



**KUNST
VOOR
DAS
REICH**

Geert Sels

**OP ZOEK
NAAR
NAZI
ROOF
KUNST
UIT
BELGIE**

Lannoo

Voor Ann, Tuur en Marie

*'Don't mention the war', was de afspraak –
iets waar jullie beter in slaagden dan ik*

INHOUD

Vooraf — 7

- 1 De stoet van angst en hoop — 11
 - 2 Meteen ter zake — 30
 - 3 Kunsthonger — 47
 - 4 Pseudowet is wet — 63
 - 5 Onverzekerde bewaring — 83
 - 6 Kunst onder Verwaltung — 104
 - 7 De zaak-Hartveld — 119
 - 8 Kunst en propaganda — 139
 - 9 Op leven en dood — 153
 - 10 Zoet gewin — 175
 - 11 Herschikkingen op de kunstmarkt — 193
 - 12 Bezoek uit het buitenland — 249
 - 13 Eenmaal, andermaal — 272
 - 14 De as Brussel-Parijs — 297
 - 15 De terugkeer — 318
 - 16 Het leven gaat verder — 342
 - 17 Intussen in België — 368
- Mijn grote dank — 395
- Geraadpleegde bronnen — 399
- Eindnoten — 406
- Index — 429

VOORAF

Eind 2013 brak in Duitsland een schandaal uit nadat bij een bejaarde man uit München 1500 kunstwerken waren aangetroffen. Die had hij geërfd van zijn vader, een gewezen kunstinkoper van de nazi's. Wereldwijd gingen de alarmbellen af, want het ging mogelijk om roofoorkunst. Collega's van Franse en Nederlandse kranten gingen in databanken na of er kunst bij was uit hun land. Dat wilde ik als journalist voor *De Standaard* ook wel eens proberen.

Toen bleek dat België helemaal geen databanken had.

België deed ook geen onderzoek naar het onderwerp. Er zat nochtans kunst in de musea die na de oorlog was teruggekeerd uit Duitsland, maar er was geen haan die ernaar kraaide. Ik was verontwaardigd door zoveel inertie. Het werd er niet beter op toen politici in het parlement bleven herhalen dat alles onderzocht was en dat er zich in België geen probleem stelde. Vreemd was dat. Alle landen die ooit bezet waren tijdens de Tweede Wereldoorlog worstelden met naziroofoorkunst en België had er niet de minste last van?

Ik besloot me in het onderwerp vast te bijten.

Acht jaar later is *Kunst voor das Reich* het sluitstuk van mijn onderzoek. Ik doorzocht in die periode archieven in Parijs, Koblenz en Den Haag. In België doorploegde ik het ene archieffonds na het andere, zowel in de centrale Brusselse vestigingen van het Rijksarchief als in de provinciale afdelingen. Soms waren de documenten zo bestoft dat ze vermoedelijk sinds de oorlog niet meer waren aangeraakt.

Dankzij mijn statuut van geassocieerd onderzoeker bij het CegeSoma kon ik dossiers inkijken van het krijgsauditoraat die normaliter nog altijd niet toegankelijk zijn. Tientallen uren vlooiden ik buitenlandse databanken uit. Ik nam persoonlijke briefwisselingen door, ontcijferde dagboeken en ploos kasboeken van veilinghuizen uit. In musea vroeg ik documentatiemappen van schilderijen op. Ik heb altijd correct gekregen wat ik vroeg, hoewel de musea wellicht bezorgd waren wat die journalist allemaal aan het uitvreten was in hun archieven.

Kunst voor das Reich legt zich toe op de schilderijen die vanuit België in nazi-Duitsland belandden. Het moet nochtans duidelijk zijn dat de nazi's even belust waren op beelden, porselein, meubelstukken, gobelins, klokken, juwelen, tapijten,

boeken en archieven, maar die komen hoogstens zijdelings ter sprake. Het verhaal begint in 1933 bij de bouw van de Shell Building in Brussel, het gebouw vanwaar de nazi's tijdens de oorlog de Belgische economie controleerden. Het eindigt er ook mee, omdat het me na aan het hart ligt sinds de redactie van *De Standaard* er introk. Telkens als ik er binnenstap, flitst het verleden door mijn hoofd – we werken zelfs op dezelfde verdieping als het Brüsseler Treuhandgesellschaft.

Toch is dit boek niet chronologisch opgebouwd. Elk van de zeventien hoofdstukken heeft een duidelijk thema. Het verhaal begint bij de migratie van talloze Duitsers en Oostenrijkers die in de jaren 1930 asiel vroegen in België. Nog voor een nazi voet op Belgische grond had gezet, kwamen al de eerste gevallen van dwangverkoop voor. De daaropvolgende hoofdstukken leggen uit waar de kunsthonger van de nazi's vandaan kwam, hoe ze na hun inval ogenblikkelijk toesloegen en hoe ze zich bedienden van een pseudolegaal kader. Roofmethodes als de Möbelaktion en de inbeslagnames van bewaardepots zijn afzonderlijk uitgewerkt. Er is een aparte insteek over de verrassende conjunctuur op de kunstmarkt.

Het was mijn streefdoel om alle puzzelstukken in elkaar te schuiven en zo voor het eerst een omvattend verhaal over de nazikunstverwerving uit België te vertellen. In tegenstelling tot in andere landen was dat in België nog altijd niet geschreven. Voorts wilde ik de lagen van de vergetelheid een voor een afpellen en blootleggen wat er zich precies heeft afgespeeld tijdens de oorlogsjaren. Uit dat onderzoek blijkt dat het een illusie is om te denken dat er zich in België geen probleem stelt met naziroofkunst. Tijdens mijn zoektocht trof ik in Belgische en in buitenlandse musea schilderijen aan die daar niet horen te zijn.

Al in de eerste hoofdstukken is te lezen dat wanhopige Joodse vluchtelingen kunst afstonden in ruil voor een inreisvisum naar België. Anderen verkochten schilderijen tegen een gunstprijs om in hun levensonderhoud te voorzien of om een duur bootticket naar de Verenigde Staten te bekostigen. In normale omstandigheden zouden ze met die prijs wellicht niet ingestemd hebben als ze al verkocht zouden hebben. Belgische musea profiteerden daarvan en wisten hun collectie tegen voordeelprijzen te verrijken. Kunstvoorraden van Joodse kunsthandelaars en verzamelaars werden in beslag genomen – de overname van de galerie van Samuel Hartveld door een Belgische handelaar krijgt een volledig hoofdstuk. Van bovengenoemde voorbeelden kwamen schilderijen terecht in de Musea voor Schone Kunsten van Antwerpen, Brussel en Gent, maar ook in Tate Britain in Londen.

