

# Kunstplyndringer og restitusjonskrav

*To casestudier fra andre verdenskrig der  
kravene er rettet mot et museum og en  
kunstsamler i Norge*

Yngvild Solberg Greiner



Masteroppgave i kunsthistorie

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske  
språk Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Høst 2018



# **Kunstplyndringer og restitusjonskrav**

*To casestudier fra andre verdenskrig der kravene er rettet mot et museum og en kunstsamler i Norge*

© Yngvild Solberg Greiner

2018

Kunstpilydringer og restitusjonskrav

To casestudier fra andre verdenskrig der kravene er rettet mot et museum og en privat kunstsamler i Norge

Yngvild Solberg Greiner

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

# Sammendrag

Temaet for avhandlingen er restitusjonskrav i Norge knyttet til kunstplyndringer som skjedde under annen verdenskrig. Oppgaven tar utgangspunkt i to casestudier. Den første saken gjelder bildet *Badende Pike* av Edvard Munch, og kravet ble rettet mot en privat kunstsamler. Det andre saken ble rettet mot Henie Onstad kunstsenter og gjaldt Matisse-bildet *Blå kjole i okergul lenestol*. Med utgangspunkt i disse sakene vil oppgaven drøfte offentlige og private samlingers møte med restitusjonskrav i Norge, herunder utfordringer knyttet til proveniensundersøkelser av kunst som ble plyndret under annen verdenskrig.

# Forord

Hvor kommer et kunstverk fra? Hvem har kjøpt det, og hvem er den rettmessige eier?

Proveniensundersøkelser er et tradisjonelt museumsfag som tar for seg kunstobjektets røtter og historie. Disiplinen er ikke ny, men den har fått tiltagende oppmerksomheten de siste årene i takt med det økte fokuset på restitusjonskrav knyttet til kunst som ble plyndret under annen verdenskrig.<sup>1</sup> Forskningen på dette feltet er tverrfaglig, og fordrer en grunnleggende forståelse for kunstobjektet, arkivmateriale og den historiske og juridiske konteksten.

Det kan være fristende å behandle tematikken rent teoretisk, men fokuset på den fysiske gjenstanden gjør undersøkelsene deskriptive, og et utgangspunkt i casestudier er hensiktsmessig. Temaet er følsomt og det er nødvendig å være helt presis i gjengivingen av faktagrunnlaget. På grunn av kontroversene som er knyttet til restitusjonskrav fra andre verdenskrig, er mye av arkivmaterialet jeg har benyttet klausulert og kan ikke publiseres i sin helhet. Dette har komplisert fremstillingen i oppgaven.

Prosjektet hadde ikke vært gjennomførbart uten hjelp fra en del personer. Jeg vil først og fremst takke alle informantene som har tatt seg tid til å dele sine erfaringer og synspunkter med meg. En stor takk til Henie Onstad Kunstsenter som har latt meg studere arkivet deres, og til Tone Hansen og Ana Maria Bresciani som har tatt seg tid til spørsmålene mine. Jeg må også takke Einar Tore Ulving for å ha latt meg bruke hans bilde som en casestudie. I tillegg vil jeg takke min veileder, Øivind Storm Bjerke, som satte meg på sporet av oppgavens tema, og ansatte i Nasjonalmuseet og Munchmuseet som har hjulpet til med å lete frem dokumenter. En spesiell takk rettes til min familie. Jeg er også takknemlig for at min arbeidsgiver, Riksantikvaren, har gitt meg fleksibilitet til å studere.

Oslo, desember 2018

Yngvild Solberg Greiner

---

<sup>1</sup> Flere universiteter i den vestlige verden har utviklet spesialisering i dette området. Universitetet i Hamburg etablerte eksempelvis i 2018 sin første professorstilling for proveniensundersøkelser innen kunsthistorie.

## Innholdsfortegnelse

|       |  |    |
|-------|--|----|
| 1     | Innledning .....   | 1  |
| 1.1   | Tema og problemstilling .....  | 1  |
| 1.2   | Eksisterende forskning og valg av analysemateriale .....                 | 5  |
| 1.3   | Metode.....  | 8  |
| 1.4   | Teoretisk etikkperspektiv .....  | 10 |
| 1.5   | Begrepsavklaringer .....   | 12 |
| 1.6   | Avhandlingens oppbygging.....  | 13 |
| 2     | Lovverk, etiske retningslinjer og praksis .....                          | 15 |
| 2.1   | Nasjonalt og internasjonalt lovverk .....                                | 15 |
| 2.2   | Etiske retningslinjer .....  | 18 |
| 2.3   | Interesseorganisasjoners rolle.....                                      | 22 |
| 3     | Historisk bakgrunn og to proveniensundersøkelser.....                    | 24 |
| 3.1   | Plyndringene under krigen .....  | 24 |
| 3.1.1 | Etterkrigstidens tilbakeleveringsforsøk.....                             | 28 |
| 3.1.2 | Plyndret kunst finner veien til Norge .....                              | 30 |
| 3.2   | <i>Badende pike</i> av Munch .....                                       | 34 |
| 3.3   | <i>Blå kjole i okergul lenestol</i> av Matisse .....                     | 38 |
| 4     | Restitusjonsprosesser i dag .....  | 43 |
| 4.1   | Partenes motivasjon og mål med restitusjon .....                         | 43 |
| 4.2   | En vurdering av Munch-saken.....   | 48 |
| 4.3   | En vurdering av Matisse-saken.....                                       | 53 |
| 4.4   | Problemstillinger dagens museer står overfor i restitusjonsspørsmål..... | 59 |
| 5     | Fremtidige løsninger og prosesser.....                                   | 65 |
| 5.1   | Restitusjonspanel som en fremtidig løsning.....                          | 65 |
| 5.2   | Alternativ tvisteløsninger .....   | 67 |
| 5.3   | Restitusjonsutstillinger som en del av løsningen.....                    | 70 |
| 5.4   | Sakene fra andre verdenskrig skaper presedens for nye krav.....          | 73 |
| 6     | Avslutning.....  | 76 |
| 7     | Litteraturliste .....  | 78 |

# 1 Innledning

## 1.1 Tema og problemstilling

På grunn av makt og prestisje forbundet med kunst, har plyndring av kunst og kulturgjenstander alltid vært en del av krig. Historien gir mange eksempler på seierherrer som har plyndret og vandalisert okkuperte territorier. Den kanskje største og mest systematiske kunstplyndringen verden har sett, skjedde under andre verdenskrig. Plyndringene som skjedde gjennom hele den andre verdenskrigen, har forandret tilstanden til verdens kulturelle arv og i noen tilfeller permanent skadet eller ødelagt den.

Det antas at opp mot 20% av kunsten i Europa ble stjålet. *Art Loss Register*<sup>2</sup> anslår at over 100 000 kunstverk og kulturskatter fortsatt er savnet.<sup>3</sup> Nazistenes kampanje mot *Entartete Kunst*<sup>4</sup> var første steg i noe som skulle vise seg å bli det største kollektive kunsttyveriet verden noensinne har opplevd. I tillegg til kunstverk ble statsarkiver, biblioteker og relikvier beslaglagt, plyndret eller eliminert for å slette spor etter bestemte kulturer.

Plyndringene skjedde først og fremst som en del av *Det tredje rikets* offisielle politikk. Den moderne kunsten, som nazistene selv tok avstand fra, ble solgt for å få utenlandsk valuta, eller byttet mot mer *høyverdig* kunst. Til å hjelpe seg hadde nazistene et omfattende nettverk av kunsthistorikere og kunstforhandlere. Men også andre nasjoner og individer deltok i plyndringene, om enn i mindre skala. Sovjetunionen med *Trofébrigaden* og De allierte med *Monuments, Fine Art and Archive program* er eksempler på dette. Selv om plyndringens karakter varierte blant disse enhetene, har hvert tyveri satt et merke i kunsthistorien i både private og offentlige samlinger.

Omsetningen av plyndret kunst fortsatte utover 50- og 60-tallet. Få stilte spørsmål om bildenes eierhistorikk. Både kunstsamlere og institusjoner kjøpte.

Først på slutten av 90-tallet ble temaet aktualisert, og de siste tiårene har antall krav om tilbakelevering av plyndret kunst eksplodert. Verden over har private og offentlige samlinger opplevd å få krav om tilbakelevering rettet mot seg. Den omstridte kunsten byr på politiske,

---

<sup>2</sup> Ingen vet nøyaktig hvor mye som gikk tapt under krigen.

<sup>3</sup> Art Loss Register, <http://www.artloss.com/>, andre anslår 100 000, se Kelly Crow, *The Bounty Hunters*, Wallstreet Journal, 23 mars 2007

<sup>4</sup> *Entartete kunst* var de tyske nasjonalsosialistenes betegnelse for ikke-naturalistisk, modernistisk kunst. Også kalt degenerert kunst på norsk.



etiske og økonomiske utfordringer. Restitusjonssaker som angår nazi-plyndret kunst, anses å være en av de viktigste problemene vestlige kunstsamlinger står overfor i det tjueførste århundre.<sup>5</sup> Kunstsamlinger i Norge har ingen klar standard for hvordan restitusjonskrav skal håndteres. Som en konsekvens er dette en etisk hengemyr, og samlings- og håndteringspraksisen til kunstsamlinger bør revurderes.

Flere faktorer har ført til den sterke økningen av restitusjonskrav. Særlig viktig har deklassifiseringen av krigsdokumenter, digital tilgang til museers samlinger og utviklingen av globale databaser vært. Den enorme verdiøkningen eldre og modernistisk kunst har hatt de siste seksti årene, har også bidratt til at moderne restitusjonsprosesser er blitt en lukrativ industri, særlig i USA. I tillegg har det vokst frem en retorikk rundt tilbakeføringsproblematikken der *rettighetstenkningen* har blitt fundamental. Organisasjoner har arbeidet strategisk på flere nivåer for å støtte Holocaust-ofre og deres arvinger i jakten etter forsvunnet kunst. Samfunnet har også endret syn på om en historisk handling som retten til krigsbytte kan forsvares, og det er utviklet en rekke etiske regelverk som skal lette tilbakeleveringsprosesser.

Restitusjon av et kunstverk er en todelt prosess. Først må verkets eierskapshistorikk eller *proveniens* undersøkes. Proveniensforskning er en egen tilnærming som krever god kjennskap til kunstneren og kunstmarkedet. I tillegg må en evne å sette denne informasjonen inn i en historisk sammenheng. Proveniensundersøkelser er i sin essens deskriptive. Arbeidet handler i stor grad om å spore opp en nøyaktig gjengivelse av et hendelsesforløp. Det å skrive et kunstverks proveniens kan imidlertid by på mange utfordringer knyttet til innhenting av dokumentasjon. Proveniensforskning har alltid vært et tidkrevende og kostbart arbeid.<sup>6</sup> Noen ganger utelater et verks proveniens mer enn det inkluderer, og vi sitter igjen med bruddstykker av historien. Gapet skjuler krig, konfiskering av eiendom og utrensking. Ikke sjelden er dokumentasjon forsvunnet, ufullstendig, feil eller ikke tilgjengelig, og proveniensforskningen tvinger oss til å lese mellom linjene.

Når et verks proveniens er tilstrekkelig kartlagt, må det vurderes om verket skal restitueres og i så fall på hvilke premisser. Her vil regelverk og retningslinjer komme tungt inn. Disse sakene har ofte tilhørighet til mange land, og det kan være tilfeldigheter som avgjør hvilket

---

<sup>5</sup> Tyhacott, Louise – *Museums and Restitution an Introduction, i Museums and restitution. New practice new approach*. 2014 og Fisher og Weinberg *Holocaust era looted art a current worldwide overview* 2014, s. 10 tilgjengelig: [https://www.lootedart.com/web\\_images/pdf2014/Worldwide-Overview.pdf](https://www.lootedart.com/web_images/pdf2014/Worldwide-Overview.pdf) (sist besøkt 12.11.2018)

<sup>6</sup> Feigenbaum, Gail og Reist, Inge. *Provenance, An Alternative History of Art*. The Getty Research Institute Publication 2012, s. 197

utfall sakene får. Flere etiske retningslinjer er utviklet med USA i førersetet. De mest fremtredende er *Washington-prinsippene* som fremholder at partene må finne en «fair and just solution». Vilkåret etterlater imidlertid flere spørsmål enn svar. Hva kjennetegner en rettferdig løsning?

Mange restitusjonssaker fra annen verdenskrig har vist seg å være vanskelige å avgjøre på grunn av manglende dokumentasjon av hva som faktisk skjedde mellom 1933 og 1945. Sannheten om verkets historikk lar seg kanskje aldri bevise, og tvisten ender fort opp i et rettssystem som ikke er egnet for å løse denne typen problemer.

Den nye bølgen av offentlig bevissthet om plyndret kunst, og interessen for proveniensundersøkelser har ført til en oppblomstring av det som kan omtales som *restitusjonsutstillinger*.<sup>7</sup> Restitusjonsutstillingene omfatter kontekstualisering av kunsten i en sosial, politisk og samfunnsmessig historie forstått ut fra samtiden.<sup>8</sup>

I Norge kom den første offentlige restitusjonssaken og den påfølgende restitusjonsutstillingen, *På sporet av Matisse*, i 2015. Opptakten var at arvingene til den jødiske kunstforhandleren Rosenberg krevde et Matisse-maleri tilbakelevert fra Henie Onstad Kunstsenter (HOK). Kunstsenteret ble stilt overfor det etiske dilemmaet om kunsten skulle beholdes i offentligheten eller utleveres. Museet måtte vurdere privat rettferdighet for historisk urett opp mot forvalteransvaret for offentlighetens kunstsamling. De som var opphavet til uretten, var ute av bildet for lenge siden. Hvem som bør bære ulempene, er derfor et betimelig spørsmål. I Matisse-saken valgte kunstsenteret å levere verket til arvingene.

*“Often there are really two victims: the person from whom it was stolen and the institution or person who bought it in good faith.”*

— *Sotheby’s specialist Philip Hook*<sup>9</sup>

Restitusjonskrav av kunst som ble plyndret under andre verdenskrig er svært lite diskutert i Norge. Med unntak av utstillingskatalogen til Matisse-utstillingen, som problematiserer en utvidet forståelse av proveniensbegrepet heller enn restitusjonsspørsmål, finnes det ikke noe skriftlig materiale om temaet i Norge. Retorikken i museene er generell, og den bærer preg av

---

<sup>7</sup> Restitusjonsutstillinger er en egen sjanger som ble til etter andre verdenskrig, men har eksplodert de siste ti årene. Se bl.a. Greenberg, R. (2010). Restitution Exhibitions: Issues of Ethnic Identity and Art. *Intermedialités*, (15), s. 105–117. <https://doi.org/10.7202/044677ar>

<sup>8</sup> Desember 2017 åpnet Louvre et nytt permanent rom der kunstverk som ble plyndret under andre verdenskrig med uklar proveniens er stilt ut

<sup>9</sup> Mary M. Lane, *Art Stolen by Nazis Goes to Auction*, *The Wall Street Journal*, 2. februar 2014.

at dette er et tema som har aktualisert seg de siste årene. Det er heller ikke gjort noen kartlegging av om proveniensundersøkelser blir foretatt ved norske museer, selv om Norge internasjonalt har forpliktet seg til å foreta slike undersøkelser.<sup>10</sup> Når det gjelder tilbakeleveringsprosessene knyttet til private aktører, går disse for lukkede dører, og vi har liten eller ingen kunnskap om karakteren eller omfanget av dette sakskomplekset i Norge.

## **Oppgavens omfang og tematikk**

Oppgavens tematikk er i sjiktet mellom kunsthistorie, museologi og jus. Formålet med arbeidet er å drøfte utfordringene i restitusjonen av kunst som ble plyndret under andre verdenskrig, men som nå befinner seg hos private og offentlige aktører i Norge. Ved hjelp av to casestudier vil oppgaven vise hvordan samfunnet og kunstmuseene står overfor en moralsk konflikt som rettssystemet ikke er i stand til å løse. På grunn av oppgaveformatet kan ikke alle aspekter være gjenstand for mine undersøkelser, og hendelsesforløpet i de to casestudiene har vært styrende for tematikken. Oppgaven vil også vise hvordan og hvorfor den europeiske og norske restitusjonsdebatten i stor grad er formet ut fra et amerikansk perspektiv.

Problemstillingen kan samles i følgende punkt:

- Hvordan bør offentlige og private aktører i Norge forholde seg til restitusjonskrav knyttet til plyndringene under andre verdenskrig, og hvilke premisser ligger til grunn for det moralske kravet og en eventuell restitusjon?

Oppgaveformatet gjør at ikke alle aspekter ved moderne tilbakeleveringssaker være gjenstand for mine undersøkelser. For det første har jeg valgt å utelukke den delen som berører repatriering og returnering.<sup>11</sup> Dette er tilbakeleveringer som løses på mellomstatlige nivåer. Tematikken kretser ofte rundt urbefolknings krav til kulturarv og universalmuseene og nasjonalstaters eierskap til sin kulturarv. Disse nasjonalt funderte vurderingene håndteres gjennom internasjonale traktater og diplomatisk arbeid, og faller utenfor oppgavens rammer. For det andre vil de generelle historiske hendelsene knyttet til nazistenes kunstplyndringer nok ligge som et bakteppe for oppgaven. Men siden temaet allerede er godt dekket i internasjonal litteratur, har det ikke fått en sentral plass i oppgaven. Likevel kan casestudiene ikke sees isolert fra sin historie, og hendelsene blir trukket inn i den grad de belyser sakene.

---

<sup>10</sup> Se kapittel 3 om Norges godkjennelse av Washingtonprinsippene.

<sup>11</sup> Se begrepsavklaring i pkt. 1.4

Det er altså viktige sider ved dette emnet som ikke blir behandlet i oppgaven. Samtidig vil jeg hevde at avgrensingen gjør det mulig å fokusere klarere på de områdene som har vist seg å være mest problematiske.

## 1.2 Eksisterende forskning og valg av analysemateriale

### Eksisterende forskning – i Norge og internasjonalt

Ettersom proveniensundersøkelser og restitusjonskrav knyttet til kunst som ble plyndret under andre verdenskrig er svært lite diskutert i Norge, er referanselitteraturen i hovedsak utenlandsk. USA har vært ledende innen forskningen på dette feltet. I hovedsak tar forskningen for seg det historiske forløpet under annen verdenskrig. Et par bøker som ble utgitt på 1990-tallet, har hatt stor betydning utviklingen av feltet. Lynn H. Nicholas' bok *The Rape of Europe* fra 1995 er den første systematiske historiske oppregningen av nazistenes kunstplyndringer. Hector Felicianos bok *The Lost Museum* fra 1997 viste at verk som var stjålet av nazistene, hang på veggene i Frankrikes fremste kulturinstitusjoner. Han avdekket blant annet at det aldri ble fulgt opp hvordan kunsten fra Munich Central Collecting Point ble levert tilbake. Nazistenes kunstplyndringer har også blitt dokumentert i boken til Jonathan Petropoulos *Art Looting during the Third Reich* fra 1998.

I Skandinavia har verken plyndringene under andre verdenskrig eller gjenstandenes nåværende eierskap vært et stort tema. Den svenske journalisten Anders Rydell skrev den populærvitenskapelige boken *Plundrarna; hur nazisterna stal Europas konstskatter* i 2015. I tillegg har det vært tre høyprofilerte restitusjonssaker i Skandinavia. Det første kjente kravet ble rettet mot Moderna Museet i Stockholm i 2006 og gjaldt Emil Noldes maleri *Blumengarten*. Det andre kravet gjaldt Matisse-bildet *Blå kjole i okergul lenestol* som befant seg på Henie Onstad Kunstsenter i Oslo. Saken ble løst i 2014. Den tredje saken ble først omtalt i media i 2018 og gjaldt Oskar Kokoschkas portrett av Joseph de Montesquiou-Fezensac fra 1910. Det hang i Moderna Museet i Stockholm.

Utover Henie Onstad Kunstsenters kunstutstilling med tilhørende katalog og noen avisoppslag har temaet vært lite omtalt i Norge. Det kan virke som om forskningen på restitusjonskrav mangler vitenskapelige arbeider og empiriske undersøkelser. Den tilgjengelige litteraturen er deskriptiv og handler i hovedsak om de faktiske hendelsene under andre verdenskrig.

USAs ledende rolle i restitusjonssaker kan ha en sammenheng med at mange europeiske jøder emigrerte til USA, mens kunsten deres ble igjen i Europa. Likevel kan studier foretatt i USA ikke sies å ha noen direkte overføringsverdi til Norge og resten av Europa. Både rettssystemet og struktureringen av museer er svært forskjellig på de to kontinentene. Hensynene som gjør seg gjeldende i USA, kan imidlertid tjene som veiledende for norske forhold. Det er derfor behov for å undersøke i hvilken grad det amerikanske perspektivet lar seg forene med norske forhold.

Det er altså et kunnskapsrom å fylle både når det gjelder empiriske undersøkelser, og når det gjelder tolkning av internasjonal litteratur anvendt på norske forhold.

## **Analysemateriale**

Kildematerialet i oppgaven faller i hovedsak inn i tre kategorier. Det første er internasjonal litteratur, medieoppslag og arkivmaterieell fra museer og globale databaser som er relevante for problemstillingen. Det andre er etiske retningslinjer, lovverk og konvensjoner. Den tredje kategorien er kvalitative intervjuer med informanter.

Jeg tar utgangspunkt i to konkrete hendelser for å belyse problemstillingene. Det kan være fristende å behandle tematikken rent teoretisk, men ettersom det er mye grunndata som må samles, vil undersøkelsene være deskriptive. Casestudiene krever grundighet i gjennomgangen av empirien fordi de historiske forutsetningene fort vil kunne endre forståelsen eller utfallet av sakene.

Det første casestudiet i min analyse er *Badende Pike* av Edvard Munch. Mye av Munch ble solgt fra progressive samlere i Tyskland under andre verdenskrig, og det var et godt marked for Munch i Skandinavia. Derfor er det mye Munch i Skandinavia med uklar proveniens.<sup>12</sup> Arvingene til den tysk-jødiske kunstsamlere Curt Glaser oppdaget *Badende Pike* da det skulle selges i auksjonshuset Christie's i London i 2016. *Art Loss Register* hevdet på vegne av arvingene at bildet var plyndret fra deres forfader, Curt Glaser, i 1933. Auksjonen av bildet ble stoppet, men arvingene klarte ikke å bevise at *Badende pike* tilhørte dem. Omstendighetene rundt salget i 1933 vil kanskje aldri la seg bevise heller. Dagens eier av *Badende Pike* er den norske kunstsamlere Einar Tore Ulving, som selv kjøpte verket på en

---

<sup>12</sup> Stefan Koldehoff, *The collector in his historical context*, fra konferansen *Nazi-Looted Art and the Politics for Restitution* 20.-21. november 2018 i Stockholm.

auksjon 15 år tidligere. Han fikk verket tilbakesendt fra Christies. Selv om *Badende pike* av Munch er kjøpt i god tro og lovlig ervervet i Norge, er bildets forhistorie nå assosiert med nazi-plyndret kunst. Konflikten er uløst.

Det andre eksempelet i min analyse omhandler tilbakeleveringen av Matisse-bildet *Blå kjole i okergul lenestol*. Maleriet var et av hovedverkene i Henie Onstad Kunstsenters samling, og ble krevd tilbakelevert av arvingene til den fransk-jødiske kunstforhandleren Paul Rosenberg. *Kvinne i okergul lenestol*, som gjennom tiden har figurert med ulike navn, ble stjålet av nazister i 1940. Bildet ble i 1950 kjøpt av Onstad fra en gallerist i Paris. Matisse-bildet ble observert på en vandretstilling i Frankrike av en av Rosenbergs arvinger, og i juni 2012 ble Henie Onstad Kunstsenter gjort oppmerksom på saken. Samme år startet kunstsenteret en proveniensforskning. Det tok mer enn tre år fra brevet kom fra Paul Rosenbergs slektninger via *Art Loss Register* til saken ble lukket hos Henie Onstad Kunstsenter.

Selv om det ikke var tvil om at Henie Onstad Kunstsenter rettslig sett var den rette eier av verket, er bildet ikke lenger tilgjengelig for offentligheten. Museet valgte å tilbakelevere verket til Paul Rosenbergs arvinger, som igjen solgte bildet på auksjon til en ukjent kunstinvestor for en svimlende sum. Det er ikke klart hvor verket befinner seg i dag.

Sakene gjelder to vidt forskjellige tilfeller. Den første saken gjelder et mindre profilert verk av Munch med tilbakeleveringskrav rettet mot en privat person. Saken er fortsatt uløst og håndteres konfidensielt. Det andre tilfellet gjelder et mer profilert maleri av Matisse med tilbakeleveringskrav rettet mot en offentlig institusjon. Saken er allerede løst, og den ble mye omtalt i media. Debatten om restitusjon domineres av høyprofilerte objekter. I realiteten dreier imidlertid restitusjonsarbeidet seg også om mange mindre profilerte kunstverk.

Temaet er kontroversielt, og de fleste forhandlingene knyttet til restitusjonskrav er konfidensielle. Derfor blir de fleste sakene løst uten offentlighetens innsyn. De sakene jeg har fått innblikk i, er til dels basert på tilfeldigheter, og utvalget kan derfor ikke anses som representativt. Omfanget er for lite, og det baserer seg på min kunnskap om casene. Men samlet sett vil disse eksemplene illustrere en bredde i utfordringene. Felles for begge sakene er at kunstverkene ble plyndret i en tid uten beskyttende lovgivning og under ekstreme politiske forhold.

## 1.3 Metode

Tematikken er i prosess, og det er ikke lett å falle ned på en metode som er opplagt. Det empiriske materialet vil i hovedsakelig bli underlagt dokumentanalyse<sup>13</sup> supplert med kvalitative intervjuer. Dokumentanalysens potensial ligger i muligheten til å få bakgrunnsinformasjon og en dypere og mer detaljert forståelse av en situasjon. Det er her nødvendig med en vurdering ut fra et kildekritisk perspektiv om hva formålet med tekstene er. Hvem er de skrevet av og i hvilken kontekst?

Nettopp fordi det er lite som er skrevet om moderne restitusjonskrav av kunst i Norge, ser jeg det som nødvendig å hente informasjon gjennom intervjuer. Aktørers handlinger og argumenter er sentrale for å kunne analysere temaet. I denne sammenhengen er intervjumaterialet samlet inn for å gi dybdeforståelse.

Jeg vil først utdype valget av kvalitativ metode. En casestudie er en type kvalitativ metode som tar utgangspunkt i en gitt kontekst, på et sted eller i et system. Når jeg skal undersøke casene, vil det være relevant å bruke metoder som gjør det mulig å gå i dybden av konkrete aspekter. Det går et hovedskille mellom kvalitative og kvantitative undersøkelser, og vitenskapelig forskningsarbeid har tradisjonelt vært delt i en positivistisk, kvantitativ tradisjon og en hermeneutisk, kvalitativ tradisjon. Ved å fokusere på en kvalitativt orientert metode ønsker jeg å gå i dybden fremfor i bredden.<sup>14</sup>

Den kvalitative metoden egner seg når det er lite forhåndskunnskap om temaet som skal undersøkes. Metoden er dessuten gunstig når man ønsker å gå i dybden og undersøke holdninger og praksiser.<sup>15</sup> Som innvending mot denne metoden kan det hevdes at den gir subjektive opplysninger knyttet til en sak, ikke objektive.<sup>16</sup> Men dette kan også være en styrke. De metodiske valgene vil kunne gi meg mulighet til å sammenligne informasjon fra forskjellige skriftlige og muntlige kilder, og vurdere denne informasjonen opp mot hverandre for å gjøre en helhetlig analyse.

---

<sup>13</sup> Med dokumentanalyse menes en analyse av dokumenter (sekundærdata) hvor problemstillingen besvares gjennom å samle inn og analysere andres beretninger om temaet.

<sup>14</sup> Thagaard, Tove, *Systematikk og innlevelse. En innføring i kvalitativ metode* (Bergen: Fagforlaget, 1998), s. 16

<sup>15</sup> Kvale, Steinar og Brinkmann, Svend, *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal 1997, (3. utgave 2015)

<sup>16</sup> Kvale, Brinkmann, (2015), 23

Proveniensundersøkelser er en uensartet, men grunnleggende tilnærming til en restitusjonssak.<sup>17</sup> Det finnes ingen foreskrevet metodikk. Utgangspunktet for forskning er avhengig av hvilken informasjon forskeren har i begynnelsen av søket. Når et kunstverks eierskapshistorie skal bygges opp, må all tilgjengelig informasjon om verket samles, herunder arkivmaterialer som lagerregistre, forsikringsbeviser, utførselsbeviser, brevkorrespondanse, kontrakter og salgskvitteringer. Utstillings- og salgskataloger har vist seg å være nyttige ressurser for å se hvordan et kunstverk har forflyttet seg. En nøye undersøkelse av selve objektet er også uvurderlig. På baksiden av verket kan utstillingsetiketter, påskrifter eller frimerker og andre merker fra tidligere utstillinger, samlere eller auksjonshus gi informasjon som bidrar til å kartlegge eller verifisere verkets proveniens. Det er også etablert en rekke databaser som har digitalisert informasjon om kunsten nazistene plyndret.<sup>18</sup>

## Intervjuene

Siktemålet med intervjuene er å undersøke de faglige og etiske ståstedene til et utvalg museer i Norge. Jeg benyttet delvis strukturerte intervjuer.<sup>19</sup> Det vil si at temaer og enkelte nøkkelspørsmål er bestemt på forhånd, men uforutsette sidespor i intervjuene kan følges opp. Informantene har ulik ekspertise og erfaring, og derfor vil ikke alle informantene få de samme spørsmålene eller oppfølgingsspørsmålene. De overordnede temaene jeg ønsker informantenes synspunkter på, er formulert i en intervjuguide (se vedlegg 1). Men retorikken blant de jeg har intervjuet har vært generell, og temaet bærer preg av å være under utvikling. Det er mye usikkerhet og ofte store konflikter involvert, og intervjuobjektene har vært restriktive i sine uttalelser. Det hersker et universelt ønske om å gjøre det rette. I solidaritet med Henie Onstad Kunstsenter valgte også andre museer å ikke kommentere utfallet. Som følge av disse resultatene har jeg gått bort fra å benytte intervjuene som en sentral kilde, og i større grad basert analysen på arkivdokumenter og medieuttalelser.

