
«Die Geschichtsbilder in der Schweiz und im Kunsthaus Zürich halten sich hartnäckig»

Bevor im Kunsthaus Zürich die neue Ausstellung der Sammlung E. G. Bührle eröffnet wurde, war der wissenschaftliche Beirat geschlossen zurückgetreten – aus Kritik gegen die inhaltliche Ausrichtung. Jetzt erklären zwei seiner Mitglieder – Stefanie Mahrer und Angeli Sachs – erstmals ausführlich, wie es zum Showdown kam.

Von [Antje Stahl](#), 23.11.2023



Umgeben von Renoir, Braque, van Gogh, Degas, Picasso, Corot, Cézanne und Derain: Emil Georg Bührle in seiner Kunstwelt (eine Aufnahme von 1954). Dmitri Kessel/The LIFE Picture Collection/Shutterstock

Frau Sachs, Frau Mahrer, nur drei Wochen vor der Eröffnung ist der wissenschaftliche Beirat für die Neupräsentation der Sammlung E. G.-Bührle im Kunsthaus Zürich geschlossen zurückgetreten. Was hat Sie zu diesem dramatischen Schritt bewogen?

Angeli Sachs: Wir haben als Beirat die Arbeit des Kunsthauses ja ungefähr seit einem Jahr eng begleitet. Das bedeutet, dass wir die grundsätzlichen Überlegungen zur Ausstellung und ihre Konzeption mit dem Kunsthaus-team diskutiert sowie Ausstellungstexte gegengelesen und kommentiert haben. Nachdem im Frühjahr festgestanden war, dass die Ausstellung chronologisch ausgerichtet werden würde und sich an den Ankaufsdaten der Werke orientiert, sind wir immer noch davon ausgegangen, dass die Erwerbsumstände und die Geschichte der früheren Eigentümer, der verfolgten jüdischen Sammler und Sammlerinnen, im Zentrum stehen würden.

Diese Erwartung wurde jedoch nicht erfüllt?

Angeli Sachs: Im Sommer zeichnete sich an den ersten uns vorgelegten Ausstellungstexten dann ab, dass das Kunsthaus möglicherweise eine andere Erzählung verfolgt – was wir als Beirat bereits in dieser Phase kritisiert

haben. Als wir die Ausstellungstexte Anfang Oktober zum ersten Mal überhaupt gesamthaft lesen konnten und sich uns damit die Narration der Ausstellung erschloss, mussten wir erkennen, dass uns dieser Eindruck leider nicht getäuscht hatte: Trotz der kritischeren Darstellung Emil Bührles wird der Sammlungsaufbau eben nicht im Zusammenhang der genozidalen Dimensionen des nationalsozialistischen Kunstraubs und der Restitutionspolitik seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges thematisiert.

Sie hätten Ihren Rücktritt also nicht früher zu einem weniger dramatischen Zeitpunkt erklären können?

Sachs: Wir sind nicht leichtfertig zurückgetreten, es ging auch nicht um Effekthascherei. Unseren Rücktritt haben wir am 13. Oktober dem Kunsthaus schriftlich mitgeteilt. Wie unsere Stellungnahme an die Presse gelangen konnte, wissen wir nach wie vor nicht. Es ging uns allein um Inhalte der Ausstellung, hinter denen wir in der präsentierten Form nicht stehen können.

Lassen Sie uns diese Gesamtausrichtung konkretisieren. Was genau hätte aus Ihrer Sicht wie anders dargestellt werden müssen?