De voorbije jaren schoot het onderzoek naar naziroofkunst niet op in België. In het laatste hoofdstuk heb ik de evolutie omschreven als een processie met lood in de schoenen. Telkens als er een parlementaire vraag kwam, volgde een rimpeling

in het water, maar daarna viel de discussie weer stil. Voor *Kunst voor das Reich* nam ik daar geen genoegen mee. Daarom heb ik me niet beperkt tot het signaleren van problematische kunstwerken – dat liep toch altijd op een sisser af. Daarom heb ik specialisten ingeschakeld om familieleden op te sporen en via testamenten te achterhalen wie de rechthebbenden zijn. Ze hebben er kunnen identificeren in Frankrijk, Duitsland, Engeland, Israël en de Verenigde Staten.

Recent vroegen Belgische politici zich nog af of het wel de moeite is om onderzoek te doen naar naziroofkunst, aangezien er zo weinig vragen komen om kunst terug te geven. In tegenstelling tot andere landen heeft België ook geen restitutiecommissie, bij wie aanvragers zich kunnen aanmelden.

Het zou kunnen dat België daar binnenkort behoefte aan heeft. Ik heb de bevindingen van mijn speurwerk overgemaakt aan de rechthebbenden. Ik heb het speelveld in gereedheid gebracht en sla met interesse gade wat er nu zal gebeuren. Het is aan de families Seegall, Lindemann, Rosenthal, Tiefenbrunn en Hartveld om te beslissen of zij claims zullen indienen bij Belgische musea.

Het opvallendste inzicht van acht jaar onderzoek is dat België een atypische positie innam in de kunstvererving van de nazi's. In tegenstelling tot andere bezette landen werd een groot deel van de schilderijen niet rechtstreeks naar het Reich getransporteerd. In de hoofdstukken over de kunsthandel zal blijken dat er onafgebroken een grote aanzuigkracht uitging van nazigezanten uit Nederland en Frankrijk. Uniek aan de kunstvererving vanuit België is dat ze vaak indirect verliep, via een omweg langs Nederland en Frankrijk. Dat maakt het Belgische verhaal tot een internationaal verhaal.

De naoorlogse kunstteruggave vanuit Duitsland bevatte een systeemfout die niet was afgestemd op die realiteit. *Kunst voor das Reich* legt bloot dat die historische fout doorwerkt tot op heden. Ik zal er in de loop van dit verhaal meermaals op wijzen dat een schilderij na de oorlog had moeten terugkeren naar België. Nederland heeft diverse schilderijen met een Belgische herkomst afgestaan aan zijn musea. Er hangen zelfs werken in het Binnenhof in Den Haag en in de Nederlandse ambassade van Dublin. Na de oorlog maakte België aanspraak op diverse schilderijen die naar Frankrijk waren gebracht.

Deze kwestie roept een juridische vraag op met een internationale dimensie. Niet alleen in Nederland en Frankrijk, maar ook in Duitsland en Tsjechië vond ik schilderijen terug met een Belgische herkomst. Vlak na de oorlog was het zonneklaar wat daarmee moest gebeuren. In 1943 spraken de geallieerden af dat ze elke transactie met de nazibezetter als onbestaand zouden beschouwen. Zo konden ze

niet alleen geroofde, maar ook verkochte kunst terugvragen. Maar wat moet er 75 jaar later met die kunst gebeuren? Geldt die afspraak nog altijd of is haar toverkracht intussen uitgewerkt? Het benieuwt me wat er zou gebeuren als er een vraag om teruggave komt.

Itterbeek, 1 oktober 2022

DE STOET VAN ANGST EN HOOP

Het zag er goed uit. Op 28 januari 1933 vierde architect Alexis Dumont zijn 56ste verjaardag en de ruwbouw van de Shell Building was klaar. De werken zaten op schema. Het was echt wel zijn decennium. Hij was zijn stempel op Brussel aan het drukken. Aan de Sainctelettesquare realiseerde hij voor het automerk Citroën een garage die standing en moderniteit uitstraalde. De oliemaatschappij Shell wilde zich eveneens profileren en zijn efficiëntie en vooruitstrevendheid uitdrukken middels gedurfde architectuur. En daar hadden ze hem voor gevraagd. Beide projecten voerde hij uit samen met zijn jongere collega Marcel Van Goethem.

De locatie van de Shell Building was strategisch gelegen en 67 are groot. Een droom om op te werken, weliswaar af en toe onderbroken door een nachtmerrie. Het perceel lag op een steile helling die de boven- met de benedenstad verbond. Op het hoogste gedeelte had Victor Horta onlangs het Paleis voor Schone Kunsten opgeleverd. Onderaan zou ooit het Centraal Station komen – als de stad tenminste de knoop eens doorhakte. Voor de rest was alles nog te ontginnen.

Het Centraal Station is er gekomen, hoewel het op de opening nog wachten was tot 1952. Vanuit het station mag ik graag de straat naar boven lopen, op zoek naar het magische punt waar de Shell Building zichtbaar wordt. Het is telkens een blij weerzien. Ik sta er altijd weer van te kijken hoe Dumont het gebouw als een halve ellips langs de Ravensteinstraat en de dwarsstraat Kantersteen wist te draperen. Het hoogteverschil van 3,5 meter tussen de twee straten heeft hij dankbaar benut om te suggereren dat het uit het terrein oprees. Het snijpunt van de straten rondde hij af met een zachte curve, bovenaan bekroond met de bedrijfsnaam in art-decoletters.

‘Kantersteen 47’ zou een bekend adres worden. Ettelijke jaren konden automobilisten er terecht om hun nieuwe nummerplaat aan te vragen. Later hield de kansspelcommissie er kantoor. Maar dat de nazi’s van daaruit de Belgische economie in hun greep zouden houden, dat had Alexis Dumont vast nooit kunnen voorspellen.

Twee dagen na de verjaardag van Dumont, op 30 januari 1933, werd Adolf Hitler aangesteld als rijkskanselier van Duitsland. Het was een chaotische periode geweest, waarin de ene regering na de andere was gevallen. Hitler was de vierde rijkskanselier op een jaar tijd. Zelf zag hij zijn project eerder op de langere termijn. Met zijn Nationaalsocialistische Duitse Arbeiderspartij (NSDAP) stond hem een perspectief van duizend jaar voor ogen. De eerste jaren daarvan brachten een

ongekende migratiestroom op gang. Tijdens zijn regeerperiode zou zich een van de grootste kunstrovers van de geschiedenis voordoen.

