Gurlitt. Un Bilan

16. 9. 2022 —
15. 1. 2023

fr

KUNST
MUSEUM
BERN

GUIDE DE L'EXPOSITION

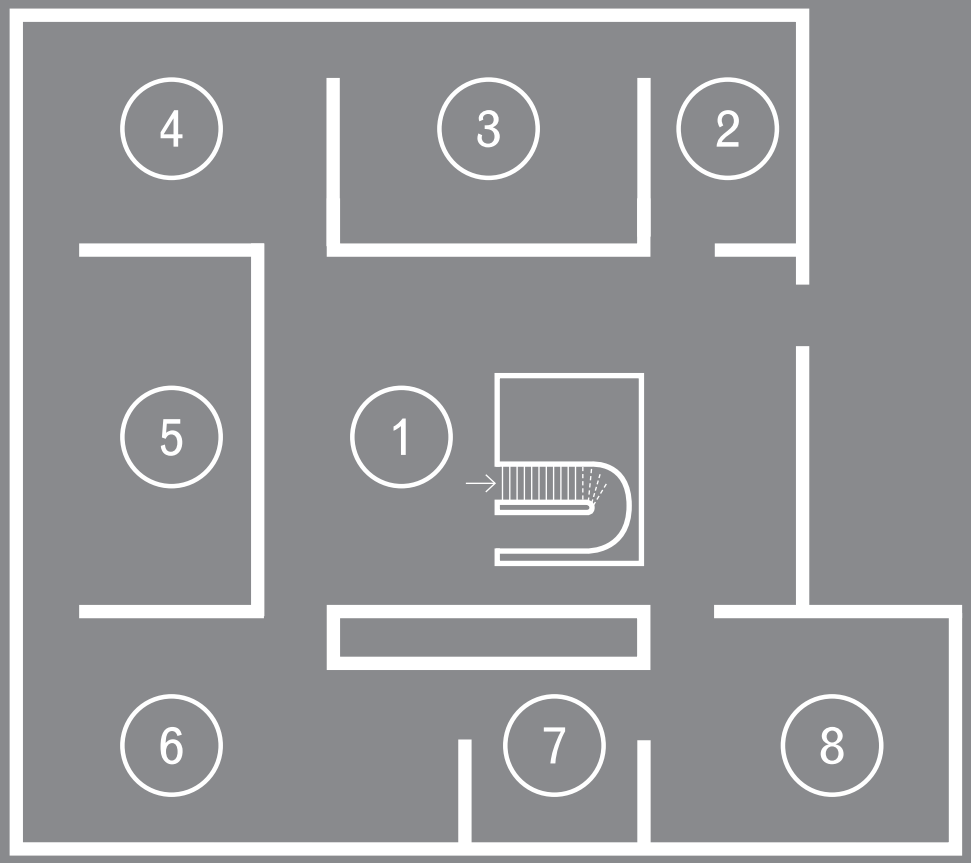
Gurlitt. Un Bilan

Plan des salles

Rez-de-chaussée

1 — 8

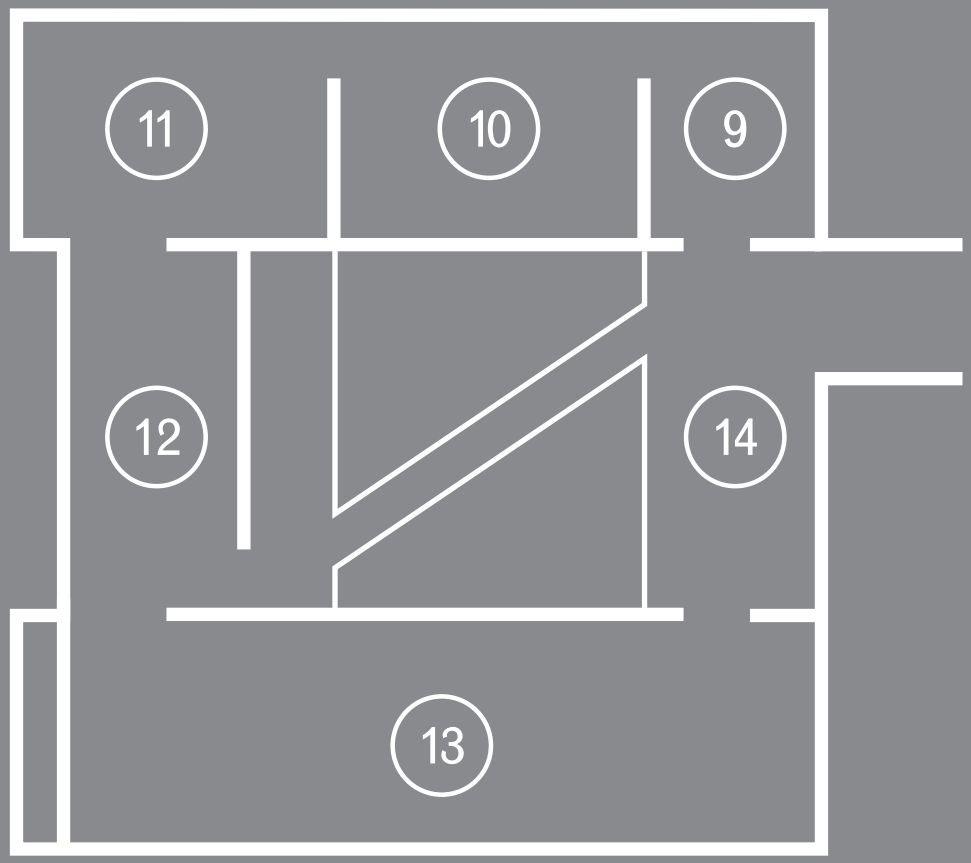
1 Gurlitt. Un Bilan
2 Art spolié ?
3 Recherche de traces
4 Max Beckmann
5 Hildebrand Gurlitt I
6 Saisies
7 Légal ?
8 Sauveur de l'art moderne ?



Premier étage

9 — 14

9 Strates temporelles
10 Les impasses
11 Max Liebermann
12 Hildebrand Gurlitt II
13 Marchés de guerre
14 Un héritage lié à des responsabilités



Gurlitt.
Un Bilan

Tirer un bilan, c'est rendre des comptes.

En novembre 2014, le Kunstmuseum Bern a accepté le legs de Cornelius Gurlitt (1932–2014). Le Kunstmuseum Bern a ainsi également repris la responsabilité de ces œuvres d'art à l'histoire tumultueuse.

L'existence des quelque 1'600 œuvres d'art a été divulguée en 2013. Ces œuvres proviennent de la succession du père de Cornelius Gurlitt, de l'historien de l'art et marchand d'art Hildebrand Gurlitt (1895–1956). On savait que Hildebrand Gurlitt avait fait commerce d'œuvres d'art pour le compte du régime national-socialiste, lorsque celui-ci était au pouvoir en Allemagne (1933–1945).

La suspicion qu'il s'agissait d'art spolié par le régime nazi a donné lieu à plusieurs années de recherches, qui ont occupé des équipes en Allemagne et en Suisse. Il s'est avéré que plus de 1'000 œuvres d'art du legs de Gurlitt avaient été acquises par Hildebrand Gurlitt après 1933.

En décembre 2021, le Kunstmuseum Bern a définitivement accueilli dans ses collections plus de 1'600 œuvres d'art du legs Gurlitt. Auparavant, cinq œuvres ont été remises à la République fédérale d'Allemagne. Neuf autres œuvres ont été restituées depuis 2011. Deux œuvres ont été restituées aux héritiers de deux familles, dans le sens d'une « solution juste et équitable » selon les « Principes de Washington » de 1998.

Dans cette exposition, nous montrons les défis de notre temps liés aux œuvres d'art et à leur histoire. Nous donnons un aperçu de huit années de recherches sur un héritage à l'histoire tumultueuse.

Chronologie du legs Cornelius Gurlitt

Septembre 2010
À la suite d'un contrôle douanier dans un train entre Zurich et Munich, le parquet bavarois ouvre une enquête contre **Cornelius Gurlitt** pour soupçon de fraude fiscale.

Février-mars 2012
L'appartement munichois de Cornelius Gurlitt est perquisitionné par le **parquet d'Augsbourg** et les œuvres qui s'y trouvent sont mises à l'abri.

3 novembre 2013
Un article du magazine « Focus » révèle l'existence au public du « Fonds d'art de Schwabing ». Une grande partie de la collection proviendrait en grande partie de spoliations de l'époque du National-socialisme.

Novembre 2013
La taskforce « Fonds d'art de Schwabing », une équipe internationale de chercheurs mise en place par la République fédérale d'Allemagne et l'État libre de Bavière, débute ses recherches sur la provenance des œuvres. La liste des œuvres saisies sera rendue publique dans les semaines suivantes sur la base de données en ligne Lost Art.

Février 2014
La justice désigne un tuteur et des avocats chargés de représenter Cornelius Gurlitt. Ceux-ci informent le parquet que d'autres œuvres ont été également retrouvées dans sa maison de Salzbourg.

Avril 2014
Cornelius Gurlitt conclut un accord avec l'État libre de Bavière et la République fédérale d'Allemagne sur le futur traitement de ses œuvres. Il accepte qu'elles soient examinées par la taskforce « Fonds d'art de Schwabing » et se déclare prêt, en cas de spoliation avérée, à restituer les œuvres aux descendants des propriétaires légaux.

6 mai 2014
Cornelius Gurlitt décède à Munich à l'âge de 81 ans. Le lendemain, le 7 mai 2014, la **Fondation Kunstmuseum Bern** est informée qu'il l'a désignée comme légataire universel dans son testament.

21 novembre 2014
Des parents de Cornelius Gurlitt contestent la validité du testament.

24 novembre 2014
Au terme d'un délai de réflexion de sept mois, le Kunstmuseum Bern décide d'accepter la succession de Cornelius Gurlitt.

Mars-avril 2015
Le tribunal des successions de Munich confirme la validité du testament de Cornelius Gurlitt. Une partie de sa famille fait appel de ce jugement.

Mai 2015
Deux tableaux de la succession peuvent être restitués à leurs propriétaires : les descendants de David Friedmann (1857–1942) rentrent en possession de l'œuvre *Reiter am Strand* (Cavaliers à la plage, 1901) de Max Liebermann. Le tableau *Femme à l'éventail* (1923) d'Henri Matisse est rendu aux héritiers de Paul Rosenberg (1881–1959).

14 janvier 2016
La taskforce « Fonds d'art de Schwabing » publie son rapport final de recherche. La poursuite des recherches sera assurée par le **projet « Recherche de provenance Gurlitt »** du Deutsches Zentrum Kulturgutverluste (Centre allemand pour les pertes de biens culturels).

15 décembre 2016
La Cour d'appel de Munich réfute la contestation du testament de Cornelius Gurlitt; la **Fondation Kunstmuseum Bern** est donc l'héritière légale.

20 février 2017
Le dessin *Intérieur d'une église gothique* (1874) d'Adolph von Menzel est restitué aux descendants d'Elsa Helene Cohen (1874–1947).

Mai 2017
Le tableau *Le Louvre, matin* (1902) de Camille Pissarro est restitué aux héritiers de Max Heilbronn (1902–1998).

Novembre 2017
Le Kunstmuseum Bern et la Bundeskunsthalle de Bonn exposent pour la première fois des œuvres de la succession de Cornelius Gurlitt.

Décembre 2017
Le projet « Recherche de provenance Gurlitt » est achevé. A partir de janvier 2018, la Fondation Deutsches Zentrum Kulturgutverluste est responsable du projet suivant **« Évaluations, documentations et travaux de recherche ciblés concernant le fonds d'art Gurlitt »**.

Avril 2018
Le Kunstmuseum de Berne présente l'exposition *Collection Gurlitt. État des lieux: Les spoliations nazies et leurs conséquences*.

Juillet 2018
La Fondation Kunstmuseum Bern trouve un accord avec les héritiers de Paul Cézanne concernant le sort du tableau *La Montagne Sainte-Victoire* (1897). La communauté des héritiers de Cézanne reconnaît le Kunstmuseum Bern comme propriétaire légitime du tableau. En contrepartie, le Kunstmuseum Bern convient avec le musée Granet d'exposer régulièrement l'œuvre à Aix-en-Provence.

Septembre 2018
Le Gropius Bau à Berlin présente l'exposition *Collection Gurlitt. État des lieux: Les spoliations nazies et leurs conséquences*.

Décembre 2018
Le projet « Évaluations, documentations et travaux de recherche ciblés concernant le fonds d'art Gurlitt » au Deutsches Zentrum Kulturgutverluste est achevé.

Janvier 2019
Le tableau *Portrait de jeune femme assise* (1850–1855) de Thomas Couture est restitué aux héritiers de Georges Mandel (1885–1944). Le dernier projet de recherche « Publication et documentation des résultats du fonds d'art Gurlitt » est lancé au Deutsches Zentrum Kulturgutverluste.

Juillet 2019
Le tableau *Quai de Clichy. Temps gris* (1887) de Paul Signac est restitué aux héritiers de Gaston Prosper Lévy (1893–1977). En collaboration avec le **centre de recherche « Art dégénéré » de l'université de Hambourg**, le Kunstmuseum Bern commence les recherches de provenance sur le lot d'art dit « dégénéré » du fonds d'art Gurlitt.

Septembre 2019
L'Israël Museum à Jérusalem présente l'exposition *Fateful choices : Art from the Gurlitt trove*.

Novembre 2019
Le Kunstmuseum Bern vend le tableau *Marine, Temps d'orage* (1873) d'Édouard Manet au National Museum

of Western Art de Tokyo. Le produit de la vente permet de couvrir les déficits que le Kunstmuseum Bern a subis jusqu'à présent en lien avec le legs Cornelius Gurlitt.

Décembre 2019

Le projet « Publication et documentation des résultats du fonds d'art Gurlitt » du Deutsches Zentrum Kulturgutverluste est achevé.

Janvier 2020

L'aquarelle *Dame en blanc* (1880) et l'huile sur toile *Dame de profil* (1881) de Jean-Louis Forain sont restituées aux héritiers d'Armand Isaac Dorville (1875–1941). Trois œuvres du legs Gurlitt sont cédées à l'État libre de Bavière pour le paiement des droits de succession. Elles se trouvent aujourd'hui aux Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Pinakothek der Moderne et au Staatliche Graphische Sammlung Munich.

Janvier 2021

Le dessin *Das Klavierspiel* (Le jeu de piano, vers 1840) de Carl Spitzweg est restitué aux héritiers d'Henri Hinrichsen (1868–1942).

Novembre 2021

Après plusieurs années de recherches sur le legs Cornelius Gurlitt et après avoir procédé à de nombreuses clarifications et évaluations en faisant appel à des experts internationaux indépendants, la Fondation Kunstmuseum Bern décide de la manière de traiter les œuvres dont la provenance n'a pas été clarifiée.
La Fondation Kunstmuseum Bern décide de remettre les aquarelles *Dompteuse* (1922) et *Dame in der Loge* (Dame dans la loge, 1922) d'Otto Dix aux héritiers du Dr Ismar Littmann ainsi qu'aux héritiers du Dr Paul Schaefer.

10 décembre 2021

Le Kunstmuseum Bern publie les œuvres du legs Cornelius Gurlitt dans la **base de données en ligne DER NACHLASS GURLITT**.

Janvier 2022

Cinq œuvres dont la provenance n'a pas été clarifiée et dont le Kunstmuseum a abandonné la propriété sont remises à la République fédérale d'Allemagne. Elles se trouvent aujourd'hui dans la collection de **l'administration fédérale des arts**.

Juin 2022

Les aquarelles *Dompteuse* (1922) et *Dame in der Loge* (1922) d'Otto Dix sont vendues aux enchères en faveur des héritiers du Dr Ismar Littmann et des héritiers du Dr Paul Schaefer, **conformément à l'accord conclu** avec ces derniers.

Cornelius Gurlitt (1932–2014)

2010 – 2014

Cornelius Gurlitt est le fils du marchand d'art Hildebrand Gurlitt. Suite à la saisie (en 2012) d'œuvres d'art en sa possession, Gurlitt donne son accord pour que l'on vérifie si des pièces de sa collection font partie d'œuvres d'art spoliées par les nazis. Il est parmi les premiers particuliers qui acceptent les « Principes de Washington » (1998) et sont prêts à restituer aux descendants des propriétaires légitimes les œuvres d'art dont il est prouvé qu'elles ont été volées par les nazis. Le 6 mai 2014, Cornelius Gurlitt meurt à Munich. Son testament désigne comme légataire universel la Fondation Kunstmuseum Bern.

Le parquet d'Augsbourg

2012 – 2014

Jusqu'au mars 2012, le parquet d'Augsbourg saisit des œuvres d'art et des documents dans l'appartement de Cornelius Gurlitt dans le cadre d'une enquête judiciaire pour soupçon de fraude fiscale.
En novembre 2013, le parquet d'Augsbourg publie la liste des 126 premières œuvres d'art de la collection Gurlitt dans la base de données Lost Art. Dans le cas de ces œuvres, il n'a pas été possible d'exclure une spoliation liée aux persécutions perpétrées sous le régime nazi en Allemagne (art spolié). En avril 2014, le parquet d'Augsbourg lève la saisie.

La taskforce « Schwabinger Kunstfund »

2013 – 2015

La République fédérale d'Allemagne et l'État libre de Bavière 2013 ont créé en 2013 la taskforce « Schwabinger Kunstfund » (Fonds d'art de Schwabing). En novembre 2013, cette équipe composée de spécialistes internationaux débute les recherches sur la provenance des œuvres du fonds d'art Gurlitt. Les études visent à identifier les œuvres spoliées sous le régime nazi en Allemagne (1933–1945) pour « des raisons de persécutions raciales, religieuses ou politiques ». Elles sont effectuées conformément aux « Principes de Washington » (1998) et à la « Déclaration commune de la République fédérale, des Länder et des associations nationales des autorités locales sur la recherche et restitution des biens culturels spoliés dans le cadre des persécutions nazies, notamment ceux appartenant à des propriétaires juifs » (« Gemeinsame Erklärung », 1999).

