- 4 Otto Freundlich, *Der Neue Mensch*. Catalogue de l'Entartete Kunst, 1937

Freundlich et *La Femme à la colombe* de Karl Enler qui était au Lehmbruckmuseum de Duisbourg. La *Tête* de Freundlich est en terre cuite vernissée, elle est brisée, mais à l'origine, elle mesurait 32 cm<sup>69</sup> (fig. 5). Joachim Heusinger von Waldegg la date de 1925.

---

69 Ibid.

L'histoire qui n'en finit pas de s'écrire emprunte ici les outils de l'archéologie contemporaine. Il s'agit d'un « dépôt » nazi qui n'avait pas encore été localisé. L'existence des caches souterraines était connue des Berlinoises eux-mêmes. Mais tous ces dépôts ne furent pas découverts par les troupes alliées. Le fonds de sculptures ainsi découvert en 2010 avait certainement été bombardé durant les attaques aériennes décidées par Roosevelt et Churchill lors de leur rencontre à Casablanca en janvier 1943, afin de porter atteinte à la fois à l'industrie allemande et au moral de la population. Dans la nuit du 22 au 23 novembre 1945, Berlin Mitte – et Wilmersdorf donc – est pris pour cible par la Royal Air Force. Le temps est sec et les bombes incendient autant qu'elles pulvérisent. Le bombardement est efficace, il réduit en cendres l'église du Souvenir ainsi que celle de Moabit, la synagogue où la Wehrmacht a entreposé des armes, il touche Charlottenbourg et le Jardin zoologique. 2000 Berlinoises trouvent la mort, 175 000 ombres errent sans abri dans les ruines brûlantes.

Le siège du ministère de la Propagande du Reich, fondé le 13 mars 1933 par Hindenburg et Hitler, est vraisemblablement la cible du bombardement. Non loin de là, à l'angle de la Wilhelmplatz et de la Wilhelmstr., le fidéicommissaire Erhard Oewerdieck<sup>70</sup> a installé la chancellerie du ministère au quatrième étage d'un grand magasin réquisitionné, Köpenickerstrasse 24a, dans les sous-sols duquel il a organisé un dépôt abritant les œuvres saisies « sans valeur ». Dans les Archives fédérales allemandes, Meike Hoffmann a découvert la trace de ce dépôt jusqu'alors inconnu : une lettre datée du 14 août 1942, adressée à la direction de la propagande du Reich et accompagnée d'une liste des objets déposés mentionnant Karl Enler, Richard Heizmann et Fritz Wrampe.

Cette troisième *Tête* de Freundlich, présentée dans l'exposition *Entartete Kunst*, avait été saisie dans les collections du musée des Arts appliqués de Hambourg comme les deux autres œuvres exposées. Un sort différent lui avait été réservé et elle n'avait pas suivi l'exposition dans toutes ses étapes en Allemagne et en Autriche jusqu'en 1942. En 1941, on tourne un (mauvais) film de propagande nazie, *Venus vor Gericht* [Vénus au tribunal] qui campe un sculpteur national-socialiste désireux de s'attaquer au commerce de l'art sous la République de Weimar. Au cours de ses pérégrinations, celui-ci entre dans une galerie d'art d'avant-garde, représentée par un salon de coiffure, où sont montrées la *Tête* d'Otto Freundlich et la *Danseuse* de Margarethe Moll, deux œuvres exposées à Munich en 1937 mais retirées dès 1941. On sait qu'après le tournage, comme l'atteste la lettre des Archives, elles seront remises en 1942 au ministère de la Propagande où elles rejoignent d'autres œuvres provenant de différentes saisies à travers l'Allemagne. Les statues portent toutes la trace du feu. L'incendie a donc pu également détruire des tableaux, déposés entre 1939 et 1943. Le dépôt récemment découvert dans les décombres berlinoises devait abriter des centaines d'œuvres. Ce *Skulpturenfund*, le corpus de sculptures mis au jour, intrigue.

---

<sup>70</sup> Erhard Oewerdieck travaillait en tant que fidéicommissaire à la Reichskulturkammer. L'origine et le parcours de ce fonctionnaire nazi demeurent obscurs.

Le *Tagesspiegel* du 5 mai 2011 s'interroge : quelle était la taille du dépôt<sup>71</sup> ? Pourquoi ce lieu est-il resté inconnu, quand tout semblait découvert ? Il est vrai qu'on avait bien retrouvé à Cologne, peu de temps auparavant, de nombreuses caves bombardées recelant des œuvres des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Au 24a Köpenickerstr., une plaque commémorative rappelle encore ce noir passé. Les tableaux laissés par Otto Freundlich dans son atelier de Wilmersdorf ont-ils été réduits en poussière par le même bombardement allié ? Les avait-on déjà découverts, saisis et peut-être déposés au 24a Köpenickerstr. ?

Pour filer la métaphore sémantique, les deux premières sculptures d'Otto Freundlich présentées à l'exposition *Entartete Kunst* peuvent être considérées comme *zerstört*, détruites, par le feu sans doute. Quant à la *Tête* redécouverte dans la cache de Berlin Mitte, elle a sans aucun doute appartenu jusqu'en 2010 à la catégorie des œuvres cataloguées comme *verschollen*. Aujourd'hui, elle a repris son statut d'œuvre exposée, en tant que dépôt permanent de la République fédérale allemande aux musées de Berlin.

Une tête de femme en terre cuite vernissée jaune revendiquerait, depuis la salle du musée de Cologne où elle est aujourd'hui exposée, un statut unique : elle a été « sauvée » des flammes, très vraisemblablement. La tête est signalée comme « Donation Dr Josef Haubrich, 1946 ». À cette date, en effet, Josef Haubrich ressortait de sa cave de Cologne-Marienburg les œuvres qu'il avait pu racheter à Gurlitt en 1938<sup>72</sup>.

Otto Freundlich est injustement un artiste méconnu une ombre fantomatique dans le paysage de l'art au début du XX<sup>e</sup> siècle. Mais qu'ont fait ses deux « patries » – celle du sang, celle du cœur –, l'Allemagne et la France, pour transmettre sa mémoire ? Sa vie, sa création ont été sciemment et brutalement invisibilisées. Plus d'une cinquantaine de ses œuvres, nous l'avons vu, ont été saisies, sont parties en fumée, ont été cachées. Le collectionneur liégeois Fernand Graindorge écrit dans la préface de l'exposition présentant sa collection à Cologne en 1960 qu'il a trouvé la *Composition* de 1911 – la première composition abstraite, donc – dans un « grenier » à Paris<sup>73</sup>.

L'histoire de la création d'Otto Freundlich appartient autant au domaine de la lumière et de la couleur qu'à celui de l'ombre. Un exemple, son dernier atelier parisien. La photographie d'August Sander frappe par l'extrême dénuement des lieux. En 1943, après l'ultime départ d'Otto pour Drancy, puis les camps de l'Est, c'est dans l'atelier que Jeanne Kosnick-Kloss vient réfugier son inconsolable détresse, là qu'elle ouvre la carte du ministère annonçant son décès. Là enfin qu'elle retrouve le courage de peindre, qu'elle sculpte et enseigne à ses étudiants qui l'écoutent en observant les œuvres d'Otto Freundlich

71 Voir Nicola Kuhn, « Entartete Kunst. Berliner Skulpturenfund aufgeklärt », dans *Tagesspiegel*, 2 mai 2011, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/entartete-kunst-berliner-skulpturenfund-aufgeklaert/4120090.html> [Consulté le 31 octobre 2021].

72 Uwe Fleckner, *Le commerce de l'art moderne sous le Troisième Reich. Un marché douteux*, Archives Juives, 2017/1, vol. 50, p. 41-59.

73 Voir Marie-Claire Neuray, *Fernand Graindorge, (1903-1985), Collectionneur et mécène, Donation à la Communauté française de Belgique*, cat. exp. Musée de l'art Wallon, Liège, 2009.



- 5 Otto Freundlich, *Tête*, 1925, terre-cuite vernissée, incomplète, h. env. 31 cm, dépôt de la République fédérale d'Allemagne aux Staatliche Museen, Berlin



demeurées dans l'atelier. L'immense *Ascension*, le vitrail d'*Eve*. Ces œuvres qui ont rejoint en 1977 les cimaises du musée Tavet de Pontoise, lors de la donation décidée par Pierre Bourrut et accueillie par Edda Maillet alors conservatrice du musée<sup>74</sup>. Le mystère reste entier : pourquoi cet atelier dont le propriétaire était un artiste juif, « communiste », déporté, dont l'esthétique était dite « dégénérée » n'a-t-il

pas été visité par les services de Franz von Wolff-Metternich, d'Alfred Rosenberg, voire plus tôt encore par Otto Abetz qui pille systématiquement dès 1940 les galeries, les appartements en quête d'œuvres à échanger ? Les archives restent muettes.

Cette disparition en masse nous contraint et nous réduit au questionnement. Tout ici n'est qu'incertitude, obscurité. Et pis, encore et surtout : où Otto Freundlich est-il réellement mort ? Il figure sur la liste des prisonniers au départ du camp de Gurs vers Drancy<sup>75</sup>, sur la liste de ceux qui quittent Drancy le 4 mars 1943 à 9h15 pour être déportés au camp de Lublin-Maïdanek<sup>76</sup>, comme l'a admis la recherche jusqu'au début des années 2010,

74 Joëlle Mettay et Edda Maillet, *Otto Freundlich et la France, un amour trahi*, Cahors, Éd. mare nostrum, 2004.

75 Archives Bad Arolsen, Fiche 21246263, document no 1182704, répertoire 1.1.9.1.

76 Archives Bad Arolsen, Fiche 21246266, liste des déportés de Drancy vers Lublin-Maïdanek, document no 1189567, répertoire 1.1.9.9. Et Archives Bad Arolsen, Ensemble de documents échangés entre le Dr Jürgen Freundlich et Gabi Heleen Bollinger, journaliste, réalisatrice d'un documentaire sur Otto Freundlich.

puisque telle était la destination annoncée du convoi<sup>77</sup>. Le ministère français des Anciens Combattants et victimes de guerre a adressé aux Archives de Bad Arolsen un texte qui n'apporte aucune certitude : « Monsieur Freundlich Otto... (a été) déporté *en direction* du camp de Lublin-Maïdanek par un convoi en date du 4 mars 1943. » Dans un autre document émanant de la même administration, on lit qu'il est mort « nach dem Osten ('à l'est, vraisemblablement à Aus(schwitz ?) ou KZ Lübl.' » Ce qui n'apporte aucune certitude supplémentaire. La possibilité d'Auschwitz peut être prise en considération : le conservateur du camp de Lublin-Maïdanek confirme qu'un ou deux wagons du train sont bien arrivés au camp car un ou deux survivants y sont attestés avant d'être transférés en juillet 1943 à Auschwitz. Le problème semble venir du sens donné à la préposition *nach* dont la traduction française est généralement « vers » mais aussi parfois « à ». La base de données répertoriant les victimes de la Shoah au Mémorial de Yad Vashem cite également Lublin-Maïdanek. Mais le conservateur du camp ne relève son nom dans aucune liste de dénombrement. Les archives de Sobibor ont été détruites par les Allemands eux-mêmes. Serge Klarsfeld indique que le convoi 50 a été scindé en deux à la suite d'un bombardement allié, et que quelques wagons ont été dirigés vers Sobibor. Consultées, les archives de Bad Arolsen montrent qu'elles ont transmis une lettre du Parquet de Stuttgart qui cite lui aussi Lublin-Maïdanek avec un point d'interrogation<sup>78</sup>.

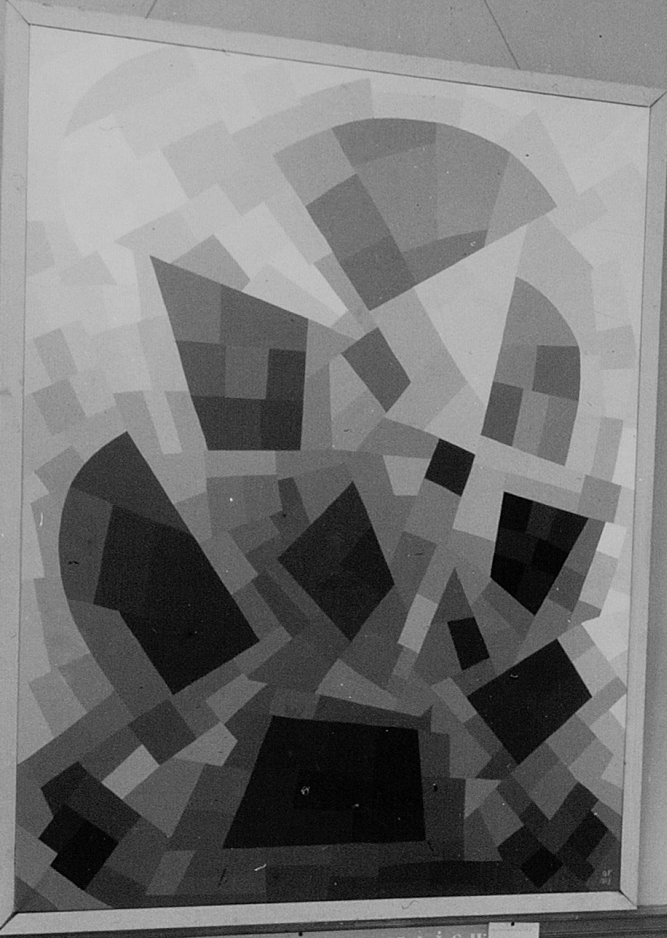
Il ne s'agit pas ici d'une recherche dialectique – spoliation, recherche de provenance et restitution – au sens strict de l'expression. Certes, il y a dépossession et translocation des œuvres, néanmoins nous ne nous heurtons pas au problème essentiel et identifié de la recherche de provenance. Non, il est ici question de la disparition en *nombre*, de la recherche des œuvres d'un peintre, de l'opacification du lieu de son assassinat. De l'entreprise aboutie d'enfouissement dans les ténèbres d'une création, d'un homme, de ce peintre des couleurs éclatantes. Il appartient à la recherche contemporaine d'apporter la lumière sur cette criminelle occultation.

77 Voir Vernerey-Laplace, 2020, p. 33-59.

78 Archives d'Arolsen, CourBA-6147, Freundlich, Otto, Dossier 204 003. Lettre du 15 février 1968 enregistrée le 21 février 1968, courrier émanant de la *Staatsanwaltschaft bei dem Landesgericht Stuttgart*, le Parquet de la juridiction de Stuttgart.

Frontispice page 248: Otto Freundlich, *Trois hommes à la fontaine*, 1911 et 1941, WvZ111, gouache sur papier, 50 × 50 cm, Donation Otto Freundlich, Musée Tavet, Musées de Pontoise (détail, voir page 261, fig. 3)

Illustration page suivante : Otto Freundlich, *Le Salon des Réalités Nouvelles*, 1939 (détail, voir page 259, fig. 2)



OTTO. FREUNDLICH









# « Un peintre n'a vraiment d'ennemis sérieux que ses mauvais tableaux<sup>1</sup> » Matisse en guerre (1939–1945)

Hélène Ivanoff

En mai 1939, Henri Matisse fut informé par Siegfried Rosengart (1884–1985) de la vente de ses œuvres estimées entre 100 et 500 livres, programmée par la galerie Fischer à Lucerne le mois suivant<sup>2</sup>. Stigmatisés sous la dénomination d'« art dégénéré » par les nazis, les tableaux mis aux enchères avaient été confisqués dans les musées allemands et devaient être dispersés sur le marché de l'art au profit du régime totalitaire et contribuer au financement de l'effort de guerre. Parmi ces tableaux se trouvaient quatre œuvres de Matisse : deux huiles sur toile, *Trois Femmes* (1908) et *Paysage fluvial* (1907), et une sculpture *Nu couché* (1907), conservées auparavant au *Folkwangmuseum* de Essen ainsi qu'une huile sur toile, *Nature morte*, provenant de la *Städtische Galerie* de Francfort<sup>3</sup>. Propriétaire d'une galerie à New York depuis 1931, le fils de l'artiste, Pierre Matisse (1900–1989), se rendit à Lucerne, accompagné du marchand new-yorkais Curt Valentin (1902–1954) et du collectionneur américain d'origine hongroise Joseph Pulitzer (1913–1993). Il remporta trois œuvres de son père, comme le prouve un télégramme envoyé le 30 juin depuis Lucerne, où il est mentionné : « Bonne vente : Baigneuses 79 000, Nature morte 70, Paysage 44, amitiés, Pierre<sup>4</sup> ».

1 Henri Matisse, cité dans Louis Aragon, *Henri Matisse, roman*, Paris, Gallimard, 1971, p. 165.

2 Siegfried Rosengart, lettre à Henri Matisse, 13 mai 1939, de Lucerne, Archives Henri Matisse, Issy-les-Moulineaux.

3 *Gemälde und Plastiken moderner Meister aus deutschen Museen*, cat. vente galerie Fischer, Lucerne, 1939. Aujourd'hui, la *Nature morte* se trouve à nouveau au Städelmuseum à Francfort-sur-le-Main, la sculpture *Nu couché* en terre cuite au Statens Museum for Kunst de Copenhague, le *Paysage fluvial* au Kunstmuseum de Bâle et les *Baigneurs à la tortue* au Saint-Louis Art Museum.

4 D'après Lynn H. Nicholas, *Le pillage de l'Europe*, Paris, Seuil, 1995, p.13–14, Pierre Matisse fit une offre de 2400 dollars au nom de Joseph Pulitzer pour les *Baigneurs à la tortue*. Le télégramme envoyé de Lucerne par Pierre à Henri Matisse le 30 juin évoque une enchère de 79 000 CHF, Archives Henri Matisse, Issy-les-Moulineaux. Sur la collection de Joseph Pulitzer acquise par l'intermédiaire de Pierre Matisse, voir John Russell, *Matisse : père et fils*, trad. Christine Piot, Paris, Éditions de La Martinière, 1999, p. 94.

Deux mois avant le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, cette vente aux enchères du 30 juin 1939, intitulée *Gemälde und Plastiken moderner Meister aus deutschen Museen* [Peintures et sculptures de maîtres modernes des musées allemands], laissait présager les spoliations plus vastes qui allaient bientôt s'effectuer dans les territoires conquis et la circulation des collections qui s'ensuivit sur le marché entre 1940 et 1945, que ce soit en zone occupée, à Paris ou en zone Sud, notamment à Nice. Dans cette ville où l'artiste s'était retiré dès 1940 pour se consacrer pleinement à son art, les transactions financières étaient en effet nombreuses, attestant des opportunités qu'offrait alors le marché de l'art d'acquérir, à des prix parfois dérisoires, des tableaux de maîtres issus bien souvent de collections juives confisquées. Matisse en témoigne dans une lettre à son fils datée de 1942 : « Ici c'est la France, car les marchands de Paris viennent traîner leurs guêtres par ici, à Nice, Cannes, Lyon. Il y a tellement peu de marchandises qu'ils se jettent sur tout<sup>5</sup>. »

Dès août 1939, Matisse s'était assuré de la sécurisation de ses œuvres auprès de Robert Rey (1888-1964), inspecteur général des Beaux-Arts et des musées. Il avait placé dans un coffre de la Banque de France les tableaux de sa collection personnelle, notamment un Renoir et deux Cézanne<sup>6</sup>. En juillet 1940, il s'était aussi enquis du sort réservé à la collection Paul Rosenberg (1881-1959) auprès du conservateur du musée de Bordeaux, Jean-Gabriel Lemoine (1891-1970). Il avait rencontré le marchand fin mai début juin 1940 près de Bordeaux avant son départ aux États-Unis<sup>7</sup>. Affecté physiquement par la maladie et par une opération, Matisse passa plusieurs semaines à Lyon, avant de rejoindre Nice en mai 1941. Il s'isola ensuite à Vence à partir de 1943, loin des combats. Se liant par contrat à Martin Fabiani (1899-1986), il n'accepta que peu d'expositions de ses œuvres en France, si ce n'est par la galerie Louis Carré en novembre 1941, et durant le reste du conflit il se consacra entièrement à ses projets artistiques. Vivant dans le Sud de la France, Matisse ignorait les activités illicites de Fabiani sur le marché de l'art. Divorcé depuis le printemps 1940, il ne découvrit qu'en 1944 les luttes de sa fille Marguerite (1894-1982) et de sa femme Amélie (1872-1958) pour la Résistance.

5 Pierre Matisse, lettre à Henri Matisse, 1942, cité dans Russell, 1999 (note 4), p. 233.

6 Voir Henri Matisse, lettre à Pierre Matisse, 3 juillet 1940, Pierre Matisse Papers, Morgan Library, New York. En 1899, Matisse avait acquis les *Trois Baigneuses* de Cézanne qu'il conserva toujours auprès de lui jusqu'en 1936, date à laquelle il donna l'œuvre à la Ville de Paris. Après le décès de Renoir, en 1919, il acheta une dizaine de ses tableaux. Voir Claudine Grammont, *Tout Matisse*, Paris, Robert Laffont, 2018, p. 184-187.

7 Voir la correspondance entre Jean-Gabriel Lemoine et Henri Matisse en juin et juillet 1940, ainsi que la lettre du chauffeur de Paul Rosenberg, Le Gall, depuis Floirac en juillet 1940, assurant que les œuvres de la collection Rosenberg se trouvaient en lieu sûr dans l'attente des ordres du marchand et qu'il ne se trouvait pas de tableaux de Matisse dans les œuvres cachées à Floirac, archives Henri Matisse, Issy-les-Moulineaux. Voir aussi Marc Favreau, « Deux collections dans la guerre à Bordeaux : le musée des beaux-arts de Bordeaux et les œuvres de Paul Rosenberg (1939-1947) », dans *Bulletin de la société de l'art français*, à paraître.

En suivant les pas de l'artiste et en retraçant le parcours de ses œuvres pendant ces années noires, il s'agit de proposer ici une synthèse, au-delà des études de cas connues, de cette période d'intense créativité que représenta la guerre pour Matisse, d'interroger son engagement politique et celui de sa famille et au-delà d'éclairer la provenance de ses œuvres échangées sur le marché sous l'Occupation.

### Créer pour oublier tout « ce qui se passe autour de nous »

Hans Purrmann écrit à Matisse le 20 octobre 1942 : « Cher ami, comme nous traversons [sic] un bien malheureux temps, je vous espère en philosophe, replié sur le travail, pour trouver quelques instants heureux en oubliant tous [sic] ce qui se passe autour de nous<sup>8</sup> ». Matisse était effectivement réfugié à Nice, retranché en zone libre, lorsqu'il reçut cette lettre. Ses correspondances et prises de parole publiques évoquent peu le conflit et la politique, l'artiste se consacrant alors entièrement à son art.

Il s'était en effet engagé dans de nombreux projets artistiques pendant la guerre. En novembre 1939, il participa au numéro de la revue *Verve* éditée par Tériade (1897-1983), paru en juin 1940, pour lequel il expérimenta de nouvelles techniques en réalisant des maquettes en papier découpé. Une version de la *Chute d'Icare* fut placée plus tardivement en frontispice du numéro spécial de *Verve* intitulé *Henri Matisse. De la couleur*, publié fin 1945<sup>9</sup>. À la demande exprimée dès 1940 par Tériade qui avait été séduit par ces œuvres, Matisse entreprit un livre sur la couleur à partir de 1943 et jusqu'en août 1944, il réalisa plusieurs planches pour l'album qui deviendra *Jazz* en 1947.

Au début de la guerre, il travaillait encore à la composition de différents tableaux, parmi lesquels *La France*, *La Blouse roumaine*, *Femme endormie*, *Nature morte au magnolia*, *Nature morte au coquillage* et *Nature morte aux huitres*. Sans abandonner la peinture de chevalet, il se tourna ensuite vers l'illustration de livres, notamment les poèmes de Pierre de Ronsard et de Charles d'Orléans, ainsi que les pièces de théâtre *Pasiphaé* et *Chant de Minos* d'Henry de Montherlant publiées finalement par Fabiani en 1944. Avec Louis Aragon, il s'engagea dans la publication de *Dessins. Thèmes et Variations* parue en 1943 avec une préface du poète et écrivain. Pendant l'été 1944, il réalisa les illustrations des *Fleurs du mal* de Baudelaire.

Si l'artiste est bien concentré sur son travail, ses œuvres témoignent néanmoins de la situation de guerre, comme l'a souligné Claudine Grammont, particulièrement dans les tableaux des années 1939-1940<sup>10</sup>. Comment ne pas en effet reconnaître dans les

8 Hans Purrmann, lettre à Henri Matisse, 20 octobre 1942, Florence, Archives Henri Matisse, Issy-les-Moulineaux.

9 Henri Matisse, *La France*, 1939, huile sur toile, 44,8 x 36,7 cm, Hiroshima, Hiroshima Museum of Art.

10 Voir l'entrée « Seconde Guerre mondiale » dans Claudine Grammont (dir.), *Tout Matisse*, Paris, Robert Laffont, 2018, p. 400-404.

allégories représentées, *La France*, dans les figures mythiques sollicitées, *Icare*, ou dans les couleurs adoptées pour ces tableaux, le bleu-blanc-rouge du drapeau français de *La Blouse roumaine*, une allusion directe au conflit ?

À travers le portrait de Micheline Payot, parée d'une coiffe décorative aux plumes vertes et vêtue d'une robe tricolore aux manches volumineuses, Matisse proposait ainsi en 1940 dans son tableau *La France* une somptueuse et sensuelle personnification de la Nation. Voluptueusement assise dans un fauteuil dont les accoudoirs se confondent avec les bras du modèle, les hanches gracieuses, *La France*, majestueuse et sereine, se présente prête à affronter son tragique destin. Si la pose et l'aura de la figure, amplifiées par la répétition de formes courbes expansives, rappellent la force vitale de la sombre Yvonne Landsberg aux mains jointes dans son portrait de 1914, les tons lumineux et la posture d'accueil de *La France* de 1940 renforcent par contraste le caractère radieux et serein de cette icône de la patrie.

Parallèlement, Matisse travaillait à *La Dormeuse, table violette ou Le Rêve* (fig. 1) qu'il acheva en octobre 1940, avec Lydia Delectorskaya (1910-1998) puis Nézy Hamidé Chakwat comme modèles. D'après sa correspondance avec son fils, Matisse était conscient de la portée symbolique de ces figures féminines : « Ce tableau qui a commencé très réaliste par une belle brune dormant sur ma table de marbre au milieu des fruits est devenu un ange qui dort sur une surface violette<sup>11</sup>. » Contrairement à *La France* ou à *La Blouse roumaine* qui donnent à voir le dynamisme de la vitalité organique, *Le Rêve* est une image du repli sur soi et du repos, les deux visages d'une même époque, l'Occupation.

Les œuvres de Matisse furent peu exposées sur la scène artistique parisienne pendant la guerre, cette rareté témoignant elle aussi du retrait et de la discrétion dans lesquels Matisse avait choisi de vivre à Nice. Une seule exposition personnelle fut consacrée à l'artiste, à la galerie Louis Carré (1897-1977) du 15 au 30 novembre 1941, *Dessins à l'encre de Chine. Fusains (œuvres récentes)*. Dans la galerie récemment ouverte était présentée une trentaine de dessins acquis auprès de l'artiste par Carré. L'exposition donna lieu à un catalogue dans l'attente de l'édition d'un album de luxe prévu pour décembre et finalement publié à l'insu de Matisse.

Deux des dessins exposés furent achetés par l'État, attestant de la reconnaissance politique accordée à l'artiste dans l'histoire de l'art du XX<sup>e</sup> siècle et de l'enjeu national que représentait alors sa création. Ils furent ensuite exposés en août 1942 au Palais de Tokyo, au moment de l'inauguration du Musée National d'Art Moderne dont l'ouverture fut plusieurs fois repoussée en raison de la finition des travaux et de la guerre. Déçu par sa coopération avec Carré et éloigné des festivités parisiennes, Matisse écrit à cette époque : « Carré passe pour avoir pris la première place. Il fait des expositions, à grand tralala, à Paris dans sa galerie de l'av. de Messine<sup>12</sup>. »

11 Henri Matisse, lettre à Pierre Matisse, 18 septembre 1940, Pierre Matisse Papers, Morgan Library, New York.

12 Henri Matisse, lettre à Pierre Matisse, 6 juin 1942, cité dans Russell, 1999 (note 4), p. 231.





1 Henri Matisse, *Nature morte à la dormeuse*, 1940, National Gallery of Art, Washington

Les toiles de Matisse furent en revanche présentées lors d'expositions collectives, notamment à la Galerie de France en 1942 pour la rétrospective organisée sur les Fauves. Après avoir rendu hommage à Picasso lors du Salon de la Libération à l'automne 1944, c'est à Matisse que le Salon d'Automne de 1945 consacra une importante rétrospective dont ce dernier, de retour à Paris, surveilla l'accrochage ; les deux artistes devenaient des « trésors nationaux » selon l'expression d'Yve-Alain Bois<sup>13</sup>.

Ce n'est ainsi qu'après la Seconde Guerre mondiale que Matisse fut de nouveau exposé seul. En 1943, il avait rencontré Aimé Maeght (1906-1981) et il fit plusieurs portraits de sa femme Marguerite l'année suivante. Du 7 au 29 décembre 1945, la galerie

13 Yve-Alain Bois, *Matisse et Picasso, Paris*, Flammarion, 1999, p. 179-180.

Maeght ouvrait ses portes au 13 rue de Téhéran, dans l'ancienne galerie d'André Schoeller (1879-1955), avec une exposition individuelle dédiée à *Henri Matisse, peintures, dessins, sculptures* montrant les récentes œuvres de l'artiste et des photographies d'état agrandies. Elle donnait par exemple à voir les étapes du processus de création du tableau *La France*, le lent et minutieux travail de composition de l'artiste (fig. 2). En présentant de nouveau les mêmes œuvres, Matisse tentait sans doute ici de répondre aux critiques du Salon d'Automne de 1945 qui avaient jugé ces œuvres d'une apparente simplicité et souhaitait démontrer qu'il n'était pas un peintre « arrivé »<sup>14</sup>.

Matisse l'affirma après-guerre : il n'avait pas souffert de l'Occupation, même après novembre 1942 et la disparition de la zone libre<sup>15</sup>. Résidant au Régina à Nice puis à la villa *Le Rêve* à Vence à partir de juin 1943, l'artiste se consacrait entièrement à son art. Il ne pouvait cependant échapper à ce qui se passait autour de lui et, plus particulièrement, autour de ses proches.



2 Exposition Henri Matisse, peintures, dessins, sculptures Galerie Maeght, 7-29 décembre 1945

14 Sur cette exposition, voir Gaku Kondo, « La 'pédagogie' photographique de Matisse. Remarques sur l'exposition à la galerie Maeght, décembre 1945 », dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, no 119, printemps 2012, p. 72-97.

15 Matisse Fonds général MS 1 37 4 45, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris.

## L'engagement politique de Matisse et de ses proches

Âgé de 70 ans, Matisse avait refusé de quitter la France, considérant de son devoir de demeurer dans la patrie occupée et renonçant à un voyage au Brésil pour lequel il avait obtenu un visa en 1939. Contrairement aux surréalistes André Breton (1896-1966), Max Ernst (1891-1976) ou Salvador Dalí (1904-1989), il ne s'était pas non plus embarqué pour l'Amérique, bien que Varian Fry (1907-1967), directeur de la mission du *Emergency Rescue Committee* [Comité de secours d'urgence américain], le lui ait proposé et qu'il ait eu aussi la possibilité d'enseigner aux États-Unis sur l'invitation du Mills College.

Il s'éloigna rapidement des cercles intellectuels politiques qu'il fréquentait au début du conflit, les jugeant trop engagés. S'il continua à voir Henry de Montherlant (1895-1972), partisan de la collaboration, c'était bien en raison de projets artistiques communs et de son estime pour le talent de l'écrivain. Mais il se lassa très vite des soirées passées avec ses amis Simon de Bussy (1870-1954) et André Gide (1869-1951) : « Ils sont aussi tellement pleins de la guerre et de la politique que ça me fatigue et ne m'intéresse pas<sup>16</sup>. »

Officiellement, Matisse afficha publiquement pendant tout le conflit une neutralité politique, refusant de participer au voyage en Allemagne de 1942 contrairement à d'autres peintres qu'il connaissait bien, à l'instar d'André Derain (1880-1954), Maurice de Vlaminck (1876-1958) ou Kees van Dongen (1877-1968) qu'il jugeait avoir « l'échine souple<sup>17</sup> ». Il ne participa pas non plus au vernissage de l'exposition d'Arno Breker (1900-1991) au musée de l'Orangerie en mai 1942 et refusa de concevoir des documents pour la propagande politique de Pétain<sup>18</sup>.

Son cercle familial et privé était quant à lui fortement engagé dans la Résistance. Matisse avait vu Claude (1931-2011), le fils de sa fille Marguerite, partir aux États-Unis depuis Marseille pour rejoindre son père Georges Duthuit (1891-1973) dès 1940. Dans ses lettres à Pierre, Matisse s'entretient à plusieurs reprises du fils de Marguerite, afin qu'il assure à New York la protection et l'éducation de son neveu comme de son propre fils. Marguerite, quant à elle, avait rejoint Amélie qui logeait chez sa sœur à Beauzelle. Matisse n'eut alors que peu de nouvelles, excepté lors de son hospitalisation à Lyon, puis fin 1942 lorsque Marguerite vint à Nice pour prendre soin de lui. Il ignorait donc tout du combat de ces deux femmes dans la Résistance. Il ne le découvrit, avec stupeur, qu'en mai 1944 lorsque Marguerite et Amélie furent arrêtées par la Gestapo.

16 Cité d'après Russell, 1999 (note 4), p. 191.

17 Henri Matisse, lettre à Albert Marquet, 16 janvier 1942, cité dans Claudine Grammont (éd.), *Matisse-Marquet*, Paris, La bibliothèque des Arts, 2008, p. 144.

18 Voir sur ce thème « L'art diplomatique », dans Laurence Bertrand-Dorléac, *L'Art de la défaite*, Paris, Seuil, p. 74-106.



Apprenant leur arrestation, Matisse envoya Lydia pour joindre Claude Bourdet (1909–1996), résistant responsable du réseau, dans l'espoir de faire sortir plus vite Amélie de sa captivité<sup>19</sup>. Sacha Guitry (1885 – 1957) tenta d'intervenir également comme l'évoque une lettre de Matisse d'après-guerre<sup>20</sup>. À 72 ans, Amélie tapait en effet des rapports pour les Francs-Tireurs et Partisans français, destinés aux services de renseignement britanniques. Ils décrivaient en particulier les modes d'emploi des armes utilisées par les résistants. C'est pour cette raison qu'elle resta prisonnière six mois à Fresnes.