Amper twee maanden na zijn aanstelling zette Hitler met een pak volmachten het parlement buitenspel. Hij liet concentratiekampen openen om zijn politieke tegenstanders in op te sluiten en aan het werk te zetten. De eerste anti-Joodse maatregelen werden uitgevaardigd en er gingen al stemmen op om Joodse handelszaken te boycotten.¹

Het boek *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, dat partij-ideoloog Alfred Rosenberg in 1930 uitbracht, werd veel verkocht, al helemaal omdat het na verloop van tijd verplichte lectuur werd. In dat warrige samenraapsel van ideeën had de auteur de antisemitische grondstroom weergegeven die al decennialang rondwoerde. Jodendom, vrijmetselarij en bolsjewisme gooide hij op één hoop. Het schrijfsel verspreidde bij tienduizenden het idee dat er wereldwijd een Joods-maçonnieke samenzwering aan de gang was die gestaag haar weg zocht naar de dominantie en de macht.

Hitler en zijn regering vaardigden zo snel na de machtsovername nog geen directieven uit met betrekking tot het cultuurleven. Het was van onderuit dat de nieuwe lokale cultuurbazen van Mannheim in april 1933 beslisten de expositie *Kulturbolschewistische Bilder* op te zetten.

Ze brachten een presentatie uit de vaste collectie. Die rekende af met het progressieve beleid van haar voorgangers en groeide uit tot de eerste anti-modernistische propagandatentoonstelling.² Met alle denkbare museale technieken stelden ze de 86 werken zo slecht mogelijk tentoon: schilderijen werden uit hun lijst gehaald en hingen veel te dicht op elkaar, de belichting deugde niet en er was geen thematische lijn die de bezoeker houvast bood. De informatiekaartjes lazeren als schimpscheuten. Ze vermeldden welke directeur deze ongein had aangeschaft en hoeveel geld dat de gemeenschap wel niet had gekost. *De dood en de maskers* van James Ensor (p. 217), aangekocht in 1927, hing er ook, netjes tussen schilderijen van Oskar Schlemmer en Max Beckmann. Het zou niet de laatste keer zijn dat het schilderij aan de schandpaal belandde.

De tentoonstelling was het eerste anti-intellectualistische signaal. De uitzuivering van de kunst was ingezet. Een paar weken later, op 10 mei 1933, was het de beurt aan de schrijvers en volgden de boekverbrandingen. Elders zouden er nog expo's volgen die de avant-garde in een slecht daglicht stelden.

Rond die tijd al probeerden de eerste politieke vluchtelingen Duitsland te verlaten. Zonder dat daar veel administratieve rompslomp aan te pas kwam, verhuisde Paul

Oppenheim in juni 1933 van Frankfurt naar Brussel.³ Toen ging dat nog vrij vlot – het aantal vluchtelingen was nog niet zo immens. Oppenheim was in Frankfurt directeur bij IG Farben, een gewilde betrekking, maar kennelijk was de druk van het nazisme onhoudbaar voor hem. De dag nadat hij en zijn vrouw de stad hadden verlaten, pleegden zijn ouders samen zelfmoord. Oppenheim was in 1912 getrouwd met Gabrielle Errera, een Belgische, dus voor hen lag de vluchtroute voor de hand. Samen hadden ze een waardevolle kunstcollectie uitgebouwd, die ze konden laten overbrengen naar België.

Waarom zou iemand al zo snel na Hitlers machtsovername op de vlucht slaan? Was de druk dan al zo groot? Het dossier van Emil Landau biedt een indringend antwoord op die vragen. Landau dreef in het Duitse Oppeln handel op krediet en was 38, toen hij vlak voor de zomer van 1933 in Antwerpen aankwam.⁴ Zijn twee broers Jakob en Efraim woonden al in de stad – de keuze voor een nieuwe bestemming lag voor de hand. Om een definitieve verblijfsvergunning te krijgen, nam hij de Joodse advocaat Léon Kubowitzki in de arm. Die beschreef hoe Landaus klanten het sinds begin 1933 vertikten om te betalen, hoe twee SA-mannen de man gemolesteerd hadden en hoe hij zijn huis en auto had moeten verkopen om aan zijn schuldeisers te voldoen. Om aanhoudende problemen te vermijden, had hij met zijn gezin het land verlaten. Eerst in Antwerpen en later in Brussel zette hij een textiel fabriek op poten – The Perfect Waterproof maakte overjassen.

Net als Oppenheim bracht Robert von Wassermann een aanzienlijke kunstverzameling mee, toen hij in september 1934 naar België kwam.⁵ Die was eigenlijk van zijn vader, een Duitse bacterioloog die zijn naam gaf aan de wassermannreactie, een middel om syfilis vast te stellen. Het was Roberts moeder, bankiersdochter Alice von Taussig, die het initiatief nam om voortaan beurtelings enkele maanden in Wenen en Brussel te gaan wonen. Zo had ze als Joodse een veilige pied-à-terre. Hun leven had zich voordien in Berlijn afgespeeld, maar uit hun dossier bij de Vreemdelingenpolitie blijkt dat ze hun Duitse paspoort eind 1933 toch maar wijze-lijk in Zürich hadden aangevraagd.

Dat zijn de eerste namen van een lange rij mensen die in dit inleidende hoofdstuk op weg zijn naar België. Zij liepen voorop in een stoet die heel de hele jaren 1930 aanhield en die gaandeweg alleen maar zou aanzwellen. In hun rug zou de dreiging steeds groter worden. Voor zich uit zagen ze hoe de deur naar de vrijheid zich steeds meer sloot.

Sommigen deden er maanden over om het visum van de redding te krijgen. Ze oefenden druk uit of beloofden hun kapitaal te investeren in een land dat ze niet eens kenden. Ze zouden alles hebben gedaan om uit Duitsland weg te raken. Alle

mensen die in dit hoofdstuk voorbijkomen, keren later nog terug in dit boek. Voor elk van hen zou de uitkomst anders zijn. Maar dat wisten ze toen nog niet – ze waren onderweg naar België. Maak kennis met de stoet van angst en hoop.