Projets du Deutsches Zentrum Kulturgutverluste

2016 – 2019

Succédant à la taskforce « Schwabinger Kunstfund », des projets se chargent de réaliser la suite des études de provenance concernant des œuvres de la collection Gurlitt sous la responsabilité de la Fondation Deutsches Zentrum Kulturgutverluste (Centre allemand pour les pertes de biens culturels). Jusqu' au 31 décembre 2017, c'est le projet « Recherche de provenance Gurlitt » qui est responsable de la recherche sur la succession de Cornelius Gurlitt. Ensuite, de janvier 2018 à décembre 2019, les résultats des recherches sont documentés par les projets « Évaluations, documentations et travaux de recherche ciblés concernant le fonds d'art Gurlitt » et « Publication et documentation des résultats du fonds d'art Gurlitt ». Ces résultats sont publiés dans la base de données du Deutsches Zentrum Kulturgutverluste et dans la publication *Fonds d'art Gurlitt. Pistes de la recherche* (2020).
La République fédérale d'Allemagne finance ces projets à partir des fonds de la Déléguée du gouvernement fédéral à la culture et aux médias.

Kunstmuseum Bern

depuis 2014

Dans son testament de 2014, Cornelius Gurlitt désigne la Fondation Kunstmuseum Bern comme légataire universel. En novembre 2014, le Kunstmuseum Bern accepte l'héritage. Le Kunstmuseum Bern, la République fédérale d'Allemagne et l'État libre de Bavière assument conjointement la responsabilité d'effectuer les recherches de provenance et la restitution de l'art spolié par les nazis aux propriétaires légitimes ou à leurs héritières ou héritiers. Le Musée des Beaux-arts de Berne possède depuis 2017 un département de recherche de provenance responsable de mener les recherches sur le legs Gurlitt. Les résultats des recherches sont publiés depuis décembre 2021 dans la base de données en ligne DER NACHLASS GURLITT.

Administration fédérale de l'art

depuis 2020

La majeure partie des œuvres d'art appartenant à la République fédérale d'Allemagne sont gérées par la Kunstverwaltung des Bundes. En font partie les biens culturels issus du patrimoine du Reich allemand, du patrimoine de l'État de la RDA et les biens culturels acquis par la République fédérale d'Allemagne. Depuis 2020, la Kunstverwaltung des Bundes est également l'interlocutrice pour les signalements de découvertes d'œuvres appartenant à la collection Gurlitt. Ces signalements sont publiés dans la base de données « Lost Art » du Deutsches Zentrum Kulturgutverluste.
En décembre 2021, le Musée des Beaux-arts de Berne remet à la République fédérale d'Allemagne cinq œuvres d'art du legs Cornelius Gurlitt dont la provenance n'est pas élucidée. La responsabilité de poursuivre les recherches de provenance sur ces œuvres est alors transférée à la Kunstverwaltung des Bundes.

Art spolié ? Histoire et responsabilité

2

La suspicion d'art spolié a donné lieu à d'importantes recherches en provenance concernant le patrimoine artistique de Hildebrand Gurlitt.

La vente forcée d'œuvres d'art en raison des persécutions, à l'époque du national-socialisme, est depuis longtemps considérée comme une spoliation. Des marchands d'art comme Hildebrand Gurlitt ont profité des saisies et des ventes forcées par nécessité existentielle. Depuis 1998, les « Principes de Washington » fixent les dispositifs internationaux pour la restitution de biens spoliés au cours de l'Holocauste. Les signataires, dont la Suisse et la République fédérale d'Allemagne, s'engagent à soutenir la recherche d'art spolié et à rechercher une « solution juste et équitable » dans les cas litigieux.

Dans le cadre d'une convention avec la République fédérale d'Allemagne et le Land de Bavière, Cornelius Gurlitt a été l'une des premières personnes privées à accepter, en 2014, les « Principes de Washington ». Le Kunstmuseum Bern avait reconnu les « Principes de Washington » en 1998 déjà. Avec l'acceptation du legs Gurlitt, c'est l'interprétation allemande de la convention qui est déterminante pour le Kunstmuseum Bern.

La recherche en provenance sur le legs Gurlitt a été réalisée sous la responsabilité commune du Kunstmuseum Bern et de la République fédérale d'Allemagne. Après l'achèvement des projets de recherche en Allemagne, c'est le département de recherche en provenance du Kunstmuseum Bern qui en est responsable, dans le cadre d'échanges avec des experts internationaux.

Enseignements et décisions

La recherche en provenance s'intéresse au parcours des œuvres d'art et à leurs différents propriétaires au cours du temps. Dans certains cas, il n'est toutefois pas possible de déterminer clairement les anciens propriétaires d'une œuvre d'art. C'est notamment le cas pour la période sous domination du régime national-socialiste en Allemagne (1933–1945). Le caractère incomplet ou la destruction de documents en raison de la fuite ou de l'assassinat de leurs propriétaires dans le cadre de l'Holocauste ou de la guerre font que la reconstruction de l'historique des propriétaires d'une œuvre d'art reste souvent lacunaire et incertaine.

Pendant de nombreuses décennies, cette situation était favorable aux nouveaux propriétaires des œuvres d'art. Car du point de vue légal, des résultats incertains n'étaient pas reconnus comme preuves univoques, et n'étaient donc pas pris en compte. Cela n'a changé qu'en 1998, avec les « Principes de Washington ». Ceux-ci abaissent le niveau de preuves exigées et prévoient deux options pour les cas incertains : la poursuite de la recherche de preuves ou une décision sur la base des connaissances disponibles.

Après huit ans de recherches sur le legs Gurlitt, le Kunstmuseum Bern a choisi la seconde option. Les résultats incertains sont répartis en deux catégories : « jaune-vert » ou « jaune-rouge ». Cela permet de prendre en compte tous les résultats des recherches dans les décisions.

Lors de l'évaluation des résultats souvent lacunaires des recherches, le Kunstmuseum Bern se base sur le principe de l'équité. Ce faisant, il tient compte de la difficulté, pour les victimes des persécutions du régime nazi, d'apporter des preuves. L'objectif est de prendre, sur la base de l'ensemble des connaissances disponibles, des décisions cohérentes, justes et équitables, respectant la responsabilité historique.

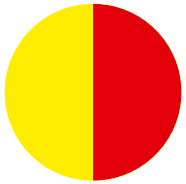
pas d'œuvre spoliée

L'historique de l'œuvre pendant la période de 1933 à 1945 a pu être complètement retracé. Il ne s'agit pas d'une œuvre spoliée sous le régime national-socialiste.

aucun indice de spoliation

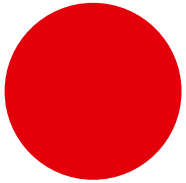
L'historique de l'œuvre pendant la période de 1933 à 1945 n'a pas pu être clarifié de manière concluante ; il reste des lacunes dans la chaîne de provenance. Les recherches présentées ne révèlent aucunement la preuve de spoliation sous le régime national-socialiste. En outre, il n'y a aucun indice de spoliation par le régime national-socialiste et / ou de circonstances suspectes.

indice de spoliation



L'historique de l'œuvre pendant la période de 1933 à 1945 n'a pas été clarifié de manière concluante ; il reste des lacunes dans la chaîne de provenance. Les recherches présentées ne révèlent aucune preuve de spoliation sous le régime national-socialiste. Cependant, il existe des indices et / ou des circonstances suspectes.

œuvre spoliée



L'historique de ces œuvres pendant la période de 1933 à 1945 a pu être entièrement reconstitué. Il s'agit d'œuvres spoliées sous le régime national-socialiste.

Recherche de traces. Les œuvres d'art comme sources historiques

3

Au début il y a l'œuvre.

C'est la composition et la palette de couleurs qui font une œuvre d'art. Mais pas seulement. Ce n'est qu'une fois une œuvre d'art terminée que son histoire commence. De nombreuses traces liées à sa réalisation et à son utilisation déterminent son caractère unique. Elles renseignent sur le processus créatif, les changements de propriétaire, l'utilisation et la perception d'une œuvre au fil du temps.

Une documentation systématique des traces matérielles laissées sur une œuvre est essentielle pour la mise en évidence des liens entre différents groupes d'œuvres et de collections entières. Car seule une description rigoureuse des caractéristiques permet de les comparer et d'interpréter leur signification.

Les restauratrices et les spécialistes en recherche de provenance du Kunstmuseum Bern ont examiné les caractéristiques matérielles de toutes les œuvres d'art du legs Gurlitt. Cette autopsie des œuvres documente les inscriptions et les étiquettes, de même que les modifications ultérieures, les traces de vieillissement et les influences physiques et chimiques qu'elles ont subies. À l'aide de plusieurs centaines de travaux sur papier, les chercheuses ont développé une procédure de documentation qui classe les traces matérielles laissées sur une œuvre selon leur significativité.

→ 3.A Deux œuvres, un passe-partout

Lors de la recherche des propriétaires antérieurs de la pointe sèche *Conversation* (1920) de Rudolf Grossmann, les marques relevées sur l'œuvre elle-même n'ont pas fourni d'indices suffisants. Ce n'est qu'en comparant celle-ci avec une autre œuvre du legs, ou plus précisément avec son passe-partout, que l'on a pu découvrir de nouvelles informations: en posant la planche de Rudolf Grossmann dans le passe-partout du dessin *sans titre [tête]* (1914) d'Otto Dix, il est apparu que les marques de passe-partout visibles sur l'œuvre de Grossmann correspondaient à la taille originelle de la fenêtre du passe-partout de Dix. Les traces de montage relevées au dos de *Conversation* confirmaient cette observation: le passe-partout avait été à l'origine réalisé pour l'œuvre de Grossmann. Les caractéristiques de provenance identifiables sur le passe-partout ont permis d'attribuer la gravure au Kupferstichkabinett (Cabinet des estampes) des Staatliche Museen zu Berlin.

a
En observant le bord coupé, on s'aperçoit que la fenêtre originelle du passe-partout découpée par un professionnel a été élargie à la main dans sa partie supérieure par une main inexpérimentée pour être adaptée à la taille de l'œuvre de Dix.

b
Lors de la découverte du fonds d'art en 2012, ce dessin d'Otto Dix se trouvait dans ce passe-partout. Malgré les manipulations effectuées, le tampon du musée peut être reconstitué et attribué sans ambigüité au Kupferstichkabinett (Cabinet des estampes) des Staatliche Museen zu Berlin.

c
Un examen à la lumière rasante a mis en évidence le nom de l'artiste estampé, « RUDOLF GROSSMANN », qui avait été gratté.

d
Les marques de passe-partout résultant de l'exposition à la lumière correspondent à la fenêtre originelle du passe-partout.

→ 3.B Montages

Pour fixer les feuilles de papier dans les passe-partout, on recourt à divers matériaux et méthodes de montage. Les autopsies des œuvres ont permis de constater que les montages sont spécifiques à une institution et peuvent ainsi servir d'indices pour attribuer une œuvre à une collection.

a
Cette gravure a été montée sur tout le long des bords à l'aide de quatre bandes de papier très fin tirant sur le blanc. Auparavant, il a fallu rectifier les bords et pour ce faire couper la feuille de papier. Cette méthode de montage se retrouve sur d'autres œuvres du legs dont il est prouvé qu'elles proviennent de la Kunsthalle Hambourg et y ont été montées avant 1937.

b
La gravure a été montée avec deux bandes de papier artisanal originellement blanc. On retrouve ce procédé sur d'autres œuvres identifiées sans ambigüité comme appartenant à la collection du Städtisches Museum Elberfeld avant 1937.

c
Les fragments de ces deux bandes de papier jauni sur le bord droit proviennent très probablement du propriétaire antérieur, une collection privée (de Wuppertal).

d
Ces taches ont pu être identifiées à l'aide de leur forme, de leur taille et de leur position comme des traces de l'ancien montage du Städtisches Museum Elberfeld. Les bandes de montage laissent des résidus et peuvent occasionner des modifications de la couleur des œuvres. Elles fournissent des indices sur les anciennes techniques de montage, même si elles ont été enlevées dans l'intervalle.

→ 3.C Caractéristiques manipulées

Dans environ 70 % des œuvres sur papier du legs Gurlitt, on retrouve des manipulations intentionnelles des caractéristiques. Nombre d'entre elles donnent à penser que l'on a tenté de masquer la provenance des œuvres. Malgré ces manipulations, il peut s'avérer possible d'identifier les propriétaires antérieurs de certaines œuvres. La documentation systématique des caractéristiques de provenance préservées et manipulées selon des critères formels, matériels, positionnels et dimensionnels sert à reconstruire les caractéristiques détruites. C'est ainsi que l'on parvient à identifier des traces infimes, par exemple les résidus d'un tampon de musée, en les comparant avec des caractéristiques attestées et ainsi à les rattacher à un propriétaire antérieur.

a
Le bord inférieur de la feuille de papier a été déchiré. Pourtant, des traces se sont conservées. Outre les restes d'une inscription illisible au graphite, on distingue de minuscules points d'un colorant rouge. La comparaison avec d'autres résultats d'analyses a permis d'identifier les petits points rouges comme des résidus du tampon rouge de la Städtische Kunstsammlung Chemnitz, d'autant que le tampon était toujours placé sur le bord inférieur de la planche.

b
Ici, au crayon bleu, une suite de chiffres, un numéro d'inventaire de l'action « Art dégénéré » a été gratté jusqu'à être illisible.

c
Les deux versos des œuvres présentent des fragments préservés des charnières de montage semi-circulaires en papier brun. Forme, qualité du matériau, taille et positionnement correspondent. Elles sont caractéristiques de la technique de montage de la Städtische Kunstsammlung Chemnitz, à laquelle les œuvres ont appartenu antérieurement.

d
Ces fragments de colorant ont pu être identifiés comme des résidus du tampon de la Städtische Kunstsammlung Chemnitz. L'attribution à cette collection s'est faite sur la base des caractéristiques suivantes: forme, couleur, taille, éléments typographiques et positionnement.

→ 3.D Reconstitution de l'histoire de l'œuvre

Toutes les caractéristiques matérielles d'un objet en papier peuvent être pertinentes pour la reconstitution de l'histoire de l'œuvre. Les détériorations et les éventuels ajouts donnent des aperçus précieux du passé des œuvres d'art et permettent de procéder à des déductions quant à la chronologie des événements historiques. Ils sont susceptibles de fournir des repères utiles à la recherche de provenance en matière de datation ou relatifs aux expositions, aux lieux de conservation ou aux propriétaires antérieurs.

a

On distingue ici une suite de cinq chiffres presque complètement gommée («10[?]391») inscrite au crayon bleu. Le numéro et la couleur sont des détails caractéristiques de l'inventaire de l'action «Art dégénéré» (1937).

b

Sur la base de la datation attestée, 1937, fournie par le numéro de confiscation, de l'agencement du montage et des traces de gommage, on peut déduire que deux des trois montages sont certainement antérieurs à 1937.

c

Le deuxième montage a été effectué avec les bandes de montages caractéristiques de la Städtische Kunstsammlung Chemnitz.

d

Les résidus provenant de différentes bandes de montage suggèrent qu'au cours du temps, la gravure a été montée sur au moins trois différents passe-partout. Cette observation concorde avec les « ombres » des passe-partout résultant de l'insolation, qui sont visibles sur le recto de l'œuvre. Le dernier montage a été effectué avec l'actuel passe-partout.

e

Le bord de la feuille de papier a été déchiré avant le dernier montage. Il en résulte que des parties du premier montage ont été perdues, mais aussi que des caractéristiques de l'inventaire telles que le tampon du Musée de Chemnitz ont probablement été supprimées.

Max Beckmann.
Les œuvres dans le legs Gurlitt

4

Chaque œuvre d'art est aussi liée à l'histoire de ses différents propriétaires. C'est également le cas des œuvres de Max Beckmann dans le legs Gurlitt.

Le peintre allemand Max Beckmann (1884–1950) était un artiste remarquable de l'art moderne. Son œuvre s'articule entre l'expressionisme et la nouvelle objectivité.

Après l'arrivée au pouvoir des nationaux-socialistes en Allemagne, le 30 janvier 1933, Max Beckmann a perdu son poste d'enseignant à la Kunstgewerbeschule de Frankfort. Ses œuvres étaient de moins en moins montrées dans des expositions publiques. L'une des dernières présentations a eu lieu en novembre 1936 dans le cabinet d'art Dr. H. Gurlitt, à Hambourg.

En 1937, le ministère de l'Éducation du peuple et de la Propagande du Reich a ordonné la saisie de l'art moderne. Dans le cadre de l'action « Art dégénéré », 685 œuvres de Max Beckmann ont ainsi été saisies. Presque toutes les œuvres de Max Beckmann dans le legs Gurlitt étaient autrefois la propriété des musées. Hildebrand Gurlitt les a acquises entre 1939 et 1941 parmi les œuvres saisies par le ministère au titre d'« art dégénéré ».

Max Beckmann a émigré à Amsterdam deux jours avant le vernissage de l'exposition de propagande « Art dégénéré ».