Jeg har likevel møtt interessante perspektiver fra enkeltpersoner, og viser til disse i oppgaven. Bruken av intervjuene er lagt opp etter prinsippet om *informert samtykke*.<sup>20</sup> De intervjuobjektene jeg refererer til i oppgaven, har uttalt seg på vegne av seg selv og er hverken

---

<sup>17</sup> Nancy H. Yeide, Konstantin Akinsha, Amy L. Walsh. *The AAM Guide to Provenance Research*, Washington, D.C.: American Association of Museums 2001

<sup>18</sup> Se oversikten over databaser og arkiver i litteraturlisten.

<sup>19</sup> Kvale (2015) s.68

<sup>20</sup> NESH - <https://www.etikkom.no/forskningsetiske-retningslinjer/Samfunnsvitenskap-jus-og-humaniora/>



representative for alle aktørene eller for institusjoners offisielle holdning. En innvending mot å basere deler av analysen på intervjuer med enkeltpersoner er avhengigheten av den enkelte informant. Likevel gir disse intervjuene en mulighet til å gå i dybden og vise nyanser når etiske vurderinger undersøkes.

## **Refleksjoner rundt min egen rolle**

Som i all vitenskap er forskerens rolle avgjørende for hvilke temaer som blir vektlagt og hvordan materialet tolkes. Det avgjørende for analysens kvalitet er at jeg er selvrefleksiv og klar over de grepene og sorteringene jeg gjør, og hvilke konsekvenser dette kan medføre. Ved en hermeneutisk tilnærming skal forskeren akseptere at menneskets kulturelle, sosiale og historiske bakgrunn preger ens fortolkning. Min analyse av informasjonen baserer seg derfor selvfølgelig på min fortolkning av informantens og det skriftlige materialets fortolkninger. Dette karakteriserer Gadamer som dobbel hermeneutikk.<sup>21</sup> Ut fra dette perspektivet vil tolkningsprosessen blir en vekselvirkning mellom egne referanserammer og dokumentene eller intervjuene.

Restitusjonsproblematikken er fortsatt et kontroversielt tema. Forskjellige faglige og menneskelige bakgrunner vil kunne gi ulike forutsetninger og føre til ulike forståelser av konflikter. Jeg kan ikke løsrive meg fra min bakgrunn som kunsthistoriker. Min kunnskaps- og erfaringsbakgrunn vil følgelig kunne farge mitt perspektiv, både gjennom temaene jeg bringer opp og måten jeg legger informasjonen frem på. Likevel er intensjonen å møte materialet med åpent sinn og legge ervervede perspektiver til side. Dette vil jeg søke å kontrollere gjennom å reflektere over min egen forutinntatthet.

## **1.4 Teoretisk etikkperspektiv**

Oppgavens karakter er deskriptiv, men trekker veksler på flere teoretiske innfallsvinkler. Tankene og begrepene fra mer teoretiske tekster diskuteres ikke i dybden, men brukes som relevante innfallsvinkler og redskap i analysen.

Restitusjonsproblematikken må sees i lys av etiske normer, og lovgivning reflekterer i stor grad de etiske verdiene i et samfunn. Folk forholder seg ofte ubevisst til de rettsregler som

---

<sup>21</sup> Gadamer, Hans-Georg, *Sannhet og metode*. Oversatt av Lars Holm-Hansen. Oslo: Pax Forlag 2012

gjelder, fordi de er sammenfallende med hva vi oppfatter som riktig og galt, eller med hvordan vi ønsker å innrette oss. Dersom folks alminnelige rettsfølelse ikke sammenfaller med lovgivningen, kan lovgivningen endres. Men lover kan ikke gis tilbakevirkende kraft. Derfor må sakene fra andre verdenskrig forholde seg til en eldre rettstilstand som etter dagens standard både er uklar og mangelfull. I de to casene som danner grunnlaget for analysen, står vi overfor problemstillinger hvor det mangler tilfredsstillende regelverk for å løse sakene. Nettopp i disse tilfellene vil betydningen av de moralske normene øke.

Den ene innfallsvinkelen er *den tradisjonelle museumsetikken*. Den baserer seg på etiske retningslinjer etablert gjennom en konsensus mellom fagfolk og blir revidert kanskje en gang i tiåret. Den tradisjonelle museumsetikken omtaler gjerne det moralske kravet i retningslinjene sine. Men hva som ligger i dette, altså premissene, er ofte uuttalt. Det kan her være hensiktsmessig å støtte seg til *den nye museumsetikken*. Den har blitt utviklet i løpet av de siste åtte årene, og er en forlengelse av den tradisjonelle museumsetikken. Sentrale bøker innen denne retningen er *The Routledge Companion to Museum Ethics* fra 2011 og *New Directions in Museum Ethics* fra 2013 med Janet Marstine som redaktør.

Den nye museumsetikken er dynamisk og kan benyttes for å konkretisere og undersøke premissene i det moralske kravet. Retningen er formet av flere fagområder, særlig av de postmodernistiske kritiske teoriene om postkolonialisme, feminisme og nymarxisme. Denne etikken oppfordrer offentlige og private kunstsamlinger til å engasjere seg i den brede verden gjennom etikkens linser. Den fastholder at åpenhet og selvrefleksivitet hjelper museene med å bygge tillit i samfunnet og til et bevisst forhold til museets samfunnsansvar.<sup>22</sup> I følge den nye etikkdiskursen kan kunstsamlinger hevde sitt moralske ansvar gjennom *social responsibility*, *radical transparency*, og *shared guardianship*.<sup>23</sup> *Transparency*-begrepet låner Marstine fra en global trend om åpenhetens tidsalder. Begrepet settes i sammenheng med åpenhet rundt prosesser og samlingsforvaltning og letter tilgjengeliggjøring av informasjon.<sup>24</sup> *Radical transparency* er dermed selvrefleksiv snarere enn autoritativ. *Social responsibility* henviser blant annet til det iboende samfunnsansvaret private og offentlige kunstsamlinger har. Museet skal være opptatt av å formidle sosial rettferdighet og utvikle demokratisk deltakelse.<sup>25</sup> I *shared guardianship* ligger samlingsansvar for å ta vare på objektene sine, men beskyttelse

---

<sup>22</sup> Marstine, Janet, *Routledge companion to museum ethics: redefining ethics for the twenty-first century museum*, New York, NY : Routledge 2011

<sup>23</sup> Marstine, 2011. 15

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> Ibid. 11.

vektlegges fremfor eierskap.<sup>26</sup> Som en videreføring av den tradisjonelle museumsetikken har jeg valgt å se på restitusjonsproblemstillingene i lys av samlingers samfunnsansvar, forvalteransvar og deres forhold til åpenhet rundt restitusjonskravene. Disse tre begrepene kan bidra i undersøkelsen av premissene for det moralske kravet i den tradisjonelle museumsetikken. Denne vinklingen vil kunne løfte frem spenningsforholdet som eksisterer mellom forventningene om at kunstsamlingene skal ivaretas som et offentlig gode, og forventningene om at museene skal bøte for de historiske urettferdighetene.

Avhandlingen er som sagt flerfaglig og trekker veksler på kunsthistoriske, juridiske, etiske og museologiske perspektiver. Det kan by på utfordringer: Selv om alle de nevnte fagdisiplinene har samfunnet som sitt arbeidsfelt, opererer fagdisiplinene her til dels med forskjellige begreper og metoder.

## 1.5 Begrepsavklaringer

*Tilbakeføring* kan dreie seg om forhold som bringer inn ulike problemstillinger. Begrepet brukes gjerne som en samlebetegnelse for tilfeller der parter mener de har en rett til å få levert tilbake gjenstander. Når det gjelder kunstgjenstander, kan tilbakeføring igjen deles inn i tre underkategorier: repatriering, returnering og restituering.

UNESCO har forsøkt å definere og klassifisere disse tre formene for tilbakeføringsspørsmål.<sup>27</sup> *Repatriering* sikter mot å returnere kulturelle gjenstander eller samlinger. En av grunntankene bak repatriering er at det eksisterer en naturlig forbindelse eller tilhørighet mellom en kulturell gjenstand og et opphavsterritorium, eller eventuelt en opphavsgruppe.

*Returnering* går på tilbakeføring av gjenstander som er flyttet på før nasjonal eller internasjonal lov for beskyttelse av kulturarv ble utkrystallisert. Overføringer av gjenstander har i disse tilfellene ofte skjedd fra et kolonisert territorium til kolonimaktens territorium, eller fra et okkupert territorium til okkupasjonsmakten.<sup>28</sup> Regionale krav om tilbakeføring faller innenfor denne kategorien.

*Restitusjonskrav* sikter på sin side til krav om tilbakeføring av kunst eller andre gjenstander dersom partene kan fremsette bevis på at en avtale er ugyldig.<sup>29</sup> Partene skal settes mest mulig

---

<sup>26</sup> Ibid. 18.

<sup>27</sup> Kowalski, Wojciech, *Types of Claims for recovery of lost property*, UNESCO 2005, s. 95-97.

<sup>28</sup> Kowalski 2005, 96.

<sup>29</sup> Kjølven, Bruserud, Holdø m.fl. *Foreldelse av fordringer*, Universitetsforlaget 2011 33.

i samme situasjon som før avtalen ble inngått. Et restitusjonskrav mot kunstverk i Norge kan forankres i eiendomsretten til formuesgodet og dermed unntas foreldelsesreglene. En slik forståelse innebærer at restitusjonen anses som vindikasjon, da det går ut på å få tilbakelevert noe man rettmessig er eier av. Her finnes det lovverk å forholde seg til.

*Proveniens* er definert i ICOMs etiske retningslinjer som et kunstverk eller en kunstsamlings dokumenterte livshistorie, inkludert tidligere eierskap og opphav.<sup>30</sup> Begrepet *proveniens* har en litt annen betydning i arkiv- eller arkeologisk kontekst. Det er imidlertid ingen nasjonal eller internasjonal kvalitetsstandard for *proveniensundersøkelser*.<sup>31</sup>

Begrepet *plyndring* refererer til situasjonen hvor et objekt blir tatt fra en eller flere personer, mot dennes vilje og i strid med eksisterende lovgivning. Dette skjer vanligvis i tider med militær og politisk urolighet.<sup>32</sup> Plyndringer omfatter i denne oppgaven utpressing, tyveri, ran og et ulovlig tvangssalg. Forskjellen mellom plyndret kunst og tvunget salg kan være viktig i restitusjonssaker. Hovedforskjellen er at et tvunget salg skjer når statlige myndigheter beslaglegger andres eiendom, og ikke alt tvunget salg er ulovlig. Mange nasjonale lovgivninger godtar tvangssalg under visse omstendigheter. Men tvunget salg kan også ligne på plyndring, spesielt når betalingen for salget er uforholdsmessig lav eller ikke leveres til eieren, men blir konfiskert. Likevel kan det være vanskelig å bevise at et tilfelle gjelder et ulovlig, og ikke et lovlig, tvunget salg - spesielt når det er lite eller ingen bevis tilgjengelig.

## 1.6 Avhandlingens oppbygging

Restitusjonskravene må vurderes fra to perspektiver: Det første er den historiske konteksten og de rettigheter og forbud som var tilgjengelig på tidspunktet hendelsen fant sted. Det andre er konteksten i samtiden.

Som første del av en analytisk strategi vil kapittel 2 starte med det empiriske materialet bestående av etiske retningslinjer, prosedyrer og lovverk fra et nasjonalt og internasjonalt perspektiv. Denne informasjonen ligger som en base både private personer og museer må forholde seg til. I dette kapittelet plasseres tematikken i en internasjonal kontekst, fordi den

---

<sup>30</sup> ICOM Code of Ethics for Museums 2017

<sup>31</sup> Feigenbaum og Reist, 2012 s. 195

<sup>32</sup> Alderman, Kimberly og Dahm, Chelsy, *National Treasure: A Comparative Analysis of Domestic Laws Criminalizing Illicit Excavation and Exportation of Archeological Objects*, Mercer Law Review, 2013, 431-465, s. 437

påfølgende analysen av norske forhold ikke kan forstås uavhengig av sin internasjonale sammenheng.

Kapittel 3 tar for seg den historiske bakgrunnen. De historiske omstendighetene er essensielle for å forstå problemene som følger med den plyndrete kunsten. Med de historiske hendelsene som bakteppe vil jeg gjøre rede for proveniensen til case-studiene og peke ut de problematiske aspektene. Med utgangspunkt i case-studiene drøftes beslutningsgrunlaget for restitusjonskrav rettet mot museer og private aktører i kapittel 4. Her står dagens debatt i sentrum. Det blir foretatt analyser og drøftinger basert på informasjonen som har kommet frem gjennom det innsamlede kildematerialet og intervjuene. I kapittel 5 blir ulike løsningsalternativer drøftet og hvordan utfordringer i tilbakeføringsspørsmål bør møtes.

## 2 Lovverk, etiske retningslinjer og praksis

### 2.1 Nasjonalt og internasjonalt lovverk

Kunstmarkedets internasjonale karakter har ført til at de fleste restitusjonsprosesser skjer på tvers av landegrenser. Arvinger som krever kunst tilbakelevert, vil i alle land møte mange juridiske hindringer som kan føre til stor usikkerhet rundt sakenes utfall. Dersom et restitusjonskrav går til domstolene, må det gjerne først avklares hvilket lands rett som skal komme til anvendelse (lovvalgsregler), og for hvilken domstol saken skal gå (vernetingsregler). Hvilken nasjonal lovgivning som anvendes, kan få avgjørende betydning for sakens utfall. I begge casene oppgaven behandler vil tilknytningen til Norge være størst og norske regler gjelde. Men da *Pike som bader* ble forsøkt auksjonert gjennom Christie's i England, var auksjonshuset bundet av engelske regler.

De største forskjellene i håndtering av restitusjonssaker går mellom de to rettstradisjonene *civil law* og *common law*. USA og England baserer seg på *common law*, som er en anglosaksisk rettstradisjon. Norge og kontinentaleuropa baserer seg på romersk rett, såkalt *code civil* eller sivilrett. Det har vist seg å være lettere å fremme restitusjonskrav i stater med *common law*.<sup>33</sup>

Det er etterkommerne som fremmer tilbakeleveringskravet, som har *bevisbyrden*. De må både bevise eierskap og lovbrudd. Både stjålet kunst og kunst solgt i nødsituasjon var og er i strid med de fleste lands regelverk. Men det kan være vanskelig å bevise dette i en domstol over 70 år senere. Dessuten har de fleste land ulike regler om passivitet, foreldelsesfrister, hevd, kjøperens «gode tro» og immunitet som kan forhindre tilbakelevering av plyndret kunst.<sup>34</sup>

Disse begrensningene blir ofte referert til som «teknisk forsvar» og er svært ulikt utformet i nasjonalstatene, noe som gjør det lite forutsigbart å gå rettens vei. Siden slutten av 1990-tallet har politisk innflytelsesrike grupper jobbet aktivt mot at museene bruker «teknisk forsvar» for å bevare kunsten.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Selv de ulike statene i USA kan ha veldig forskjellige regler som kan påvirke en restitusjonssak. New York regnes for å være den mest liberale staten å fremme restitusjonskrav i.

<sup>34</sup> Elicofon- saken- NY foreldelse starter ikke før opphavelig eier har kunnskap til å kreve verket tilbake slik at eieren har sjans til å finne tilbake sitte plyndrede verk før foreldelsesfristen starter.

<sup>35</sup> Association of Art Museum Directors, *Report of the AAMD Task Force on the Spoliation of Art During the Nazi/World War II Era (1933–1945)*, <http://www.aamd.org/papers/guideln.php>.

De fleste civil law-land har regler om godtroervert og hevd, der en kan få eiendomsrett til gjenstander som er ervert i aktsom god tro. I Norge vil en godtro-ervert kunne *ekstingvere* en opprinnelige eiers rett. Og etter hevdsloven vil en besitter av en gjenstand i aktsom god tro om eget eierskap i over 10 år automatisk bli rettmessig eier. Dette gjelder uavhengig av om den man ervert gjenstanden fra, ikke var eier. For Henie Onstad Kunstsenter og den norske private kunstforhandleren, som denne oppgaven omhandler, betyr dette at de etter norsk rett var og er legale eiere av kunsten.

Common law-land som USA og England har i utgangspunktet ikke regler om god tro. Ifølge amerikanske restitusjonssaker vil ikke noen som ervert en gjenstand fra en urettmessig eier ha rett til gjenstanden, selv om vedkommende var i god tro om eierskapet.<sup>36</sup>

*Foreldelsesreglene* er strengere i USA og England enn i Norge. I USA kan kravet foreldes dersom en eier har ventet tre år med å gå til domstolene etter at vedkommende burde ha skjont at noen andre eide kunstverket de mente var sitt.<sup>37</sup> Det var viktig for Rosenberg-arvingene å påpeke at første gang de fikk vite om Matisse-bildet hos Henie Onstad Kunstsenter, var ved vandreutstillingen i Pompidou. Dersom de hadde vært klar over tilfellet i lengre tid uten å agere, kunne kravet bortfalle.

De strenge foreldelsesreglene som foreligger i de fleste statene i USA, ble imidlertid modifisert gjennom *Holocaust Expropriated Art Recovery (HEAR) Act* av 16. desember 2016. Loven åpner for at sivile krav om eiendomsrett til plyndret kunst i perioden 1. januar 1933 til 31. desember 1945, kan bringes inn for domstolen innen seks år etter at saksøkeren oppdaget kunstverkets lokasjon. Loven vil opphøre 1. januar 2027.

I Norge kan ikke eiendomsretten til en gjenstand teknisk sett foreldes. Eiendomsretten kan likevel bortfalle av andre grunner, eksempelvis hevd, som var tilfelle for Henie Onstad Kunstsenter og den norske kunsthandleren.<sup>38</sup> Alle samfunn må ha regler om passivitet og foreldelse for å skape et minimum av rettslig sikkerhet og forutsigbarhet for investeringer.

---

<sup>36</sup> Dette fremgår bl.a. av sakene *Bakalar v. Vavra*, 619 F.3d 136, 140 (2d Cir. 2010); *Menzel v. List*, 267 N.Y.S.2d 804, 819 (Sup. Ct. 1966) og Collin, Robin Morris *The Law and Stolen Art, Artifacts, and Antiquities*, *Harvard Law Journal* 36 (1993) s. 17- 44.

<sup>37</sup> I New York, som den eneste staten, begynner ikke foreldelsesfristen for beslaglagte gjenstander å løpe før den som hevder den er eier, konfronterer nåværende besitter. Regelen omtales som “demand and refusal rule,” California har på derimot en “discovery rule” der foreldelseperioden starter når eieren burde ha skjont at eiendommen var stjålet.

<sup>38</sup> Krav om å søke tilbake gjenstander som er mistet (vindikasjonskrav) vil som hovedregel ikke foreldes i Norge, jf. Høyesterettspraksis ved Rt. 2012 s. 506 og forarbeidene ved Ot.prp. nr. 38 (1977-78) s. 50-51. Rette eier av et formuesobjekt kan fremsette krav om tilbakelevering av ting som er kommet på avveie, upåvirket av foreldelsesreglene. Men det utelukker ikke at retten kan bortfalle av andre begrensninger i eiendomsretten (det

Helt siden Nazi-Tysklands kapitulasjon i 1945 er det etterspurt en frist for når nye krav om tilbakelevering av nazi-plyndret kunst skal anses foreldet. En av forkjemperne for en slik ordning er direktøren for Albertina Museum i Wien, Klaus Albrecht Schröder.<sup>39</sup> Han understreker at det internasjonale samfunnet bør bestemme seg for en rimelig tidsramme på 20 eller 30 år frem i tid. Settes det ikke en tidsgrense på 100 år, bør vi spørre oss selv hvorfor krav fra første verdenskrig, eller andre tidligere okkupasjoner, ikke skal være gyldige.

Som et motargument kan det hevdes at det bare er de som besitter ulovlige gjenstander som vil tjene på ordningen. Samtidig vil en rettslig avklaring også skape en forutsigbarhet for kunstmarkedet.

Et annet aspekt er nasjonale lover som gir *immunitet* for gjenstander som er midlertidig lånt fra utlandet. Disse lovene er i noen tilfeller brukt i USA for å gi bilder som lånes ut til museer immunitet av hensyn til deling av kunst mellom ulike museer og private samlere.<sup>40</sup> Men USA har også *National Property Act*, som regulerer import/eksport på over \$5000 ved kunnskap om at gjenstanden er stjålet.<sup>41</sup>

## Internasjonale forhold

I lang tid har plyndring av kunst vært en sentral del av et lands krigføring. Krigens seierherrer har tatt ut krigsbytte fra okkuperte land. Dette er gjerne kulturelle gjenstander med stor symbolsk og økonomisk verdi. Først i nyere tid har plyndring av kulturell eiendom blitt ansett som krigsforbrytelser.

Restitusjonsprosesser etter krigshandlinger begynte å få legitimitet på 1800-tallet.<sup>42</sup> Dette tok form av mellomstatlige avtaler om å levere tilbake krigsbytte. På denne tiden var det en klar regel i internasjonal rett, som senere ble kodifisert i *Hague Convention on the Laws of War* av 1907 artikkel 46. Konfiskering og plyndring av privat eiendom i okkupert land er ifølge konvensjonen forbudt. Etter erfaringene fra annen verdenskrig ble det i Haag-konvensjonen

---

vil si tap av eiendomsretten til egen eiendom) som for eksempel godtroervert, lojalitets- og passivitetsbetraktninger.

<sup>39</sup> Politiken, *Museumsdirektør: Krav om returnering af nazirov bør have udløbsdato*, 2. april 2016 <https://politiken.dk/kultur/kunst/art5572123/Museumsdirektør-Krav-om-returnering-af-nazirov-bør-have-udløbsdato>

<sup>40</sup> I 2005 publiserte Europarådet en rapporten *Lending to Europe, Recommendations on collection mobility for European museums 2005* som anbefalte immunitet for utlånte museumsgjenstander i Europa fordi «museums and private owners increasingly refrain from lending objects to exhibitions if their safe return cannot be guaranteed»

<sup>41</sup> Title 18 United States Code Section 981

<sup>42</sup> Kowalski, Wojciech, *Types of Claims for recovery of lost property*, UNESCO 2005, s. 86



av 1954 eksplisitt lagt til at gjenstander av kulturell verdi skulle gå inn i definisjonen av plyndring. Tyskland var del av både Haag-konvensjonen av 1907 og *Kellog Briand Pact* av 1928, en annen mellomstatlig avtale. Avtalene henviste bare til okkupert område og omfattet således ikke nazistenes plyndring av tyske jøder på 1930-tallet.

Som en konsekvens av andre verdenskrig og den påfølgende kompliserte tilbakeleveringsprosessen ble det utviklet internasjonalt og nasjonalt regelverk. Herunder *Haag-konvensjonen fra 1954* med protokoller som gjelder plyndring av kunst og kulturarv i krig, *UNESCO-konvensjonen fra 1970*, *UNIDROIT-konvensjonen fra 1995*, samt noen resolusjoner fra FNs generalforsamling og Sikkerhetsrådet. På europeisk nivå har EU og Europarådet vedtatt resolusjoner og tilrådninger relatert til ulovlig handel og retur av feilaktig fjernet kulturobjekter.<sup>43</sup> Særlig verd å nevne er *Resolution 1205 (1999)* om *Looted Jewish Cultural Property*.<sup>44</sup> Men rettslig sett vil nyere regler ikke få tilbakevirkende kraft på hendelser som skjedde under andre verdenskrig.<sup>45</sup>

## 2.2 Etske retningslinjer

Etske retningslinjer gir uttrykk for moralske regler om hvordan vi bør handle. Ofte er de utviklet for en profesjon eller en interesseorganisasjon. Etske retningslinjer er gjerne av generell karakter, i motsetning til rettsregler som er mer konkrete på de områdene som reguleres. Ofte er reglene i samfunnet sammenfallende med det vi oppfatter som rettferdig eller galt. Men i restitusjonssakene samsvarer ikke rettsreglene nødvendigvis med det mange mener er rettferdig. Derfor får etske retningslinjer en betydningsfull rolle. Utviklingen av etske retningslinjer og annen *soft law*<sup>46</sup> knyttet til Holocaust-restitusjoner, er på mange måter et resultat av det moderne, liberale samfunnet som i stadig større grad anerkjenner tidligere urettferdigheter. Den offentlige bevisstheten rundt omfanget og betydningen av nazistenes plyndringer av kunst og kulturminner har økt betydelig. Men spenningen mellom rettsreglene

---

<sup>43</sup> EU vedtok forordning 3911/92 om eksport av kulturarv, direktiv 93/7 om retur av kulturelle gjenstander ulovlig eksportert fra territoriet i en medlemsstat. Forordning 116/2009 av 12. desember 2008 og direktiv 2014/60 av 15. mai 2014.

<sup>44</sup> Parliamentary Assembly of the Council of Europe, Resolution 1205 ( 1999 ) : Looted Jewish Cultural Property

<sup>45</sup> Dette fremgår bla. av vår egen Grunnlov § 97 og menneskerettighetskonvensjonen av 1950 (EMK). Det er likevel tenkelig at kunstverk som ble plyndret før EMK ble vedtatt vil anses å være lovbrudd som fortsetter inn i den aktive perioden for EMK.

<sup>46</sup> Med *soft law* menes ikke bindende avtaler fattet på internasjonalt nivå.

og samfunnets moralske forventninger preger fortsatt restitusjonssakene, og moraletikken virker å være avgjørende:

“*The problem of stolen art must be recognized as a moral issue that can be solved only with morality as its primary basis.*”<sup>47</sup>

## Museumsetiske retningslinjer

Museene er de som oftest blir stilt overfor moralske utfordringer knyttet til restitusjon. Det internasjonale museumsforbundet ICOMs (International Council of Museums) museumsetiske retningslinjer fra 1986 (revidert 2004) anses som det viktigste etiske grunnlagsdokumentet for norske museer.<sup>48</sup> De fleste norske museer er medlemmer av ICOM og har forpliktet seg til å følge deres etiske retningslinjer. ICOMs museumsetiske regelverk oppfordrer blant annet museer til å identifisere alle objekter som kom til samlingene mellom 1932 og 1946. Videre anbefaler ICOM at alle verks proveniens gjøres tilgjengelig globalt.<sup>49</sup>

Ved siden av ICOMs museumsetiske regelverk har et stort antall regler blitt utgitt fra nasjonale og internasjonale organisasjoner, offentlige myndigheter og enkeltmuseer. Eksempelvis har Henie Onstad Kunstsenter har et eget museumsetisk regelverk, men dette baserer seg på ICOMs regelverk og gir lite veiledning i restitusjonsspørsmål.<sup>50</sup>

På 90-tallet begynte museumsorganisasjonene å lage egne retningslinjer for håndteringen av kunsten som ble plyndret under andre verdenskrig. Association of Art Museum Directors (AAMD) var først ute med sin *Report of the AAMD Task Force on the Spoliation of Art during the Nazi/World War II Era (1933-1945)* i 1998. Deretter vedtok ICOM retningslinjene *Recommendations Concerning the Return of Works of Art Belonging to Jewish Owners* i 1999, og senere samme år vedtok The American Association of Museums (AAM) *Recommendations Concerning the Return of Works of Art Belonging to Jewish Owner*. Både ICOM, AAM og AAMD oppfordrer museer til å utarbeide egne retningslinjer i samsvar med

---

<sup>47</sup> Ronald S. Lauder, Chairman of the Commission for Art Recovery: <http://www.commartrecovery.org/> (Sist oppdatert 3. April 2018)

<sup>48</sup> ICOM Code of Ethics for Museums av 1986 sist revidert i 2004

<sup>49</sup> Claims Conference and World Jewish Restitution Organization, *Nazi-Era Stolen Art and U.S. Museums: A Survey*, 2006, 14-26. Tilgjengelig: <http://art.claimscon.org/wp-content/uploads/2014/04/U.S.-Museum-Survey-report-07-25-06.pdf> og American Alliance of Museums, *Ethics, Standards and Best Practices*, <http://www.aam-us.org/resources/ethics-standards-and-best-practices>, og American Alliance of Museums, *Standards Regarding Collections Stewardship*, <http://www.aam-us.org/resources/ethics-standards-and0best0practices/characteristics-of-excellence-for-u-s-museums/collections-stewardship>

<sup>50</sup> Mål-Kultur-Etikk, Henie Onstad Kunstsenter 2008, Vedlegg til : *ICOMs museumsetiske regelverk*.

deres mer generelle rettesnorer. Også mange andre interesseorganisasjoner har kommet med sine tilrådninger, og jungelen av etiske retningslinjer kan fort skape forvirring og konflikt i krevende situasjoner.

Museumsorganisasjonenes retningslinjer er ikke bindende og kan heller ikke håndheves av et rettsapparat. Museer og andre kunstinstitusjoner har en moralsk handlefrihet. Det vil likevel kunne oppstå et sosialt press. Frykten for å tape anseelse, miste tillit eller bli kastet ut fra museumsorganisasjoner kan gi museer insentiver til å følge retningslinjene.

Museene og samfunnet for øvrig er i kontinuerlig forandring, og endringene fanges ikke nødvendigvis opp i retningslinjene.<sup>51</sup> Tradisjonelle museumsetiske retningslinjer bygger på en felles konsensus mellom museumsfolk. Det transnasjonale aspektet ved de etiske retningslinjene er en styrke, men det fører også til at retningslinjene er vanskelig å endre og prosessene tungroddede. Retningslinjene skal adressere ulike kulturelle tradisjoner, og det er mange aktører som skal være enige. Denne samstemtheten kan bidra til å tydeliggjøre etiske prinsipper og å ensrette ulike beslutningsprosesser. Men det kan også føre til at prinsippene fort blir for generelle og vage, og derfor lite benyttet som styringsdokumenter. Det er gjennomgående for internasjonale, konsensusbaserte avtaler at formuleringene i bestemmelsene ender opp med å være generelle og vage. Retningslinjene kan miste sin karakter av å være dynamiske og levende dokumenter som speiler forventninger og utviklinger i samfunnet.

I likhet med de etiske retningslinjene som er utviklet av museenes interesseorganisasjoner, er mange av de internasjonale konvensjonene, resolusjonene og erklæringene heller ikke bindende regler. Disse skal gi uttrykk for en politisk og moralsk forpliktelse eller vilje, og faller dermed som nevnt under samlebetegnelsen *soft law*.