Quant à Marguerite, sa fille aînée âgée alors d'une cinquantaine d'années, elle était depuis décembre 1943 membre d'un réseau de résistance en Bretagne. Elle tentait d'établir des liaisons avec Bordeaux, s'occupait des réfractaires au S.T.O. (Service du travail obligatoire), fournissait des armes. Elle appartenait au Front national clandestin et à l'organisation des Francs-Tireurs et Partisans français. Sous l'alias « Monique », elle s'était engagée dans le « service B » par l'entremise de Sylvie, la femme du peintre Demetrios Emmanuel Galvanis (1879–1966)<sup>21</sup>. Arrêtée par la Gestapo en mai 1944, emprisonnée à Rennes, torturée sans rien divulguer sur les membres de son réseau, elle devait être déportée et monta dans le dernier convoi parti de Rennes le 2 août 1944, alors que les Alliés se trouvaient aux portes de la ville. Suite à un raid aérien ayant stoppé le train en rase campagne, vers Langeais, certains purent s'évader dont l'un des complices de Marguerite, Yves Hugues<sup>22</sup>. Le train rejoignit ensuite Belfort où quelques femmes furent libérées par un « malgré nous »<sup>23</sup>. Parmi elles se trouvait Marguerite qui se cacha alors dans la forêt vosgienne, échappant au sort tragique des 371 déportés du convoi de Langeais, disparus dans les camps de la mort<sup>24</sup>.

Matisse était par contre tout à fait informé des activités de son fils aîné, Jean (1899–1976). Sculpteur travaillant à Issy-les-Moulineaux, il était parti à Antibes au début de la guerre et avait rejoint un réseau de résistance local. Il organisait des sabotages, assurant la liaison avec les services de renseignement britanniques, et parcourait la région chargé d'une valise de dynamite destinée à faire sauter les ponts<sup>25</sup>. En octobre 1942, Matisse confiait ses inquiétudes à Aragon car il savait que Jean cachait des explosifs dans ses sculptures et, tout en évitant certains sujets de conversation avec l'écrivain, il ajoutait avant son départ : « Et vous aussi n'en faites pas trop<sup>26</sup> ».

19 Grammont, 2018 (note 10), p. 403.

20 Henri Matisse, lettre à Sacha Guitry, 22 septembre 1949, Archives Henri Matisse, Issy-les-Moulineaux.

21 Roger Faligot et Rémi Kauffer, *Service B, le réseau le plus secret de la Résistance*, Paris, Fayard, p. 227–230.

22 Ibid., p. 245–246.

23 Voir <http://memoiredeguerre.free.fr/convoi44/index.htm> [consulté le 31 octobre 2021].

24 Voir <http://memoiredeguerre.free.fr/convoi44/list-evades.htm#deb> [consulté le 31 octobre 2021].

25 Toute ma reconnaissance à Madame Alice Lamarre-Bourgoin, responsable de l'Administration Jean Matisse, pour les échanges concernant la biographie de Jean Matisse pendant la Seconde Guerre mondiale. Voir Hilary Spurling, *Matisse le maître (1909–1954)*, Paris, Le Seuil, 2009, t. 2, p. 441.

26 Henri Matisse, cité dans Aragon, 1971 (note 1), p. 165.



Aragon vivait alors à Nice et était surveillé par la police de Vichy pour son engagement communiste. Il s'était en effet vu confier début 1943 l'organisation clandestine des intellectuels de la zone Sud. « Je passe ma vie avec ce grand peintre », écrit-il le 4 février 1942 à Jean et Germaine Paulhan pour qui il rédigeait la préface intitulée « Matisse-en-France » du livre *Henri Matisse. Dessins. Thèmes et variations*, édité par Fabiani en 1943. Contre l'avis de Fabiani qui craignait la censure, Matisse insista pour qu'Aragon signe la préface de son nom, donnant ainsi un gage de ses convictions politiques et s'associant à la France résistante.

C'est également vers Jean que Matisse se tourna lorsqu'il apprit l'arrestation par la Gestapo en mai 1944 d'Amélie à Paris et de Marguerite à Rennes. Jean avait lui-même échappé de peu à l'arrestation de son réseau à Antibes à l'automne 1943 et depuis, il avait rejoint Paris. Jean était proche de Marguerite qu'il avait aidée à s'installer temporairement à Cannes à l'automne 1942, lorsque celle-ci avait voulu se rapprocher de son père pour prendre soin de sa santé durant l'hiver. Pendant l'été 1944, Matisse confia ainsi une grosse somme d'argent à Jean pour qu'il retrouve la trace de Marguerite disparue depuis août. Il se renseigna auprès de la Croix rouge et des centres de détention parisiens, sans succès<sup>27</sup>.

Tandis qu'Amélie était libérée de la prison de Fresnes en novembre et que Marguerite était de retour à Paris en décembre 1944, Pierre envisageait un voyage en France pour retrouver sa famille : « Je voudrais tellement vous voir tous après ces longues années. Surtout maman et Marguerite qui sont passées par de si douloureuses épreuves. Pauvre Marguerite ! Quelle destinée<sup>28</sup> ! ». Matisse obtint des nouvelles de Marguerite par Christian Zervos (1889-1970) qui l'avait rencontrée à l'entrée d'un concert, très affaibli physiquement par les tortures infligées, mais éclairée par une lumière qui lui donnait une beauté surnaturelle : « En la regardant, j'ai compris ce que peuvent faire de l'homme la souffrance mêlée d'enthousiasme<sup>29</sup>. » Matisse retrouva finalement Marguerite à Nice au début de l'année 1945, la dessina en tête à tête pendant deux semaines, une série de dessins et de lithographies qui furent ensuite vendus au profit des Francs-Tireurs et Partisans et présentés en 1946 lors de l'exposition *Art et résistance* au musée « des arts modernes », le futur Musée National d'Art moderne<sup>30</sup>.

Tout en refusant de se laisser embrigader dans les opérations de propagande politique et sans prendre parti publiquement, Matisse connaissait ainsi la résistance politique de certains de ses proches, mais ne découvrit l'ampleur de leur engagement qu'à la fin du conflit. Des actes isolés, telle sa volonté de publier avec Aragon, et ses correspondances, avec Pierre en particulier, ne laissent cependant aucun doute sur ses

27 Russell, 1999 (note 4), p. 237 et Spurling, 2019 (note 25), p. 453-455.

28 Pierre Matisse, lettre à Henri Matisse, 6 décembre 1944, Archives Matisse, Issy-les-Moulineaux.

29 Christian Zervos, lettre à Henri Matisse, 23 décembre 1944, Archives Matisse, Issy-les-Moulineaux.

30 Bois, 1999 (note 12), p. 184.

opinions anti-vichystes<sup>31</sup>. Une autre guerre recueillait parallèlement son attention, celle que se livraient les marchands pour s'emparer de ses œuvres.

### Les aigles du marché

Peu avant le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, Matisse s'était lié par contrat à Paul Rosenberg le 16 juillet 1938. Le galeriste s'engageait à acquérir pour 200 000 francs (5500 \$) les œuvres de Matisse et se réservait un droit de première vue sur la production de l'artiste, lequel avait néanmoins la possibilité de garder une toile sur quatre. Le 30 octobre 1939, le contrat fut renouvelé et la somme abaissée à 167 500 francs (3815 \$) par an. Matisse vendit plusieurs toiles récentes à Rosenberg avant que les biens du marchand d'origine juive ne fussent confisqués au château de Floirac près de Bordeaux et dans son coffre à la banque de Libourne. Suite au départ de Rosenberg pour les États-Unis et à l'annulation consécutive du contrat, Matisse se mit en quête d'un nouveau marchand.

La brève expérience avec Carré ne fut pas concluante, Matisse lui reprochant « son manque de caractère et son incompétence foncière<sup>32</sup> ». Il le vit fréquemment dans la zone libre en 1941, le galeriste venant régulièrement sur la côte méditerranéenne pour rendre visite aux artistes qu'il vendait dans sa galerie parisienne : « Carré vient tous les mois de Paris passe chez Maillol à Banyuls, il ne loge pas chez lui, à Perpignan chez Dufy, à Cannes pour Bonnard et vient me voir<sup>33</sup> ». Matisse cependant ne l'appréciait guère :

« C'est un homme sans conviction et il est pénible de lui vendre car il prend n'importe quoi. Il me rappelle Léonce [Rosenberg] sans la flamme, un peu variable comme but, mais tout de même. Carré n'a aucun goût. J'aime mieux Fabiani, avec lequel j'ai fait un essai d'un an. Il est mieux d'aplomb à tous les points de vue<sup>34</sup>. »

Matisse trouva alors en Fabiani un marchand dévoué qui lui assurait la tranquillité, grâce à un contrat, signé le 8 août 1941, l'engageant à acheter le tiers de sa production, fixant le prix des tableaux de Matisse entre 25 000 et 200 000 francs selon leur taille, et accordant une priorité d'achat sur ses œuvres. Fortuné, l'homme avait racheté la

---

31 Concernant ces prises de paroles publiques, le second entretien radiophonique du 28 avril 1942 représente ainsi une exception. Il y critiqua officiellement le prix de Rome et la direction des Beaux-Arts. Voir les annexes de la correspondance avec André Rouveyre, Hanne Finsen (éd.), *Matisse Rouveyre. Correspondance*, Paris, Flammarion, 2001, p.651-652. Je remercie Anne Théry pour cette indication bibliographique.

32 Henri Matisse, lettre à Pierre Matisse, Nice, septembre 41, Pierre Matisse Papers, Morgan Library, New York.

33 Ibid.

34 Ibid.

collection du marchand Ambroise Vollard à son frère Lucien avant la guerre et réalisait de nombreuses et fructueuses affaires sur le marché parisien. Matisse écrivait à son fils :

« C'est un Corse, neveu de Pugliesi Conti avocat, c'était l'avocat de Lucien Vollard. C'est comme ça qu'il est entré dans l'affaire des tableaux. Il a repris la part de Lucien. Il a beaucoup d'argent ayant épousé une femme très riche. Il y va largement. Il a l'air très bon vendeur. Mon traité avec lui finit en septembre [1942]. Je verrai dans 5 mois ce que je vais faire. Je suis heureux d'avoir traité avec lui car j'ai trouvé la tranquillité. J'étais harcelé par tous les Daber, Carré, Colle et Cie qui veulent devenir les aigles du marché ; ainsi que par tous les partants vers l'autre continent<sup>35</sup>. »

Matisse était à cette époque loin de se douter des activités illicites que Fabiani et certains de ses confrères menaient avec les occupants et du trafic entrepris avec les collections d'art spoliées.

Les œuvres de Matisse s'échangeaient au prix fort, la cote de l'artiste continuant de grimper. Comme en atteste la comparaison des prix de vente aux enchères pour la vente de la collection Jacques Canonne en juin 1942 et pour celle de son père Charles-Edmond Canonne en février 1939, les prix sont multipliés par neuf entre les deux dates d'après Emmanuelle Polack. Fabiani acquiert le *Pont de Sèvres aux chalands* pour 260 000 francs en 1942 alors que l'*Aiguille d'Étretat* s'était vendue 33 000 francs en 1939<sup>36</sup>. Lors de la vente de la collection Félix Fénéon en décembre 1941, les tableaux de Matisse sont vendus entre 175 000 et 200 000 francs<sup>37</sup>. En février 1942, l'artiste s'étonnait d'ailleurs lui-même des prix atteints par ses dessins (8700 et 11 000 francs) et son tableau (100 000 francs) lors de la vente Belval à Aix-en-Provence. En mars 1944, les tableaux *Nu assis au peignoir à rayures* et *Femme et fleur* se vendent respectivement 335 000 francs et 300 000 francs<sup>38</sup>. Entre le début et la fin de la guerre, les prix sont multipliés par dix. Le marché d'une façon générale se portait bien, les tableaux constituant une valeur refuge en ces temps troublés.

Depuis Nice, Matisse observait l'évolution des galeries parisiennes, constatant que plusieurs d'entre elles avaient changé de propriétaires. Ses lettres laissent ainsi entrevoir l'« aryanisation » en cours dans les galeries tenues par des marchands d'origine juive : elles passaient progressivement aux mains de commissaires gérants provisoires.

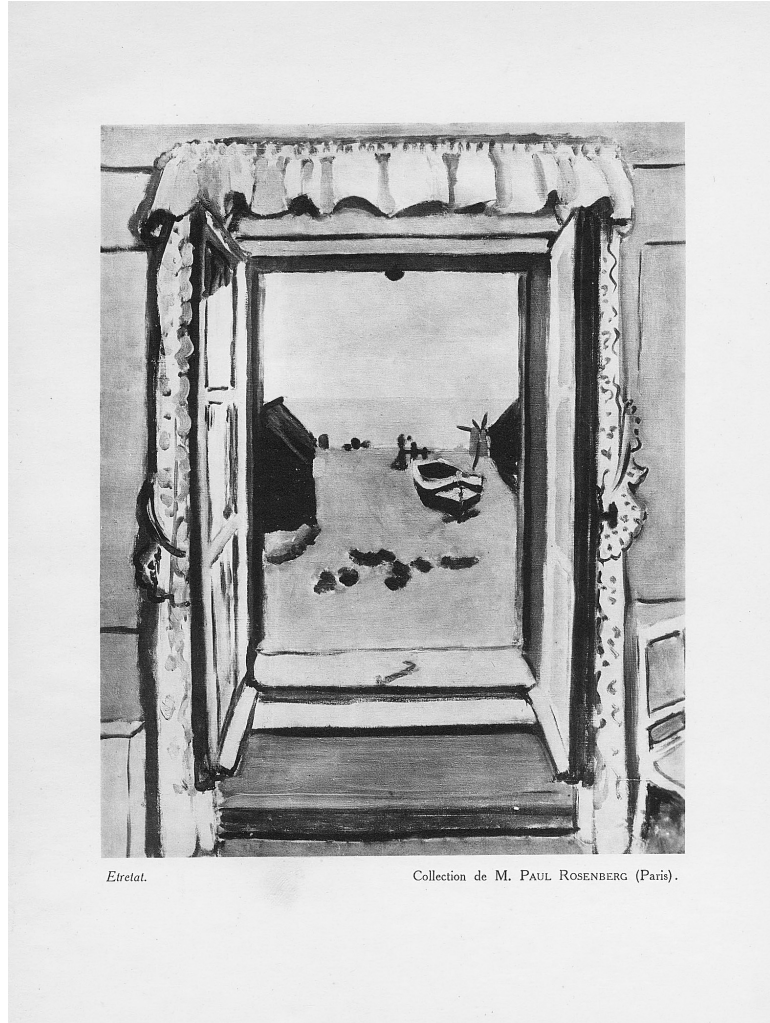
35 Henri Matisse, lettre à Pierre Matisse, Nice, 11 mars 1942, Pierre Matisse Papers, Morgan Library, New York.

36 Emmanuelle Polack, *Le marché de l'art sous l'Occupation*, Paris, Tallandier, 2019, p. 126-129.

37 Voir le catalogue de vente de la collection Félix Fénéon, 4 décembre 1941, mentionnant la vente des tableaux : « Le bouquet de Belle-Île à Petridès, 185 000 frcs, Rose, Gueules-de-Loup et Iris, à Georges Aubry 200 000 frcs et Intérieur à la fillette à la Grande Chaumière 175 000 frcs », Catalogue de vente Collection Fénéon, 4 décembre 1941, Hôtel Drouot, exemplaire conservé aux Archives Henri Matisse, Issy-le-Moulineaux, mentionnant les prix de vente et acquéreurs.

38 Voir le catalogue de la vente *Tableaux modernes*, 10 mars 1944, nos 47 et 48.

Matisse écrit à son fils Pierre en septembre 1941 : « Tu sais que Pierre a cédé à Aubry ? Ce vieux Hessel est à Cannes et a cédé à Joly (financier ami de Thorndike) et c'est Keller le neveu qui est gérant<sup>39</sup>. » Ouverte par Pierre Loeb (1897-1964) en 1924 et spécialisée dans la vente des œuvres d'art moderne, la galerie Pierre passa en effet le 23 mai



3 Henri Matisse, *Fenêtre ouverte à Etretat*, collection Georges Petit, catalogue d'exposition, 1931

---

39 Henri à Pierre Matisse, septembre 1941, Pierre Matisse Papers, Morgan Library, New York.



1941 entre les mains de Georges Aubry, peintre, collectionneur et marchand de tableaux, tandis que Loeb s'exilait à Cuba<sup>40</sup>. Quant à Joseph Hessel (1859-1942), dit Jos., cousin de Josse et Gaston Bernheim et associé de Paul Rosenberg, il dut laisser place à l'administrateur provisoire Henri Joly (1876-1957), un peintre de Kermouster voisin et ami de Charles Thorndike (1875-1935), pour gérer sa propre galerie, située 6 rue La Boétie et spécialisée dans la vente des œuvres de Vuillard. Il trouva refuge à la villa Sapho à Cannes. À son décès, ses « biens israélites » furent vendus à l'Hôtel Drouot le 17 juillet 1942, quelques mois après ceux de la galerie Bernheim-Jeune en décembre 1941 et mars 1942.

Certaines œuvres de Matisse circulant sur le marché de l'art étaient issues de collections récemment spoliées. Durant l'été 1940, les collections de Rosenberg et d'Alphonse Kann (1870-1948) avaient été confisquées par l'Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg [Équipe d'intervention du Reichsleiter Rosenberg, ERR] et étaient conservées au musée du Jeu de Paume. Au nom d'Adolf Hitler (1889-1945) et/ou d'Hermann Göring (1893-1946), elles firent l'objet de plusieurs échanges entre l'ERR et des marchands d'art parisiens, aptes à fournir en contrepartie des tableaux anciens. D'après les enquêtes des alliés, plusieurs toiles de Matisse parvinrent ainsi entre les mains de Gustav Rochlitz (1889-1972) et furent redistribuées sur le marché, par l'intermédiaire du marchand Alfred Klein, du courtier en tableaux Ignacy Rosner (1889-1944) qui acheta les œuvres à Rochlitz avant d'en revendre certaines à Fabiani et Paul Pétridès (1901-1996), de Pétridès qui acquit aussi en première main ces tableaux directement de Rochlitz, ainsi qu'à Hans Wendland (1880-1973) qui réussit à en faire parvenir une partie en Suisse<sup>41</sup>. Rochlitz conserva pour lui plusieurs Matisse qu'il vendit ensuite à des particuliers. Deux autres tableaux, *Vue d'une fenêtre* de la collection Rosenberg (fig. 3), plus connu sous le nom de *Fenêtre ouverte à Étretat* (1920), et *Femme au tambourin (Harmonie bleue)* (1926), furent acquis en échange de tableaux anciens auprès de l'ERR par Max Stoecklin, un espion allemand d'origine suisse impliqué dans le commerce d'œuvres d'art spoliées en France ; ces tableaux seront ultérieurement mis en vente par la Galerie Neupert et la galerie Aktuaris de Zurich<sup>42</sup>. Ce ne sont ici que quelques exemples des échanges effectués au sein de l'ERR qui nous permettent de com-

40 Emmanuelle Polack, entretien avec Albert Loeb, fils de Pierre Loeb, le 27 février 2009, voir URL : <https://emmanuelle-polack.com/la-galerie-pierre-au-prisme-des-lois-de-vichy/> [consulté le 31 octobre 2021] et id, « Galerie Pierre : au prisme des lois de Vichy », dans *L'art en guerre. France, 1938-1947*, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris/Paris-Musées, 2012, p. 354.

41 27 tableaux de Matisse sont impliqués dans ces échanges. Voir le détail des œuvres échangées : NARA, Washington D.C., Œuvres confisquées ERR - Détails des échanges, Roberts Commission - Protection of Historical Monuments, Subject File, p. 6-7, URL : <https://www.fold3.com/image/301075017>, [consulté le 31 octobre 2021].

42 Voir la base de données sur l'ERR, Cultural Plunder by the Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg : Database of Art Objects at the Jeu de Paume, pour *Odalisque au tambourin* : URL : [https://www.errproject.org/jeudepaume/card\\_view.php?CardId=11335](https://www.errproject.org/jeudepaume/card_view.php?CardId=11335) et pour *Fenêtre à Étretat* : [https://www.errproject.org/jeudepaume/card\\_view.php?CardId=11344](https://www.errproject.org/jeudepaume/card_view.php?CardId=11344), [consulté le 31 octobre 2021].

prendre comment ces œuvres de Matisse, spoliées aux collectionneurs d'origine juive, firent leur retour sur le marché de l'art en France et en Suisse<sup>43</sup>.

Après la Libération, Matisse intervint à différentes reprises pour favoriser la restitution des biens spoliés à leurs légitimes propriétaires, répondant aux demandes de ses collectionneurs concernant les titres de ses tableaux et les dates d'achat, accompagnant parfois ses lettres de photographies de ses œuvres. Pendant l'Occupation, il avait vu certains de ses tableaux mis en vente à Paris et le signala au frère de Paul, Edmond Rosenberg. Ce dernier indiquait les titres suivants pour les œuvres concernées : *L'Ananas sur fond rose*, *La Dormeuse en blouse roumaine sur table en marbre violet garnie de fruits et de feuillage*, *Marguerite et fruits sur fond noir* et *Pot d'étain à gaudrons avec citrons posés sur table verte et noire*<sup>44</sup>. Matisse n'était plus dupe du trafic opéré par les marchands français, notamment Fabiani et Pétridès. Zervos lui avait écrit en mars 1945 : « Lorsque vous serez ici, je vous parlerai de Fabiani et des autres, mais je ne veux rien écrire car, comme je vous le disais plus haut, ce sont eux encore qui font la loi. »

Dans la même lettre, Zervos indiquait en mars 1945 à Matisse avoir vu l'une de ses œuvres, *La fenêtre* – identifiée aujourd'hui comme étant *Composition. Le rideau jaune* et peinte en 1915 – (fig. 4) que voulaient acquérir des amis collectionneurs : « L'autre jour on nous a présenté un ancien tableau de vous, représentant une fenêtre, mais nous n'avons pas voulu le conseiller, car j'ai idée d'avoir vu ce tableau chez Alphonse Kann<sup>45</sup>. » D'après les enquêtes américaines, Rochlitz avait en février 1942 acquis un tableau intitulé *Vue à travers une fenêtre* de la collection Alphonse Kann et l'avait vendu à Pétridès<sup>46</sup>. À l'occasion de l'exposition *Matisse Picasso* organisée par l'Association française d'action artistique et le British Council au Victoria et Albert Museum, Matisse fit envoyer en décembre 1945 deux tableaux à Kann qui se trouvait à Londres : *La Fenêtre* et *Les Glaïeuls*. Ils furent exposés et Kann les récupéra en présentant des lettres de Matisse et de Rosenberg<sup>47</sup>. Matisse écrivait à propos de *La Fenêtre* : « J'ai eu le bonheur de la sauver des mains douteuses et de la restituer à Monsieur Alph. Kahn<sup>48</sup>. » Zervos lui-même avait acheté par l'intermédiaire de Fabiani et Pétridès deux toiles de Matisse, *Femme en robe noire assise*

43 Cet article ne peut présenter ici l'intégralité de ces échanges et de ces acteurs, l'auteure travaillant à une publication consacrée à la circulation des œuvres de Matisse sur le marché de l'art sous l'Occupation.

44 Edmond Rosenberg, lettre à Henri Matisse, 29 novembre 1944, Archives Henri Matisse, Issy-les-Moulineaux.

45 Christian Zervos, lettre à Henri Matisse, 23 mars 1945, Archives Henri Matisse, Issy-les-Moulineaux.

46 Voir la base de données de l'ERR, Cultural Plunder by the Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg : Database of Art Objects at the Jeu de Paume, pour *Fenêtre à Etretat* : URL : [https://www.errproject.org/jeudepaume/card\\_view.php?CardId=11344](https://www.errproject.org/jeudepaume/card_view.php?CardId=11344) et pour *Vue à travers une fenêtre ou Composition le rideau jaune* : [https://www.errproject.org/jeudepaume/card\\_view.php?CardId=958](https://www.errproject.org/jeudepaume/card_view.php?CardId=958), [consulté le 31 octobre 2021].

47 Voir cat. exp. Matisse-Picasso, Victoria and Albert Museum, Londres, 1945, exemplaire conwerté aux Archives Henri Matisse, Issy-les-Moulineaux no 23 : *Fenêtre sur le jardin*. 1919 [sic=Le rideau jaune, 1915].

48 Henri Matisse, lettre à F. Graindorge, Nice, 24 octobre 1951, Archives Henri Matisse, Issy-les-Moulineaux. Je remercie chaleureusement Anne Théry pour avoir attiré mon attention sur ces lettres.



4 Henri Matisse, *Composition le rideau jaune*, 1915, 146 × 97 cm, huile sur toile

*dans un fauteuil* (1919) et *Femme au corsage rouge* (1940) ; la première fut restituée après-guerre par Zervos à Alphonse Kann et la seconde plus tardivement, ayant été revendue dans l'intervalle en Suisse<sup>49</sup>.

Matisse appuya également Paul Rosenberg dans ses demandes de restitution et fournit des estimations de ses propres tableaux pour permettre probablement le remboursement des derniers acquéreurs par les marchands ayant vendu les tableaux spoliés, de façon à ce qu'ils puissent être rendus à Rosenberg. Ce dernier récupéra ainsi à l'amiable plusieurs des œuvres de Matisse auprès de galeries et collectionneurs français qui les avaient acquises sous l'Occupation sans se préoccuper de leur provenance, à l'instar de la galerie Renou & Colle et de la galerie de l'Élysée tenue par Jean Metthey, qui avaient acheté la *Dormeuse. Femme endormie à une table violette* et *Nature morte aux ananas* peints par Matisse en 1940 au courtier Ignacy Rosner qui les tenait lui-même de Rochlitz<sup>50</sup>.

Depuis Nice, Matisse avait ainsi suivi activement l'évolution du marché de l'art parisien pour en rendre compte à son fils Pierre et il avait observé avec intérêt l'évolution du cours de ses œuvres lors des ventes effectuées sur la côte d'Azur. Dès le début de la guerre, il s'était enquis des collections spoliées, notamment de Rosenberg et de Kann, et contribua à leur restitution dès la Libération.

En somme Matisse, que l'on présentait volontiers en ermite à Nice à l'écart des conflits, menait bien un combat sur plusieurs fronts, et déjà contre la maladie. Dans le champ de l'art, l'artiste poursuivait laborieusement ses recherches, s'interrogeant sur ses propres processus créatifs et expérimentant de nouvelles techniques, ses œuvres faisant écho à la situation politique et militaire.

Bien que discret sur la scène publique, son engagement anti-vichyste transparait à travers ses correspondances privées pour lesquelles l'artiste craint la censure ; quant au combat de sa famille - de sa femme Amélie et de ses enfants Marguerite et Jean - dans la Résistance, découvert tardivement, il le bouleversa. À l'instar de Picasso, Matisse devint un symbole national et son œuvre incarne la France de la Libération.

Attentif aux évolutions du marché de l'art parisien où sa cote ne cesse de monter et dont plusieurs ramifications s'étendent de la capitale jusqu'à Nice, il vit ses œuvres se retrouver au cœur d'un pillage et d'un trafic auquel avait pris part son propre marchand,

49 Christian Zervos, lettre à Alphonse Kann, 6 août 1945 et Alphonse Kann, lettre à Christian Zervos, 9 août 1945, archives galerie Cahiers d'art, bibliothèque Kandinsky, Paris. Voir pour les toiles de Matisse en possession de Pétridès : NARA Washington D.C., Ardelia Hall Collection : OMGUS Records, General Records, OSS Detailed Interrogation Reports, p. 92, URL : <https://www.fold3.com/image/291847024> [consulté le 31 octobre 2021]. Concernant le tableau de 1919 de la collection Alphonse Kann, obtenu suite à l'échange no 9 de juillet 1941, voir NARA, Roberts Commission - Protection of Historical Monuments, Consolidated Interrogation Reports, C. I. R. # 1 - Index, p. 54, URL : <https://www.fold3.com/image/270235365> [consulté le 31 octobre 2021] et pour la provenance voir <https://www.widewalls.ch/auction-artwork/henri-matisse-jeune-fille-en-noir> [consulté le 31 octobre 2021].

50 Voir à ce propos Maurice Renou, lettre à Henri Matisse, 7 février 1949 et André Metthey, Galerie de l'Élysée, lettre à Henri Matisse, le 2 décembre 1940.



l'artiste s'efforçant de protéger ses amis collectionneurs et de contribuer, à la Libération, à la restitution des collections spoliées.

Reprenant pendant des mois ses œuvres, les détruisant parfois, Matisse n'avait cependant pas « vraiment d'ennemis sérieux » durant la Seconde Guerre mondiale, exceptés « ses mauvais tableaux ».



# Eugen Spiro (1874–1972) – Exil, pillage et restitution

Sophie Juliard

Eugen Spiro, artiste peintre renommé de la République de Weimar, vit à Berlin lorsqu'Adolf Hitler (1889–1945) devient chancelier du Reich le 30 janvier 1933. Sa carrière, en raison de l'interdiction promulguée à l'encontre des artistes juifs de travailler et d'exposer, est alors brutalement interrompue. En adoptant à l'égard de tous les « non-aryens » et des représentants de l'art moderne une politique de persécution qui atteint son point culminant en juillet 1937 avec l'ouverture à Munich de l'exposition *Entartete Kunst*, le national-socialisme met ainsi un terme à la période de l'Entre-deux-guerres qui avait été exceptionnellement créative en Allemagne<sup>1</sup>.

De nombreux artistes, pour échapper aux exactions nazies, décident d'émigrer : « Jamais auparavant, dans aucun pays, ne s'était réalisée une saignée aussi profonde dans la vie culturelle d'une nation<sup>2</sup> ». Ainsi, pour ne citer que quelques noms parmi les plus célèbres, George Grosz (1893–1959), John Heartfield (1891–1968), Paul Klee (1879–1940), Vassily Kandinsky (1866–1944) quittent l'Allemagne dès 1933, ou encore Eugen Spiro au cours de l'été 1935.

- 1 Le terme de *Entartete Kunst*, « art dégénéré », revient à Joseph Goebbels (1897–1945), ministre du Reich à l'Éducation du peuple et à la Propagande de 1933 à 1945. L'exposition *Entartete Kunst* ouvre ses portes à Munich le 19 juillet 1937, présentant des œuvres d'art moderne retirées des musées allemands en raison de leur non conformité avec l'esthétique nazie. 113 artistes considérés comme « dégénérés » sont exposés, parmi lesquels se trouvent Marc Chagall (1887–1985), Oskar Kokoschka (1886–1980), Paul Klee, Vassily Kandinsky. Sur les 20 000 œuvres saisies, 600 sont présentées au public. Gratuite et itinérante en Allemagne et en Autriche, la manifestation est présentée dans les villes les plus importantes, entre autres à Berlin, Leipzig, Düsseldorf, Weimar, Vienne, Salzbourg de 1937 à 1941 ; elle sera vue par trois millions de visiteurs. À ce sujet, voir notamment *Entartete Kunst. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*, cat. exp. Los Angeles County Museum of Art, Deutsches Historisches Museum, Munich, Hirmer Verlag 1992 ; Olaf Peters (dir.), *Degenerate art : the attack on modern art in Nazi Germany*, 1937, cat. exp. New York Neue Galerie, Prestel, 2014.
- 2 Jean-Michel Palmier, *Weimar en exil : le destin de l'émigration intellectuelle allemande antinazie en Europe et aux États-Unis*, 2 vol., t.1, Paris, Payot, 1988, p. 10. À ce sujet voir également des publications qui traitent plus spécifiquement de l'émigration artistique : Emmanuelle Foster, *Les artistes peintres et graveurs allemands à Paris 1933–1939*, thèse de doctorat, Université Paris 1, 1990 ; Nicolas Surlapierre, *Les artistes allemands en exil en France de 1933 à 1945 : histoire et imaginaire*, thèse de doctorat, Université de Picardie Jules Verne, 2000.

Eugen Spiro s'installe alors à Paris. Son parcours s'inscrit plus largement dans l'histoire des « artistes et amateurs d'art juifs, réfugiés du Troisième Reich en France<sup>3</sup> », des intellectuels qui, menacés dans leurs pays et privés de toute liberté, y compris celle de créer, décident de prendre le chemin de l'exil et placent tous leurs espoirs dans la France, patrie des droits de l'homme :

« Un pays aussi beau, aussi libre et aussi humain que la France, où l'art, grâce à la liberté totale des idées et du travail artistique est arrivé au comble de la prospérité, ne peut comprendre d'aussi grotesques mesures [celles prises par le gouvernement hitlérien]. Nous sommes donc d'autant plus reconnaissants à ce pays et à cette ville d'arts [sic] qu'est Paris, de pouvoir y vivre et y exercer notre art ; et notre sentiment de reconnaissance vivra en nous jusqu'à notre dernier jour<sup>4</sup>. »

Ainsi s'exprimait, dans des termes très émouvants, Eugen Spiro lors de l'inauguration de l'exposition *Freie Deutsche Kunst* [L'Art allemand libre] organisée par l'Union des artistes libres en novembre 1938 à la Maison de la culture, rue d'Anjou, une manifestation dont l'objectif était de répondre à l'exposition allemande *Entartete Kunst* en présentant au public parisien des œuvres d'artistes émigrés du Troisième Reich et, au-delà, de promouvoir « l'art allemand libre ».

La vie et l'œuvre d'Eugen Spiro sont aujourd'hui tombées dans l'oubli, particulièrement en France où il vécut plusieurs années, bien que son rôle au sein de l'Union des artistes libres dont il était président ait été mis en avant dans un article publié par Hélène Roussel et que son parcours ait été évoqué dans des études relatives à l'exil des peintres allemands à Paris pendant la Seconde Guerre mondiale<sup>5</sup>. Des recherches effectuées dans la presse générale mais aussi dans la presse artistique permettent d'affirmer qu'Eugen Spiro jouissait d'une réelle notoriété avant son exil à Paris en 1935<sup>6</sup>.

---

3 Anne Grynberg et Johanna Linsler (dir.), *L'irréparable. Itinéraire d'artistes et d'amateurs d'art juifs, réfugiés du « Troisième Reich » en France*, Magdebourg, Veröffentlichungen der Koordinierungsstelle, 2013.

4 Hélène Duret, « « Dégénérés » en France. Tentatives de définition d'une identité collective par les artistes germaniques exilés en France à la fin des années 1930 », dans *Artl@s Bulletin* 6, no 2, art. 6, 2017, URL : <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol6/iss2/6/> [consulté le 31 octobre 2021].

5 Hélène Roussel, « Les peintres allemands émigrés en France et l'Union des Artistes Libres », dans Gilbert Badia, Jean-Baptiste Joly, Jean-Philippe Mathieu, Jacques Omnes, Jean-Michel Palmier, Hélène Roussel, *Les Bannis de Hitler. Accueil et lutte des exilés allemands en France*, Études et Documentation Internationales, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1984, p. 287-326 ; Foster, 1990 (note 2) ; Surlapierre, 2000 (note 2).

6 Source internet : URL : <https://gallica.bnf.fr>. L'article le plus ancien dans lequel est mentionné le nom d'Eugen Spiro est paru en avril 1908, deux ans après son arrivée à Paris : William Ritter, « Le Mouvement Artistique à l'Étranger. Allemagne du Sud », dans *L'Art et les artistes : revue mensuelle d'art ancien et moderne*, avril 1908, p. 239-240, ici p. 239.