JODENVEILINGEN

De eerste anti-Joodse maatregelen die nazi-Duitsland vanaf april 1933 introduceerde, kregen allengs opvolging. Een reeks wettelijke bepalingen was erop gericht de Duitse Joden stap voor stap te weren uit verantwoordelijke functies in de samenleving. Eerst werden ze uitgesloten als ambtenaren, dan als advocaten. Kunstenaars werden geschrapd uit de *Kulturkammer* en uiteindelijk kwamen bedrijven in het vizier.⁶

Het Margraf-concern was daar een vroeg voorbeeld van. Het had diverse kunsthandels en antiëtzaken in portefeuille, zoals Van Diemen & Co. De Joodse Jacob en Rosa Oppenheimer waren de beheerders van de zaak. Zij konden vluchten naar Frankrijk, waarna de stock van de dochterondernemingen in acht opeenvolgende veilingen geliquideerd werd. Het was maar een van de talrijke 'Jodenveilingen'. De veiling-Van Diemen, op 26 april 1935 bij Paul Graupe in Berlijn, bevatte onder meer lotnummer 82, de olieverfschets *Romulus verschijnt aan Julius Proculus* van Peter Paul Rubens. Via de Nederlandse kunstdetective Arthur Brand vernam ik dat het schilderij in België was terechtgekomen. Dat bleek bij een diamantairsfamilie te zijn. Die wenst anoniem te blijven, maar toen ik ze contacteerde, bevestigde ze dat het schilderij in de jaren 1980 in haar kunstverzameling terechtgekomen was. De familie gaf nog mee dat de verzameling na een overlijden onder drie erfgenamen verdeeld was. Waar het schilderij zich nu bevindt, kreeg ik niet te horen. Maar het kan de huidige eigenaar toch niet lekker zitten dat hij een Rubens bezit waar de erven Oppenheimer aanspraak op kunnen maken? En niet zonder reden, blijkbaar. In 2008 claimden de Oppenheimers met succes een portret van Paris Bordone en een genretafereel van Hendrik Pot, dat in Nederlands overheidsbezit was.

Artistieke figuren met een Joodse achtergrond liepen evengoed uit de pas in nazi-Duitsland. Kurt Lewy kwam uit een vermogende familie, volgde in Essen de kunstopleiding aan de Folkwang Hochschule en werd er lesgever. Meteen in 1933 grepen de nazi's in en werd hij uit zijn ambt ontzet. Hij was dan 35. In die omstandigheden was er niet veel meer voor hem weggelegd in Duitsland. Twee jaar later migreerde hij met zijn vrouw en moeder naar Brussel.⁷

Kunstenaar Felix Nussbaum dacht er net zo over.⁸ Toen zijn kunstenaarsverblijf in het Italiaanse Rapallo ten einde kwam, leek het hem zeer onwijs om net als zijn ouders terug te keren naar Duitsland. In februari 1935 kwam hij met zijn

partner Felka Platek aan in Oostende. Hij kende de stad. Na een paar maanden had hij al een aanbeveling te pakken van de 75-jarige baron James Ensor. Die bekeek de werken van Nussbaum en kwam tot de bevinding dat ze hem 'een eervolle plaats tussen de Belgische en buitenlandse kunstenaars verzekerden'.

Twee andere artistiekelingen, Tony Simon-Wolfskehl en haar man Roderich Lasnitzki, kwamen met een behendigheidje het land in.⁹ Zij was een van de eerste vrouwen in Duitsland die studeerde en later bij Walter Gropius in de architectuurafdeling van het Bauhaus les gaf. Daarna verhuisde ze met haar man naar Berlijn, waar ze onder de firmaam Tolas samen meubelen ontwierpen. In hun dossier zag ik dat ze de Belgische ambassadeur in Berlijn om de tuin hadden geleid. 'Mag ik Lasnitzki een visum voor tien dagen geven voor een conferentie in Brussel?' vroeg de ambassadeur in een telegram aan zijn oversten in Brussel. Het zou een buitengewoon lange conferentie worden: Tony overleed in 1991 in Sint-Idesbald op 97-jarige leeftijd. Dankzij die 'conferentie' kwamen ze in september 1936 wel het land in. Ze vestigden zich in Gent en kregen er spoedig aangenaam gezelschap.¹⁰ Vader Simon-Wolfskehl was niet gerust op de nazi's. Het leek hem raadzaam zijn kunstcollectie in veiligheid te brengen. De Vlaamse en Hollandse meesters, die hij zelf nog van zijn vader geërfd had, stuurde hij naar zijn dochter Ilse in Engeland. Zelf was hij meer voor eigentijdse avant-gardekunst. Die stuurde hij naar Gent.

Nadat de rassenwetten van Neurenberg in 1935 de Joodse bevolking haar rechten ontnomen hadden, bouwde nazi-Duitsland even een adempauze in. De Olympische Spelen van 1936 kwamen er aan en de wereld keek mee. De Verenigde Staten, het Verenigd Koninkrijk en Frankrijk riepen op tot een boycot, maar het Olympisch Comité, onder voorzitterschap van de Belg Henri de Baillet-Latour, stapte toch mee in de Duitse kandidatuur. Voor Baillet-Latour was het een lastige evenwichtsoefening. Hij kreeg het voor elkaar dat antisemitische plakaten uit het straatbeeld verdwenen, dat Joodse atleten mochten deelnemen en dat Hitler geen toespraken zou houden. Toen de Führer de Duitse winnaars iets te uitbundig ging feliciteren, floot hij hem terug: dat kwam alleen de olympische organisatie toe. Daar stond tegenover dat Baillet-Latour zich meegaand had opgesteld en bij sommige gelegenheden de Hitlergroet bracht. Daar zijn foto's van. Bij zijn overlijden in 1942 bracht de nazitop hem uitgebreed hulde.

Zodra de camera's voor de Olympische Spelen weg waren, draaiden de nazi's opnieuw de duimschroeven aan. Dat werd meteen zichtbaar in de migratiecijfers. In de herfst van 1936 kwamen Benno Seegall en zijn vrouw al aan in België.¹¹ Seegall was 64 toen hij zijn visum aanvraagde. Hij was jarenlang bestuurder geweest bij een metaalbedrijf en adviseur bij de handelsrechtbank van Berlijn. In hun aanvraag zag

ik dat ze al maanden onderweg waren. Eerst hadden ze verbleven in een hotel-pension in Mirano en daarna waren ze via Zwitserland naar België gekomen, *'pour être dans un pays libre'*. Over hun beweegredenen waren ze duidelijk: ze wilden niet meer onderworpen zijn aan de onwaardige omstandigheden voor de Joden.

Ook Emmanuel Mendel en zijn vrouw staken de grens over.¹² Volgens zijn dossier was hij een meubelfabrikant uit Bonn, maar hij kwam niet in de problemen door meubelen, wel door vastgoed. Hij had gronden gekocht voor 1,2 rijksmark per vierkante meter en die tegen 40 rijksmark verkocht. Daarom werd er bewarend beslag gelegd op zijn tegoeden. Hij kon zich maar beter uit de voeten maken. In ruil voor hun vrijheid stonden migranten een deel van hun vermogen af als *Fluchtsteuer*, letterlijk te vertalen als 'vluchtbelasting'.