## **Washington Conference on Holocaust Era Assets**

*Washington-prinsippene* om nazi-konfiskert kunst ble nedfelt under Washington-konferansen 3. desember 1998.<sup>52</sup> Her vedtok 44 statlige og ikke-statlige aktører, inkludert alle EU-

---

<sup>51</sup> For eksempel står det i ICOMs etiske retningslinjer at "museer som opprettholder samlinger skal ta vare på dem til det beste for samfunnet og for samfunnets utvikling". Dette kan både tolkes som at institusjonelle mål ikke bare handler om å beholde gjenstanden, men også ta vare på sin rolle som samfunnsaktør.

<sup>52</sup> U.S. Department of State, *Washington Conference Principles on Nazi-Confiscated Art*, 3. Desember 1998 tilgjengelig: <https://www.state.gov/p/eur/rt/hlcst/270431.htm>

medlemsstatene, noen «ikke-bindende» prinsipper om hvordan eiendeler som ble fratatt og spredd under nazistenes styre, skulle håndteres.

De elleve artiklene i Washington-prinsippene kan deles opp i tre hovedområder: i) identifisering av eiendeler (artikkel I til IV); ii) opprinnelige eiere og deres arvinger, dvs. ofre (artikler V til IX); og iii) oppgjør av juridiske tvister (artikkel X og XI). Når begge parter kan hevde eierskap til et kunstverk, sier Washington-prinsippene at partene må bestrebe seg på å finne en «*fair and just solution*». Vilkåret er vidt og åpner for flere spørsmål enn det svarer på. Bestemmelsen oppfordrer til kompromiss, men hva som er rettferdig, vil avhenge av omstendighetene rundt den spesifikke saken og ståstedet til den enkelte aktør.

Washington-prinsippene ble fulgt opp av Vilnius-erklæringen i 2000.<sup>53</sup> I 2009 bekreftet 46 land Washington-prinsippene ved å vedta Terezin-erklæringen, som på nytt oppmuntrer myndigheter og museer til å legge til rette for minnelige løsninger når det gjelder konfiskert og forfalsket kunst.<sup>54</sup>

Selv om det etiske regelverket er sammenfallende for USA og Europa, fører den nasjonale organiseringen av museene til at anvendelsen blir ulik. En av de største forskjellene mellom USA og Norge er eierstrukturen av museene.<sup>55</sup> I USA styres de fleste museene som *trustees*, altså private enheter,<sup>56</sup> noe som betyr at den amerikanske føderale regjeringen har lite autoritet og kontroll over kulturinstitusjoner. De amerikanske museumsforeningene spiller noen av rollene kulturdepartementene har i Norge og resten av Europa, men de har ikke samme instruksjonsmyndighet.<sup>57</sup>

Siden de fleste museene i Norge og andre europeiske land er statlig eid og underlagt et kulturdepartement, vil restitusjonsspørsmål i Europa kunne håndteres politisk eller med spesiallovgivning. Det norske kulturdepartementet har imidlertid ikke tatt eierskap til denne problemstillingen. I USA, der museene hovedsakelig er organisert som private enheter, vil museumsstyret være bundet av institusjonens statuetter. Museumsstyret har dermed ikke nødvendigvis myndighet til å utlevere kunst uten rettslig kjennelse. Fordi de europeiske

---

<sup>53</sup> Vilnius Forum Declaration av 5. oktober 2000 tilgjengelig på websiden til Commission for Looted Art in Europe, <http://www.lootedart.com/MFV7EE39608>

<sup>54</sup> Terezin Declaration, June 30, 2009. <http://www.state.gov/p/eur/rls/or/126162.htm>

<sup>55</sup> Jennifer E. Smith, *A "Just and Fair Solution": Creating an Environment for Resolving Nazi Era Art Restitution Claims Equitably*, 31 Md. J.Int'lL. 257

<sup>56</sup> Trustees er en organisasjonsstruktur som kan opprettes bl.a. i USA. Museums-trustene opprettes gjerne for å drive ideelle *non-profit* organisasjoner med formål å tjene og utdanne offentligheten. Trustees kan ikke opprettes i Norge.

<sup>57</sup> Thomas R. Kline, *Restitution roulette: A comparison of U.S. and European approaches to nazi-era art looting claims*, *IFAR Journal*, Vol. 16, no. 3 s.56

museene i hovedsak er nasjonalt styrte, er det lettere å presse frem moralske forpliktelser her enn i USA. Dette har ført til at amerikanske domstoler kan virke bedre egnet til å presse institusjoner i Europa enn i USA. Dermed forsøker det amerikanske rettssystemet å definere hvem som har rett til kulturen i Europa.

## 2.3 Interesseorganisasjoners rolle

Utviklingen mot en vellykket identifikasjon og restitusjon av nazistisk plyndret kunst har i realiteten skjedd gjennom et ytre press fra interesseorganisasjoner i USA. Arbeidet skjøt fart på midten av 1990-tallet, da amerikanske domstoler ble involvert i tvister angående Holocaust-ofres skjulte kontoer i sveitsiske banker. Bevegelsen om historisk rettferdighet for Holocaust-ofre førte blant annet til *Holocaust Victims Redress Act*.<sup>58</sup> I 1998 opprettet president Clinton *Presidential Advisory Commission on Holocaust Assets* (PCHA). Kommisjonen skulle undersøke hva som skjedde med eiendeler til Holocaust-ofrene, som endte opp som besittelser hos USAs føderale regjering. Den endelige rapporten fra kommisjonen, *Plunder and Restitution: Findings and Recommendations of the Presidential Advisory Commission on Holocaust Assets in the United States and Staff Report*, ble sendt presidenten i desember 2000.

Etterhvert ble *Holocaust Art Restitution Project* og *World Jewish Congress's Commission for Art Recovery* opprettet for å gi bistand til proveniensundersøkelser og rettssaker som kan skape presedens for andre saker. *Commission for Art Recovery* beskriver sitt oppdrag som “*a moral suasion to bear on museums who may hold looted art*”.<sup>59</sup>

Det er i dag mange organisasjoner som jobber for historisk rettferdighet for jøder som led under andre verdenskrig. Blant de mest sentrale er *The World Jewish Restitution Organization* og *New York Holocaust Claims Processing Office* (HCPO). I motsetning til advokatene tar HCPO tilbakeleveringskrav selv om undersøkelsene overskrider kunstverkets økonomiske verdi, og de fokuserer på restitusjonsprosesser utenfor rettsapparatet, bl.a. iht. Washington-prinsippene. *Art Loss Register* (ARL) er en privatdrevet organisasjon som både har verdens

---

<sup>58</sup> En lov fra 1998 for å gi erstatning for utilstrekkelig tilbakebetaling av eiendeler beslaglagt av USAs regjering under andre verdenskrig som tilhørte ofrene for Holocaust, og til andre formål.

<sup>59</sup> Comm'n for Art Recovery, <http://www.commartrecovery.org/>

største database over stjålet kunst og bistår arvinger med restitusjonsprosesser. I Europa er *Commission for Looted Art in Europe* etablert.

Det er også gjort et viktig arbeid med å utvikle digitale plattformer. Private organisasjoner og en del museer begynte å undersøke og digitalisere informasjon om kunstverks proveniens under andre verdenskrig. *The Claims Conference* har laget en oversikt over tilgjengelige forskningsdatabaser både internasjonalt og nasjonalt.<sup>60</sup>

I tillegg til den teknologiske utviklingen som gjør proveniensundersøkelser enklere, har media spilt en viktig rolle ved å belyse tematikken og presse frem en utvikling i restitusjonssaker. På begynnelsen av 2000-tallet skrev en rekke innflytelsesrike aviser om tilbakeleveringen av plyndret kunst.

Samlet sett har dette ført til at museer, ikke bare i USA men også i Europa, har blitt påvirket gjennom et eksternt, kontinuerlig press til å utvikle et relativt velfungerende og selvregulerende system for kunst som ble plyndret, men ikke tilbakelevert. Det utviklet seg en bred enighet om at kunst som ble plyndret under annen verdenskrig, bør finne veien tilbake til de som mistet den. Selv om muligheten for å fremme krav har økt, er det fortsatt mye usikkerhet og vilkårlighet i disse sakene.

---

<sup>60</sup> <http://art.claimscon.org>

# 3 Historisk bakgrunn og to proveniensundersøkelser

## 3.1 Plyndringene under krigen

For Adolf Hitler var Tysklands folk forbundet med den tyske kunsten. Dersom det tyske folket skulle reise seg som nasjon, måtte den tyske kulturen, og spesielt den tyske kunsten, fremheves. Hitler mente kultur og rase var sterkt forbundet, og kunsten ble brukt som en rasemessig og ideologisk verdimålestokk.

En del av Hitlers motivasjon var å samle kunst og å bygge en prestisjetung kunstsamling, et *Führermuseum*. Det skulle plasseres i Linz og demonstrere Tysklands rikdom og kulturelle overlegenhet.<sup>61</sup> Hitler, som selv hadde mislyktes som kunstner i sin ungdom, hadde en lidenskap for kunst. Til tross for Hitlers interesse for kunst var hans smak begrenset. Nazistene foretrakk kunstnere som de mente underbygget den «ariske» ånden. Den gjenfant de hos de nordeuropeiske, eldre mestrene så som Rembrandt, Cranach og Vermeer.

På samme måte som tysk kultur skulle gjenspeile nazistenes overnasjonalitet, illustrerte eksperimentell kunst og kunst fra kulturer som nazistene foraktet, dekadens eller underlegenhet. Moderne kunst i perioden rett før og under den tidlige delen av naziststyret i Tyskland ble oppfattet som kontroversiell. Nazi-partiet spilte på disse følelsene og blandet inn et budskap om antisemittisme.

Hitler var opptatt av at tilegnelsen av kunst skulle fremstå som lovlig etter det tredje rikets regelverk. Raselover ble implementert først i Tyskland og deretter i de okkuperte landene. Lovene ble et verktøy for å utpresse, plyndre og utslette jødernes kultur - en forbrytelse som var tett knyttet til Holocaust.<sup>62</sup> Ved å klassifisere jødisk eiendom som «eierløs» eller «forlatt» fikk nazistene konfiskeringen til å fremstå som lovlig.<sup>63</sup> Jøder og kunstnere som Hitler mislikte, ble boikottet, og pengene fra salgene av bildene deres ble gjerne konfiskert og satt inn på nazistenes kontoer.<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> Petropoulos, Jonathan. *Art as Politics in the Third Reich*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1996, 7

<sup>62</sup> Rydell, Anders *Plundrarna: Hur nazisterna stal Europas konstskatter*, Pocketförlaget 2014, s. 26

<sup>63</sup> Dean, Martin, *Robbing the Jews: The Confiscation of Jewish Property in the Holocaust, 1933–1945*. Cambridge University Press 2008, s. 33-50

<sup>64</sup> Petropoulos, 1996, s. 53-55

Noen individer som handlet med Der Führer, som gallerieiere eller private forhandlere, mottok betalinger for sine kunstverk, men de ble ofte underbetalt. Mange ble tvunget til å selge verkene sine for å overleve. I noen tilfeller ble betaling aldri mottatt selv om dokumentasjon for salget ble anskaffet. I tillegg til å plyndre jødene viste nazistene lite respekt for de slaviske landene hvor de også plyndret offentlige institusjoner.<sup>65</sup> Under ledtog av arbeidsstyrken kalt *Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg* raidet tyske styrker 375 arkiver, 402 museer, 531 institutter og 957 biblioteker i Øst-Europa. Spesielt utsatt var de okkuperte delene av Sovjetunionen.<sup>66</sup> Det var mange organisasjoner som hadde kunstplyndring som oppgave. Organisasjonenes oppgaver kunne være overlappende slik at det oppstod intern konkurranse. Beslagleggelsene av kunst under nazistenes styre var preget av mye korrupsjon.<sup>67</sup>

I nazipartiet så mange på verdifull kunst som et forhandlingsverktøy og et middel til større makt. Hitlers lidenskap for kunst var viden kjent, og kunst ble brukt av partifeller som gave til Hitler for å øke sin personlige karriere i partiet og for å få sosial anerkjennelse.<sup>68</sup> De kulturelle oppfatningene og kunstidealene ble etablert i tilknytning til den allerede eksisterende herskerklassen og deres estetiske verdier.<sup>69</sup>

Alle som var involvert i kunsthandel, måtte fra 1934 overholde det tredje rikets offisielle kunstpolitikk: De måtte være medlemmer av *Reich Camber and fine art*. Jøder var ekskludert fra denne gruppen.

30. juni 1937 utstedte propagandaminister Joseph Goebbels en rettskjennelse som ga autoritet til å velge ut verker fra Tysklands største museer til en utstilling med såkalt degenerert kunst (*Entartete Kunst*). I tilknytning til dette ble over 16.000 verk fra tyske museer konfiskert, merket «degenerert» og solgt videre eller ødelagt. Når kunst kom på bålet, var det som regel fordi den ble antatt å mangle salgsverdi. Det som kunne omsettes, ble kjørt til slottet Schönhausen i utkanten av Berlin.

---

<sup>65</sup> David Roxan and Ken Wanstall, *The Jackdaw of Linz: The Story of Hitler's Art Thefts*, TBS The Book Service Ltd, 115.

<sup>66</sup> R.L. Hadden, *The Heringen Collection of the US Geological Survey Library, Reston, Virginia*, Earth Sciences History: Journal of the History of the Earth Sciences Society, 27, no. 2, (November 2008), s. 248

<sup>67</sup> Feliciano, Hector *The Lost Museum: The Nazi Conspiracy To Steal The World's Greatest Works Of Art*, 1997, s 24.

<sup>68</sup> David Roxan og Ken Wanstall, *The Jackdaw of Linz: The Story of Hitler's Art Thefts*, 9.

<sup>69</sup> Petropoulos, 1996, 7



Den tyske stat trengte penger for å finansiere militær opprustning og fremtidige okkupasjoner. Loven av 31. mai 1938, *On the Confiscation of Products of Degenerate Art*,<sup>70</sup> ble brukt til å legitimere all konfiskering av degenerert kunst, og Göring foreslo salg av kunst til utlandet. Samme år utnevnte departementet for propaganda fire kunstforhandlere som skulle selge degenererte verk ut av Tyskland.<sup>71</sup> Tyske samlere skulle være forhindret fra å samle på degenerert kunst, men man vet bl.a. at Hildebrand Gurlitt tok over 3.700 gjenstander som var konfiskert under degenerert kunst – kampanjen.<sup>72</sup>

Det skjedde bl.a. en enorm eksport av modernistiske verk fra Tyskland til Sveits under krigen. Det svarte kunstmarkedet i Sveits blomstret dermed opp. Landets frie lover og dets kultur for hemmeligholdelse var gunstig for kunst med tvilsom proveniens.<sup>73</sup> I tillegg ble det gjemt en rekke kunstgjenstander i disse landene i tilfelle Tyskland skulle tape krigen.<sup>74</sup> Kunstauksjoner for degenerert kunst ble ofte holdt på Gallerie Fisher i Lucerne, Sveits.<sup>75</sup> Fisher var en av nazistenes håndlangere som forhandlet plyndret modernistisk kunst på sine auksjoner. Her kjøpte blant annet den norske kunsthandleren Harald Holst Halvorsen sine Munch-malerier. På denne auksjonen ble verk av berømte kunstnere som Van Gogh, Picasso, Dali og Munch solgt for en brøkdel av sin egentlige verdi, til både museer og private samlere.

Salgene fra de tyske museene ble dokumentert av *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* (Riksministeriet for folkeopplysning og propaganda) omkring 1942. Innholdet i listen inkluderer informasjon om mediet, kjøperen eller forhandleren til verket, en kode som indikerer utstillingshistorie eller skjebne til verket, og eventuelle utbetalinger i utenlandsk valuta eller Reichsmark.

Listen over beslaglagte kunstverk er tilgjengelig på Victoria and Albert Museums hjemmeside, og viser at over 70 Munch-verk ble solgt til Norge. Blant annet ble Munchs

---

<sup>70</sup> Dean 2008, s. 173-174

<sup>71</sup> Lynn H. Nicholas, *The Rape of Europa: The Fate of Europe's Treasures in the Third Reich and the Second World War*, 1995, xi

<sup>72</sup> Hansen, Tone (edit), Bresciani, Ana Maria (edit), *Looters Smugglers and collectors: Provenance research and the marked*, 2015, 25

<sup>73</sup>I etterkrigstiden kvelte sveitsisk byråkrati undersøkelsene og etterforskningen av Sveitsisk rolle under krigen med passivitet og unnlattelse. De allierte krevde at alle land i Europa undersøkte krigsforbrytelser og kunstgjenstander som var plyndret for så å levere det tilbake til rette eier. Misfornøyd med Sveits sin innsats, sendte de allierte en spesialist til Sveits for å undersøke. Cooper som ledet arbeidet, oppdaget at minimum 16 kunstforhandlere var involvert i kunsthandelen. Man antar at store mengder konfiskert kunst ble transportert til Sveits uoppdaget.

<sup>74</sup> Feliciano, 1997, s. 142

<sup>75</sup> Nicholas, 1995 s.5

tredje versjon av *Det syke barn*, som nå henger i Tate Gallery, og *Livet*, som henger i Oslo Rådhus, tatt fra nasjonalgalleriet i Dresden og solgt på auksjoner.<sup>76</sup>

Da krigen var på hell, og Tyskland så ut til å tape, ble kunst tatt av tyske soldater som både var klar over de nazistiske ledernes besettelse av kunst, og som visste hvor kunstrepositoriene lå. Motivasjonen var både egen økonomisk vinning og ødeleggelse av ettertraktede som viste forakt for det tredje riket.<sup>77</sup>

Sovjetunionens røde arme rykket inn i Tyskland med *Trofébrigaden* mot slutten av krigen. *Trofébrigaden* hadde fått ordre om å demontere og hente ut alle gjenstander av finansiell verdi og skipe dem østover. Verdiene skulle fungere som krigsskadeerstatning og hjelpe Sovjet å bygge opp et land og en økonomi i ruiner. For å vise omfanget av Sovjets plyndringer kan vi se til Pushkin-museet i Moskva, som mottok over en halv million kunstverk etter at krigen var over.<sup>78</sup> Som et resultat av plyndringen opplevde sovjetiske museer lagringsproblemer, og gjenstander ble solgt.<sup>79</sup>

Vesten har lenge vært svært kritisk til Sovjets plyndringer etter annen verdenskrig. Det siste tiåret er arkiver fra Sovjet blitt tilgjengelig, noe som har økt vestens forståelse for at situasjonen ikke er så svart-hvit som man hadde tenkt. Nazistene initierte plyndring og argumenterte for krigsbytte, og Sovjetunionen tok etter.

Mens Sovjet ønsket å kompensere for sine enorme kulturelle tap, hadde nazistenes plyndringer ikke påvirket Storbritannia eller USA. Den amerikanske arbeidsstyrken, *The Monuments, Fine Arts, and Archives Program* (MFAA), så ikke på seg selv som ofre for nazistenes plyndringer, men beskyttere som skulle reparere skadene skjedd i Tyskland og Europa. De alliertes politikk var å returnere kunstverk til deres rettmessige eiere. Likevel plyndret også soldater fra de alliertes hærer, selv om dette skjedde i mindre utstrekning. Mangelen på konsekvenser eller straff for ulovlig tilegnelse av kunstverk bidro til en slags aksept for disse handlingene.<sup>80</sup> Men motivasjonen for disse plyndringene var verken nasjonal

---

<sup>76</sup> Samlingen degenerert kunst er tilgjengelig på Victoria Albert Museums hjemmeside [www.vam.ac.uk/content/articles/e/entartete-kunst/](http://www.vam.ac.uk/content/articles/e/entartete-kunst/)

<sup>77</sup> David Roxan and Ken Wanstall, *The Jackdaw of Linz: The Story of Hitler's Art Thefts*, 150

<sup>78</sup> Peter Harclerode, Brendan Pittaway, *The Lost Masters: World War II and the Looting of Europe's Treasurehouses*, Welcome Rain Publishers 2002, 208

<sup>79</sup> Ibid.

<sup>80</sup> Harclerode, Pittaway, 2002, 168.

politikk eller organisasjonspolitik. Flertallet av MFAs tyverier ble utført av amerikanere ettersom flertallet av nazistiske kunstgjenstander var lokalisert i amerikanske soner.<sup>81</sup>

### 3.1.1 Etterkrigstidens tilbakeleveringsforsøk

Ved avslutningen av andre verdenskrig startet den vanskelige restitusjonsprosessen. I 1942 hadde de allierte utformet en erklæring som påla statene et ansvar for tilbakelevering av fordrevne kulturelle gjenstander.<sup>82</sup> De allierte opererte i et kaotisk miljø uten noen internasjonal rettspraksis. Men i Nürnberg-prosessene klarte de allierte for første gang i historien å slå fast at plyndring av kunst og annen kulturell eiendom anses å være en krigsforbrytelse. Mange nazistiske offiserer ble dømt for dette,<sup>83</sup> herunder Alfred Rosenberg, lederen for kunstpilyndringsenheten *Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg* (ERR).<sup>84</sup>

Plyndringene som ble utført av nazistene, var så systematiske og omfattende at det tok mer enn seks år å identifisere og returnere størstedelen av gjenstandene.<sup>85</sup> Verkene ble sortert og sendt tilbake til nasjonalstatene som selv fikk ansvar for å finne eierne. Dette lettet byrden for de allierte, men i umiddelbar ettertid av krigen var kunst i mange tilfeller ikke den primære bekymringen for europeiske regjeringer. Mangel på ressurser og prioritering førte til en situasjon der kunstverk ofte ikke ble returnert til de rette eierne. Kunstsamlingene var i stor grad eid av elitefamilier, men også av institusjoner i Europa. Disse jødiske familiene hadde kanskje ikke måtte tåle så mye lidelse som andre jødiske familier på grunn av sine midler og sin evne til å unngå konsentrasjons- og arbeidsleirene. Å returnere kunstverk til disse familiene var ikke nasjonenes største bekymring. Ofte var det heller ingen familiemedlemmer i live for å motta plyndret gods som ble returnert til opprinnelseslandet. Dermed var disse samlingene «arveløse». De ble enten innlemmet i nasjonale samlinger eller solgt på auksjoner. Noen ganger ble verk beholdt av regjeringer på grunn av tolkninger av juridisk dokumentasjon som anså uetiske salg som legitime.<sup>86</sup>

---

<sup>81</sup> Kenneth D. Alford, *Nazi Plunder, Great Treasure Stories of World War II*, Cambridge, Mass, 2001, 18-19.

<sup>82</sup> *The Inter-Allied Declaration against Acts of Dispossession committed in Territories under Enemy Occupation or Control*, 5. januar 1942

<sup>83</sup> Merryman, Elsen Urice, *Law, Ethics and the Visual Arts* 5th Edition, Kluwer Law International 2007, 16-21, og Feliciano (1997), 6

<sup>84</sup> Se domsavgjørelsen Int'l Military Tribunal for *The Trial of German Major War Criminals, Nuremberg*, 30. september og 1.oktober 1946.

<sup>85</sup> Robert M. Edsel, *Rescuing Da Vinci* Dallas: Laurel Publishing, 2006, 36.

<sup>86</sup> Ibid.

Restitusjonsarbeidet hadde ikke latt seg gjøre uten tilgang til nazistenes sirlige dokumentasjon av den stjålne kunsten. Metodene deres baserte seg på museumspraksis, og tyske museers fagfolk ble brukt gjennom hele krigen.<sup>87</sup> Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg-kommisjonens dokumentasjon var så metodisk, effektiv og nøyaktig at katalogen registrerte beskrivelsen av hvert kunstverk ned til nummeret på kassen, sokkelen, lagringsstedet og endelige destinasjon. Disse arkivkortene inkluderte også informasjon om kunstverkenes forrige eiere, hvor arbeidet kom fra, tittelen, kunstneren, medium og hvilket konserveringsarbeid som hadde blitt gjort. ERR-kommisjonen skapte over 20.000 katalogoppføringer og sendte referansebøker til ulike oppbevaringssteder for å sikre nøyaktig informasjon. Dokumentasjonen og arkivene som fantes i disse oppbevaringsstedene, hjalp de allierte med å oppdage andre oppbevaringssteder.<sup>88</sup>

En annen form for dokumentasjon og merking av kunstverk som bidro i tilbakeleveringsprosessen, var de private samlerne eller kunstforhandlernes identifikasjonsstempler som ble brukt til å identifisere en tilhørighet til en privat samling. Et kunstverks bakside kan avsløre en rekke merkelapper fra tidligere eiere, auksjonshus eller utlån til gallerier, men denne informasjonen er på ingen måte presis.

Som følge av unøyaktighetene i restitusjonsarbeidet etter krigen, har familier og arvinger over hele verden fortsatt jakten på familiens kunstverk. De enkeltpersonene og organisasjonene som forsøkte å få tilbake samlingene sine rett etter krigen, møtte mye motstand. Det var også mye antisemittisme rett etter krigen. Selv om Haag-konvensjonen fra 1907 gjorde plyndring til krigsforbrytelse, manglet verdenssamfunnet internasjonalt lovverk som kunne håndheve tilbakeleveringene. Mange overlevende fra andre verdenskrig opplevde at tvetydigheten i begrepet *plyndret* gjerne førte til diskusjoner.

I de første etterkrigsårene ville de allierte forhindre at stjålne kunstverk skulle florere på kunstmarkedet. Men det meste av tilbakeleveringsarbeidet ble avsluttet på 50-tallet, samtidig som foreldelsesfrister utløp. Kunstmarkedet ble oversvømt av verk med uklar proveniens.<sup>89</sup> Kunst ble solgt fra ulike kunsthandlere og auksjonshus med varierende håndtering av stjålet kunst. Også kjøpernes etiske standarder kunne variere, og det var generelt lite fokus på hvorvidt kunsten var plyndret.

---

<sup>87</sup> Nazistenes arkiver er i dag digitalisert og offentlig tilgjengelig: <https://www.errproject.org/jeudepaume/>

<sup>88</sup> Robert M. Edsel, *The Monuments Men: Allied Heroes, Nazi Thieves and the Greatest Treasure Hunt in History*, Center Streets 2009 s. 390.

<sup>89</sup> Rydell, Anders *Plundrarna: Hur nazisterna stal Europas konstskatter*, 2014, 86

### 3.1.2 Plyndret kunst finner veien til Norge

Da Tyskland tømte landet for modernistisk kunst, var det blant annet en rekke verk av Munch i offentlig og privat eie som ble stemplet som degenerert og solgt til utlandet. Munch, som hadde bodd og solgt mange verk i Tyskland, var også en populær kunstner i Norge. Siden markedet for Munch var godt i Norge, ble mye av hans kunst solgt på auksjoner til norske kunstforhandlere.

I propagandaministerens utfyllende inventarliste over *Entartete Kunst* som ble plyndret fra tyske museer, kan vi lese at nordmannen Harald Holst Halvorsen kjøpte Munch-verk direkte fra nazistenes kommisjon for beslaglagt kunst, *Der Verwertungskommision*. Blant annet er det nedtegnet at han ga drøyt GBP 6.350 for 14 Munch-malerier. Ifølge denne dokumentasjonen kjøpte Halvorsen over 75 verk signert av Munch som var beslaglagt av tyske museumsinstitusjoner.<sup>90</sup> Protokollen ble først digitalisert i 2008 og viser den tette kontakten mellom nazitopper og de norske kunstoppkjøperne. Selv opplyste Holst Halvorsen at han kjøpte verkene på Harry Fischers auksjon i Sveits, og det kan ikke utelukkes at han har kjøpt verk i Sveits også. Mesteparten av nazistenes inntekter fra kunstsalg til utlandet ble brukt for å finansiere krigsøkonomien.<sup>91</sup> På denne tiden måtte kunstforhandlere vurdere om de skulle boikotte salgene på de sveitsiske auksjonene som solgte kunst for nazistene, og dermed sabotere salgsoperasjonene som sikret nazistene kapital, eller kjøpe kunst og samtidig beskytte kunsten.

22. januar 1939 arrangerte Holst Halvorsens Kunsthandel auksjonen «Edvard Munchs tyske museumsmalerier» i Oslo. Det ble skrevet en del i avisene om auksjonen, og folk var klar over at dette var kunst den tyske stat anså som uønsket. Selv om det var mange som nektet å handle med tyskerne eller på det svært brunstripete auksjonshuset til Fisher, ser det ikke ut til å ha skadet Halvorsen i avisomtalen. I en artikkelserie i Dagens Næringsliv fra 2006 undersøker Osman Kibar hvordan skipsrederne Thomas Ohlsen og Niels Werring finansierte Halvorsens forhandlinger med Hitlers indre sirkel.<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> Listen er tilgjengelig på Victoria and Albert Museums hjemmeside: [www.vam.ac.uk/content/articles/e/entartete-kunst/](http://www.vam.ac.uk/content/articles/e/entartete-kunst/)

<sup>91</sup> Hickley, Catherine *The Munich Art Hoard: Hitler's Dealer and His Secret Legacy*, Thames & Hudson 2015

<sup>92</sup> Kibar, Osman, *Kjøpte 75 Munch-skatter av Hitlers menn*. Dagens Næringsliv 2. februar 2006 (DN har søkt opp dokumenter vedrørende nazistenes massive kunstsalg på slutten av 30-tallet i statlige arkiver i Washington, London, Berlin og Oslo. Følgende kilder gir ny innsikt i hvordan norske kunsthandlere og samlere ervervet kunstsatter fra Hitlers håndlangere på billigsalg: Møteprotokollene til nazistoppene med ansvar for kunstområder, korrespondanse mellom kunsthandlerne og nazistpartiet, propagandaministerens salgsoversikt, eldre og nyere auksjonsoversikter, og informasjon fra nærmere ti tyske museer som fikk sine Munch-bilder konfiskert.)

Aftenposten kan opplyse etter auksjonssalget at «*ikke ett av de skjønne bildene gikk ut av landet*».<sup>93</sup> Hvor disse bildene er i dag, er det neppe noen som har fullstendig oversikt over.

Petra Pettersen, konservator ved Munch-museet, har forsøkt å kartlegge hva som skjedde med Munchs verker som var i tyske museer. Hun forteller at det er tidkrevende på grunn av uoverensstemmelser mellom forskjellige og til dels usikre kilder.<sup>94</sup> Hun opplyser at to andre Munch-malerier i Berlins *Nationalgalerie* ble hjemført til Norge etter konfiskeringen og solgt hos City Auksjon AS i Oslo i januar 1939: *Sommertag*, på norsk kalt *Omfavnelse på stranden*, fra 1903, samt *Einsamkeit*, som på norsk heter *Melankoli*, fra 1906/07. Begge er i dag i privat eie i Oslo. Et tredje, *Sommernacht - De ensomme* - fra 1906, kom også tilbake til Norge, men det er foreløpig ukjent når og hvordan.