Si cette contribution entend revenir sur les événements marquants de la carrière artistique d'Eugen Spiro, elle a aussi et surtout pour objectif d'apporter un éclairage nouveau sur un pan méconnu de la vie de l'artiste : le pillage dont il fut victime à Paris pendant l'Occupation<sup>7</sup>. Après la guerre, Eugen Spiro entreprit des démarches pour tenter de récupérer ses biens mobiliers, plus particulièrement son œuvre et sa collection de maîtres anciens et d'artistes contemporains. Que sont devenus les tableaux saisis dès juillet 1940 dans son atelier et son appartement ? Ont-ils été détruits parce que considérés non conformes à l'esthétique des nazis ou pour des raisons politiques ou raciales ? Ou encore écoulés sur le marché de l'art, alors particulièrement prospère ? Les documents consultés, de nature avant tout administrative et juridique, étaient voués à instruire la demande de restitution introduite par Eugen Spiro au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Ils constituent aujourd'hui une source précieuse pour l'histoire de l'art, ultime trace de la production d'un artiste et de sa collection.

### 1874-1906 Breslau – Munich – Berlin

Connu de nos jours essentiellement outre-Rhin pour ses portraits de la bourgeoisie berlinoise et de l'élite intellectuelle ainsi que pour ses paysages, Eugen Spiro naît le 18 avril 1874 à Breslau en Basse-Silésie, aujourd'hui Wrocław en Pologne<sup>8</sup>. Capitale prospère d'une importante province allemande, dotée d'une université, d'une académie des Beaux-Arts et de nombreuses institutions culturelles, Breslau compte 300 000 habitants en 1874<sup>9</sup>. Bien que la ville soit majoritairement protestante, la communauté juive y est bien intégrée<sup>10</sup>. Fils de Fanny (1837–1901) et Abraham (1833–1903) Baer Spiro, chantre de synagogue et compositeur, Eugen Spiro grandit dans une famille bourgeoise cultivée. La plus jeune de ses sœurs, Else, née Elisabeth Dorothea Spiro (1886–1969), sera également artiste. Connue sous le nom de Baladine, elle épousera en 1903 le peintre et historien de l'art Erich Klossowski (1875–1949) avec lequel elle s'installera à Paris. De cette union naîtront deux enfants : Pierre en 1905, essayiste et romancier, et Balthasar en 1908, le célèbre peintre Balthus, décédés l'un et l'autre en 2001.

7 Les premiers ouvrages publiés en France relatifs aux pillages des œuvres d'art pendant la Seconde Guerre mondiale sont : Lynn H. Nicholas, *Le Pillage de l'Europe. Les œuvres d'art volées par les nazis*, Paris, Seuil, 1995 et Hector Feliciano, *Le Musée disparu. Enquête sur le pillage des œuvres d'art en France par les nazis*, Paris, Gallimard, 1995.

8 Eugen Spiro a peint entre autres en 1913 le portrait de l'historien de l'art Julius Meier-Graefe, ou en 1924 celui de Leni Riefenstahl (1902–2003), actrice mais aussi réalisatrice officielle de films de propagande sous le III<sup>e</sup> Reich.

9 Les informations relatives à Breslau et les éléments biographiques, sauf mention contraire, sont issus de l'ouvrage de Wilko von Abercron, *Eugen Spiro, 1874 Breslau – 1972 New York, Spiegel eines Jahrhunderts*, Alsbach, Drachen Verlag, 1990.

10 En 1874, la ville de Breslau compte deux tiers de protestants, pour un tiers de catholiques.

De 1892 à 1894, Eugen Spiro étudie à l'école des Beaux-Arts de Breslau. Fortement influencé par le *Jugendstil*, il réalise des portraits de ses parents, de sa famille, de ses amis et exécute des copies des maîtres anciens. En 1894, Eugen Spiro quitte Breslau pour Munich où il intègre l'académie des Beaux-Arts. Élève de Franz von Stuck (1863-1928), il dira en 1959 de ces années de formation passées à Munich qu'elles furent les plus exaltantes<sup>11</sup>. De 1899 à 1904, il retourne vivre à Breslau, période pendant laquelle il est membre de la Sécession de Munich et de la Sécession viennoise. Il participe alors à de nombreuses expositions. Dès 1899 sont publiées, entre autres dans la revue *Die Kunst*, les premières critiques qui contribuent à sa renommée.

### 1906-1935 Paris-Berlin

Après deux années passées à Berlin (1904-1906), Eugen Spiro arrive à Paris en 1906. Il complète sa formation par l'étude des œuvres des impressionnistes, plus particulièrement celles d'Édouard Manet, Claude Monet, Auguste Renoir mais aussi de Paul Cézanne. Professeur à l'Académie Moderne, il est l'un des cofondateurs du Salon d'Automne et fréquente assidûment le café du Dôme, au 108 boulevard du Montparnasse, où se retrouvent de nombreux artistes juifs et étrangers, comme Erich Klossowski ou Hans Purrmann (1880-1966)<sup>12</sup>, mais aussi les marchands d'art Alfred Flechtheim (1878-1937) et Wilhelm Uhde (1874-1947) ou encore l'historien de l'art Julius Meier-Graefe (1867-1935)<sup>13</sup>.

11 Eugen Spiro cité par Abercron, 1990 (note 9), p. 9 [traduction personnelle]. Franz von Stuck, peintre symboliste et expressionniste allemand, est l'un des membres fondateurs de la Sécession munichoise en 1892. Professeur à l'académie des Beaux-Arts de Munich à partir de 1895, il eut pour élève non seulement Eugen Spiro mais aussi Paul Klee et Vassily Kandinsky ou encore Hans Purrmann.

12 Peintre allemand, Hans Purrmann s'inscrit en 1897 à l'académie des Beaux-Arts de Munich. Élève de Franz von Stuck, il expose à la Sécession munichoise en 1903-1904. Arrivé à Paris en 1905, il découvre les Fauves et installe son atelier au 17 rue Campagne Première. Il se lie d'amitié avec Matisse, dont il restera très proche jusqu'à la mort de ce dernier en 1954. Contraint de quitter Paris en 1914, il s'installe à Berlin en 1916 où a lieu en juin-juillet 1918 la première grande exposition de son œuvre chez Paul Cassirer. En 1919, il déménage au bord du lac de Constance puis à Florence en 1935. Considéré comme « artiste dégénéré » par les nazis, ses toiles sont retirées des musées allemands, une grande partie d'entre elles n'a pas été retrouvée. Contraint de quitter l'Italie en 1943, il laisse à Florence son atelier et une collection d'art importante. Il parvient à se réfugier en Suisse et s'y installe définitivement. Son œuvre sera régulièrement présentée à partir de 1950 en Suisse et en Allemagne où il n'était pas retourné depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Pour plus de détails, voir URL : <http://www.purrmann.com/fr/leben.php> [consulté le 31 octobre 2021].

13 Voir Kenneth E. Silver et Romy Golan (dir.), *The Circle of Montparnasse: Jewish artists in Paris, 1905-1945*, cat. exp. New York, The Jewish Museum, New York, Universe Books, 1985.

Obligé de quitter la France à la déclaration de guerre en 1914, Eugen Spiro rentre en Allemagne et décide de s'installer à Berlin. Divorcé de l'actrice autrichienne Tilla Durieux (1880–1971) en 1910, il épouse en 1917 Elisabeth Saenger-Sethe (1898–1990) avec laquelle il aura un fils, Peter, né le 16 mai 1918. Entre les deux guerres, il effectue de nombreux voyages, en Italie, en Espagne mais aussi dans le Sud de la France, en Bretagne, qui constituent autant de sources d'inspiration pour l'artiste.

Membre depuis 1915 du conseil d'administration de la Sécession berlinoise fondée par Max Liebermann (1847–1935), de l'académie des Arts de Berlin et de la commission d'achat de la *Nationalgalerie*, Eugen Spiro fréquente le Tout Berlin<sup>14</sup>. Il bénéficie du soutien de divers bienfaiteurs, entre autres d'industriels et de banquiers, et reçoit de nombreuses commandes, notamment de portraits, genre que l'artiste affectionne particulièrement. Les années 1920 et 1930 sont heureuses : Eugen Spiro jouit alors d'une notoriété incontestable.

Lorsque les nazis arrivent au pouvoir, l'artiste demeure confiant. Comme beaucoup de ses compatriotes qui se considèrent comme allemands avant d'être juifs, Eugen Spiro ne se sent pas dans un premier temps directement menacé. Il continue de peindre et expose encore en 1934, à Prague mais aussi au Musée Juif de Berlin au côté de Ludwig Meidner (1884–1966)<sup>15</sup>. Ce sera la dernière présentation de ses œuvres en Allemagne avant la guerre.

Une anecdote, pour le moins surprenante, est par ailleurs relatée par Peter Spiro, le fils de l'artiste, dans ses mémoires parues en 2010, dans lesquelles il raconte son enfance et sa jeunesse : ne pouvant envisager qu'un gouvernement allemand ne le considère pas comme un portraitiste de premier ordre, Eugen Spiro se laissa convaincre par l'un de ses amis de réaliser pour le club de chasse de Grünewald à Berlin un portrait d'Hitler à partir de photographies du chancelier du Reich publiées dans la presse. Après quelques hésitations et réserves face à l'absurdité de la situation, Eugen Spiro qui disait lui-même : « Je ne peux quand même pas le peindre, lui qui m'interdit de peindre ! », finit par se résoudre à exécuter ce portrait dont nous ignorons aujourd'hui ce qu'il est devenu<sup>16</sup>.

14 Des œuvres d'Eugen Spiro sont conservées dans des collections publiques en Allemagne, à Berlin notamment à la Alte Nationalgalerie et à la Neue Nationalgalerie, mais aussi à Munich et à l'étranger. Pour plus d'informations, consulter le site : URL : <http://www.eugen-spiro.de> [consulté le 31 octobre 2021].

15 Peintre et graveur juif allemand, Ludwig Meidner entreprend des études artistiques à Breslau de 1903 à 1905, s'installe à Berlin en 1905 puis à Paris en 1906–1907. Il reviendra ensuite à Berlin où il collaborera à la revue *Der Sturm*. Peintre essentiellement de portraits et d'autoportraits, ses œuvres seront qualifiées de « dégénérées » par les nazis. Contraint de fuir l'Allemagne, il s'installe à Londres en 1939 où il vit jusqu'en 1953, année de son retour en Allemagne ; nous ignorons le titre, le lieu et les dates précises de l'exposition d'Eugen Spiro à Prague.

16 Peter Spiro, *Nur uns gibt es nicht wieder : Erinnerungen an meinen Vater, meine Vettern Balthus und Pierre Klossowski, die Zwanziger Jahre und das Exil*, Hürth, Edition Memoria, 2010, p.71 [traduction personnelle].

Mais l'interdiction, à partir de 1933, en tant qu'artiste juif, d'adhérer à la *Reichskulturkammer*, la Chambre culturelle du Reich, adhésion nécessaire pour pouvoir enseigner, vendre ou exposer des œuvres, les exactions de plus en plus nombreuses commises à l'encontre de la communauté juive et la publication du journal antisémite *Der Stürmer* placardé dans les rues de Berlin constituent autant d'éléments qui finissent de convaincre la famille Spiro d'émigrer en France. Choix motivé certainement par le fait qu'Eugen Spiro parlait français et qu'il avait déjà habité à Paris, ville qu'il affectionnait particulièrement.

### 1935 Paris, première étape sur le chemin de l'exil

En 1935, la famille Spiro habite au 106 Reichsstrasse à Berlin où se trouve également l'atelier de l'artiste. Avec l'aide d'André François-Poncet (1887-1978), ambassadeur de France à Berlin de 1931 à 1938, Eugen et Elisabeth Spiro auraient obtenu des cartes d'identité françaises, privilège qui leur garantissait de pouvoir séjourner en France.

Ils arrivent à Paris au cours de l'été 1935 et sont hébergés au 31 rue de la Faisanderie dans une partie de la propriété qui appartient à la baronne Marianne von Goldschmidt-Rothschild, amie du couple Spiro<sup>17</sup>. Eugen Spiro, dans une déclaration sous serment datée du 20 octobre 1958, rappelle les conditions matérielles particulièrement confortables dans lesquelles il se trouve lors de son arrivée à Paris :

« Cet appartement était composé de deux étages, en tout 8 pièces, de même que grenier et cave. De plus, j'ai pu, lors de mon exil d'Allemagne en 1935, transporter tout le contenu de mon appartement berlinois à Paris. [...] Mon appartement parisien contenait le même mobilier, les mêmes livres, tableaux, etc.<sup>18</sup> »

---

17 Marianne von Goldschmidt-Rothschild, née Friedländer-Fuld à Berlin en 1892 et décédée à Paris en 1973, est collectionneuse, peintre et écrivain. Elle publiera chez Grasset en 1956, sous le pseudonyme de Marianne Gilbert, un ouvrage, *Le tiroir entr'ouvert*, qui présente 31 lettres de R.M. Rilke (1875-1926).

18 Cette déclaration sous serment est versée à l'*United Restitution Organization*, URO, un service créé en 1948 pour aider les victimes des persécutions nazies qui ne vivent pas en Allemagne dans leurs démarches de demandes de restitution et d'indemnisation auprès de la République Fédérale d'Allemagne. Eugen Spiro introduit en effet à la fin des années 1950 une requête auprès de la République Fédérale d'Allemagne, laquelle a adopté en juillet 1957 la loi fédérale de restitution dite loi BRüG, applicable uniquement pour les biens spoliés qui ont été transférés sur le territoire allemand. [traduction personnelle], Landesarchiv Berlin : 9 WGA URO/MF/4213/59 ; 33 WGA 262-264/57. Je remercie Nathalie Neumann de m'avoir transmis son dossier.



Contrairement à un grand nombre d'artistes exilés contraints de partir précipitamment et d'abandonner leurs biens, Eugen Spiro, d'après les éléments mentionnés dans le document précité, parvient donc à faire venir de Berlin des meubles anciens, une importante bibliothèque constituée d'éditions de luxe, des objets d'art, sa collection de peintures et son atelier. De quel soutien Eugen Spiro a-t-il bénéficié ? Il est incontestable que la notoriété dont il jouissait alors et les relations qu'il entretenait avec la haute société berlinoise ont dû lui être d'une aide précieuse.

Bien installé et bien intégré au milieu parisien, Eugen Spiro continue de peindre et retrouve un certain nombre d'artistes allemands qu'il fréquentait déjà au début du XX<sup>e</sup> siècle. Président de la section allemande de la Ligue internationale contre le fascisme, il est également élu le 20 avril 1938 président de l'Union des Artistes Allemands Libres. Avec Paul Westheim (1886–1963), historien de l'art réfugié à Paris dès 1933, il organise une exposition qui, comme nous l'avons évoqué, aura lieu du 4 au 18 novembre 1938 à la Maison de la Culture rue d'Anjou<sup>19</sup>. 70 artistes sont exposés, parmi lesquels figurent entre autres Max Beckmann (1884–1950), Paul Klee et Georges Grosz. Deux toiles d'Eugen Spiro sont également présentées, qui retiennent particulièrement l'attention de son ami Paul Westheim et au sujet desquelles ce dernier écrit dans un article paru dans le *Pariser Tageszeitung* du 9 novembre 1938 : « un paysage de Normandie et le portrait d'un artiste [*Portrait d'Erich Klossowski*, 1936, huile sur toile] qui, outre la grande maîtrise technique, est une œuvre attirante par sa dimension de véritable humanité (chose devenue rare aujourd'hui dans l'art du portrait)<sup>20</sup> ».

Malgré tout, les temps sont difficiles. Si des œuvres d'Eugen Spiro figurent au Salon d'Automne en 1935 et 1937, ou encore au Salon des Tuileries en 1938, aucune exposition individuelle ne lui a été consacrée depuis son arrivée à Paris en 1935<sup>21</sup>. La baronne Goldschmidt-Rothschild essaie de le faire connaître comme peintre de portraits mais si Spiro parvient à en réaliser quelques-uns, il n'en vend aucun ou presque.

19 Au sujet de Paul Westheim et de son exil en France, voir l'article d'Ines Rotermond-Reynard, « Tu peux vraiment être heureux d'avoir quitté cette folie ! », dans Grynberg et Linsler, 2013 (note 3), p. 123–145.

20 Extrait d'un article de Paul Westheim, « Périple à travers l'exposition de l'art allemand à la Maison de la culture », publié dans le *Pariser Tageszeitung*, 9 novembre 1938, no 837, cité d'après Foster, 1990 (note 2), p. 282.

21 Eugen Spiro expose au Salon d'Automne en 1935 un portrait : « Dans une tonalité de gris, Eugène Spiro a représenté excellemment l'acteur *Albert Bassermann* », critique publiée dans le *Journal des débats politiques et littéraires*, 16 novembre 1935. Il fait par ailleurs partie des 62 artistes juifs qui y sont présentés en 1937 comme le souligne l'article paru dans *La Tribune Juive*, 24 décembre 1937. Enfin, la chronique artistique du journal *La Croix* du 17 juin 1938, consacrée au Salon des Tuileries, mentionne salle 9 le *Portrait de Mme Ch.* d'Eugen Spiro. Source internet : <https://gallica.bnf.fr> [consulté le 31 janvier 2022].

## L'histoire d'un tableau

En 1936, le *Portrait de Gerhart Hauptmann* (1862–1946), écrivain et dramaturge allemand, peint par Eugen Spiro en 1932 (fig.1) et exposé pour la première fois à la Sécession de Berlin la même année, intègre les collections du Jeu de Paume qui abrite depuis 1922 le musée des Écoles étrangères contemporaines<sup>22</sup>. Cette toile se trouve aujourd'hui au Musée National d'Art Moderne (MNAM). Mais celle-ci, contrairement à ce que rapporte Peter Spiro dans son livre ou à ce que l'on peut lire parfois, n'a pas été achetée à l'artiste.

Des recherches menées récemment ont permis en effet de découvrir les conditions d'entrée du *Portrait de Gerhart Hauptmann* au Jeu de Paume qui viennent contredire l'affirmation de Peter Spiro et préciser la provenance mentionnée dans le dossier d'œuvre conservé au MNAM. Il s'agit en réalité d'un don de l'artiste lui-même sur suggestion d'Alfred Flechtheim qui estimait beaucoup ce tableau<sup>23</sup>. Raison pour laquelle cette toile est alors enregistrée comme « don de M. Alfred Flechtheim » à la demande d'Eugen Spiro ainsi que l'atteste la lettre que ce dernier adresse à André Dézarrois (1890–1979), conservateur du Jeu de Paume, en date du 26 mai 1936 :

« C'est parfaitement entendu que vous recevez ce tableau comme don au Musée du Jeu de Paume ; et puisque c'est Monsieur Flechtheim qui a eu l'idée, [sic] que ce tableau, très estimé par lui, devait entrer [sic] au Musée du Jeu de Paume, alors ce tableau soit un don de lui [sic]. Quant à moi, je suis heureux d'être maintenant représenté par ce Musée et j'espère, cher Monsieur, que vous m'accordiez une bonne place<sup>24</sup>. »

Ce tableau, unique toile d'Eugen Spiro conservée en France dans une collection publique, sera présenté au musée du Jeu de Paume en 1937 et une seule fois en province en 1938 au musée de Lyon dans le cadre de l'exposition *120 peintures étrangères contemporaines*<sup>25</sup>.

22 Mentionné d'après le journal *Der Kunstwanderer : Zeitschrift für alte und neue Kunst, für Kunstmarkt und Sammelwesen*, 14.1932 sur le site <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstwanderer1932/0054/image>. Au sujet de cette toile présentée à la Sécession de Berlin en 1932, il est écrit : « Spiro nous donne à voir un portrait intéressant de Gerhart Hauptmann qui n'est pas qu'une représentation physique mais qui dépeint l'esprit de l'homme » [traduction personnelle].

23 Marchand d'art allemand, Alfred Flechtheim ouvre une galerie à Düsseldorf en 1913 qu'il déplace à Berlin après 1918. Il contribue à la diffusion de l'École de Paris et au cubisme. Il quitte l'Allemagne dès 1932 et se réfugie à Londres. Voir à son sujet le site URL : <http://alfredflechtheim.com/en/home> et la biographie d'Ottfried Dascher, *Alfred Flechtheim : Sammler, Kunsthändler, Verleger*, Wädenswill, Nimbus, 2011.

24 Lettre d'Eugen Spiro à André Dézarrois datée du 26 mai 1936 conservée à l'INHA sous la cote Autographe 092, 02, 13, 09.

25 Le *Portrait de Gerhart Hauptmann* est mentionné dans plusieurs articles parus fin 1936, début 1937. Nous renvoyons plus particulièrement à « À l'Exposition du Jeu de Paume où M. Eugène Spiro nous parle de Gerhardt Hauptmann et M. André Dézarrois de ses beaux projets de printemps », dans *Comœdia*, 30 décembre 1936 (avec reproduction de l'œuvre), p. 3, source internet : URL : <https://gallica.bnf.fr>.



1 Eugen Spiro (1874–1972), *Le Portrait de Gerhart Hauptmann*, 1932, huile sur toile, 110 × 85 cm, Paris, Musée national d'art moderne

Un article élogieux paru dans le *Nouvelliste de Lyon* le 13 mai 1938 parle de l'œuvre d'Eugen Spiro en ces termes : « On ne saurait trop louer un des plus beaux portraits de cette exposition *Le poète Hauptmann* par Spiro : la lumière modèle admirablement ce visage rayonnant d'intelligence et de vie<sup>26</sup> ».

Mais, fin août 1939, le *Portrait de Gerhart Hauptmann*, comme un grand nombre d'autres tableaux des collections publiques, quitte la lumière des cimaises pour être mis à l'abri, pendant l'Occupation, au château de Chambord<sup>27</sup>.

Les biens de l'artiste, en revanche, n'échapperont pas aux nazis. Eugen Spiro, artiste juif, allemand, réfugié en France, engagé contre le fascisme, ne pouvait qu'être dans la ligne de mire des Allemands dès leur arrivée à Paris en juin 1940.

### 1940 Marseille – 1941 New-York

Menacé, Eugen Spiro, alors âgé de 66 ans, est à nouveau contraint de fuir. Dans la déclaration sous serment du 20 octobre 1958 précédemment citée, il énonce les faits suivants qui apportent un éclairage intéressant sur les conditions dans lesquelles il quitte Paris :

« Lorsque, en juin 1940, l'armée allemande menaçait Paris, je dus, comme des milliers d'autres personnes, fuir Paris avec ma famille (c'est-à-dire avec ma femme et ses parents). C'était environ le 11 juin 1940. Les possibilités de quitter Paris étaient déjà réduites. D'autre part nous avons dû nous décider d'une minute à l'autre, si bien que nous n'avons pas eu le temps de faire nos bagages et nous n'avons pu prendre que les objets nécessaires. Nous sommes partis d'abord à la Baule, aux alentours de St-Nazaire. Deux jours après nous dûmes à nouveau fuir et cela avec des camions ou bien à pied si bien que le peu de bagages que nous avions emportés de Paris restèrent aussi sur place. Le 1er juillet 1940 nous sommes enfin arrivés à Marseille, ville qui à l'époque se trouvait dans la zone non occupée par les Allemands. Nous n'avions au sens propre du terme plus rien comme bagages et ne possédions plus que les affaires que nous portions<sup>28</sup>. »

---

26 Article paru dans le *Nouvelliste de Lyon* du 13 mai 1938 sous le titre « Exposition de peinture étrangère contemporaine au musée de Lyon ».

27 Entre le 27 août et le 28 décembre 1939, 37 convois chargés d'œuvres des collections nationales ont été acheminés à Chambord dans le cadre d'une vaste opération de mise en sécurité du patrimoine artistique national. À ce sujet, voir Rose Valland, *Le front de l'art. Défense des collections françaises, 1939-1945*, édition revue et commentée, Réunion des musées nationaux, Grand Palais, Paris, 2014.

28 Landesarchiv Berlin : 9 WGA URO/MF/4213/59 ; 33 WGA 264/57 [traduction personnelle].



En mai 1941, après un an passé dans le Sud de la France, Eugen et Elisabeth Spiro parviennent à gagner New York via l'Espagne et Lisbonne, probablement grâce à l'aide de l'*Emergency Rescue Committee* [Comité de secours d'urgence américain]<sup>29</sup>. Ils y retrouvent des amis et des connaissances qui comme eux ont réussi à quitter l'Allemagne nazie.

Eugen Spiro, dont les conditions matérielles demeurent, même dans l'exil, extrêmement confortables, n'a jamais cessé de peindre depuis qu'il a quitté Berlin en 1935. Comme le souligne Nicolas Surlapierre, « ce calme et ce confort semblent préserver la création d'Eugen Spiro, son statut d'exilé n'entrave ni ne menace sa création<sup>30</sup> ». Activité artistique avec laquelle il renoue peu de temps après son arrivée aux Etats-Unis. Dès 1941, il réalise notamment un portrait d'Albert Einstein (1879–1955) présenté au *Museum of Modern Art de New York* dans le cadre de l'exposition *Twentieth Century Portraits*<sup>31</sup>. Portrait qu'Eugen Spiro avait déjà souhaité peindre en 1928 si l'on en croit les propos rapportés par Wilko von Abercron, mais dont Albert Einstein aurait alors refusé l'idée :

« M. Spiro, vous êtes un peintre célèbre et vous n'avez pas besoin de faire porter votre choix justement sur moi pour un portrait. Le temps dont je dispose est très mesuré et si je voulais vraiment un jour faire faire mon portrait ce serait alors par un peintre sans ressources que je pourrais ainsi aider ».

Et Wilko von Abercron d'ajouter au sujet de l'histoire de ce tableau, particulièrement intéressante :

« Eugen Spiro se rappela en 1941 les termes de ce refus, il appela Einstein à Princeton et lui dit que les conditions autrefois évoquées étaient remplies. Einstein déclara spontanément être prêt et c'est ainsi que furent réalisés en 1941 le portrait d'Albert Einstein devenu célèbre, un ou plusieurs dessins au fusain, et la tout aussi célèbre lithographie<sup>32</sup> ».

---

29 L'adresse d'Eugen Spiro à Marseille nous est inconnue. Créé dès juin 1940, l'objectif de l'*Emergency Rescue Committee* était de venir en aide principalement aux intellectuels et artistes réfugiés du Reich et de leur obtenir des visas d'entrée aux Etats-Unis. Varian Fry (1907–1967), jeune journaliste américain, arrive à Marseille en août 1940 doté d'une liste de 200 noms qui ne cessera de s'allonger. Expulsé en septembre 1941, il publiera en 1945 *Surrender on Demand*, paru en France sous le titre *La liste noire*, Paris, Plon, 1999.

30 Surlapierre, 2000 (note 2), p. 112.

31 L'exposition a lieu du 9 décembre 1942 au 24 janvier 1943. Un catalogue a été publié sous le titre *Twentieth century Portraits*, Monroe Wheeler (dir.), cat. exp. New York, The Museum of Modern Art, New York, 1942. Il est consultable en ligne : URL : [https://assets.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_1732\\_300061981.pdf?\\_ga=2.179138596.1058563297.1642422115-1750270547.1642422115](https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_1732_300061981.pdf?_ga=2.179138596.1058563297.1642422115-1750270547.1642422115) [accessed: 17.01.2022]. Une prise de vue de l'exposition du tableau d'Albert Einstein peint par Eugen Spiro est également disponible.

32 Cité d'après Abercron, 1990 (note 9), p. 51 [traduction personnelle].

En février 1943, la galerie St. Etienne organise par ailleurs une première exposition de 32 toiles d'Eugen Spiro, de nombreuses autres suivront<sup>33</sup>. Si les sujets de prédilection de l'artiste que sont le paysage et le portrait occupent toujours une place de premier ordre dans son œuvre après 1940, sa palette en revanche évolue sous l'influence de la lumière, particulièrement à New York, comme le souligne Eugen Spiro lui-même : « L'atmosphère me paraissait si claire et si transparente que ma palette devint plus pure et les couleurs moins tempérées<sup>34</sup> ». Divorcé d'Elisabeth en 1941, Eugen Spiro s'installe définitivement à New York et entreprend à la fin de la Seconde Guerre mondiale des démarches pour tenter de retrouver ses biens mobiliers qui ont disparu à Paris pendant l'Occupation<sup>35</sup>.

### L'atelier de l'artiste et sa collection d'art pillés

En effet, à peine Eugen et Elisabeth Spiro avaient-ils fui Paris qu'en juillet 1940 les Allemands saisissaient leurs biens. D'après une lettre de la concierge du 31 rue de la Faisanderie envoyée au couple Spiro le 15 juillet 1940, les Allemands seraient venus dès le 12 juillet 1940 dans leur appartement, « y auraient pris papiers et livres, auraient tout photographié, auraient apposé des scellés sur les portes pour s'assurer que personne ne rentrerait, seraient revenus quelques jours plus tard avec des caisses et 8 camions et auraient tout vidé du grenier à la cave, sans même y laisser un clou<sup>36</sup> ». Opération probablement

33 L'exposition a lieu de février à mars 1943, elle présente des œuvres antérieures et postérieures à l'arrivée d'Eugen Spiro aux Etats-Unis issues de collections privées. Le livret qui l'accompagne est préfacé par Max Osborn, critique d'art et journaliste allemand émigré aux Etats-Unis en 1941. Le comité de l'exposition est composé de personnalités éminentes telles qu'Albert Einstein ou encore Thomas Mann (1875-1955), écrivain allemand émigré également aux Etats-Unis en 1938. D'autres expositions consacrées à Eugen Spiro seront organisées également à la galerie St. Etienne à New York en 1945, 1946, 1949, 1954, 1960, 1964. La galerie, fondée par Otto Kallir en 1939, historien de l'art et galeriste d'origine autrichienne réfugié lui aussi aux États-Unis, contribuera à la renommée outre-Atlantique d'artistes de l'expressionnisme allemand et autrichien. Je remercie la galerie St. Etienne de New York et l'Albany University pour leur aide dans mes recherches.

34 Abercron, 1990 (note 9), p. 52 [traduction personnelle].

35 Voir les dossiers du fonds 209 SUP des Services français de récupération artistique 1944-1974 conservés aux archives diplomatiques du Ministère de l'Europe et des Affaires étrangères (MEAE) à la Courneuve.

36 Landesarchiv Berlin : 9 WGA URO/MF/4213/59 ; 33 WGA 262-264/57. Parmi les papiers saisis dans l'appartement d'Eugen Spiro rue de la Faisanderie se trouvaient les documents de l'Union des Artistes Libres. Ensuite conservés à Moscou, ces papiers ont été transférés à Potsdam pendant la période soviétique et sont désormais consultables à l'Akademie der Künste de Berlin. Nous renvoyons, pour l'histoire des archives pillées, aux travaux de Patricia Kennedy Grimsted, à l'ouvrage de Sophie Coeuré, *La mémoire spoliée : les archives des Français, butin de guerre nazi puis soviétique, de 1940 à nos jours*, Paris, Payot & Rivages, 2013 ainsi qu'à celui de Ines Rotermund-Reynard, *Echoes of exile : Moscow archives and the arts in Paris 1933-1945*, Berlin, Munich, Boston, W. De Gruyter, 2015. Pour ce qui est des bibliothèques, voir Martine Poulain, *Livres pillés, lectures surveillées : les bibliothèques françaises sous l'Occupation*, Paris, Gallimard, 2008.

dirigée par le commandement militaire allemand sur ordre de l'ambassadeur d'Allemagne Otto Abetz (1903–1958) qui, sous couvert de vouloir procéder à la « mise en sécurité » des œuvres d'art, fait saisir les collections les plus prestigieuses, notamment celles de marchands d'art ou collectionneurs juifs célèbres tels que Paul Rosenberg (1881–1959) ou Alphonse Kann (1870–1948)<sup>37</sup>.

Les œuvres d'Eugen Spiro et sa collection rejoignent alors probablement rue de Lille les quelque 450 caisses remplies d'objets d'art pillés par l'occupant, à moins qu'elles n'aient été acheminées directement au Louvre par l'Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (Équipe d'intervention du Reichsleiter Rosenberg, ERR)<sup>38</sup>. Un inventaire dressé par l'ERR le 11 septembre 1942 mentionne en effet que l'enlèvement de la collection Spiro aurait eu lieu le 11 mars 1941<sup>39</sup>. Elle aurait été entreposée le jour même au Louvre, la présence au « séquestre du Louvre » de 165 tableaux appartenant à Eugen Spiro étant attestée par Rose Valland (1898–1980) dans un rapport établi le 1er septembre 1942 qu'elle adresse à Jacques Jaujard (1895–1967), directeur des Musées Nationaux et de l'École du Louvre<sup>40</sup>. La collection Spiro aurait été transférée ensuite au musée du Jeu de Paume réquisitionné par l'ERR qui, à partir de l'automne 1940, servit de lieu de stockage des œuvres spoliées par les nazis<sup>41</sup>.

Dès octobre 1945, Eugen Spiro introduit une demande de restitution auprès de l'Office des biens et intérêts privés (OBIP) pour tenter de récupérer ses œuvres et sa collection. Son dossier est transmis par ailleurs à la Commission de récupération artistique (CRA)<sup>42</sup>.

37 Voir Emmanuelle Polack, *Le marché de l'art sous l'Occupation*, Paris, Tallandier, 2019.

38 L'Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR) est créé en juillet 1940 par Hitler et dirigé par Alfred Rosenberg (1893–1946). En charge de repérer et de confisquer dans les territoires occupés de l'Ouest (France, Belgique, Pays-Bas et Luxembourg) les ouvrages, les œuvres et objets d'art ainsi que les fonds d'archives publiques, une vaste opération de saisie des collections privées et des bibliothèques appartenant à des Juifs mais aussi à des francs-maçons est menée par l'ERR, dirigée à Paris de 1940 à 1943 par Kurt von Behr (1890–1945).

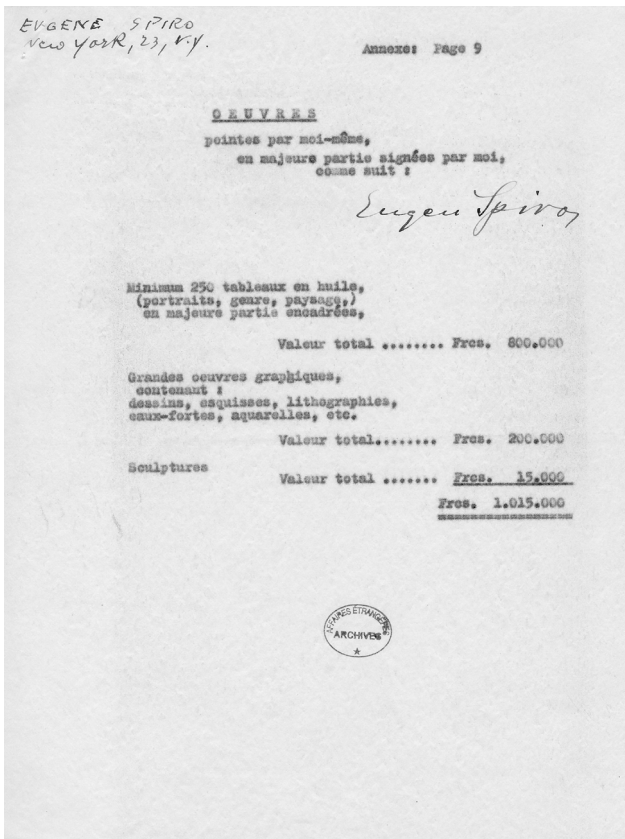
39 MEAE 209SUP/94-11.