Stefanie Mahrer: Die einstigen Besitzerinnen der Kunstwerke werden zwar erwähnt – es werden ihnen Namen gegeben. Das Hauptnarrativ dreht sich aber nach wie vor um Emil Bührle. Das kann man besonders an der von Angeli Sachs angesprochenen Szenografie ablesen – also an der Tatsache, dass die Ausstellung nach den Ankäufen strukturiert wird. Diese Ankäufe hätten historisch im Zeitgeschehen verankert werden müssen. Nach Auffassung des Beirats hätte die Geschichte aus Sicht von Emil Bührle *und* aus Sicht der früheren Eigentümer, insbesondere der jüdischen Sammlerinnen, in Form von Gegenerzählungen präsentiert und damit als wechselseitig bezogene Geschichte dargestellt werden müssen. Da diese Parallel-erzählungen am Ende jedoch gänzlich fehlen, wurde weder unser noch der seitens des Kunsthauses doch sehr klar formulierte Anspruch erfüllt: sich bei dieser neu präsentierten Ausstellung endlich der unglaublich leidvollen und komplexen Geschichte des Kunstraubs, der Zwangsverkäufe im Zuge von Emigration und im Exil und der bislang vernachlässigten Geschichte der früheren Besitzerinnen anzunehmen. Die Geschichte der ehemaligen Eigentümerinnen, also der verfolgten Juden, die Werke unter Zwang verkaufen mussten, deren Werke auf den Kunstmarkt gelangt waren und schliesslich von Bührle erworben wurden, endet ja auch nicht im Jahr 1945-

...



Stefanie Mahrer, Angeli Sachs. Frederike Asaël, privat

Zu den Personen und zum Beitrag

Das Kunsthaus Zürich hatte sich vorgenommen, im November 2023 eine neue Ausstellung der Sammlung Bührle zu präsentieren – und damit der weltweit geäusserten Kritik an der ersten Präsentation im eigens dafür geschaffenen Erweiterungsbau ein vorläufiges Ende zu setzen. Kritisch begleitet werden sollten die dafür notwendigen kuratorischen Entscheidungen von einem wissenschaftlichen Gremium, zu dem insgesamt sieben Personen gehörten. Dieses Gre-

mium erklärte am 13. Oktober seinen Rücktritt.

Im Republik-Interview äussern sich **Ass.-Prof. Dr. Stefanie Mahrer**, die am Historischen Institut der Universität Bern unter anderem die Geschichte und Kultur der Juden in der Schweiz, in Deutschland und im britischen Mandatsgebiet Palästina/Israel erforscht; und **Prof. Angeli Sachs**, die lange als Kuratorin und Leiterin der Ausstellungen am Zürcher Museum für Gestaltung arbeitete sowie die Curatorial Studies an der Zürcher Hochschule der Künste leitete.

Darüber hinaus gehörten dem Gremium an:

Dr. Nikola Doll, die die Provenienzforschung am Kunstmuseum Bern leitet und sich unter anderem um die Aufarbeitung der Sammlung Gurlitt kümmert. **Muriel Gerstner**, die zum Vorstand des Vereins Omanut – Forum für jüdische Kunst und Kultur gehört. **Prof. Sarah Kenderdine**, die das Labor für Experimentelle Museologie an der École Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL) leitet. **Prof. Dr. Matthieu Leimgruber**, der als ausserordentlicher Professor für Geschichte der Neuzeit und Schweizer Geschichte an der Universität Zürich bereits seit 2017 mit der Erforschung der Entstehungsgeschichte der Bührle-Sammlung betraut worden war. Und der Schriftsteller **Thomas Meyer**.

In der neuen Ausstellung der Bührle-Sammlung muss man tatsächlich den Eindruck gewinnen, als spiele die Geschichte der jüdischen Sammlerinnen, die nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges gezwungen waren, Kunstwerke zu verkaufen, plötzlich keine Rolle mehr.