I følge Nasjonalmuseet har vi ingen klare holdepunkter for at nazistene plyndret offentlige institusjoner i Norge for kunst. Mye av den offentlige kunsten ble pakket ned og gjemt vekk under okkupasjonen. Et par verk forsvant under flyttingen av kunsten, men vi har ingen holdepunkter for å tro at det var nazister som tok dem.

Etter krigen var det fokus på å gjenoppbygge landet. I likhet med resten av Europa fikk de som hadde mistet eiendeler under krigen i Norge, kompensasjon i form av krigsskadeerstatning fra den norske stat.

I 1952 ga Regjeringen ut stortingsmeldingen *Beretning om Justisdepartementets Oppgjørsavdelings virksomhet fra 1940 til 1952*, i St. meld. nr. 60 (1952). Om oppsporing og tilbakeføring av løsøre i Norge står det at

*«det var et meget omfattende arbeid som slik ble utført for å bringe løsøre tilbake til tidligere eiere... . Hvor særlige interesser forelå, ble løsøret solgt på annen måte. Nasjonalgalleriet fikk anledning til å overta noen malerier, pianoer ble fortrinnsvis solgt til sykehus, gamlehjem eller yrkesmusikere o.l.»*<sup>95</sup>

Claims Conference har samlet informasjon om krigsoppgjøret i europeiske land. De skriver om Norge at

*«the process of reclaiming property in Norway after World War II was especially difficult for Jews, as catalogues of particularly valuable ownerless property were only*

---

<sup>93</sup> Aftenposten 1939 s. 40

<sup>94</sup> Intervju med Petra Pettersen datert 10.12.18

<sup>95</sup> Stortingsmelding 60 for 1952, 13

*printed in 1947. Since 90% of the artworks referenced in the catalogue were not reclaimed, the rest were sold off at auctions or donated to the National Gallery or other state institutions».*<sup>96</sup>

På 1990-tallet fikk nazistenes plyndringer av jødisk eiendom igjen stor internasjonal oppmerksomhet. Som mange andre europeiske land oppnevnte den norske regjeringen et utvalg som hadde i oppgave å kartlegge hva som skjedde med jødernes eiendeler i Norge under 2. verdenskrig. Arbeidet resulterte i rapporten *Historical and moral settlement for the treatment in Norway of the economic liquidation of the Jewish minority during World War II*, som ble levert Stortinget i 1997.<sup>97</sup>

Rapporten endte med dissens, men flertallet konkluderte med at det ble utført et godt og grundig tilbakeførings- og erstatningsoppgjør etter krigen. Rapporten førte til NOU 1997: 22 om *Inndragning av jødisk eiendom i Norge under den 2. verdenskrig*.<sup>98</sup>

Erstatningsoppgjøret ble vurdert i lys av sin samtid. Det norske samfunnet var økonomisk ribbet, samtidig som det sto overfor enorme utgifter til gjenreisning av landet. Derfor var f.eks. Krigsskadetrygdens regelverk utformet slik at det hadde en sosial profil. Dette innebar blant annet at skadelidne med god økonomi fikk redusert erstatning. Og det tilføyes her at det var internasjonalt alminnelig antatt at staten ikke hadde noen rettslig plikt til å dekke skader påført sivilbefolkningen ved overgrep utført av en okkupasjonsmakt i krig.

Rapportens flertall pekte på at reglene for erstatning til jødiske og ikke-jødiske nordmenn var de samme, og dette må forstås mot den historiske bakgrunnen i 1945. 10.000 nordmenn hadde mistet livet som følge av krigshandlinger. 40-50.000 personer hadde vært politiske fanger, og Finnmark og Nord-Troms var rasert. Det var ikke økonomisk mulig å yte full erstatning, hverken til jødiske eller ikke-jødiske nordmenn for hva de hadde tapt under krigen.

---

<sup>96</sup> ICOM Museum & Politics Conference, Holocaust-Era Looted Art: A Current World-Wide Overview 10. september, 2014 St. Petersburg, <http://art.claimscon.org/wp-content/uploads/2014/11/Worldwide-Overview.pdf>

<sup>97</sup> White Paper No. 82 *Historical and moral settlement for the treatment in Norway of the economic liquidation of the Jewish minority during World War II*. Tilgjengelig: <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/nou-1997-22/id141043/sec5>

<sup>98</sup> Fischers enke har i senere tid sendt en akusjonsliste til Victoria & Albert Museum i London, og ifølge The Sunday Times har dette hjulpet historikere med å identifisere 10 000 malerier som ble stjålet fra Tyskland i 30-årene

### 3.1.4 Nasjonalgalleriets eiendeler

Nevnte stortingsrapport fra 1997 undersøker blant annet arkivopplysninger som antyder at Nasjonalgalleriet overtok eierløse malerier og tegninger. Nasjonalgalleriet kunne opplyse at de hadde oppsport korrespondanse fra 1948 mellom Justisdepartementets Oppgjørsavdeling og Oslo Oppgjørskontor. Korrespondansen tyder på at galleriet hadde vært interessert i å overta to malerier etter krigen, men at disse ikke lenger befant seg i Nasjonalmuseet. I tillegg ble tre arbeider “*mottatt uten vederlag av oppgjørskontoret for fiendtlig eiendom*”, en pennetegning og to raderinger. Disse er Nasjonalgalleriets eiendom, da de ble gitt som testamentarisk gave i 1981 (fotnote 80).

Det var bare tap av eiendom/verdier under okkupasjonen som ble undersøkt i rapporten. Hva som kan ha havnet i norske museer før og etter okkupasjonen, ble ikke behandlet.

Claims Conference opplyser derimot at

*«Norway's museums do not seem to conduct provenance research on cultural and religious objects, including Norway's National Gallery which was handed a number of looted Jewish artworks. The only exception seems to be the National Library which examined its collection during the work of the restitution committee in 1996/97. Such provenance research is needed in view of the likely importation of looted artworks since the war through the art trade».*<sup>99</sup>

Nasjonalmuseet har hatt en del saker om temaet, og flere ganger blitt kontaktet av Art Loss Register som leter etter kunst som har tilhørt jødiske samlinger. Dette opplyser Anita Kongssund ved Nasjonalmuseets bibliotek og arkivseksjon. Hun har jobbet med å undersøke om Nasjonalmuseet kan være i besittelse av plyndret kunst. Så vidt hun vet, har Nasjonalmuseet fire Piranesi-tegninger og en tegning av Kittelsen som kan stamme fra jødisk bo, men museet har ikke klart å spore opp eierhistoriene. Det har også vært tale om en kunstsamling fra en jødisk flyktning, men den ble solgt ut av landet mellom 2004-2006.<sup>100</sup> Det er ikke foretatt noen systematisk proveniensundersøkelse av kunsten i Nasjonalgalleriet.

---

<sup>99</sup> ICOM Museum & Politics Conference, Holocaust-Era Looted Art: A Current World-Wide Overview September 10, 2014 St. Petersburg, <http://art.claimscon.org/wp-content/uploads/2014/11/Worldwide-Overview.pdf>

<sup>100</sup> Intervju med Anita Kongssund Oslo, 6. september 2018



## 3.2 *Badende pike* av Munch

I 2013 skulle *Badende pike* (1896) av Munch selges på Christie's auksjon i London. Verket var kjøpt 15 år tidligere av Ulving. Han har opplyst at han samme dag som auksjonen skulle foregå, ble kontaktet av familien Glasers advokat, Alex Bindernagel, i Rowland & Associates. Advokaten fremmet flere krav og hevdet bl.a. at det grafiske trykket, *Badende pike*, opprinnelig tilhørte den tysk-jødiske kunstsamleren Curt Glaser. På grunn av nazistenes styre hadde Glaser solgt kunstsamlingen sin 18.-19. mai 1933 på MAX Perl-auksjonen i Berlin. I følge advokaten var dette et ugyldig salg som følge av nazistenes overgrep mot den jødiske befolkningen.

*Badende pike* ble som følge av dette trukket fra auksjonen i London, og Christie's ga arvingene 30 dager til å gjøre ferdig proveniensundersøkelsene før Munchs *Badende pike* ble levert tilbake til den norske eieren. Kommunikasjonen mellom partene skjedde gjennom partenes advokater via Christie's.

*Badende pike*, også kalt *Badende kvinne* og *Jente som vasker seg*, (sch 40: Woll 47), er et akvatintverk signert med rød blyant av Edvard Munch. Bildet er 15x13.1 cm. Fra februar 1896 til mai 1897 var Munch innom en rekke teknikker. Gerd Woll har beskrevet hvordan Munch først i Berlin begynte med kaldnålsraderinger, deretter etsninger og litografier. Under et Paris-opphold fra februar 1896 til mai 1897 var han innom en rekke teknikker som aquatint, en type dyptrykk som brukes i kobbergrafikk, og en grafisk etsem metode.<sup>101</sup> *Badende pike* ble skapt i denne perioden og viser valører av oker, oransje og olivengrønn. Munch laget ofte flere verk med utgangspunkt i samme motiv. Tilsammen er det identifisert åtte trykk av motivet *Badende pike*.<sup>102</sup> Det er små variasjoner i utformingen, men fire av verkene er svært like. Det ene er eid av Tel Aviv Museum, nummerert '1/8' Stinnes Collection Nr.1(d, 1932) og signert E Munch. Syv andre versjoner er i private kolleksjoner. En versjon skal angivelig være i Sveits. To andre har ukjent plassering, og en fjerde versjon er i Epstein Collection, Washington DC. Videre er femte versjon i en privat samling i Bern, en sjette versjon er i Basel, og den siste versjonen er i en privat samling i Tyskland.

---

<sup>101</sup> Gerd Woll "Grafikeren" i Bjørnstad et al., *Munch og Frankrike. Paris, Musée d'Orsay 24. september 1991 5. januar 1992, Oslo, Munch-museet 3 februar-21 april 1992*, 266.

<sup>102</sup> Gerd Woll skrev den siste oppdaterte catalogue raisonné for Munch i 2012, *Edvard Munch: The Complete Graphic Works*.

På grunn av alle variasjonene er det vanskelig å vite om verket som Christi skulle auksjonere i 2013 er det samme som Glasers. Selv beskrev ikke Glaser bildet sitt særlig detaljert.

Det er krevende for arvinger å kreve kunstverk restituert fordi det er arvingene som har bevisbyrden. I denne saken må Glasers arvinger bevise at akkurat dette verket som de stanset på Christies-auksjonen, er det samme som Curt Glaser solgte i 1933, angivelig på grunn av nazistenes handlinger.<sup>103</sup> Herunder må det dokumenteres at Curt Glaser var legal eier og dernest at nåværende kravshavere er legale arvinger.

Glaser overlot all sin eiendom til sin andre kone, Marie Glaser. Arvingene som nå krever verkene, er Marie Glasers søsters etterkommere. Videre må arvingene bevise at kunsten var gjenstand for tvunget salg. Deretter om beløpet som ble oppnådd på auksjon, ikke er slik som de kunne ha forventet å oppnå i et åpent marked. Til slutt er spørsmålet om den moralske styrken i kravet etter en samlet vurdering er så stor, at det tilsier at verket bør bli levert til arvingene.

Dersom arvingene hadde ønsket å prøve saken for retten i Norge, måtte de bevise at nåværende besitter ikke var i god tro angående sitt eierskap til verket. De måtte også bevise at ingen tidligere eiere hadde vært i god tro om at de var rette eiere, samt at de måtte ha besittet bildet i tilstrekkelig tid til å kreve godtroerverv.

## Verkets historie

Curt Glaser (1879-1943) var en venn og en støttespiller for Munch. Han samlet en av verdens største grafikkksamlinger av Munch i *Kupferstichkabinett* i Berlin. Den første kontakten mellom Munch og Glaser fant sted i 1912. Glaser begynte å skrive en bok om Munch i 1913, og sommeren 1914 ble den sendt til trykking. P.g.a. krigsutbruddet ble den ikke utgitt før 1917.

I 1914 konverterte Glaser til jødedommen på grunn av sin kone. Dette skapte problemer etter Adolph Hitlers maktovertakelse 30. januar 1933. Dette året ble det forbudt for jøder å ha offentlig tjenestemannsstilling. Glaser, som da var direktør ved *Neue Galerie* i Berlin, ble

---

<sup>103</sup> Dette er vanskelig, særlig siden saksøkeren vanligvis er en arving til den opprinnelige eieren, ikke eieren selv, og derfor mangler personlig kunnskap om arbeidet. Arvinger må stole på bilder, kvitteringer, forsikringspolicyer eller andre dokumenter for å bevise deres juridiske status. Falmede fotografier eller vage opptegnelser kan føre til forveksling med lignende malerier.

tvunget til å forlate sin stilling. Professor Glaser mistet også sin statseide leilighet hvor han oppbevarte kunstsamlingen sin.

Andre juni 1933 forlot Glaser Tyskland sammen med sin kone nummer to, også hun jødisk.<sup>104</sup> Først dro han til Sveits og etter hvert til USA. Men før Glaser forlot Tyskland, holdt han to auksjoner der han solgte hoveddelen av sin omfattende kunst- og grafikksamling. Den første auksjonen ble holdt 9. mai på Internationales Kunst- und Auctions-Haus G.m.b.H. Den andre auksjonen, der tegninger ble solgt, fant sted hos Max Perl auksjonshus 18. og 19 mai. Begge auksjonene ble annonsert i forkant og hadde auksjonskataloger med guidet pris på hvert verk. Glaser er ikke nevnt som selger i katalogen, men han ble identifisert i magasinet *Pantheons* mai-utgave.

I auksjonskatalogen fra 1933 hos Max Perl auksjonshus 18. og 19 mai er verket *Badende pike* av Munch beskrevet som *lot 1103 Maedchenakt. Farbige Radierung auf Buetten*. (Kvinneakt. Fargeradering.) *KL-Quart. Sign. Sch 40. Wenige Exemplare*.

Glaser overlot resten av Munch-samlingen sin til Kronprinzenpalais som deposita, og broren Felix forvaltet de etterlatte besittelsene. Noe hadde han solgt tidligere, og noe lyktes det ham å bringe over til USA der de ble solgt etter hans død. Glaser døde i USA i 1943.

Få år etter professor Glasers død, sendte den nye konen erstatningskrav i henhold til tysk kompensasjonslovgivning for tap av mannens jobb og kunstsamling. I oktober 1959 fikk hun 25.839,81 DM i erstatning for tap av inntjening og pensjonsytelser. I 1963 godkjente hun et oppgjør på 7.100 DM for det monetære tapet fra auksjonssalget. Hun døde 9. august 1981.

Selv om de historiske hendelsene ikke er omtvistet, er tolkningen av dem ulike. Ble Glaser presset til å selge verket, eller gjorde han det frivillig? Fikk han tilstrekkelig kompensasjon? Vi vet at bildet *Badende pike* ble solgt, men ikke hvor bildet så tok veien.

## **Proveniensen til *Badende pike* i norsk eierskap**

Proveniensen til Munchbildet som er i den norske kunstforhandlerens besittelse, kan bare spores tilbake til 1950. I 1950 er det dokumentert at Hans Pels-Leusden (1908-1993), kunstforhandler, kunstner og gallerieier i Berlin, eide verket.

---

<sup>104</sup> Sorensen, Lee. *Curt Glaser* Dictionary of Art Historians: A biographical database of western art historians. <http://www.arthistorians.info/glaserc>. Sist besøkt 14.11.2015

Deretter ble verket solgt til Kornfeld & Klippstein i Bern 15. juni 1967. Bildet ble her registrert med lot 1069. Fra Bern gikk det til en privat samling i Norge før det ble solgt til Galerie Kornfeld i Bern 26. juni 1981 (lot 41). Bildet ble kjøpt av en sveitsisk privatsamler som senere solgte bildet tilbake til Kornfeld den 21. juni 1996 (lot 93). Deretter ble verket kjøpt av den norske kunstforhandleren.

Da Christie's skulle auksjonere bort *Badende pike*, måtte de følge egne standardrutiner som skal sikre at de ikke selger stjålet kunst. I den forbindelse har Christie's en egen liste med «sensitive navn» som består av tusenvis av kunstforhandlere, bilder og ofre for naziplyndringer.<sup>105</sup> Dersom det er tvist om hvorvidt et verk har vært plyndret under annen verdenskrig, har Christie's utarbeidet egne retningslinjer for hvordan dette skal håndteres.<sup>106</sup> Retningslinjene baserer seg på de fire prinsippene «rettferdighet, åpenhet, konsistens og praktisk gjennomføring».<sup>107</sup>

Dersom Christie's skal gripe inn, må restitusjonskravet være understøttet med dokumentasjon som sannsynliggjør at plyndringen fant sted. Christie's informerer nåværende eier om kravet, og ber begge parter om å komme med så mye informasjon som mulig om det omtvistede verket. Dersom arvingene kan godtgjøre at akkurat det verket som skal selges på auksjon ble plyndret fra familien, oppfordrer Christie's partene til å engasjere seg i en forhandlingsprosess med sikte på å oppnå en rettferdig løsning – en *fair and just solution* – basert på historiske fakta.

Monica Dugot, internasjonal direktør for restitusjonsavdelingen til Christie's, uttalte i 2009 på Holocaust Era Assets Conference i Praha, “*one doesn't need to be a lawyer to make a Nazi-looted art claim. Rather, to be successful, one needs to understand art history.*”<sup>108</sup> Som Dugot forklarer, er kravet om tilbakeleveringen av et kunstverk nesten umulig hvis kravet ikke er støttet av en klar proveniens.

---

<sup>105</sup> Dugot, Monica *Restitution and the Art Market: Combining Business and Morals – The Perspective from 2009* Prague, 28. juni 2009

<sup>106</sup> Christie's Restitution, *Christie's Guidelines for Dealing with Nazi-era Art Restitution Issues*, juni 2009 <https://www.christies.com/pdf/services/2010/christies-guidelines-for-dealing-with-restitution-issues.pdf>

<sup>107</sup> Dugot, *Restitution and the Art Market: Combining Business and Morals – The Perspective from 2009*

<sup>108</sup> Ibid.

### 3.3 *Blå kjole i okergul lenestol* av Matisse

Henie Onstad Kunstsenter mottok sommeren 2012 et brev fra selskapet Art Loss Register (ARL). Ifølge den tidligere direktør Christopher A. Marinello, som da representerte Rosenberg-familien, ble Matisse-bildet *Kvinne i okergul lenestol* (1937) konfiskert fra den fransk-jødiske kunstforhandleren Paul Rosenberg i 1940. Plyndringen av den jødiske kunstsamleren Paul Rosenberg i Frankrike er en av de mest veldokumenterte tilfellene av kunstplyndring.<sup>109</sup> Sommeren 2012 var Elaine Rosenberg (94), svigerdatteren til den avdøde kunsthandleren, på en utstilling på Pompidou-senteret i Paris. Der oppdaget hun det antatt forsvunne bildet *Kvinne i okergul lenestol*. Rosenbergarvingene tok kontakt med Art Loss Register som både er verdens største database over stjålet kunst og et privat selskap som sporer stjålet kunst.

Maleriet *Blå kjole i okergul lenestol* eller *Profil bleu devant la cheminée* er et oljemaleri 81x60 cm som Matisse malte i Nice 1937. Motivet viser Lydia Délectorskaya, Matisses assistent og modell, iført blå kjole sittende i en lenestol med okergult setetrekk. Kvinnen er rett i ryggen og har hendene foldet i fanget. Hun har et melankolsk drag over ansiktet, og blikket vender vekk fra betrakter og ut av bildet. Stolen hun sitter på, er plassert foran en peis, og på peishyllen står to vaser. Til venstre for kvinnen står en blå vase med oransje blomster, og til høyre for kvinnen en hvit vase med fiolette tulipaner. Bak peisen henger et blått bilde på en flislagt, hvitrosa vegg. Bildet viser en kvinne og en blomstervase. Den flislagte bakgrunnen gir bildet et geometrisk uttrykk. Både peisen og tulipanene er malt i valører av fiolett, mens smykket, stolen og håret til kvinnen er okergult.

Lydia Delectorskaya var russisk flyktning født i 1910 og begynte å jobbe for den 63 år gamle Henri Matisse i 1932. Fra januar 1935 til sommer 1939 produserte Matisse over 90 verk av sin assistent og modell Lydia. Hun er i mange av disse verkene portrettert i den blå kjolen. Matisse malte så mange bilder av Lydia at det er vanskelig å peke ut ett bilde som passer til de ofte mer generelle beskrivelsene av kunstverket i arkiver og salgskataloger. Det var derfor viktig at HOK fikk oversikt over andre bilder av Matisse som potensielt kunne passe til de samme beskrivelsene. Matisse malte imidlertid så mange verk at det aldri har blitt laget noen catalogue raisonne over alle bildene hans. I tillegg til gjenbruk av motiver har også endring av

---

<sup>109</sup> Se Feliciano, *The Lost Museum* 1997.

tittelnavn på Matisse's bilder forvansket sporene i proveniensundersøkelsene til HOK. Ofte vil flere bilder kunne passe til de samme titlene.

## Henie Onstad Kunstsenters undersøkelser

I et brev datert 12. juli 2012 fra ARLs Manager of Historic Claims and Research, oversender ARL en liste over dokumentasjonen de har samlet om *Kvinne i orkerkul lenestol*. Denne informasjonen bestod av vedlegg som viste

- fotografisk dokumentasjon av at Matissemaleriet var i Rosenbergs besittelse
- utstillingskataloger fra tre utstillinger Rosenberg holdt med Matissebildet var inkludert
- nazistenes inventarkartotek som beviser at bildet ble konfiskert
- Alexander Rosenbergs oversikt over savnede verk etter krigen
- brev fra den franske regjeringen som anerkjenner at Rosenbergs kunstverk ble plyndret under nazistenes styre

Med dette utgangspunktet startet HOK sin undersøkelse av verket *Blå kjole i okerkul lenestol*. Dokumentasjonen som ble samlet inn, viser at bildet første gang ble stilt ut i Paris i 1937 hos Paul Rosenberg (født 29 desember 1881 og død 29. juni 1956). Deretter ble bildet stilt ut to ganger til i Rosenbergs samling fra oktober-november i 1938 og fra juni-juli i 1939.

Paul Rosenberg var en viktig kunstforhandler av fransk kunst fra 1800- og 1900-tallet.<sup>110</sup> Han var sønn av antikvitetshandleren Alexandre Rosenberg, som immigrerte til Paris fra Slovakia i 1878. A. Rosenberg var spesialist på impresjonisme og postimpresjonisme. Paul og broren Léonce tok over farens forretning og holdt hvert sitt galleri. I 1920 hadde Rosenberg etablert seg som en av de mest innflytelsesrike kunstforhandlerne i verden. Paul Rosenberg bygget opp forretningen på samme måte som sin svoger, Kahnweiler, med eksklusive salgsrettigheter til enkelte kunstneres verker. Den første kontrakten mellom Henri Matisse og Rosenberg gjaldt for perioden 1936-1039.

Da krigen brøt ut i Frankrike, var tyskernes aggresjon mot modernistisk kunst kjent. Paul Rosenberg, som var jøde, var klar over faren, og på slutten av 1930-tallet hadde Rosenberg, i likhet med mange andre kunsthandlere, diskret begynt å distribuere kunst til lagre i London,

---

<sup>110</sup> Feliciano, 1997, 52- 53.

Sør-Amerika, Australia og USA. Rosenberg flyktet sammen med sin nærmeste familie til USA i 1940. Over 2000 objekter ble liggende igjen etter familien. Nazistene kategoriserte disse gjenstandene som eierløst gods. *Profil bleu devant la cheminée* var ett av 162 kunstverk som Rosenberg plassert i nasjonalbanken for handel og industri i Lisbourne. I september ble verket funnet og plassert i Jeu de Paume av nazistene for så å bli registrert av Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR). Det fremgår av dokumenter (som nå er tilgjengelig i ERR databasen) at verket ble Herman Görings eiendom og fikk inventarnummer PR 28. Verket hadde nå tittelen *Frau am Kamin* (kvinne ved peisen). Et fotografi av verket ble stiftet fast på baksiden av inventarkortet, som sirlig ble plassert i kartoteket.

10. mars 1942 byttet Herman Göring bort Matissebildet *Frau am Kamin*, som nå ble kalt *Frau mit Rotblondem Haar* (kvinne med rødblondt hår) og fire andre modernistiske verk mot en florentinsk tondo. Matisse-bildet kom dermed i den tysk-parisiske kunstforhandleren Gustav Rochlitzs samling.<sup>111</sup>

Det antas av Rochlitz solgte verket videre til Paul Pétridès. Både Pétridès og Rochlitz hadde, i likhet med mange andre kunstforhandlere, tilgang til konfiskert jødisk kunst og nøt store fordeler av dette. Rochlitz ble senere funnet skyldig i økonomisk samarbeid med tyskerne. I avhør nevnte han Pétridès som kjøper, men Pétridès selv nektet. Paul Rosenbergs sønn, Alexandre, hadde mistanke om at *Blå kjole i okergul lenestol* kunne ha tatt veien gjennom Pétridès til tross for at han nektet.

I 1947 ble *Blå kjole i okergul lenestol* stilt ut på Matisse-utstillingen *Couleurs des maîtres* (mesterfarger). Bildet ble fortsatt sitert som en del av Rosenbergs samling, og tittelen var *Robe bleu dans un fauteuil ocre*. Denne galleriboken var i Nils Onstads personlige bibliotek, men er nå i Henie Onstad bibliotek. Men det er ikke kartlagt hva som skjedde med bildet mellom 1947 og frem til 1950. Da dukker bildet opp i Nils Onstads forsikringsdokument fra John F. Curry Agency i 1950.

Onstad kjøpte bildet fra en mindre kjent kunstforhandler, Galerie Bénézit, i Paris. Henie Onstad Kunstsenter har verken kvittering for kjøpet eller eksportpapirer på at bildet ble tatt ut av Frankrike. Manglende materiale i arkivene til Henri Bénézit om kjøpet av *Profil bleu devant ka cheminée* skaper usikkerhet om hvor Bénézit fikk bildet fra, og i hvilket år han solgte verket til Onstad. Siden 2012 lette HOK etter et arkiv som det ble sagt brant etter Bénézits død i 1999. I følge konklusjonen i rapporten *Provenance research conducted in*

---

<sup>111</sup> Kopi av kvittering i det franske utenriksdepartementets arkiv

*Paris, Wasgington, DC and New Tork about twenty paintings in Henie Ostad Kunstsenter modern art collection*, skal rykter ha det til at dette arkivet eksisterer. Fraværet av dette arkivet har skapt et svart hull i Matisse-bildets proveniens på åtte år: fra 1942 og frem til Onstad inkluderte bildet i sine forsikringspapirer i 1951.

I 1946 bekreftet franske myndigheter at samlingen hans var blitt konfiskert. Om Rosenberg kan ha fått tak i det omtalte Matisse-bildet fra HOK og solgt det videre, er ikke klart. HOK antar verket ikke ble kjøpt før etter krigen fordi Niels Onstad, som var aktiv motstandsmann, ville trolig ikke ha reist til Frankrike under okkupasjonen.

Onstad traff filmstjernen og skøytedronningen Sonia Henie i 1955, og de seg giftet i 1956. Sammen satte de opp en stiftelse for kunst i 1961. Stiftelsen begynte å spørre om proveniensen til bildene, og Onstad, som eide de eldste bildene, sendte et brev til Bénézit for å spørre om opphavet til flere bilder. Madame Bénézit svarte 14. april 1960 i et håndskrevet brev at hun ikke husket bildet. Onstad sendte et foto og skrev at han kom til Paris, og så frem til et møte med henne. Det er ikke mer korrespondanse mellom disse i kunstsenterets arkiver. Onstad lette videre, og i 1961 ble Rosenbergs navn en del av proveniensen, uten at det er noe som tyder på at Onstad reagerte på proveniensen han fikk oppgitt. Mens kunstsenteret på Høvikodden ble planlagt, var bildene på en internasjonal turne fra 1961-63. Senere har *Blå kjole i okergul lenestol* blitt vist av en rekke internasjonale institusjoner. Siden 1961 har Rosenberg vært en del av proveniensen til bildet uten at noen antok det var plyndret. Muligheten for å etablere gode proveniensundersøkelser for de ulike verkene ble stadig vanskeligere. Da kunstmarkedet var sterkest i løpet av andre verdenskrig, ble samlinger og enkeltverk transportert og solgt med så rask hastighet at det ofte ikke ble utferdiget skriftlige transaksjoner eller kvitteringer.<sup>112</sup> Noen avtaler ble laget med bare en muntlig transaksjon. Dermed er det skapt betydelige hull i proveniensen til kunstverk, som før andre verdenskrig ikke vakte noen reell bekymring.

Paul Rosenberg dro til Paris etter krigen for å salme de rundt 400 kunstverkene sine som hadde forsvunnet. På grunn av stor innsats, god økonomi og en porsjon flaks klarte Rosenberg å finne igjen de fleste verkene som forsvant. Det skyldes blant annet at plyndringene kunne dokumenteres via ERR-arkivene som ble funnet igjen på slottet Neuschwanstein. Mye av den avantgardekunsten Rosenberg hadde i sin forretning, har endt opp i museer. Det er både lettere å finne og å få tilbakelevert kunst fra museer enn fra private eiere. Familien Rosenberg

---

<sup>112</sup> Nicholas, 1994, 155.



har lett i over 80 år etter kunsten som forsvant. I Oktober 2018 oppgir familien at i underkant av 60 verk enda ikke er tilbakelevert til familien.<sup>113</sup>

Etter henvendelsen fra Art Loss Register foretok Henie Onstad Kunstsenter, som første norske museum, proveniensundersøkelser for de resterende 19 verkene i samlingen som kunne ha uklar proveniens under krigen, og publiserte resultatene. De andre verkene i HOKs samling viste seg ikke å ha uklar proveniens fra andre verdenskrig.

---

<sup>113</sup> Catherine Hickey. A Family Recovered Most of What the Nazis Stole. But Not This. New York Times. 31 oktober. 2018.