40 AN 20144792/276. Assistante d'André Dézarrois au musée du Jeu de Paume depuis 1932, Rose Valland, seule Française autorisée pendant l'Occupation à rester au Jeu de Paume, consignera scrupuleusement l'activité de ses membres et constituera sous forme de notes qu'elle transmettait à Jacques Jaujard, un inventaire des toiles et des objets d'art spoliés par l'ERR en indiquant, dans la mesure du possible le sort qui leur était réservé, outil précieux, encore aujourd'hui, pour l'identification et la restitution des œuvres. Ces notes ont fait l'objet d'une publication par Emmanuelle Polack et Philippe Dagen, *Les Carnets de Rose Valland. Le pillage des collections privées d'œuvres d'art en France durant la Seconde Guerre mondiale*, Rennes, Fage, 2011.

41 Ibid. : « liste de collections ayant passé par le Jeu de Paume » par Rose Valland le 6 octobre 1942.

42 L'Office des biens et intérêts privés (OBIP), créé en 1919, dépend du Ministère de l'Europe et des Affaires étrangères (MEAE) et a pour mission la sauvegarde des biens et intérêts français. La Commission de récupération artistique (CRA), quant à elle, est créée en novembre 1944 à la demande de Jacques Jaujard. Chargée de mener des investigations pour tenter de retrouver les œuvres et objets d'art précieux mais aussi les archives et manuscrits pillés par les Allemands pendant l'Occupation, elle fermera en décembre 1949, l'OBIP prendra alors le relais. Au sujet de la restitution,

Des listes des biens qui lui ont été volés sont déposées par l'artiste : meubles, bibliothèque constituée d'environ 1200 volumes dont des ouvrages de Julius Meier-Graefe dédiés personnellement par l'auteur à Eugen Spiro, « bibelots », objets « divers » comprenant aspirateur, gramophone, valises, ameublement de travail, argenterie, bijoux, œuvres d'art, etc., des listes qui donnent une idée de l'ampleur du pillage dont il a été victime. Au total, la valeur déclarée de la perte de l'ensemble de ses biens mobiliers s'élèverait à 1 453 350 francs (valeur 1939)<sup>43</sup>.



- 2 Déclaration d'Eugen Spiro (décembre 1946) à l'OBIP du nombre et de la valeur de ses propres œuvres pillées à son domicile à Paris en juillet 1940

---

Corinne Bouchoux a soutenu en 2011, sous la direction de Yves Denéchère, la thèse de doctorat « Si les tableaux pouvaient parler... », *Le traitement politique et médiatique des retours d'œuvres d'art pillées et spoliées par les nazis (France 1945-2008)*, qui a fait l'objet d'une publication aux Presses Universitaires de Rennes en 2013.

43 MEAE, dossiers OBIP 41.775 et CRA 46.194.1218.



L'artiste évalue au « minimum à 250 le nombre de tableaux en huile (portraits, genre, paysage), en majeure partie encadrés » pillés à son domicile rue de la Faisanderie, auxquels viennent s'ajouter plus de 1000 « grandes œuvres graphiques contenant dessins, esquisses, lithographies, eaux-fortes, aquarelles, etc. » et des sculptures, pour une valeur totale estimée à 1 015 000 francs (fig. 2).

Une liste détaillée d'œuvres est jointe au dossier. Elle semble toutefois avoir été établie non par Eugen Spiro mais à partir du procès-verbal de restitution daté du 29 juillet 1947, Eugen Spiro stipulant que « les listes ne peuvent pas être complètes dans la mesure où il n'a pu déclarer que ce dont il pouvait se souvenir 5 ans après les faits ». Pouvait-il avoir totalement oublié ce qu'il y avait dans son atelier à Paris en 1940 ? Tenait-il un inventaire de sa production qui aurait été également saisi par les nazis ? Certaines pièces versées au dossier ont-elles disparu ?

Si les informations communiquées par l'artiste relatives à sa collection de tableaux de maîtres anciens, italiens et flamands des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles particulièrement prisés des nazis, tels que *Judith avec la tête d'Holopherne devant la foule*, de Sebastien Vrancx (1573–1647) ou *David et Goliath*, attribué à Tintoretto (1518–1594)<sup>44</sup>, sont plus précises, celles concernant les œuvres acquises auprès de ses amis peintres se résument en revanche à la mention « divers tableaux de peintres allemands contemporains » et à « environ 20 tableaux, signés Erich Klossowski ». Éléments qui ne permettent guère que de définir les contours de la collection d'Eugen Spiro mais qui néanmoins, recoupés avec d'autres documents, notamment avec l'inventaire établi par l'ERR en 1942, laissent entrevoir ses goûts artistiques et renseignent sur les liens qu'il pouvait entretenir avec d'autres artistes, Erich Klossowski bien sûr, mais aussi Hans Purrmann ou Joseph Bato (1888–1966)<sup>45</sup>.

Plus étonnante en revanche est l'absence de mentions faites par Eugen Spiro de ses toiles impressionnistes. D'après une déposition effectuée en février 1954 par un ami de longue date, industriel allemand domicilié à Berlin, il semblerait pourtant que se trouvaient dans l'appartement berlinois de l'artiste « parmi les peintures originales, des impressionnistes français, de même que des peintures plus anciennes de plus grande valeur, parmi celles-là un Delacroix<sup>46</sup> ». Ont-elles été vendues par Eugen Spiro pour pouvoir quitter Berlin en 1935 ou Paris en 1940 ? A-t-il réussi à les mettre à l'abri avant de partir ? De ces œuvres impressionnistes et du tableau d'Eugène Delacroix (1798–1863), nous n'avons aucune trace.

Les démarches entreprises par Eugen Spiro ne lui permettront de récupérer qu'une partie de ses œuvres et de sa collection. Quelques toiles, certes, ont été retrouvées en Allemagne après la guerre, auxquelles viennent s'ajouter les tableaux se trouvant dans le train d'Aulnay qui figurent au procès-verbal de restitution établi en juillet 1947 et qui lui

44 Ces deux tableaux lui ont été restitués : la toile de Sebastian Vrancx se trouvait au Collecting Point de Munich, celle de Tintoretto au dépôt de Neuschwanstein.

45 Artiste hongrois, Joseph Bato fut l'élève de Matisse et exposa au Salon d'Automne entre 1909 et 1913. Il s'installa à Berlin en 1912 et émigra en Angleterre en 1936.

46 Landesarchiv Berlin : 9 WGA URO/MF/4213/59 ; 33 WGA 262-264/57 [traduction personnelle].

ont été probablement rendus<sup>47</sup>. Mais au regard de la déclaration faite par Eugen Spiro en 1958, il lui manquerait encore 162 toiles de sa production sur les 250 estimées par l'artiste en 1945 et plus de 1000 œuvres graphiques ; quant à sa collection personnelle, sur les 20 peintures de maîtres anciens et les 35 toiles d'artistes contemporains qui étaient en sa possession avant la guerre, il n'en aurait récupéré respectivement que six et onze<sup>48</sup>.

### Les œuvres disparues

À la lecture des documents consultés à ce jour, les hypothèses suivantes peuvent être formulées : 18 tableaux, qui portent la mention *vernichtet* [détruit] dans l'inventaire de l'ERR, considérés comme non conformes à l'esthétique nazie, ont probablement été brûlés en juillet 1943 dans le jardin des Tuileries. Rose Valland notait à ce sujet le 20 juillet 1943 que « des peintures appartenant à différents collectionneurs ont été déchiquetées » et que « la collection Spiro est elle aussi très diminuée », et le 23 juillet 1943 que « les tableaux massacrés au séquestre du Louvre ont été ramenés au Jeu de Paume. Cinq ou six cents ont été brûlés sous la surveillance allemande dans le jardin du musée de 11h à 15h<sup>49</sup> ».

D'autres ont pu être blanchis comme en témoigne toujours Rose Valland le 11 janvier 1943 : « environ 300 tableaux modernes qui étaient entreposés au Louvre ont été mis de côté pour être blanchis et servir à nouveau comme toiles neuves. Parmi celles-ci des tableaux de la collection Spiro [...]»<sup>50</sup>.

D'autres encore ont été expédiés en Allemagne ou en Tchécoslovaquie et ont pu disparaître définitivement, notamment au château de Nikolsburg (aujourd'hui Mikulov, en République tchèque) qui a brûlé lors des bombardements de 1945<sup>51</sup>.

Certaines œuvres sont par ailleurs susceptibles d'avoir fait l'objet d'échanges ou d'être passées sur le marché de l'art. Ainsi, la toile *Jeune fille en robe jaune* de Kees van Dongen, déclarée par l'ERR comme étant issue de la collection Spiro, doit avoir été échangée<sup>52</sup>. Retrouvée dans le train d'Aulnay en août 1944, elle figure bien dans l'inventaire établi par Rose Valland<sup>53</sup>. Indiquée sur le site de l'*errproject* consacré aux pillages perpétrés par l'ERR comme ayant été restituée le 29 juillet 1947, cette toile n'est pourtant pas mention-

47 Train stationné à Aulnay-sous-Bois chargé d'œuvres d'art qui devaient être acheminées à Nikolsburg. Intercepté par la Résistance le 26 août 1944, Rose Valland en dressera l'inventaire. Le procès-verbal de restitution établi en date du 29 juillet 1947 fait mention de 127 tableaux, toiles de l'artiste et de sa collection confondues (MEAE 209SUP/390).

48 Landesarchiv Berlin : 9 WGA URO/MF/4213/59 ; 33 WGA 262-264/57.

49 AN 20144792/276.

50 MEAE 209SUP.

51 25 toiles d'Eugen Spiro ont été envoyées à Nikolsburg en date du 15 novembre 1943 (MEAE 209SUP103-29).

52 Voir le site internet URL : <https://www.errproject.org/jeudepaume> [consulté le 31 octobre 2021]. Database des objets d'art spoliés par l'ERR qui ont transité par le Jeu de Paume pendant l'Occupation.

53 AN 20144792/285.

née dans le procès-verbal de restitution d'Eugen Spiro établi le même jour et d'après les éléments versés au dossier Brügg, elle n'aurait jamais été propriété de l'artiste : à qui finalement appartenait-elle et qu'est-elle devenue ?

Les recherches ont également révélé qu'une demande de licence d'exportation, non datée, d'une toile d'Eugen Spiro, un paysage d'une valeur de 8 000 francs, a été déposée par Theo Hermsen pour Hildebrand Gurlitt<sup>54</sup>.

Pour finir, un grand nombre de tableaux figurant dans les inventaires dressés par l'ERR est, d'après les annotations portées en marge, destiné à « retourner à la *Möbel Aktion* pour être vendu » [*Zurück an Möbel Aktion zum Verkauf*]<sup>55</sup> : 109 œuvres appartenant à Eugen Spiro sont référencées comme telles sur le site de l'*errproject*. L'ont-elles été réellement ? Si certaines, contrairement à ce qui était indiqué, sont restées entre les mains de l'ERR et ont ainsi pu être retrouvées et restituées à l'artiste, d'autres ont sans aucun doute été vendues à Paris ou ailleurs, en salle des ventes ou en dehors des réseaux officiels. D'après l'état actuel des recherches, trois œuvres d'Eugen Spiro sont passées à la vente en Allemagne de 1940 à 1945 et une annonce parue en 1944 dans *Weltkunst* faisait état de « peintures à vendre », sans autre mention, d'Eugen Spiro<sup>56</sup>.

Si les listes établies par l'ERR nous fournissent des indications qui peuvent se révéler précieuses pour tenter d'identifier les œuvres (titre, technique, dimensions, présence d'un cadre ou non), il convient de souligner toutefois que ces listes, sous une apparente précision, « [...] ont été établies après, souvent même longtemps après, les saisies proprement dites : des écarts de deux ans, voire de trois ans, sont repérables<sup>57</sup> », ce qui constitue une inévitable source d'erreurs, comme nous avons pu le constater. « Qu'il y ait eu du 'coulage' organisé, des disparitions de toute nature et d'inévitables confusions face à un stock d'une telle ampleur, apparaît désormais certain<sup>58</sup> », d'autre part ; ce qui

54 AN 20144657/21. Hildebrand Gurlitt (1895–1956), historien de l'art et marchand d'art allemand, effectue de nombreux voyages à Paris pendant l'Occupation en vue d'y acquérir des œuvres pour le projet de musée d'Hitler à Linz. Grand amateur de l'avant-garde allemande, il se constitue par ailleurs une collection personnelle d'œuvres d'artistes « dégénérés » acquises dans des conditions douteuses et issues pour partie de la spoliation de familles juives. Theo Hermsen (1905–1944), marchand hollandais, lui servait d'intermédiaire sur le marché parisien.

55 La *Möbel Aktion* [Opération Meubles] est créée le 25 mars 1942 et dirigée par Kurt von Behr, par ailleurs à la tête de l'ERR, jusqu'en avril 1943. Les appartements laissés vacants par leurs occupants juifs sont entièrement vidés de leur mobilier destiné aux populations sinistrées en Allemagne et dans les territoires de l'est du Reich. Des objets et œuvres d'art sont également saisis qui, en fonction de leur valeur artistique, pouvaient être transmis à l'ERR. Voir à ce sujet : Florence Azoulay et Annette Wieworka, *Le pillage des appartements et son indemnisation*, Paris, La Documentation Française, 2000 ; Sarah Gensburger, *Images d'un pillage. Album de la spoliation des Juifs à Paris, 1940–1944*, Paris, Textuel, 2010.

56 Annonce publiée dans *Die Weltkunst*, 01–15 janvier 1944, consultée sur le site URL : <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wk1944>.

57 Isabelle Le Masne de Chermont et Didier Schulmann, *Le pillage de l'art en France pendant l'Occupation et la situation des 2000 œuvres confiées aux musées nationaux*, Paris, La Documentation Française, 2000, p.18.

58 Ibid.

peut expliquer que le nombre d'œuvres qui figurent sur la liste de l'ERR soit inférieur à celui estimé par Eugen Spiro. Difficile donc de s'y retrouver, notamment en l'absence de photographies des toiles passées entre les mains de l'ERR, et de discerner clairement quels sont les biens qui ont été restitués à Spiro de ceux qui ne l'ont pas été.

D'après le site internet [artprice](https://fr.artprice.com/)<sup>59</sup>, sur les 372 résultats d'adjudications de peintures d'Eugen Spiro, 200 toiles ont été réalisées entre 1900 et 1940. Nous pouvons imaginer que certaines sont issues du pillage dont fut victime l'artiste : pour combien d'entre elles la recherche de provenance a-t-elle été faite ? Portent-elles encore aujourd'hui les stigmates que les nazis ont apposés sur leurs cadres ou au dos de la toile ? Rien n'est moins sûr ...

Pourtant, comme le fait remarquer Eugen Spiro lui-même dans sa déclaration sous serment du 20 octobre 1958, ce sont ces traces, parfois infimes, qui permettent de comprendre quel a été le parcours d'une œuvre :

« Je voudrais remarquer ici que ces objets qui m'ont été restitués en 1947 portaient des marques lisibles et que les objets et les tableaux avaient été systématiquement inventoriés et désignés. Sur deux plats que j'ai récupérés se trouvait par exemple une étiquette – avec une écriture et des caractères allemands, qui disait < extrait de la caisse Spiro 1 > (< Aus Kiste Spiro 1 >). Chacun des tableaux porte sur son cadre une inscription des mesures du tableau<sup>60</sup>. »

Le pillage dont fut victime Eugen Spiro pendant la Seconde Guerre mondiale constitue une illustration emblématique de l'histoire d'une collection et du marché de l'art en ces temps de bouleversements majeurs. Mais c'est aussi l'occasion d'évoquer le parcours singulier d'un artiste contraint de quitter l'Allemagne lors de l'arrivée d'Hitler au pouvoir et de s'exiler d'abord à Paris, puis à New York où il s'installera définitivement. Malgré une situation financière et matérielle confortable qui lui permet de poursuivre sa carrière, Eugen Spiro a souffert, comme de nombreux autres artistes dont les ateliers ont été pillés pendant l'Occupation, non seulement de la perte de son œuvre et de sa collection mais aussi du manque de reconnaissance après 1945. Suite à cette profonde rupture, Eugen Spiro tombe en effet dans l'oubli : comment et quoi exposer quand 50 ans de carrière ont été réduits pratiquement à néant ? Eugen Spiro reviendra à Paris en 1947 pour y récupérer les œuvres que la CRA a retrouvées et effectuera en 1957, pour la première fois depuis la fin de la guerre, un voyage en République Fédérale d'Allemagne où une exposition lui est consacrée. Dans le catalogue qui l'accompagne, Eugen Spiro écrit : « Je me réjouis de pouvoir montrer encore une fois mes travaux des temps passés en

<sup>59</sup> Voir le site URL : <https://fr.artprice.com/> [consulté le 31 octobre 2021].

<sup>60</sup> Landesarchiv Berlin: 9 WGA URO/MF/4213/59 ; 33 WGA 262-264/57 [traduction personnelle].



Allemagne, ma première exposition depuis 1933 dans mon ancienne patrie<sup>61</sup> ». Ironie de l'histoire, cette exposition a lieu à Munich chez Wolfgang Gurlitt (1888–1965)<sup>62</sup>, qui n'est autre qu'un cousin d'Hildebrand Gurlitt évoqué plus haut, marchand spécialisé lui aussi dans l'art moderne et soupçonné d'avoir tiré profit de la spoliation de biens juifs. Parmi les 23 toiles présentées en 1957, un paysage sera même vendu 5000 DM<sup>63</sup>. Eugen Spiro décèdera le 26 septembre 1972 à New York à l'âge de 98 ans sans être parvenu à retrouver une partie de ses toiles et de sa collection d'avant-guerre. Bien qu'une rétrospective lui ait été consacrée à Londres du 19 janvier au 18 mars 2004, l'œuvre de cet artiste, dans l'attente d'une reconnaissance qui tarde à venir, reste à découvrir<sup>64</sup>.

---

61 Abercron, 1990 (note 9), p. 54 [traduction personnelle].

62 Wolfgang Gurlitt est le fils du marchand d'art berlinois Fritz Gurlitt (1854–1893), propriétaire de la galerie du même nom qui ouvrit ses portes courant 1880 au 29 de la Behrenstrasse. En 1907, Wolfgang Gurlitt en reprend la direction. Installée Kurfürstenstrasse à la veille de la Seconde Guerre mondiale, détruite en 1943, la galerie rouvre en 1944 à Bad Aussee. Après la guerre, Wolfgang Gurlitt fonde à Linz en 1946 *Die Neue Galerie der Stadt*, qui ouvre officiellement en 1948, pour y présenter sa collection personnelle tandis qu'il tient également une galerie à Munich. Pour plus de renseignements, consulter le site [www.galerie20.smb.museum/kunsthandel/K30.html](http://www.galerie20.smb.museum/kunsthandel/K30.html) [consulté le 31 octobre 2021].

63 Landesarchiv Berlin : 9 WGA URO/MF/4213/59 ; 33 WGA 262-264/57.

64 Des œuvres d'Eugen Spiro ont certes été dernièrement présentées en 2014 en Allemagne mais il s'agissait d'une exposition collective. Voir Angela Heilmann, *Die Müncher Akademie um 1900 : Franz von Stuck und seine Schüler ; Max Ackermann, Fritz Arlt, Ludwig Kirschner, Richard Pietzsch, Hans Purrmann, Eugen Spiro, Bernhard Wenig, Fritz Wimmer*, cat. exp. Museum Langenargen, 13 avril–12 octobre 2014, Langenargen, 2014.



# Les spoliations des instruments de musique et documents musicaux – Le cas Wanda Landowska (1879–1959)

**Pascale Bernheim**

En 1941, lorsque la pianiste et claveciniste Wanda Landowska âgée de 61 ans embarque pour les États-Unis depuis le Portugal, elle peut s'enorgueillir d'avoir mené une remarquable carrière et contribué au renouveau de la musique ancienne, animée par la passion du clavecin. Cette jeune prodige, née à Varsovie, s'était déjà produite dans les grandes capitales du monde entier. Quel contraste avec l'isolement et le dénuement de l'atelier de son vieil ami Aristide Maillol à Banyuls où, fuyant la région parisienne en septembre 1940, elle s'était réfugiée en attendant l'exil ! Aux États-Unis où elle débarque le jour de la défaite de Pearl Harbour, elle entame une seconde et tout aussi brillante carrière. Tout au long de sa vie, la relation de Wanda Landowska à l'Allemagne aura été placée sous le signe de l'ambivalence : jouant une partition trouble, le pays qui l'avait accueillie et convertie d'honneurs, a été plus tard celui qui l'a persécutée (fig. 1).

Son histoire est l'objet principal de cette publication, qui présente les effets de la politique menée par les nazis pour éliminer les Juifs et toute influence juive de la vie musicale dans les pays occupés<sup>1</sup>. Mais si tous les domaines de la vie culturelle furent concernés par ces mesures, la recherche des biens musicaux spoliés constitue aujourd'hui un nouveau champ d'investigation d'envergure pour les jeunes chercheur-e-s.

Depuis la publication du rapport de la mission Mattéoli en 2000, la spoliation des biens juifs par les nazis à travers l'Europe a fait l'objet de nombreuses études et le succès de films tels que *Monuments Men* (Georges Clooney, 2014) ou *La Femme au tableau* (Simon Curtis, 2015) ont largement contribué à faire la lumière sur la difficile question de la restitution des œuvres d'art. Si la question des bibliothèques spoliées est aujourd'hui présente dans les esprits, celle des instruments de musique, n'est en revanche que rarement abordée. C'est pour documenter cet aspect des spoliations que l'association Musique et Spoliations a été fondée en 2017 par Corinne Hershkovitch, avocate spécialiste du droit de l'art, et l'auteure. Elle a pour objet la recherche de provenance des instruments et autres documents

---

1 Pour la vie de Wanda Landowska, voir Martin Elste, *Die Dame mit dem Cembalo : Wanda Landowska und die Alte Musik*, Mayence, Schott music 2010. Pour l'œuvre de Wanda Landowska, voir Denise Restout et Robert Hawkins, *Landowska on music*, New York, Stein & Day, 1964.



<sup>1</sup> Wanda Landowska, par Philippe Halsman, Halsman Sight and Insight, New York, Doubleday, 1972

musicaux spoliés par le *Sonderstab Musik*, la cellule chargée de la confiscation des biens musicaux et de l'évincement des musiciens juifs de la vie musicale des pays occupés au sein de l'Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg [Équipe d'intervention du Reichsleiter Rosenberg, ERR]. L'association recueille également les derniers témoignages directs ou indirects

de cette douloureuse époque. Elle a pour mission d'établir et de croiser les listes et bases de données existantes, de recenser les archives disponibles et de sensibiliser la communauté musicale et scientifique. Il s'agit également d'encourager les publications, de définir une méthode de recherche, et d'accompagner les nouvelles demandes de restitution ou recherches de traçabilité.

Cette mission de recherche de provenance de l'association Musique et Spoliations trouve une parfaite illustration dans l'évocation de la claveciniste française d'origine polonaise Wanda Landowska, première cible du *Sonderstab Musik* dès septembre 1940. C'est à travers ce prisme que la spoliation des instruments de musique et documents musicaux sera évoquée, ainsi que le fonctionnement de ce département actif en France, en Belgique et aux Pays-Bas. Le cas Landowska sera replacé dans le contexte plus général de la politique



mise en place par les nazis pour anéantir tout un peuple et sa culture. Enfin, cette étude s'achèvera sur une présentation des missions de l'association Musique et Spoliations<sup>2</sup>.

### **La grande dame du clavecin : de l'enfant prodige à la reconnaissance internationale.**

Née dans une famille d'origine juive convertie au catholicisme, Wanda Landowska débute la musique à l'âge de 4 ans. Elle s'installe à Berlin en 1886 pour étudier auprès du violoniste et compositeur Heinrich Urban, qui eut également pour élève Ignace Jan Paderewski. En 1900, elle choisit de s'installer à Paris et s'intéresse de très près au répertoire des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. En 1903, âgée de 24 ans, elle effectue sa première tournée européenne qui la conduit jusqu'en Russie. Très vite, son attention se porte sur Jean-Sébastien Bach dont elle transcrit pour le clavier de nombreuses pages, ce qui lui apporte une connaissance approfondie de l'œuvre.

Cependant les instruments à sa disposition la laissent insatisfaite : ils n'offrent pas la puissance sonore suffisante pour être joués dans les grandes salles de concert nouvellement construites. Et l'instrument doit supporter sans dommage les déplacements qu'elle doit effectuer pour les concerts. Aussi commande-t-elle à la maison Pleyel la construction d'un clavecin qu'elle inaugure en 1912 au festival Bach de Breslau : cette prestation est accueillie avec un formidable enthousiasme. Quant au modèle de clavecin élaboré par Pleyel sur les recommandations de Wanda Landowska, il sera fabriqué jusqu'en 1969<sup>3</sup>.

En 1904, la *Musikhochschule*, le Conservatoire de musique de Berlin, crée pour elle le tout premier poste de professeur de clavecin. Lorsque le premier conflit mondial éclate en 1914, Wanda Landowska, jeune mariée, se trouve toujours à Berlin, où elle est bloquée par les autorités. Elle y partage sa vie entre son mari, l'ethnomusicologue Henri Lew qui décèdera accidentellement en 1919, et Elsa Schunicke (1894–1980), sa femme de ménage qui l'assistera tout au long de sa vie. Elle met à profit cette période pour écrire *Musique ancienne*, un ouvrage sur la musique qui sera publié en 1909 au Mercure de France, et elle n'hésite pas à prendre la plume pour contrer les critiques qui reprochent au clavecin un son métallique et aigrelet<sup>4</sup>. À Paris, qui redevient son port d'attache après la guerre, Wanda Landowska enseigne son art à la Sorbonne et à l'École normale supérieure. Parmi les nombreux pays qu'elle visite, elle effectue sa première tournée aux États-Unis en 1923, sous la direction du chef d'orchestre britannique Leopold Stokowski (1882–1977). C'est là qu'elle s'installera définitivement lorsqu'elle sera contrainte d'abandonner la France.

---

2 Association Musique et Spoliations, URL : <http://musique-et-spoliations.com>, [consulté le 31 octobre 2021].

3 Sur le clavecin dit « Grand modèle de concert », voir URL : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Grand\\_modèle\\_de\\_concert\\_\(clavecin\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Grand_modèle_de_concert_(clavecin)).

4 Wanda Landowska, *Musique ancienne*, avec la collaboration de M. Henri Lew-Landowski, Paris, Mercure de France, 1909.

Durant les années 1920, elle inaugure avec le pianiste Alfred Cortot (1877–1962) sa propre école de musique, le Temple de la Musique Ancienne, à Saint-Leu-la-Forêt (Val-d’Oise), et va même jusqu’à y faire construire un auditorium où se succéderont concerts et cours d’interprétation jusqu’en 1940 (fig. 2). Passionnée de musique, de littérature et d’organologie, Wanda Landowska a constitué une importante collection d’instruments anciens, et une bibliothèque de plus de 10 000 ouvrages qu’elle partage volontiers avec les étudiants et mélomanes du monde entier qui participent à ses cours d’interprétation et aux concerts qu’elle organise. Inspiratrice de nombreux compositeurs, Wanda Landowska sera la dédicataire du *Concerto pour clavecin et cinq instruments solistes* (1926) de Manuel de Falla et du *Concert Champêtre* (1928) de Francis Poulenc.



2 L’auditorium de Saint-Leu-la-Forêt aujourd’hui

Le 10 juin 1940, à l’approche des troupes nazies, Wanda Landowska rejoint la zone libre avec sa compagne Denise Restout<sup>5</sup>. Quelques mois plus tard, elles embarquent depuis Lisbonne pour les États-Unis sur le paquebot Exeter et arrivent à New York le 7 décembre 1941, le jour même du bombardement de Pearl Harbour. Wanda Landowska s’était déjà produite avant-guerre aux États-Unis. Lors du récital qu’elle donne à New York en février 1942, le public américain peut entendre pour la première fois sur clavecin les *Variations*

---

5 Denise Restout (1915–2004) claveciniste, a été l’élève de Wanda Landowska avant de devenir son assistante en 1935, puis sa compagne. En 1941, elle suit Wanda Landowska aux États-Unis à Lakeville, Connecticut. Au décès de Wanda Landowska, Denise Restout crée le Landowska Center de Lakeville où sont conservées les archives de l’artiste. L’abondante correspondance que Denise Restout entretient avec Willem de Vries permettra à celui-ci de reconstituer la vie de Wanda Landowska ainsi que les démarches entreprises par Denise Restout pour rapatrier les biens spoliés de l’artiste.

*Goldberg* de Jean-Sébastien Bach<sup>6</sup>. Ce concert événement qui lui assure également de quoi subsister un temps marque le début de sa nouvelle vie : elle enseigne – les plus connus de ses élèves sont Ralph Kirkpatrick et Raphaël Puyana –, enregistre, donne de nombreux récitals, puis quitte New York pour la tranquille bourgade de Lakeville, dans le Connecticut, où elle décèdera en 1959. Ne laissant pas d'enfant, elle cède à sa compagne Denise Restout tous les biens situés sur le sol américain, tandis que ceux restés en Europe seront la propriété d'Elsa Schunicke.

Au moment de l'arrivée des nazis au pouvoir, Wanda Landowska est donc une personnalité musicale de premier plan. Ses tournées l'ont menée dans le monde entier. En Allemagne, la classe de clavecin qu'on ouvre pour elle à Berlin, la renommée de ses interprétations et ses publications sur la musique ancienne sont autant d'initiatives remarquables. Le rayonnement du Temple de la Musique Ancienne ainsi que l'importante collection d'instruments anciens, et la bibliothèque, essentiellement musicale, de 10 000 ouvrages constituent donc une cible de choix pour le *Sonderstab Musik*.



3 Herbert Gerigk

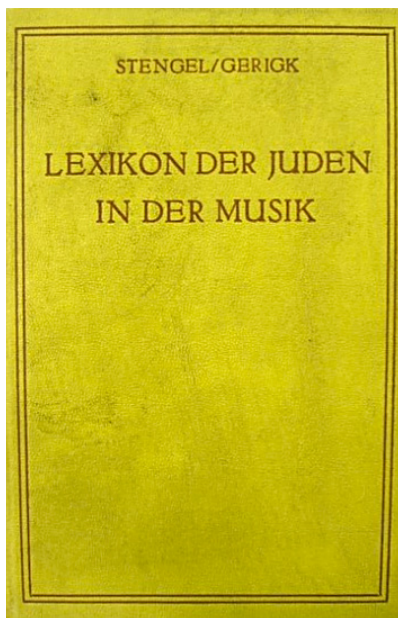
### **L'Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg et le Sonderstab Musik – De l'anéantissement d'un peuple et de sa culture à l'appropriation de ses biens**

Dès le début de la Seconde Guerre mondiale, Adolf Hitler et Hermann Göring envisagent de déposséder les vaincus de leurs œuvres d'art. Pour justifier ce pillage organisé, les nazis invoquent le *Kunstschutz*, une politique patrimoniale ayant pour objet la préservation de l'art dans les pays en guerre. Ce pillage est en fait destiné à approvisionner les grands projets culturels du Reich, notamment la *Hohe Schule* de Leipzig. Cette « École supérieure » projetée par Rosenberg doit constituer le principal centre de recherche et de formation universitaires pour l'élite nazie de l'après-guerre. C'est l'ERR qui est chargé de cette mission. Il s'organise en plusieurs *Ämter* [bureaux]. Une équipe chargée des biens musicaux (instruments, partitions, éditions rares, manuscrits, disques) est constituée,

<sup>6</sup> *Aria avec variations pour le clavecin à deux claviers BWV 988, dite « Variations Goldberg » (1742).*

le *Amt Musik* qui, lors de son installation à Paris en septembre 1940 prendra le nom de *Sonderstab Musik*. Pour le diriger, Alfred Rosenberg désigne Herbert Gerigk (1905-1996)<sup>7</sup>.

Dans les années 1930, Gerigk, musicologue de formation et spécialiste de Verdi, s'est illustré par des prises de position radicalement et viscéralement antisémites (fig. 3). Rédacteur en chef de la revue *Die Musik*, il n'hésite pas à exprimer publiquement ses idées et va même jusqu'à mettre sur le compte des Juifs ses moindres déconvenues professionnelles. Ses convictions politiques et sa notoriété grandissante lui permettent en 1935 de prétendre au titre de directeur du Bureau principal de la musique<sup>8</sup>. À la tête de l'*Amt Musik*, il met en place et dirige toutes les actions visant à éloigner les Juifs de la vie musicale.



En 1940, il publie un ouvrage co-écrit avec Theo Stengel, le *Lexikon der Juden in der Musik*, qui accompagne l'entrée en vigueur des lois anti-juives (fig. 4). Ce dictionnaire est un outil opérationnel que Gerigk espère évolutif. Dans l'introduction qu'il signe de son nom, il appelle le lecteur à contribuer à sa mise à jour. Il établit un inventaire des interprètes, des chefs d'orchestre, compositeurs, producteurs, organisateurs et éditeurs juifs ou assimilés. C'est également un catalogue des œuvres juives qui couvre tous les répertoires et toutes les époques. Gerigk en fait l'outil indispensable aux équipes chargées de débarrasser la vie musicale de toute influence juive<sup>9</sup>.

Basé en France, le domaine d'intervention du *Sonderstab Musik* s'étend, comme vu précédemment, à la Belgique et aux Pays-Bas. Gerigk prend possession de ses premiers locaux le 17 août 1940, à l'Hôtel Commodore, boulevard Haussmann, où est également installé l'ERR<sup>10</sup>. Le service déménagera une première fois en 1941, 54 avenue d'Iéna, puis,

- 4 *Lexikon der Juden in der Musik*, Bernhard Hahnefeld Verlag, Berlin

7 Pour Herbert Gerigk, voir le site internet *Music and the Holocaust*, URL : <http://holocaustmusic.ort.org/politics-and-propaganda/third-reich/gerigk-herbert/>.

8 Précisément : *Leiter der Hauptstelle Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP*, c'est-à-dire Directeur du bureau principal de la musique, sur ordre du Führer, pour la supervision de toute l'éducation mentale et idéologique du NSDAP.

9 *Lexikon der Juden in der Musik*, URL : <https://archive.org/details/LexikonDerJudenInDerMusik>.

10 L'hôtel Commodore, inauguré en 1927, était situé 12 boulevard Haussmann, 75009, à l'emplacement de l'actuel hôtel Millenium Paris Opéra.



en 1942, 12 rue Dumont d'Urville<sup>11</sup>. Sa mission première est la confiscation du matériel à caractère musical dit *herrenlos* [abandonné, sans propriétaire] dans les territoires occupés d'Europe occidentale et la « vérification » de l'éventuelle origine allemande de tout document musical saisi dans ces territoires. Plus tard, son action s'étendra à la confiscation, à l'emballage et à l'expédition en Allemagne des biens musicaux saisis.