Gustav en Simon Feibelman bleven in 1936 na hun zomervakantie met hun families in België plakken. In Mannheim hadden ze een sigarenfabriek met 1500 werknemers geleid. Op de visumaanvraag van Gustav (54) staat te lezen dat hij moeilijkheden ondervond met zijn bestuur, want dat koesterde 'een antisemitische haat' jegens hem. Simon (63) was explicieter. Die had, liet hij noteren, door zijn Joodse afkomst 51 procent van zijn aandelen moeten verkopen 'aan het geariseerde bedrijf Hedeger & Co'. Een geariseerd bedrijf? De nazi's waren inderdaad begonnen met elke Joodse invloed uit het bedrijfsleven te bannen en het beheer over te dragen aan arische bestuurders.

Zoals zoveel landen was België op dat moment in de ban van de economische crisis. In hun visumaanvragen lieten kandidaten daarom steevast opnemen dat ze de arbeidsmarkt niet zouden bezwaren door een betaalde baan aan te nemen. Ze toonden aan dat ze voldoende geld op de bank hadden, zodat ze de Belgische staat niet tot last zouden zijn. Met doktersattesten staafden ze dat ze geen overdraagbare ziektes het land binnenbrachten.

ONTAARD

Kunsthandelaar Friedrich Stern (48) was in 1935 al eens poolshoogte komen nemen, toen hij in Antwerpen bij zijn schoonouders verbleef en enkele contacten in de kunsthandel bezocht.¹³ Hij vroeg de dienst Openbare Veiligheid toen nadrukkelijk om de Duitse autoriteiten niet op de hoogte te brengen van zijn voornemens. Een jaar later waagde hij met zijn gezin de sprong. Zoals zoveel instromers zou hij de eerste tijd vaak verhuizen, maar tegen het voorjaar van 1937 had hij een kleine galerie in de Louizalaan: F. Stern-Drey.

De galerie van Stern ging dus net iets vroeger open dan de tentoonstelling *Entartete Kunst*, die op 19 juli 1937 in het Archeologisch Instituut in München van start ging. Die presenteerde de 'ontaarde kunst' die tijdens een artistieke zuiveringsactie eerder dat jaar uit de musea was verwijderd. Die speelde zich in drie golven in meer dan honderd musea af, van Altenburg tot Zwickau. Meer dan 16.000 kunstwerken waren uit de musea verwijderd en in depots gestopt. Daarvan waren er 650 geselecteerd om de publieke opinie duidelijk te maken welke gedaantes gedegenereerde kunst kon aannemen.

De ontaarde kunst stond in contrast met de kunst die Hitler voor ogen stond. Die werd een paar straten verderop, in het spiksplinternieuwe Haus der Deutschen Kunst, voorgesteld in de *Grosse Deutsche Kunstausstellung*. Die richting moest het volgens hem uit. Tot aan de machtsovername van de nationaalsocialisten, zei Hitler, was er in Duitsland de zogenaamde moderne kunst, 'dat wil zeggen, zoals in het woord al vervat zit, bijna elk jaar een andere'. In plaats daarvan wilde hij terug naar een *Deutsche Kunst* en die was 'zoals alle creatieve waarden van een volk' eeuwig. Kubisme, dadaïsme, futurisme, impressionisme en consorten hadden volgens Hitler niets met het Duitse volk te maken.¹⁴

Om de ontaarde kunst te gelde te maken, duidde het naziregime vier officiële verkopers aan. Die kregen de opdracht om bij voorkeur op de internationale markt te verkopen. Zo kwamen er nog wat buitenlandse deviezen binnen, waar het land gebrek aan had. Een van die vier was Hildebrand Gurlitt. Hij richtte zich vooral op 'kunst op papier' en zou 3700 stukken uit de depots hebben gehaald. Die verkocht hij vooral binnen zijn eigen Duitse netwerk, om ze – zoals hij na de oorlog zou zeggen – te vrijwaren van een verkoop aan het buitenland.¹⁵ Zodra de depots met ontaarde kunst leegraakten, begon Gurlitt in 1942 kunst aan te kopen voor diverse musea. In 1943 werd hij aangesteld als de hoofdinkoper voor het museum dat Hitler in Linz wilde oprichten. In de archieven in Parijs vond ik tientallen sporen van zijn aankopen in Frankrijk. Ook in België liet hij sporen na.

De actie van de ontaarde kunst kende later nog een andere uitloper naar België. Hildebrand Gurlitt mocht er dan wel weinig van te gelde hebben gemaakt in het buitenland, andere kanalen kweten zich maar al te graag van die taak. Op 30 juni 1939 organiseerde Galerie Theodor Fischer in Luzern een veiling van 125 gedegenereerde kunstwerken die bij Duitse musea in beslag waren genomen. In kunstkringen was de herkomst van de werken bekend en gingen stemmen op om niet deel te nemen aan de veiling of zich terughoudend op te stellen.

Drie Belgische musea begonnen evenwel aan een fondswerving en grepen hun kans. Het Museum voor Schone Kunsten van Brussel kocht twee werken (van Kokoschka en Nolde), de collega's van Antwerpen drie (van Corinth, Grosz en Hofer). En het Musée des Beaux-Arts van Luik liet de teugels los. Enkele van de negen schilderijen die het verwierf, behoren nog altijd tot het kruim van de huidige collectie. Daaronder *De tovenaars van Hiva-Oa* van Paul Gauguin, *De familie Soler* van Pablo Picasso en *Het blauwe huis* van Marc Chagall. Het kocht eveneens *De dood en de maskers*, het schilderij van James Ensor dat in 1933 in Mannheim te schande gemaakt was en in 1937 nog een keer in München.

In 2021 keerde *De dood en de maskers* tijdelijk terug naar Duitsland, toen het werd uitgeleend aan het museum van Mannheim. Liep het museum van Luik toen het risico dat zijn Ensor teruggeëist zou worden? Toch niet. Internationaal bestaat er consensus over dat er geen grond is om Entartete Kunst terug te vragen. De nazi's hebben de Duitse musea dan wel gepluimd in de jaren 1930, maar de verkoop van de kunstwerken wordt beschouwd als een legitieme verrichting van een overheid. Het naziregime had tenslotte zelf beslist om die werken van de hand te doen en het creëerde daarvoor zelf het wettelijk kader. Helemaal gerust zal het museum van Luik er toch niet op geweest zijn. Van alle kunstwerken die het uitleende aan Mannheim, was de Ensor het enige waarvoor het zijn administratieve overheid een toelating had laten ondertekenen. Zo was het ingedekt.