## 4 Restitusjonsprosesser i dag

### 4.1 Partenes motivasjon og mål med restitusjon

Kunstens verdi er kjernen til konflikten mellom partene i en restitusjonsprosess. Objektet kan representere ulike verdier for partene og betjener tvetydige roller i samfunnet. Det er dette som skiller kunstkravene fra andre formueskrav. Ved å undersøke hvilken verdi kunsten har for de ulike aktørene, kan man kartlegge partenes forutsetninger og motivasjon i restitusjonsprosessen. Det som er viktig for den ene parten, kan være mindre viktig for den andre. Vurderingene nedenfor vil vise at det er en vanskelig vei mot en god løsning i restitusjonsprosesser. Dette skyldes bl.a. forutinntatthet, manglende innrømmelser fra interessegruppene om sin egen motivasjon eller manglende anerkjennelse av motsigelser i interessegruppenes synspunkter.

#### Samleren og forhandleren

Den private samlerens<sup>114</sup> hovedbekymring er begrensninger i muligheten til å eie og eventuelt kunne videreselge kunsten. For mange samlere er kunst en interesse, og i de fleste tilfellene har de en genuin lidenskap for objektene. Men private samlere har ofte svært ulike intensjoner og motivasjoner for sin måte å samle kunst på. I motsetning til museumssamfunnet har private samlere ikke de samme restriksjonene i samlingspraksis. Ønsket om å samle kunst kan også være mer motivert av verkets økonomiske verdi enn dens kunstneriske integritet. For samlerne er det viktig at kunstmarkedet er velfungerende, og at risikoen for tvister om eierskapet til naziplyndret kunst er minimal. Den norske kunstsamleren Ulving forhandler også kunst, og muligheten for å kunne selge verket på markedet er for ham essensielt.<sup>115</sup>

For en kunstsamler er stor tilgang på kunst viktig. Interessen for å regulere kunsthandelen er tilsvarende liten. Men med det økende tilfanget av restitusjonssaker vil imidlertid også samleren kunne ha interesse av reguleringer som gir bedre forutsigbarhet.

---

<sup>114</sup>Mange forhandlere er også samlere og vice versa. Deres interesse overlapper og for enkelthets skyld blir de behandlet som en enhet.

<sup>115</sup> Intervju med kunstsamler og kunstforhandler Einar Tore Ulving datert 25. august 2017

## Opprinnelige eiere og deres arvinger

Eierne av kunsten før krigen har gjerne et sterkt personlig forhold til kunsten. Bare de som direkte led under nazistene, kan forstå smerten og tapet jøder og andre minoriteter ble utsatt for under Holocaust. I dette narrativet har kunsten sentimental og symbolsk betydning. Det er imidlertid få gjenlevende eiere som har opplevd krigen. Holocaustofrene og deres arvinger har heller ikke fått den oppreisningen de fortjener hverken følelsesmessig eller økonomisk. De ofrene for nazistenes overgrep som overlevde krigen, mistet sin personlige arv, sitt kollektive minne og noe av sin identitet. Hvert dokument knyttet til fortiden, som senere blir funnet, kan derfor være spesielt verdifullt for dem og deres familier. Av denne grunn er den sentimentale og symbolske verdien av et gjenvunnet kunstverk ekstremt høy. Den monetære verdien kan hevdes å være irrelevant i denne konteksten.<sup>116</sup>

Barnebarnet til kunsthandleren Jacques Goudstikker, som ble plyndret av nazistene, Charlene von Saher, har uttalt at hennes restitusjonskrav ikke egentlig handler om den monetære verdien, men om hennes besteforeldre og hva som tilhørte familien.<sup>117</sup> En av arvingene til Kashmir Malevich ga uttrykk for at det viktigste ved å få tilbakelevert et bilde var en følelse av å bli gjenforent med forfedre og familie som ble splittet av krigen.<sup>118</sup>

Rosenbergs arvinger har uttalt at de vil kjempe mot en historisk urett.<sup>119</sup> I brevet av 12. juni fra ARL, der Rosenbergervingene krever Matisse-bildet, står det:

*«It is important to understand that the Rosenberg heirs are seeking restitution of this work as a symbol of the horrors experienced by their own family, the Jewish community in France and particularly, Jewish patrons of art.»*

I et intervju i forbindelse med kravet mot Henie Onstad Kunstsenter sier Rosenberg-arving Marianne Rosenberg *“we are not willing to forget, or let it go, I think of it as a crusade”*.<sup>120</sup> Familien søkte i 80 år etter kunsten som forsvant. Av de 400 verkene Paul Rosenberg mistet,

---

<sup>116</sup> Hakkarainen, Maarit og Koivulahti, Tiina, *Research into art looted by the nazis – an important international task*, Nordisk Museologi 2007 1, s. 64

<sup>117</sup> The Jewish Channel, *Week in Review*, youtube (13. mars 2018), tilgjengelig: [http://www.youtube.com/watch?v=zX7a\\_0p6Fz4&eurl=http://newsdesk.tjctv.com/](http://www.youtube.com/watch?v=zX7a_0p6Fz4&eurl=http://newsdesk.tjctv.com/).

<sup>118</sup> Crow 2007

<sup>119</sup> McAuley, James, *A Paris exhibit of Nazi-looted art honors a Europe many fear is under threat again*, The Washington Post 28. Februar 2017

<sup>120</sup> Cohen, Mashberg, *Family, ‘Not Willing to Forget,’ Pursues Art It Lost to Nazis* New York Times 26. april 2013

er det i underkant av 60 verk som familien fortsatt leter etter.<sup>121</sup> Familien har vært en av de mest fremgangsrike når det gjelder å kreve tilbake tapt kunst. Mesteparten av den restituerte kunsten selges på auksjon, og pengene fordeles på alle arvingene.

Mange arvinger ender opp med å selge kunsten de får levert tilbake, selv om de gjerne skulle beholdt den. Arvingene kan ha hatt svært store kostnader med prosessen. Ofte skal mange arvinger fordele verdien av kunsten, og ingen har råd til å kjøpe de andre ut. Et salg kan også være grunnet i avtaler arvingene har med museer eller med advokater om å dele den monetære verdien av kunsten. Forsvarlig oppbevaring, sikkerhet og forsikring av kunsten kan også være problematisk. Baronesse Rothschild, en arving til Rothschild-dynastiet, har sagt at det er trist å selge kunsten fordi det er en del av familienes historie. Tiden har imidlertid endret seg, og det er bare ikke fornuftig å beholde den.<sup>122</sup>

Noen arvinger har et rent økonomisk insentiv. Det er ikke til å legge skjul på at alle pengene som ligger i kunsten, har forandret dynamikken. Kunst oppfattes som investeringsobjekter og eiendom som tilhører familien. En eiendom har en så monumental verdi i kunstverdenen at den kan endre livene til de juridiske eierne.

## Restitusjonsindustrien

Restitusjonsprosesser har utviklet seg til å bli en pengeindustri. I moderne restitusjonssaker handler media-fokuset i stor grad om kunstens monetære verdi.<sup>123</sup> I artikkelen «*The Nazi Bounty Hunters*» skriver Georgina Adams at nazikunsten er blitt den nye tobakken. Hun forklarer hvordan tilbakeleveringsprosessen er en millionindustri der risikokapital investeres i restitusjonssaker i USA for å få avkastning på et senere tidspunkt.<sup>124</sup> Kunstens verdi har mangedoblet seg i løpet av de siste tiårene. Advokater tilbyr «no cure no pay» - ordninger, med betaling på inntil 50 % av verkets verdi dersom saken vinnes, mens arvingene slipper å betale dersom saken ikke vinner frem.<sup>125</sup> Når advokaten oppnår provisjon av den økonomiske verdien arvingene får utbetalt, har de ingen insentiver for å finne en minnelig løsning for nåværende

---

<sup>121</sup>Louise Osbourn, *Jewish art dealer's family to recover Matisse painting looted by Nazis*, The Guardian 14. mai 2015

<sup>122</sup> Carol Vogel, *Inside Art*, New York Times, 9. november 2007

<sup>123</sup> Edsel, 2009, 324.

<sup>124</sup>Adam, Georgina *The Nazi Bounty Hunters*, New York / London Art Newspaper, desember 2006

<sup>125</sup> Michael Kimmelman, *Klimts Go to Market, Museums Hold Their Breath*, New York Times, 19. september 2006. Slike avtaler er ikke lovlige i Norge men svært utbredt i anglo-saksiske land.

eier. De ser heller ikke etter alternative løsninger som ikke involverer tilsvarende økonomisk gevinst. Restitusjonsindustriens posisjon kan se ut til å bidra til et økt konfliktnivå i sakene.

Glasers arvinger er representert av Rowland & Associates, som er et av de mest profilerte advokatkontorene på området. De er kjent for slike 'no cure, no pay'-vilkår med inntil 50% av bildets verdi i betaling ved tilbakelevering.<sup>126</sup> I tillegg til juridisk bistand driver firmaet med egen proveniensforskning der de sporer opp plyndret kunst. Deretter kontakter de arvingene med et forslag om å splitte verdien av kunsten dersom den blir restituert. Rowland & Associates har hjulpet flere hundre arvinger med å få kompensasjon.<sup>127</sup>

Rosenbergs arvinger var representert av Art Loss Register. ARLs tilnærming er også blitt kritisert.<sup>128</sup> De kontakter opprinnelige eiere av stjålet kunst og oppgir at de har informasjon som vil kunne danne grunnlag for et restitusjonskrav. Arvingene må imidlertid betale for å få informasjonen. Selskapet er også svært pågående mot nåværende eiere av mulig plyndret kunst, og de har blitt saksøkt flere ganger av folk som føler seg trakassert. I følge New York Times eier både Christie's og Sotheby's andeler i Art Loss Register, noe som fremstår som en uheldig rolleblanding.<sup>129</sup>

## Auksjonshusene

Mellom 1933 og 2000 fokuserte auksjonshus lite på bildenes proveniens. Christie's kunne tidligere tilby en gammel mester og bare nevne at det var «*consigned by an European gentleman*». I 2013 ble Sotheby's saksøkt av en samler som i 2004 kjøpte et verk av den franske 1700-tallsmaleren Louis-Michel van Loo på auksjon. Det skulle vise seg at bildet hadde vært i Herman Görings eie og derfor var umulig å selge videre.

I dag har auksjonshusene forstått at det kan skade forretningene deres om de selger tyvegods. Både Christie's og Sotheby's har egne ansatte som kun driver med restitusjonsspørsmål. Auksjonshusene er avhengige av stabilitet og tillit for at kunstmarkedet skal fungere. Når et kunstverk kommer på markedet, er det like viktig å vite hvem som har eid kunsten, som at den er ekte.

---

<sup>126</sup> Adam. *The Nazi Bounty Hunters*. 2006

<sup>127</sup> Ibid.

<sup>128</sup> Kate Taylor og Lorne Manly, *Tracking Stolen Art, for Profit, and Blurring a Few Lines*, The New York Times, 20. september 2013 [https://www.nytimes.com/2013/09/21/arts/design/tracking-stolen-art-for-profit-and-blurring-a-few-lines.html?pagewanted=1&\\_r=0](https://www.nytimes.com/2013/09/21/arts/design/tracking-stolen-art-for-profit-and-blurring-a-few-lines.html?pagewanted=1&_r=0)

<sup>129</sup> *ibid.*

Det antas å være over 100 000 uoppdagete kunstverk som ble plyndret av nazistene mellom 1933 og 1945.<sup>130</sup> Verdien anslås til mellom 5,7 milliarder og 17 milliarder kroner.<sup>131</sup> For auksjonshus og andre aktører som opererer i markedet, kan dette være lukrativ virksomhet. Den berømte østerrikske grenen av familien Rothschild auksjonerte bort malerier på Christie's i 1999 for totalt 89,9 millioner dollar.<sup>132</sup> Dette var dobbelt så mye som forutsett. Lord Hindlip, formannen for Christie's, uttalte at det var et av de mest vellykkede salgene i Europas historie.<sup>133</sup> Auksjonshus har blitt sterke allierte i å fremme og opprettholde prinsippet om at plyndret kunst ikke har videresalgverdi, og ikke kan selges på det åpne markedet.<sup>134</sup> Christie's har utviklet egne retningslinjer for håndtering av plyndret kunst.<sup>135</sup> I likhet med museene er auksjonshusene institusjoner som retter seg mot offentligheten og er avhengige av å ha tillit i befolkningen.

## Museene

Når et kunstverk er innlemmet i et stort museum, er det generelt ansett for å være utenfor markedskreftenes grenser for alltid, bevart og beskyttet til fordel for allmennheten. Kunst i museer er et felles gode. Museets besøkende opplever kunsten, og det utvikles en tilhørighet og sympati for verkene. Kunstens status som privat eiendom har dermed fordampet. Når et kunstverk går inn i samlingen til et anerkjent museum, bidrar dette også til å øke verkets prestisje. Det er en oppfatning at kunstens iboende kulturelle verdi gjør det uvurderlig, og verkets økonomiske verdi er uvesentlig. Matisse-bildet var svært verdifullt for Henie Onstad Kunstsenters samling fordi det var et av de fremste modernistiske verkene i norske museer. Museumspersoner læres til å ikke se eller bruke kunsten i deres samlinger som eiendeler eller vurdere dem i form av monetære verdier. Annerledes er det når museer konkurrerer med private samlere om kunstverk. Da blir den monetære verdien av kunstverk likevel reell. Matisse-bildet ble eksempelvis estimert verdsatt til over 100 millioner kroner. Selv om arvingene ikke er interessert i å beholde verket, men selger det på auksjon gjør den høye prisen at det blir umulig for museene å kjøpe bildet tilbake. Noe som resulterer i et stort tap

---

<sup>130</sup> Tom Collins, *Money or Morality? A critical examination of the restitution services Offered by Christie's og Sotherby's, Cujah Volume XII, Concordia Undergraduate of Art History 2015-2016*

<sup>131</sup> Colin Gleadell *Nazi loot a goldmine for auction houses*, The Telegraph 14. november 2006

<sup>132</sup> Carol Vogel, *At \$90 Million, Rothschild Sale Exceeds Goals*, The New York Times, 9. juli 1999, [www.nytimes.com/1999/07/09/world](http://www.nytimes.com/1999/07/09/world)

<sup>133</sup> *ibid*

<sup>134</sup> Sophie Lillie, *The Backlash Against Claimants, Common Art Recovery*, <http://www.commartrecovery.org/sites/default/files/docs/events/SophieLillie.pdf>

<sup>135</sup> *Christie's Guidelines for Dealing with Nazi-era Art Restitution Issues*, June 2009

for offentligheten. Museenes avveininger i restitusjonsspørsmål kommer oppgaven nærmere tilbake til under 4.4.

## 4.2 En vurdering av Munch-saken

Bildet *Badende pike* av Munch ble forsøkt solgt på Christie's auksjon. Bildet ble imidlertid sendt tilbake til den norske eieren som en uløst sak på grunn av manglende dokumentasjon på bildets proveniens. Før saken er løst, vil *Badende pike* hverken kunne stilles ut eller selges på det legale markedet.

### Bildets historie åpner for tolkning

Curt Glaser hadde en stor kunstsamling som ble solgt på Max Perl- auksjonene i 1933. Arvingene har fremmet restitusjonskrav flere steder. De fleste av disse restitusjonssakene har blitt løst konfidensielt. Andre har gått for nasjonale paneler for plyndret kunst. Disse sakene er det mulig å få innsyn i.

Arvinger har blant annet rettet krav mot Kupferstichkabinett i Berlin. Museet eide fem grafiske verk av Ludwig Kirchner og seks andre grafiske verk som stammet fra Glasers auksjoner. Saken gikk for panelet for restitusjonssaker fra annen verdenskrig, *Kommission für Provenienzforschung*, og endte med at Prussian Cultural Heritage Foundation ble enig med Glasers arvinger i 2012 om å utlevere fire av de elleve verkene. De resterende forble på museet med arvingenes aksept.<sup>136</sup> Avgjørelsen ble begrunnet med et ønske om å anerkjenne Curt Glasers tro tjeneste ved Berlin museum og hans lidelser under naziregimets forfølgelser. Englands restitusjonspanel for plyndringer under annen verdenskrig, *Spoilation Advisory Panel* (SAP), tok stilling til et krav fra Curt Glasers arvinger mot Samuel Courtauld Trust i 2009. Arvingene krevde tilbakelevert åtte tegninger i Courtauld-samlingen. I denne saken fikk ikke Glasers arvinger medhold.<sup>137</sup> Panelet erklærte at «*their moral claim was insufficiently strong*», og sa at verkene skulle forbli i britisk museum. Panelet anbefalte imidlertid at

---

<sup>136</sup>Looted art – *the Central Registry of Information on Looted Cultural Property 1933-1945*  
<https://www.lootedart.com/PRP9HV673431> sist besøkt 12.11.18

<sup>137</sup> *Report of the Spoilation Advisory Panel in respect of eight drawings now in the possession of the Samuel Courtauld Trust*, The House of Commons, London, 24. Juni 2009

Courtauld burde vise detaljer om historie og proveniens i forbindelse med utstilling av tegningene.<sup>138</sup>

Panelet la avgjørende vekt på et brev Courtauld hadde som var skrevet av Ludwig Burchard, en anerkjent kunsthistoriker og venn av Curt Glaser. Burchard deltok på begge auksjonene der Glaser solgte kunsten sin. Han hadde merket i katalogen hvilken pris bildene gikk for, og skrev til grev Antoine Seilern, som kjøpte tegningene, at prisene ved den første auksjonen var “correctly established”, og at salget ved den andre auksjonen ville være lik.<sup>139</sup> Dette brevet skal, ifølge panelet, være oppbevart i arkivet til «Samuel Courtauld Trust». Panelet besluttet at selv om Curt Glaser var et offer for nazistene, og at dette førte til at han solgte kunstverkene, hadde han mottatt "reasonable market prices" for salg i 1930-årene.

I oktober 2010 anbefalte den nederlandske restitusjonskommisjonen at Rijksmuseum skulle returnerte et Jan van de Velde II-maleri til Glasers arvinger. Kommisjonen mente Glaser mistet besittelsen av maleriet ufrivillig fordi inntektene fra auksjonen ble brukt til å finansiere flukten fra Tyskland til USA. Kommisjonen fant også at enhver tidligere kompensasjon som ble gitt til arvinger fra den tyske regjeringen, ikke var et hinder for Glaser familiens krav. De krevde heller ikke at arvingene skulle betale den opprinnelige salgsprisen for maleriet, siden midlene ble brukt for å unnslippe nazistiske forfølgelser.<sup>140</sup>

Curt Glaser og Munch var gode venner, og Munchmuseet i Oslo sitter på brevutvekslingen mellom dem. Siste dag av auksjonssalget, 19. mai 1933, skrev Glaser til Munch og fortalte om salget. I brevet, som er på tysk, skriver Glaser:

*«Etter min kones død har hele fortidens verden gradvis smuldret opp til det ikke var noe igjen. Det startet med en tilsynelatende bagatell, min hunds død. For meg var dette et forvarsel om alt det andre som fulgte etter. Jeg måtte gå fra leiligheten min, jeg mistet stillingen min. Siden jeg på dette tidspunktet fant det meningsløst å leie en ny, stor bolig, har jeg frigjort meg fra alle gamle eiendeler, slik at jeg kan ta fatt helt på nytt. Deres bilder er deponert i Kronprinzenpalais [Nasjonalgalleriet], og der kunne de gjerne bli. Men alt som ble en belastning, måtte vekk. Jeg følte meg friere*

---

<sup>138</sup> Panelet er utnevnt av statssekretæren. Det vurderer både juridiske og ikke-juridiske forpliktelser som den moralske styrken i kravet til saksøkeren, og om moralsk forpliktelse hviler på institusjonen. Saksbehandlingen er et alternativ til rettssaker, og dets anbefalinger er ikke juridisk bindende for noen parter. Men hvis en saksøker godtar panelets anbefaling, og anbefalingen gjennomføres, forventes saksøker å godta dette som fullstendig og endelig oppgjør av kravet.

<sup>139</sup> Panel henviser til brev som angivelig skal være i museets arkiver.

<sup>140</sup> Restitutiecommissie Nederland, recommendation number 1.99. Publisert 4. oktober 2010.



*etter dette, og lykkeligvis dukket det, i alt sammenbruddet, opp en ny start. Jeg har en tid bodd sammen med en kvinne som er mye yngre enn jeg, men som jeg er tett forbundet med. Jeg ville aldri trodd at det kunne komme til noe slikt. Og jeg har ikke gjort noe for at det skulle bli slik. Men jeg er vel ikke skapt for å leve alene. Og nå, når det ville være spesielt vanskelig for meg å bære livets slag uten hjelp og kjærighet fra et annet menneske, er jeg dobbelt så glad for å ha funnet denne kvinnen.»<sup>141</sup>*

Brevet fra Glaser til Munch kan tyde på at Glaser hadde flere motiver for å selge. Det var ikke bare en flukt, men også et ønske om en ny start etter konens død. Dette brevet svekker tanken om at Glasers arvinger hadde et moralsk krav på å få restituert kunsten Glaser solgte.

I likhet med Munchs *Badende pike* springer de nevnte kravene ut av samme historiske forløp, men er tolket vidt forskjellig. Dette viser uforutsigbarheten og kompleksiteten som ligger i det å skulle vurdere bildene i sin historiske kontekst.

### **Er de etiske retningslinjene til hjelp?**

Når det foreligger et krav, og når partene har funnet ut det som lar seg gjøre om den historiske konteksten, stilles partene overfor den vanskelige vurderingen av kunstens fremtidige skjebne. Som vi har sett i sakene som gjelder Glasers arvinger, er det ingen enhetlig praksis å se hen til.

Som hjelp til vurderingen har partene de etiske retningslinjene å støtte seg på. Washington-prinsippene er her sentrale. Disse ble lenge sett på som moralske rettesnorer for offentlige institusjoner. Men Terezin-erklæringen av 2009 understreker at også private institusjoner og private individer bør benytte Washington-prinsippene.

Som utgangspunkt skal partene i en restitusjonsproses forsøke å finne frem til en «*just and fair solution*». Hva som er «*just and fair*» kan avhenge av hvilken side man står på, og hva man mener er rettferdig. Videre kan en rettferdig løsning variere «*according to the facts and circumstances surrounding a specific case*». Heller ikke dette gir særlig veiledning om hvilke premisser som vil være avgjørende for sakens utfall.

Restitusjonskravets styrke vil avhenge av resultatene fra verktes proveniensundersøkelse.

Dersom hele historien til bildet kan nøstes opp og bevises helt tilbake til opprinnelige eier, vil

---

<sup>141</sup>Håndskrevet brev fra Curt Glaser til Edvard Munch datert 19.5.1933, tilgjengelig i arkivet til Munchmuseets arkiv. Ref: MM K 2387.

arvingene stille sterkere enn hvis de ikke klarer dette. Undersøkelsene av Munch-bildet *Badende pike* har vist at det ikke er så lett å spore frem en ubrutt proveniens. Det er 15 sentrale år av verkets proveniens som mangler. Vi sitter igjen med mange spørsmål, og dette kompliserer et tilbakeleveringskrav.

I utgangspunktet nevner Washington-prinsippene bare «confiscated art». I Glaser-saken ble aldri kunsten konfiskert. Praksis viser imidlertid at prinsippene også anvendes på tilfeller av tvunget salg. I følge Glasers arvinger ville ikke Curt Glaser solgt samlingen om det ikke var for nazistenes forfølgelser. Videre hevder slektningene at han oppnådde en brøkdell av verkenes faktiske verdi fordi han ble tvunget til å selge kunstsamlingen sin på det tidspunktet. På 30-tallet var det også en økonomisk ustabilitet som følge av den store depresjonen og prisen for kunst var naturlig lav. Pengene han fikk, ble brukt til å flykte fra landet, eller de ble konfiskert fra hans tyske bankkonto.

I tillegg til de historiske hendelsene er det også forhold ved dagens situasjon som kan innvirke på en «fair and just solution».

For det første må forholdene rundt dagens eier vurderes. Mye av kunsten som er restituert i tråd med Washington-prinsippene har skjedd gjennom nasjonale paneler der kravene hovedsakelig dreier seg om kunst i offentlige samlinger. Dette er kunst de allierte leverte til nasjonalstatene for at statene selv skulle videreføre tilbakeleveringsarbeidet etter krigen. Arbeidet ble av ulike grunner ikke ferdigstilt. Mye kunst forble i offentlig besittelse. Museene har hele tiden visst at kunsten egentlig ikke har tilhørt dem, og det fremstår som logisk at kunsten leveres tilbake. Dette var også tilfelle for den nederlandske saken til Glaser-arvingene, som henvist til ovenfor.

Andre ganger har en privat kunsteier, som Gurlitt,<sup>142</sup> sittet på plyndret verk i håp om at tiden skal glemme kunstplyndringene. Også i disse tilfellene virker det rettferdig at dagens besitter leverer kunsten tilbake til opprinnelige eier.

Men hvordan stiller saken seg der det ikke er tvil om at dagens besitter er i god tro angående sitt eierskapet til kunsten? Dette synes å være tilfelle i saken om *Badende pike*, hvor det i realiteten er to skadelidende. På den ene siden har du arvinger, på den andre siden en eier som

---

<sup>142</sup> 121 innrammete og 1.285 uinnrammete kunstverk som stammet fra nazistenes plyndringene under annen verdenskrig ble ved en tilfeldighet oppdaget hos en gammel mann i München.

ikke kan klandres for å ha kjøpt kunsten til markedspris og tatt vare på det. Opphavet til uretten er ute av bildet for lenge siden. Hvem sitt krav bør da gjelde?

For det andre bør forhold på arvingenes side vurderes. Nærheten til krigen eller båndene til krigsofferet og de konkrete gjenstandene bør spille inn i det moralske kravet. Det er en svakhet ved Washington-prinsippene at de ikke skiller mellom krigsofrene som opplevde å miste eiendelene sine, og etterkommerne. Det bør likevel reises spørsmål om manglende bånd mellom krigsofferet og etterkommerne kan påvirke det moralske aspektet ved kravet. Glaser selv døde i 1943. I dag er det Glasers andre kones søsters etterkommere som krever kunsten levert tilbake. Båndet fremstår mer materielt enn emosjonelt når man tar i betraktning at arvingene ikke opplevde krigen, ikke kan ha kjent Glaser i særlig grad eller hatt et sterkt forhold til kunstsamlingen som forsvant. Mange av initiativene til restitusjon kommer fra advokater og andre deler av markedet.

Når kravet så blir fremmet, kan man spørre om dagens eiere har et moralsk krav på å få kunstgjenstanden utlevert. Muligens er kravet i større grad materielt betinget, og etterkommere bør heller kompenseres økonomisk. Da kan kunsten forbli i museet eller hos den private samleren.

## **Markedet har en selvregulerende effekt**

Mange private eiere motsetter seg tilbakelevering fordi de mener at de ikke har samme moralske forpliktelser til å rette opp historisk urett begått for 80 år siden, som det offentlige. Likevel ender mange opp med forlik. Dette var tilfelle i 2017 da en privat eier fra Tyskland inngikk forlik med Glasers arvinger. I denne saken ble inntektene etter salget av maleriet malt av manieristen Bartholomäus Spranger delt mellom Glasers arvinger og den tyske kunstsamleren.<sup>143</sup>

En slik løsning oppstår gjerne fordi påstander om at et verk kan være plyndret, fører til så stor uro rundt et kunstverk at det blir svært vanskelig å få vist eller omsatt det. Sara Jackson, direktør for Art Loss Register, sa til *Los Angeles Times* at “*Once there is a known Holocaust survivor of a known work of art, it becomes virtually unsalable*”.<sup>144</sup> Mange som mottar restitusjonskrav, opplever at kravene kommer sammen med trusler om dårlig publisitet og

---

<sup>143</sup> The Art Newspaper, *Christie's to auction long-lost painting by Mannerist artist Spranger*, 4. oktober 2017 <https://www.theartnewspaper.com/news/christies-to-auction-long-lost-painting-by-mannerist-artist-spranger>

<sup>144</sup> Anne-Marie O'Connor, *On the Trail of Tainted Art*, *Los Angeles Times*, 19. mai, 2003.

dyre rettssaker. Dette fører til at nåværende eiere føler seg presset til å selge kunsten under markedsverdi eller gi den vekk til arvingene.

Selv om Washington-prinsippene ikke er bindende, presser markedet mange private samlere til å levere ut kunst eller komme til en enighet med arvinger. Dermed har man oppnådd en slags selvregulering av den plyndrede kunsten. Det ironiske er at eiere som blir presset til å levere kunstverk de kjøpte i god tro fra seg, kan oppleve denne selvregulerende effekten som en ny konfiskering av kunstverket.

### 4.3 En vurdering av Matisse-saken

#### Forløpet

På 2000-tallet oppfattet flere at restitusjonen av nazi-plyndret kunst nærmet seg en slutt.<sup>145</sup> I november 2013 endret imidlertid klimaet rundt restitusjonsdebatten seg drastisk. Cornelius Gurlitt, en åtti år gammel mann fra München, ble oppdaget med 121 innrammete og 1.285 uinnrammete kunstverk som stammet fra plyndringene under annen verdenskrig.<sup>146</sup> Faren, Hildebrand Gurlitt, hadde vært en av Nazi-regimets offisielle kunstforhandlere. Oppdagelsen av Cornelius Gurlitts besittelse endret diskusjonsklimaet, og det oppstod et fornyet fokus på nazi-plyndret kunst. Folk spurte seg hvor kunsten i Gurlitts leilighet kom fra, hvordan den ble skaffet til veie, og ikke minst - hvor mange tusen verk etter naziplyndringene som fortsatt var på avveie.

Gurlitt-saken blusset opp parallelt med Henie Onstad Kunstsenters pågående sak om Matisse-bildet. Utfallet av Matisse-saken mot kunstsenteret var viktig for arvingene fordi det ville skape presedens for kravene arvingene fremmet mot Gurlitt.

I tillegg til disse kravene hadde Rosenberg-arvingene tidligere fremmet et annet, lignende krav mot Seattle Art Museum i USA. Arvingene krevde da Matisse-bildet *Odalisque* tilbakelevert. I 1999 ble det rettsak mellom Rosenbergs arvinger og museet. I liket med *Blå kjole i okergul lenestol* ble også *Odalisque* stjålet fra Rosenbergs bankhvelv i 1941. Tilsammen lå det 162 verk i denne banken. På grunn av den overveldende bevisførselen

---

<sup>145</sup> Sara K Angel. *A Moral Persuasion: The Nazi-Looted Art Recoveries of the Max Stern Art Restitution Project, 2002-2013*, PHD University of Toronto, 2017, s 5

<sup>146</sup> Will Gompertz, *Nazi Trove in Munich Contains Unknown Works by Masters*, BBC News, November 5, 2013, <http://www.bbc.com/news/world-europe-24818541>.

for at verket var stjålet fra Rosenberg, leverte Seattle Museum bildet til arvingene etter forhandlinger utenfor rettssalen. Hva forliket bestod av, er konfidensielt.