Dans la ligne de mire du commando figurent non seulement des interprètes, mais aussi les maisons de disques : il fallait empêcher l'enregistrement de musique dite « dégénérée », détruire les stocks ou supprimer les disques des bacs et veiller à ce qu'aucun interprète juif ne figure sur les programmes<sup>12</sup>. Les fonds d'archives et les bibliothèques publiques ou privées font également l'objet d'une surveillance approfondie, car Gerigk pensait pouvoir y trouver des manuscrits de compositeurs autrichiens ou allemands : Mozart, Glück. Son équipe évoluera durant la guerre et a pu comporter jusqu'à huit personnes. Parmi celles-ci, le musicologue allemand Wolfgang Boetticher et le luthier alsacien Peter Vogelweith, responsable de l'achat et de l'emballage des instruments.

Le *Sonderstab Musik* connaissait depuis longtemps l'existence de l'importante collection d'instruments et d'ouvrages de Wanda Landowska. Le rayonnement international du Temple de la Musique Ancienne de Saint-Leu-la-Forêt était tel qu'aucun doute ne planait sur sa localisation. L'opération Landowska était donc prévue de longue date, les saisies étant notamment destinées à la *Hohe Schule* de Leipzig.

11 Willem de Vries, *Commando Musik*, trad. par Laurent Slaars, Paris, Buchet-Chastel, 2019, p.187.

12 « Dégénéré » est la traduction de l'allemand « entartet », c'est-à-dire qui dévie de sa propre essence. Le terme *entartet*, issu de la biologie, fut appliqué au domaine musical par le régime nazi pour désigner certaines formes de musiques considérées comme nuisibles ou notamment la musique moderne, le jazz et la musique écrite par des compositeurs juifs ou communistes. Dans le cadre des premières Journées de la musique du III<sup>e</sup> Reich, une exposition intitulée « Entartete Musik » est inaugurée à Düsseldorf le 24 mai 1938. Elle accueille le public jusqu'au 14 juin. Parmi les artistes présentés, on trouve : Giacomo Meyerbeer (1791–1864) ; Félix Mendelssohn (1819–1847) : le musicologue nazi Karl Blessinger décrit Mendelssohn, comme l'archétype du juif assimilé falsificateur de culture ; Gustav Mahler (1860–1911) ; Béla Bartók (1881–1945) qui a demandé comme un honneur à figurer dans cette exposition ; Igor Stravinski (1882–1971) ; Darius Milhaud (1892–1974) ; Arnold Schönberg (1874–1951) ; Franz Schreker (1878–1934) ; Kurt Weill (1900–1950) ; Berthold Goldschmidt (1903–1996) ; Hanns Eisler (1898–1962) ; Anton Webern (1883–1945) favorable au régime ; Paul Hindemith (1895–1963) ; Alban Berg (1885–1935) ; Karl Amadeus Hartmann (1905–1963) ; Boris Blacher (1903–1975) ; Viktor Ullmann (1898–1944) ; Joseph Marx (1882–1964) ; Pavel Haas (1899–1944) ; Franz Schmidt (1874–1939) ; Erwin Schuloff, (1894–1942), Jefim Golyscheff (1897–1970) ; Erich Korngold (1897–1957) ; Miklos Rozsa (1907–1995) ; Eric Zeisl (1905–1959) ; Franz Waxman (1906–1967) ; Alexander von Zemlinsky (1871–1942) ; Rudolf Karell (1880–1945) ; Léon Jessel (1871–1942) ; Norbert Glanzberg (1910–2001), etc.

## L'étai se resserre.

Septembre 1940

« + Landowska, Wanda, \*Warschau, 5.7.1877, Cembn, Kompn. ». Ainsi apparaît Wanda Landowska à la colonne 149 du *Lexikon der Juden in der Musik* : nom, prénom, lieu et date de naissance, spécialité (Cembn : clavecin ; Kompn : compositeur). Le signe + précise que pour cette entrée « l'origine juive est indiscutable, mais la preuve formelle n'est pas apportée ». Cette nuance fait sans doute référence à la situation de l'artiste, dont les parents s'étaient convertis au catholicisme. Et bien que née en Pologne, Wanda Landowska, en 1940, possédait un passeport français<sup>13</sup>.

Lorsqu'en mars de cette même année les Allemands s'approchent de la capitale, Wanda Landowska achève l'enregistrement d'un disque consacré aux sonates de Domenico Scarlatti. La tension est palpable : dans la petite sonate en ré majeur K. 490, l'une des huit gravées ce jour-là, on entend clairement le bruit des bombardements<sup>14</sup>. Le 10 juin 1940, devant la signature du traité d'armistice, Wanda Landowska et sa secrétaire Denise Restout fuient la zone occupée pour le Sud.

Pendant ce temps, les mesures anti-juives prises par les nazis et le gouvernement de Vichy dès l'été 1940 permettent au *Sonderstab Musik* de mettre en œuvre ses projets. Autour du 20 septembre, accompagné d'une quinzaine de manutentionnaires, Herbert Gerigk se présente à Saint-Leu-la-Forêt<sup>15</sup>. Sur place, les Allemands découvrent au fond du jardin du 88 rue de Pontoise, le magnifique auditorium que l'architecte Jean-Charles Moreux a dessiné sous l'œil attentif de Wanda Landowska. La salle avait été inaugurée en compagnie du grand Alfred Cortot en juillet 1927. La petite scène en bois aux proportions idéales pour la musique ancienne a attiré les musiciens du monde entier, tant pour les cours d'interprétation que pour les concerts. Ceux-ci se tenaient généralement l'été et étaient suivis d'une réception dans les jardins attenants<sup>16</sup>.

Il ne faut pas moins d'une dizaine de jours aux équipes de Gerigk pour démonter et emballer les instruments et la bibliothèque. Le 29 septembre, on dénombre déjà 54 caisses prêtes à être expédiées au musée du Jeu de Paume où elles seront réceptionnées par Rose Valland puis stockées avant d'être transportées en Allemagne le 7 octobre<sup>17</sup>. Au total, 60 caisses seront inventoriées à leur arrivée à Berlin.

13 Contrairement à ce que prétendirent par la suite les nazis, elle est donc, à l'automne 1940, sous le régime de la Loi portant statut des Juifs du 3 octobre 1940, et donc à l'abri des mesures encore plus drastiques réservées aux « ressortissants étrangers de la race juive ».

14 W. Dean Sutcliffe, *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Musical Style*, Cambridge et New York, Cambridge University Press, 2008, p. 268.

15 Vries, 2019 (note 11), p. 338.

16 Skip Sempé, : *Le Temple de la Musique Ancienne*, DVD-Rom, Paradizo PA0009. TT : 73'40 + DVD-Rom, Paris, 2010.

17 Attachée de conservation du musée, Rose Valland jouera un rôle capital en s'improvisant espionne au musée du Jeu de Paume vers lequel convergeaient, pour le compte des nazis, les œuvres d'art, pour la

Mais, à l'automne 1940, Denise Restout n'hésite pas à regagner Paris, déterminée à récupérer les biens spoliés de Wanda Landowska. À Saint-Leu-la-Forêt, elle constate les scellés, recueille le témoignage de Madame Mathot, la femme de ménage, et rédige un premier courrier de réclamation aux autorités françaises qui n'est transmis aux Allemands que le 5 décembre.

Un inventaire est établi par les Allemands, en février 1941, à l'arrivée dans les entrepôts du transporteur Edmund Franzkowiak. On y retrouve bien les 54 caisses de Wanda Landowska (fig. 5). La description de leur contenu est laconique : 19 caisses de partitions et livres, 2 caisses de disques, 2 caisses de correspondance et journaux. Les autres caisses contiennent les instruments de musique. Aucune mention n'est faite des autres biens (œuvres d'art, mobilier, vaisselle, vin, savon etc.) également embarqués dans les camions sous le regard de Madame Mathot<sup>18</sup>.

C'est sur ce dernier point que les autorités françaises, alertées par le témoignage de la femme de ménage, ont pourtant tenté de protester. Les équipes du Sonderstab Musik ne sont pas habilitées à dérober l'ensemble des biens. Il leur est répondu que ceci n'est pas du ressort de Vichy, Wanda Landowska n'étant pas française mais juive née en Pologne. De plus, n'a-t-elle pas ouvertement affiché ses positions en donnant le 12 janvier 1940 au Théâtre national de l'Opéra, un concert au profit des forces aériennes françaises et polonaises avec le violoniste polonais Bronislaw Huberman<sup>19</sup> ?

L'importance de l'opération, l'organisation de son déroulement et les réactions qu'elle a suscitées de part et d'autre ont donné lieu à de nombreux échanges, qui sont autant de précieux indicateurs pour suivre la route des biens spoliés de Wanda Landowska. D'autres musiciens n'ont pas eu cette chance.

---

plupart confisquées à des collectionneurs et des galeristes juifs et francs-maçons. Elle est l'auteure de *Le Front de l'art : défense des collections françaises 1939–1945*, Paris, 1961. Voir également Emmanuelle Polack et Philippe Dagen (éd.), *Rose Valland. : Les carnets de Rose Valland : le pillage des collections privées d'œuvres d'art en France durant la Seconde Guerre mondiale*. Lyon, Fage, 2011.

18 Vries, 2019 (note 11), p. 342.

19 Vendredi 12 janvier 1940, à 20h15, au Théâtre National de l'Opéra, soirée exceptionnelle donnée au bénéfice des œuvres des « Ailes Franco-Polonaises sous le haut patronage de M. Albert Lebrun, Président de la République Française et M. Wladyslaw Raczkiwicz, Président de la République de Pologne ; avec le concours de Wanda Landowska, Bronislaw Huberman et l'Orchestre du Théâtre National de l'Opéra, sous la direction de Philippe Gaubert. Au programme notamment, un concerto de Jean-Sébastien Bach, un concerto de Karol Szymanowski, le Poème d'Édouard Chausson avec Bronislaw Huberman, et le Concert Champêtre (dédié à Wanda Landowska) de Francis Poulenc, Ground de Henry Purcell et Gigue en rondeau-Tambourin de Jean-Philippe Rameau.

## L'ampleur des spoliations

Une note manuscrite de l'Amt Musik, le bureau de Berlin, retrouvée par Willem de Vries fait état des caisses parvenues à destination en février 1942 : celles du compositeur Darius Milhaud (6 caisses), du pianiste Arno Poldes (11 caisses), de Madame Fernand Halphen,

Gru.GFP.610 Paris, den 8.1.1941  
-4.K.-

B e r i c h t .

Betr.: Beschlagnahme der Sammlung alter Musikinstrumente der polnischen Jüdin Wanda L a n d o w s k a .

Die Ermittlungen haben folgenden Sachverhalt ergeben:

Die im September 1940 erfolgte Beschlagnahme wurde von dem Einsatzstab des Reichsleiters R o s e n b e r g unter Leitung des Reichsstellenleiters Dr. G e r i g k mit seinem Sonderstab ( Musik ) auf Grund eines klaren Führerbefehls durchgeführt.

Bei dem Kunstbesitz der jüdischen polnischen Staatsangehörigen

Pianistin Wanda L a n d o w s k a ,  
geb. 1879 in W a r s c h a u ,

handelt es sich nicht um französischen Kunstbesitz, sondern ist im Sinne des Führerbefehls vom 5.7.1940

und vom OKW. Nr. 2850/40 g Adj. Chef OKW.  
17.9.1940 OKW. 2 f 28.14. W.Z.Nr.3812/40 g.  
als herrenloses jüdisches Gut zu betrachten und sicherzustellen.]

Der polnische Pass der vor Einzug der deutschen Truppen geflüchteten Jüdin Landowska wurde ebenfalls sichergestellt und befindet sich in Verwahrung beim

Einsatzstab Rosenberg:  
" Hotel Commodore "  
Boulevard Haussmann.

Die Jüdin Landowska hat in einer Reihe von Fällen Juden messgerichtlich unterstützt, die in der ganzen Öffentlichkeit als Feinde Deutschlands sehr bekannt waren.

Ferner hat die Landowska 1940 in der Grossen Oper in Paris ein Konzert zu Gunsten der Polenhilfe gemeinsam mit dem Deutschen - h e t z e r

Bronislaw H u b e r m a n n

veranstaltet, welches unter dem Protektorat des damals in Frankreich noch residierenden Präsidenten des liquidierten Polonstaates stand.

- 5 *Rapport de la Police Secrète de Campagne (Geheime Feldpolizei) 610*, justifiant la réquisition opérée sous la direction de Gerigk, Mémorial de la Shoah (CCXXXI-22), Paris



née Alice de Koenigswarter, mécène et propriétaire d'un Stradivarius (9 caisses), de Louise Hanson Dyer, fondatrice des éditions musicales L'Oiseau-Lyre (6 caisses), et du célèbre Bureau de Concerts Valmalète (9 caisses). Seules 6 des 23 caisses enlevées au domicile du violoncelliste Gregor Piatigorsky sont parvenues à l'Amt Musik, tandis que les biens pourtant confisqués au chef d'orchestre Felix Hesse et à la danseuse et collectionneuse Jeanne Chasles n'ont pas été retrouvés à ce jour<sup>20</sup>.

Il est impossible de ne pas se référer à nouveau au chapitre que Willem de Vries consacre à Wanda Landowska dans son remarquable ouvrage, désormais disponible en français et intitulé *Commando Musik, comment les nazis ont spolié l'Europe musicale*<sup>21</sup>. L'auteur précise qu'une note de 1945 établie par l'Administration militaire allemande en France indique que la destination finale des biens de la claveciniste est le château de Langenau à Hirschberg pour les partitions et œuvres musicales et le monastère de Raitenhaslach près de Munich pour les instruments.

Combien de musiciens, d'amateurs éclairés, de collectionneurs, ou de professionnels du monde musical auront-ils été spoliés par le Sonderstab Musik ? À partir de 1942, lorsque la spoliation s'étend à l'ensemble des biens, combien d'appartements sont-ils visités par les équipes de la *Möbel Aktion* au service de l'ERR de Rosenberg ? Tout est saisi. Jusqu'aux ampoules électriques. Les pianos sont transportés dans les camps de prisonniers installés dans Paris pour être vérifiés, démontés, puis stockés dans les sous-sols du Palais de Tokyo, où ils sont acheminés à l'abri des regards, par la bien nommée rue de la Manutention<sup>22</sup>.

Les chiffres donnent le vertige et illustrent la part importante de la musique dans le quotidien des familles : le rapport de la mission Mattéoli publié en 2000 estime à 69 619 le nombre de foyers pillés. Selon les observations du Rapport du sénateur Marc Laménie de juin 2018<sup>23</sup>, ce chiffre s'avère sous-évalué, car le rapport de la mission ne prend pas en compte toutes les formes de spoliation et ne couvre pas tous les territoires. Marc Laménie précise : « Si le recensement des spoliations d'objets d'art et de culture manque sans aucun doute d'exhaustivité et fait l'objet d'appréciations très hétéroclites, il est avéré que la spoliation a été massive en ce domaine ». À Paris, l'opération concerne 38 000 appartements dans lesquels on ne dénombre pas moins de 8 000 pianos, soit un piano dans près d'un foyer sur cinq. Les plus modestes, qui n'avaient ni la place ni les moyens d'acquérir un tel instrument, possédaient des violons, des clarinettes. Les biens saisis sont envoyés en Allemagne, pour rééquiper les foyers allemands détruits dans les bombarde-

---

20 Vries, 2019 (note 11), p. 358.

21 Ibid.

22 Jean-Marc Dreyfus et Sarah Gensburger, *Des camps dans Paris : Austerlitz, Léviton, Bassano. Juillet 1943-août 1944*, Paris, Fayard, 2003, p. 149 et 154.

23 Voir le rapport d'information no 550 (2017-2018) de M. Marc Laménie fait au nom de la commission des finances, déposé le 6 juin 2018 URL : [http://www.senat.fr/rap/r17-550/r17-550\\_mono.html#toc422](http://www.senat.fr/rap/r17-550/r17-550_mono.html#toc422), [consulté le 31 octobre 2021].

ments massifs. Les plus beaux instruments sont destinés à la Hohe Schule. Au passage, les cadres du parti et les officiers détournent les biens exceptionnels à leur propre usage.

À la fin du conflit, il restait encore 2 000 pianos dans les sous-sols du Palais de Tokyo, en attente d'expédition. Ces imposantes rangées de pianos alignés sur leur champ ne doivent pas faire oublier le nombre d'instruments disparus lors des opérations de la Möbel Aktion, ni ceux qui ont été vendus ou échangés pour financer une fuite, ou simplement subsister, sans parler des instruments confiés à des proches et qui n'ont jamais réapparu à ce jour. Les outils mis en place par les Alliés à la fin du conflit ne permettront pas d'en évaluer le nombre, encore moins de les rechercher.

Un lourd silence s'est ensuite abattu sur les instruments spoliés : leur valeur n'atteignait pas celle des œuvres d'art, et ils étaient beaucoup plus difficiles à localiser et à identifier. Les musiciens partis dans la précipitation ne disposaient presque jamais de photos, ni de factures, moins encore de certificats d'expertise faisant autorité pour apporter des preuves suffisantes. Qu'est-il advenu des instruments confiés aux proches, ou cachés, lorsque leur propriétaire est mort en déportation ? Que sont devenus les instruments dont les déportés jouaient dans les orchestres des camps de concentration ?

### **Denise Restout, une vie consacrée à Wanda Landowska**

Le répertoire des biens spoliés durant la Seconde Guerre mondiale, publié entre 1947 et 1949 par le Bureau central des restitutions, est un document de plus de 6 000 pages. Désormais conservé au ministère de la Culture et librement accessible, il contient des informations provenant de personnes spoliées, des documents émanant de l'administration allemande ou d'autres sources d'information, telles que les notes établies par Rose Valland lors du passage des œuvres au Jeu de Paume. Les biens sont répartis en différentes catégories selon leur nature. À y bien regarder, les 567 pianos ou 728 instruments du répertoire des biens spoliés représentent bien peu de choses par rapport aux chiffres évoqués plus haut<sup>24</sup>.

Cependant, grâce aux descriptifs fournis par Denise Restout, tous les instruments de Wanda Landowska pour lesquels existent des photos y figurent. Ces photos avaient été réalisées avant la guerre, dans le jardin de Saint-Leu-la-Forêt. Elles étaient rassemblées dans un cahier, accompagnées de légendes, afin de faciliter les recherches sous le titre « Liste des instruments de musique et de la bibliothèque enlevés par l'organisation

24 Répertoire des Biens Spoliés URL : <http://www2.culture.gouv.fr/documentation/mnr/MnR-rbs.htm#D> [consulté le 31 octobre 2021]. Volume III, Chapitre VII, Pianos et clavecins. Volume III, Supplément II, IX, Instruments de musique. Volume IV, Supplément I, Chapitre VIII, Instruments de musique. Volume IV, Supplément II, Chapitre IX, Instruments de musique. Volume VII, Chapitre I, Archives et autographes, Chapitre II, Manuscrits, Chapitre IV, Livres rares, Chapitre VI, Partitions et Chapitre IX, Bibliothèques. Volume VII, Supplément III, Chapitre XVI, Archives, autographes et livres rares.

Rosenberg et la Gestapo, en Sep. 1940<sup>25</sup> ». Après la guerre, il fut donc possible de comparer cette liste avec les *Property Cards*. Ces fiches descriptives étaient établies par les Alliés au *Collecting Point* de Munich, l'un des dépôts vers lesquels ces derniers acheminèrent dès septembre 1945 les biens stockés par l'ERR pour les répertorier et les restituer. Ces fiches nous indiquent que les instruments quittèrent la Bavière pour Paris entre janvier et juillet 1946.

Dans un courrier adressé à Willem de Vries le 28 septembre 1992, Denise Restout pointe sur l'inventaire du 19 février 1941, les caisses effectivement revenues à Saint-Leu la Forêt : P30 – P39 – P40 – P42 – P43 – P49 – P55 – P56 – P57<sup>26</sup> (fig. 6). Les instruments, devenus la propriété d'Elsa Schunicke au décès de Wanda Landowska, furent ensuite dispersés dans des fonds publics et privés.

6 *Inventaire Sonderstab Musik du 19 février 1941, Mémorial de la Shoah (CXLIII-205), Paris*

Sonderstab Musik		Paris, den 19.2.1941
		Vg.
<b>Notiz über Bezeichnung von Kisten</b>		
-----		
<u>Wanda Landowska, St. Leu la Foret</u>		
P 1		Verschiedene Literaturwerke
P 2		" " " u.Noten
P 3		" " " u.Privatakter
F 4		Korrespondenz
F 5		Zeitschriften und Korrespondenz
F 6		" " " u.Noten
F 7		" " " " "
F 8 – F 15		Noten
P 16 – P 18		Literaturwerke
F 19 – F 24		Literaturwerke und Noten
P 25		Schallplatten
P 26		" und Bücher
P 27		Noten
P 28		Noten, teils Bücher
P 29		Cembalo (79260/192406/46)
P 30		Cembalo (30463/192665/51)
P 31		Flügel (73 K/144/189344)
F 32 – F 37		s. Aufstellung Darius M i l h a u d
F 38		Noten und Bücher
F 39		Cembalo, 17. Jahrhundert
F 40		Cembalo, 1642 v. Hans Fuchers
F 41		Spinett, Heyl 1847
F 42		Tafelklavier, Carl Jac.Nordquist, Stockholm
F 43		Cembalo (innen Bild nach Verrocchio)
F 44		Füsse zu F 43
F 45		Kurze Klaviatur
F 46		Tafelklavier (Inschrift musica : agorum et solarum dulce laborium).
F 47		Füsse zu F 46
F 48		Klavichord
F 49		Tafelklavier (C.Granfeldt, Stockholm)
F 50		Tafelklavier
F 51		Harpsichord
F 52		Klavichord
F 53		Unterstütz zu F 51
F 54		2 Viola da amore
F 55		Hamorgel 1757
F 56		Piano (Joan Bauza, Palma)
F 57		Klavichord
F 58		Untersatz zu F 57
F 59		Viola da Gamba, Clarinette, Flöte, Zither
F 60		Korrespondenz

25 Jean-Jacques Eigeldinger (éd.), *Wanda Landowska et la renaissance de la musique ancienne*, avec CD, Arles, Actes Sud et Cité de la Musique, 2011, p. 100–107.

26 Vries, 2019 (note 11), p. 347.

## La collection Landowska de nos jours

Voici ceux que nous avons pu localiser (octobre 2019) :

– en France, le musée de la musique à Paris conserve deux petits pianos carrés scandinaves (P42 et P49), achetés en février 1972 à Elsa Schunicke. Le petit orgue (P55) a été acquis par Simone Demangel et se trouve toujours au château d'Assas, près de Montpellier. Il a fait l'objet d'une restauration totale après la guerre.

– en Belgique, le musée de Bruxelles possède deux instruments. Le premier est une épinette Rückers (P40) datée de 1642 qui est en fait une copie du XIXe siècle, devenue propriété d'Elsa Schunicke et mise en vente quelques années plus tard. En 1970, une certaine madame Brill, une ancienne élève de Wanda Landowska, le propose au musée des Instruments de Bruxelles (MIM) qui l'acquiert avec l'aide du ministère belge de la Culture. L'épinette entre dans les collections du MIM en 1971. Le second est une épinette (ou virginal) de Rückers (P46 et P47) portant les initiales du facteur dans la rose, daté de 1633. L'intérieur du couvercle présente l'inscription *Musica Magnorum Solamen Dulce Laborum*. Cet instrument avait été au XIXe siècle en possession du collectionneur belge Abel Regibo, puis de Wanda Landowska.

– aux États-Unis, la bibliothèque du Congrès à Washington possède depuis le décès de l'artiste le fond Landowska de Lakeville, comprenant notamment la correspondance et les archives de Wanda Landowska<sup>27</sup>. Deux instruments Pleyel en font partie. Le premier est un clavecin no 192 665 (P30), spolié par les Allemands. Pour cet instrument, la maison Pleyel avait reçu des indemnités de la part du Sonderstab Musik, car il avait été seulement mis à la disposition de l'artiste par le facteur français. Récupéré par la maison Pleyel, il sera ensuite prêté à Wanda Landowska et expédié à New York. L'artiste en fera finalement l'acquisition en 1955 pour la somme de 285 250 francs. Le second clavecin (no 194 188) aux États Unis correspond à l'instrument que la claveciniste Isabelle Nef était parvenue à expédier en 1941, en plein conflit. Wanda Landowska l'avait acquis pour 30 000 francs. Ce dernier n'est donc pas, *stricto sensu*, un instrument spolié, c'est pourquoi il ne figure pas sur l'inventaire.

– en Afrique du Sud, le Hans Adler Memorial Music Museum possède un clavecin à un clavier, coffre en bois sombre, sculpté et ajouré. « Dans l'intérieur du couvercle, une peinture italienne attribuée à Verrochio » (P43 et P44).

---

<sup>27</sup> Wanda Landowska and Denise Restout papers (1843-2002), Washington, Library of Congress, URL : <https://catalog.loc.gov/vwebv/search?searchCode=LCCN&searchArg=2013568041&searchType=1&limitTo=none&fromYear=&toYear=&limitTo=LOCA%3Dall&limitTo=PLAC%3Dall&limitTo=TYPE%3Dall&limitTo=LANG%3Dall&recCount=25>, [consulté le 24 juillet 2020].



Un autre instrument d'une valeur inestimable garde encore son secret, le piano du facteur Juan Bauza qui aurait été celui de Chopin à la Chartreuse de Valldemossa (P56). Cet instrument se trouvait à nouveau après la guerre à Saint-Leu-la-Forêt, mais il a mystérieusement disparu depuis. Toutes les investigations se sont révélées infructueuses. Le piano que Chopin aurait joué sur l'île de Majorque devant George Sand demeure donc à ce jour introuvable<sup>28</sup>.

On s'interroge encore sur les destinées des instruments à cordes et sur les bois. Ont-ils été détruits, égarés, volés ? Ils sont bien dans l'inventaire de 1941, mais ne figurent pas parmi les *Property Cards* de Munich. Enfin, l'on déplore la perte de l'intégralité de la bibliothèque : malgré les investigations menées par Patricia Grimsted<sup>29</sup>, on a perdu la trace de ces caisses qui auraient été transportées par les nazis en Silésie, à l'abri des bombardements alliés.

Mais la question de la spoliation des instruments de musique et son corollaire, la circulation des instruments de musique durant la guerre, n'ont été que trop peu abordés et les sources sont rares. Aux travaux de Patricia Grimsted et de Willem de Vries s'ajoutent une communication du luthier Mark Wilhelm et les contributions de l'universitaire américaine Carla Shapreau<sup>30</sup>. En collaboration avec Florence Getreau, chercheuse au CNRS, Carla Shapreau a publié en 2014 un document de synthèse abondamment annoté<sup>31</sup>. C'est pour combler ce manque que l'association Musique et Spoliations a été créée, afin d'accompagner de nouvelles démarches dans un domaine où presque tout reste à défricher.

### **Des instruments et biens musicaux spoliés à la recherche de provenance : naissance d'une nouvelle discipline universitaire.**

Il y a tout juste cinquante ans, en 1970, l'Unesco adoptait une convention concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites de biens culturels. Ce texte ratifié à ce jour par 140 états membres

---

28 Paul Kildea, *Chopin's Piano. A Journey through Romanticism*, Penguin Random House, UK, 2018.

29 Patricia Kennedy Grimsted, historienne, spécialiste de la Seconde Guerre Mondiale, travaille essentiellement sur les archives de l'ex-Union Soviétique, un domaine où elle fait autorité. Patricia Kennedy Grimsted, *Reconstructing the record of Nazi Cultural Plunder*, URL : [https://errproject.org/guide/ERR\\_France\\_07.03.2017.pdf](https://errproject.org/guide/ERR_France_07.03.2017.pdf) [consulté le 31 octobre 2021].

30 Mark Wilhelm, *Looted stringed instruments - a neglected chapter of Nazi tyranny*, BVMA 14th annual Violin Conference, Grande Bretagne, Dartington Hall, 13 septembre 2008, URL : <http://wilhelm-geigenbau.ch/fileadmin/media/Raubinstrumente/MW-LootedStringedInstruments-Conference-2013-09-08.pdf> [consulté le 31 octobre 2021]. Carla Shapreau, Université de Berkeley (Californie) a également signé plusieurs articles dans des revues spécialisées et pour le New York Times.

31 Carla Shapreau, *The Loss of French Musical Property During World War II: Post-War Repatriations, Restitutions, and 21st Century Ramifications*, Berkeley Law, UC Berkeley, 2013; URL : [https://www.lootedart.com/web\\_images/pdf2014/Shapreau.pdf](https://www.lootedart.com/web_images/pdf2014/Shapreau.pdf) [consulté le 31 octobre 2021].

de l'Unesco stipule que les biens culturels sont l'un des éléments fondamentaux de la civilisation et de la culture des peuples, et qu'ils ne prennent leur valeur réelle que si leur origine, leur histoire et leur environnement sont connus avec la plus grande précision<sup>32</sup>. L'association s'inscrit dans le prolongement de cette convention et s'intéresse à l'histoire des instruments et documents musicaux disparus durant la Seconde Guerre mondiale, car ce pan de l'histoire des spoliations est encore méconnu aujourd'hui.

Les instruments disparus ont en effet connu des destins variés : nombre d'entre eux furent confiés à des personnes de confiance par leur propriétaire qui n'est jamais venu les récupérer. D'autres ont été vendus, parfois à vil prix. D'autres encore ont été confisqués et envoyés en Allemagne où leurs traces ont été perdues<sup>33</sup>, ou bien ils dorment encore dans des coffres en déshérence<sup>34</sup>. Les instruments les plus volumineux ont été déplacés par les sociétés de transport mandatées par les autorités. Enfin, lorsqu'ils n'ont pas été détruits dans les bombardements ou brûlés dans les camps comme simple bois de chauffe, ces instruments sont passés entre les mains des libérateurs, aux États-Unis ou en ex-Union Soviétique où ils sont aujourd'hui considérés comme prises de guerre. En effet, si certains biens ont été restitués à l'ex-République Démocratique Allemande, une loi russe promulguée en 1998 précise que sont considérés comme propriété de la Russie les biens saisis durant la Seconde Guerre mondiale en Allemagne et dans d'autres pays comme la Hongrie<sup>35</sup>.

Après la guerre, les instruments n'ont pas mobilisé les mêmes efforts que les œuvres d'art. Ainsi, les instruments de musique déclarés spoliés par leur propriétaire et figurant dans le Répertoire des biens spoliés apparaissent tous avec la mention « Demande rejetée, 7 juin 1961 »<sup>36</sup>. Traçabilité plus complexe, identification sujette à controverse, ces paramètres ont rendu leur restitution particulièrement ardue. La déclassification des archives et les progrès techniques dans l'authentification des instruments sont autant d'atouts pour reconstituer le passé. Depuis quelques années, la dendrochronologie permet de dater et de comparer les différents bois utilisés par les luthiers. Les numéros de série des pianos permettent de s'orienter dans les différents registres des fabricants.

32 Liste des 140 états signataires URL : <http://www.unesco.org/eri/la/convention.asp?KO=13039&language=F&order=alpha>.

33 NARA, Washington D.C. URL : <https://www.fold3.com/image/274326973>, [consulté le 31 octobre 2021], mentionné par Shapreau, 2013 (note 31). Certains des instruments de cette liste, de facture française, proviennent sans aucun doute d'actes de spoliation et n'ont jamais été retrouvés à ce jour.

34 Si la Suisse fournit la liste des coffres en déshérence (URL : <https://www.dormantaccounts.ch/narilo/>), d'autres pays comme la Pologne s'opposent encore à communiquer ces informations. (URL : <https://www.europe1.fr/international/restitution-des-biens-juifs-la-pologne-annule-une-visite-de-responsables-israeliens-3898240>).

35 Pour la loi russe sur les biens culturels transférés, voir Pierre d'Argent, *Beutekunst, agression, réparations et contre-mesures*, Annuaire Français de Droit International 44, 1998, p. 114-143.

36 En 1961, les services départementaux traitant des dommages de guerre seront regroupés au sein de centres de traitement des dommages de guerre. Les biens non retrouvés à cette date ne feront plus l'objet de recherches et seront indemnisés. Voir Caroline Piketty, *Guide des recherches dans les archives des spoliations et des restitutions*, Paris, La Documentation Française, p. 73.

Un important travail de recherche s'impose donc pour localiser et exploiter les archives dans les territoires qui étaient sous occupation ennemie. Le recensement de tous les instruments portés disparus doit être effectué. Une plate-forme centrale devra recueillir toutes les demandes de restitution enregistrées et ses données devront être croisées avec le fichier des instruments ayant fait l'objet d'une restitution. Par ailleurs, des investigations pourraient être menées en Suisse et aux États-Unis où une grande partie des instruments a été vendue, ainsi que dans les terres d'accueil de l'après-guerre, comme Israël ou l'Amérique Latine.

Pour élargir son champ d'investigation, l'association a créé un site internet bilingue et développé un réseau international de contacts, son action a été commentée dans les médias spécialisés. « Les Pianos orphelins », une émission de France Culture, qui évoque la douloureuse disparition des pianos, a été particulièrement écoutée<sup>37</sup>. La parution de la traduction française réactualisée de l'ouvrage de Willem de Vries, sous le titre *Commando Musik* est l'occasion de faire découvrir ces pans méconnus de l'histoire des spoliations. Une toute première journée d'étude a rassemblé fin janvier 2020 à Paris des chercheur-e-s venus de disciplines et d'horizons différents pour faire l'état de la recherche, celui des sources archivistiques mais aussi pour dégager des perspectives de recherche<sup>38</sup>.

Le dossier Landowska est un cas d'école, tant pour l'ampleur de la spoliation que pour le nombre d'instruments restitués. Grâce à Denise Restout, il s'agit également du cas le plus documenté. Sans sa détermination, les instruments de musique de Wanda Landowska n'auraient sans doute jamais pu être retrouvés. L'abondante correspondance de Denise Restout, notamment avec Willem de Vries, et les recherches approfondies de ce dernier ont permis de reconstituer les différentes étapes de cette tragique histoire<sup>39</sup>.

À travers ces tâches immenses, parfaitement illustrées par l'étude de ce cas, l'association se donne pour objectif de redonner leur voix aux instruments, partitions et éditions rares que tant de femmes, d'hommes et d'enfants ne peuvent plus faire chanter aujourd'hui. L'association Musique et Spoliations s'inscrit également dans une plus large réflexion sur la mondialisation spectaculaire du commerce des instruments au cours des dernières décennies, et sur les outils à mettre en place pour améliorer la traçabilité et l'identification de ces compagnons de l'âme.

---

37 Hélène Bigot, Les pianos orphelins, série documentaire de France-Culture en deux épisodes, 21 et 22 avril 2018, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/series/les-pianos-orphelins> [consulté le 31 octobre 2021].