Laten we even terugkeren in de tijd, naar 1938, een jaar waarin er veel tegelijk gebeurde. Op 13 maart ging Duitsland over tot de annexatie van Oostenrijk. In de nasleep daarvan kregen Hitlers ideeën om kunst te verwerven vorm. Bij een passage in zijn geboortestreek riep hij Linz uit tot 'thuisstad van de Führer' en begon hij bij een rondgang te improviseren over een stedelijk museumlandschap. Het idee dat Hitler in Linz een kunstmuseum wilde dat zijn gelijke niet kende, raakte ruim verspreid. Toch was dat niet wat hem aanvankelijk voor ogen stond. Hitler wilde het kunstpatrimonium verspreiden over nog enkele andere steden, zoals Wenen, Innsbruck en Graz. Uiteraard waren er ook plannen voor een museum in Linz – ik heb in het archief van Koblenz zelf de schetsen gezien.

De doorbraak voor een grootscheeps kunstplan kwam er in mei bij een bezoek aan Italië. Hitler bezocht er Rome en Napels, maar vooral Firenze maakte veel indruk op hem. Er zijn foto's bekend waarin Hitler in de Galleria degli Uffizi op de eerste rij in vervoering naar de kunst staat te kijken en Benito Mussolini op de tweede rij wegsuft met een glazige blik.

Op 18 juni 1938 formuleerde Hitler het *Führervorbehalt*. Of beter, de chef van zijn administratie deed dat – zo bleef de Führer zelf uit beeld. Volgens het principe

van 'eerst oom en dan oompjes kinderen' eigende Hitler zich het eerstekeuzerecht toe van nieuwverworven kunst. Vanaf die datum begon het Reich kunst aan te kopen of simpelweg in te pikken. In Wenen lagen al die rijke Joodse kunstcollecties namelijk voor het grijpen.

De Duitse kunsthistorica Birgit Schwarz noemde het Führervorbehalt om diverse redenen 'een zwak instrument'. Eerst en vooral omdat het niet uitging van Hitler zelf. Bovendien was het niet openbaar en moest het doordringen tot diverse oversten in alle uithoeken van het Reich. En het grootste euvel van allemaal: er moest meermaals aan herinnerd worden.¹⁶

Dat belette niet dat ook in onze contreien verschillende diensten gehoor zouden geven aan het Führervorbehalt. Ze zouden met elkaar samenwerken, maar ze zouden elkaar ook meermaals voor de voeten lopen. Niet iedereen hield zich eraan. Hermann Göring, de tweede in rang van het Reich, overtrad het meermaals door roofkunst te gaan kiezen in de kunstdepots in Parijs. En hij was heus niet de enige.

Niettemin dwong het eerstekeuzerecht gezag af. Menig kandidaat-koper trok zijn staart in, wanneer hij merkte dat hij op een veiling concurreerde met een aankoper van het Reich. Was dat wat Robert Giron, directeur tentoonstellingen van het Paleis voor Schone Kunsten, meemaakte, toen hij in een brief schreef dat de kandidaat voor enkele schilderijen niet alleen was, maar iemand vertegenwoordigde 'met wie u noch ik graag te maken zou hebben'?¹⁷ Het order om kunst te verwerven was niettemin gegeven en dat zou in het hele Reich, inclusief de bezette gebieden, duidelijk worden.

STRENGER VOOR VISUMS

De Anschluss, waarbij Oostenrijk aan Duitsland gehecht werd, had nog een tweede effect. De nazi's legden massaal de anti-Joodse verordeningen op die ze de voorbije jaren in Duitsland hadden geïntroduceerd. Dat leidde tot paniek. Er volgde een golf van zelfmoorden. Het aantal migratieverzoeken piekte – in het centraal meldpunt van Wenen waren er over 1938 en 1939 alleen al 16.500 aanvragen.¹⁸ Een flink deel van de visumaanvragers vond zijn weg naar België, dat probeerde de instroom in te dammen en de toelatingsvoorwaarden verstrengde. Aan de Belgische grens werden driehonderd rijkswachters ingezet die iedereen moesten tegenhouden die niet over de vereiste papieren beschikte.¹⁹

In de nacht van 20 op 21 mei 1938 liepen die rijkswachters tegen Siegfried Schapira aan. In zijn dossier bij de Vreemdelingenpolitie zit een rapport van de 'gendarmes' van de grensgemeente Kelmis.²⁰ Dat geeft een goed beeld van hoe het eraan toeging bij de mensensmokkel. Die nacht alleen al onderschepten de

rijkswachters ‘een vijftigtal Oostenrijkse vreemdelingen’. In de regio hielden zich passeurs op, die de vluchtelingen door het niemandsland tussen de grenzen gidsen. Bij de Duitse douane mochten de vluchtelingen 10 rijksmark overhouden. Bij een volgende passage, nabij de Belgische grens, namen de gidsen ‘deze ongelukken alles af wat ze nog hebben, zilver of juwelen, als ze niet meer voldoende geld hebben’.

Het lukte niet voor Schapira in die bewuste nacht, maar veertien dagen later stak hij wel met zijn vrouw en zoontje de grens over. Ze reisden naar Oostende, waar zijn zus woonde. Hun situatie zag er evenwel hopeloos uit: ze kregen een aanmaning om binnen de paar maanden het land te verlaten. Via de tussenkomst van een advocaat en een spoedtelegram van de Oostendse burgemeester Edouard Moreaux (*‘situation très malheureuse’*) kregen ze telkens wat tijd krediet. Sommigen van het gezin zouden het overleven, maar niet iedereen.

Oostenrijk werkte naarstig mee met de nazi’s om een ‘Lebensraum’ te creëren zonder Joden. Het zette kampen op en moedigde Joden aan of dwong ze zelfs om het land te verlaten – uiteraard na eerst een deel van hun vermogen in te pikken. Dat overkwam de familie van Max Herzl. Gelukkig was Max al eerder naar Antwerpen verhuisd, waar hij voldoende ingeburgerd was in de diamantgemeenschap om druk te kunnen uitoefenen. Eerst deed hij dat voor zijn zus Mathilde en zijn schoonbroer Sigmund Lukacs. Die laatste werd al snel na de Anschluss gearresteerd, maar hij kwam vrij nadat hij beloofde het land te verlaten. ‘Ik vraag het met aandrang’, schreef Lukacs in zijn visumaanvraag, ‘daar ik Wenen voor het eind van juni moet verlaten.’²¹ Dat was op 7 juni. De onderstreping was van hem. De urgentie was duidelijk. Het zou nog drie maanden duren voor ze in september 1938 in Brussel stonden.