Saisies dans les collections de musées allemands

Les saisies dans le cadre de l'action « Art dégénéré » (1937) ont été légalisées après-coup, le 31 mai 1938, par la loi sur la saisie des produits d'art dégénéré. Cette loi constituait également la base pour la valorisation économique des biens saisis. Hildebrand Gurlitt était l'un des marchands chargés de vendre ces œuvres d'art pour le compte du ministère de l'Education du peuple et de la Propagande du Reich. Les contrats de vente conservés entre le ministère et Hildebrand Gurlitt documentent les œuvres confiées à ce dernier. Ces œuvres figurent sur une liste avec le numéro de saisie qui leur a été donné dans le cadre de l'action « Art dégénéré ». Le 21 mars 1941, quelques mois avant la fin officielle de l'action de valorisation, Hildebrand Gurlitt a encore racheté 349 œuvres de Max Beckmann au Reich allemand. Sur celles-ci, quatre œuvres graphiques sont actuellement encore dans le legs Gurlitt.

Scènes de vie

Les dix-neuf feuilles de l'album *Gesichter* (Visages) de Max Beckmann ne représentent pas une suite narrative, mais montrent différents moments de la vie. Les sujets diversifiés reflètent le caractère bigarré de l'existence humaine : des enfants jouant à des jeux de guerre, tandis que des soldats ensanglantés sont couchés sur des tables d'opération ; des personnes s'ennuient et sont seules, à la maison ou en ville, isolées ou dans la foule. Max Beckmann apparaît dans plusieurs autoportraits, au début et à la fin. L'expressivité des visages aux traits exagérés et des espaces déformés sont encore renforcées par la technique de la pointe sèche.

→ 4.A Acquis à partir d'« anciens biens du Reich »

Les recherches ont pu établir un lien avec l'action « Art dégénéré » (1937) pour presque toutes les 27 œuvres d'art de Max Beckmann dans le legs Gurlitt. En automne 1938, Hildebrand Gurlitt avait été informé que les œuvres saisies devaient être vendues contre des devises à l'étranger. Il s'est lui-même proposé comme intermédiaire au ministère de l'Education du peuple et de la Propagande du Reich. Au cours des deux années et demie qui ont suivi, il a conclu huit contrats avec ce ministère. Selon l'état actuel des connaissances, il a repris plus de 3800 œuvres, dont 78 tableaux, 278 aquarelles, 52 dessins et 3471 œuvres graphiques. Son volume d'affaires dépassait ainsi celui de ses collègues Ferdinand Möller, Karl Buchholz et Bernhard A. Böhmer.
Au début, Hildebrand Gurlitt a servi d'intermédiaire principalement pour des tableaux de grande valeur vendus à des clients à l'étranger. À partir de 1940, il a repris d'importants volumes de travaux sur papier comprenant des aquarelles, des dessins et des gravures.

→ 4.B Rencontres entre Beckmann et Gurlitt

En novembre 1936, le cabinet d'art Dr. H. Gurlitt a présenté des œuvres de Max Beckmann. C'était la dernière exposition du peintre en Allemagne avant qu'il émigre à Amsterdam, en juillet 1937. Gurlitt a acquis plusieurs tableaux directement de Beckmann durant son exil néerlandais et l'a soutenu en profitant de ses propres transports d'œuvres d'art pour importer clandestinement d'autres œuvres en Allemagne. La femme de Max Beckmann, Mathilde, a noté dans son journal une visite, le 13 septembre 1944 : « Aujourd'hui, Göpi [elle se réfère à l'historien de l'art Erhard Göpel] est venu à l'improviste. Tiger avec lui et Gurlitt chez Lütjens. Ont acheté Bar français, Poisson, Paysage méridional – Le Voyage. » Après la guerre, Max Beckmann déchargea le marchand d'art dans sa procédure de dénazification (1946–1947).

Hildebrand Gurlitt (1895–1956). Coup de projecteur sur une biographie

5

Les œuvres d'art et témoignages écrits du legs Cornelius Gurlitt proviennent de la succession de Hildebrand Gurlitt (1895–1956). Ils sont liés de manière indissociable à la biographie du marchand d'art, tout comme à celle de sa femme, Helene Gurlitt (1895–1968), et de son fils Cornelius Gurlitt (1932–2014).

Les tableaux du peintre paysagiste Heinrich Louis Theodor Gurlitt (1812–1897) qui se trouvent dans le legs et les nombreux dessins et aquarelles de Cornelia Gurlitt (1890–1919) renvoient au contexte familial qui a marqué Hildebrand Gurlitt.

L'héritage écrit comporte d'innombrables documents, photographies, livres et objets personnels. Ce sont les témoins de la vie d'Hildebrand Gurlitt, qui a commencé sous l'Empire allemand, a traversé la Première Guerre mondiale, La République de Weimar, la dictature nazie et s'est achevée dans les premières années de la République fédérale d'Allemagne. Ces témoignages font état de nombreux rôles et rencontres de Hildebrand Gurlitt à différentes époques. Il a été fils, frère et père, directeur de musée et marchand d'art, en temps de démocratie comme sous la dictature.

Le Kunstmuseum Bern a remis l'héritage écrit de Cornelius Gurlitt à la République fédérale d'Allemagne sous forme de donation. Il est accessible au public au Bundesarchiv Koblenz (Archives fédérales de Coblence).

→ 5.A La famille Gurlitt

Hildebrand Gurlitt (1895–1956) est né peu avant le tournant du siècle dans une famille de la haute bourgeoisie dont les membres s'étaient distingués comme artistes, marchands d'art et scientifiques au fil des générations. Benjamin de trois enfants, il passe son enfance à Dresde. Son père, Cornelius Gurlitt (1850–1938) enseigne en qualité de professeur à l'École technique supérieure de la ville. Écolier, Hildebrand visite déjà des expositions et découvre la peinture des artistes du mouvement Die Brücke. Au début de la Première Guerre mondiale en août 1914, il s'engage comme volontaire pour le service militaire.

Une maison férue d'art

L'art et l'architecture accompagnent Hildebrand Gurlitt dès son enfance. Son père, Cornelius Gurlitt (1850–1938), était un historien de l'art et de l'architecture connu, considéré comme celui qui redécouvrit l'architecture baroque en Allemagne. Par ses mérites en matière de préservation d'architectures baroques, il s'est vu décerner le titre de Geheimer Rat.
Le grand-père d'Hildebrand était le peintre paysagiste Heinrich Louis Theodor Gurlitt (1812–1897). Il avait été formé à l'Académie des beaux-arts de Copenhague, et ses nombreux tableaux de paysages européens étaient prisés. On les retrouve aujourd'hui dans un grand nombre de collections de particuliers et de fonds de musées. L'épouse de Louis Gurlitt, Elisabeth (1823–1909), était la sœur de l'écrivaine Fanny Lewald (1811–1889), une pionnière de l'émancipation des femmes en Allemagne.
L'oncle Friedrich « Fritz » Gurlitt (1854–1893) de Hildebrand Gurlitt avait fondé en 1880 une galerie et une maison d'édition à Berlin. Fritz Gurlitt soutenait les peintres Arnold Böcklin et Anselm Feuerbach et défendait Max Liebermann et la Sécession berlinoise.

« Sois appliqué »

Cornelius Gurlitt avait accroché au-dessus du lit d'enfant de son fils Hildebrand une feuille sur laquelle était écrit « Sois appliqué ». Cette injonction allait le suivre toute sa vie durant. Comme ses frères et sœurs, Hildebrand choisit une profession artistique, dans la pure tradition familiale. Wilibald Gurlitt (1889–1963) a fait des études de musicologie et enseigné en qualité de professeur à l'Université de Fribourg-en-Breisgau. Cornelia Gurlitt (1890–1919) est devenue artiste. Sa peinture est influencée par l'expressionnisme et par Marc Chagall, à qui elle vouait une admiration sans bornes.
Du fait de sa mort précoce, son œuvre est longtemps restée inconnue.

L'expérience de la guerre

Dans la frénésie de l'euphorie nationaliste suscitée par la guerre, Hildebrand Gurlitt se porte volontaire comme soldat en août 1914. En septembre de la même année, il prête serment et peu de temps après, il est envoyé sur le front Ouest. Gurlitt consigne ses expériences dans son journal intime : « On a peur qu'une balle nous tue au moment où on est justement sous l'emprise des doutes les plus profonds, [...] et il y a autre chose de dangereux, on pourrait se mettre à penser d'une certaine manière qui ne correspond pas à la manière dont il faut vivre présentement. C'est de cela qu'on a le plus peur, la manière dont on doit vivre. » Grièvement blessé, Gurlitt est transféré fin 1917 dans l'administration sur le front Est.

→ 5.B La propagande au service de l'art

La carrière professionnelle d'Hildebrand Gurlitt en tant qu'organisateur d'expositions et de directeur de musée commence durant la Première Guerre mondiale. Suite à une blessure, Gurlitt est affecté en 1917 au service de presse de l'Ober Ost à Wilna (Vilnius). Il y croise le journaliste Paul Fechter (1880–1958), qui marque de manière décisive son idée de l'art et de son pouvoir d'influence. En octobre 1917, Gurlitt formule son objectif professionnel : il veut « utiliser l'art comme un moyen d'attirer et de capturer tout ce qui est spirituel. » Après la guerre, Gurlitt fait des études d'histoire de l'art, travaille ensuite comme critique d'art pour l'hebdomadaire *Dresdner Neueste Nachrichten* et tente de s'établir comme commissaire d'exposition. En 1925, il reprend la direction du König-Albert-Museum de Zwickau.

La culture allemande, culture de référence

Au service de presse de l'Ober Ost, Hildebrand Gurlitt organise des programmes culturels pour la population de la région occupée. En tant que directeur de la section « Arts », il développe des idées d'expositions, de conférences et de représentations théâtrales. Au sein de l'administration militaire, il est en contact avec des artistes plasticiens, écrivains et journalistes. Sa rencontre avec le journaliste Paul Fechter allait influencer son choix de carrière ultérieur. En 1914, Fechter avait publié l'ouvrage *Der Expressionismus* (L'expressionnisme) et spécifiquement caractérise ce dernier comme une contribution à l'art moderne qui exprimait l'ambiance d'une époque.

Un métier moderne

Après la Première Guerre mondiale, Hildebrand Gurlitt fait des études d'histoire de l'art à Berlin et Francfort-sur-le-Main. Il termine ses études par une thèse de doctorat sur l'architecture gothique en Allemagne. En décembre 1922, il prend un poste d'assistant au fonds d'histoire de la construction de la Technische Hochschule Dresden (École technique supérieure de Dresde). C'est à cette époque qu'il fait connaissance avec des artistes de la Sécession dresdoise « Gruppe 1919 », des représentants de l'expressionnisme et de la Nouvelle objectivité. Il obtient la qualification d'orateur, rédige des expertises et écrit dans plusieurs journaux des articles sur des expositions, le théâtre et la danse. Gurlitt écrit entre autres des articles sur la troupe de danse de Mary Wigman, à laquelle appartient la danseuse Helene Hanke (1895–1968), qui deviendra par la suite son épouse.

De l'art moderne pour Zwickau

Directeur du König-Albert-Museum de Zwickau, Hildebrand Gurlitt se donne pour objectif de transformer les collections en un musée de l'époque contemporaine. Les salles du musée sont modernisées et les œuvres d'art, objets historiques, pièces rares et pièces d'histoire naturelle présentées sur un mode chronologique par domaine de collection. L'offre diversifiée du musée comprend des expositions d'art contemporain et d'artisanat, sur des sujets culturels, historiques et modernes, ainsi que des conférences sur l'art et la culture. Gurlitt décrit son programme dans un texte de 1930 : « Le sens et la mission d'un musée consistent dans ces villes à être le lien entre la vie intellectuelle, souvent très calme, de la ville et les centres artistiques du pays. [...] Il est important de comprendre que dans une ville industrielle, on ne peut pas attirer des gens par des

expositions d'art « pur » ou par des tableaux de tel ou tel peintre célèbre. » Le programme de Gurlitt se heurte toutefois à une critique croissante. À partir de 1929, la section locale de Zwickau du *Kampfbund für deutsche Kultur* (Ligue militante pour la culture allemande) fondée en janvier 1928 sous la direction d'Alfred Rosenberg (1893–1946), exige avec virulence son licenciement, qui est prononcé par les autorités municipales au 1er avril 1930.

→ 5.C Sous le national-socialisme

En 1933, Hildebrand Gurlitt, désormais directeur du Kunstverein in Hamburg (Association d'art de Hambourg) est à nouveau en butte à des attaques politiques. L'accession au gouvernement des nationaux-socialistes fin janvier 1933 s'accompagne de troubles politiques : on assiste à des arrestations et des licenciements d'opposants politiques et de Juifs, de même qu'au boycott des commerces juifs. Il y a, en outre des attaques de manifestations culturelles. Sur ordre du président de la police, l'exposition annuelle de la Sécession hambourgeoise au Kunstverein est fermée en mars 1933 suite aux demandes du Kampfbund für deutsche Kultur (Ligue militante pour la culture allemande) de « mettre au pas » les associations artistiques. Les membres du bureau du Hamburger Kunstverein, tout comme Hildebrand Gurlitt, son directeur, doivent démissionner de leurs fonctions en juillet 1933.
À partir de ce moment, Gurlitt se fait une place dans le négoce d'art, où il restera actif également après 1945 et jusqu'à sa mort. À partir de novembre 1938, il participe pour le compte du Ministère de l'Éducation du peuple et de la Propagande du Reich à la « valorisation » des œuvres d'art confisquées aux musées allemands en 1937 dans le cadre de l'action « Art dégénéré ».

Directeur du Hamburger Kunstverein : entre innovation et soumission

Hildebrand Gurlitt prend la direction du Kunstverein in Hamburg (Association d'art de Hambourg) le 1er mai 1931. Il organise une exposition du sculpteur Ernst Barlach et met ainsi l'accent sur la médiation de l'art expressionniste, tout en gardant une attitude prudente : Gurlitt ne provoque pas le public hambourgeois en lui présentant des tendances à l'abstraction ou des œuvres d'artistes du Bauhaus, qu'il soutenait pourtant encore à Zwickau. En même temps, il ouvre les salles d'exposition à la photographie, à l'art non européen, à l'art ecclésiastique et au design industriel, et s'efforce de faire avancer les échanges internationaux.
Le profil du Kunstverein est censé être renforcé par une proximité avec la réalité et les citoyens : « Le sens de ce programme consiste à ne plus présenter au public seulement telle ou telle personnalité artistique, mais à tenter de mettre de plus en plus le Kunstverein au service d'idées et de courants intellectuels existants. » Après l'accession des nazis au pouvoir, il se conforme à la nouvelle réalité. Au printemps 1933, il présente le projet « Les missions de l'Association artistique dans le nouvel État ». Dans ce texte programmatique, il insiste sur sa volonté de « faire le lien entre peuple, nation et culture », ce qu'il se propose de réaliser par des manifestations à grande échelle.

Marchand d'art sous le régime nazi

En novembre 1933, Hildebrand Gurlitt fonde à Hambourg le Cabinet d'art du Dr H. Gurlitt. Il se fait rapidement une réputation en s'appuyant sur ses relations existantes avec des artistes, collectionneurs, musées et galeristes. Jusqu'au début de la Deuxième Guerre mondiale, Gurlitt présente un programme d'exposition diversifié intégrant de l'art moderne. Après l'action « Art dégénéré », lors de laquelle des œuvres d'art sont confisquées en 1937 sur ordre du Ministère de la propagande, Gurlitt montre en premier lieu de l'art du 19e siècle.
La condition nécessaire pour exercer la profession de marchand d'art est alors l'affiliation à la Reichskulturkammer (Chambre de la culture du Reich), qui avait été fondée en 1933. À partir de 1936, il est nécessaire de produire à cet effet un « certificat d'ascendance ». Les lois dites « de Nuremberg » du 15 septembre 1935 rabaissent la population juive au rang de citoyens de statut juridique inférieur. Selon ces ordonnances, Hildebrand Gurlitt était considéré comme « Mischling (métis) de deuxième degré », car sa grand-mère était issue d'une famille juive. En tant que tel, il conservait les droits de citoyen du Reich et pouvait rester au sein de la Reichskulturkammer. Néanmoins, en juillet 1937, il transfère la propriété de son entreprise sur le nom de sa femme, Helene Gurlitt, membre de la Reichskammer der bildenden Künste (Chambre des beaux-arts du Reich) depuis janvier 1937.

Récupérateur de l'« art dégénéré »

En 1936, Adolf Hitler (1889–1945) annonce une « guerre d'épuration implacable » contre l'art moderne. En juillet 1937 commence ce qu'on appelle l'action « Art dégénéré », qui se traduit par la confiscation de 20'000 œuvres d'art à 101 musées allemands. Les œuvres enregistrées appartenaient à l'« époque décadente à partir de 1910 » : on avait là des œuvres expressionnistes et abstraites, mais aussi des tableaux anciens et des œuvres d'artistes socialistes, communistes et juifs.
La collaboration d'Hildebrand Gurlitt avec le régime nazi commence en 1938. À l'automne 1938, Gurlitt reçoit une information selon laquelle les œuvres d'art moderne confisquées doivent être vendues à l'étranger. Gurlitt propose alors au Ministère de la propagande ses services en tant que marchand d'art. Avec les galeristes Bernhard A. Böhmer (1892–1945), Karl Buchholz (1901–1992) et Ferdinand Möller (1882–1956), Gurlitt travaille jusqu'en juillet 1941 comme intermédiaire, agent, mais aussi comme acheteur d'art « dégénéré ». Hildebrand Gurlitt prend au total en charge plus de 3'800 œuvres d'art du fonds confisqué « Art dégénéré ».

Saisies. L'action « Art dégénéré » (1937)

6

En 1937, le ministère de l'Éducation du peuple et de la Propagande du Reich (1933–1945) a saisi plus de 20'000 œuvres d'art de 101 musées allemands. L'action « Art dégénéré » visait des œuvres expressionnistes et abstraites, mais aussi des œuvres contre la guerre et des œuvres d'artistes socialistes, communistes ou juifs. La saisie était autorisée par un décret d'Adolf Hitler.