38 La journée d'étude est en ligne sur le site d'*Akadem*, URL : [http://www.akadem.org/sommaire/colloques/la-musique-spoliee/la-raffe-des-instruments-28-02-2020-119402\\_4895.php](http://www.akadem.org/sommaire/colloques/la-musique-spoliee/la-raffe-des-instruments-28-02-2020-119402_4895.php) [consulté le 31 octobre 2021].

39 Willem de Vries a fait don de ses archives concernant Wanda Landowska et notamment de sa correspondance avec Denise Restout au Felicja Blumental Music Center de Tel Aviv, URL : <https://fbmc.co.il/en>, [consulté le 31 octobre 2021].







# Remonter le fil. Une mise en lumière des enjeux autour de l'appropriation de tapisseries

**Margaux Dumas**

Établir l'histoire des spoliations, c'est écrire une histoire des objets. L'objet, ici « objet du désir », par ses translocations et la création de discours sur sa perte, sa valeur et ses fonctions, constitue une entrée pertinente pour comprendre les enjeux liés aux spoliations<sup>1</sup>. Il s'agit pour cela de situer les objets dans une perspective multidimensionnelle, au croisement d'enjeux politiques, artistiques, financiers et historiques, et de les utiliser comme sources<sup>2</sup>. Objets porteurs de sens, ils sont au centre de relations sociales, politiques et économiques. Retracer l'histoire de ces objets permet de saisir ce qui se joue autour d'eux.

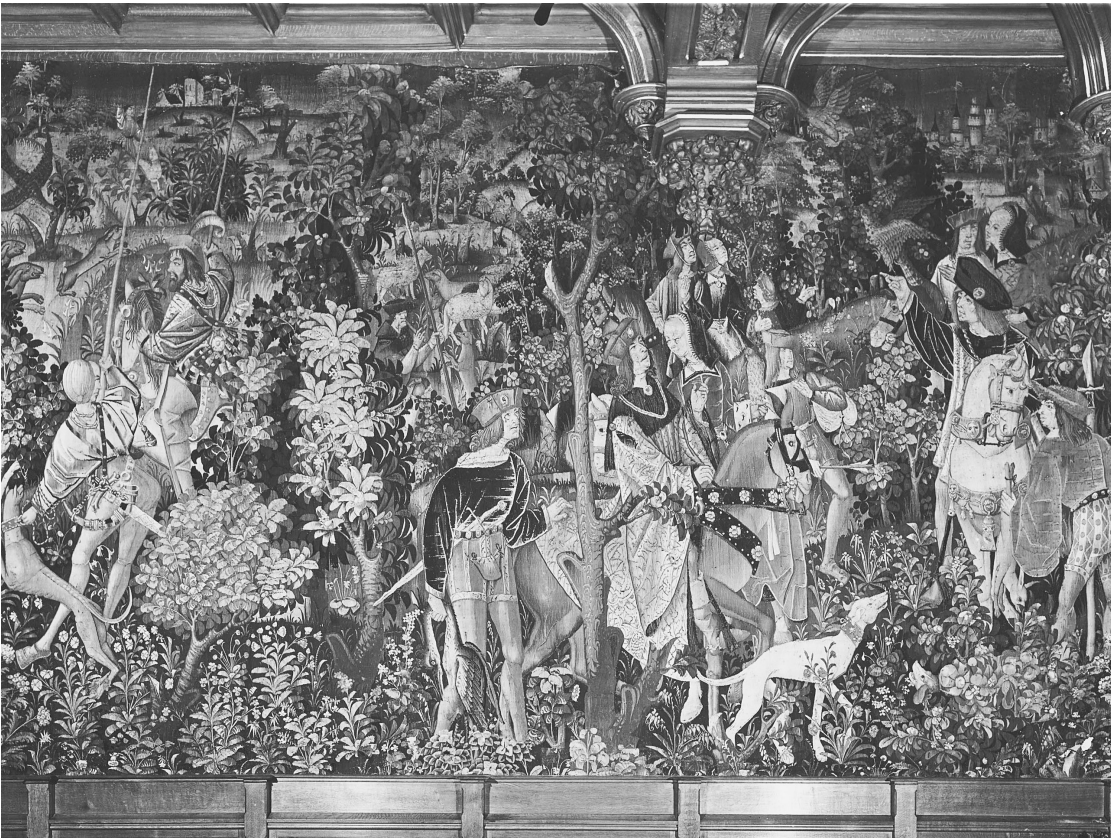
Cette étude porte sur le cas de deux tapisseries du XVI<sup>e</sup> siècle qui se trouvaient au château de Bort, à Saint-Priest-Taurion dans la Haute-Vienne, jusqu'en 1942, date de leur spoliation. En analysant leur parcours, il est possible de mieux saisir les intérêts des différents acteurs de leur spoliation et de mettre en lumière les réseaux centraux de ce processus. Ces tapisseries représentent des scènes de chasse ou de vie seigneuriale. Des personnages féminins et masculins richement vêtus côtoient différents animaux. Chevaux et lévriers parés d'ornements déambulent dans une végétation luxuriante laissant entrevoir des châteaux à l'arrière-plan. Les deux tapisseries mesurent 3,05 mètres de hauteur et 10,25 mètres de largeur. En 1942, Henri Geay (1875-1945), conservateur des Objets d'Art et Antiquités de la Haute-Vienne dans le département des Beaux-Arts au sein du secrétariat d'État à l'Éducation Nationale et à la Jeunesse, décrit les tapisseries et identifie sur le côté gauche de la première, un personnage d'allure royale qui porterait le collier de Saint Louis (fig. 1)<sup>3</sup>. Face à ce noble personnage, un homme vêtu d'une culotte ornée de détails, de manches larges et d'un couvre-chef, tient une lance et porte un lièvre dans la main gauche.

---

1 Bénédicte Savoy, *Objets du désir. Désir d'objets*, Paris, Fayard, 2017.

2 Leora Auslander, « Beyond Words », dans *The American Historical Review*, vol. 110, no 4, 2005, p. 1015-1045, ici p. 1015.

3 La Courneuve, Ministère de l'Europe et des Affaires étrangères (MEAE), Services français de récupération artistique, lettre d'H.C Geay, Architecte en chef du gouvernement, Conservateur des Objets d'Art et Antiquités de la Haute-Vienne à Monsieur le Secrétaire d'État à la Direction des Beaux-Arts du 25 avril 1942, Dossier Vicomte de Sèze, 209SUP5, Archives diplomatiques.



1 *Scène de la vie seigneuriale*, XV ou XVI<sup>ème</sup> siècle, Flandres, laine et soie, 305 cm × 1025 cm, localisation inconnue

Cette figure se trouve également sur une tapisserie de Tournai tissée dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, intitulée *The Visit of the Gypsies* [La visite des « Égyptiens »] qui se trouve actuellement au *Currier Museum of Art* à Manchester, New Hampshire, États-Unis (fig. 2)<sup>4</sup>. Ce doublon renseigne sur les étapes de fabrication des deux tapisseries et indique l'utilisation d'un même carton, dessin nécessaire au tissage de l'objet. Ainsi, il est possible de présumer que *The Visit of the Gypsies* et la tapisserie de Bort sont issues de la même manufacture. La présence de hérons et d'oiseaux aquatiques survolant un étang et se mêlant aux personnages permet de différencier la seconde tapisserie de Bort (fig. 3).

Les deux tapisseries appartenaient à la vicomtesse Hermine de Sèze (1886–1965) qui en avait hérité de son grand-père, Pierre-Edmond Teisserenc de Bort (1814–1892), ambassadeur de France à Vienne entre février 1879 et avril 1880. Ce dernier a probablement

4 *Masterpieces of Tapestry from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, éd. par Geneviève Souchal, cat. exp. New York, Metropolitan Museum of Art, New York, Metropolitan Museum of Art, 1974, p. 137–138 et Heinrich Goebel, *Wandteppiche*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1923, p. 229.





2 *The Visit of the Gypsies*, ca 1510, Belgique, laine et soie, 350.52 cm × 487.68 cm, Currier Museum of Art, Manchester, NH, Etats-Unis

acquis quatre tapisseries entre 1848 et 1853 lors des ventes des collections du château d'Effiat en Auvergne<sup>5</sup>. Dans un mémoire de l'histoire du château, Hermine de Sèze écrit :

« Achetées vers 1850, à une vente du château du Marquis d'Effiat [...] ; mises en place à Bort, elles furent arrachées en 1942 [...]. E. Teisserenc de Bort avait aussi acheté deux autres tapisseries [...] qu'il avait emportées à Vienne, à l'ambassade, et qu'il vendit à son successeur Monsieur Duchâtel [...] Elles représentaient des scènes de bohémiens. Celles de la grande salle à manger de Bort représentent des scènes de chasse XV<sup>ème</sup>. »

L'une des quatre tapisseries pourrait être *The Visit of the Gypsies* bien que les informations du Currier Museum concernant sa provenance ne fassent pas mention de Teisserenc de

<sup>5</sup> Archives de la famille de Moroges.



3 *Scène champêtre* (partie gauche), XV ou XV<sup>ème</sup> siècle, Flandres, laine et soie, 305 cm × 1025 cm, localisation inconnue

Bort ni de Duchâtel<sup>6</sup>. Les deux tapisseries représentant des scènes de chasse étudiées ici ont quant à elles été achetées dans le cadre de grands travaux de rénovation initiés à Bort dans les années 1850. En effet, d'après les notes d'Hermine de Sèze :

« [...] une porte de la petite salle à manger donne dans le petit donjon qui contient la grande salle à manger, construit suivant les mesures de deux grandes tapisseries de grande valeur [...] tapisseries qui, à elles seules, meublèrent et ornèrent cette grande pièce. [...] Ces tapisseries auront en 1942 une histoire tragique<sup>7</sup>. »

Il conviendra dans un premier temps de préciser le contexte dans lequel s'inscrit cette affaire, ainsi que de définir certains acteurs clés. Pourront être ensuite analysées les modalités selon lesquelles le gouvernement de Vichy a agi afin de sauvegarder ces objets

<sup>6</sup> Cat. exp. New York, 1974 (note 4), p. 137-138.

<sup>7</sup> Archives privées de la famille de Sèze. Je remercie la famille de Sèze pour la confiance qu'ils m'ont accordée et la possibilité de consulter leurs archives.



patrimoniaux convoités et les ambiguïtés des autorités françaises, qui auront pour conséquence de laisser ces tapisseries aux mains des Allemands, avant d'étudier les enjeux de la Libération, notamment autour de la restitution des tapisseries.

### **Les débuts de l'affaire des tapisseries de Sèze**

Cette histoire commence en septembre 1941 quand Louis (1885-1958) et Hermine de Sèze reçoivent dans leur domaine de Bort la visite de deux personnes s'annonçant, d'après le couple, comme étant mandatées par la direction des Beaux-Arts du ministère de l'Éducation nationale, avec l'intention de réaliser un ouvrage sur les tapisseries du château et de les photographier. Après avoir alerté la direction des Beaux-Arts, Louis de Sèze prévient la Surveillance du Territoire et son commissaire André Castier.

Ce dernier enquête sur les deux hommes qui se révèlent être des imposteurs. Il s'agissait en réalité d'Albert Bourdariat (1880-1974) et d'Eugène Pouget (1889-1949), experts en objets d'art<sup>8</sup>. Les deux hommes reviennent à Bort au début de l'année 1942 pour s'entretenir avec le vicomte de Sèze. Inquiet, ce dernier avait demandé à Castier d'assister à l'entrevue en restant caché dans le salon attenant. Bourdariat et Pouget proposent alors d'acheter les tapisseries pour un industriel français. Devant l'attitude suspecte des deux hommes, Castier décide avec l'accord de sa hiérarchie de procéder à leur arrestation<sup>9</sup>. Pour ce faire, le vicomte feint d'accepter de vendre les tapisseries afin de faire revenir à Limoges les deux experts avec l'argent prévu pour acquitter les tapisseries<sup>10</sup>. Le stratagème fonctionne, ils sont arrêtés le 9 avril 1942, interrogés puis mis en liberté surveillée. 20 millions de francs sont saisis<sup>11</sup>.

### **La figure de Margot Jansson au centre des acquisitions de la *Reichsbank***

Les procès-verbaux des interrogatoires d'Albert Bourdariat et d'Eugène Pouget se révèlent utiles pour comprendre les réseaux opérant dans les achats de mobilier sous l'Occupation allemande à Paris. Bourdariat et Pouget expliquent la façon dont ils en sont

---

8 Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales (AN), 3W236, archives privées de la famille de Sèze et procès-verbal de l'interrogatoire d'Eugène Pouget devant René Riquet le 25 octobre 1945 dans le cadre de l'affaire contre Lemoine.

9 AN, 3W236, procès-verbal de l'interrogatoire d'André Castier devant René Riquet le 29 octobre 1945 dans le cadre de l'affaire contre Lemoine.

10 AN, 3W236, archives privées de la famille de Sèze et procès-verbal de l'interrogatoire d'André Lavagne devant Aimé Bérard le 16 mai 1945 dans le cadre de l'affaire contre Pouget et Bourdariat.

11 AN, 3W236, procès-verbal de l'interrogatoire de Léon Guth devant Jean Bouchard le 29 octobre 1945 dans le cadre de l'affaire contre Lemoine, 3W236, Archives Nationales.

venus à servir d'intermédiaires pour l'acquisition des tapisseries de Sèze. De ces interrogatoires émerge une figure centrale, Margot Jansson. Bourdariat indique travailler régulièrement pour elle, notamment dans le cadre d'achats pour la *Reichsbank* de Berlin<sup>12</sup>.

Au moment de l'affaire, Margot Jansson (1895- ?), de nationalité suédoise, vivait maritalement avec Marius Cassagne (1896-1978). C'est à Berlin, grâce à son premier mari, qu'elle avait rencontré dans les années 1920 Walther Funk (1890-1960), futur directeur de la *Reichsbank* et ministre de l'Économie d'Hitler. Après son installation à Paris et la mort de son époux, elle créa une société en tant que modéliste de lingerie. C'est ainsi qu'elle se fit des relations dans les milieux artistiques et la haute société parisienne qui lui seront utiles sous l'Occupation. En novembre 1940, Funk met en relation Margot Jansson et le Dr Heinrich Wolff (1880-1944), architecte en chef de la *Reichsbank* de Berlin, car il désire faire décorer le siège de la banque dans un « goût français »<sup>13</sup>. Pour réaliser ces projets, Wolff a besoin de Jansson comme intermédiaire. Elle négocie alors des contrats entre la *Reichsbank* et des maisons de décoration de luxe parisiennes comme Jansen, Puiforcat et Cailleux. Pendant cette période, Jansson travaille exclusivement pour la *Reichsbank* et sert d'intermédiaire aux Allemands dans de nombreuses opérations d'achats de mobilier et objets d'art<sup>14</sup>. Interrogé en 1945, Bourdariat détaille comment il a commencé à travailler pour Margot Jansson. Il rapporte qu'à l'Hôtel Drouot à la fin de l'année 1940, Wolff lui a demandé des renseignements sur des objets d'art français anciens pour meubler les locaux de la *Reichsbank*. Peu de temps après, Bourdariat est présenté à Cassagne, compagnon de Margot Jansson, qui lui demande s'il peut travailler pour lui en tant qu'expert, ce que Bourdariat accepte. En janvier 1941, Cassagne le met alors en relation avec Jansson qui souhaite notamment bénéficier de son expertise lors de certaines ventes<sup>15</sup>.

Après la guerre, Margot Jansson sera poursuivie pour ses activités pendant l'Occupation. Son procès devant la Cour de Justice de la Seine sera conclu par un non-lieu car ses activités n'auraient pas porté atteinte à la sécurité intérieure et auraient profité aux ouvriers français<sup>16</sup>. Aucun des dossiers judiciaires la concernant ne mentionne son rôle dans l'affaire des tapisseries de Sèze. Pourtant, d'après Pouget, c'est elle qui arrange les modalités financières de l'achat avec les responsables de la *Reichsbank* et qui demande la somme de 20 millions de francs mise à la disposition de Bourdariat et Pouget. C'est également chez elle à Paris que ces derniers retrouvent un représentant de la *Reichsbank* qui les accompagne à Limoges pour finaliser l'acquisition des tapisseries. Pouget affirme que Margot Jansson ne jouait qu'un rôle de boîte aux lettres entre Bourdariat et Wolff<sup>17</sup>.

12 AN, 3W236, procès-verbal de l'interrogatoire d'Albert Bourdariat devant Léon Guth le 9 avril 1942, 3W236, Archives Nationales.

13 AN, Z/6/NL/105, dossier Stavenow, Cassagne, exposé des faits, Dossier Stavenow, Cassagne.

14 Ibid.

15 AN, 3W236, procès-verbal de l'interrogatoire d'Albert Bourdariat devant René Riquet le 24 octobre 1945 dans le cadre de l'affaire contre Lemoine.

16 AN, Z/6NL/105, dossier Stavenow, Cassagne.

17 Pouget, 1945 (note 8).

Il apparaît néanmoins qu'elle aurait été plus active car Cassagne, son compagnon et associé, semble avoir accompagné le représentant de la Reichsbank et de la Gestapo à Limoges pour demander la libération des deux experts<sup>18</sup>. Il s'agit donc depuis le début d'une tentative d'achat réalisée par les Allemands, comme le prouve le rôle joué par la Reichsbank dans la mise à disposition des fonds et dans le mandatement des experts censés négocier avec la famille de Sèze.

Certaines révélations donnent une autre dimension à cette affaire. Des témoins, dont Pouget et Bourdariat, affirment que ces tapisseries auraient été un cadeau de la Reichsbank destiné au maréchal Hermann Göring (1893-1946). Toutefois, compte tenu de l'implication dans cette affaire de Göring et de certains de ses collaborateurs dont le major [Gustav ?] Drees, officier de la Luftwaffe, il semble probable que Göring ait demandé à Funk d'utiliser son réseau parisien afin d'organiser en toute légalité l'acquisition des tapisseries. Walther Funk, personnage important dans la mise en œuvre des mécanismes de spoliation et de pillage en Europe, avait su se constituer en France un réseau efficace pour l'appropriation d'objets d'art, notamment de mobilier, autour de la figure de Margot Jansson<sup>19</sup>. Cette affaire permet de mesurer plus largement le rôle de Funk dans la mise en relation d'agents qui ont pu être mobilisés par d'autres dignitaires du régime nazi.

### Les tapisseries, objets de convoitise

À la suite de la première visite de Bourdariat et de Pouget à l'automne 1941, le vicomte de Sèze prend conseil auprès d'Henri Geay, de la direction des Beaux-Arts. Ce dernier visite le château de Bort le 21 avril 1942 à la demande de la direction des Beaux-Arts du secrétariat d'État et il rédige son rapport le 25 avril 1942. Insistant sur la faible protection des lieux et le risque de vols et de dommages sur les tapisseries, il conclut : « À mon avis, le classement de ces tapisseries s'impose, surtout en ce qui concerne les deux premières du XV<sup>e</sup> qui sont des pièces uniques, dignes des plus beaux musées d'Europe. Le propriétaire que j'ai interrogé à ce sujet ne semble pas hostile à cette idée [...]»<sup>20</sup>. Les deux tapisseries appartenant à la vicomtesse de Sèze sont donc classées au titre des monuments historiques par arrêté du 16 juin 1942 (fig. 4)<sup>21</sup>. Ce classement est une mesure prise face à la menace de la perte de ces objets d'art, suite aux informations recueillies concernant la volonté des Allemands de s'en emparer.

En 1942, Henri Geay s'interroge sur la façon dont les Allemands ont eu connaissance de ces tapisseries, relativement peu connues. Selon lui, « les autorités occupantes demande-

18 Guth, 1945 (note 11) ; Bourdariat, 1945 (note 14).

19 Götz Aly, *Comment Hitler a acheté les Allemands*, Paris, Flammarion, 2008.

20 Geay, 1942 (note 3).

21 AN, 3W210, lettre du Secrétaire Général des Beaux-Arts Joseph Allirol au Chef du Cabinet Civil du Maréchal de France, chef de l'Etat Joseph Lavagne en date du 20 juin 1942.

MINISTÈRE  
DE  
L'ÉDUCATION NATIONALE.  
BEAUX-ARTS.  
FOUILLES ET MONUMENTS HISTORIQUES.  
Objets mobiliers.

92  
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE.

ARRÊTÉ.

S<sup>re</sup> d'Etat a  
LE MINISTRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE,

Vu la loi du 31 décembre 1913 sur les monuments historiques et le décret du 18 mars 1924 déterminant les conditions de son application ;

*Après notification de toute instance, et vu le dossier, et après départ*  
*Vu l'arrêté du 10 août 1941 pris en application de la loi du 19 juillet 1941*

*Vu le consentement donné par la Commission des Monuments historiques entendue par le propriétaire, dans sa lettre du 20 mai 1942*

ARRÊTE :

ART. 1<sup>er</sup>. — Les objets mobiliers ou immeubles par destination ci-après désignés sont classés parmi les monuments historiques :

Haute-Vienne

Saint-Priest-Taurion

- Deux tapisseries, scènes de chasse, commencement du XVII<sup>e</sup> s.

ART. 2. — Le présent arrêté sera notifié au Préfet du département de la Haute-Vienne et au Maire de la commune de Saint-Priest-Taurion

qui seront responsables, chacun en ce qui le concerne, de son exécution.

Paris, le 16 JUN 1942

Per autorisation  
Le Conseiller d'Etat  
Secrétaire Général des Beaux-Arts

L. HAUTEŒUR

154-489-1-4700-53. [10713]



raient, paraît-il, que toutes les œuvres d'origines allemandes reviennent amiablement en Allemagne<sup>22</sup>. » L'une des pistes serait donc la nationalité présumée des tapisseries. Il est intéressant de relever que ces deux tapisseries n'ont été citées que dans peu d'ouvrages avant la guerre. Selon Geay, les deux publications connues qui les mentionnent sont d'abord un ouvrage de 1869 écrit par Paul Lacroix, érudit français, et le traité d'Heinrich Goebel *Wandteppiche* publié en 1923<sup>23</sup>. Dans son ouvrage, Lacroix sous-entend que les tapisseries seraient issues des ateliers d'Arras alors que Goebel affirme quant à lui qu'elles seraient flamandes et donc considérées comme allemandes.

Dans un contexte de création des identités nationales par le biais de l'art, les théories des deux auteurs concernant les provenances de ces objets ont pu avoir pour conséquence d'attiser les velléités autour de leur appropriation<sup>24</sup>. Le témoignage de Bourdariat confirmerait cette hypothèse. Il rapporte en effet que l'architecte de la *Reichsbank*, Wolff, et un homme disant venir des Beaux-Arts allemands l'ont consulté au sujet des tapisseries du château de Bort. Selon eux, elles auraient été achetées en 1882 à Vienne par le grand-père de la vicomtesse de Sèze. C'est la raison pour laquelle ils souhaitent les acquérir car, étant flamandes et n'étant pas classées au titre des monuments historiques, elles n'auraient pas leur place dans le patrimoine historique de la France<sup>25</sup>. Leur « germanité » pourrait donc expliquer en grande partie l'intérêt des Allemands. Il est à noter que Pouget tient un discours différent. Il déclare que Jansson lui aurait demandé s'il avait connaissance d'objets susceptibles de l'intéresser et qu'il l'aurait alors dirigé vers les deux tapisseries qu'il connaissait de nom<sup>26</sup>. De plus, la somme considérable que les Allemands envisageaient de verser en échange des tapisseries est un indice de la valeur qu'ils leur attribuaient. Bourdariat et Pouget les ont estimées entre un et demi et deux millions de francs<sup>27</sup>.

Les fortes sommes d'argent en jeu peuvent être expliquées par l'intérêt de Göring, « qui faisait lui-même une question personnelle de cet incident », comme le révèle René Bousquet (1909-1993), secrétaire général de la police de Vichy<sup>28</sup>. Après la guerre, les enquêtes de la Commission de récupération artistique (CRA) ont par ailleurs permis de retrouver des documents allemands de l'été 1942 qui prouvent le rôle déterminant de Göring dans cette affaire. Un rapport du 26 juin 1942, écrit par le major Drees, collaborateur de Göring, relate les négociations avec Bousquet et Pierre Laval (1883-1945), chef du gouvernement de Vichy, et détaille la façon dont Göring suit le dossier. D'après ce rapport, Drees et Bousquet se mettent d'accord pour finaliser la vente le 24 juin 1942. Le vicomte de Sèze accepterait de se soumettre à la vente à la condition qu'une lettre du maréchal Pétain

22 Geay, 1942 (note 3).

23 Paul Lacroix, *Les arts au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance*, Paris, Firmin Didot, 1869 et Goebel, 1923 (note 4).

24 Michela Passini, *L'œil et l'archive. Une histoire de l'histoire de l'art*, Paris, La Découverte, 2017, ici p. 27-32.

25 Bourdariat, 1945 (note 14).

26 AN, 3W236, procès-verbal de l'interrogatoire d'Eugène Pouget devant Léon Guth le 9 avril 1942.

27 Bourdariat, 1945 (note 14) ; Pouget, 1945 (note 8).

28 AN, 3W236, procès-verbal de l'interrogatoire de René Bousquet devant René Riquet le 29 août 1945 dans le cadre de l'affaire contre Lemoine.

(1856–1951) certifiant de l'intérêt national de cette vente lui soit fournie par Pierre Laval. Ce dernier assure à l'officier allemand que cette lettre sera écrite. Le rapport du major Drees confirme que Göring se fait tenir informé de l'avancée de l'affaire<sup>29</sup>. Sans nouvelle de la lettre promise par Laval, le couple de Sèze mobilise ses relations personnelles et décide d'écrire le 20 juin 1942 à André Lavagne, chef du cabinet civil de Pétain, afin de savoir si ce dernier est réellement en faveur de la vente des tapisseries. Ils indiquent dans leur courrier que le ministère de l'Intérieur les invite à vendre au gouvernement allemand les deux tapisseries et que René Bousquet fait pression sur eux pour qu'ils signent la vente le 24 juin<sup>30</sup>. Après réception de ce courrier, Lavagne se renseigne et répond à Louis de Sèze que Pétain n'est pas au courant de cette affaire<sup>31</sup>.

### **L'attitude de Vichy et ses ambiguïtés.**

Réticents à se séparer des tapisseries et souhaitant les sauvegarder dans l'intérêt de la nation, les de Sèze décident, lors d'une réunion organisée le 22 juin 1942 en présence de Pétain, son secrétaire général et Lavagne, de faire don des tapisseries à l'État français. Cette donation avait pour objectif d'éviter définitivement toute aliénation allemande et la sortie des objets du territoire français. L'acte de donation est signé le 23 juin 1942 par Hermine de Sèze<sup>32</sup>. Différents services vont travailler de concert afin d'accélérer la parution du décret d'acceptation de la donation. Deux notes émanant manifestement du secrétaire général de Pétain montrent que le décret doit absolument être contre-signé par le ministre de l'Éducation Nationale et signé par Pétain avant le mercredi 24 juin, date à laquelle les de Sèze doivent retrouver René Bousquet pour conclure la vente au profit des Allemands. Il affirme qu'il est « en effet indispensable que ce décret soit signé du Maréchal et publié au journal officiel Jeudi 25 ou au plus tard Vendredi 26 juin, dernière limite. C'est le Chef de l'État lui-même qui a proposé la donation et qui désire la voir acceptée par le décret dans le plus bref délai possible<sup>33</sup> ». Le décret no 1989 du 26 juin 1942 entérine donc l'acceptation de la donation. Comme le conclut Lavagne, chef du cabinet civil de Pétain, dans un rapport de mai 1943 : « La situation juridique est donc la suivante : les tapisseries sont des objets mobiliers classés monuments historiques, propriété de l'État. Donc en vertu de la loi de 1913 sur les monuments historiques, faisant partie du domaine public

29 La Courneuve, Ministère de l'Europe et des Affaires étrangères (MEAE), Services français de récupération artistique, 209SUP/5, rapport du Major Drees du 26 juin 1942, « Exposé sur l'achat des Gobelins de la famille Marquis de Sèze », Dossier Vicomte de Sèze.

30 AN, 3W210, lettre de Louis de Sèze à André Lavagne, chef du Cabinet Civil du Maréchal Pétain, du 20 juin 1942.

31 AN, 3W210, lettre d'André Lavagne à Louis de Sèze du 20 juin 1942.

32 AN, 3W210, rapport d'André Lavagne du 24 mai 1943.

33 AN, 3W236, lettre de Jean Jardel du 23 juin 1942.

et inaliénables<sup>34</sup>. » Insaisissables, inaliénables et imprescriptibles, les tapisseries bénéficient de la protection accordée au domaine public de l'État et semblent par conséquent protégées des appétits allemands.

Une note manuscrite mentionne le souhait du cabinet civil du Maréchal Pétain de faire passer un « entrefilet dans la presse locale » à la suite de la parution de la donation au Journal Officiel<sup>35</sup>. Il semble donc qu'il y ait eu une volonté de rendre publics le classement et la donation des tapisseries. Le don des tapisseries à l'État français paraît être une décision prise de bonne foi afin d'éviter la vente. Le major Drees en est d'ailleurs conscient car il affirme qu'« une vente par le Gouvernement n'est pas possible par suite du don immédiat à l'État Français, il faut considérer malheureusement l'affaire comme nulle<sup>36</sup> ». Un document allemand non daté ni signé dont la traduction se trouve aux Archives diplomatiques réitère cet état de fait. Il s'agit visiblement de notes concernant l'affaire des tapisseries de Sèze transmises aux Allemands par René Bousquet, « représentant de M. Laval ». Elles indiquent que « si ce don devient effectif, un achat de la part de l'Allemagne est actuellement impossible<sup>37</sup> ».

### L'ultimatum de Göring

Apprenant la donation, Göring prend contact avec le major Drees. Le ton du message ne laisse aucun doute quant à ses intentions. Sa traduction est conservée aux Archives diplomatiques :

« SECRET – CHOSES DE COMMANDEMENT au Chef de la Flotte Aérienne N°3 Colonel KOLLER pour transmission immédiate au Major DREES ----- Gkdoc- Tout de suite communiquer au Président que je suis outré de l'affaire des Gobelins et que je n'ai pas l'intention de me laisser traiter de cette façon. Je vous écris dans la manœuvre du Don une machination (il faut transmettre ce mot-là au Président) de certains fonctionnaires. La femme du propriétaire des Gobelins était présente lors des différents entretiens sans contredire. Le Gouvernement doit être capable de refuser le Don et de reconnaître la vente. Je désire seulement mon droit. Une telle manipulation serait impossible en Allemagne et l'autorité de l'État assez forte pour clore une telle chose. J'ordonne au Major DREES de traiter sans perdre de temps. Signé : GOERING<sup>38</sup>. »

34 Lavagne, 1943 (note 31).

35 AN, 3W210, note manuscrite.

36 Drees, 1942 (note 28).

37 MEAE, 209SUP/5, dossier Vicomte de Sèze.

38 Ibid.

André Lavagne témoigne que le 5 ou 6 juillet, l'un des officiers d'État-Major de Göring, qui exigeait la livraison rapide des tapisseries, remit à Pétain « un ultimatum si brutal, si insolent et si menaçant que l'officier allemand en était honteux<sup>39</sup> ». Cette violence est confirmée par d'autres sources. Bousquet affirme en effet que Laval aurait reçu « la visite d'un officier de l'Etat-Major du Maréchal Göring et d'un haut-fonctionnaire de la Reichsbank. Ils venaient exprimer auprès de lui officiellement le mécontentement du gouvernement allemand [...]»<sup>40</sup>.

C'est vraisemblablement à la ténacité de Pierre Laval que Göring doit le fait que le gouvernement français ait plié devant ses menaces<sup>41</sup>. C'est lui par exemple qui ordonne la restitution aux Allemands des 20 millions de francs saisis à Bourdariat et Pouget<sup>42</sup>. De retour au pouvoir en tant que chef de gouvernement, ministre de l'Intérieur, des Affaires Extérieures et de l'Information en avril 1942 dans un contexte de durcissement des conditions de l'Occupation, Laval devait négocier les conditions du Service de Travail Obligatoire et gérer les conséquences de l'évasion d'Allemagne du général Giraud<sup>43</sup>. Le chef du gouvernement souhaitait donc apaiser les relations avec l'occupant et la remise des tapisseries aux Allemands a sans doute été un outil utilisé par Laval pour atteindre cet objectif. Le procédé du don, a priori utilisé pour sauvegarder les tapisseries, échoua donc du fait des divergences existant à Vichy, notamment entre Lavagne et Laval.

## Les tapisseries aux mains des Allemands

Au moment de la donation, Pétain envoie une lettre de remerciement au vicomte de Sèze. Le 12 juillet 1942, le préfet de la Haute-Vienne ordonne au vicomte de lui remettre cette lettre et de lui livrer les tapisseries en échange de la somme de 20 millions de francs déposée sur un compte de la Caisse des Dépôts et Consignations. Il semble que ce soit un ordre de Laval, donné sans en informer le cabinet civil du Maréchal Pétain<sup>44</sup>. Le vicomte et son épouse, considérant que leur don restait valable, refusent d'accepter l'argent. Des policiers s'installent au château de Bort jusqu'à ce que les tapisseries partent le 14 juillet pour le Mobilier National à Aubusson<sup>45</sup>. Un reçu du Mobilier National révèle qu'elles arrivèrent à Aubusson le 14 juillet 1942, furent enlevées le 23 juillet et acheminées en Allemagne par l'officier allemand Drees<sup>46</sup>. Un compte rendu de réunion entre Göring et le conservateur

39 Lavagne, 1945 (note 10).

40 Bousquet, 1945 (note 27).

41 Drees, 1942 (note 28).

42 Guth, 1945 (note 11).

43 Julian Jackson, *La France sous l'Occupation*, Paris, Flammarion, 2019, ici p. 259-269.

44 AN, 3W236, procès-verbal de l'interrogatoire d'Eugène Faller devant René Riquet le 5 septembre 1945 dans le cadre de l'affaire contre Lemoine.

45 Archives privées de la famille de Sèze ; Castier, 1945 (note 9).

46 MEAE, 209SUP/5, reçu de Georges Ducroz, Dossier Vicomte de Sèze.



de sa collection permet de suivre la trace des tapisseries jusqu'à sa résidence personnelle où elles arrivent avec Drees le 2 août 1942<sup>47</sup>. À la suite de cet enlèvement, sans doute pour donner un semblant de régularité à cette situation, un arrêté de déclassement des tapisseries est pris le 13 août 1942, afin de permettre leur sortie du territoire.