Mahrer: Emil Bührle erwarb einen Grossteil seiner Sammlung erst in den 1950er-Jahren. Seitdem das chronologische Ankaufskonzept der Ausstellung feststand, war also klar, dass die Nachkriegszeit sehr viel Platz einnehmen würde. In den Räumen, die sich diesen Jahren widmen, erfahren die Besucherinnen jedoch nur noch etwas über Emil Bührle und seine Firma, die Zürcher Lokalpolitik sowie das ein oder andere historische Weltereignis. Dass es zu diesem Zeitpunkt, also in der unmittelbaren Nachkriegszeit, Restitutionsprozesse gab, die Bührle direkt betrafen, und dass die Werke, die nach 1945 auf den Markt kamen, eine lange Vorgeschichte hatten, da viele aus dem Besitz von Verfolgten des nationalsozialistischen Regimes stammen, wird in den Räumen, die sich ebendieser Zeit nach 1945

annehmen, jedoch mit keinem Wort erwähnt: Die Kontextualisierung der Sammlungsgeschichte der Zeit nach 1945 ist deshalb unvollständig.

Sachs: Und die jüdischen Vorbesitzerinnen verschwinden sozusagen endgültig von der Bildfläche. Viele von ihnen verkauften auch nach dem Krieg Gemälde, weil sie verfolgt und enteignet worden waren, es ihnen an finanziellen Mitteln fehlte, sie verarmt waren und ihr Überleben sichern mussten.

Das Kunsthaus Zürich betont, die Ausstellung sei ein vorläufiges Ergebnis. 2024 soll die Schau erweitert werden und es steht auch noch eine Prüfung der Provenienzforschung aus, die im nächsten Sommer vorliegen soll. Warum hatten Sie keine Hoffnung, dass sich das Narrativ noch ändern wird?

Mahrer: Die Überarbeitung der Ausstellung nach dem Erscheinen des Provenienzberichts von Raphael Gross war von Anfang an angedacht, das stimmt. Trotzdem lässt sich hinter diesem Aufschieben und Warten auf den Gross-Bericht nicht verstecken, dass einige entscheidende Schritte nicht unternommen wurden. Die Provenienzforschung der Bührle-Stiftung selbst liegt vor, diese Erkenntnisse hätte das Ausstellungsteam kontextualisieren können. Der chronologische Aufbau nach Ankäufen basiert auf der Studie von Matthieu Leimgruber, die im November 2020 präsentiert wurde und in der er die Bührle-Sammlung anhand der Erwerbungs Geschichte dargestellt hat.

Matthieu Leimgruber war von Kanton und Stadt Zürich beauftragt worden, die Entstehungsgeschichte der Sammlung E. G. Bührle zu erforschen – und damit zu jenem Dokumentationsraum beizutragen, der bei seiner ersten Präsentation im Erweiterungsbau weltweit für Kritik gesorgt hatte. Nun gehörte Leimgruber wie Sie dem Beirat an. Waren das nicht denkbar schlechte Voraussetzungen für eine produktive Zusammenarbeit?

Sachs: Der Dokumentationsraum wurde ausschliesslich von Christoph Becker kuratiert. Matthieu Leimgruber durfte kurz vor der Eröffnung 2021 lediglich ein paar Korrekturen anbringen. In der neu strukturierten Ausstellung spielte der Dokumentationsraum als solcher aber keine Rolle mehr. Die entsprechenden Kontexte wurden im chronologischen Ablauf anders eingearbeitet.

Leimgrubers Forschungsbericht stand jedoch ebenfalls in der Kritik, die Geschichte aus der von Ihnen angesprochenen «Sicht der früheren Eigentümerinnen, insbesondere der jüdischen Sammler» nicht ausreichend berücksichtigt zu haben. Sie erwecken nun den Eindruck, als habe es unter Ihnen – in einem siebenköpfigen Beirat – überhaupt keine Meinungsverschiedenheiten gegeben.

Sachs: Ja, so formt sich ein Fussballteam, kann ich nur sagen. Sieben Menschen, die sich vor ihrer Einladung, die Neupräsentation der Sammlung Bührle im Kunsthaus Zürich zu begleiten, praktisch nicht kannten, die aus unterschiedlichen Richtungen kommen – Provenienzforschung, Szenografie, zwei Historikerinnen, zwei Museologinnen, ein Schriftsteller –, haben sich über der engagierten Arbeit an dieser Ausstellung wirklich zu einem Team formiert, das unglaublich gut zusammengearbeitet hat. Es gab sicher Kleinigkeiten, aber nichts, was die Gesamtausrichtung dessen, was wir zu sagen haben, infrage gestellt hätte.