En été 1937, le régime nazi a organisé l'exposition de propagande « Art dégénéré », à Munich. Le but de cette exposition était de proscrire officiellement l'art moderne. Les tableaux et sculptures étaient mis au pilori avec des commentaires diffamatoires, les présentant comme « maladifs », « judaïques », « bolchéviques » ou « non allemands ».

Le ministère de l'Éducation du peuple et de la Propagande a chargé quatre marchands d'art de la vente des œuvres saisies, afin d'obtenir des devises : Bernhard A. Böhmer, Karl Buchholz, Ferdinand Möller et Hildebrand Gurlitt. Le legs Gurlitt comprend 546 œuvres provenant de l'action de saisie « Art dégénéré ». Elles proviennent des collections de 51 musées allemands.

Pertes des musées de la ville d'Erfurt dues à l'action « Art dégénéré » (1937)

1.	Saisies :	13 juillet 1937
2.	Saisies :	27 août 1937

Nombre total d'œuvres d'art saisies en tant qu'« art dégénéré »	1070

Tableaux	14	Dessins	75
Sculptures	8	Œuvres graphiques	913
Aquarelles	110	Livres	1

Œuvres d'art reprises par Hildebrand Gurlitt	202
Œuvres d'art conservées dans le legs Cornelius Gurlitt	12

Pertes de la Kunsthalle Hamburg, Hambourg, dues à l'action « Art dégénéré » (1937)

1.	Saisies :	4 juillet 1937
2.	Saisies :	21 août 1937

Nombre total d'œuvres d'art saisies en tant qu'« art dégénéré »	1000

Tableaux	138	Dessins	64
Sculptures	11	Œuvres graphiques	677
Aquarelles	110		

Œuvres d'art reprises par Hildebrand Gurlitt	204
Œuvres d'art conservées dans le legs Cornelius Gurlitt	18

Pertes du Museum Folkwang, Essen, dues à l'action « Art dégénéré » (1937)

1.	Saisies :	6 juillet 1937
2.	Saisies :	24 août 1937

Nombre total d'œuvres d'art saisies en tant qu'« art dégénéré »	1695

Tableaux	156	Œuvres graphiques	1231
Sculptures	13	Photographies	6
Aquarelles	152	Œuvres textiles	5
Dessins	122		

Œuvres d'art reprises par Hildebrand Gurlitt	624
Œuvres d'art conservées dans le legs Cornelius Gurlitt	23

Pertes du Nassauisches Landesmuseum, Wiesbaden, dues à l'action « Art dégénéré » (1937)

1.	Saisies :	26 août 1937
2.	Saisies :	9 novembre 1937

Nombre total d'œuvres d'art saisies en tant qu'« art dégénéré »	530

Tableaux	50	Dessins	25
Sculptures	2	Œuvres graphiques	422
Aquarelles	31		

Œuvres d'art reprises par Hildebrand Gurlitt	183
Œuvres d'art conservées dans le legs Cornelius Gurlitt	7

→ 6.A L’action « Art dégénéré » (1937)

Sous le régime national-socialiste (1933–1945), l’art et la culture n’étaient plus autonomes, mais au service de l’État et du parti. Après l’« écartement » de force des artistes juifs, communistes, libéraux et autres « indésirables » des fonctions publiques, il est clairement apparu, dès les premiers mois de la prise de pouvoir du régime national-socialiste, que la diversité artistique et culturelle était irrémédiablement condamnée. L’art avant-gardistes des grandes villes, considéré comme « dégénéré », était rejeté et poursuivi. La Chambre de la culture du Reich, créée le 22 septembre 1933, servait à l’organisation et à la surveillance de l’ensemble de la vie culturelle.
En juillet 1937, une commission mise en place par le ministère de l’Éducation du peuple et de la Propagande du Reich a saisi, en quelques semaines, plusieurs milliers d’œuvres d’art des musées allemands. Adolf Hitler a autorisé l’action baptisée « Art dégénéré » après-coup, le 24 juillet 1937.
Une sélection de 650 œuvres confisquées de 32 musées a été présentée en 1937 dans l’exposition « Art dégénéré », à Munich. Parallèlement à l’exposition, d’autres « épurations » ont eu lieu dans les musées allemands. L’idée de l’exposition, qui a attiré plus de deux millions de visiteurs, était de Joseph Goebbels ; l’exposition était dirigée par Adolf Ziegler, le président de la Chambre de la culture du Reich. Jusqu’en avril 1941, elle a été montrée dans douze villes.

→ 6.B Réactions à l’action « Art dégénéré » en Allemagne

En 1937, plus de 20'000 œuvres d’art de 1400 artistes ont été retirées de 101 musées dans 74 villes, dans le cadre de l’action « Art dégénéré ». Parmi les œuvres d’art saisies se trouvaient aussi des prêts de collections privées et des œuvres d’artistes favorables à l’idéologie nazie. Les années précédentes, les adeptes de l’art moderne dans l’entourage du ministère de l’Éducation du peuple et de la Propagande du Reich se sont efforcés, sans succès, de faire de l’expressionnisme l’art officiel du national-socialisme. Emil Nolde a protesté contre la diffamation et la saisie de ses œuvres et a pu récupérer ses œuvres saisies dans des musées.
Pour les musées, la saisie d’un nombre important de pièces de leurs collections représentait une lourde perte. Plusieurs directeurs de musées sont intervenus et ont tenté de récupérer au moins certaines œuvres d’art. Quelques-uns des musées concernés ont reçu une compensation sous la forme d’un dédommagement financier ou d’œuvres d’art plus classiques. L’expropriation des musées a toutefois été légalisée après-coup, le 31 mai 1938, par la loi sur la confiscation des produits de l’art dégénéré.

Après le regroupement des œuvres d’art saisies à Berlin, le ministère de l’Éducation du peuple et de la Propagande du Reich a organisé leur vente à l’étranger, dans le but d’obtenir des devises. La plupart des œuvres saisies ont ainsi abouti dans le commerce de l’art. Un nombre indéterminé d’œuvres, considérées comme invendables, ont été brûlées à Berlin le 20 mars 1939.

→ 6.C L’art moderne, objet de détestation

L’« art dégénéré » était un terme de propagande des nationaux-socialistes, qui considéraient comme « dégénérée » toute œuvre d’art et courant culturel inconciliables avec la conception de l’art du régime national-socialiste, parmi lesquels l’expressionnisme, le dadaïsme, la Nouvelle Objectivité, le surréalisme, le cubisme ou le fauvisme. Étaient en outre qualifiées de « dégénérées » toutes les œuvres d’artistes d’origine juive. Cette diffamation s’étendait à tous les domaines culturels, y compris, outre les arts plastiques, la littérature, la musique, le théâtre, le cinéma ou l’architecture.
Parallèlement à l’apparition de l’art moderne à la fin du 19e siècle, on assiste aussi à l’émergence de son rejet. La rupture avec la conception de l’art figuratif par le réalisme et l’impressionnisme provoque des critiques de la part du public. Pour désigner les déviances par rapport à une prétendue norme culturelle, on recourt à la notion de « dégénérescence ». Le médecin juif et critique d’art Max Nordau a transposé la notion de « dégénérescence » à l’art pour dénigrer les courants stylistiques modernes en les présentant comme des phénomènes pathologiques symptômes d’un déclin général.

Légal ? Art dégénéré et art spolié

7

La saisie d'œuvres d'art pour le compte du ministère de l'Éducation du peuple et de la Propagande du Reich (1933–1945) a été légalisée après coup. La « Loi sur la saisie de produits d'art dégénéré » du 31 mai 1938 a été à la base de la valorisation des œuvres d'art.

Ce ministère prévoyait la vente d'œuvres sélectionnées à l'étranger, pour obtenir des devises. Certaines œuvres ont été échangées contre des œuvres d'anciens maîtres et des œuvres du XIXe siècle. Un nombre inconnu d'œuvres d'art ont été brûlées à Berlin, le 20 mars 1939.

La plupart des œuvres d'art saisies se sont retrouvées sur le marché de l'art. Jusqu'en juillet 1941, Hildebrand Gurlitt a repris plus de 3'800 œuvres d'art du ministère de l'Éducation du peuple et de la Propagande du Reich. Parmi celles-ci se trouvaient 78 tableaux, 278 aquarelles, 52 dessins et plus de 3'400 œuvres graphiques.

La « Loi sur la saisie de produits d'art dégénéré » de 1938 n'a pas été abrogée à la fin du national-socialisme. La possession d'œuvres d'art saisies à des musées allemands reste par conséquent légale jusqu'à aujourd'hui. Les prêts saisis à des personnes persécutées par le régime nazi font en revanche partie de l'art spolié.

→ 7.A Vente forcée en raison de persécutions

La saisie d'œuvres d'art dans le cadre de l'action « Art dégénéré » (1937) se distingue de la vente forcée d'œuvres d'art en raison de persécutions par le régime national-socialiste. Ces dernières sont considérées comme de l'art spolié. Selon la doctrine internationale dominante, les œuvres d'art saisies dans des musées en tant qu'« art dégénéré » n'ont pas à être restituées à ces musées. Cela ne concerne toutefois pas les prêts. Les « œuvres d'art vendues en raison de persécutions » sont considérées comme de l'art spolié et doivent être restituées. La notion d'art spolié est interprétée de diverses manières. Selon la doctrine de la fondation Kunstmuseum Bern, l'art spolié comprend les œuvres d'art obtenues par le vol, la vente forcée, la vente pour le financement de la fuite ou de ses besoins existentiels après une interdiction de travailler.
Pour deux œuvres d'art du legs Gurlitt, les recherches ont pu reconstituer aussi bien une saisie dans le cadre de l'action « Art dégénéré » que le vol d'un bien privé. Les aquarelles *Dame in der Loge* (Dame dans la loge, 1922) et *Dompteuse* (Dompteuse, 1922) du peintre Otto Dix appartenaient probablement à l'avocat et collectionneur d'art juif Ismar Littmann. Celui-ci a probablement remis ces deux tableaux en 1933 à un ami, le médecin-dentiste Paul Schaefer. À ce jour, il n'a toutefois pas pu être établi s'il s'agissait d'une vente ou d'une garantie de crédit. Après la mort de Littmann, ce qui restait de la collection devait être vendu aux enchères, afin d'assurer la base existentielle de la famille et de financer l'émigration. Dans ce but, ces œuvres d'art ont été envoyées, en février 1935, au marchand d'art Max Perl, à Berlin. Quelques jours avant la vente aux enchères, la police secrète d'État prussienne (Gestapo) a saisi plusieurs œuvres dans les locaux du marchand d'art Max Perl, dont les aquarelles d'Otto Dix. Un an après la saisie, la Gestapo a remis les œuvres d'art à la Nationalgalerie, à Berlin. C'est là que les deux aquarelles ont été saisies, en 1937, dans le cadre de l'action « Art dégénéré ». Les ventes à Paul Schaefer (1933), suivies de la saisie par la Gestapo (1935), sont considérées comme des « ventes forcées en raison de persécutions ». Les preuves concernant le déroulement et les faits sont lacunaires et sont constituées majoritairement d'indices. Ces lacunes concernent notamment la propriété d'Ismar Littmann, la remise (vente ou garantie de crédit) à Paul Schaefer ainsi que la vente aux enchères en 1935. Sur la base de ces indices, le scénario le plus vraisemblable est que soit Ismar Littmann, soit Paul Schaefer est à considérer comme lésé.
La provenance effective des aquarelles *Dompteuse* et *Dame in der Loge* dans les années 1933 à 1945 ne repose par conséquent pas sur des faits établis. La reconstruction historique livre toutefois des indices indiquant nettement qu'il s'agit d'art spolié par le régime nazi. Les connaissances disponibles concernant leur provenance sont par conséquent attribuées à la catégorie « jaune-rouge » définie par le Kunstmuseum Bern.
Après s'être penchée de manière approfondie sur la problématique des connaissances lacunaires et incertaines résultant de la recherche en provenance, la fondation Kunstmuseum Bern a décidé, dans le cas d'espèce, de renoncer à la propriété des aquarelles *Dompteuse* et *Dame in der Loge*, et de les restituer aux descendants de leurs anciens propriétaires.

→ 7.B « Art dégénéré »

Ce portrait représente Maschka Mueller, la première épouse de l'expressionniste allemand Otto Mueller, qui avait rejoint le groupe d'artiste *Brücke* (Le Pont) en 1910. Il s'agit du seul tableau resté dans le legs Gurlitt parmi les œuvres saisies dans le cadre de l'action « Art dégénéré » (1937).
Ce tableau est l'une des rares œuvres d'art du legs Gurlitt dont la provenance peut être suivie sans lacune depuis sa réalisation en 1924 jusqu'à nos jours. Les inscriptions et le châssis suggèrent plusieurs lieux et propriétaires. Des recherches ont permis de confirmer ces indices.
Le 6 juillet 1937, le portrait a été saisi par la commission chargée de la confiscation des œuvres considérées comme « art dégénéré ». Une photo en noir et blanc atteste de sa présence dans le dépôt du château de Schönhausen, à Berlin. Classé comme « valorisable à l'international », ce tableau a été mis aux enchères le 30 juin 1939 lors de la vente aux enchères « Tableaux et sculptures de maîtres de l'art moderne de musées allemands » dans la galerie Theodor Fischer, à Lucerne. Comme d'autres œuvres, il est resté invendu. Hildebrand Gurlitt a acquis ce portrait en mars 1941 dans le cadre d'un échange avec le ministère de l'Éducation du peuple et de la Propagande du Reich.
En mai 1945, ce tableau a été mis en sécurité en tant qu'élément de la « Gurlitt Collection » par une unité de protection de l'art de l'armée américaine. Jusqu'en décembre 1950, il est resté dans le Central Collecting Point, à Wiesbaden.
Ce tableau est identifié par le numéro d'inventaire « WIE 2004/13 » et une photo en noir et blanc sur la carte d'inventaire.
La saisie d'œuvres d'art dans des musées, dans le cadre de l'action « Art dégénéré », se distingue de la vente forcée d'œuvres d'art en raison de persécutions par le régime national-socialiste (art spolié). Selon la doctrine dominante, les œuvres saisies dans des musées en tant qu'« art dégénéré » n'ont pas à être restituées à ces musées. Il n'en va pas de même si ces œuvres n'appartenaient pas au musée mais étaient des prêts ou lorsque l'œuvre a été spoliée avant d'arriver dans le musée.

→ 7.C Œuvres et valeurs

La vente d'œuvres d'art saisies était organisée par une « commission pour la valorisation des produits d'art dégénéré ». Plusieurs marchands d'art ayant de l'expérience dans le commerce de l'art moderne étaient chargés de cette valorisation. Au début, les œuvres étaient vendues à divers marchands d'art. À partir de, fin 1938, quatre marchands d'art ont été chargés des ventes : Bernhard A. Böhmer, Karl Buchholz, Ferdinand Möller et Hildebrand Gurlitt. À travers ces marchands d'art, de nombreuses œuvres ont été acquises par des musées et des collections privées à l'étranger.

D'autres œuvres d'art de qualité ont été vendues aux enchères par la Galerie Theodor Fischer, à Lucerne, pour le compte du Reich allemand, le 30 juin 1939.
La loi du 31 mai 1938 sur la confiscation des produits d'art dégénéré permettait de saisir sans dédommagement des œuvres d'art en raison de leur qualité artistique. Cela touchait les musées publics. À la fin de la Seconde Guerre mondiale, les Alliés n'ont pas abrogé cette loi. La détention d'œuvres d'art saisies en 1937 restait par conséquent légale.

Sauveur de l'art moderne ? Réhabilitation par l'art

8

L'art proscrit en tant qu'« art dégénéré » par le national-socialisme a connu une large réhabilitation après la Seconde Guerre mondiale. Par le biais d'achats d'œuvres d'art modernes, les musées allemands ont tenté de combler les lacunes provoquées dans leurs collections par l'action « Art dégénéré ».

Hildebrand Gurlitt a pu répondre à la demande croissante à partir d'œuvres de sa collection. Il a également repris son ancienne activité de commissaire d'expositions. De 1948 à sa mort en 1956, il a dirigé la société des beaux-arts de Rhénanie et de Westphalie. Avec des expositions sur Max Liebermann, Marc Chagall et Pierre-Auguste Renoir, il s'est montré un curateur à l'esprit ouvert. À travers des prêts à des musées et des expositions en Allemagne et à l'étranger, Hildebrand Gurlitt a également réussi à se présenter comme collectionneur.

En 1953, le Kunstmuseum Luzern a présenté l'exposition *Deutsche Kunst – Meisterwerke des 20. Jahrhunderts* (Art allemand – chefs-d'œuvre du XXe siècle). Cette exposition a présenté en tant que chefs-d'œuvre intemporels des œuvres d'artistes qui avaient encore été traités de « dégénérés », quelques années plus tôt, en Allemagne. Hildebrand Gurlitt a enrichi l'exposition de Lucerne de 24 œuvres d'art de sa collection. Gurlitt était également le principal prêteur de l'exposition itinérante German Watercolors, Drawings and Prints (Aquarelles, dessins et gravures allemands), en 1956.