Cet arrêté de déclassement est signé par Abel Bonnard (1883-1968), collaborateur notoire, tandis que l'arrêté de classement du 16 juin 1942 était signé par Louis Hautecœur (1884-1973), secrétaire général des Beaux-Arts, lequel se démène pendant l'Occupation pour protéger les objets d'art face aux Allemands et sera révoqué par Laval à cause des obstacles qu'il fait subir aux autorités d'Occupation<sup>48</sup>. Là encore, les divergences des agents de l'État eurent des conséquences désastreuses. Le 20 août 1942 est signé le décret no 2586 rapportant le décret d'acceptation de la donation immédiate, qui annule la donation sous prétexte que les de Sèze auraient accepté la vente avant leur classement<sup>49</sup>. Comme le résume le chef du cabinet civil de Pétain en mai 1943 :

« À la date du coup de force opéré chez le Comte de Sèze, la situation s'analyse ainsi : par une donation acceptée par le décret du 26 juin et ayant pleine valeur, les tapisseries classées monument historique appartenaient à l'État, ayant été données en vue de « contribuer personnellement à l'enrichissement du trésor artistique de la France et en faire ainsi bénéficier le peuple français » (acte de donation du 23 juin). Par conséquent, en détournant la donation de sa destination, l'État violait les clauses de l'acte et commettait une véritable escroquerie. Il est inutile d'insister sur l'aspect moral de la question. Postérieurement, un décret du 20 août 1942 publié au Journal Officiel du 22 août a rapporté le décret acceptant la donation. Dès lors, la situation juridique est la suivante : La donation était réputée n'avoir jamais existé et, par conséquent, les tapisseries appartenaient et appartiennent toujours à M. et Mme de Sèze, l'État par une pure voie de fait, s'en est emparé de force pour les livrer à l'autorité occupante. Comme il n'y a ni expropriation, ni réquisition, il s'agit purement et simplement d'un vol. Le fait de mettre une somme à la disposition des victimes du vol, sans leur consentement, ne modifie pas la nature du délit<sup>50</sup>. »

On ne retrouve pas d'informations concernant le parcours des tapisseries entre le 2 août 1942 et novembre 1944. Une note du 5 juillet 1946 ainsi que des copies de messages entre

---

47 AN, Z/6NL/381, dossier CRA.

48 Caroline Poulain, *L'action de Louis Hautecœur au secrétariat général des Beaux-Arts (1940-1944). La permanence des Beaux-Arts dans la fracture de Vichy*, thèse inédite, Ecole nationale des chartes, 2001.

49 AN, 20150159/20, lettre d'Abel Bonnard, ministre de l'Éducation Nationale, à André Lavagne, d'août 1942.

50 Lavagne, 1943 (note 31).

la secrétaire de Göring et le directeur de la Manufacture des tapisseries de Vienne nous informent que les deux tapisseries de Bort ont été envoyées à la Manufacture des tapisseries de Vienne pour restauration. L'une d'elles a été restaurée entièrement, l'autre en partie. En novembre 1944, l'ordre est donné d'évacuer les tapisseries. Elles sont prises en charge par la police, rapportées à Berlin le 12 novembre et envoyées le lendemain dans le bunker de Carinhall, résidence personnelle de Göring. Devant l'avancée des troupes alliées, les tapisseries seront évacuées avec l'ensemble de la collection de Göring à Berchtesgaden. C'est là que les Américains les trouvent et les transfèrent à Munich avec d'autres tapisseries et tapis provenant d'achats et spoliations. Les tapisseries sont retrouvées à Munich les 29 juin et 3 juillet 1946, puis expédiées en France le 11 juillet. La famille de Sèze sera prévenue de leur arrivée à Paris et un rendez-vous sera fixé pour qu'ils reconnaissent leurs biens<sup>51</sup>.

### Les enjeux à la Libération

À la Libération, des procédures judiciaires ont lieu concernant la question des dommages et des réparations devant être accordées à la famille de Sèze. Dès 1943, le rapport d'André Lavagne pose le problème de la responsabilité du gouvernement de Vichy et de la légalité des actes commis par les autorités durant la guerre. Le parcours des tapisseries de la famille de Sèze illustre les inconsistances du gouvernement de collaboration qui a d'abord tenté de sauvegarder ces objets en organisant leur donation à l'État et en les classant au titre du patrimoine national puis, au détriment de toute logique juridique, a fini par les livrer à l'ennemi.

Alors que la donation de la famille de Sèze aurait dû avoir pour effet de transmettre la propriété des tapisseries à l'État et que ces dernières avaient été classées monuments historiques par arrêté du 16 juin 1942 signé du ministère de l'Éducation Nationale, l'arsenal juridique mobilisé ne permit pas de protéger les tapisseries des Allemands. Du fait de leur classement au titre des monuments historiques, les tapisseries bénéficiaient pourtant d'une protection accrue et leur exportation définitive hors de France devait être interdite. Cette interdiction de sortie du territoire aurait dû être prononcée dans un contexte où une réglementation sur les exportations avait été introduite par la loi no 2595 du 23 juin 1941. Poursuivant un objectif d'intérêt général, la loi permettait en effet de refuser les autorisations d'exportations et d'assurer ainsi le maintien sur le territoire national des objets présentant un intérêt national d'histoire ou d'art. Malgré la donation, le classement et les mesures de contrôle à l'exportation, les tapisseries quitteront le territoire national français et seront déclassées le 13 août 1942, plus de dix jours après leur arrivée à Carinhall le 2 août 1942.

Après la guerre, un arrêté du 11 juin 1946 pris par le ministre de l'Éducation nationale viendra annuler l'arrêté du 13 août 1942 prononçant le déclassement des deux tapisseries

<sup>51</sup> MEAE, 209SUP/5, dossier Vicomte de Sèze.

de Bort et affirmant que « conformément à l'arrêté du 16 juin 1942 ces deux tapisseries restent classées et inscrites sur la liste des objets mobiliers<sup>52</sup>. » Les tapisseries retrouvent donc leur statut de monument historique issu de l'arrêté du 16 juin 1942. Il semble qu'après la guerre plusieurs procédures aient été engagées. Le 1er février 1946, un jugement rendu par le Tribunal civil de Limoges vient reconnaître que le don des tapisseries à l'État par la famille de Sèze était une manœuvre du régime de Vichy pour pouvoir livrer les tapisseries aux Allemands après l'échec de la tentative d'achat amiable. Selon la juridiction de première instance, les Allemands ont acquis « par personne interposée, en l'espèce le Gouvernement de Vichy, des tapisseries appartenant à des Français et qui se trouvaient en territoire français » et qu'il s'agit dans ces conditions, « de constater la nullité des actes ayant abouti à cette appréhension par les allemands [...]»<sup>53</sup> Le don sera donc considéré nul et non avenu aux termes de l'ordonnance du 9 juin 1945 et de la Déclaration solennelle de Londres du 5 janvier 1943, fondement de l'organisation des restitutions dès la fin du conflit.

Dans le prolongement de cette décision, la Cour de cassation est venue se prononcer sur la question de l'indemnisation du préjudice subi par la famille de Sèze et relève dans un arrêt du 7 février 1955<sup>54</sup> que « Göring désirant avoir les tapisseries, le gouvernement de Vichy obtint que dame de Sèze en fit don à l'État français [...] qui les a livrées aux Allemands et a accepté que ceux-ci consignassent la somme de 20 millions au nom de la dame de Sèze, qui a refusé de la toucher. » C'est en l'état de ces constatations que la donation sera annulée et qu'il sera constaté l'inexistence de la vente « non acceptée par dame de Sèze ». Au regard de ce qui précède, la Cour de cassation condamne l'État à « assurer à ses frais la remise en place des tapisseries et la réparation des dégâts occasionnés par leur enlèvement. » Fondée sur l'ordonnance du 21 avril 1945 sur la nullité des actes de spoliation accomplis par l'ennemi ou sous son contrôle, dont l'objet est le rétablissement des victimes des spoliations dans l'état où elles se trouvaient avant celles-ci, la décision reconnaît la spoliation de la famille de Sèze et indemnise cette dernière du préjudice moral qu'elle a subi.

## La restitution des tapisseries

Les tapisseries sont officiellement restituées à la famille de Sèze le 3 décembre 1946<sup>55</sup>. Néanmoins, la tapisserie restaurée à Vienne ne sera rendue à sa propriétaire légitime qu'en 1961. Quant aux travaux de restauration commencés sur la deuxième tapisserie pour la remettre dans son état d'avant 1942, ils se terminent au Mobilier National en mai 1967<sup>56</sup>. Pendant presque vingt ans, les tapisseries ne sont donc pas rendues à leurs

---

52 Ibid.

53 MEAE, 209SUP/5, jugement rendu par le tribunal civil de Limoges (référés), 1er février 1946.

54 C.Cass, Ch.Civ., 1ère sect., 7 février 1955, Trésor Public c. époux de Sèze et autres.

55 MEAE, 209SUP/5, dossier Vicomte de Sèze.

56 Notice PM87000365 de la Base Palissy du Ministère de la Culture et de la Communication.

propriétaires légitimes, malgré les décisions de justice et la signature d'un récépissé de restitution par Hermine de Sèze le 3 décembre 1946. Le juge ayant condamné l'État à remettre la tapisserie non restaurée entièrement dans son état d'avant 1942, une partie des 20 millions de francs reçus en échange des tapisseries est prélevée pour financer sa restauration<sup>57</sup>. Le reste est rendu à l'État car les fonds versés à la Caisse des Dépôts et Consignations pour Hermine de Sèze ont été fournis par le Trésor français via les indemnités forfaitaires d'occupation versées à la *Reichskreditkasse*<sup>58</sup>.

Suivre le parcours des tapisseries de Sèze pendant la Seconde Guerre mondiale et après la Libération permet à l'historien d'analyser sous un jour nouveau différents aspects de l'Occupation allemande. Les ambiguïtés dans la mise en œuvre de la donation et les questions que fait apparaître ce processus quant à la bonne foi des agents de Vichy mettent en lumière les divergences au sein du gouvernement de collaboration. Cette affaire peut constituer le point de départ d'une étude des intérêts des membres du gouvernement de Vichy et de leur proximité avec l'occupant.

Au-delà du seul gouvernement, l'attitude d'experts et d'antiquaires parisiens est largement évoquée, et questionne sur ce que signifiait collaborer pendant la guerre. Après avoir travaillé pour les Allemands, Bourdariat et Pouget reviennent sur certains aspects de leurs témoignages en 1945 et indiquent avoir utilisé les tractations pour l'achat des tapisseries de Sèze pour prendre contact avec des Juifs cachés en zone libre et « faire beaucoup de choses utiles pour notre pays »<sup>59</sup>. La présence d'intermédiaires français montre que les Allemands avaient réussi à se créer des réseaux influents pour s'emparer des objets d'art qu'ils convoitaient. La figure de Margot Jansson se détache tout particulièrement durant cette période et nous renseigne sur l'importance des mouvements de mobilier et objets d'art pour le compte de la Reichsbank. Son rôle mérite de faire l'objet de recherches plus approfondies.

Enfin, les questions juridiques soulevées par l'annulation de la donation des tapisseries apportent un nouvel éclairage sur les enjeux de la protection du patrimoine de l'État, le rôle politique des mesures de classement et le principe même de l'inaliénabilité du domaine public.

57 MEAE, 209SUP/5, jugement rendu par le tribunal civil de Limoges (référé), 1er février 1946.

58 MEAE, 209SUP/5, lettre du ministre des Finances au ministre des Affaires Etrangères du 25 février 1947.

59 Bourdariat, 1945 (note 14). Pouget, 1945 (note 8).









# Index

## des noms

- Abels, Hermann : 166, 170, 174  
Abercron, Wilko von : 307  
Abetz, Otto : 17, 87-89, 91, 102, 126, 269, 302  
Abraham, Jeanne : 101, 109-110, 115  
Ader, Étienne : 207  
Adler, Hans : 324  
Adler, Jankel : 258  
Agafonoff : 235  
Alexandre le Grand : 15  
Allirol, Joseph : 337  
Almas-Dietrich, Maria : 170  
Amato, Orazio : 40  
André, Albert : 63  
Andry-Farcy, Pierre: 38, 63  
Anthes, Rudolf : 223, 225, 235-236  
Antonio Maraini : 35, 37-40  
Apffelstaedt, Hans Joachim: 157-158, 160, 162-166, 168-171, 174-177, 192, 194, 198-199  
Aragon, Louis : 11, 273, 275, 280-281  
Arp, Hans (fr. Jean) : 70, 89, 254, 258  
Ashton, Leigh : 114-115  
Aubry, Georges : 198, 283-285  
Auriol, Vincent : 117  
Avogli-Trotti, René (comte): 172-173, 176-177, 192
- Bach, Jean-Sébastien (Johann-Sebastian) :**  
313, 315, 319  
Bacri, Jacques : 126  
Baecker : 257  
Ball, Alexander : 219  
Ball, Hugo : 250  
Ball, Richard : 219  
Balthus : 293  
Bammann, Hans : 158, 163, 174  
Bargatzky, Walter : 88, 127
- Barlach, Ernst : 79-80, 82, 86-87, 90, 92-94, 250  
Barnes, Albert C. : 184  
Bartning, Otto : 80, 88, 92  
Bartók, Béla : 317  
Bato, Joseph : 305  
Baudelaire, Charles : 275  
Baudissin, Klaus Graf von : 194-195  
Baumeister, Willy : 59  
Bauza, Juan : 325  
Bazin, Germain : 103, 105  
Beaudin : 59  
Beckmann, Max : 42, 59, 62, 75, 297  
Behr, Kurt von : 12, 127, 129-130, 252, 303, 307  
Bellier, Alphonse : 207  
Belling, Rudolf : 70-72  
Bénédite, Léonce : 26, 30, 47, 62, 67  
Benesch, Otto : 218-219  
Benn : 33  
Benninghoff, Ludwig : 80  
Benon, Alfred : 258  
Béothy, Etienne : 258, 264  
Bérard, Aimé : 333  
Berg, Alban : 317  
Bernheim, Geneviève : 185  
Bernheim, Georges : 12, 38, 59, 64, 71, 72  
Bernheim, Josse : 285  
Bernheim-Jeune, Gaston (Gaston Bernheim de Villers) : 184-185, 206, 211  
Bertrand Dorléac, Laurence: 47  
Besson, Georges : 62  
Bethe, Helmuth : 129  
Bignou, Étienne : 168-171, 181-200  
Bignou, Michel François : 182  
Billiet, Joseph : 106-107  
Bismarck, Otto von : 137  
Bisson, Etienne : 216-218  
Blacher, Boris : 317  
Blavatsky, Helena : 42  
Blessinger, Karl : 317  
Blumenfeld, Anna : 264  
Blumenthal, Florence : 30-31  
Bode, Wilhelm von : 65  
Boetticher, Wolfgang : 317  
Böhmer, Bernhard Alois : 80, 82, 92-94  
Bois, Yve-Alain : 11, 277

- Bonjean, J. (Madame) : 196  
 Bonnard, Abel : 25, 102, 104, 147, 282, 341  
 Borchers, Walter : 123-125, 128-130, 132-137  
 Borès : 59  
 Borletti, Giuseppe : 38-40  
 Bormann, Martin : 124  
 Bornheim, Walter : 177, 236-237  
 Borra, Pompeo : 39  
 Botticelli, Sandro : 108  
 Bouchard, Jean : 333  
 Boudin, Eugène : 187  
 Bouguereau, William Adolphe : 62  
 Bourdariat, Albert : 333-335, 337, 340, 344  
 Bourdelle, Antoine : 64  
 Bourdet, Claude : 280  
 Bourrut, Pierre : 269  
 Bourut, Pierre : 258  
 Braque, Georges : 31, 58, 61, 64, 67, 69, 70, 251  
 Brecht, Bertolt : 250  
 Breker, Arno : 89, 279  
 Breteau, René : 257  
 Breton, André : 279  
 Brummer, Ernest : 230, 238, 240  
 Brummer, Etelka : 240  
 Brummer, Joseph : 238  
 Bucher, Jeanne : 45, 256  
 Buchner, Ernst : 68  
 Bunjes, Hermann : 103, 158-159, 164-165,  
 174, 181-184, 186, 199  
 Bussy, Simon de : 279
- Caillebotte, Gustave** : 62, 64  
**Campigli, Massimo** : 33  
**Canonne, Charles-Edmond** : 283  
**Canonne, Jacques** : 283  
**Capitant, René** : 25, 111-112, 115-116  
**Capitant, René** : 116  
**Carcopino, Jérôme** : 102  
**Carena, Felice** : 38, 40  
**Carrà, Carlo** : 39  
**Casorati, Felice** : 40  
**Cassagne, Marius** : 334-335  
**Cassirer, Paul** : 53, 58, 67, 294  
**Cassou, Jean** : 27, 31  
**Castier, André** : 333, 341
- Cattiaux, Louis** : 258  
**Cézanne, Paul** : 274, 294, 61, 65-67, 69, 75, 186  
**Chabas, Paul Émile** : 62  
**Chagall, Marc** : 67, 291  
**Chapiro, Jacques** : 33  
**Charlemagne, Paul** : 32  
**Charles d'Orléans** : 275  
**Chasles, Jeanne** : 321  
**Chausson, Édouard** : 319  
**Chirac, Jacques** : 18  
**Chirico, Giorgio de** : 35, 39, 59  
**Choltitz, Dietrich von** : 105  
**Chopin, Frédéric** : 325  
**Churchill, Winston** : 112, 267  
**Clemen, Paul** : 102  
**Clooney, Georges** : 311  
**Cohen, Walter** : 70  
**Colas, Paul** : 116  
**Colucci, Gio** : 258  
**Conti, Primo** : 35  
**Cooper, Douglas** : 226  
**Corinth, Lovis** : 90  
**Corot, Jean-Baptiste Camille** : 170-172, 184,  
 187, 189, 192-195  
**Cortot, Alfred** : 314, 318  
**Cossio, Carlo** : 59  
**Coty, François** : 33  
**Creutz, Max** : 189  
**Curtis, Simon** : 311  
**Cuttoli, Marie** : 31
- Dale, Chester** : 184-186  
**Dalí, Salvator** : 279  
**Dauchez, André** : 32  
**Daumier, Honoré** : 184, 188  
**David-Weill, M.D.** : 45  
**Degas, Edgar** : 64, 150, 168, 170, 171, 184, 194  
**Delacroix, Eugène** : 28, 62, 75, 150, 203, 305  
**Delaville le Roulx, Yvonne Marie Léonie** : 29  
**Delectorskaya, Lydia** : 276  
**Demandolx-Dedons** : 147  
**Demangel, Simone** : 324  
**Demmler, Theodor** : 231  
**Denon, Dominique-Vivant** : 98-100, 107, 118  
**Dequoy, Roger** : 186



- Derain, André : 61, 69, 279  
 Despiiau, Charles : 64, 70  
 Detaille, Édouard : 62  
 Deusser, August : 264  
 Dézarrois, André Claudius : 25-48, 50, 298, 303  
 Dillgardt, Just : 168  
 Dirksen, Viktor : 161, 165, 176, 198-199  
 Dirmoser, Herbert : 85  
 Dix, Otto : 19, 75, 101  
 Dodeman, Élie : 101, 103, 106-107, 108, 111, 115-116  
 Doisneau, Robert : 10  
 Domizlaff, Hans : 86-87  
 Dorner, Alexander : 68-69  
 Doucet, Jacques : 31  
 Drees, Gustav (?) : 335  
 Drouin, René : 258  
 Dufy, Raoul : 58, 184, 282  
 Dupont, Jacques : 103, 105, 107, 109-111, 113, 115-117  
 Dürer, Albrecht : 75, 209  
 Durieux, Tilla : 295
- Ebel, Wilhelm** : 197  
 Edward the Confessor : 111  
 Edzard, Dietz : 56  
 Eggemann, Helga : 128, 130  
 Eggers, Hans-Jürgen : 129  
 Einstein, Albert : 72, 256, 301  
 Eisler, Hans : 317  
 Elkan, Benno : 45-46  
 Éluard, Paul : 31  
 Engel, Herbert : 213-216, 220  
 Engel, Hugo : 186, 207, 216-219, 221  
 Enler, Karl : 266-267  
 Epting, Karl : 74, 76-77, 83-89, 91  
 Epting-Kullmann, Alice : 84-85  
 Ernst, Max : 59, 279  
 Ernst, Walter : 256
- Fabiani, Martin** : 169, 172, 186, 188-189, 190-191, 192, 194, 198-199, 274-275, 281-283, 285-286,  
**Falla, Manuel de** : 314
- Faure, Eugène : 191  
 Fautrier, Jean : 59  
 Feinhals, Joseph : 254, 262-263  
 Feliciano, Hector : 18, 157-158, 170, 174, 224, 226-227, 293  
 Fenaille, Maurice : 132  
 Fénéon, Félix : 283  
 Ferran, Albert : 108  
 Feulner, Adolf : 198  
 Fierens, Paul : 48  
 Finlay-Freundlich, Erwin : 256, 263  
 Fiori, Ernesto de : 59, 71-72  
 Fischer, Hartwig : 97  
 Flechtheim, Alfred : 53-64, 67-73, 263, 294, 298  
 Förster, Otto H. : 77, 161-162, 176, 196-199  
 Fouquet, Jean : 147  
 Fra Angelico : 108  
 Fraixe, Catherine : 34-35, 38-39  
 François-Poncet, André : 30, 296  
 Franzkowiak, Edmund : 319  
 Fremersdorf : 176  
 Freundlich, Otto : 249-270  
 Freundlich, Waldemar : 251  
 Friedlander, Walter : 58  
 Frua de Angeli, Carlo : 38-39  
 Fry, Varian : 279, 301  
 Füllenbach, Wilhelm : 168-169  
 Funi, Achille : 39  
 Funk, Walther : 334-335
- Galéa, Robert de** : 198  
 Galvanis, Demetrios Emmanuel : 280  
 Galvanis, Sylvie : 280  
 Garbari, Tullio : 281  
 Gardner : 258  
 Gargallo, Pablo : 58  
 Garin, Ernest : 207, 209-210  
 Garnier, Jean : 258  
 Gaubert, Philippe : 319  
 Gauguin, Paul : 65, 67, 187, 189-190, 192  
 Gaulle, Charles de : 106-107, 111  
 Gautheron, Charlotte : 240  
 Gauthier, Maximilien : 38  
 Geay, Henri : 329, 335, 337  
 Geiger, Wilhelm : 250

- Geladakis, Bellerophon : 228, 236–237  
 Geladakis, Elie : 237  
 Gerard, Raphaël : 154, 169, 188, 191, 195  
 Gerigk, Herbert : 315–320  
 Gerlach, Werner : 102, 104  
 Getreau, Florence : 325  
 Ghika, Nikos Hadjikyriakos : 59  
 Gide, André : 279,  
 Giedon-Welcker, C. : 263  
 Giraud : 340  
 Gispert, Marie : 42  
 Glanzberg, Norbert : 317  
 Göbel, Heinrich : 125, 132–135  
 Goebbels, Joseph : 82, 86, 88–91, 93, 162,  
 265, 291  
 Goebel, Heinrich : 330, 337  
 Golan, Romy : 27–28, 294  
 Goldschmidt, Arthur : 213–214, 220  
 Goldschmidt, Berthold : 317  
 Goldschmidt-Rothschild, Marianne von  
 (Friedländer-Fuld) : 296–297  
 Golyscheff, Jefim : 317  
 Göpel, Erhard : 14, 214  
 Göring, Hermann (Goering) : 14, 17–18,  
 124–125, 127–128, 134, 158–159, 164–165,  
 174, 177, 183, 206, 208–211, 213, 215, 224,  
 285, 315, 335, 337, 340, 338–343  
 Graff, Anton : 166  
 Graindorge, Fernand : 268, 286  
 Grammont, Claudine : 274–275, 279, 280  
 Gras, Édouard : 206  
 Graupe, Paul : 213–214  
 Grégoire, Abbé : 16  
 Grimsted, Patricia : 124, 302, 325  
 Grohmann, Will : 59, 64, 70, 88  
 Grosz, George : 42, 70, 291, 297  
 Grousset, René : 26  
 Gruenwald, Hilla : 263  
 Guggenheim, Peggy : 256–257  
 Guillaume, Paul : 48, 59  
 Guitry, Sacha : 280  
 Gunzburg, Pierre : 126  
 Gunzburg, Yvonne : 126  
 Gurlitt, Cornelius Gustav : 12, 14, 76, 84,  
 150, 157, 219  
 Gurlitt, Fritz : 309  
 Gurlitt, Helene : 84  
 Gurlitt, Hildebrand : 12, 14, 74–95, 146–147,  
 150, 154, 159, 162, 188, 195, 196–198, 203,  
 220, 265, 268, 307  
 Gurlitt, Nicoline Benita Renate : 84  
 Gurlitt, Wolfgang : 309  
 Gutbier, Ludwig : 88, 187, 188  
 Guth, Léon : 333–335, 337, 340  
 Gutmann : 149  
 Gutterer, Leopold : 91  
 Haake, Heinrich : 162, 165  
 Haake, Heinz : 168, 176–177  
 Haas, Pavel : 317  
 Haberstock, Karl : 14, 170, 213–221, 242  
 Haffner, Jean-Jacques : 109–110  
 Hagelstange, Alfred : 68  
 Haidn, Carl : 168  
 Haller, Hermann : 71–72  
 Halphen, Madame Fernand : 321  
 Halsman, Philip : 312  
 Hamidé Chakwat, Nézy : 276  
 Hanfstaengl, Eberhard : 126  
 Hanfstaengl, Erika : 126  
 Hanson Dyer, Louise : 321  
 Hartlaub, Gustav Friedrich : 62, 64  
 Hartmann, Karl Amadeus : 317  
 Hartung, Hans : 57  
 Haubrich, Josef : 268  
 Hauptmann, Gerhart : 298–300  
 Hauteœur, Louis : 102–103, 140, 142, 147, 153, 341  
 Heartfield, John : 291  
 Heintze, Ursula : 130–131  
 Heise, Carl Georg : 79, 92  
 Heizmann, Richard : 267  
 Helm, Robert : 167, 168  
 Hepp, Eugène Hepp : 234  
 Herbst, Hans : 146, 162, 198, 205  
 Hermesen, Theo : 307, 145, 196  
 Hershkovitch, Corinne : 312  
 Hertmann, Inge : 85  
 Hesdin, Jacquemart de : 128  
 Hesse, Felix : 321  
 Hessel, Joseph : 285

- Hetsch, Mariam : 94  
Hetsch, Rolf : 82-84, 90-94, 163  
Heurtaux, Alfred : 29-30  
Heusinger von Waldegg, Joachim : 249,  
252-254, 256-258, 260, 262-263, 266  
Heuyng, Alois : 167  
Heydrich, Reinhard : 91  
Heydt, August von der : 64  
Hilaire, George : 102, 104-105, 106  
Himmler, Heinrich : 104-105  
Hindamian, Édouard : 230-232  
Hindemith, Paul : 317  
Hirzel, Stephan : 88, 92  
Hitler, Adolf : 12, 14, 17, 26, 34, 42, 45, 47,  
79, 87-89, 93, 125, 132, 137, 203, 206, 213,  
215, 217, 224, 259, 264, 267, 285, 291, 292,  
295, 303, 307-308, 315, 334-335  
Hofer, Karl : 64, 70, 136  
Hofmann, Franz : 82, 265  
Holbein, Hans : 67  
Holz, Keith : 42, 47  
Huberman, Bronislaw : 319  
Huch, Ricarda : 89  
Hugues, Yves : 280  
Huisman, Georges : 26, 33, 40, 42, 45-46, 48  
Hupp, Hans Wilhelm : 161, 164-165,  
167-170, 173-176, 192  
Huyghe, René : 108
- Ingram, Hermann von : 128  
Ingres, Jean-Auguste-Dominique : 62, 187,  
196, 198
- Jamot, Paul : 108  
Jankuhn, Herbert : 103  
Janneau, Guillaume : 132  
Jansson, Margot : 334 - 335, 337, 344  
Jaujard, Jacques : 18, 26, 101-102, 105 - 106,  
111, 143 - 147, 149, 234, 303  
Jawlensky, Alexej von : 256  
Jeanne, Henry : 117  
Jeanneret, Pierre : 68  
Jessel, Léon : 317  
Joly, Henri : 284-285  
Jongkind, Johann Barthold : 191
- Jouvenel, Henry de : 34  
Juhlex : 242  
Juppé, Alain : 19  
Juritzky, Anthonin : 230  
Justi, Ludwig : 232
- K**ahnweiler, Daniel-Henry : 15-17, 45, 53, 59,  
61, 64  
Kandinsky, Vassily : 33-34, 45, 59, 69-72, 254,  
262, 278, 286, 291, 294  
Kandisky, Nina : 33, 45  
Kann, Alphonse : 131, 286, 288, 302  
Karell, Rudolf : 317  
Keller, Georges Frédéric: 185-187, 284  
Kirchner, Ernst Ludwig : 75, 264  
Kirkpatrick, Ralph : 315  
Klarsfeld, Serge : 270  
Klee, Paul : 45, 59, 71-72, 75, 291, 294, 297  
Klein, Alfred : 285  
Kleinberger, Franz : 206  
Kleinschmidt, Paul : 56  
Klossowski, Balthasar : 293  
Klossowski, Erich : 293 - 294, 297, 305  
Klossowski, Pierre : 295  
Koch, Alexander : 57-58  
Koenigswarter, Alice de : 321  
Kohl, Helmut : 226  
Köhn, Heinz : 161, 164-166, 168, 170-171, 177,  
192-195, 198-199  
Kokoschka, Oskar : 75, 291  
Kolbe, Georg : 59, 70, 72  
Koller, Karl : 339  
Kopf, Maxim : 41  
Korngold, Erich : 317  
Körtzinger, Hugo : 92  
Kosnick-Kloss, Jeanne : 258, 260, 268  
Kostka, Alexandre : 54-55  
Kress, Karl : 132  
Kreuter, Alexander : 128  
Kuetgens, Felix : 161, 165, 167, 175 - 176, 181,  
192, 216  
Kümmel, Otto : 162-163, 224, 230
- L**a Monaca, Francesco : 40  
Lacroix, Paul : 337

- Lafarge, captain : 106  
 Lagar, Celso : 33  
 Laloé, Msr. : 197  
 Laménie, Marc : 321  
 Lancelot, Antoine : 98  
 Landowska, Wanda : 311  
 Landsberg, Yvonne : 276  
 Lang, Fritz : 251  
 Lange, Hans W. : 147  
 Lange, Herrmann : 168  
 Lasker-Schüller, Else : 263  
 la Tour, Georges de : 197  
 Laugier, Henri : 31  
 Laurencin, Marie : 55, 86-87  
 Laurens, Henri : 59, 64, 70  
 Lavagne, André : 333, 338-341  
 Lavagne, Joseph : 337  
 Laval, Pierre : 338-339  
 Le Corbusier : 68  
 Le Gall : 274  
 Lebrun, M. Albert : 319  
 Lefebvre : 62  
 Léger, Fernand : 31, 55, 61, 69, 71  
 Lehmbruck : 70-72  
 Lemoine, Jean-Gabriel : 186, 274, 333-334,  
     337, 340  
 Lenthal, Jean : 219-220  
 Léon, Paul : 42, 62  
 Lévy, Léopold : 58, 205  
 Lew, Henri : 313  
 Libourne : 282  
 Liebermann, Max : 75, 295  
 Liebknecht, Karl : 42  
 Liebknecht, Robert : 42  
 Liebmann Mayer, August : 214, 221  
 Licini, Osvaldo : 38  
 Liotard, Jean-Étienne : 147-149  
 Lipchitz, Jacques : 59, 64, 70  
 Lissitzky, Eliezer El : 68  
 Loeb, Albert : 285  
 Loeb, Pierre : 284-285  
 Loebel, Allen : 206-212, 216-217, 219-221  
 Loebel, Emanuel : 206-207, 210  
 Loebel, Vera : 207  
 Loevenisch, M. : 146  
 Löhr, Hanns Christian : 125  
 Lohse, Bruno : 128-130, 136, 207-214, 219, 221  
 Louis-Dreyfus, Jean : 134  
 Lurçat, Jean : 59  
  
**Maar, Dora** : 11  
 Macron, Emmanuel : 97  
 Maeght, Aimé : 277-278  
 Mahler, Gustav : 317  
 Maillol, Aristide : 61, 64, 67, 70, 282, 311  
 Majj : 232  
 Malevitch, Kasimir : 254  
 Mandl, Victor : 219  
 Manet, Edouard : 63, 65, 67, 187, 196, 294  
 Mann, Thomas : 301  
 Manteau, Alice : 169  
 Marcoussis, Louis : 31, 59  
 Marini, Marino : 40  
 Markgrave Ludwig from Baden : 133  
 Marquet, Albert : 279  
 Marseille, Léon : 38, 64, 279, 300-301  
 Martin, Kurt : 123, 159  
 Martin, Michel : 145-148, 200  
 Marx, Joseph : 317  
 Masson, Charles : 59, 67  
 Mathot : 319  
 Matisse, Amélie : 274, 279-281, 288  
 Matisse, Claude : 279  
 Matisse, Henri : 11-13, 31, 61, 64, 67, 69, 71, 72,  
     75, 185-186, 273-288, 294, 305  
 Matisse, Jean : 280-181, 288  
 Matisse, Marguerite : 274, 277, 279-281, 288  
 Matisse, Pierre : 273-274, 276, 282, 284  
 Mauclair, Camille : 31, 48  
 May, Helmut : 176, 198  
 McBride, Henry : 185  
 Meidner, Ludwig : 295  
 Meier-Graefe, Julius : 59, 294-294, 303  
 Meirowsky, Max : 68  
 Meller, Simon : 217  
 Mendelssohn, Félix : 317  
 Menzel, Adolf : 166  
 Merkel, Georg : 42  
 Metthey, Jean : 288  
 Metzinger, Jean : 258



- Meyerbeer, Giacomo : 317  
 Milhaud, Darius : 317, 321  
 Miró, Joan : 59  
 Mitterand, François : 226  
 Möbius, Hans : 231-232, 242-244  
 Modersohn, Christian : 94  
 Modersohn, Otto : 94  
 Modersohn, Ulrich : 94  
 Modersohn-Becker, Paula : 94  
 Modigliani, Amedeo : 35  
 Mohnen, Jacob Wilhelm : 207  
 Moll, Margarethe : 265, 267  
 Monet, Claude : 65, 190, 294  
 Monroe MacDonald, Duncan : 187  
 Montfaucon, Bernard de : 98  
 Monzie, Anatole de : 34  
 Moreux, Jean-Charles : 318  
 Montherlant, Henry de : 275, 279  
 Mueller, Otto : 264  
 Mühlmann, Josef : 146, 242  
 Müller Hofstede, Cornelius : 85  
 Müller, Alfred Dedo : 80  
 Munch, Edvard : 83  
 Mussolini, Benito : 34-35, 38  
 Muthmann, Friedrich : 161, 165, 167-173,  
 175-176, 188-195, 198-199  
  
**N**  
 Nef, Isabelle : 324  
 Neumann, Alice : 218  
 Neumann, Richard : 218-219  
 Niemeyer, Wilhelm : 253, 258, 262-263  
 Nolde, Emil : 79 - 80, 90, 94, 264  
  
**O**  
 Oewerdieck, Erhard : 267  
 Offenbach, Jacques : 210  
 Ojetti, Ugo : 32, 37, 39  
 Olbrich, J. : 263  
 Olivares : 59  
 Organowsky, Melle : 145  
 Osthaus, Karl Ernst : 68, 263  
 Ozenfant : 59  
  