Mahrer: Ich möchte noch einmal auf die Möglichkeiten, die historischen Kontexte der Verfolgung in das Konzept zu integrieren, zurückkommen. Provenienzdaten entstehen anhand der Rekonstruktion von Eigentumsverhältnissen, und wenn ich diese beurteile, bewege ich mich innerhalb eines historischen Interpretationsrahmens. So ein Interpretationsrahmen setzt ein bestimmtes Wissen voraus: betreffend die Verfolgung von Juden

in Deutschland, die Emigration von Juden in die Schweiz und die erzwungene Weiteremigration von Juden aus der Schweiz in andere Länder. Und er setzt auch Wissen voraus über die Beschlagnahmung von Besitztümern durch Raubkunstorganisationen des nationalsozialistischen Deutschlands in den besetzten Ländern. Dieses Wissen ist bekannt, und wir als Beirat haben darauf auch immer wieder hingewiesen, es hätte also in dem Ausstellungskonzept, wie es heute vorliegt, berücksichtigt und eingearbeitet werden können.

Warum ist das nicht geschehen? Diese Frage beschäftigt viele genauso wie die Suche nach den Verantwortlichen: Nach der Kritik an der ersten Präsentation der Sammlung von Emil Bührle gab es im Kunsthaus Zürich zwei prominente Neubesetzungen – Ann Demeester übernahm die Direktorinnenstelle und Philipp Hildebrand ist neuer Präsident der Zürcher Kunstgesellschaft. In welchem Austausch stand der Beirat, standen Sie mit ihnen?

Sachs: Ann Demeester hat das Projekt geleitet, an dem ein Kernteam des Kunsthauses arbeitete. Mit ihr und dem Team standen wir in engem Austausch.

Mahrer: Mit Philipp Hildebrand, dem Runden Tisch oder Raphael Gross und seinem Forschungsteam hatten wir keinen Kontakt. Das waren und sind voneinander getrennte Gremien.

Bestand eine Zusammenarbeit mit der Stiftung Bührle?

Sachs: Mit der Stiftung Bührle war der Beirat nicht in Kontakt. Wir wurden vom Kunsthaus als Beraterinnen des Ausstellungsteams hinzugezogen.

An wem scheiterten das von Ihnen geforderte Umdenken und der Wissenstransfer zwischen Forschung und Ausstellungsmachern denn: an der neuen Direktorin? Oder am Kernteam des Kunsthauses, das nicht erneuert wurde, seitdem Christoph Becker das Haus verlassen hat?

Sachs: Die jetzige Form der Neupräsentation der Sammlung Bührle ist eine Entscheidung des Kunsthauses, also der Direktorin und des Ausstellungsteams, die nicht den Empfehlungen des Beirats entspricht. Darüber gab es einen Dissens, der am Ende zum Rücktritt des Beirats geführt hat.

Dabei war Ann Demeester angetreten, die Geschichte umzuschreiben.

Mahrer: Die Geschichtsbilder in der Schweiz und damit auch im Kunsthaus Zürich halten sich hartnäckig. Das haben wir an der Rede von Herrn Hildebrand zur Ausstellungseröffnung gehört. «Die Schweiz hat den Zweiten Weltkrieg nicht angefangen», hat er gesagt. Das stimmt faktisch natürlich. Aber die Schweiz war wirtschaftlich sehr eng mit dem nationalsozialistischen Deutschland verbunden und hat davon enorm profitiert. Mit der Anerkennung dieser Fakten tut man sich hierzulande allerdings schwer. Man hat vor der Jahrtausendwende die Bergier-Kommission eingerichtet, die die Geschichte der Schweiz im Zweiten Weltkrieg und die Verflechtung des Landes mit dem Deutschen Reich untersucht hat. Für viele ist mit der Publikation der Ergebnisse die Aufarbeitung abgeschlossen. Die Arbeit der Kommission war und ist enorm wichtig, die Aufarbeitung der Geschichte ist mit ihr jedoch nicht abgeschlossen – eigentlich hat sie damit erst richtig begonnen. Jegliche Forschung gibt Anlass, weiterzuarbeiten, und es sind seither sehr viel mehr Forschungsleistungen zu dieser Thematik erbracht worden. Diese neue Forschung hat aber das Geschichtsverständnis vieler, auch das einer Bührle-Stiftung, ganz offensichtlich nicht erschüttern können.