→ 8.A Lucerne 1953 : Art allemand. Chefs-d'œuvre du XXe siècle

La Kunstgesellschaft Luzern a organisé, en 1953, une présentation exhaustive d'œuvres d'art moderne allemand. L'exposition *Deutsche Kunst. Meisterwerke des 20. Jahrhunderts* (Art allemand. Chefs-d'œuvre du XXe siècle) réunissait quelque 300 œuvres d'art de membres des groupes d'artistes Brücke (Le Pont) et Blauer Reiter (Le Cavalier Bleu), de Lovis Corinth et Oskar Kokoschka. Une salle était entièrement consacrée à Max Beckmann. Des sculptures d'Ernst Barlach et de Wilhelm Lehmbruck côtoyaient des sculptures contemporaines. La plupart des œuvres exposées dataient du premier tiers du XXe siècle. Les parrains de cette exposition étaient Theodor Heuss, le premier président de la République fédérale d'Allemagne, et le conseiller fédéral suisse Philipp Etter. Les prêts provenaient principalement de musées, de collections privées et du commerce de l'art en Allemagne. Hildebrand Gurlitt était membre du comité d'honneur et prêteur de 24 œuvres d'art de sa propre collection. Dans le préambule de l'exposition, Theodor Heuss se référait à la vente aux enchères d'œuvres « d'art dégénéré », de 1939, à Lucerne. Lors de celle-ci, 125 œuvres d'art ayant appartenu à des musées allemands ont été vendues aux enchères par la galerie Theodor Fischer, pour le compte du Reich allemand. L'importance de l'exposition de 1953 en matière de politique culturelle réside dans le dépassement d'un passé récent à travers l'art moderne.

→ 8.B Etats-Unis d'Amérique 1956 : German Watercolors, Drawings, and Prints

Cette exposition s'inscrit dans les présentations internationales d'art allemand réalisées dans les années 1950. Avec le financement du Ministère allemand des affaires étrangères, la Federation of Arts étasunienne a organisé, en 1956 aux Etats-Unis, une exposition itinérante de travaux sur papier d'art moderne allemand. Celle-ci était décrite comme suit, dans la préface : « If, at this moment, we look back to the two first decades of our century they appear to us already as ‹ classical ›. » (Si, en ce moment, nous jetons un regard sur les deux premières décennies de notre siècles, elles nous apparaissent déjà comme « classiques ».)
Hildebrand Gurlitt était l'un des principaux prêteurs et a mis à disposition 27 œuvres d'art. Parmi celles-ci, des œuvres que Hildebrandt Gurlitt avait reprises de la masse d'œuvres saisies dans le cadre de l'action « Art dégénéré » (1937) du ministère de l'Éducation du peuple et de la Propagande du Reich. Parmi les œuvres prêtées se trouvait toutefois également une œuvre ayant appartenu à un propriétaire juif. La gouache *Löwenbändiger* (Le Dompteur de lion, 1930) de Max Beckmann provenait de la collection saisie de la galerie Alfred Flechtheim.

Gurlitt.
Un Bilan

Premier étage

A partir de 1933, Hildebrand Gurlitt a constamment développé sa position dans le marché de l'art. Ses affaires ne peuvent pas être séparées de la politique de persécution du régime national-socialiste. La politique d'expropriation appliquée par les lois et la violence (« aryanisation ») visait à transférer des biens à des Allemands.

La collaboration avec le ministère de l'Éducation du peuple et de la Propagande du Reich avait été déterminante pour l'ascension de Hildebrand Gurlitt. Ce lien lui a permis d'étendre ses affaires, au cours de la Seconde Guerre mondiale (1939–1945).

Les œuvres d'art du legs Gurlitt montrent que son action en tant que marchand d'art s'étendait bien au-delà de l'art moderne. Dès 1941, il a acquis de nombreuses œuvres d'art du XIXe siècle et d'époques antérieures aux Pays-Bas, en Belgique et en France, des pays alors occupés par l'Allemagne.

Nous savons que Hildebrand Gurlitt a acquis ses œuvres de différentes manières. À côté d'achats légaux, il a également acquis des œuvres illégalement. En font notamment partie des œuvres provenant de saisies prononcées par les autorités ou achetées à des personnes persécutées par le régime. Ces transactions sont considérées comme des dépossessions liées à des persécutions, et remplissent les conditions définissant le délit de spoliation d'œuvres d'art par le régime national-socialiste. Jusqu'ici, neuf œuvres d'art du legs Gurlitt ont pu être identifiées comme art spolié et restituées. Pour un grand nombre d'œuvres d'art du legs Gurlitt, le contexte de leur acquisition reste toutefois incertain.

Strates temporelles. technologiques des œuvres d'art

9

Les oeuvres d'art sont des témoins matériels. Leur caractère unique réside dans les matériaux dont elles sont faites.

Les tableaux de Gustave Courbet (1819–1877) dans le legs de Cornelius Gurlitt étaient inaccessibles au public durant des dizaines d'années. Ce n'est qu'aujourd'hui qu'ils jouissent à nouveau d'une certaine attention.

Gustave Courbet est l'un des principaux représentants du réalisme en France. Ses représentations de la mer, de rivières et de rochers ont renouvelé la peinture de paysage. Les tableaux de Gustave Courbet étaient déjà convoités de son vivant. L'importante demande a influencé leur réalisation en introduisant une répartition du travail. On peut donc se demander si ces tableaux ont été peints par Gustave Courbet lui-même ou s'il s'agit de travaux d'atelier ou d'œuvres simplement inspirées de Gustave Courbet.

Des analyses technologiques permettent d'apporter des réponses. Elles renseignent sur la réalisation et l'état de conservation des œuvres d'art. Elles documentent également les modifications matérielles qu'une œuvre d'art a subies au cours du temps. Sur les tableaux de Gustave Courbet exposés ici, les restauratrices ont mis en évidence des surcharges et constaté que les supports et les cadres ont été changés. Les raisons de ces modifications peuvent être très diverses : appréciation de l'artiste, intérêts économiques, évolution des goûts artistiques de l'époque ou dissimulation de signes historiques.

Modifications de tableaux

Le portrait de Jean Journet présente plusieurs retouches ultérieures. La prise de vue au microscope révèle que de la peinture a pénétré les fissures des couches de peinture sous-jacentes.→fig. Cette peinture a par conséquent été appliquée ultérieurement et masque les craquelures.
La surface du tableau est aujourd'hui compacte et dure, ce qui complique la lecture du style de Courbet. La combinaison modulée d'applications à la spatule et au pinceau, caractéristique de ce peintre, est recouverte en de nombreux endroits. Il en résulte une impression générale plane du tableau.
La composition n'a en revanche que très légèrement été modifiée. Le dos originel n'est plus visible, du fait qu'une toile de soutien (rentoilage) a été collée sur l'arrière de la toile. Lors de ce rentoilage, le châssis a été remplacé. Le cadre extérieur est également un complément tardif.

Retouches

La toile du tableau a été tendue provisoirement dans l'atelier de l'artiste, puis fixée dans le châssis, où elle se trouve encore aujourd'hui. C'est ce que l'on peut déduire des bavures sur les angles du châssis et de la position des clous.
Les prises de vue en fluorescence UV mettent en évidence l'application de peinture blanche autour de la signature.→fig. Cette retouche grossière était destinée à couvrir les salissures et le jaunissement, et à recréer une impression de neige. De telles mesures historiques sont à replacer dans le contexte du commerce d'art et de l'appréciation du peintre.
Les dégâts au bord gauche du tableau sont probablement dus à un stockage sans protection.

Modifications de l'objet

Hildebrand Gurlitt a acheté ce petit panneau sur bois en mai 1942 à Raphaël Gérard. Dans les livres de comptes du marchand d'art français, on ne trouve pas seulement les achats et les ventes. Ils précisent aussi que Raphaël Gérard a volontairement modifié l'œuvre. En décembre 1941, celui-ci a acheté à Léonardo Bunatyan-Benatov une caissette en bois peinte, attribuée à Gustave Courbet. Le marchand d'art a détaché le panneau peint et l'a proposée séparément à la vente. Cette opération est notée dans le livre de comptes de la galerie et a laissé des traces sur l'œuvre.
Le panneau présente des traces de sciage sur les bords et a été parqueté, afin de le consolider.
Au dos du cadre, une inscription au graphite a pu être mise en évidence au moyen de lumière infrarouge. →fig. Ce sont des notes du fabriquant du cadre extérieur : « or feu » et « gris foncé » pour le cadre extérieur, « 34 x 12 vue » pour les dimensions intérieures de celui-ci. Le nom « Gérard » confirme l'encadrement du panneau pour le compte du marchand d'art.

Les impasses.

Des contraintes élevées, peu d'indices

10

Les travaux sur papier constituent le groupe le plus important d'œuvres du legs Gurlitt. Parmi les quelques 1'400 feuilles, on compte environ 800 estampes, dont certaines sont tirées à de nombreux exemplaires. Cela pose des défis particuliers à la recherche de provenance. Contrairement aux œuvres uniques (peintures ou dessins), l'identification d'une œuvre gravée ne se fait pas seulement à partir d'un titre ou d'une photographie.

Même si les tirages respectifs d'une planche d'impression diffèrent, par exemple par leur intensité de couleur, le motif reste le même. Dans le cas d'une série d'estampes, les feuilles individuelles ne sont souvent pas documentées, mais seulement l'album entier.

C'est pourquoi la recherche de provenance repose sur les caractéristiques individuelles de chaque œuvre d'art. Parmi elles, les indications de la main des artistes, comme une signature, ou le numéro d'exemplaire. Les inscriptions des anciens propriétaires de l'œuvre – numéros d'inventaire ou cachets de collection – fournissent des informations sur l'historique de propriété. Mais les traces relevées sur une œuvre ne parlent que si elles peuvent être corroborées par des sources: les livres de comptes du marché de l'art et les catalogues de ventes aux enchères sont des sources centrales tout comme les inventaires de collections et de musées.

Albums d'estampes

Le legs Gurlitt contient environ 140 estampes issues de séries de gravures. Elles se répartissent en trente-deux éditions d'albums. Cependant, un seul album a été conservé dans son intégralité.
Sept des cinquante feuilles du cycle d'Otto Dix *Der Krieg* (La guerre, 1924) sont conservées dans le legs Gurlitt. Dix y a consigné ses expériences de la Première Guerre mondiale. Grâce à leur numéro de tirage, les eaux-fortes peuvent être classées en différentes éditions.
D'autres inscriptions nous permettent de supposer une saisie dans le cadre de l'opération « Art dégénéré » (1937).
Les œuvres de l'album sont documentées différemment dans les inventaires des musées allemands et dans la saisie de 1937, ce qui rend difficile un classement clair des feuilles. Un cycle graphique peut être inventorié comme une seule œuvre – sans données sur les feuilles individuelles. Les feuilles peuvent aussi être inventoriées individuellement – sans référence à l'album. Pour les œuvres sans numéro de saisie conservé, l'identification précise reste donc incertaine.

→ 10.A Une provenance camouflée

En mai 1938, le Ministère de l'Éducation du peuple et de la Propagande du Reich décida de vendre à l'étranger les œuvres confisquées qualifiées d'«art dégénéré». Pour revendre ces œuvres, il était prévu de dissimuler qu'elles provenaient de collections de musées allemands.
On trouve dans le legs Gurlitt quatre exemplaires de la gravure sur bois *Das Märchen* (Le conte) de Heinrich Campendonk (1917). Ces quatre estampes sont toutes coupées sur le bord inférieur, vraisemblablement pour faire disparaître des informations sur les propriétaires antérieurs. Il a néanmoins été possible d'identifier la provenance de trois de ces xylographies.

a

La feuille a été coupée, mais un tampon de la collection de la Staatsgalerie Stuttgart est un indice sur le propriétaire antérieur. Le tampon se trouve sur l'image et n'aurait pas pu être enlevé sans détériorer l'œuvre. Selon l'inventaire de confiscation de l'action «Art dégénéré», il s'agit de l'œuvre 9618, saisie dans un musée allemand. Hildebrand Gurlitt a acheté cette gravure sur bois avec trois autres gravures de Heinrich Campendonk pour 80 centimes suisses.

b

On distingue sur l'estampe le tampon de la collection et le numéro d'inventaire 1176 du Städelsches Kunstinstitut – Städtische Galerie de Francfort-sur-le-Main. Le tampon n'a pas pu être enlevé, car il se trouve sur l'image. L'inventaire de confiscation fait mention de l'œuvre au numéro 791. Hildebrand Gurlitt l'a achetée avec six autres estampes d'Heinrich Campendonk pour la somme totale de 1,40 franc suisse.

c

Il n'est pas possible de prouver de manière irréfutable qui était le propriétaire antérieur. La feuille de papier est coupée, et les rares inscriptions apposées sur l'œuvre ne fournissent pas d'information sur le propriétaire antérieur. Le numéro II/24 indique qu'il a appartenu à Gurlitt. Une recherche du titre de l'œuvre *Das Märchen* (Le conte) dans l'inventaire de l'action «Art dégénéré» ne débouche sur aucun résultat. Dans l'inventaire de confiscation, plusieurs gravures sur bois de Campendonk ne portent pas de titre. Il s'agit peut-être d'une estampe appartenant au fonds du Musée d'Erfurt. Pour ce dernier, l'inventaire mentionne la saisie d'une œuvre graphique de Heinrich Campendonk intitulée *Frau mit Fischen und Fröschen* (Femme avec poissons et grenouilles).

d

La provenance de cette xylographie est attestée par un tampon du musée et un numéro d'inventaire. Jusqu'en 1937, elle appartenait au Städtisches Museum de Mayence. Le numéro de confiscation de l'action « Art dégénéré » est presque entièrement effacé. On parvient à reconstituer les chiffres « 11056 ». Hildebrand Gurlitt a acquis cette estampe pour 20 centimes suisses.

→ 10.B Versions des gravures

On a trouvé dans le legs de Cornelius Gurlitt une version jusqu'ici inconnue de la lithographie *August Strindberg* d'Edvard Munch (1863–1944). Jusqu'alors, on connaissait l'existence de seulement cinq versions (états) de cette œuvre.
Après la première épreuve, les artistes retravaillaient souvent les matrices, modifiant ainsi l'œuvre. Pour déterminer avec précision l'épreuve d'une série de tirages, il faut donc disposer d'informations précises sur le motif et les éventuelles variantes, le nombre d'épreuves et les papiers utilisés. Ces caractéristiques sont en général consignées dans les inventaires tels que, les répertoires des œuvres ou les catalogues de ventes aux enchères. Or, il n'existait nulle part une description de l'épreuve d'*August Strindberg* du legs Gurlitt. Comment a-t-il été possible d'identifier l'œuvre malgré cela?

L'estampe présente un cadre ornemental qui n'existait pas encore sur les deux premières épreuves. → **a**
Mais il contient aussi une faute d'orthographe – « Stindberg » au lieu de « Strindberg ». → **b** Celle-ci a été corrigée par Edvard Munch dans la troisième version. On peut donc situer l'estampe entre le deuxième et le troisième état. Cette lithographie appartenait aux Gurlitt: c'est ce que montrent des inscriptions d'Helene Gurlitt (« 225 ») et une référence de Cornelius Gurlitt à son propre inventaire.

→ 10.C Paysages

De nombreux dessins et tableaux du paysagiste français Jean-Baptiste Camille Corot (1796–1875) portent le titre *Paysage*. Cette mention se retrouve dans des inventaires de collections et des catalogues de ventes aux enchères et d'expositions. Sans illustration, il n'est donc pas possible d'identifier avec certitude l'œuvre à l'aide du seul titre Paysage. En effet, les titres des œuvres proviennent souvent non des artistes eux-mêmes, mais leur ont été attribués ultérieurement, par exemple par des marchands d'art ou dans la littérature spécialisée. Les œuvres portant le même titre ne peuvent donc être identifiées de manière irréfutable que par des caractéristiques physiques uniques de chaque pièce.

a

Ce dessin de Jean-Baptiste Corot n'est ni signé ni daté. Le peintre a dessiné de nombreuses variantes d'un même motif de paysage d'Île-de-France. Il a notamment fait de nombreuses esquisses de la vue d'un étang situé près du village de Ville-d'Avray avec un arbre solitaire au premier plan. Dans les publications, les dessins et tableaux de ce motif sont intitulés *Arbre, Étang ou Ville-d'Avray*. Sans illustration, il est très compliqué et parfois impossible d'identifier un dessin précis dans des catalogues de ventes aux enchères ou d'expositions.

b

On trouve sur l'œuvre le chiffre « 3 » – sur le passe-partout, le cadre et le carton de fond. On peut supposer que ce nombre désigne des parties qui vont ensemble.

c

On trouve sur la baguette du cadre ornemental l'inscription « 425 Gerard 520 D ». Celle-ci renvoie au livre de comptes du marchand d'art parisien Raphaël Gérard.

d

Le numéro « 22374 » inscrit sur le carton de fond est un numéro de collection du marchand d'art Raphaël Gérard. Il se retrouve bien dans son livre de comptes, qui indique que Gérard a acheté un dessin portant ce numéro le 6 janvier 1944 à « Hein ». Il n'y a pas d'informations relatives au motif ni aux dimensions. Le 14 janvier 1944, Gérard vend à Hildebrand Gurlitt une œuvre portant selon son livre de comptes le numéro « 22374 ».

Max Liebermann. Les œuvres dans le legs Gurlitt

11

Max Liebermann (1847–1935) est considéré comme un précurseur de l'art moderne en Allemagne. Il bénéficiait déjà, de son vivant, d'une réputation internationale en tant que maître de l'impressionnisme allemand. Ses œuvres sont présentes dans toutes les collections allemandes de haut rang.

Jusqu'à la prise de pouvoir des national-socialistes, en 1933, Max Liebermann était une personnalité importante dans la politique culturelle. De 1920 à 1933, il a présidé l'Académie prussienne des arts. En mai 1933, Max Liebermann, qui était de confession juive, l'a toutefois quittée, devançant ainsi son exclusion de celle-ci. Max Liebermann s'est retiré de la sphère publique et est décédé le 11 février 1935 à Berlin.