**P**  
 Paderewski, Ignace Jan : 313  
 Palko, Karl Anton : 217  
 Pabst, Georg Wilhelm : 251  
  
 Pascin : 46  
 Paul, Bruno : 263  
 Paulhan, Germaine : 281  
 Pauli, Gustav : 65, 79  
 Payot, Micheline : 276, 291, 302  
 Pechstein, Max : 264  
 Perchet, René : 102, 104-106, 111-112, 115-117  
 Pétain, Philippe : 17, 279, 338-341  
 Petit, Georges : 184-185, 284  
 Pétridès, Paul : 283, 285-286  
 Piacentini, Marcello : 40  
 Piatigorsky, Gregor : 321  
 Picasso, Pablo : 11, 31, 55, 58, 61-62, 64, 67,  
 69-72, 185-186, 251, 262, 277, 286, 288  
 Piccioni : 34  
 Pisis, Filippo de : 35  
 Plaut, J.S. : 130  
 Polack, Emmanuelle : 14-15, 18, 157, 184, 186,  
 188, 224, 283-285, 302-303, 319  
 Poldes, Arno : 321  
 Posse, Hans : 14, 18  
 Postma, Cornelius : 146-148  
 Pouget, Eugène : 333-335, 337, 340, 344  
 Poulenc, Francis : 314, 319  
 Poupault, Christophe : 34-35  
 Propst, Rudolf : 79  
 Pucheu, Pierre : 140  
 Pudlich, Robert : 90  
 Pulitzer, Joseph : 273  
 Purcell, Henry : 319  
 Purrmann, Hans : 275  
 Puyana, Raphaël : 315  
  
**R**  
 Rabin, Gilbert : 107, 113-115  
 Racim, Mohammed : 33  
 Raczkiewicz, M. Wladyslaw : 319  
 Rademacher, Franz : 158, 160-161, 163-166, 174  
 Rameau, Jean-Philippe : 319  
 Raphael : 108  
 Rave, Paul Ortwin : 264  
 Raynal, Maurice : 31  
 Read, Sir Herbert : 257  
 Reber, Gottlieb Friedrich : 68, 72  
 Reboussin, Roger : 32-33  
 Redslob, Edwin : 79

- Reemtsma, Hermann F. : 86–87, 90  
 Regibo, Abel : 324  
 Rembrandt : 67  
 Renand, Georges : 184  
 Renoir, Pierre-Auguste : 63, 75, 184,  
     187–190, 192, 196–198, 274, 294  
 Renouf, M. : 100  
 Restout, Denise : 311, 314–315, 318–319,  
     322–324, 327  
 Reth, Alfred : 258  
 Rey, Robert : 274  
 Ribbentrop, Joachim von : 124–126, 170,  
     229  
 Riefenstahl, Leni : 293  
 Rilke, R.M. : 296  
 Riquet, René : 333–334, 337, 340  
 Rivière, Georges-Henri : 31  
 Rochlitz, Gustav : 12, 174, 285–286  
 Roeder, Emy : 265  
 Roeder, Günther : 223–225, 227–232,  
     234–235, 237, 239–244  
 Roemer, Paul : 203  
 Rogers, BG Pleas B. : 112  
 Roll : 62  
 Ronsard, Pierre de : 275  
 Roosevelt, Theodore : 267  
 Rorimer, James J. : 107, 112–115  
 Rosenberg, Alfred : 17, 90, 123, 125–127,  
     269, 303, 315–316  
 Rosenberg, Edmond : 286  
 Rosenberg, Léonce : 282  
 Rosenberg, Paul : 8, 12, 126, 131, 186, 274,  
     282, 285–288, 302  
 Rosengart, Siegfried : 273  
 Rosner, Ignacy : 285, 288  
 Rothschild (Familie) : 126, 131  
 Rouault : 67  
 Rousseau, Henri : 67, 69  
 Rozsa, Miklos : 317  
 Rubens, Peter Paul : 173  
 Ruitgens : 242  
 Rust, Bernhard : 230  
 Saenger-Sethe, Elisabeth : 295  
 Salles, Georges : 27, 115, 149, 152  
 Sambon, Alfred : 242  
 Sambon, Arthur : 230, 240, 242–244  
 Sand, George : 325  
 Sander, August : 268  
 Sarmiento, Comte : 38  
 Sauerlandt, Max : 259  
 Sauvage, René-Nobert : 101, 106, 109–110, 115  
 Scarlatti, Domenico : 318  
 Schacht, Hjalmar : 128  
 Schäfer, Heinrich : 223  
 Schapiro, Rosa : 258–259  
 Schiedlausky, Günther : 128  
 Schleich the Elder, Eduard : 137  
 Schleier, Rudolf : 87  
 Schlemmer, Oskar : 75, 194  
 Schmeling : 53  
 Schmidt, Franz : 317  
 Schmidt, Robert : 126, 191, 242  
 Schmidt-Rottluff, Karl : 78, 264  
 Schmit, Jean : 169  
 Schmitt, Otto : 129  
 Schneider, Gotthold : 80, 92,  
 Schoeller, André : 169, 186, 195, 198, 278  
 Scholz, Robert : 127–130, 132, 134–135  
 Schönberg, Arnold : 317  
 Schreiber, Otto Andreas : 92  
 Schreker, Franz : 317  
 Schuloff, Erwin : 317  
 Schumacher, Fritz : 79  
 Schunicke, Elsa : 313, 315, 323–324  
 Schwindt, Moritz von : 150  
 Secker, Hans : 68  
 Serna, Ismael de la : 70  
 Seuphor, Michel : 263  
 Seurat, Paul : 67  
 Severini, Gino : 33, 39–40  
 Sèze, Hermine de : 329–344  
 Sèze, Louis de : 329–344  
 Shapreau, Carla : 325–326  
 Sidroff : 235  
 Sieker, Hugo : 80  
 Sintenis, Renée : 58, 71–72  
 Sisley, Alfred : 151, 171, 173, 188, 194  
 Slevogt, Max : 90  
 Somnitz, Olga : 259, 264

- Speer, Albert : 124, 175  
 Sperling, Harry S. : 207  
 Spiro, Elisabeth Dorothea : 293, 296,  
     301–302  
 Spiro, Eugen : 291–309  
 Spiro, Peter : 295, 298  
 Spitzweg, Carl : 75  
 Stange, Alfred : 14, 159, 162, 181  
 Stengel, Theo : 316  
 Stern, Walter : 257  
 Sternheim, Thea : 45  
 Stockhausen, Hans-Adalbert : 103  
 Stoecklin, Max : 285  
 Stokowski, Leopold : 314  
 Stravinski, Igor : 317  
 Stuck, Franz von : 294, 309  
 Surlapierre, Nicolas : 291–292, 301  
 Survage, Léopold : 258  
 Swarzenski, Georg : 67  
 Szymanowski, Karol : 319
- Tarsilla** : 59  
 Teisserenc de Bort, Pierre-Edmond :  
     331–332,  
 Tériade : 59, 61, 70, 275  
 Thorndike, Charles : 285  
 Tieschowitz, Bernhard von : 102, 104–105, 168  
 Tietz, Hermann : 68  
 Tintoretto, Domenico : 67, 305  
 Titian (Titien) : 67  
 Tomforde von Ingram, Annemarie : 128  
 Tosi, Arturo : 38  
 Tozzi, Mario : 35, 37–40, 49  
 Tschudi, Hugo von : 65, 67–68
- Uhde, Wilhelm** : 16–17, 68, 294  
 Ullmann, Viktor : 317  
 Urban, Heinrich : 313  
 Usellini, Gianfilippo : 40  
 Utrillo, Maurice : 168, 184, 211
- Valdman, Aida** : 237  
 Valentin, Curt : 58, 72, 204, 273  
 Valland, Rose : 18, 26, 102, 105–106, 130,  
     134–136, 195, 300, 303, 305, 306, 319, 322
- van der Rohe, Mies : 58  
 Van Dongen, Kees : 279, 306  
 Van Gogh, Vincent : 65, 67, 69, 151, 153  
 Van Rees, Adya : 253–254  
 Van Rees, Otto : 253–254  
 Vaux, Marc : 108  
 Verdi, Giuseppe : 316  
 Verne, Henri : 101  
 Verrier, Jean : 103, 105–106, 111, 115  
 Verrochio, Andrea del : 324  
 Vines, Hernando : 59  
 Viollier, Jean : 59  
 Vlaminck, Maurice de : 279  
 Vogelweith, Peter : 317  
 Vollard, Ambroise : 67, 186–187, 190, 196,  
     198, 283  
 Vollard, Lucien : 186  
 Voss, Hermann : 14  
 Vrancx, Sebastien : 305  
 Vries, Willem de : 314, 317–319, 321, 323,  
     325, 327  
 Vuillard : 285
- Walden, Herwarth** : 254, 262–263  
 Walz, Friedrich : 188  
 Wankel, Ms. : 130  
 Webern, Anton : 317  
 Weill, Berthe : 59, 258  
 Weill, Kurt : 317  
 Wendland, Hans : 207, 209, 213, 219, 285  
 Werneburg, Gertrud : 83  
 Werner, Anton von : 137  
 Westheim, Paul : 58, 297  
 Waxman, Franz : 317  
 Wichert, Fritz : 64  
 Wieprecht, Erika G. : 262  
 Wildenstein, Georges : 126, 219  
 Wildt, Adolfo : 35, 40  
 Wilhelm II (Emperor) : 65  
 Wilhelm, Mark : 325  
 Wink, Christian : 219  
 Wolff, Gustav Heinrich : 266, 334–335, 337  
 Wolff-Metternich, Franz von : 16–17, 102–103,  
     166, 182, 231, 269  
 Wrampe, Fritz : 265, 267

Wüster, Adolf : 168–177, 186, 191–196,  
198–199, 229–230

Wüster, Nadine : 169, 172, 177

**Z**eisl, Eric : 317

Zemlinsky, Alexander von : 317

Zervos, Christian : 31, 53–56, 58–59, 61,  
64–65, 67–73, 281, 286, 288

Ziegler, Adolf : 82, 188, 264

# Index

## des institutions

Académie des Beaux-Arts : 30, 293–294  
Ägyptische Abteilung der Staatlichen Museen,  
Berlin : 223–224, 227–235, 237, 239, 241–244

Aktion Möbel : 307, 321–322

Aktuarium, Galerie : 285

Albany University : 302

Albert André, Musée : 63

Albertina, Wien : 218

Altonaer Museum, Hamburg : 129

Amt Bildende Kunst : 127

Amt Musik : 316, 321

André Schoeller Galerie : 278

André Weill, Galerie : 186

Archäologisches Museum, Poznań : 244

Architecture à Hambourg : 79

Archives diplomatiques, La Courneuve : 141,  
160, 302

Archives Nationales, Pierrefitte-sur-Seine :  
16–17, 25, 103, 140–141, 183, 206, 237, 333

Art Looting Intelligence Unit (ALIU) : 130, 187,  
192, 196, 208, 210–211, 216–217

Arthur Sambon, Galerie : 230, 240, 242–243

Association française d'expansion et  
d'échanges artistiques : 34

Auktionshaus Drouot, Paris (Hôtel Drouot) :  
17, 157, 198, 206, 283–285, 334

Auktionshaus Dorotheum, Wien : 230

Außenpolitisches Amt  
(Foreign Policy Office) : 125

**B**adisches Landesmuseum, Karlsruhe : 188

Bagnols-sur-Cèze, Musée : 63

Bayeux Commission des Arts : 98

Bibliothèque étrangère : 57

Bibliothèque Municipale, Bayeux : 100

Biennale, Venedig : 36



- Bignou, Galerie (Paris, New York) :  
183-184, 186-187, 189, 191-192, 194-196,  
198-199
- Bonaparte, Galerie : 33
- British Council : 286
- British Museum, London : 97
- Bureau de Concerts Valmalète : 321
- Burlington House, London : 97
- Burlington, Galeries : 257
- Cabinet Civil du Maréchal de France** : 337
- Carroll Carstairs Gallery, New York : 187
- Central Collecting Point (CCP) München :  
126, 136, 187, 210, 215, 216, 219-220
- Central Collecting Point (CCP) Wiesbaden :  
193, 238
- Central Collecting Points (CCP) : 136, 210,  
215, 218, 220
- Centre national des indépendants et  
paysans : 27
- Chambre des Beaux-Arts du Reich : 82
- Charles Ratton, Galerie : 230
- Charpentier, Galerie : 33, 258
- Comitato Italia-Francia : 34
- Comité consultatif de Bretagne : 25, 29
- Comité de confiscation des profits illicites :  
187-188, 191, 195-196, 200, 237
- Comité France-Italie : 34
- Commissariat général aux questions  
juives (CGQJ) : 17, 221
- Commission de récupération artistique  
(Artistic Recovery Commission, CRA) :  
18, 141, 149, 160, 200, 234, 303, 338
- Commission des confiscations : 82
- Commission nationale interprofessionnelle  
d'épuration : 200, 237
- Conseil des Musées Nationaux : 45
- Currier Museum of Art, Manchester, New  
Hampshire (USA) : 330-331
- Customs Bureau, New York : 150
- Deutsche Edelstahlwerke** : 194
- Deutsches Forum für Kunstgeschichte  
(DFK Paris), Paris : 228
- Deutsches Institut, l'Institut allemand, Paris : 76
- Deutsches Zentrum Kulturgutverluste : 150,  
182, 228
- Dienststelle des Beauftragten des Führers  
für die Überwachung der gesamten  
geistigen und weltanschaulichen Schulung  
der NSDAP (Office of the deputy of the  
Führer for the supervision of the entire  
intellectual and ideological education of  
the National Socialist German Workers'  
Party) : 127
- Dienststelle Westen : 126
- Direction des Musées Nationaux : 102
- Direction des Services de l'Architecture  
(Department of Architectural Services) :  
102, 107
- Dr. Becker et Newmann, Galerie : 257
- Durand-Ruel, Galerie : 65
- École du Louvre** : 118
- École Normale supérieure : 313
- Écoles étrangères, musée des Beaux-Arts : 26, 39
- Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg  
(Équipe d'intervention du Reichsleiter  
Rosenberg, the Reichsleiter Rosenberg  
Taskforce, ERR) : 12, 17, 123-135, 137, 189, 191,  
207-208, 258, 285-286, 303, 305-308, 312, 315,  
317, 321, 323
- Elberfelder Museumsverein : 64
- Emergency Rescue Committee  
(Comité de secours d'urgence américain) : 279
- Ernest Brummer Galerie Saint-Honoré : 238
- Ernst Arnold, Galerie : 187
- F. Kleinberger**, Galerie : 206-207
- Feldkommandatur : 103
- Fischer, Galerie : 273
- Flechtheim Galerie, Berlin : 61, 263
- Flechtheim Galerie, Düsseldorf : 53, 61, 69, 72,  
298, 263
- Fondation américaine : 30
- Frick Collection, New York : 187
- Fritz Gurlitt, Galerie : 309

- Galerie de France** : 277  
**Galerie de l'Élysée** : 288  
**Galerie der Lebenden**  
 (Galerie des vivants) : 78  
**Galerie Neue Kunst Fides, Dresden** : 79, 80  
**Garbis Kalebdjian, Galerie** : 230  
**Geheime Feldpolizei**  
 (Secret Field Police, GFP) : 126, 320  
**Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden** : 14  
**Georges Bernheim, Galerie** : 12, 38, 59, 64,  
 71-72, 284-285  
**Georges Petit, Galerie** : 12, 185-186  
**Grassi Museum, Leipzig** : 129  
**Guggenheim Gallery** : 257  
**Gurlitt, collection** : 12, 19, 75, 150
- Hagop, Galerie** : 230  
**Hamburger Kunstverein** : 188  
**Hamburger Kunstgesellschaft** : 78  
**Hans Adler Memorial Music Museum** : 324  
**Heinemann München, Galerie** : 128  
**Hetjens-Museum** : 167  
**Hildesheimer Pelizaeus-Museum** : 223  
**Hohe Schule, Leipzig (Projekt)** : 126, 315,  
 318, 322  
**Hugo Engel, Galerie** : 216-217, 219
- Inspecteur général des Monuments  
 historiques (general inspector of  
 historical monuments) under the  
 Direction de Services de l'Architecture** : 103  
**Institut celtique de Bretagne (ICB)** : 29  
**Institut Mémoires de l'Édition  
 Contemporaine (IMEC)** : 251, 254, 256-  
 257, 260, 262
- Jacques Seligmann & Co., Galerie** : 126  
**Jeanne Castel, Galerie** : 41-42  
**Jeu de Paume, musée du** : 42, 45, 48,  
 125-126, 131, 183, 285-286, 298, 303, 306, 319  
**Johannes Gutenberg-Universität, Mainz** : 182
- Kaiser-Wilhelm-Museum, Krefeld** : 161,  
 164, 167-189, 191-192, 199, 227
- Kampfbund für deutsche Kunst  
 (Militant league for German culture, KfdK)** : 128  
**Kampfbund für deutsche Kultur** : 80  
**Katia Granoff, Galleries** : 57  
**Krefelder Museum** : 194  
**Kronprinzenpalais Berlin** : 59, 78  
**Kunst-Dienst** : 80, 82-84, 87-94  
**Kunsthalle Bonn** : 76, 157  
**Kunsthalle Bremen** : 65  
**Kunsthalle Hamburg** : 58, 79, 173  
**Kunsthalle Mannheim** : 62  
**Kunsthalle / Kunstmuseum Basel** : 273, 257  
**Kunsthaltung am Boulevard Malesherbes** : 216  
**Kunsthistorisches Institut der Rheinischen  
 Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn** : 159, 181  
**Kunstmuseum Bern** : 185  
**Kunstmuseum Düsseldorf** : 164, 167  
**Kunstsammlung Fritz Thyssens** : 164  
**Kunstschutz** : 16-18, 102-105, 126, 142, 144,  
 158-161, 164-166, 175-176, 181, 183, 187, 192,  
 195, 199, 203, 216, 230-232, 243, 315  
**Kunstverein Hamburg** : 75, 78, 80-81, 92, 188  
**Kunstverein Köln** : 256
- La Sorbonne** : 29, 313  
**Landesgalerie Salzburg** : 188  
**Landesmuseum Bonn  
 (Rheinisches Landesmuseum)** : 159 - 160,  
 163 - 164, 166, 168, 174, 176, 227  
**Landesmuseum Hannover** : 68  
**Landesmuseum Karlsruhe** : 188  
**Landgrafenmuseum Kassel** : 243  
**Landowska Center (Lakeville)** : 314  
**Le Figaro** : 31, 48  
**Lehmbruckmuseum, Duisburg** : 266  
**Ligue internationale contre le fascisme** : 297  
**Loebl, Galerie** : 206 - 207, 209  
**Louis Carré, Galerie** : 274, 276  
**Louvre, musée du** : 17-18, 19, 32, 67, 97-99,  
 101, 103-110, 112-118, 126-127, 129, 131, 135,  
 141, 145, 147-148, 225, 303, 306  
**Luxembourg, musée du** : 26, 30, 32, 62, 67
- Maeght, Galerie** : 278  
**Manufacture des tapisseries de Vienne** : 342

- Marseille & Vildrac, Galerie : 64  
 Metropolitan Museum of Art, New York :  
 97, 107, 111, 152–153, 238–239, 240, 330,  
 Militärbefehlshaber in Frankreich  
 (German Military Commander in  
 France, MBF) : 126, 181, 192, 216  
 Mills College : 279  
 Minister of Foreign Affairs : 124  
 Ministère de l'Économie et des Finances : 146  
 Ministère de l'Éducation nationale  
 (Ministry of National Education) : 102,  
 104, 107, 143–144, 333, 342  
 Ministère de l'Éducation Nationale et à la  
 Jeunesse (Ministry of National  
 Education and Youth) : 143–144  
 Ministère de l'Industrie  
 (Industry Ministry) : 145  
 Ministère de la Production industrielle  
 (Ministry of Industrial Production) : 142  
 Ministère de la Propagande : 83, 86,  
 91–92, 94, 265, 267  
 Ministère de l'Europe et des Affaires  
 étrangères : 302–303  
 Ministère français des Anciens  
 Combattants et victimes de guerre : 270  
 Ministère des Affaires étrangères  
 allemand : 90  
 Mobilier National (General administrator  
 of the national furniture depository) :  
 132, 341, 344  
 Mobilier National, Aubusson : 341  
 Monuments Man : 107  
 Musée de Grenoble : 38, 63–64  
 Musée des Beaux-Arts, Berne : 76  
 Musée des Beaux-Arts, Caen : 98  
 Musée d'Orsay : 141, 187–188, 190  
 Musée Juif de Berlin : 295  
 Musée Napoléon in the Louvre Palace :  
 97–98  
 Musée National d'Art Moderne (MNAM) :  
 27, 126, 276, 281, 298, 299  
 Musée Galliera : 253  
 Musées de France : 27  
 Musées Nationaux (national museums)  
 de France : 18, 25–26, 30, 45, 101–102,  
 140–141, 145–146, 149, 189, 300, 303  
 Musées Nationaux Récupération (MNR) : 18,  
 103, 160, 172, 208, 225  
 Museum Folkwang Essen : 161, 164, 166, 168,  
 177, 188–189, 192–194, 198, 227  
 Museum Folkwang Hagen : 68, 263  
 Museum für Kunst und Gewerbe  
 (Musée des Arts appliqués), Hamburg : 161,  
 198, 259  
 Museum für Völkerkunde Hamburg  
 (Museum am Rothenbaum, Kulturen und  
 Künste der Welt, MARKK) : 129  
 Museum of Modern Art (MoMA), New York : 301  
 Musikhochschule  
 (Conservatoire de musique), Berlin : 313  
 Myrbor Galerie : 57  
 National Archives and Records  
 Administration (NARA) Washington D.C. :  
 212, 215, 218  
 National Museum in Stettin : 129  
 Nationalgalerie Berlin : 59, 65–66, 78, 226,  
 264, 295  
 Neue Pinakothek München : 65  
 Neupert, Galerie : 285  
 Ober Ost : 78–79  
 Oberregierungsrat : 91  
 Office des biens et intérêts privés (OBIP) : 18, 303  
 Office des Changes  
 (Exchange Control Office) : 144–145  
 Office of Strategic Services (OSS)/Art Looting  
 Investigation Unit (ALIU) : 130, 208,  
 210–211, 216–217  
 Opération art dégénéré : 82–83, 87, 94, 259  
 Orangerie, musée de : 64  
 Organisation des Francs-Tireurs et  
 Partisans français : 280  
 Palais de Tokyo, Paris : 276, 321–322,  
 Pariser Tageszeitung : 297  
 Paul Graupe & Cie, Galerie : 214  
 Philipps-Universität Marburg : 103

- Pierre Galerie : 57  
 Princeton University : 301
- R**  
 Rathaus Oslo : 83  
 Reichsbank, Berlin : 334–335, 337, 340, 344  
 Reichskammer der bildenden Künste  
 (Chambre des Beaux-Arts du Reich) : 82  
 Reichskreditkasse : 344  
 Reichskulturkammer : 214, 267, 296  
 Reichskunstwart : 79, 86  
 Reichsminister für Wissenschaft,  
 Erziehung und Volksbildung : 230  
 Reichsministerium für Volksaufklärung  
 und Propaganda : 82  
 Reichspressekammer  
 (la Chambre de presse du Reich) : 88  
 René Drouin, Galerie : 258  
 Renou & Colle, Galerie : 288  
 Rheinischen Landesmuseum Bonn : 160,  
 174, 226  
 Rheinlandkommission : 163–166, 174, 176  
 Rieger & Co. (Transportgesellschaft) : 175,  
 Roberts Commission : 129, 151, 158, 212,  
 237, 285–286,  
 Royal Air Force : 267
- S**  
 S.T.O. (Service du travail obligatoire): 280  
 Saint-Louis Art Museum : 273  
 Salon des Tuileries : 258  
 Salons de la Société des artistes français : 30  
 Säuberungskommission : 208  
 Schenker : 158, 175, 217, 226–227, 231–232  
 Schlossmuseum (Schloss Museum), Berlin :  
 45, 126, 232  
 Schwabinger Kunstfund : 14  
 Secrétariat Général des Beaux-Arts  
 (Fine Arts administration) : 102–104, 341  
 Seligmann, Galerie : 126, 206  
 Service des Monuments Historiques :  
 107, 111, 113–116  
 Sicherheitsdienst (SD) : 210  
 Société des Nations (S.D.N.) : 37  
 Société nationale des Beaux-Arts : 30
- Sonderauftrag Linz  
 (Projekt Führermuseum, Projet spécial  
 Linz, pour le musée du Führer, Projet du  
 musée du Führer à Linz) : 14, 124, 147  
 Sonderauftrag Monumentalmalerei,  
 la Mission spéciale peinture monumentale : 93  
 Sonderauftrag Bretagne : 104  
 Sonderbund westdeutscher Kunstfreunde und  
 Künstler (Association d'artistes et amis des  
 arts, N.d.E.): 54, 61, 69–70, 256, 262–263  
 Sonderstab Bildende Kunst : 127  
 Sonderstab Musik : 312, 315–319, 321, 323–324  
 Spedition Maas & Nolte : 175  
 SS Deutsches Ahnenerbe  
 (German ancestral heritage) : 103  
 St. Etienne, Galerie : 301  
 St.-Annen-Museum, Lübeck : 79  
 Staatliche Gemäldegalerie, Berlin : 83  
 Staatliche Museen, Berlin : 65, 229, 239, 241, 269  
 Staatlichen Kunstsammlungen, Dresden : 217, 244  
 Städel Museum (Städelmuseum), Frankfurt :  
 67, 273  
 Städtische Galerie, Frankfurt : 273  
 Städtische Kunstsammlung, Düsseldorf : 70  
 Städtische Museum für Kunst und Gewerbe,  
 Wuppertal : 198  
 Städtisches Museum, Osnabrück : 129  
 Städtisches Museum, Stettin : 129  
 Statens Museum for Kunst, Copenhagen : 273  
 Stürmer, Der : 296  
 Suermondt-Museums, Aachen : 159, 161,  
 164–165, 167, 175  
 Syndicat de la presse artistique : 30
- T**  
 Tanner, Galerie : 254  
 Technische Hochschule, Stuttgart : 129  
 Technische Universität, Dresden  
 (Université technique de Dresde) : 78, 80, 88  
 Technische Universität, Berlin : 20, 228  
 Temple de la Musique Ancienne : 314–315, 318
- U**  
 Unesco : 326  
 Union des artistes libres : 292, 297, 302  
 United Restitution Organization (URO) : 296



USS Office of Strategic Services (OSS) :  
130, 151, 208, 210–211, 216–217

**V**an Leer Galerie : 57

Verband Rheinischer Museen : 157–160,  
164

Victoria and Albert Museum (V&A),  
London: 286

Völkischer Beobachter : 127

Vollard, Nachlass: 196

**W**allraf-Richartz Museum, Köln : 77, 92,  
159, 161, 164, 176–177, 187, 195–199

Warburg Library : 58

Wildenstein, Galerie : 142, 151

Wolfgang Gurlitt Neue Galerie, Linz : 309

**Y**ervant (Édouard) Hindamian, Galerie : 230

**Z**ak Galerie : 57

Zwickau, Museum : 75, 78, 88



# Crédits

## Couverture

© Succession H. Matisse / VG Bild-Kunst, Bonn 2022

## Frontispices

p. 5 © Paris, Archives nationales, 20144707/289, VG Bild-Kunst, Bonn 2022 ; p. 24 Paris, Archives nationales, 20144707/287 ; p. 52, 119 et 245 © domaine public ; p. 96 © Coll. Bayeux Museum ; p. 122 © BArch, B 323 Bild-0311-009 ; p. 290 © BArch, B 323 Bild-0311-031 ; p. 310 © BArch, B 323 Bild-0311-085 ; p. 138 © MuMa Le Havre / Charles Maslard ; p. 155 © Getty's Open Content Program ; p. 156 et 179 © RMN-Grand Palais / Gérard Blot ; p. 180 et p. 201 © National Gallery of Art, Washington, D. C. ; p. 202 © Photo Musées de Strasbourg, M. Bertola ; p. 222 © Staatliche Museen zu Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung ; p. 248 et 271 © Donation Otto Freundlich, Musée Tavet, Musées de Pontoise ; p. 272 © Succession H. Matisse / VG Bild-Kunst, Bonn 2022 ; p. 328 et 345 © Currier Museum of Art

## Introduction

1 © Robert DOISNEAU/GAMMA RAPHO ; 2 © Succession H. Matisse / VG Bild-Kunst, Bonn 2022

## Elena Maria Rita Rizzi

1 © Paris, Archives nationales, 20144707/287 ; 2 © Paris, Archives nationales, 20144707/289 ; 3 © Paris, Archives nationales, 20144707/289, VG Bild-Kunst, Bonn 2022 ; 4 © Paris, Archives nationales, F/21/6764 ; 5 © Paris, Archives nationales, 20144707/294

## Chara Kolokytha

1 © Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Cöln, Catalogue 1912 ; 2-4 © Cahiers d'art ; 5 © Querschnitt ; 6 © domaine public

## Meike Hoffmann

1, 5 © Archiv Forschungsstelle « Entartete Kunst », Freie Universität Berlin ; 2 © Universitätsbibliothek Heidelberg / Der Kreis: Zeitschrift für künstlerische Kultur ; Organ der Hamburger Bühne 8.1931 / 0533 ; 3 © Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin ; 4 © Privatbesitz ; 6 © Politisches Archiv, Paris, 1205-Kult. 1., Auswärtiges Amt / Botschaft Paris / Deutsche Kulturpropaganda in Frankreich, August 1941 bis Oktober 1942, o. Bl. ; 7 © Stadtarchiv Güstrow, Sammlung Heinrich und Reiner Benox, Aufnahme Reiner Benox 1992

## Iñigo Salto Santamaría

1 © Coll. SABL – Bayeux ; 2, 6-8 © Coll. Bayeux Museum ; 3 © Centre Pompidou – MNAM/CCI – Bibliothèque Kandinsky-Fonds Marc Vaux ; 4 © Archives nationales, CP/64AJ/720/17 ; 5 © The Cloisters Library and Archives, The Metropolitan Museum of Art, New York

Nathalie Neumann

1, 4, 6 © Private archive Borchers ; 2 © BArch, B 323 Bild-0311-021 ; 3 © BArch, B 323-811 ; 5 © The National Archives

Vanessa von Kolpinski

1 © Getty's Open Content Program ; 2 © MuMa Le Havre / Charles Maslard ; 3 © The National Archives ; 4 © Met's Open Access initiative

Elisabeth Furtwängler

1 © G. John, 150 Jahre Verein der Altertumsfreunde im Rheinland, Köln 1991, S. 96 ; 2 © Biographisches Handbuch des deutschen Auswärtigen Dienstes: 1871-1945, Hrsg.: Auswärtiges Amt, Historischer Dienst, Bd. 5: T - Z, Nachträge, Bernd Isphording u.a., Paderborn/Schöningh 2014, S. 337 ; 3 © Museum Folkwang ; 4 © RMN-Grand Palais / Gérard Blot ; 5 © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

Sabine Scherzinger

1 © Mainz, Johannes Gutenberg-Universität, Sabine Scherzinger ; 2 © National Gallery of Art, Washington, D. C. ; 3 © Krefeld, Archiv Kunstmuseen Krefeld ; 4 © Bildarchiv Foto Marburg ; 5 © Rheinisches Bildarchiv, rba\_607284

Gitta Ho

1 © Claude Lesné und Anne Roquebert, Catalogue des peintures MNR, Paris 2004, p. 68 ; 2 © Office of Strategic Services (OSS)/Art Looting Investigation Unit (ALIU), Consolidated Interrogation Report (CIR), Nr. 2, The Goering Collection, Attachment 14 ; 3-5 © National Archives and Records Administration, Washington, D. C

Mattes Lammert

1 © domaine public ; 2 © The National Archives, ref. FO1046/763/3 ; 3 © Staatliche Museen zu Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Photo : Kyra Gospodar ; 4 © Bundesarchiv, Bild 183-S89884, Kämpfel ; 5 © domaine public ; 6 © Staatliche Museen zu Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung ; 7 © Staatliche Museen zu Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Photo : Mattes Lammert

Denise Vernerey-Laplace

1-5 © Donation Otto Freundlich, Musée Tavet, Musées de Pontoise

Hélène Ivanoff

1 © Succession H. Matisse / VG Bild-Kunst, Bonn 2022, Photo © Courtesy National Gallery of Art, Washington ; 2-3 © Succession H. Matisse / VG Bild-Kunst, Bonn 2022, Photo © Archives Henri Matisse (D.R.) ; 4 © Succession H. Matisse / VG Bild-Kunst, Bonn 2022, Photo © The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

Sophie Juliard

1 © VG Bild-Kunst, Bonn 2022, Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Bertrand Prévost ; 2 © Archives Ministère Affaires Étrangères et Européennes, OBIP 41775



Pascale Bernheim

1 © Philippe Halsman/Magnum Photos ; 2 © ASWL St Leu la Forêt ; 3 © Bundesarchiv, Berlin ;  
4 © domaine public ; 5-6 © Mémorial de la Shoah, Paris (France)

Margaux Dumas

1 © Archives diplomatiques ; 2 © Currier Museum of Art ; 3 © domaine public ; 4 © Médiathèque de  
l'architecture et du patrimoine

Qui sont les acteurs du marché de l'art entre la France et l'Allemagne ? Quelle lecture politique peut-on faire de l'histoire des collections ? Alors que le début des années 1920 témoigne, après la rupture de la guerre, d'une reprise dynamique des échanges entre les deux États, ces derniers furent modifiés par l'instauration du nazisme à partir de 1933, puis l'Occupation de la France. À partir d'études de cas concernant des institutions culturelles, des réseaux marchands, ainsi que des parcours et collections d'artistes, les 15 contributions de cet ouvrage se consacrent aux réseaux transnationaux du marché de l'art de l'Entre-deux-guerres aux années suivant la Libération. Elles donnent à voir les enjeux et les implications politiques des transactions commerciales relatives aux œuvres d'art, mettant en lumière la complexité des rapports, encore largement inédits à ce jour, entre arts et politiques.



PASSAGES Online 4

Julia Drost, Fabrice Flahutez,  
Martin Schieder (éd.)  
**Le surréalisme et l'argent**

Paris/Heidelberg  
DFK Paris/arthistoricum.net  
2020  
ISBN 978-3-947449-51-4



PASSAGES Online 7

Birgit Ulrike Münch und  
Wiebke Windorf (Hrsg.)  
**Transformer le Monument  
funéraire** - Möglichkeitsräume  
künstlerischer Überbietung des  
französischen Monuments im  
18. und 19. Jahrhundert

Paris/Heidelberg  
DFK Paris/arthistoricum.net  
2021  
ISBN 978-3-948466-58-9



PASSAGES Online 10

André Gunthert, Thomas  
Kirchner und Marie-Madeleine  
Ozdoba (Hrsg.)  
**Nouveaux médias: mythes  
et expérimentations dans  
les arts**

Paris/Berlin/Heidelberg  
DFK Paris/Naïma/  
arthistoricum.net  
2021  
ISBN 978-3-98501-003-5