Seattle Art Museum snudde seg imidlertid rundt og fremmet et regressøksmål mot Knoedler Art Gallery, som de hevdet hadde videresolgt *Odalisque* med kunnskap om at kunstverket var plyndret under krigen. Også denne saken endte med forlik, der Knoedler Art Gallery fikk valget mellom å tilbakebetale verdien av *Odalisque* til Seattle Art Museum, eller gi et lignende verk til museet. Denne løsningen gav Seattle Art Museum en viss fleksibilitet og reduserte ulempene knyttet til utlevering av verk i offentlig eierskap. Tvisten om *Odalisque*-maleriet var det første søksmålet tilknyttet Holocaust-relatert kunst mot et museum i USA siden etterkrigstiden.<sup>147</sup>

Kravet mot Henie Onstad Kunstsenter var det første av sitt slag i Norge. Men bare få år før opplevde Sverige sin første store restitusjonssak. Arvingene til den tyskjødiske kunstsamleren Deutsch krevde rett til Emil Noldes maleri *Blumengarten*, som befant seg i Moderna Museet i Stockholm.<sup>148</sup> *Blumengarten* hadde forsvunnet fra familien Deutsch under flukten fra Tyskland på slutten av 1930-tallet. I 1962 ble *Blumengarten* kjøpt i Sveits og plassert i Stockholms museum.

Museet gikk hardt ut i starten og erklærte at et 70 år gammelt krav ikke kunne ta bort et kunstverk som museet rettmessig hadde kjøpt. Som følge av denne uttalelsen fikk museet hard medfart i pressen og mye dårlig publisitet. Deretter begynte forhandlingen med arvingene. Tilbakeleveringsprosessen varte i mange år. Dette skyltes i hovedsak uklarhet rundt hvem som skulle vurdere forespørselen. Museet henviste saken til den svenske regjeringen, som igjen delegerte oppgaven til det Moderna Museet med beskjed om å avgjøre saken i tråd med Washington-prinsippene.

Forhandlingene om Noldes *Blumengarten* var også vanskelige fordi partene ikke kunne bli enige om en løsning. Arvingene foreslo flere kompromisser, inkludert tilbud om å betale museet kjøpesummen fra 1962. Et annet forslag fra arvingene var å betale 75% av den faktiske markedsverdien som var om lag 3 millioner euro, i bytte mot kunstverket. Museet foreslo på sin side å overføre eierskapet til arvingene, forutsatt at maleriet forble i museet for et langsiktig lån, eller å selge kunsten og dele beløpet. I 2009 under Terezin-konferansen i

---

<sup>147</sup> Alessandro Chechi, Raphael Contel, Marc-André Renold, *Case Odalisque Painting – Paul Rosenberg Heirs and Seattle Art Museum*, Platform ArThemis (<http://unige.ch/art-adr>), Art-Law Centre, University of Geneva.

<sup>148</sup> Anne Laure Bandle, Raphael Contel, Marc-André Renold, *Case Blumengarten – Deutsch Heirs and Moderna Museet Stockholm*, Platform ArThemis (<http://unige.ch/art-adr>), Art-Law Centre - University of Geneva.

Tsjekkia ble saken i Stockholm eksplisitt tatt opp. Etter anmodning til svensk regjering i 2009 lyktes partene endelig i å nå en avtale. De hadde funnet en kjøper til verket som aksepterte et utlån til museet. Eventuelle ytterligere detaljer om avtalen, inkludert hvordan partene fordelte pengene fra salget, er sperret av en klausul i avtalen mellom partene.<sup>149</sup>

Henie Onstad Kunstsenter hadde ikke noe direkte kontakt med det Moderna Museet eller andre museer i forbindelse med vurderingene av det moralske kravet. Kunstsenteret var imidlertid klar over den lange prosessen i Sverige og ønsket å unngå å bruke like lang tid.<sup>150</sup>

## Forhandlingene

I brevet fra 12. juli 2012 skriver Art Loss Register:

*“In the matter of Matisse’s “Woman in Blue in front of a Fireplace” the heirs of Paul Rosenberg are seeking restitution of this work, which could be achieved in a number of ways.” “If an amicable solution cannot be reached, the heirs must take legal measures to assert their rights. In the interest of a fair, just and non-litigious resolution to their claim.”*

*“We believe that accepting that this work was forcefully taken from a Jewish dealer and collector as a result of Nazi persecution is not only essential for the integrity of your institution, but in light of the recent confrontation of the Norwegian past in relation to the Holocaust in Europe.”*

Selv om ARL truer med rettslige sanksjoner, vil arvingene ikke kunne oppnå juridisk rett til verket i Norge. Det er utelukkende det moralske kravet som vurderes, og som ARL åpner for, kan restitusjon oppnås på en rekke ulike måter. Men det var lite veiledning å finne i Norge om hvordan dette kunne gjøres.

*«I forkant av avgjørelsen har HOK tillagt stor vekt at Norge undertegnet Washington konvensjonen for stjålet kunst i 1998 sammen med 43 andre land. Av betydning er også HOKs medlemskap i International Council of Museums (ICOM) samt at*

---

<sup>149</sup> Moderna Museet Press Release, *Press Release in settlement – Blumengarten*, 9 September 2009, <http://www.modernamuseet.se/en/Moderna-Museet/PressRoom/Press-releases/Stockholm1/Press-Release-in-re-settlement-Blumengarten/>.

<sup>150</sup> Intervju med direktør for Henie Onstad kunstsenter Tone Hansen. Datert 17. september 2018

*institusjonen følger ICOMs museumsetiske regelverk. ICOM har samme holdning til saken som Washington konvensjonen».*<sup>151</sup>

I 1999 ble *Recommendations concerning the Return of Works of Art Belonging to Jewish Owners* utarbeidet av ICOM. Retningslinjene oppfordrer museene til aktivt å jobbe for at museene undersøker samlingene sine, og at nazi-plyndret kunst blir adressert “*to their rightful owners or their heirs, according to national legislation and where the legitimate ownership of these objects can clearly be established*”.<sup>152</sup> Hvem som har et legitimt eierskap til kunst, vil kunne variere utfra hvem som spørres, og hvilken side de står på. Følgelig åpner ICOMS anbefalinger, på samme måte som Washington-prinsippene, for ulike tolkninger.

Henie Onstad Kunstsenter så det som problematisk at de ikke hadde Onstads kvittering for kjøpet av *Blå kjole i okergul lenestol*. Det fantes heller ikke eksportbevis. I tillegg er det mange år av bildets proveniens ingen har klart å spore opp.

New York Times skriver at museet ville undersøke om Rosenberg, som returnerte til Europa etter krigen for å få tilbake kunsten sin, tok del i en transaksjon som involverte Matisse-maleriet før Onstad kjøpte det.<sup>153</sup> Men den New York-bosatte arvingen, Marianne Rosenberg, avviste den muligheten i avisen. I følge henne viser Art Loss Register-dokumenter at Paul Rosenberg varslet franske myndigheter om at verket manglet i 1946, og familien registrerte verket igjen blant de manglende i 1958.<sup>154</sup> Hva som skjedde disse årene, er fortsatt uklart. Det antas at Rosenberg ikke fikk bildet tilbake i denne perioden fordi bildet stod på Rosenbergs liste over savnede eiendeler. Om prosessen har HOK uttalt:

*«HOK har gjort grundige avveininger underveis, og Kulturdepartementet ble holdt orientert gjennom hele forløpet. Prosessen har vært svært krevende for en enkelt institusjon, og HOK har derfor tatt til orde for opprettelse av en nasjonal komité for gjennomgang av offentlige samlinger, slik blant annet Nederland, Tyskland og Frankrike har gjort».*<sup>155</sup>

---

<sup>151</sup> Uttalelse fra Henie Onstad kunstsenters pressemelding da avgjørelsen ble offentliggjort. *Maleriet Robe bleu dans un fauteuil ocre (Blå kjole i en okergul lenestol) av Henri Matisse datert 1937 blir returnert til Paul Rosenbergs arvinger*. 21. mars 2014.

<sup>152</sup> ICOM *Recommendations concerning the Return of Works of Art Belonging to Jewish Owners* 14. Januar 1999

<sup>153</sup> Tom Mashberg, Family Seeks Return of a Matisse Seized by the Nazis. New York Times 5. april 2013

<sup>154</sup> USAtoday. Matisse in Norwegian museum was Nazi loot. 6. april 2013

<sup>155</sup> Henie Onstad kunstsenter pressemelding. *Maleriet Robe bleu dans un fauteuil ocre (Blå kjole i en okergul lenestol) av Henri Matisse datert 1937 blir returnert til Paul Rosenbergs arvinger*. 21. mars 2014

Også Direktøren ved Moderna Museet, Birnbaum, har etterspurt et internasjonalt eller skandinavisk forum der problemstillingene kan drøftes.<sup>156</sup> Han har påpekt at museet håndterte proveniensundersøkelsene greit selv, men den største utfordringen var forhandlingene og vurderingene av løsningsalternativer. «*We feel a little bit left alone. It should not be entirely up to us to interpret the Washington Principles*»<sup>157</sup>

Til tross for de enorme verdiene det var snakk om, og den kompliserte materien de skulle håndtere, oppgir HOK at de ikke har hatt kontakt med eksterne institusjoner eller annen spesialkompetanse hva gjelder vurderingene knyttet til avgjørelsesgrunnlaget. Denne tilnærmingen står i kontrast til kunstsenterets håndtering av proveniensundersøkelsene hvor de samarbeidet med flere museer, institusjoner og eksperter i Frankrike.

Kunstsenteret oppgir at de kontaktet Kulturdepartementet for bistand, men at departementet ikke ønsket å blande seg opp i styringen av museet. Kulturdepartementet har bekreftet at det ble avholdt noen møter med arvingenes advokat og med museet, men at det ikke ble gitt føringer.<sup>158</sup> I starten av prosessen var Henie Onstad Kunstsenter representert av advokat. Det ble holdt møter mellom partene 13. september 2012 i Oslo og 10. desember samme år i New York. Men resten av forhandlingene ble foretatt av kunstsenteret selv, og det var styret som tok den endelige avgjørelsen.

21. mars 2014 annonserte Henie Onstad Kunstsenter at de hadde bestemt at det skulle foretas en betingelsesløs tilbakelevering. «Den riktige avgjørelsen var å returnere bildet til familien Rosenberg uten betingelser», sier Halvor Stenstadvold, styreleder ved Henie Onstad Kunstsenter.<sup>159</sup> Det er vanskelig å spore hvilke vurderinger som ble lagt til grunn for avgjørelsen, bortsett fra et ønske om å gjøre det riktige i henhold til internasjonale forpliktelser, bli kvitt slitsomme advokater og ikke bruke unødig lang tid.

Den betingelsesløse tilbakeleveringen vakte oppsikt internasjonalt. Om forliket mellom partene skrev Le Monde 22. mars 2014 at «*HOK kunngjorde en sjelden beslutning om å restituere Matisse-bildet helt uten betingelser til arvingene*».

---

<sup>157</sup> Catherine Hickley. *Swedish museums call for panel to advice on Nazi-Loot Claims*. The Art Newspaper. 25. september 2018

<sup>158</sup> Samtale med Sunneva Sætervik i Kulturdepartementets museumsavdeling 5. november 2018

<sup>159</sup> Øyvind Sverre Menne, Kjetil Olsen Vethe. «Nazi-kunst» tilbakeføres til familien. Budstikka. 21. mars 2014.



Marinello, arvingenes advokat, uttalte at "*Ultimately, it was the strength of the moral claim that persuaded the Henie Onstad Art Center to restitute this painting unconditionally to the Rosenberg heirs*".<sup>160</sup>

Kort tid etter tilbakeleveringen solgte arvingen bildet på auksjon, og i dag er det ingen som vet hvor det befinner seg.

## Presedensvirkningen

HOKs avgjørelse har påvirket senere saker. I etterkant av kravet mot Henie Onstad Kunstsenter har arvingene blant annet fått tilbakelevert Matisse-bildet «*Kvinne i en lenestol*», som ble oppdaget i Gurlitts hjem. Høsten 2018 kom det en ny sak opp i media. Rosenberg-arvingene hadde oppdaget at Degas' pastellbilde, «*Portrett av Mlle. Gabrielle Diot*», som ble fratatt Paul Rosenberg under krigen, skulle auksjoneres bort.<sup>161</sup> Den tyske kunstsamleren som nå eide bildet, følte et stort mediepress og foreslo et kompromiss der Rosenberg-arvingene skulle betale det beløpet som han kjøpte verket for i 1974. Dette er et vanlig kompromiss mellom eiere i god tro og arvinger. Til og med Alexander Rosenberg aksepterte dette på 1970-tallet.<sup>162</sup> Men arvingene som har fått presedens for kompromissløse tilbakeleveringer, avsto tilbudet. Marianne Rosenberg sa til New York Times: «*I cannot understand on any level why a family that has been looted by the nazis should have to pay to get its property back*»<sup>163</sup> Men ettersom arvingene ikke har et rettslig krav på bildet, og ikke fikk den tyske regjeringen til å involvere seg i saken, er det enda ikke kommet en løsning på bordet.

Henie Onstad kunstsenters avgjørelse har ikke bare satt presedens for Rosenberg-arvingenes krav, men for museers tilnærming generelt. Likevel har saken i altfor liten grad åpnet opp for en diskusjon om de problematiske sidene ved at viktige kunstverk som blir restituerte, ofte fjernes fra offentlig visning.

---

<sup>160</sup> Press release, *Norwegian museum agrees to return Nazi-looted Matisse to art dealer's family*, Daily News, 21. mars 2014

<sup>161</sup> Catherine Hickley. *A Family Recovered Most of What the Nazis Stole. But Not This*. New York Times. 31 oktober. 2018.

<sup>162</sup> *ibid*

<sup>163</sup> *ibid*.

## 4.4 Problemstillinger dagens museer står overfor i restitusjonsspørsmål

Det moderne museet er et felt hvor personlige, offentlige og politiske aspekter ved kulturen ofte er i konflikt. Fortid og nåtid kan kolliderer. I restitusjonsdebatten settes privat rettferdighet og etterkommernes rett til familiens tapte eiendom opp mot tilgang til felles kulturarv.

På den ene siden står de som mener at restitusjonsdebatten ikke primært er et spørsmål om kunst, men handler om å erkjenne skyld og å rette opp igjen urett. Skylden faller på offentligheten, og museene er representanter for denne offentligheten. Kunsten symboliserer en fryktelig forbrytelse. Å levere kunsten tilbake er en form for symbolsk rettferdighet.

Simon, barnebarnet til stifteren av museet Norton Simon Museum, uttalte i forbindelse med en årelang krangel om Lucas Cranach den eldre kjente bilde *Adam og Eva* :

*«The choice should be an easy one: replace two paintings on a wall of the museum with two of many works of art kept indefinitely in the storage, or be singled out as an apologist for Nazi art theft»*<sup>164</sup>

Det kan virke uforståelig for arvingene at museene tviholder på sine eiendeler. Museer, derimot, kan mene at det moralske kravet om tilbakelevering ikke er sterkt nok eller veldokumentert nok i forhold til verkets betydning i en offentlig samling. Men det er også arvinger som ser verdien av at enkelte bilder forblir i museer. Maria Altman fikk etter en lang og konfliktfull prosess restituert Gustav Klimts portrett av sin tante, Adele Bloch-Bauer. Hun solgte kunstverket til Ronald Lauder fordi Lauder lovet å donere verket til New Gallery i New York. Selv uttalte hun at *«[i]t was very important for the heirs and for my aunt Adele that the painting should be displayed in a museum»*.<sup>165</sup>

På den andre siden i debatten står de som mener at kunsten må forbli i offentligheten, og at museene, i lys av deres institusjonelle forpliktelser, er betrodd fellesskapets tilgang til kunst.<sup>166</sup>

---

<sup>164</sup> Mike Boehm *Norton Simon grandson urges museum to be 'just' with 'Adam' and 'Eve'*, Los Angeles Times, 14. november 2014

<sup>165</sup> Ben Bamsey, *Maria Altman*, Artworks Mag., Jan. 9 2009, <http://artworksmagazine.com/2009/01/maria-altman/>.

<sup>166</sup> Frankel og Forrest, *Museums' Initiation of Declaratory Judgment Actions and Assertion of Statutes of Limitations in Response to Nazi-Era Art Restitution Claims—A Defense*, 283.

Sir Norman Rosenthal ved Royal Academy of Arts i London har vært en forkjemper for at museene ikke burde bli tvunget til å levere ut nazistisk plyndret kunst.<sup>167</sup> Rosenthal var selv barn av jødiske flyktninger som rømte fra det nazistiske Tyskland, og har mistet familiemedlemmer i Holocaust. Han har tatt til orde for at slektninger til personer som fikk kunstverk eller eiendom stjålet av nazistene, ikke har en uangripelig rett til eierskapet.

*«You can't turn the clock back or make things good again through art. Ever since the beginning of recorded history, because of its value, art has been looted and as a result, arbitrarily distributed and disseminated throughout the world. Their claims can't justify weakening public collections».*<sup>168</sup>

Rosenthal baserte sitt syn på følgende punkter: Restitusjonssakene gjør bare de rike rikere. Kunstmarkedets oppmuntring til tilbakebetaling er motivert av et ønske om å legge til rette for sine egne forretningsinteresser. Det er en lang historie med kulturobjekter som migrerer over tid til offentlige sfære, og det er slik det er.<sup>169</sup>

Jonathan Jones har også tatt til orde for at kunst må forbli i museene. I en kronikk fra 2009 skriver han:

*«A work of art should never, ever be taken away from a public museum without the strongest of reasons... Making good the crimes of the Nazis may seem just that—but it is meaningless. No horrors are reversed. Instead, historical threads are broken, paintings are taken away from the cities where they have the deepest meaning, and money is made by the art market».*<sup>170</sup>

## **En ny etikkdiskurs i museene**

Etiske retningslinjer er ment som et hjelpemiddel i beslutningsprosesser og en kilde til objektivt resonnement. De skal lette museets vurderinger. Det stilles stadig sterkere krav til økt styrking av retningslinjer. Forståelsen av etikk som retningslinjer har ført til en

---

<sup>167</sup> Norman Rosenthal, *The Time Has Come for a Statute of Limitations*, The Art Newspaper. Desember 2008. Se også Liz Thomas. *Museums Should Be Able to Keep Artwork Raided by the Nazis, Says Son of Jewish Refugees*, Mail Online, 9. januar 2009.

<sup>168</sup> Norman Rosenthal, *The Time Has Come for a Statute of Limitations*, The Art Newspaper. Desember 2008

<sup>169</sup> Ibid

<sup>170</sup> Jonathan Jones, *Should All Looted Art Be Returned?* The Guardian, 9. januar 2009.

"legalistisk" tilnærming.<sup>171</sup> Profesjonsetikken klarer ikke i tilstrekkelig grad å ruste museene til å håndtere det skiftende etiske terrenget. Museumsetikken bør ikke forstås som et universelt sett av regler som kan anvendes ukritisk. Det er ofte motstridende ideer om hvilken handling som er riktig (eller etisk). I kraft av å være samfunnsinstitusjoner følger det et *moralsk ansvar*.<sup>172</sup> I denne nye etikkdiskursen er det tre måter museene kan hevde sitt *moralske ansvar*: Ved *guardianship*, her omtalt som forvalteransvar, *social responsibility*, her omtalt som samfunnsansvar og *transparency*, som her omtales som forholdet til offentligheten.<sup>173</sup>

### **Museers forvalteransvar**

Museet er satt til å forvalte en samling. De skal sikre at kunsten som er i deres besittelse, håndteres forsvarlig, og er tilgjengelig for samtidige og fremtidige generasjoner. Museer gir publikum en institusjon for innsamling av verdens kulturarv og en metode for tolkning av slike samlinger. De har en plikt til å ta vare på og beskytte sine eiendeler som er plassert i deres forvaring.

Med «*guardianship*» mener Marsine at beskyttelse skal vektlegges fremfor eierskap.<sup>174</sup> Det kan derfor hevdes med samme tyngde at museene også er etisk forpliktet til å bistå fordringshavere som i historiens navn hevder eierskap til verk som museet besitter.<sup>175</sup> Men begrepet *guardianship* gir også et interessant perspektiv fordi det angår kunstsamlingens juridiske eierskap til gjenstandene.

Det er ikke uproblematisk at *Blå kjole i okergul lenestol* forsvant ut av Henie Onstad Kunstsamling, ettersom det er et viktig verk for en norsk samling. Få europeiske kunstnere har hatt så stor innflytelse på andre kunstnere i det tjuende århundre som Matisse. Maleren har hatt spesielt stor betydning for utviklingen av norsk malerkunst gjennom Académie Matisse.<sup>176</sup> På hans skole var det få franske, men svært mange norske og svenske kunstnere. Sentrale norske kunstnere som Jean Heiberg, Henrik Sørensen, Axel Revold og Per Krohg blir ofte betegnet som Matisse-elevene. De tok til seg ulike aspekter ved Matisses lære som

---

<sup>171</sup> Marstine, Janet, Ed. *The Routledge Companion to Museum Ethics*. New York. Routledge Taylor&Francis Group. 2011

<sup>172</sup> Marstine, Janet. (2006) *New museum theory and practice: an introduction*. Malden, Mass: Blackwell, s. 2

<sup>173</sup> ibid

<sup>174</sup> Marstine 2011s.18.

<sup>175</sup> Graefe, Emily, *The Conflicting Obligations of Museums Possessing Nazi-Looted Art*, 51 B.C.L. Rev. 473 (2010), s. 475.

<sup>176</sup> Werenskiold. De norske Matisse-elevene: Læretid og gjennombrudd 1908-1914

fargeperspektivet og det dekorative. Deres arbeider er i likhet med verkene til Matisse sterkt flateorienterte, har kraftige konturlinjer og rene fargeflater som settes opp mot hverandre. Tilgang til kunst av Matisse i Norge er derfor viktig. Han er ikke bare en av de viktigste skikkelsene innenfor modernistisk kunst, men også viktig for å forstå ekspresjonismens gjennombrudd i norsk kunstliv. I tillegg var *Blå kjole i okergul lenestol* et av de mest verdifulle modernistiske verkene vi hadde i en norsk offentlig samling i dag.

Restitusjonssaker kan ha en negativ innvirkning på det internasjonale museumssamfunnet som skal sikre muligheter for reise-utstillinger og internasjonale lån. Konfiskering av utlånte bilder vil være skadelig for hele museumssamfunnet, for alle er tjent med å at kunsten sirkulerer over hele verden. Usikkerheten rundt restitusjonskrav mot museer kan forhindre private samlere i å låne ut eller donere bort sine samlinger til museer. Giverne og utlånere av omstridte arbeider kan risikere negativ offentlig eksponering eller økonomisk tap dersom bildene møtes med restitusjonskrav.

## **Museets sosiale ansvar**

Selv om museumsetikken baserer anbefalingene til sine medlemmer på at museene skal holde sine samlinger i det offentlige, velger det store flertallet av museer å prioritere private rettigheter i stedet for det offentlige gode når museets etikk omhandler nazi-tyveri. Dette er fordi museene føler et samfunnsansvar. Det er ikke tvil om at kunstsenteret følte et strekt samfunnsansvar: Kunstsenteret, som forvalter offentlige goder og er finansiert over statsbudsjettet, leverte ut et maleri med høy kunsthistorisk verdi og en økonomisk verdi på over 100 millioner, med den begrunnelsen at de ønsket å gjøre det riktige. Det er overraskende at dette ikke har skapt noen som helst debatt i norsk offentlighet.

For museene handler restitusjon fra museer om mye mer enn eierskapsspørsmål. Det handler om hva et museum er for noe. Museer skal speile vår historie, kultur og verdensbilde, men også ta et samfunnsansvar.

Hvis et museum ikke opprettholder etisk praksis og opptrer ansvarlig, vil folks tillit til museet reduseres, forståelse av den rollen som museene spiller i samfunnet vil lide.

I følge Marstine henviser *social responsibility* til det iboende samfunnsansvaret til private og offentlige kunstsamlinger har. Denne forståelsen oppfordrer museene til å se utover og engasjere seg. De må være åpne og være selvrefleksive.

Raymond Dowd hevdet alle museer bør levere ut kunst som ble beslaglagt under krigen. I artikkelen ”*Nazi Looted Art and cocaine*” gir han uttrykk for at besittelse av plyndret kunst burde sidestilles med narkotikabesittelse.<sup>177</sup> Det er imidlertid flere måter museer kan opptre samfunnsansvarlig på i restitusjonssaker. De kan eksempelvis opplyse om proveniensen, lage utstillinger som tar opp tematikken, betale ut eller levere ut kunst.

## Forholdet til offentligheten

Når et museum opplever å få et restitusjonskrav rettet mot seg fører dette ofte med seg publisitet og media kan legge press på museer. Henie Onstad kunstsenter opplyser at publisiteten rundt saken ikke spilte noen rolle for sakens utvikling eller kunstsenterets avgjørelse.<sup>178</sup>

Åpenhet i museene er trukket frem i den nye museumsetikken som viktig. Transparency-begrepet låner Marstein fra en global trend om åpenhetens tidsalder. Begrepet settes i sammenheng med at innsyn i samlingen. Åpenhet kan føre til større gjennomsiktighet i samlingene og en omfordeling av museets verker og makt.

Henie Onstad Kunstsenter gikk tidlig ut i media med saken. De ønsket å spille med åpne kort og mente dette også var en sak som angikk offentligheten. Men åpenhet fører til medieoppslag. New York Times fulgte saken om Matissebildets tett, og da arvingene fulgte opp saken gjennom avisen uttaler Tone Hansen i en e-post til Dagbladet «vi er overrasket over at motparten velger å føre saken i media mens forhandlingene pågår. Utfallet av forhandlingene har stor betydning for tilsvarende saker i Norge og HOK må bruke den tid som kreves for å undersøke alle aspekter ved saken».<sup>179</sup> Men publisitet rundt kravet er det sterkeste virkemiddelet arvinger har for å få kunsten levert tilbake. Kunsthistoriker Sara K Angel viser i sin doktorgrad fra 2017, *A Moral Persuasion: The Nazi-Looted Art Recoveries of the Max Stern Art Restitution Project, 2002-2013*, hvordan Max Ernst Estate ikke ville ha klart å presse frem en moralsk løsning om å levere tilbake kunst om ikke det hadde vært for presseomtalen.<sup>180</sup> Også det Moderna Museet i Stockholm måtte endre strategien etter at de

---

<sup>177</sup> Dowd, Raymond J. *Nazi Looted Art and Cocaine: When Museum Directors Take It, Call The Cops*, 14 Rutgers Journal of Law and Religion 593, 2013

<sup>178</sup> Intervju med Tone Hansen, datert 17. september 2018

<sup>179</sup> Brede Lie Reime. Familie krever kunstverk utlevert av Henie Onstad. Dagbladet. 6. april 2013

<sup>180</sup> Angel. 2017, 52-77

fikk hard medfart i pressen for en brå uttalelse i *Blumengarten-saken*.<sup>181</sup> Ved å ta sakene gjennom media kan arvingene sette press på institusjoner som ofte frykter omdømmetap.

Museer kan faktisk ende opp med å levere tilbake kunst bare for å unngå negativ publisitet.

En kommentator har notert hvordan denne trusselen har påvirket museers håndtering:

*«When the [provenance] record is less clear, museums often return a claimed work, even if they do not fully believe that the claimant is entitled to it. Thus, a critic of one of the most well-known restitution specialists, Clemens Toussaint, has said that “his restitution tactics are almost like blackmail because museums are so afraid of the bad publicity, they feel they have no choice».*<sup>182</sup>

---

<sup>181</sup> Se drøftelsen på side 54.

<sup>182</sup> Erin Thompson, *Cultural Losses and Cultural Gains: Ethical Dilemmas in WWII- Looted Art Repatriation Claims Against Public Institutions*, 33 HASTINGS COMM. & ENT. L. J. 407, 427 (2011)

# 5 Fremtidige løsninger og prosesser

## 5.1 Restitusjonspanel som en fremtidig løsning

Kunstplyndringene under nazi-regimet er et samfunnsproblem i dag. Mange mener nasjonalstatene må sterkere inn i sakene. De må legge føringer og stille med økonomisk finansiering av løsninger som gir større forutsigbarhet og mindre prosesskostnader. Det er også pekt på at byrden med plyndret kunst bør legges på det internasjonale samfunnet. Ralph Lerner foreslår at det opprettes et register for krav om stjålet kunst eller en internasjonal kommisjon. Den vil motta krav og gi økonomisk kompensasjon til arvinger som kan bevise sine rettigheter til verk som vises på museene.<sup>183</sup> Et internasjonalt samfunn bør bidra med penger og betale ut eierne. Arvinger vil bli monetært kompensert av midler som er samlet fra ulike kilder, eksempelvis statlige bidrag. Museet vil dermed kunne beholde eierskapet til kunsten. I mange tilfeller kan økonomisk kompensasjon være godt nok, for arvingene ønsker ikke alltid å håndtere kunstverket selv.

Lerners forslag er attraktivt i teorien, men det er avhengig av statlig tiltak og finansiering. Det har vært lite politisk vilje til en slik finansiering.<sup>184</sup> Særlig i USA, der utviklingen har skjedd gjennom domstolsavgjørelser, har tanken møtt motstand. Tidligere forsøk på å orkestre en løsning på internasjonalt nivå har vist hvor komplisert og upålitelig denne typen løsning kan være. For eksempel var det først med Washington-konferansen 1998 at den første internasjonale innsatsen for å løse problemet kom opp.

En del av løsningen som mange peker på, er et panel der staten legger til rette for tvisteløsningsmekanismer mellom de involverte. Washington-prinsippene av 1998 anbefaler stater å etablere alternative tvisteløsningsmekanismer for å nå «just and fair solutions». Alternativ tvisteløsning er basert på frivillighet. De skal hjelpe partene til å nå en gjensidig tilfredsstillende avtale på en fleksibel, konfidensiell og mindre kostbar måte. Denne tilnærmingen tillater partene å utforske løsninger basert på deres vurdering uavhengig av gjeldende lovregler. I motsetning til i en tradisjonell rettssak der «vinneren tar alt», vil man gjennom alternativ tvisteløsning forsøke å balansere begge parter interesser.