Daar waren ze nog maar pas of Max mocht al aan zijn volgende reddingsactie beginnen, deze keer voor zijn zus Anna en haar man Berthold Reis. Die zaak werd nog lastiger: hun aanvraag werd geweigerd. In een strenge brief herinnerde de dienst Openbare Veiligheid eraan dat hij zich genoodzaakt zag alle aanvragen tussen 12 maart en 25 december te weigeren. Voor Max was dat alleen maar een aansporing om alle registers open te trekken. Hij deinsde er niet voor terug om rechtstreeks de minister van Justitie aan te schrijven. Halfweg januari 1939 werd de aanvraag dan toch erkend.

Eén familielid heeft Max niet tot in België gekregen. Dat was zijn zus Lilly. Zij verkoos te wachten op haar man Fritz Grünbaum, die geïnterneerd was in Dachau. De spitse cabaretier had zich voor de Anschluss iets te kritisch uitgelaten over de nazi’s en dat was hem duur komen te staan. Lilly wachtte vergeefs. Grünbaum zou overlijden in Dachau, zij in een kamp bij Minsk.²²

Van de rijke kunstcollectie van Lilly en Fritz, met ettelijke werken van Schiele, maar verder ook Klimt, Kokoschka, Liebermann, Corinth en Goya, zouden na de oorlog vanuit België mondjesmaat stukken verkocht worden. Grote advocatenbureaus hebben er tot op heden een kluif aan.

Nog andere families die rond die tijd het land inkwamen, zouden een heel eind na de oorlog met opzienbarende rechtszaken van zich laten horen. Dat deed bijvoorbeeld de familie van Josef Morgenstern, die na de Anschluss ontslagen was bij een ijzerconcern. Of die van jurist Louis Jorisch, die met zijn net geen twaalftjarige zoon Georg naar België was gekomen. De hoofdrol was voor Georg weggelegd – weliswaar vele decennia later.

Om de vluchtelingenstroom in te perken, kregen de Belgische diplomaten in Wenen de opdracht om geen toeristen- of zakenvisa meer toe te kennen aan Joden. Moritz Lindemann (59) kreeg er toch nog een te pakken. De man had een kleine kunsthandel in Wenen en had vooral een goede naam als restaurateur. Niettemin vroeg hij namens de Firma Lautenbacher een zakenvisum aan om ‘de benzinevoorziening en ander overleg met klanten’ in Parijs te behandelen. Had hij een bijbaan? Of was het een handigheidje? Op zijn visumaanvraag van 4 november 1938 voegde hij nog toe dat hij zou langsgaan bij de directeur van het museum in Brussel, om het over een schilderij te hebben ‘dat voor de Belgische Staat zeer waardevol kan zijn’.²³ Details over het schilderij gaf hij niet. Een maand later was er een telegram van het consulaat naar de Openbare Veiligheid met de melding ‘*serait de grande valeur*’. Eind februari 1939 stond hij in Brussel.

Heinrich Tiefenbrunn (60), die rond dezelfde tijd als Lindemann een zakenvisum aanvroeg, had het minder gemakkelijk. Hij en zijn vrouw raakten er in november 1938 weliswaar mee tot in Antwerpen, maar eens daar moesten ze hun verblijf zien te bestendigen. Ze kregen daarvoor steun uit politieke hoek, van de socialistische volksvertegenwoordiger Willem Eekelers. Die schreef naar de Openbare Veiligheid dat Tiefenbrunn was getipt dat hij naar een concentratiekamp zou worden gestuurd. De riposte van directeur Robert de Foy was er één op hoge poten, een aanwijzing dat de man en zijn overbevraagde dienst onder hoge druk stonden.²⁴ Om te beginnen was De Foy niet ingenomen met de manier waarop Tiefenbrunn het consulaat ‘op een dwaalspoor’ had gezet door oneigenlijk een zakenvisum te vragen. Vervolgens vatte hij het overheidsbeleid goed samen: ‘Er zijn termen om er voor te zorgen dat de massa-inwijking van Joodsche vluchtelingen niet verder toeneemt en het evenwicht in de maatschappelijke orde niet verder in het gedrang brengt.’ Daarna wees hij op de omvang van het probleem. Hij vond dat het probleem van de Tiefenbrunn's hetzelfde was als ‘duizenden van hunne

geloofsgenooten, die allen pogingen in het werk stellen om zich te onttrekken aan de tegen hun getroffen uitzonderingswetten’.

Dat wordt niets, moet Eekelers gedacht hebben terwijl hij aan het lezen was. Om dan nota te nemen van een onverwachte wending: Tiefenbrunn kreeg een uitzondering en mocht blijven.

VOORLOPIG BESTAAN

De afhandeling van het dossier-Tiefenbrunn kenmerkt het migratiebeleid in die periode. ‘Onverbiddelijk, maar ook clement’, vatte Frank Caestecker het samen met een oxymoron.²⁵ Gaandeweg verstrengde het visumbeleid. Meermaals werd zelfs een uitwijsbeleid op de agenda gezet en even zo vaak schrokken de politici terug voor de gevolgen ervan. Al bij al bleef een gedoogbeleid over. Wie het land binnenraakte, hetzij clandestien of via een visum dat niet helemaal de lading dekte, kwam doorgaans in een traject terecht van altijd opnieuw verlengde tijdelijke verblijven.

Aanvragers kregen toegang tot een voorlopig bestaan. Keer op keer kregen ze enkele maanden krediet en konden ze de druk even van de ketel halen, om daarna opnieuw bang het verdict af te wachten. Kwam er nog wel een volgende keer? Die onzekerheid moet slopend zijn geweest.

Dat ervoer Emil Sokal (47) in hoge mate.²⁶ Bij zijn aankomst in Brussel in februari 1939 had hij een zakenvisum van amper vijftien dagen. Daarna kreeg hij telkens een uitbreiding van hooguit een maand. Advocaten en politici namen het intussen voor hem op. In zijn geval kwam de steun uit katholieke hoek, aangezien Sokal religieuze objecten voor de neus van de nazi’s had kunnen verkopen aan een museum. Eind maart vroeg zijn vrouw in Wenen een toeristenvisum aan voor zichzelf en hun drie kinderen. Maar Sokal had al een zakenvisum gebruikt als dekmantel, vond de Openbare Veiligheid, en dan wilde zijn vrouw zich nog eens bij hem voegen in België. De aanvraag werd geweigerd.