Dès 1933, les tableaux de Max Liebermann étaient retirés des expositions des musées allemands et mis en vente, en raison de sa confession. Hildebrand Gurlitt a, lui aussi, acquis des tableaux de Max Liebermann ayant appartenu à des musées allemands.

Le legs Gurlitt comprend 77 pastels et dessins de Max Liebermann. Le tableau *Cavaliers à la plage* (1901) a été identifié en tant qu'œuvre d'art spoliée et restituée, en 2016, aux héritiers de son propriétaire originel. Les anciens propriétaires des autres tableaux n'ont, jusqu'ici, pas pu être identifiés.

Dans les années 1950, Max Liebermann a été entièrement réhabilité.

Cahiers d'esquisses

Le legs Gurlitt comprend 77 dessins de Max Liebermann. La moitié environ provient de cahiers d'esquisses. C'est ce que permettent de conclure les perforations ou les bords des feuilles déchirées, les angles arrondis des feuilles ou le fait que les deux côtés ont été utilisés. Les feuilles proviennent d'au moins cinq différents cahiers d'esquisses. Elles sont toutes signées ou monogrammées, mais non datées. En règle générale Max Liebermann signait ses œuvres lorsqu'elles quittaient son atelier. On estime par conséquent que ces dessins proviennent de cahiers d'esquisses, dont il sépara lui-même les feuilles.
Max Liebermann accordait une grande importance au dessin, en tant que document spontané et intime. De nombreuses études de ces cahiers d'esquisses peuvent être reliées à des tableaux. Elles documentent l'étude et l'élaboration d'un motif, ainsi que les différentes phases de développement.

Autoportraits

Max Liebermann a réalisé de nombreux autoportraits. On connaît quelque 70 autoportraits. Hormis deux autoportraits précoces, ils ont été réalisés à partir de 1900. Les premiers autoportraits montrent le peintre avec des ustensiles tels que pinceaux, chevalet ou cahier d'esquisses. À partir de 1918, Max Liebermann figure seul sur ses autoportraits.
Il a préparé ses autoportraits à l'aide d'esquisses rapides et d'études plus élaborées. Les dessins présentés ici sont attribués aux autoportraits tardifs. Les traits du visage correspondent à ceux de photographies et d'autres autoportraits réalisés entre 1920 et 1925.

Autoportrait avec dédicace pour « Herrn Braunthal »

La dédicace « Herrn Braunthal freundschaftlich M. Liebermann » suggère que Max Liebermann a pu offrir ce dessin à un certain Monsieur Braunthal. Selon une anecdote, Max Liebermann aurait offert deux dessins à Max Julius Braunthal (1878–1946) pendant la Première Guerre mondiale. Max Julius Braunthal était un commerçant de Francfort-sur-le-Main. À partir de 1929, il vécut principalement à Paris. Son fils Erich Braunthal (1905 – 1966), qui avait également une activité artistique, avait lui aussi des liens avec Max Liebermann. Max Julius Braunthal, de même que son fils Erich Braunthal, étaient Juifs et par conséquent exposés aux persécutions du régime national-socialiste.

À ce jour, les recherches n'ont pas pu établir si Liebermann a offert ce dessin à l'un des deux. On ne sait pas non plus par quelle voie Hildebrand Gurlitt a acquis ces dessins.

Réhabilitation dans les années 1950

Max Liebermann était un citoyen et un artiste très respecté. Cela a changé avec l'arrivée du national-socialisme, en janvier 1933. Max Liebermann, qui était Juif, a devancé son licenciement de l'Académie prussienne des arts. Il s'adressa le 7 mai 1933 avec ces mots : « À mon sens, l'art n'a rien à voir ni avec la politique, ni avec l'origine ; je ne peux par conséquent rester plus longtemps à l'Académie prussienne des arts [...] car ma position ne vaut plus pour celle-ci. »
Dans les années d'après-guerre, de nombreuses expositions ont rendu hommage à Max Liebermann. La Kunsthalle Bremen a présenté une rétrospective très complète en 1954. Hildebrand Gurlitt a repris l'exposition dans le Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, à Düsseldorf, qu'il dirigeait depuis 1948. Il a soutenu cette rétrospective avec de nombreuses œuvres de sa collection privée, dont les pastels exposés ici.

→ 11.A Ventes à partir de collections de musées

Suite à la campagne de dénigrement contre les citoyens juifs et à la marginalisation des artistes juifs, qui font rage dans l'Allemagne de 1933, les œuvres de peintres juifs comme Max Liebermann ne sont plus exposées. Le 2 août 1937, quelques semaines après le vernissage de l'exposition diffamatoire « Art dégénéré», à Munich, le ministre allemand de l'éducation Bernhard Rust ordonna : « Retirer Liebermann ». De nombreux musées ont alors vendu des œuvres de Max Liebermann à des marchands d'art. Hildebrand Gurlitt a signalé son intérêt auprès de plusieurs musées.

Demande de restitution de la Hamburger Kunsthalle

En novembre 1945, Carl Georg Heise, directeur de la Hamburger Kunsthalle depuis 1945, a demandé à Hildebrand Gurlitt de restituer les œuvres de Max Liebermann achetés en 1941 à la collection du musée. Heise reprochait à Gurlitt d'avoir tiré profit de la diffamation de Liebermann organisée par le régime national-socialiste. Gurlitt s'est défendu en arguant qu'il avait sauvé les œuvres de Liebermann de la destruction.

→ 11.B Recherche d'art spolié

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, l'armée américaine a saisi les œuvres détenues par Hildebrand Gurlitt. Afin d'établir leur provenance, elles ont été envoyées au Central Collecting Point, à Wiesbaden. À la fin des recherches, ces œuvres ont été retournées à Hildebrand Gurlitt en décembre 1950. Aujourd'hui, nous savons que Hildebrand Gurlitt a donné de fausses informations concernant les anciens propriétaires et les dates d'acquisition de ces œuvres. Il avait également demandé à d'anciens partenaires commerciaux d'attester la vente d'œuvres d'art. Cornelius Müller-Hofstede, ancien directeur du Museum der bildendenden Künste, à Breslau, a confirmé à Gurlitt la vente du tableau *Reiter am Strand* (Cavaliers à la plage, 1901) de Max Liebermann. Le propriétaire précédent David Friedmann et la cession forcée de son patrimoine artistique au musée de Breslau ont toutefois été passés sous silence.

Rétrospective Max Liebermann 1954

Hildebrand Gurlitt a enrichi l'exposition commémorative Max Liebermann avec des prêts de sa collection privée. Cette exposition a été organisée par la Kunsthalle de Bremen, avant d'être présentée dans plusieurs musées allemands. L'un des lieux d'exposition était le Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, à Düsseldorf, que Hildebrand Gurlitt dirigeait depuis 1948.

Restitution

Spoliation liée à des persécutions : le tableau *Reiter am Strand* provenant de la collection David Friedmann, Wrocław

David Friedmann (1857–1942) était un prospère entrepreneur et collectionneur d'art de Wrocław (Vratislavie). Entre 1937 et 1941, à cause des répressions des nazis contre les Juifs, ses biens sont intégralement vendus de force ou font l'objet d'une expropriation. Fait partie de ses biens sa collection d'œuvres d'art, dont le tableau *Reiter am Strand* (Cavaliers à la plage, 1901) de Max Liebermann. L'œuvre est achetée aux enchères en 1942 par le Schlesisches Museum der Bildenden Künste de Wrocław. Peu de temps après, Hildebrand Gurlitt l'achète à cette institution. Jusqu'en 1960 encore, la famille Gurlitt figurait dans divers musées en tant que prêteuse du tableau. Du fait de l'expropriation de David Friedmann, cette œuvre est un objet d'art spolié par les nazis. L'œuvre a été restituée le 15 mai 2015 aux héritières et héritiers de David Friedmann.

Max Liebermann (1847–1935)
Reiter am Strand, 1901
Huile sur toile
Collection privée. Réstitué le 15 mai 2015 par le Kunstmusem Bern et la République fédérale d'Allemagne.

Hildebrand Gurlitt (1895–1956). Coup de projecteur sur une biographie II

Hildebrand Gurlitt fonde sa galerie en 1933. Le régime nazi a alors déjà commencé à exclure par la violence et par la loi les opposants politiques de leur profession, les Juifs et ceux qui ont des opinions divergentes. En 1938, le commerce d'art est – comme tous les autres domaines de la société – soumis à une aryanisation complète. Pour Gurlitt aussi, l'année 1938 représente une césure. Il postule auprès du Ministère de la propagande pour être « valorisateur » des œuvres confisquées dans les musées allemands en tant qu' «art dégénéré».

Avec l'élargissement du territoire contrôlé par le pouvoir nazi au cours de la Deuxième Guerre mondiale, Hildebrand Gurlitt élargit lui aussi ses activités commerciales. Par l'entremise du Ministère de la propagande, il devient à l'été 1941, acheteur pour les collectionneurs et musées allemands sur le marché français de l'art, et à partir de 1943, également pour le projet de « Führermuseum » de Linz.

Les bombardements d'Hambourg poussent Gurlitt à déménager à Dresde, où il est témoin de la destruction de la ville par les attaques aériennes de février 1945. Après la fin de la guerre, le soupçon de participation à la spoliation d'œuvres d'art par les nazis lui vaut une confiscation de ses biens artistiques par l'armée américaine. Au cours des années qui suivent, Hildebrand Gurlitt est classé comme « suiveur » et « dénazifié ». Il ne tarde pas à retrouver des champs d'activité dans le monde de l'art en Allemagne. Après sa mort, en 1956, sa famille hérite de son patrimoine artistique, dont il avait toujours caché la véritable ampleur.

→ 12.A Marchand d'art sous le « Troisième Reich »

Depuis 1933, Hildebrand Gurlitt possède le Cabinet d'art Dr H. Gurlitt à Hambourg. Comme le montrent les livres de comptes, des œuvres d'art de toutes les époques et de tous les genres passent entre ses mains. Lorsqu'il met en place son commerce, Gurlitt profite de la fermeture des commerces d'art « non aryens ». Les ventes de particuliers liées aux persécutions offrent des possibilités commerciales intéressantes. Gurlitt compte parmi ses clients des amateurs d'art, des collectionneurs, des musées et des marchands d'art, mais aussi des dirigeants de la NSDAP et des institutions d'État. À cela vient s'ajouter en 1938 le commerce de l'« art dégénéré ». En 1941, Gurlitt élargit ses activités aux territoires occupés et à partir de 1943, il joue le rôle d'intermédiaire dans la vente d'œuvres d'art pour le futur « Führermuseum » de Linz. La chute du « Troisième Reich » se traduit en 1945 par une brève interruption de ses activités commerciales.

Spoliations liées aux persécutions

La législation des nazis prive de leurs droits les artistes, marchands d'art et collectionneurs juifs de l'entourage immédiat de Hildebrand Gurlitt et permet à ce dernier d'élargir son domaine d'activité. On sait que Gurlitt a acheté de l'art à des collectionneurs persécutés qui, du fait des interdictions d'exercer et des redevances « expiatoires » et prélèvements obligatoires qu'ils devaient verser au régime nazi, s'étaient retrouvés contraints de vendre leurs biens.
On a pu à ce jour identifier dans le legs Cornelius Gurlitt deux œuvres d'art qui ont dû être vendues du fait de la persécution de leur propriétaire par le régime nazi.
Avant de fuir l'Allemagne, Elsa Cohen (1874–1947) a vendu 23 dessins du peintre Adolph von Menzel à Hildebrand Gurlitt. Le legs Cornelius Gurlitt contenait encore une feuille provenant de cet achat. Le dessin *Intérieur d'une église gothique* a été restitué en 2017 aux héritiers d'Elsa Cohen.
En 1940, Gurlitt acquiert le dessin *Das Klavierspiel* (Le jeu de piano) de Carl Spitzweg parmi le patrimoine de Henri Hinrichsen (1868–1942) victime en 1938 d'une « mise en sûreté » de la part de l'Office des impôts de Leipzig. Le dessin a été restitué en 2021 aux héritiers de Henri Hinrichsen.

Dans les territoires occupés

Par l'entremise du Ministère de la propagande, Hildebrand Gurlitt parvient à partir de 1941 à étendre son domaine d'activité aux territoires occupés d'Europe de l'Ouest. Il achète en premier lieu à Paris, centre du commerce de l'art en France, des œuvres pour des collections et musées allemands. En 1943, Hildebrand Gurlitt devient acheteur principal pour la « Mission spéciale Linz ». Pour ce projet de « Führermuseum » à Linz jamais réalisé, il acquiert sur le marché de l'art français jusqu'en juin 1944 des œuvres d'art d'une valeur de plusieurs millions de reichsmarks.

Sinistré des bombardements

Suite aux bombardements de Hambourg, Hildebrand Gurlitt transfère son commerce à Dresde en 1942. Il commence à mettre en sécurité son patrimoine artistique en le répartissant à différents endroits. À Dresde, lui et sa famille sont témoins des terribles attaques aériennes du 13 au 15 février 1945 et de la destruction de la ville. La famille est indemne, mais la villa n'est plus habitable. Avant même la fin de la guerre, Hildebrand Gurlitt fuit avec sa famille vers l'Ouest de l'Allemagne.

→ 12.B Un nouveau départ sous le poids du soupçon

Hildebrand Gurlitt et sa famille passent la fin de la guerre à Aschbach, en Haute-Franconie. À l'arrivée de l'armée américaine en mai 1945, Gurlitt est provisoirement placé en résidence surveillée, et ses biens artistiques sont confisqués. Auparavant déjà, Gurlitt s'était penché sur la question de savoir si, ayant été un commerçant d'art prospère sous le régime nazi, il devait assumer une responsabilité personnelle, morale ou politique. À posteriori, il décrit sa vie sous le « Troisième Reich » comme « un numéro de corde raide ». Gurlitt doit se soumettre à une « procédure de dénazification » et rendre des comptes sur les activités qu'il a menées sous le régime nazi. Il est classédans la catégorie « suiveur » et en 1948, la procédure est classée sans suite.

Construction d'une identité

De 1945 à 1948, la famille Gurlitt vit dans le château du baron Gerhard von Pölnitz à Aschbach, en Franconie, où elle s'est réfugiée après avoir quitté Dresde dans un camion loué en emportant une partie de leurs biens artistiques.
Dès que l'occasion se présente, Gurlitt reprend le commerce de l'art. Il commence par échanger des œuvres d'art contre des produits alimentaires pour nourrir sa famille. En 1946 et 1947, il se rend plusieurs fois dans la zone d'occupation soviétique pour ramener à l'Ouest les œuvres d'art qu'il a laissées à Dresde.
Les notes personnelles de Gurlitt et sa correspondance des années 1945 à 1947 montrent à quel point il était soucieux de se laver des soupçons de complicité avec le régime nazi. Il ne présente pas ses arrangements commerciaux sous le « Troisième Reich » comme moralement répréhensibles, mais comme impérativement nécessaires pour sauver son existence. Il construit sa défense personnelle sur son histoire familiale, en partie d'origine juive, les licenciements motivés par le dénigrement des nazis et le sauvetage d'œuvres d'art moderne menacées de destruction par le régime.

La « Gurlitt Collection »

Les interrogatoires conduits par l'armée américaine en juin et à l'automne 1945 obligent Gurlitt à prendre position sur sa personne, ses achats d'objets d'art et la provenance de sa collection. Gurlitt réussit à assurer de manière crédible qu'il n'a pas coopéré volontairement avec les dirigeants nazis. Il déclare qu'il a pris la décision de devenir acheteur pour la « Mission spéciale Linz » afin de se protéger lui-même ainsi que sa famille. En octobre 1945, l'armée américaine confisque les biens entreposés par Gurlitt à Aschbach pour soupçon de spoliation. Jusqu'à 1950, ces biens restent, sous l'appellation de « Gurlitt Collection », au Wiesbaden Central Collecting Point, qui est censé en vérifier la provenance et les circonstances de leur acquisition. On demande à Gurlitt d'indiquer pour chaque œuvre la source de l'acquisition. Bien qu'il s'embrouille plusieurs fois dans des

contradictions, Hildebrand Gurlitt se voit restituer son patrimoine artistique en 1950.

« La dénazification »

Comme la plupart des Allemands, Hildebrand Gurlitt doit se soumettre à une procédure de « dénazification ». En raison de ses très hauts revenus durant la période nazie, Gurlitt est accusé devant la chambre arbitrale de Bamberg d'avoir été un « bénéficiaire » du régime nazi. Pour réfuter ces accusations, Gurlitt fournit une série de certificats de moralité. En 1948, la procédure est classée sans suite et Gurlitt, classé « suiveur », disculpé.

→ 12.C Dernières étapes

Une fois sa « dénazification » effectuée, Hildebrand Gurlitt peut reprendre sa carrière de commissaire d'exposition interrompue par le national-socialisme. En 1948, il devient directeur du Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen (Association d'art pour la Rhénanie et la Westphalie) à Düsseldorf. Gurlitt se donne pour objectif « que Düsseldorf fasse son retour dans le cercle des sites artistiques d'Europe en tant que site des arts plastiques ». En 1956, Hildebrand Gurlitt meurt des suites d'un accident de la circulation. La propriété de la collection passe à sa femme, Helene Gurlitt (1895–1968), puis à son fils, Cornelius Gurlitt (1932–2014). Avant sa mort, Cornelius Gurlitt désigne la Fondation Kunstmuseum Bern comme légataire universel.