---

<sup>183</sup> Ralph E. Lerner, *The Nazi Art Theft Problem and the Role of the Museum: A Proposed Solution to Disputes Over Title*, 1998, 41

<sup>184</sup> Rob Polac, *A Fruitful Discussion i Fair and Just Solutions* Campfens (Ed.) 2015.



Derfor er det lettere å ta etiske prinsipper og gjensidige interesser i betraktning.<sup>185</sup> Ifølge Fisher og Weinbergers studier har de beste løsningene kommet på plass der statene «*established a centralized mechanism for ensuring that provenance research is independent and of high quality*».<sup>186</sup> I USA er det flere som har foreslått en bindende tvisteløsning som eneste alternativ.<sup>187</sup>

Panelene bør være rådgivende og bare komme med anbefalinger. Stadig flere stater har satt i gang alternative tvisteløsningsorganer som kan hjelpe til med å løse restitusjonssaker som stammer fra andre verdenskrig.

Østerrike var først ute og etablerte en kommisjon i 1998. Den har i dag har løst over 300 saker.<sup>188</sup> I 1999 etablerte Frankrike sin kommisjon som også har løst opp mot 300 saker. Storbritannia etablerte sin kommisjon i 2000, Nederland sin Ekkart-komité i 2001 med over 200 anbefalinger,<sup>189</sup> <sup>190</sup>og Tyskland i 2013 med Limbach Advisory Commission («Beratenden Kommission»),<sup>191</sup> som bare har kommet med 15 anbefalinger. I Tyskland er mange museer eiet lokalt og kan ikke tvinges til å ta sakene i kommisjonen.

Alle de 5 landene har forskjellige utfordringer. I Tyskland finnes det kunst i museene som er direkte nedarvet fra overgrepene under annen verdenskrig. I Nederland og Frankrike ble det plyndret store mengder kunst som ble levert tilbake til staten etter krigen. Statene selv klarte ikke å levere kunsten til rette eier. Storbritannia ble ikke plyndret under krigen, så kunsten som er i landet har kommet gjennom kunstmarkedet. Det er tatt initiativ i USA for å få i stand en tilbakeleveringskommisjon, men det har ikke lyktes.

EU kan også komme sterkere på banen og etablere noen kjøreregler og en tvisteløsningsmekanisme som kan håndtere saker uavhengig av nasjonal tilhørighet.

---

<sup>185</sup> ICOM og WIPO etablerte i 2011 en spesiell meklingsprosess for kunst- og kulturarvstvister. *ICOM-WIPO Mediation Rules*. <http://www.wipo.int/amc/en/center/specificsectors/art/icom/rules/>.

<sup>186</sup> Wesley, Weinberger, *Holocaust-Era Looted Art: A Current World-Wide Overview*. Conference on Jewish Material Claims Against Germany and World Jewish Restitution Organization 2014, 9.

<sup>187</sup> Katherine N. Skinner, *Restituting Nazi-Looted Art: Domestic, Legislative, and Binding Intervention to Balance the Interests of Victims and Museums*, *Vanderbilt Journal of Entertainment and Technology Law*, 2013, s 673-712.

<sup>188</sup> Kommission für Provenienzforschung <http://www.provenienzforschung.gv.at/en/archiv/> (Sist besøkt 14.11.2017)

<sup>189</sup> The Ekkart Committee, «Origins Unknown Advisory Committee Final Recommendations» (2004) <http://www.herkomstgezocht.nl/eng/rapportage/content.html> (sist besøkt 14.11.2018)

<sup>190</sup> Evelien Campens (red.), *Impression of the Symposium 'Fair and Just Solutions'* Eleven International Publishing 2015

<sup>191</sup> Advisory Commission, LostArt, <http://www.lostart.de/Webs/EN/Kommission/Index.html> (sist besøkt 14.11.2018)

Avgjørelsene bør publiseres slik at praksisen skaper forutsigbarhet. Men panelet bør også håndtere materiale som er i private hender. I dag er det bare det engelske systemet som tilbyr bistand til private eiere. Hvis vi skal håndtere restitusjonen skikkelig, bør det ikke være forskjellsbehandling mellom museer og private. Det er likevel vanskelig å kreve at dagens private eiere skal ta ansvaret for historisk urett som ble begått av noen andre for snart 80 år siden.

## **5.2 Alternativ tvisteløsninger**

Det er ingen retningslinjer for hvordan restitusjon eller økonomisk kompensasjon skal bli i Norge. Spørsmålet har blitt overlatt til det enkelte museet eller den private samleren. Løsningen blir dermed avhengig av den konkrete saken og de aktuelle partene, uten en enhetlig praksis.

Ved å identifisere krysningspunktene mellom de ulike partenes synspunkter, og ved å se på hvilke verdier som kan forenes og komplementere hverandre, kan partene finne gode løsninger med presedensvirkning for fremtidige krav.

Museer og private eiere har i hovedsak tre alternativer når proveniensundersøkelsene taler for at et verk er ulovlig ervervet, slik som i Matisse-saken: Levere verket tilbake, bestride kravet og beholde bildet eller forsøke å få til et kompromiss.

### **Levere verket tilbake**

Erfaringsvis har museer som har gitt kunstverk fra seg, raskt og effektivt blitt oppfattet som moralsk ansvarlige. De tar et samfunnsansvar for et kollektivt overgrep mot jøder, et overgrep som samfunnet som helhet må stå til ansvar for.

I tillegg til det moralske aspektet er tilbakelevering en garanti for positiv publisitet, noe som er en motiverende faktor for museer. Ved en offentliggjøring av et tilbakeleveringskrav vil museet bevare sitt positive rykte som institusjon. Museer er etablert for å tjene samfunnet og er avhengig av tillit hos befolkningen. Derfor bør de opprettholde en høy moralsk standard og gå foran som et godt eksempel.

For verk som museene har hatt i forvaring i påvente av at eier skal melde seg, fremstår det klart at eier må få verket tilbake om vedkommende ønsker det. I disse sakene har museet eller

den private eieren aldri hatt en berettiget forventning om at verket tilhørte dem. Men museer som returnerer nazi-plyndret kunst, frykter ofte at tilbakeleveringen vil utløse en rekke andre krav.<sup>192</sup>

## Beholde verket

Museer og private eiere motsetter seg ofte et tilbakeleveringskrav dersom de mener kravet er ugyldig eller ubegrunnet. I USA vil gjerne krav føre til rettssaker, mens i Norge vil museene som hovedregel ha juridisk rett til verket gjennom godtroerverv. På grunn av at temaet er så betent, risikerer museet dårlig publisitet, noe som igjen kan skade museets omdømme.

## Ulike kompromissløsninger

For Nazi-plyndret kunst er ofte den beste løsningen et kompromiss mellom partene, slik det ofte er for kompliserte problemer.<sup>193</sup> Kravene kan ha ulik subjektiv motivasjon, og det er ingen klare utfall. Nathan Murphy hevder imidlertid at den mest effektive handlingen nesten alltid er å dele verdien av det omtvistede kunstverket, fordi man nesten alltid står overfor enorm tidsbruk og store prosesskostnader når nazi-plyndret kunst restitueres.<sup>194</sup>

Kompromisser kan være en løsning for å sikre kunst i det offentlige rom. Noen fremtidsrettede fordringshavere har allerede tatt hensyn til disse verdiene når de avgjør sine krav. Noen ganger skyldes dette at saksøkeren selv er en offentlig institusjon som anerkjenner verdien av offentlig visning.<sup>195</sup>

Hel eller delvis økonomisk kompensasjon kan for det første være en alternativ tvisteløsning. Museene og arvingene har i noen tilfeller blitt enig om en kompensasjon så kunstverk kan bevares i museets samling. Dermed sikrer man at verket forblir tilgjengelig for offentligheten For

---

<sup>192</sup> Detroit Institute of Art har alene mottatt over fem krav på Claude Monet, Vincent Van Gogh, Ludolf Backhuysen og Paul Cezanne fordi de tidligere har satt en presedens for å returnere kunstverk til ofrene for Holocaust eller deres etterkommere. I noen tilfeller gir arvinger museer med et annet argument om «tvangssalg» For eksempel prøvde familien til fru Martha Nathan å gjenvinne maleriet, "The Diggers", men bevis rapporterte at fru Nathan villig solgte maleriet før hun flyktet for sikkerhet (FAR, Detroit Institute of Art v. Ullin, 2007).

<sup>193</sup> Kunsthalle-museet i Emden, Tyskland; The Museum of Fine Arts, Boston; Chicago Institute of Art; Montreal Museum of Fine Arts og Budapest Museum of Fine Arts er institusjoner som har funnet måter å oppnå et forlik som er gjensidig fordelaktig for alle involverte parter. Selv om det kan være en krevende linje å trekke, er disse museene med på å redefinere utbetalingspraksisen og skaper nye retninger for fremtiden.

<sup>194</sup> Nathan Murphy, *Splitting Images: Shared-Value Settlement in Nazi- Era Art Restitution Claims*, 2009

<sup>195</sup> Wadsworth Atheneum i Stamford, Conn ble i 1998 enige med den italienske stat om å returnere et maleri mot at Italia lånte ut verk til en utstilling.

eksempel kjøpte kunstinstituttet i Chicago i 2000, fra arvinger, en delvis interesse i en marmorbyste fra det syttende århundre. Deretter donerte arvingene gjenværende eierskap til museet.<sup>196</sup>

Museer kan også inngå avtale ved å kjøpe ut arvingenes rett til kunstverket.<sup>197</sup> Dette var utfallet for Kunsthalle Museum i Emden, Tyskland, med *Bauernhof* av Emil Nolde fra 1924. Verket som var eid av Elizabeth Bamberger i 1938, ble overlatt i Mr. Wurzberger varetekt da fru Bamberger flyktet fra Tyskland i 1940. Wurzberger døde i Holocaust, og maleriet ble beslaglagt av nazistene og forsvant. Elizabeth Bamberger, som endte opp i Equador, lette uten hell etter eiendelene da krigen var slutt. To generasjoner senere fant etterkommerne verket av Nolde og ble økonomisk kompensert for tapet.

I noen få tilfeller har arvinger gått enda lengre for å sikre offentlig tilgang til kunsten. Verket *Madonna og barn i et landskap* av Lucas Cranach den eldste (1518) hadde blitt plyndret fra kunstsamleren Philipp von Gomperz. Senere fant det veien til Norden Carolina kunstmuseum i Raleigh, North Carolina. I 2000 ble arvingene enige med museet om at museet betalte en mye lavere markedspris for verket. Som motytelse skulle museet forpliktet seg til å bruke maleriets historie som pedagogisk verktøy i formidling av den brutale historien.

Den mye medieomtalte restitusjonssaken av Egon Schieles *Portrett av Wally* er et annet eksempel på et kompromiss mellom privat rettferdighet og offentlig interesse. Under oppgjøret ble maleriet utstilt i New Yorks museum for jødisk kulturarv i tre uker. Dette museet, som beskriver seg som et levende minnesmerke for Holocaust, omgir maleriet med skilting og offentlige arrangementer som forklarer stedet i jødisk historie. Etter denne utstillingen ble maleriet returnert til Leopold-museets faste samling mot en betaling av museet på nitten millioner dollar til Bondi Jaray. Maleriet må nå vises sammen med en uttalelse som er avtalt av museet og arvingene. Men løsningen eller prosessen var ikke ideell for museet. De hadde enorme rettskostnader og måtte auksjonere vekk andre verk i samlingen for å kunne betale ut arvingene.

Delvis overdragelse og delvis donasjon kan derfor være en annen og alternativ tvisteløsning. Museer kan inngå avtaler med arvinger om delvis kjøp og delvis donasjon. Denne typen

---

<sup>196</sup> Charles Leroux, *Boston Museum Settles Holocaust-era Art Claim*, CHI. TRIB. 2000

<sup>197</sup> Eksempelvis inngikk Metropolitan Museum of Art i New York i 2001 et konfidensielt monetært forlik med arvingene til tidligere eier av Claude Monets *The Garden of Monet's House in Argenteuil* (1874). Se pressemelding Herrick, Feinstein, *Settlement Reached on Monet's Garden at Argenteuil*, The Metropolitan Museum, NY, 22. august 2001. Tilgjengelig <https://www.metmuseum.org/press/exhibitions/2001/argenteuil-settlement>

arrangement gjør det mulig for museet å være i besittelse av kunstverket samtidig som arvingene mottar monetær kompensasjon for kunstverket. I tillegg til det økonomiske kompromisset er arvingene også anerkjent som tidligere eiere av kunstverket, noe som følelsesmessig gjerne er uvurderlig.<sup>198</sup>

For det tredje kan partene bli enige om et felles eierskap i sameie. Dette kompromisset blir gjerne foreslått mellom familier og museer, eller museer seg imellom. Denne løsningen vil både kunne hedre de nåværende eierne og samtidig anerkjenne de tidligere eierne. Et felles eierskap mellom museer anerkjenner også arbeidet nåværende eier gjerne har gjort for å ta vare på bildet. Et godt kompromiss mellom partene kan være gjensidig fordelaktig for begge sider. Museet viser seg fra en positiv side samtidig som objektet beholdes i den offentlige sfæren. I tillegg vil museet kunne opprettholde sine forpliktelser overfor publikum som en offentlig institusjon. I denne typen kompromiss blir Holocaust-overlevende eller arvingene anerkjent for overgrepene som har skjedd mot familiene deres, og de vil bli anerkjent som eiere av selve kunsten.<sup>199</sup>

Murphy foreslår at arvingene bør tillate museet å beholde kunstverket til visning såfremt museet indikerer verkets eierskapshistorie gjennom tilhørende skilting. Alternativt kan museet overføre eierskap til arvingene, men med tillatelse for museet til å vise verket gjennom et utvidet lån, en spesiell utstilling, eller ved å beholde rettighetene til verkets reproduksjon.<sup>200</sup>

### 5.3 Restitusjonsutstillinger som en del av løsningen

Kunstutstillinger har tradisjonelt fokusert på materiale som relaterer seg til kunstneren, til skapelsen av verket eller til verkets betydning. Restitusjonsutstillingene gir innsikt i bevegelsene til det faktiske kunstverket.. Verket kjøpes, selges, endres fysisk over tid, og gir grunnleggende informasjon om kunstsamlinger og kunstmarkeder. I tillegg får vi vite noe om hvordan kunstnerisk smak har endret seg over tid, og hvilken rolle kunsten har hatt gjennom

---

<sup>198</sup> The Art Institute of Chicago angående en Francesco Mochi *Bust of Youth* og Museum of Fine Arts, Boston angående maleriet *Adoration of the Magic* av Corrado Giaquinto.

<sup>199</sup> For over ti år siden kontaktet statsmuseet i Budapest Montreal Museum of Fine Arts om et portrett som ble antatt å bli stjålet av nazistene. Den aktuelle kunsten var et lite oljeportrett fra 1500-tallet, *Bryllup i Cana*, av Giorgio Vasari (1511-1574). Montreal Museum of Fine Arts kjøpte maleriet femten år etter andre verdenskrig og var i god tro om sitt eierskap. I 1993, etter at Ungarns kommunistregimet falt, tilbød Montreal-museet en medeierløsning. Men tjenestemenn i Budapest avviste tilbudet. Til slutt returnerte Montreal maleriet mot at Budapest lånte det kanadiske museet «alt de ville ha», inkludert kunstverk som aldri har forlatt Europa.

<sup>200</sup> Nathan Murphy, *Splitting Images: Shared-Value Settlement in Nazi- Era Art Restitution Claims*, 3 FLA. ENT. L. REV. 41 (2009)

historien. Historien om kunstens restitusjonsprosesser er viktig fordi den forteller kunstverkets egen historie.

Restitusjonsutstillingene vokste frem etter andre verdenskrig.<sup>201</sup> Rett etter krigen brukte man utstillinger for å feire tilbakeleveringen av landets kulturminner og for å vise nasjonal rettferdighet. Restitusjonsutstillingene ble også brukt for å lette tilbakeleveringen av kunst til rette eier.<sup>202</sup>

På slutten av 1990-tallet ble restitusjonsprosessene vurdert på nytt i flere nasjonalstater. Den franske regjeringen arrangerte *Musées Nationaux Récupération* (MNR), en serie utstillinger av etterkrigstidens eierløse kunst som var i nasjonale museer forvaring. Utstillingen på Centre Pompidou, *Présentation des œuvres récupérées après la Seconde Guerre Mondiale confiées à la garde du Musée national de l'art moderne*, fra 9.-21. april 1997, er kjent som den første restitusjonsutstillingen som inkluderer forskningsinformasjon i selve utstillingen.<sup>203</sup> Centre Pompidou viste fotografier av kunstverkenes bakside med klistremerker eller frimerker som informerte om verkenes proveniens.

Omfanget av restitusjonsutstillinger har gradvis økt de siste årene. De nyere utstillingene ser ut til å problematisere verkenes egne historier i større grad enn før. Utstillinger som tematiserer bildenes egne historier eller tilbakelevering av plyndret kunst eid av jøder, har blitt vist på museer i blant annet New York, Amsterdam, Berlin, Wien, Paris, Montreal, Jerusalem, Los Angeles og Oslo.

Da Henie Onstad Kunstsenter leverte tilbake Matisse-bildet, bestemte de seg for å lage en restitusjonsutstilling knyttet til hendelsen. De ønsket selv å «eie» historien. I forbindelse med tilbakeleveringen av Matisse-bildet sa Tone Hansen at

*«det er klart det er en trist ting å måtte gi fra seg et bilde på dette viset her. Samtidig så åpner det for å kunne fortelle en historie som er større enn kunstverket selv. Det er ikke lenger bare et maleri med en kvinne foran en lenestol, men en brikke i verdenshistorien. Og når vi kan koble kunsthistorien med et større historisk perspektiv, kan vi skape noe proaktivt ut av den».*<sup>204</sup>

---

<sup>201</sup> Greenberg, R. *Restitution Exhibitions: Issues of Ethnic Identity and Art*. *Intermedialités*, (15), 105–117. (2010) <https://doi.org/10.7202/044677ar>

<sup>202</sup> I Frankrike ble blant annet utstillingen, *Les chefs-d'œuvre des collections françaises retrouvées en Allemagne par la commission de récupération artistique et les services alliés*, holdt på Orangerie i Paris 1946.

<sup>203</sup> Katalogen er tilgjengelig:

<https://www.centrepompidou.fr/media/document/16/20/162019290558fd1ac7d3a4cddb0dbf2/normal.pdf>

<sup>204</sup> Tone Hansen i intervju på NRK P2 25. mars 2015

Ønsket om å bruke kunsten til å anerkjenne overgrepene som ble begått mot jødene i Europa og å formidle historiene, er felles mål for arvingene og museene. Også arvinger har arrangert utstillinger som helt eller delvis er viet enkelte jødiske samlere og forhandlere: Bloch-Bauer, Max Stern og Jacques Goudstikker. Jacques Goudstikkers arvinger uttalte at utstillingen skulle *“symbolize his connoisseurship as a dealer... People have forgotten him. We want the public to recognize his legacy”*<sup>205</sup> Arvingene til Paul Rosenberg stilte ut 66 malerier fra familiens delvis gjenopprettede kunstsamling på Musée Maillol i 2017 for å vise Paul Rosenberg som en viktig forhandler for utviklingen av kunstretninger som fauvisme, ekspresjonisme og kubisme. Men fremfor alt fremstod utstillingen som materialiserte minner om brutaliteten under Holocaust.

For mange arvinger er anerkjennelse av overgrepene som ble begått mot jødene et viktig grunnlag for restitusjonskravene. Å anerkjenne historien, og å vise bildene sammen med informasjon om deres proveniens kan kanskje være en del av løsningen. Disse restitusjonsutstillingene fungerer som visuelle påminnelser om viktige roller jødiske forhandlere, kunstnere og samlere har spilt i modernismen. I mange tilfeller vil det være umulig å finne ut hva som virkelig skjedde med kunsten for rundt 80 år siden. I disse tilfellene vil ikke restitusjon være det primære virkemiddelet. Å fortelle historien kan være en del av løsningen. Denne løsningen tar ikke-økonomiske interesser i betraktning. Dermed kan den bidra til et underliggende skifte i fokus fra tilbakelevering, med full overføring av eierskap, til mer kreative løsninger der verkets kontekst og dets historie blir nøkkelfaktorer. Partene kan enten samarbeide om en utstilling, eller det kan plasseres et permanent skilt ved siden av kunstverket i museet som forteller om den brutale historien som er knyttet til verket.

Louvre åpnet vinteren 2017 et permanent rom for nazi-plyndret kunst som er i Frankrikes besittelse.<sup>206</sup> I dette rommet er det ikke en stilperiode som er bildenes fellesnevner, men verkenes eierhistorie. Kunsthistoriker og spesialist på nazi-plyndret kunst, Emmanuelle Polack, sier i et intervju med New York Times:

*“What’s interesting is [the artworks] history, the fact that they belonged to people, that they were taken to Germany and then returned. Their special interest, is not in their aesthetic qualities. They are removed from their historical context, and so you*

---

<sup>205</sup> Carol Vogel, *Recovered Artworks Heading to Auction*, N.Y. Times, 22. februar 2007

<sup>206</sup> Aurelien Breeden, *Art Looted by Nazis Gets a New Space at the Louvre. But Is It Really Home?* New York Times, 8. februar 2018, tilgjengelig: <https://www.nytimes.com/2018/02/08/world/europe/louvre-nazi-looted-art.html>

*can't understand the enduring necessity of returning them... They were witness to a story — tell us that story!*<sup>207</sup>

En restitusjonsutstilling kan være en måte å bygge bro på mellom fortid og nåtid. Kunsten settes i en politisk og historisk kontekst. Utstillingen *På sporet av Matisse* kombinerte samtidskunst med historien. Kunstsenteret hadde mistet alle rettigheter knyttet til bruk av Matisse-bildet, og bildet glimret med sitt fravær. Imidlertid ble andre kjente verk av blant annet Pablo Picasso, Pierre Bonnard og Henri Matisse stilt opp mot helt nye verk av samtidskunstnerne Michael Rakowitz, Céline Condorelli, Dag Erik Elgin, Marianne Heier og Matts Leiderstam. Utstillingen og tilhørende katalog tematiserte et utvidet proveniens-begrep. Gjennom dette grepet kunne Henie Onstad Kunstsenter dramatisere, forsterke og overføre betydningen av restitusjonen til saker som var aktuelle i dag. Utstillingen hadde klare historiske referanser til moderne ekvivalenter som plyndringene og ødeleggelsene av Palmyra i Syria.

Restitusjonssjangeren har utvidet seg til også å inkludere materialer som er stjålet av andre kulturer i andre tider og andre steder. Dette åpnet den debatten om hvorvidt tiltak for å rette opp nazistenes plyndringer også kunne brukes som en modell for behandling av annet urfolksmateriale i museene.

## **5.4 Sakene fra andre verdenskrig skaper presedens for nye krav**

Debatten om restitusjon av nazi-plyndret kunst har fått betydning langt utover de enkelte sakene. Sakene er viktige fordi de bidrar til å utvikle normer om tilbakelevering av kunst og kulturobjekter på et mer generelt plan. Prinsippene og retningslinjene som har blitt implementert de siste årene, har hatt effekt på krav om restitusjon fra andre minoritetsgrupper som har lidd historisk urett. Likevel står den brede enigheten om at kunst som ble plyndret under annen verdenskrig bør finne veien tilbake til de som mistet den, i kontrast til synet på andre tilbakeleveringskrav. Et stadig tilbakevendende spørsmål er om Holocaust-relaterte kunstkrav fra et moralsk perspektiv er i en særstilling og må prioriteres fremfor andre kulturplyndringer.

---

<sup>207</sup> Aurelien Breeden, *Art Looted by Nazis Gets a New Space at the Louvre. But Is It Really Home?* New York Times 8. februar 2018



Hvorfor kan ikke initiativene som er tatt ved oppreisningen av jødeforfølgelsen også bli brukt for å håndtere andre minoriteters eierskap til kunst og andre kulturgjenstander på museer? Også her ønsker man museenes assistanse med proveniensundersøkelser, med å sette opp et panel som kan avgjøre hvem som eier verkene, og ved å fjerne rettslige barrierer som foreldelse og godtroerverv.

Urbefolkning som ble utsatt for folkemord, jobber for å få like rettigheter som jødiske eller slaviske overlevende i det nittende århundre. I artikkelen *The Best We Can Do?* stiller Norman Palmer spørsmålet hvorfor en aboriginer-overlevende fra et folkemord utført under kolonitiden skal ha dårligere rettigheter enn en jødisk eller slavisk overlevende fra et folkemord i det 19-århundre?<sup>208</sup> Også *Native American Graves Protection and Repatriation Act* (NAGPRA) som kjemper for Native Americans rettigheter, er influert av restitusjonskravene etter andre verdenskrig. Den såkalte afroamerikanske reparasjonsbevegelsen blir nå tatt seriøst som et direkte resultat av Holocaust-restitusjonssakene. De har registrert at det amerikanske rettssystemet ble brukt til å få 8 milliarder dollar i kompensasjon fra europeiske enheter for slaveri og andre ulykker begått på et annet kontinent for et halvt århundre siden. Hvorfor kan ikke tilsvarende kompensasjon bli gjort for slaveri som skjedde i USA for over hundre år siden, men der konsekvensene fortsatt er synlige?<sup>209</sup>

Disse gruppene hevder ikke at situasjonen deres sammenfaller med jødene, men at deres krav også er relikvier for mennesker og ikke bare gjenstander. Kulturgjenstandene har en verdi i museene, og må derfor være underordnet hensynet til at det rette eierskap gjenoprettes. I Norge har vi lignende spørsmål knyttet til samisk eiendom og skjeletter.

Raphael Gross, president for Stiftung Deutes Historiches Museum, tar opp samme problemstilling på konferansen *Nazi-Looted Art and the Politics of Restitution* i Stockholm 2018. Han argumenterer for at jo lenger vekk vi kommer fra Vesteuropisk kultur, desto mindre moralsk overbevisende ser vi ut til å finne tilbakeleveringskrav.<sup>210</sup> Grekerne har en viss status gjennom det klassiske samfunnets arv, men de er geografisk og økonomisk i periferien av Europa. Forbrytelser begått mot afrikanere, asiater og urfolk er tydelig

---

<sup>208</sup> Norman Palmer, *The Best We Can Do? Fair and Just Solutions*, i Campfens (red.) Eleven International Publishing 2015, 220.

<sup>209</sup> Michael J. Bazylers *The Post-Holocaust Restitution Era: Holocaust Restitution as a Model for Addressing Other Historical Injustices*, 2003, 15

<sup>210</sup> Raphael Gross, President of Stiftung Deutes Historiche Museum I foredraget «The Power of Judgement» fra konferansen *Nazi-Looted Art and the Politics of Restitution* 20.-21. september i Stockholm.

forskjellig. Men på mindre enn ti år har de nye retningslinjene og deres skapere revolusjonert fortidens syn og motivert til ny bevissthet rundt andre typer tilbakelevering. Som med nazistisk plyndret kunst er det heller ingen direkte relevante rettsregler som styrer disse problemstillingene.

*“Who has endured more, Jews or Palestinians? Or is it African-Americans? The sordid competition among groups for beatitude through traumatization has become a fact of American cultural life”.*<sup>211</sup>

---

<sup>211</sup> Peter Ford, *Europe's Halting Path to Resolve Nazi Era Claims*, Christian Science Monitor, June 4, 2001, 1.

## 6 Avslutning

Et hovedanliggende i denne oppgaven har vært å drøfte utfordringene i restitusjonen av kunst som ble plyndret under andre verdenskrig. Mye av den befinner seg nå i private og offentlige samlinger i Norge. Ved hjelp av to casestudier har oppgaven vist hvordan samfunnet og kunstmuseene står overfor en moralsk konflikt som rettssystemet ikke er i stand til å løse.

Mitt opprinnelige ønske var å kartlegge norske forhold gjennom strukturerte intervjuer for å si noe overordnet om forholdene i Norge. Underveis i arbeidet har dette i langt mindre grad blitt et tyngdepunkt. Jeg har i stedet forholdt meg til de problemstillingene casestudiene har åpnet for. Casene har fungert strukturerende for arbeidet, og i tillegg har de bidratt til å gjøre et stort tekstmateriale mer overkommelig. Det medfører at andre aspekter har fått mindre plass, men likevel mener jeg at dette grepet har gjort oppgaven mer fokusert. I utgangspunktet var det kun norske forhold som stod i sentrum for undersøkelsen. Men nokså tidlig ble det klart at nasjonale forhold ikke kunne forstås uavhengig av den internasjonale konteksten. Oppgaven viser også hvordan det amerikanske perspektivet noe ukritisk er lagt til grunn i den norske debatten.

Proveniensforskningen er ikke ny, men den har fått tiltagende oppmerksomheten de siste årene i takt med det økte fokuset på restitusjonskrav knyttet til kunst som ble plyndret under annen verdenskrig. Tematikken er uoversiktlig og konfliktfull. Det er behov for mer kompetanse rundt proveniensforskning på kunstverk. Norge har forpliktet seg internasjonalt til å undersøke proveniensens i museer, men lite er gjort. Det er ikke overraskende at store deler av kunstverdenen i Norge mer eller mindre bevisst har lukket øynene for temaet. Mange i kunstbransjen har ingen interesse av å oppklare eierskapshistorikken til kunsten. Museer kan risikere å miste både sitt gode omdømme, og statusen som eier av kunsten. Undersøkelsene er i tillegg tid- og kostnadskrevende for museer som i utgangspunktet ikke har store budsjetter å forholde seg til.

Oppgaven har videre sett på restitusjonssaker og hva som kjennetegner en rettferdig løsning. Det er mye usikkerhet knyttet til juridiske og moralske anbefalinger. Det er mange valører mellom en kompromissløs utlevering og en total tilbakeholdelse. Det er ikke uproblematisk at viktig kunst forsvinner fra offentlige samlinger for samtidige og fremtidige generasjoner. Også her er det et stort arbeid som gjenstår. Blant annet kan restitusjonsutstillinger kunne

spille en viktig rolle i en konflikt der motivasjonen bak kravene er sammensatte. Vi kan ikke endre historien, men vi kan sørge for at den blir fortalt.