Intussen kreeg Sokal zijn eerste aanmaningen om het land te verlaten. Toen zijn vrouw in Wenen uit haar huis werd gezet en overleed, ijverden de *Avocats pour l’aide aux enfants réfugiés d’Allemagne* ervoor om de drie kinderen naar Brussel te halen. Zowat heel 1939 stond voor Sokal in het teken van asiel verwerven. Pas in december kwam zijn dossier, na aanhoudende druk van hulporganisaties, op een interministeriële commissie en werd hij erkend als politiek vluchteling. Hij mocht dan toch blijven. Verbaast het dat zijn kleinzoon, striptekenaar Benoît Sokal, in zijn werk zo vaak refereerde aan het Wenen van vlak voor de oorlog?

Tiefenbrunn en Lindemann waren niet zonder moeite het land in geraakt. En dan moesten ze nog in hun levensonderhoud proberen te voorzien. Tiefenbrunn had geld, maar hij had zijn zinnen gezet op een overtocht naar Amerika. Lindemann had geen geld, maar wel schilderijen.

Beiden vonden de weg naar Arthur Cornette, de hoofdconservator van het Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen. Cornette kende de toestand in Wenen. In zijn uitvoerige correspondentie vond ik een brief van net na de Anschluss. Daarin vroeg hij de Belgische consul-generaal naar het welzijn van zijn collega's in de Weense musea. Verschillende van hen waren uit hun functie ontzet. Zelf kreeg hij in Antwerpen bezoek van een gewezen conservator van het Kunsthistorisches Museum. Die vroeg in zijn wanhoop om hem een bootticket naar Londen te betalen.²⁷

Cornette wist bijgevolg dat Tiefenbrunn in een penibele situatie zat, toen die hem een schilderij van Bartholomeus Breenbergh aanbood. Hetzelfde gold voor Lindemann, die hem een Cornelis Cornelisz van Haarlem presenteerde. In zijn aanbeveling aan de minister om de schilderijen te verwerven, schreef Cornette begin 1940 dat het museum nog geen enkel landschap à la Breenbergh had en dat de Cornelisz van Haarlem 'in alle opzichten een merkwaardige aanwinst voor het museum' was. Het eerste moest 15.000 frank kosten, het tweede 20.000. 'Beide oude schilderijen kunnen in gunstige voorwaarden worden aangekocht', schreef hij nog. 'Ze zijn allebei afkomstig uit verzamelingen van voortvluchtende Oostenrijkers.'²⁸

Uit zijn woorden bleek dat Cornette beseftte dat de prijszetting laag was. Dat Lindemann het geld hard nodig had, blijkt uit zijn briefje na de goedkeuring van de aankoop. 'U hebt gelijk dat men nooit zogenaamde vrienden mag vertrouwen', schreef hij aan Cornette. 'Toen ik de bevestiging kreeg dat de minister instemde met de aankoop, liet de zogenaamde vriend me in de steek met uitvluchten over het geld.'²⁹ Wie de zogenaamde vriend is, bleef onuitgesproken. Het mag evenwel duidelijk zijn dat hij best wat vroeger met geld over de brug had mogen komen.

Joodse mensen die nazi-Duitsland waren ontvlucht, hadden mogelijk al een deel van hun vermogen moeten afstaan om het land uit te raken. Niet zelden hadden hun lange omzwervingen, met verblijven in hotels of pensions, een gat in hun finances geslagen. Sommigen van hen bereidden een trans-Atlantische oversteek voor en stelden alles in het werk om een duur bootticket te bemachtigen. In 1941 kostte een bootticket van Lissabon naar New York 800 dollar per persoon. Anno 2022 komt dat neer op 15.500 dollar per persoon.³⁰ Deze vluchtelingen hadden de situatie allerminst zelf onder controle. Onder druk van de omstandigheden zagen sommigen zich genoodzaakt om beslissingen te nemen waartoe ze in vrede tijdstip misschien helemaal niet waren overgegaan.

In het internationaal recht bestaat daarvoor de kwalificatie ‘verkoop onder dwang’. Zoals verderop zal blijken, had Lindemann weinig geld en liet hij zich zelfs financieel bijstaan door zijn dochter in Londen. Tiefenbrunn was aan het bedenken hoe hij dure boottickets kon bekostigen. Uit de brief van Cornette blijkt dat de stad voordeel haalde uit de penibele situatie van de verkopers. Beide schilderijen behoren tot op heden tot de collectie van het museum. *Italiaans landschap* van Breenbergh wordt nu beschouwd als een werk van Christian Dietrich. Het werk van Lindemann is *Ceres en Bacchus*.³¹ De nabestaanden zouden allerm minst kansloos zijn, mochten ze de werken claimen. De erven van Tiefenbrunn en Lindemann hebben beslist dat te zullen doen.

Nog voor zelfs maar één nazi een voet op Belgische bodem zette, kon zich dus al een aanvechtbare transactie hebben voorgedaan. In het geval van Tiefenbrunn en Lindemann deden de feiten zich enkele maanden voor de bezetting voor. In het bovengenoemde voorbeeld van de olieverschets van Rubens speelden ze zich al jaren eerder af. Daar ging het om een Jodenveiling in 1935 in Berlijn. Uit die voorbeelden blijkt dat het een dwaling is om bij herkomstonderzoek 1940 als aanvangsjaar te nemen. Die zienswijze gaat ervan uit dat de nazi’s alleen maar in die periode in België aanwezig waren. Dat uitgangspunt is te statisch. Er konden zich al voor de oorlog ongeoorloofde feiten hebben afgespeeld. Los daarvan waren er tijdens de oorlog beduidend meer kunsttransporten dan vaak wordt aangemerkt – vooral voor handelaars en bemiddelaars die een vrijbrief kregen om voor het Reich kunst te verwerven. Het houdt evenmin rekening met de omzwervingen die kunstwerken nog na de oorlog konden maken. Jammer genoeg is België altijd van dat beperkte tijdsvenster uitgegaan.

DE EVENEMENTEN

1938 was een jaar waarin veel gebeurde. Niet alleen in Oostenrijk, maar ook in Duitsland nam de spanning toe. Die mondde in de nacht van 9 op 10 november uit in de Kristallnacht. Bij die pogrom in verschillende steden gingen 267 synagogen in vlammen op en werden 7500 winkels en bedrijven geplunderd. Wie tot dan toe had gedacht dat het allemaal niet zo een vaart zou lopen met de Jodenvervolgging, stelde halsoverkop zijn mening bij. De migratiegolf nam in kracht toe.

De Berlijnse kunsthandelaar James Tuchler en zijn vrouw waren al eerder het land uit gevlucht. Via zijn briefwisseling met de gerespecteerde Rubenskenner Ludwig Burchard, die Joods was en zelf uitgeweken was naar Londen, kwam ik te weten dat Tuchler in 1937 maandenlang in Hotel St Peter in Zürich zat. Uit de