À nouveau directeur

En 1948, Hildebrand Gurlitt déploie une grande activité comme directeur du Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen (Association d'art pour la Rhénanie et la Westphalie). Il présente coup sur coup des expositions de représentants de l'art moderne allemand et français : Christian Rohlfs, Max Beckmann, Emil Nolde, Marc Chagall, Auguste Renoir ou encore Aristide Maillol. Gurlitt défend l'aspiration à rappeler « […] que la mission de l'art ne se cantonne pas à créer des images agréables pour la maison, mais des œuvres qui ont pour but de transformer l'être humain, de le toucher jusqu'au plus profond de lui-même, au risque de l'agresser. »
Pour les dons annuels de 1952, Gurlitt s'intéresse aussi à un jeune artiste de Düsseldorf : Joseph Beuys, qui fait don de l'objet *Schwarzer Aschenbecher* (Cendrier noir). En 1954, on fête le 125e anniversaire de l'association d'art. Gurlitt présente une exposition très remarquée comportant des chefs-d'œuvre du Museo de Arte de São Paulo. Le discours d'inauguration est tenu par le président allemand, Theodor Heuss. Parmi les invités, on compte le couple Thomas et Katia Mann.

Mort accidentelle

Le 29 octobre 1956, la voiture de Hildebrand Gurlitt entre en collision avec un camion sur l'autoroute, près de Oberhausen. Gurlitt était connu pour sa vitesse au volant, et sa vision était en outre limitée, car il souffrait d'une cataracte. Il meurt le 9 novembre 1956 sans avoir repris connaissance. Il est enterré au Cimetière du nord de Düsseldorf.
Dans son héritage écrit, on trouve des lettres de condoléances d'artistes et de politiciens de la jeune République fédérale d'Allemagne, de même que de Theodor Heuss, le premier président fédéral. À l'occasion de l'assemblée générale de l'association d'art de Düsseldorf en 1957, le discours d'adieu est prononcé par Leopold Reidemeister, directeur général des musées de Cologne.
La propriété du patrimoine artistique de Hildebrand Gurlitt passe à sa veuve, Helene Gurlitt.

Cornelius Gurlitt

Cornelius Gurlitt sera accompagné toute sa vie durant par le patrimoine artistique de ses parents, Helene et Hildebrand Gurlitt. Après des études d'histoire de l'art avortées, il avait suivi une formation de restaurateur au Kunstmuseum Düsseldorf. Cornelius Gurlitt vivait retiré à Munich et Salzbourg, jusqu'à ce qu'en 2010, le parquet d'Augsbourg lance des poursuites à son encontre pour soupçon de fraude fiscale. En 2012, la justice saisit les œuvres d'art conservées à Munich.
Le soupçon de fraude fiscale ne se confirme pas, mais les biens artistiques font désormais l'objet de l'attention publique. Cornelius Gurlitt accepte que l'on vérifie si ses biens sont issus d'une spoliation commise sous le régime nazi. Il est parmi les premiers particuliers qui acceptent les « Principes de Washington » (1998) et sont prêts à restituer aux descendants des propriétaires légitimes les œuvres d'art dont il est prouvé qu'elles ont été spoliées par les nazis.
Le 6 mai 2014, Cornelius Gurlitt meurt à Munich. Son testament désigne comme légataire universel la Fondation Kunstmuseum Bern.

Restitution

Vente destinée à payer des prélèvements obligatoires : le dessin *Intérieur d'une église gothique*, provenant du patrimoine d'Elsa Cohen, Hambourg

Le juriste hambourgeois Albert Martin Wolffson (1847–1913) et sa femme Helene Marie Wolffson (1843–1925), fervents collectionneurs d'art, possédaient plusieurs dessins du peintre Adolph von Menzel.
À la mort des Wolffson, la propriété de leur collection est transférée à leurs enfants, Elsa Helene Cohen (1869–1947) et Ernst Julius Wolffson (1881–1955).
Le frère et la sœur faisaient partie des personnes persécutées par le régime nazi. Le 31 décembre 1938, ils vendent les dessins de Menzel appartenant à leur patrimoine à Hildebrand Gurlitt afin de pouvoir s'acquitter du « prélèvement sur le patrimoine juif » auquel ils se voient soumis. Tandis qu'Ernst Julius Wolffson survit à la période nazie à Hambourg, sa sœur, Elsa Cohen, parvient en août 1941 à se réfugier aux États-Unis d'Amérique.
Gurlitt expose en 1939 les dessins dans son cabinet d'art et les propose à des musées
et à des collectionneurs privés. Seul le dessin *Intérieur d'une église gothique* de 1874 reste en sa possession. En 1947, Ernst J. Wolffson demande à Gurlitt où sont les œuvres de la collection familiale. Gurlitt lui répond qu'il ne se rappelle pas ce qu'il est advenu d'eux.
Le dessin a été restitué le 20 février 2017 aux héritières et héritiers d'Elsa Cohen.

Adolph von Menzel (1815–1905)
sans titre [Intérieur d'une église gothique], 1874
Graphite sur papier
Collection privée. Réstitué le 20 février 2017 par le Kunstmusem Bern et la République fédérale d'Allemagne.

Restitution

Spoliation liée à des persécutions : le dessin *Das Klavierspiel* provenant de la collection Henri Hinrichsen, Leipzig

Henri Hinrichsen (1868–1942) dirigeait les éditions musicales C. F. Peters à Leipzig. Détenteur du titre de Kommerzienrat (Conseiller commercial), il était juge au tribunal de commerce et soutenait comme mécène les musées et bibliothèques de la ville.
Étant juif, il faisait donc partie des personnes persécutées par le régime nazi. Sur la base de la loi sur la restauration de la fonction publique du 7 avril 1933, il perd ses fonctions publiques. En 1939, la maison d'édition tombe sous le coup d'une expropriation dans le cadre de l' « aryanisation », et les biens privés de Hinrichsen sont confisqués par ordre de saisie. En 1939, l'Office des impôts de Leipzig remet huit tableaux au Museum der bildenden Künste de Leipzig. Les œuvres restantes se retrouvent dans le commerce de l'art. Il y a parmi celles-ci le dessin *Das Klavierspiel* (Le jeu de piano, vers 1840) de Carl Spitzweg, que Hildebrand Gurlitt acquiert en janvier 1940 pour 300 reichsmarks. Hinrichsen n'a jamais reçu l'argent, car la somme a été versée sur un compte bloqué. Henri et Martha Hinrichsen réussissent à quitter l'Allemagne et attendent à Bruxelles un visa pour la Grande-Bretagne ou les États-Unis d'Amérique. Martha Hinrichsen décède en 1941; Henri Hinrichsen est arrêté et assassiné le 17 septembre 1942 au camp de concentration d'Auschwitz.
Après la Deuxième Guerre mondiale, Hildebrand Gurlitt, de même que, après sa mort, sa veuve, Helene Gurlitt, nient face aux fils de Hinrichsen posséder le dessin *Das Klavierspiel*. L'œuvre a été restituée en janvier 2021 aux héritières et héritiers de Henri Hinrichsen.

Carl Spitzweg (1808–1885)
Das Klavierspiel, vers 1840
Encre et graphite sur papier
Collection privée. Réstitué le 12 janvier 2021 par le Kunstmusem Bern et la République fédérale d'Allemagne.

Marchés de guerre. Acquis en France

13

Durant la Seconde Guerre mondiale (1939–1945), Hildebrand Gurlitt a eu la possibilité d'étendre ses activités commerciales. Dès l'été 1941, il a acheté des œuvres d'art en France, en Belgique et aux Pays-Bas, des pays alors occupés par l'Allemagne. Hildebrand Gurlitt se présentait sur le marché français de l'art comme un acheteur pour des musées et des collections privées allemandes. Au plus tard à partir de l'été 1943, il a acheté des œuvres d'art pour le Führermuseum à Linz, un projet de prestige du régime nazi.

Après la capitulation de la France, le 30 juin 1940, Adolf Hitler a donné l'ordre de mettre en sûreté les œuvres d'art appartenant à l'État ou à des collections privées. Les musées, archives et bibliothèques ont été placés sous le contrôle de la puissance occupante.

A partir d'octobre 1940, le gouvernement militaire allemand a également appliqué les lois antisémites en France. Les magasins juifs, dont de nombreuses galeries d'art, se sont vus attribuer un gérant « aryen » et ont ainsi, de fait, été expropriés. Des œuvres d'art et du mobilier de logements appartenant à des juifs ont été saisis et sont devenus des marchandises négociables.

En réaction aux saisies et à la forte demande intérieure et extérieure, le marché français de l'art a connu un véritable boom. Le legs Gurlitt comprend de nombreuses œuvres d'art de provenance de France. Pour la plupart d'entre elles, les circonstances de leur acquisition n'ont, jusqu'ici, pas pu être clairement établies.

Une acquisition pour la « Mission spéciale Linz »?

À partir du printemps 1943, Hildebrand Gurlitt achète des œuvres d'art pour le compte de la « Mission spéciale Linz ». Le terme de « Mission spéciale Linz » désigne un groupe de travail chargé de mettre en place un musée dans la ville autrichienne de Linz. Ce projet est également connu sous la désignation de « Führermuseum ».

Les fonds du musée prévu étaient principalement composés de tableaux de collections d'art juives confisquées suite à l'annexion de l'Autriche au Reich allemand en 1938. En juin 1939, Adolf Hitler nomme l'historien de l'art Hans Posse chargé de la « Mission spéciale Linz » Après sa mort, c'est l'historien de l'art Hermann Voss qui reprend en 1943 la tâche de constituer la collection. Celle-ci est sans cesse enrichie par des œuvres acquises dans le marché de l'art. Pendant la Deuxième Guerre mondiale, dans les régions occupées on puise dans les collections ayant fait l'objet d'expropriations.
Le musée de Linz était censé illustrer le canon de la culture hautement évoluée de l'art européen du 15e au 19e siècle. L'accent était mis sur l'art de la Renaissance, la peinture néerlandaise et flamande du 17e siècle ainsi que sur l'art du 19e siècle.
Les tableaux conservés dans le legs Gurlitt reflètent la stratégie de collection de la « Mission spéciale Linz ». Parmi les acquisitions stratégiques de Gurlitt, on trouve de la peinture d'histoire, des natures mortes et des paysages ainsi que le portrait féminin du peintre Ferdinand Georg Waldmüller, qu'appréciait Adolf Hitler.

Les achats à des particuliers

En été 1942, Hildebrand Gurlitt achète une liasse de 38 œuvres d'art à Roger Delapalme (1892–1969). Delapalme collectionnait depuis les années 1920 des œuvres de style rocaille français et du rococo italien. Gurlitt rachète à Delapalme des dessins de paysages, de parcs et des vedute architecturales d'Hubert Robert ainsi que de nombreuses études de personnages.

On ignore ce qui a poussé Delapalme, qui ne faisait pas partie des personnes persécutées par le nazisme, à vendre ses biens artistiques en 1942. On peut toutefois exclure toute spoliation liée à une persécution, par exemple sous forme d'une vente forcée. Les pièces de ce groupe d'œuvres ont été acquises légalement sur le marché de l'art.

L'acquisition auprès de marchands d'art

En France, Hildebrand Gurlitt évoluait dans un milieu de marchands d'art, d'experts en art et d'intermédiaires. Il achetait des œuvres d'art non seulement dans des galeries, mais aussi dans des ventes aux enchères. Hildebrand Gurlitt a acheté un grand nombre de tableaux de la peinture française du 19e siècle au marchand d'art Raphaël Gérard. Parmi les œuvres passées par les mains de Gérard, on compte par exemple des tableaux de Gustave Courbet, Camille Corot et Auguste Renoir.
Issu d'une famille de marchands d'art, Gérard ouvre en 1911 sa propre galerie à Paris. Dès le début de l'occupation de la France par l'Allemagne, il réoriente ses activités sur une clientèle allemande. Il acquiert des œuvres d'art issues de collections juives spoliées, qu'il achète entre autres à l'ambassade d'Allemagne à Paris ou à l'Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (Équipe d'intervention du Reichsleiter Rosenberg).
Les profits considérables réalisés par Gérard lui valent à la libération de la France, une plainte pour profits illicites. Les poursuites sont finalement abandonnées. En 1945, il ferme son commerce définitivement, mais reste en contact avec Hildebrand Gurlitt. Selon les papiers retrouvés dans le legs de documents, Gurlitt dépose des œuvres d'art chez Gérard en juin 1944. Elles sont transférées en Allemagne à partir des années 1950.

→ 13.A Le marché de l'art en France entre 1941 et 1944

Le legs Gurlitt est la succession d'un marchand d'art. Les œuvres héritées ne suivent pas un concept de collection rigoureux. Le fonds s'est en fait plutôt enrichi au gré de l'offre et de la demande. C'est ce qu'illustrent les acquisitions de Gurlitt au cours de la Deuxième Guerre mondiale.
Durant le diktat nazi qui s'était abattu sur l'art, les peintures françaises du 19e siècle, le réalisme, l'École de Barbizon ou l'impressionnisme, étaient justement très convoitées par les musées et les collectionneurs allemands, qui les considéraient comme des valeurs sûres.
Dans le legs écrit de Gurlitt, on trouve des offres et des factures établies à l'intention des musées de ; Breslau, Dortmund, Düsseldorf, Francfort-sur-le-Main, Hambourg ou Wiesbaden. Gurlitt a pu officiellement acquérir des tableaux en France pour le compte d'acheteurs particuliers jusqu'en décembre 1942. Ensuite, il a été privé de l'accès aux devises nécessaires pour les achats privés par la nouvelle ordonnance sur la circulation des marchandises. Hildebrand Gurlitt acquérait la plupart des œuvres d'art sur le marché

de l'art français. Il existe des preuves d'acquisitions auprès de galeries et d'achats dans des ventes aux enchères. À Paris, Hildebrand Gurlitt entretenait des relations commerciales avec un grand nombre de marchands d'art, d'experts en art et des consultants d'art.
Dans la France occupée, les marchands d'art allemands avaient des avantages par rapport à leurs collègues français. La France avait en effet décrété une interdiction d'exporter des objets d'art pour les marchands d'art français. Autre avantage des marchands d'art allemands : le cours du change dicté par les occupants. Le taux de conversion entre le reichsmark et le franc français était de 1 pour 20, ce qui revient à une surévaluation du reichsmark de plus de 50 %.

→ 13.B La « Mission spéciale Linz »

Au printemps 1943, Hermann Voss, directeur de la « Mission spéciale Linz », nomme Hildebrand Gurlitt « chef des achats » pour la France. Gurlitt collabore avec Erhard Göpel, qui était depuis mai 1942 responsable à La Haye des achats d'œuvres d'art pour le Führermuseum en projet.
Avec la « Mission spéciale Linz », les volumes négociés par Gurlitt explosent. D'après les documents qui nous sont parvenus, il dépense au cours des mois de janvier et février 1944 un montant de 684'000 reichsmarks en devises. Au cours des mois suivants, il fait l'acquisition de 69 tableaux, 10 gobelins et 82 dessins d'une valeur équivalant à 3'612'000 reichsmarks. On a ensuite, en juillet 1944, l'achat de 6 tapisseries et 3 tableaux pour un prix équivalent. La dernière acquisition de Gurlitt pour la « Mission spéciale Linz » est datée d'août 1944 – peu de temps avant la libération de Paris par les Alliés. Gurlitt recevait pour ses achats une commission de 5 % du prix total.
Selon Michel Martin, le curateur responsable des autorisations d'exportation au Louvre, Gurlitt a acheté au total pour 400 à 500 millions de francs d'œuvres d'art. Il en a dépensé environ la moitié pour la « Mission spéciale Linz ». Pour les autres acquisitions, il jouait le rôle d'intermédiaire pour des musées allemands. Au total, Gurlitt a acquis 168 œuvres pour la collection du Führermuseum.
Le marché de l'art français ne lui étant plus accessible après la libération de la France, Gurlitt achète des œuvres d'art pour la « Mission spéciale Linz » en Hongrie.

→ 13.C Monstruosités

Ces dessins peuvent être rattachés à un groupe de plus de 140 dessins de Giovanni Domenico Tiepolo, où l'artiste traite les aventures de centaures, de faunes, de satyres et de nymphes. La représentation de Nessos und Deïanira (Nessos et Déjanire) s'inspire de la mythologie grecque. Le centaure Nessos, épris de Déjanire, femme d'Hercule, l'enlève, c'est pourquoi il est tué par ce dernier d'une flèche empoisonnée. Les résultats actuels des recherches de provenance suggèrent que Hildebrand Gurlitt a acquis ces trois dessins en France. Il y a tout lieu de supposer qu'elles ont été achetées indépendamment les unes des autres et proviennent de différents propriétaires antérieurs. Toutefois, il n'a à ce jour pas été possible de retrouver la date ni de reconstituer les circonstances de leur acquisition par Hildebrand Gurlitt.

Restitution

Confisqué : le tableau *Portrait de jeune femme assise*, provenant du patrimoine de Georges Mandel, Paris

Thomas Couture (1815–1879)
sans titre [Portrait de jeune femme assise], 1850–1855
Huile sur toile
Collection privée. Réstitué le 8 janvier 2019 par le Kunstmusem Bern et la République fédérale d'Allemagne.

Jusqu'en 1940, le propriétaire du tableau *Portrait de jeune femme assise* (1850–1855) de Thomas Couture était Georges Mandel (1885–1944), un journaliste et homme politique français. Jusqu'à l'occupation de la France par l'Allemagne, il fait partie du gouvernement français, au sein duquel il est ministre de l'Intérieur. Il était un farouche opposant au national-socialisme et au fascisme. Il refuse la politique britannique et française de l'apaisement vis-à-vis de l'Allemagne et prône le refus de l'armistice conclu le 22 juin 1940 entre l'Allemagne et la France. Georges Mandel fait partie des personnes persécutées par le régime nazi. Il se réfugie au Maroc, où il est arrêté le 8 août 1940 et emmené dans la partie non occupée de la France. Accusé d'incitation à la guerre et de défense des intérêts juifs, il est condamné en 1941 à la réclusion à perpétuité. Le 7 juillet 1944, Mandel est assassiné par balles dans la forêt de Fontainebleau.
Il n'a pas été possible de reconstituer les circonstances ni la date où le portrait de femme a disparu de l'appartement de Georges Mandel situé au 67 avenue Victor Hugo à Paris. On sait qu'en août 1940, ses biens sont confisqués pour le compte de l'ambassade d'Allemagne à Paris.
Immédiatement après la Deuxième Guerre mondiale, les descendants de Mandel signalent la perte de ce tableau.
L'œuvre a été restituée le 8 janvier 2019 aux héritières et héritiers de Georges Mandel.