Som løsninger på utfordringene knyttet til restitusjonsproblematikken er det pekt på muligheten for å etablere en felles skandinavisk referansegruppe der problemstillinger kan drøftes når de melder seg. Internasjonalt er det pekt på behovet for et system som sikrer større forutsigbarhet. Det er også fremmet at EU bør komme på banen med et frivillig tvisteløsningssystem. Analysen min viser imidlertid at frykten for sosiale og økonomiske konsekvenser knyttet til kunst med uklar proveniens, fører til en selvregulerende effekt der juridiske eiere mer eller mindre frivillig går i dialog med de historiske eierne. Dersom arvingene gjør private saker offentlig, øker dette sjansen for å vinne frem. Frykten for dårlig publisitet kan få museer til å gå arvinger i møte.

Snarere enn en konklusjon om faktiske tiltak, er det behov for en pågående diskusjon. Det bør drøftes hvordan proveniensforskning gir en bredere forståelse av hvilke sosiale og samfunnsmessige rammer kunsten har og har hatt. Å skille kunstobjektet fra eierhistorikken og den posisjonen kunsten historisk sett har hatt i en krig, er å nekte verket dets kraft. Hvilken informasjon kunsthistorikere og kuratorer gir om kunsten, kan forandre folks syn på den. En kunstsamling endrer karakter hver gang historien endrer seg. Kjenner du ikke røttene, vil du heller ikke forstå kunsten.

Kunst og kulturgjenstander blir i dag ansett for å være en så stor del av en kultur eller et lands identitet, at kunstplyndringen ikke lenger lar seg moralsk forsvares. Hendelsene under og etter annen verdenskrig har hatt stor påvirkning på det nittende og tjuende århundrets regulering av kunst og annen kulturell eiendom. Utviklingen knyttet til restitusjon av nazi-plyndret kunst har styrket andre krav om plyndret kunst og kulturarv. Ideen om «universelle og tverrkulturelle» institusjoner er i endring. Eierrettigheter til kulturskatter er en av de største utfordringene dagens vestlige kunst- og kulturinstitusjoner står overfor. Har vi gått for langt, eller ikke langt nok?

## 7 Litteraturliste

- Adam, Georgina. *The Nazi Bounty hunters*. New York/London: The Art Newspaper 2006.
- Alderman, Kimberly og Dahm, Chelsy. *National Treasure: A Comparative Analysis of Domestic Laws Criminalizing Illicit Excavation and Exportation of Archeological Objects*. Mercer Law Review 2013.
- Alford, Kenneth D. *Allied Looting in World War II: Thefts of Art, Manuscripts, Stamps and Jewelry in Europe*. North Carolina: McFarland and Company, Inc., Publishers. 2011.
- Alford, Kenneth D, *Nazi Plunder, Great Treasure Stories of World War II*. Cambridge. De Capo Press, 2001.
- Angel, Sara K. *A Moral Persuasion: The Nazi-Looted Art Recoveries of the Max Stern Art Restitution Project, 2002-2013*. PHD University of Toronto, 2017.
- Bandle, Anne Laure, Contel, Raphael, Renold, Marc-André. *Case Blumengarten – Deutsch Heirs and Moderna Museet Stockholm*. Platform ArThemis. Art-Law Centre - University of Geneva. 2012.
- Barbara J. Tyler. *The Stolen Museum: Have United States Art Museums Become Inadvertent Fences for Stolen Art Works Looted by the Nazis in World War II?* 30 Rutgers Law Journal 441. 1999
- Bell 2012; American Alliance of Museums 2014
- Bendersky, Joseph W. *A Concise History of Nazi Germany: 1919-1945*. Tredje utgave. Plymouth: Rowan and Littlefield Publishers, Inc. 2007.
- Besterman, Tristram. *Crossing the Line: Restitution and Cultural Equity, Museums and Restitution: New Practices, New Approaches*. Farnham, Surrey, UK ; Burlington, VT : Ashgate. 2014
- Campfen, Evelien (red). *Fair and Just Solutions – Alternatives to litigation in Nazi-looted art disputes: status quo and new developments*. Eleven international publishing. Den Haag 2015
- Cechi, Alessandro, Raphael Contel, Marc-André Renold. *Case Odalisque Painting – Paul Rosenberg Heirs and Seattle Art Museum*, Platform ArThemis, Art-Law Centre, University of Geneva
- Christie's Restitution. *Christie's Guidelines for Dealing with Nazi-era Art Restitution Issues*. juni 2009. <https://www.christies.com/pdf/services/2010/christies-guidelines-for-dealing-with-restitution-issues.pdf>
- Claims Conference og World Jewish Restitution Organization. *Nazi-Era Stolen Art and U.S. Museums: A Survey*. Rapport av Claims Conference og World Jewish Restitution Organization . 25. juli 2006

- Dean, Martin. *Robbing the Jews: The Confiscation of Jewish Property in the Holocaust, 1933–1945*. Cambridge University Press 2008
- Dowd, Raymond J. *Nazi Looted Art and Cocaine: When Museum Directors Take It, Call The Cops*, 14 Rutgers Journal of Law and Religion 529 (2013)
- Dugot, Monica *Restitution and the Art Market: Combining Business and Morals – The Perspective from 2009*. Praha, 28. juni 2009
- Edsel, Robert M. *Rescuing Da Vinci*. Dallas: Laurel Publishing, 2006.
- \_\_\_\_\_. *The Monuments Men: Allied Heroes, Nazi Thieves, and the Greatest Treasure Hunt in History*. New York: Center Street, 2009.
- Feigenbaum, Gail og Reist, Inge. *Provenance, An Alternative History of Art*. The Getty Research Institute Publication 2012
- Feliciano, Hector og Bent, Tim *The Lost Museum: The Nazi Conspiracy to Steal the World's Greatest Works of Art*. New York: Basic Books, 1997.
- Ford, Peter. *Europe's Halting Path to Resolve Nazi Era Claims*. Christian Science Monitor. 2001.
- Frankel, Simon J. og Forrest, Ethan. *Museums' Initiation of Declaratory Judgment Actions and Assertion of Statutes of Limitations in Response to Nazi-Era Art Restitution Claims - A Defense*, 23 DePaul J. Art, Tech. & Intell. Prop. L. 279 (2013)
- Gadamer, Hans-Georg. *Sannhet og metode*. Oversatt av: Lars Holm-Hansen. Pax forlag. 2012.
- Graefe, Emily A. *The Conflicting Obligations of Museums Possessing Nazi- Looted Art*, 51 B.C. L. Rev. 473. 2010
- Greenberg, R. *Restitution Exhibitions: Issues of Ethnic Identity and Art*. Intermédialités. 2010.
- Hakkarainen, Maarit og Koivulahti, Tiina. *Research into art looted by the nazis – an important international task*. Nordisk Museologi 2007
- Hansen, Tone (edit), Bresciani, Ana Maria (edit). *Looters Smugglers and collectors: Provenance Research and the Marked*. Köln: Walther Koenig. 2015
- Harclerode, Peter, Brendan Pittaway. *The Lost Masters: World War II and the Looting of Europe's Treasurehouses*. New York: Welcome Rain Publishers, 2000.
- Hein, Hilde. *The museum in transition: a philosophical perspective*. Washington: Smithsonian Institution Press. 2000
- Henry, Marilyn. *Pressure Russia to Reveal Looted Art's Heritage*. The Jewish Daily Forward, September 8, 2006.
- Hickley, Catherine. *The Munich Art Hoard: Hitler's Dealer and His Secret Legacy*. Thames & Hudson 2015

- Haupt, Simon. *Museum of the Missing: A History of Art Theft*. New York: Sterling Pub. 2006.
- Kirkpatrick, Sidney D. *Hitler's Holy Relics: A True Story of Nazi Plunder and the Race to Recover the Crown Jewels of the Holy Roman Empire*, Simon & Schuster; Reprint edition 2011.
- Kjørven, Bruserud, Holdø m.fl. *Foreldelse av fordringer*, Oslo: Universitetsforlaget 2011
- Kline, Thomas R. *Restitution roulette: A comparison of U.S. and European approaches to nazi-era art looting claims*, IFAR Journal, Vol. 16, no. 3. 2017.
- Kowalski, Wojciech. *Types of Claims for Recovery of Lost Property*, UNESCO 2005.
- Kreder, Jennifer. *The New Battleground of Museum Ethics and Holocaust-Era Claims: Technicalities Trumping Justice or Responsible Stewardship for the Public Trust?* University of Oregon Law Review 88. 2009.
- Kreder, Jennifer. *Guarding the Historical Record from the Nazi-Era Art Litigation Tumbling Toward the Supreme Court*, 159 U. Pa. L. Rev. 253. 2011
- Kvale, Brinkmann. *Det kvalitative forskningsintervju*. Gyldendal 1997. 3. utgave 2015.
- Lerner, Ralph E. *The Nazi Art Theft Problem and the Role of the Museum: A Proposed Solution to Disputes Over Title*. 31 N.Y.U. J. Int'l L. & Pol. 15. 1998
- Lindsay, Ivan. *A history of loot and stolen Art: From Antiquity Until the Present Day*. London Unicorn Pres, 2014
- Marstine, Janet, Ed. *The Routledge Companion to Museum Ethics*. New York. Routledge Taylor&Francis Group. 2011.
- Marstine, Janet. *New museum theory and practice: an introduction*. Malden, Mass: Blackwell, 2006
- Merryman, John Henry, Albert E. Elsen and Stephen K. Urice. *Law, Ethics and the Visual Arts, fifth edition*. Maryland: Kluwer Law International, 2007.
- Merryman, John Henry, *The Public Interest in Cultural Property*, 77 CAL. L. R. 339. 1989.
- Muller og Tatzkow – Lost livres, lost Art – jewish Collectors, Nazi Art Theft, and the Quest for Justice
- Mullery, Jessica. *Fulfilling the Washington Principles: A Proposal for Arbitration Panels to Resolve Holocaust-Era Art Claim*. Cardozo Journal of Conflict Resolution 643. 2010
- Murphy, Nathan, *Splitting Images: Shared-Value Settlement in Nazi- Era Art Restitution Claims*. 2009. Elektronisk kopi tilgjengelig: <http://ssrn.com/abstract=155937>
- Nancy H. Yeide, Konstantin Akinsha, Amy L. Walsh. *The AAM Guide to Provenance Research*. Washington, DC: American Association of Museums, 2001.
- Nicholas, Lynn H. *The Rape of Europa: The Fate of Europe's Treasures in the Third Reich and the Second World War*. New York: Vintage Books. 1994.

- Palmer, Norman, *Ministerial working group on Human Remains in Museum Collections in London* 2003.
- Palmer, Norman, *The Best We Can Do? i Fair and Just Solutions* redigert av Evelien Campfens (red.) Eleven International Publishing 2015
- Peters, Olaf. (red.) *Degenerate art: The Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937*. Exh.cat Neue Galerie New York. Munich, London and New York: Prestel 2014
- Petropoulos, Jonathan. *The Faustian Bargain: The art world in nazi Germany*. Oxford University Press, USA. 2002
- Petropoulos, Jonathan. *Art as Politics in the Third Reich*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1996.
- Plaut, James S. *Loot for the Master Race*. The Atlantic Monthly, September 1946.
- Rare Terracotta Portrait Bust. *Owned by the Kimbell Art Museum, discovered to have been in Nazi Salt Mine During WWII*. Dallas Art News, 6. juli 2011.
- Redmond-Cooper. *Limitation of Actions in Art and Antiquity Claims, Art Antiquity and Resources. Standards and Best Practices*. American Alliance of Museums. 2015.
- Roxan, David and Ken Wanstall. *The Jackdaw of Linz: The Story of Hitler's Art Thefts*. London: Casel and Company Ltd., 1964.
- Rydell, Anders. *Plundrarna: Hur nazisterna stal Europas konstskatter*. Pocketförlaget. 2014
- Schubert, Jessica. *Prisoners of War: Nazi-Era Looted Art and the Need for Reform in the United States*. Touro Law Review: Vol. 30: No. 3, Article 10. 2014
- Skinner, Katherine N. *Restituting Nazi-Looted Art: Domestic, Legislative, and Binding Intervention to Balance the Interests of Victims and Museums*. 15 Vand. J. Ent. & Tech. L. 673. 2013.
- Sorensen, Lee. *Curt Glaser Dictionary of Art Historians: A biographical database of western art historians*. <http://www.arthistorians.info/glaserc>.
- Stanley, Mary Ellen. *Plunder and Profit: Museums, Private Collectors, and Nazi Looted Art*. Master thesis, Masters of Art. Baylor University, USA. 2013.
- Statutes of Limitations in Response to Nazi-era Art Restitution Claims – A Defense, DePaul Journal of Art, Technology and Intellectual Property Law 23 (2013): 279-337.
- Thagaard, Tove. *Systematikk og innlevelse. En innføring i kvalitativ metode*. Bergen: Fagforlaget, 1998.
- The Central Registry of Information on Looted Cultural Property 1933-1945. About US: Overview. Looted Art. 2012.



- The Edmond de Rothschild Foundations. "Baron Edmond de Rothschild's legacy." Mission of the Foundations, 2012. <http://www.edrfoundations.org/partnerships/arts-culture/the-louvre-museum.aspx>
- The Ekkart Committee. *Origins Unknown Advisory Committee Final Recommendations*. 2004. <http://www.herkomstgezocht.nl/eng/rapportage/content.html>
- Thompson, Erin. *Cultural Losses and Cultural Gains: Ethical Dilemmas in WWII- Looted Art Repatriation Claims Against Public Institutions*. 33 HASTINGS COMM. & ENT. L. J. 407, 427. 2011.
- Tollebeek, Jo and Eline van Assche. (red) *Ravaged. Art and Culture in times of conflict*. Exh. Cat. M.Museum Leuven. Brussels Fonds Mercator. 2014
- Tyhacott Arvanitis – *Museums and restitution an introduction. Museums and restitution. New praxis new approach*. 2014
- Wackrow, Helen. *The Black Market-The Other Business of Art*. The Business of Art, Paying and playing the muse, The University of Sydney, August 9, 2006. <http://blogs.usyd.edu.au/bizart/2006/08/>
- Wesley, Weinberger. *Holocaust-Era Looted Art: A Current World-Wide Overview*. Conference on Jewish Material Claims Against Germany and World Jewish Restitution Organization 2014.
- Werenskiold, Marit. *De norske Matisse-elevene: Læretid og gjennombrudd 1908-1914*. Oslo: Gyllendal Norsk Forlag, 1972
- Woll Gerd "Grafikeren" i Biørnstad et al. *Munch og Frankrike. Paris, Musée d'Orsay 24. september 1991 -5. januar 1992*
- Wythe, Deborah. (red) *Museum Archives: An Introduction*. Chicago: The Society of American Archivists. 2004.

### **Avisartikler**

- Adam, Georgina *The Nazi Bounty Hunters*, New York / London Art Newspaper, desember 2006
- Anne-Marie O'Connor, *On the Trail of Tainted Art*, *Los Angeles Times*, May 19, 2003. <http://articles.latimes.com/2003/may/19/entertainment/et-oconnor19>
- Aurelien Breeden, *Art Looted by Nazis Gets a New Space at the Louvre. But Is It Really Home?* *New York Times*, 8. februar 2018, tilgjengelig: <https://www.nytimes.com/2018/02/08/world/europe/louvre-nazi-looted-art.html>

Ben Bamsey, *Maria Altman*, Artworks Mag., Jan. 9 2009,  
<http://artworksmagazine.com/2009/01/maria-altmann/>

Carol Vogel, *At \$90 Million, Rothschild Sale Exceeds Goals*, The New York Times, 9. juli 1999,  
[www.nytimes.com/1999/07/09/world](http://www.nytimes.com/1999/07/09/world)

Carol Vogel, Inside Art, New York Times, 9. november 2007

Carol Vogel, *Recovered Artworks Heading to Auction*, N.Y. Times, 22. februar 2007 tilgjengelig:  
[http://www.nytimes.com/2007/02/22/arts/design/22heir.html?\\_r=2&oref=slogin](http://www.nytimes.com/2007/02/22/arts/design/22heir.html?_r=2&oref=slogin)

Cohen, Mashberg, *Family, 'Not Willing to Forget,' Pursues Art It Lost to Nazis* New York Times 26.  
april 2013

Colin Gleadell *Nazi loot a goldmine for auction houses*, The Telegraph 14. november 2006

Daily News, Press release, *Norwegian museum agrees to return Nazi-looted Matisse to art dealer's family*, 21. mars 2014

Gompertz, Will. *Nazi Trove in Munich Contains Unknown Works by Masters*, BBC News, November  
5, 2013, <http://www.bbc.com/news/world-europe-24818541>.

Henie Onstad kunstsenter pressemelding. *Maleriet Robe bleu dans un fauteuil ocre (Blå kjole i en okergul lenestol) av Henri Matisse datert 1937 blir returnert til Paul Rosenbergs arvinger*.  
21. mars 2015

Hickley, Catherine. *A Family Recovered Most of What the Nazis Stole. But Not This*. New York  
Times. 31 oktober. 2018

Hickley, Catherine. *Swedish museums call for panel to advice on Nazi-Loot Claims*. The Art  
Newspaper. 25. september 2018

House. "The Rothschilds." Waddesdon Manor, last modified December 23, 2012.  
<http://www.waddesdon.org.uk/house/the-rothschilds>

Jensen, Sonia Anita. *Henie Onstad-direktør følger etter stjålet kunst*. Budstikka. 9. september 2015.

Jewish Groups Launch New Online Nazi-Looted Art Database.  
<http://www.artinfo.com/print/node/278282>.

Jonathan Jones, *Should All Looted Art Be Returned?* The Guardian, 9. januar 2009.  
<https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2009/jan/09/looted-art-norman-rosenthal>.

Joseph, Jessica. "Ripping off the Rich: Stolen Art, Collectibles Create a Billion- Dollar Black  
Market." *CNBC.com*, July 30, 2012.  
[http://www.cnbc.com/id/48361203/Ripping\\_Off\\_the\\_Rich\\_Stolen\\_Art\\_Collectibles\\_Create\\_a\\_BillionDollar\\_Black\\_Market](http://www.cnbc.com/id/48361203/Ripping_Off_the_Rich_Stolen_Art_Collectibles_Create_a_BillionDollar_Black_Market)

Kate Taylor og Lorne Manly, *Tracking Stolen Art, for Profit, and Blurring a Few Lines*, The New York Times, 20. september 2013 [https://www.nytimes.com/2013/09/21/arts/design/tracking-stolen-art-for-profit-and-blurring-a-few-lines.html?pagewanted=1&\\_r=0](https://www.nytimes.com/2013/09/21/arts/design/tracking-stolen-art-for-profit-and-blurring-a-few-lines.html?pagewanted=1&_r=0)

Kibar, Osman, *Kjøpte 75 Munch-skatter av Hitlers menn*. Dagens Næringsliv 2. februar 2006

Kimmelman, Michael *Klimts Go to Market, Museums Hold Their Breath*, New York Times, 19. september 2006,

Kino, Carol. "Stolen Artworks and the Lawyers Who Reclaim them." *The New York Times*, March 28, 2007.

Lillie, Sophie. "The Backlash Against Claimants." Common Art Recovery, June 2009. <http://www.commartrecovery.org/sites/default/files/docs/events/SophieLillie.pdf>

Looted art – *the Central Registry of Information on Looted Cultural Property 1933-1945* <https://www.lootedart.com/PRP9HV673431> sist besøkt 12.11.18

Louise Osbourn, *Jewish art dealer's family to recover Matisse painting looted by Nazis*, The Guardian 14. mai 2015

Mary M. Lane, *Art Stolen by Nazis Goes to Auction*, *The Wall Street Journal*, 2. februar 2014.

Mashberg, Tom. Family Seeks Return of a Matisse Seized by the Nazis. New York Times 5. april 2013

McAuley, James. *A Paris exhibit of Nazi-looted art honors a Europe many fear is under threat again*, The Washington Post 28. Februar 2017

Mike Boehm *Norton Simon grandson urges museum to be 'just' with 'Adam' and 'Eve'*, Los Angeles Times, 14. november 2014

Moderna Museet Press Release, *Press Release in settlement – Blumengarten*, 9 September 2009, <http://www.modernamuseet.se/en/Moderna-Museet/PressRoom/Press-releases/Stockholm1/Press-Release-in-re-settlement-Blumengarten/>

Norman Rosenthal, *The Time Has Come for a Statute of Limitations*, The Art Newspaper, desember 2008. Se også Liz Thomas, *Museums Should Be Able to Keep Artwork Raided by the Nazis, Says Son of Jewish Refugees*, Mail Online, 9. januar 2009 <https://www.dailymail.co.uk/news/article-1110785/Museums-able-artwork-raided-Nazis-says-son-Jewish-refugees.html>

O'Connor, Anne-Marie. "Maria Altmann dies at 94; won fight for return of Klimt portrait seized by Nazis." *The Los Angeles Times*, February 8, 2011

Osbourn, Louise, *Jewish art dealer's family to recover Matisse painting looted by Nazi*, The Guardian 14.mai 2015. Tilgjengelig:

<https://www.theguardian.com/world/2015/may/14/jewish-art-dealers-family-recover-matisse-painting-looted-by-nazis>

Phillips, Michael. "Portrait of Wally: Nazi-looted painting a study in motives???" *Chicago Tribune*, June 15, 2012. [http://articles.chicagotribune.com/2012-06-15/entertainment/ct-mov-0615-premier-attraction-20120615\\_1\\_nazi-looted-painting-leopold-museum-egon-schiele](http://articles.chicagotribune.com/2012-06-15/entertainment/ct-mov-0615-premier-attraction-20120615_1_nazi-looted-painting-leopold-museum-egon-schiele)

Politiken, *Museumsdirektør: Krav om returnering af nazirov bør have udløbsdato*, 2. april 2016  
<https://politiken.dk/kultur/kunst/art5572123/Museumsdirektør-Krav-om-returnering-af-nazirov-bør-have-udløbsdato>

Ray, Kevin P. *The Restitution, Repatriation, and Return of Cultural Objects: Restitution of Cultural Objects Taken During World War II*. 2015

Reime, Brede Lie. *Familie krever kunstverk utlevert av Henie Onstad*. Dagbladet. 6. april 2013

Richard, Paul. *Hitler's Taste in Art*. The Washington Post. 28. mars 2008.

Rosenthal, Norman. The Time Has Come for a Statue of Limitations. *The Art Newspaper*, December 2008.

Roth, Michael, *Don't Speak, Memory*, Wall Street Journal, June 26, 2016.

Schechter, David. *Paintings hanging in the SMU's Meadow's Museum are among those Nazis stole from Jewish families*. The Dallas Morning News, May 14, 2000.

Schjeldahl, Peter. "Hitler As Artist, How Vienna Inspired the Fuhrer's Dreams." *The New Yorker*, August 19, 2002

SMU's Meadows Museum has Art Nazis' Stolen in World War II. May 14, 2000.

<http://abclocal.go.com>.

Sophie Lillie, *The Backlash Against Claimants, Common Art Recovery*,

<http://www.commartrecovery.org/sites/default/files/docs/events/SophieLillie.pdf>

Storhaug, Sofia og Hansen, Espen Arnold. *Rosenberg-arvinger får millionmaleri tilbake*. Verdens Gang, 21. mars 2014

The Art Newspaper, *Christie's to auction long-lost painting by Mannerist artist Spranger*, 4. oktober 2017 <https://www.theartnewspaper.com/news/christies-to-auction-long-lost-painting-by-mannerist-artist-spranger>

The Jewish Channel, *Week in Review*, youtube (13. mars 2018), tilgjengelig:

[http://www.youtube.com/watch?v=zX7a\\_0p6Fz4&eurl=http://newsdesk.tjctv.com/](http://www.youtube.com/watch?v=zX7a_0p6Fz4&eurl=http://newsdesk.tjctv.com/)

Tom Collins, *Money or Morality? A critical examination of the restitution services Offered by Christie's og Southerby's, Cujah Volume XII, Concordia Undergraduate of Art History 2015-2016*

Treasure Looted From Germany Goes on Show in Moscow.” *Spiegel Online*, March 13, 2007

Vogel, Carol. “At \$90 Million, Rothschild Sale Exceeds Goals.” *The New York Times*, July 9, 1999.  
[www.nytimes.com/1999/07/09/world](http://www.nytimes.com/1999/07/09/world)

Vogel, Carol. “Austrian Rothschilds Decide to Sell; Sotheby’s in London Will Auction \$40 Million in Art Seized by Nazis.” *The New York Times*, April 10, 1999. [www.nytimes.com/1999/04/10](http://www.nytimes.com/1999/04/10)

Vogel, Carol. “Cleveland Museum Was the Buyer of a Prized Rothschild Portrait.” *The New York Times*, July 10, 1999. [www.nytimes.com/1999/07/10/arts](http://www.nytimes.com/1999/07/10/arts)

Vogel, Carol. “Getty Institute Buys Knoedler Gallery Archive.” *The New York Times*, October 18, 2012. [http://www.nytimes.com/2012/10/19/arts/design/getty-institute-buys-knoedler-gallery-archive.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2012/10/19/arts/design/getty-institute-buys-knoedler-gallery-archive.html?_r=0)

## **Regelverk og retningslinjer**

*1907 Hague Convention on the Laws of War*

1954 Hague Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict,

1970 Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export and Transfer of Cultural Property

AAM (1999) Guidelines Concerning the Unlawful Appropriation of Objects During the Nazi Era.

*AAM (2009) Recommended Procedures for Providing Information to the Public about Objects Transferred in Europe during the Nazi Era.*

AAMD (1998) *Association of Art Museum Directors*. Report of the AAMD Task Force on the Spoliation of Art during the Nazi/World War II Era (1939-1945) Revidert 2010.

Henie Onstad Kunstsentrums etiske retningslinjer.

*ICOM (1999) International Council of Museums. Recommendations concerning the Return of Works of Art Belonging to Jewish Owners.*

*ICOM (2004) Declaration on the Importance and Value of Universal Museums.*

*ICOM (2006) International Council of Museums*. Retrieved January 12, 2010. ICOMS Code of Ethics for Museums

PCHA (2001) *Bun Dec). Plunder and Restitution: Findings and Recommendations of the Presidential Advisory Commission on Holocaust Assets in the United States and Staff Report*. Retrieved 2010 20-March from The Presidential Advisory Commission on Holocaust Assets in the United States: <http://www.pcha.gov/PlunderRestitution.htm#Content>

Spoliation Advisory Panel, constitution and terms of reference Holocaust (Return of Cultural Objects) Act 2009

Terezin Declaration, 30. juni, 2009. <http://www.state.gov/p/eur/rls/or/126162.htm>

The Inter-Allied Declaration against Acts of Dispossession committed in Territories under Enemy Occupation or Control. 5. januar 1942.

Vilnius 2000 Follow up the Washington convention and actual implementation on restitution on assets [www.lootedart.com/MFV7EE39608](http://www.lootedart.com/MFV7EE39608)

Washington Conference Principles on Nazi-Confiscated Art. US Department of state realize in connection with the Washington Conference on Holocaust Era Assets, Washington DC December 3, 1998. [www.state.gov/p/eur/rt/hlcst/122038.htm](http://www.state.gov/p/eur/rt/hlcst/122038.htm)

White Paper No. 82. *Historical and moral settlement for the treatment in Norway of the economic liquidation of the Jewish minority during World War II.* Tilgjengelig: <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/nou-1997-22/id141043/sec5>

### **Databaser og arkiver**

Advisory Commission, Lost Art, <http://www.lostart.de/Webs/EN/Kommission/Index.html>

Art Loss Register, <http://www.artloss.com/>

Comm'n for Art Recovery, <http://www.commartrecovery.org/>

Cultural Plunder by the Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg: Database of Art Objects at the Jeu de Paume, <http://errproject.org/jeudepaume/>

Database on the Central Collecting Point in Munich, All Index Cards/ records for Mu-No. 3010. Deutsches Historisches Museum. [http://www.dhm.de/datenbank/ccp/dhm\\_ccp\\_add.php?s](http://www.dhm.de/datenbank/ccp/dhm_ccp_add.php?s)

Henie Onstad Kunstsentres arkivsamling

Heritage Revealed. Commission for Art Recovery, <http://www.commartrecovery.org/projects/heritage-revealed>.

Holocaust Claims Processing Office

Kommission für Provenienzforschung <http://www.provenienzforschung.gv.at/en/archiv/>

Munch Museets arkivsamling. <https://www.emunch.no/welcome.xhtml>

Nasjonalmuseets arkivsamling

Nazi-Era Provenance Internet Portal. "The Nazi-Era Provenance Internet Portal Project. <http://www.nepip.org/>

Provenance in the World War II Era, 1933-1945. "Lost Art Databases & Resources," [http://provenance.si.edu.jsp.lost\\_art\\_databases.aspx](http://provenance.si.edu.jsp.lost_art_databases.aspx)

Rape of Europa. "Restitutions To-Date." <http://rapeofeuropa.com/stolenRestitutions.asp>

*Report of the Spoliation Advisory Panel in respect of eight drawings now in the possession of the Samuel Courtauld Trust*, The House of Commons, London, 24. Juni 2009

*The Getty Provenance Index Databases Online*

<http://piweb.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb?path=pi/pi.web>

Victoria and Albert Museums hjemmeside. [www.vam.ac.uk/content/articles/e/entartete-kunst/](http://www.vam.ac.uk/content/articles/e/entartete-kunst/)

### **Muntlige kilder**

Birnbaum, Daniel. Foredragsholder på konferansen *Nazi-Looted Art and the Politics of Restitution* 20.-21. september i Stockholm.

Bresciani, Ana Maria. Henie Onstad Kunstsenter

Fredrich, Julia. Curator på Museum Ludwig Köln fra konferansen *Nazi-Looted Art and the Politics of Restitution* 20.-21. november 2018 i Stockholm

Fuhrmeister, Christian. Foredragsholder på konferansen *Nazi-Looted Art and the Politics of Restitution* 20.-21. november 2018 i Stockholm.

Gross, Raphael. President i Stiftung Deutsches Historische Museum fra konferansen *Nazi-Looted Art and the Politics of Restitution* 20.-21. september i Stockholm

Hansen, Tone. Direktør på Henie Onstad Kunstsenter

Koldehoff, Stefan fra konferansen *Nazi-Looted Art and the Politics of Restitution* 20.-21. november 2018 i Stockholm.

Kongssund, Anita. Nasjonalmuseete

Pettersen, Petra. Munch Museet.

Sætervik, Sunneva. Kulturdepartementet

Ulving, Einar Tore. Norsk kunstsamler