Restitution

Vente aux enchères forcée de la collection d'Armand Isaac Dorville, Paris

Jean-Louis Forain (1852–1931)
sans titre [Dame de profil], 1881
Huile sur toile
Collection privée. Réstitué le 22 janvier 2020 par le Kunstmusem Bern et la République fédérale d'Allemagne.

Jean-Louis Forain (1852–1931)
sans titre [Dame en blanc], 1880
Gouache sur papier
Collection privée. Réstitué le 22 janvier 2020 par le Kunstmusem Bern et la République fédérale d'Allemagne.

Le tableau *Dame de profil* (1881) et une gouache du peintre français Jean-Louis Forain ont jadis appartenu à Armand Isaac Dorville (1875–1941). Dorville, avocat et homme politique, était un collectionneur et mécène passionné. En juin 1940, il se réfugie avec sa famille dans sa propriété de Cubjac dans la partie non occupée de la France. Il y meurt en juillet 1941.
Suite à l'occupation de la France par l'Allemagne, le régime de Vichy instaure des lois antisémites calquées sur le modèle nazi. Étant juifs, les proches de Dorville ne peuvent prendre possession de leur héritage. Le Commissariat général aux questions juives mis en place en France désigne un fiduciaire et autorise la mise en vente aux enchères du patrimoine artistique de Dorville. Lors de la vente aux enchères de juin 1942, 450 lots sont adjugés, dont les deux œuvres de Jean-Louis Forain. Le produit de la vente est versé sur un compte bloqué, la famille Dorville n'y a donc pas accès. Ce n'est qu'en 1947 qu'elle se voit remettre le produit de la vente.
On ne sait pas précisément à quel moment ni comment Hildebrand Gurlitt est devenu propriétaire de ces œuvres.
La vente aux enchères forcée est considérée juridiquement comme spoliation d'œuvres d'art. La restitution des deux œuvres d'art aux héritières et héritiers d'Armand Isaac Dorville a eu lieu en janvier 2020.

Restitution

Confisqué : le tableau *Le Louvre, matin* provenant de la collection de Max Heilbronn, Paris

Max Heilbronn (1902–1998), négociant français, était le (co)propriétaire des Galeries Lafayette à Paris. Après l'occupation de la France par l'Allemagne, Heilbronn est limogé de la direction en raison de ses origines juives, et son entreprise est « aryanisée ».
Heilbronn avait protégé sa collection d'art en l'entreposant dans un coffre-fort de banque. En février 1941, un Devisenschutzkommando allemand y confisque le tableau *Le Louvre, matin* (1902) de Camille Pissarro et le remet à l'Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg. L'organisation de spoliation d'œuvres d'art Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg remet le tableau au marchand d'art Gustav Rochlitz. Puis on perd pendant presque 70 ans toute trace de l'œuvre.
Le 12 juin 1943, Heilbronn, membre de la résistance française, est démasqué et arrêté. À Lyon, sa femme, Paulette Bader (1905–1998) parvient à se mettre en sécurité. Heilbronn est déporté en Allemagne et survit à ses séjours dans plusieurs camps de concentration.
L'œuvre a été restituée le 18 mai 2017 aux héritières et héritiers de Max Heilbronn.

Camille Pissarro (1830–1903)
Le Louvre, matin, 1902
Huile sur toile
Collection privée. Réstitué le 18 mai 2017 par le Kunstmusem Bern et la République fédérale d'Allemagne.

Restitution

Confisqué : le tableau *Quai de Clichy. Temps gris* du patrimoine de Gaston Prosper Lévy, Paris

Gaston Prosper Lévy (1893–1977) était un agent immobilier, collectionneur d'art et mécène français. Lors de l'occupation de la France par l'Allemagne en juin 1940, Lévy fait transférer son ménage, y compris sa collection d'œuvres d'art, de Paris à sa résidence de campagne du Château des Bouffards, à 150 kilomètres au sud de la capitale. Gaston Lévy et son épouse Liliane Marguerite Lévy (*1894), qui font tous deux partie des personnes persécutées par le régime nazi, se réfugient à Tunis. En octobre 1940, le Château des Bouffards est pillé par des soldats allemands de la Wehrmacht. Le tableau *Quai de Clichy. Temps gris* (1887) de Paul Signac devient en 1943 la propriété du marchand d'art parisien Raphaël Gérard. Celui-ci le revend à la marchande d'art Marguerite de la Chapelle. À partir de fin 1947, l'œuvre appartient à Hildebrand Gurlitt.
L'œuvre a été restituée le 3 juillet 2019 aux héritières et héritiers de Gaston Prosper Lévy

Paul Signac (1863–1935)
Quai de Clichy. Temps gris, 1887
Huile sur toile
Collection privée. Réstitué le 3 juillet 2019 par le Kunstmusem Bern et la République fédérale d'Allemagne.

Restitution

Confisqué : le tableau *Femme à l'éventail* provenant de la collection Paul Rosenberg, Libourne

Paul Rosenberg (1881–1959) était un marchand d'art et collectionneur parisien influent. Lors de l'occupation de la France par l'Allemagne en juin 1940, il se réfugie aux États-Unis d'Amérique. Rosenberg faisait partie des personnes persécutées par le national-socialisme. En raison de ses origines juives, il est dépossédé de ses biens par le régime de Vichy, et en 1942 déchu de la nationalité française. Son patrimoine artistique, qu'il avait déposé avant sa fuite à différents endroits en France, est confisqué, dont le tableau *Femme à l'éventail* (1923) d'Henri Matisse. En mars 1941, un Devisenschutzkommando allemand le saisit d'un coffre-fort d'une banque et le remet à l'Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg. L'organisation de spoliation d'œuvres d'art Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg vend le tableau au marchand d'art Gustav Rochlitz. Celui-ci le revend à Raphaël Gérard qui le vend à Hildebrand Gurlitt.
L'œuvre a été restituée le 15 mai 2015 aux héritières et héritiers de Paul Rosenberg.

Henri Matisse (1869–1954)
Femme à l'éventail, 1923
Huile sur toile
Collection privée. Réstitué le 15 mai 2015 par le Kunstmusem Bern et la République fédérale d'Allemagne.

Un héritage lié à des responsabilités

En acceptant le legs Gurlitt, le Kunstmuseum Bern s'est engagé à rechercher les œuvres d'art spoliées, à restituer les œuvres qui peuvent l'être et à adopter une gestion responsable et équitable de cet héritage culturel.

Dans le cadre de ses recherches sur le legs Gurlitt, le Kunstmuseum Bern a acquis la conviction que des « solutions justes et équitables » sont également possibles dans les cas présentant d'importantes lacunes de connaissance. L'art spolié est une notion relativement floue, qui ne doit pas être interprétée au détriment des victimes des persécutions du régime national-socialiste. La recherche en provenance et l'évaluation des résultats des recherches sont tout aussi importantes pour une approche responsable et équitable de la problématique de l'art spolié.

Dans le cas de la demande en restitution des héritiers du Dr Ismar Littmann, en décembre 2021, nous avons également appliqué une procédure, qui a été reconnue comme exemplaire.

Selon les « Principes de Washington » (1998), seules sont considérées comme art spolié les œuvres d'art saisies par le régime nazi. Le changement de propriétaire doit avoir eu lieu entre 1933 et 1945 et avoir eu « un effet confiscatoire ». Le Kunstmuseum Bern va plus loin, dans l'application des « Principes de Washington », que sa simple application pour la Suisse. Pour ses décisions, le Kunstmuseum Bern s'est basé sur l'application des « Principes de Washington » dans la République fédérale d'Allemagne. Selon cette pratique, la dépossession par vol, vente forcée, vente pour le financement de la fuite ou de ses besoins existentiels, par exemple en cas d'interdiction de travailler, est également considérée comme une spoliation. Sur la base des « Principes de Washington », le Kunstmuseum Bern applique les préceptes suivants :

Recherche en provenance
Le Kunstmuseum Bern assure la continuité de la recherche en provenance du legs Gurlitt et de sa propre collection. Ces recherches sont réalisées de manière indépendante et se basent sur les principes du travail scientifique.

Transparence
Les œuvres d'art du legs Gurlitt sont documentées de manière détaillée dans une banque de données publique. Les enseignements issus de la recherche en provenance sont publiés dans celle-ci.

Transparence des résultats
Dans de nombreux cas, les connaissances relatives aux dépossessions et aux procédés d'acquisition resteront lacunaires et incertaines. Malgré cela, rien ne s'oppose, selon le Kunstmuseum Berne, à ce que des décisions puissent être prises de bonne foi, y compris sur la base d'enseignements incertains.

Perspective
La provenance de ces trois aquarelles n'a pas été élucidée à ce jour, mais il existe des indices d'une possible spoliation en lien avec une persécution. Les recherches actuelles se concentrent sur le collectionneur d'art dresdois Fritz Salo Glaser. L'avocat Fritz Salo Glaser comptait parmi les principaux mécènes de la Sécession dresdoise (aussi appelée « Gruppe 1919 ») regroupée autour d'Otto Dix et de Conrad Felixmüller. Sa collection comprenait des œuvres d'Otto Dix, Max Beckmann et Lyonel Feininger. Outre des artistes et des écrivains, Glaser recevait aussi à son domicile Hildebrand Gurlitt. En 1929, Gurlitt expose des œuvres de la collection de Fritz Salo Glaser à Zwickau.
En 1933, Glaser est exclu de la chambre des avocats en raison de ses origines juives, et en 1936, il lui est complètement interdit d'exercer sa profession. Glaser doit vendre de nombreuses œuvres de sa collection pour subvenir à ses besoins. En février 1945, il n'échappe que de justesse à la déportation au camp de concentration de Theresienstadt. Après la guerre, Glaser reprend son activité d'avocat à Dresde.

Begleitveranstaltungen / Programme

Perspektivenwechsel

An ausgewählten Originalen erhalten Sie Einblick in die Methoden und Fragestellungen der Forschung und die Anforderungen eines verantwortungsvollen Umgangs mit dem kulturellen Erbe. Eine Veranstaltung mit Expert:innen der Provenienzforschung und der Restaurierung – Konservierung. Jeweils 13:00–14:00. Die Platzzahl ist beschränkt, Anmeldung empfohlen.

Sonntag, 18. September 2022
Mit Nadine Bahrmann (Provenienzforscherin Kunstverwaltung des Bundes, Berlin)

Sonntag, 25. September 2022
Mit Katharina Otterbach (Provenienzforscherin Kunstmuseum Bern) und Dorothea Spitza (Restauratorin Grafik, Fotografie und Schriftgut, Kunstmuseum Bern)

Sonntag, 30. Oktober 2022
Mit Monika Steinmann Meier und Renato Moser (Provenienzforscher:innen Kunstmuseum Bern)

Sonntag, 20. November 2022
Mit Josy Luginbühl (Archäologin Universität Bern), Katharina Sautter (Restauratorin Gemälde, Skulpturen, Objekte, Kunstmuseum Bern) und Studierenden der Archäologie des Mittelmeerraumes der Universität Bern

Sonntag, 11. Dezember 2022
Mit Katharina Otterbach (Provenienzforscherin Kunstmuseum Bern) und Dorothea Spitza (Restauratorin Grafik, Fotografie und Schriftgut, Kunstmuseum Bern)

Sonntag, 16. Oktober 2022
11:00–12:00

Das Erbe Gurlitt: Kunst, Konflikt, Kollaboration

Buchvernissage «Kunst, Konflikt, Kollaboration. Hildebrand Gurlitt und die Moderne», de Gruyter: Berlin 2023. Yves Kugelmann (Tachles) im Gespräch mit den Herausgeber:innen Nikola Doll (Kunstmuseum Bern), Uwe Fleckner (Forschungsstelle «Entartete Kunst» Universität Hamburg) und Gesa Jeuthe-Vietzen (Geschäftsstelle, Beratende Kommission NS-Raubgut, Berlin) sowie Wolfgang Henze-Ketterer (Galerie Henze Ketterer, Wichtrach)

Sonntag, 15. Januar 2023
11:00–12:00

Kunst und Verfolgung

Ellinor Landmann (SRF) im Gespräch mit Nikola Doll (Leiterin Provenienzforschung Kunstmuseum Bern). Veranstaltung anlässlich der Publikation des Buchs «Kunst und Verfolgung. Deposita in Schweizer Museen (1933–1945)», Rotpunktverlag: Zürich 2023

Öffentliche Führungen / Visites guidées / Guided tours

Sonntags, 11:00
18./25. September, 9./23./30. Oktober, 6./13./20./27. November, 4./11./18. Dezember 2022; 1./8. Januar 2023

Sonntag, 12:00
15. Januar 2023

Dienstags, 19:00
20. September*, 4./18. Oktober, 1./15./29. November, 13./27. Dezember 2022, 10. Januar 2023*

* Mit Kuratorin Nikola Doll

Visites guidées en français

Mardi 27 septembre 2022, 19:30
Dimanche 4 décembre 2022, 11:30

Public guided tours in English

Tuesday, October 18, 2022, 19:30
Sunday, December 11, 2022, 11:30

Schulen und Atelierprogramm

Einführungen für Lehrpersonen

Dienstag, 20. September 2022, 18:00
Mittwoch, 21. September 2022, 14:00

Spurensuche Kunst

Workshop für Schulklassen der Oberstufe (Sek I) sowie für Mittel- und Berufsschulen (Sek II). Gemeinsam lernen wir die wichtigsten Themen der Ausstellung kennen, stellen kritische Fragen an die Kunstwerke und an ihre Herkunft. Anhand von Beispielen erkunden wir die unterschiedlichen Stationen, welche die Bilder aus dem Legat Gurlitt von ihrer Entstehung bis heute durchlaufen haben. Dauer: 60–90 Minuten, Termin nach Vereinbarung.

Artur – Kinder-Kunsttour

Samstag, 22. Oktober / 12. November 2022, 10:15–12:15**
Als Kunstdetektiv:innen in der Ausstellung und im Atelier. Workshop für Kinder von 6 bis 12 Jahren

Kunst rundum – interkultureller Workshop für Frauen

Samstag, 22. Oktober / 12. November 2022, 14:00–16:00**
Gestalterischer Workshop mit Werkbetrachtung

** Anmeldung:
kunstmuseumbern.ch/kalender
T +41 (0)31 328 09 11 (Mo–Fr, 9:00–12:00),
vermittlung@kunstmuseumbern.ch

Ausstellungsimpressum

Kuration
Nikola Doll

Kuratorische Assistenz
Anne-Christine Strobel

Unter Mitarbeit von
Nathalie Bäschlin, Nadine Bahrmann, Léon Beer, Marcella Boglione, Maike Brüggen, Marcel Brülhart, Martin Bürgisser, Nadine Franci, Gitta Ho, Gesa Jeuthe-Vietzen, Larissa König, Marcus Leifeld, Josy Luginbühl, Elena Mango, Renato Moser, Britta Olényi von Husen, Katharina Otterbach, Ev-Isabel Raue, Dorothea Spitza, Sina Thöny, Christian Weiss

Projektassistenz
Leïla Bolis, Monika Steinmann Meier

Ausstellungsdramaturgie
Christoph Stratenwerth

Szenografie
Holzer Kobler Architekturen, Zürich/Berlin

Ausstellungsgrafik
2xGoldstein, Rheinstetten

Leihverkehr
Franziska Vasella

Restaurierung
Nathalie Bäschlin (Leitung), Philine Claussen, Matthias Läuchli, Katharina Sautter, Dorothea Spitza, Josefine Werthmann

mit Unterstützung von
Atelier Verso, Thun, Patrick Rolf Lüthi, Lena Zinniker

Ausstellungsmanagement und -technik
René Wochner (Leitung), David Brühlmann, Mike Carol, Raphael Frey, Wilfried von Gunten, Markus Imgold, Andres Meschter, Martin Schnidrig, Calvin Sollberger, Roman Studer, Volker Thies, Peter Thöni

Ausführende Firmen
Bonath GmbH, Gengenbach
Pascale Bruegger, Fotofachlabor, Münchenstein
Küng AG Schreinerei & Innenausbau, Emmen
Oschatz Visuelle Medien GmbH & Co, Niedernhausen,
TRISUL GmbH, Münchenstein

L'exposition

Durée de l'exposition
16.9.22–15.1.23

Tarifs de l'exposition
CHF 18 / tarif réduit CHF 14
Étudiants: CHF 10
Enfants jusqu'à 16 ans: gratuit

Horaires d'ouverture
Mardi : 10:00–21:00
Mercredi à dimanche : 10:00–17:00

Jours fériés
Ouverture spéciale le 26./31.12.22
et le 1./2.1.23, 10:00–17:00
Fermé le 24./25.12.22

Visites privées/écoles
T +41 (0)31 328 09 11
vermittlung@kunstmuseumbern.ch

Avec le soutien de

Kanton Bern
Canton de Berne

Burgergemeinde
Bern

Kunstmuseum Bern
Hodlerstrasse 8–12
CH-3011 Bern
kunstmuseumbern.ch
info@kunstmuseumbern.ch
T +41 (0)31 328 09 44