Sachs: In unserem Zusammenhang lenkt die Frage danach, wer den Zweiten Weltkrieg begonnen hat, von der Grundproblematik ab. Es geht um die Verfolgung von Juden ab 1933 in Deutschland, die zu Emigration und Flucht geführt hat. Und um die Rolle der Schweiz, die mit dem national-

sozialistischen Deutschland kollaboriert hat sowie eine Flüchtlingspolitik betrieben hat, die es nur sehr wenigen verfolgten Jüdinnen ermöglicht hat, in der Schweiz zu bleiben. Dass die Schweiz zur selben Zeit zu einer Drehscheibe des Kunsthandels wurde, wirft ebenfalls einen langen Schatten. Und die Sammlung Bührle, eines Waffenproduzenten, ist geradezu ein exemplarisches Beispiel für diese Verflechtung – wirtschaftlich, aber auch hinsichtlich Verfolgung und Flucht. Warum wird das nicht so thematisiert? Warum sind diese Zusammenhänge nicht im allgemeinen Geschichtsbewusstsein verankert?

Mahrer: Zwischen 1945 und 1946 wurden die Gesetze zur Raubkunst erlassen, die 1947 nach Beratung mit der Bankervereinigung und Vertretern des Kunsthandels wieder ausgesetzt wurden. Die Bankiervereinigung und die Kunsthandelsvereinigung waren zwei Institutionen, die durchaus Interesse daran hatten, das Thema gleich wieder in der Versenkung verschwinden zu lassen. Diejenigen, die beraubt wurden, hatten damals kein Mitspracherecht, sie wurden erneut Gegenstand von Gesetzen, die andere für sie machten. Zudem waren sie dazu aufgefordert, nachzuweisen, wo sich die Werke zu diesem Zeitpunkt befunden haben, was in der Nachkriegssituation kaum möglich war. Werke wurden in grossem Massstab geraubt, an andere Orte gebracht, sie hatten neue Besitzer gefunden, die – wie wir wissen – wenig zur Aufklärung des Raubs beitrugen, Auskunft verweigerten oder den Besitz verschleierten. Diesem Unrecht muss eine Ausstellung Rechnung tragen. Es geht ja auch nicht nur um Werke, die kriegsbedingt verlagert wurden, also um Beute- und Raubkunst aus besetzten Gebieten beispielsweise. Die Konzentration auf den Zweiten Weltkrieg überlagert gerade die vielen Facetten verfolgungsbedingter Verluste, auch ausserhalb des deutschen Herrschaftsbereichs. Und es geht um den bislang in der Schweiz nicht geklärten privaten Vermögensentzug.

Veränderte Geschichtsbilder und neue Provenienzforschung ziehen möglicherweise neue Forderungen nach Restitutionen nach sich – und können solche, die in der Vergangenheit abgelehnt wurden, anders legitimieren. Werden also finanzielle Interessen bewahrt? Geht es am Ende ums Geld?

Sachs: Wenn restituiert wird, geht es auch um Werte. Es geht in erster Linie aber um Anerkennung, um die Anerkennung des Leids, der Enteignung, der Flucht, der Ermordung und um die selbstverständliche Bereitschaft, Menschen oder den Erben dieser Menschen, die ihres Eigentums beraubt wurden, ihr Eigentum zurückzugeben.

Dass es Ihnen darum geht, wird sehr deutlich. Die Frage ist, ob sich das Kunsthaus und die Stiftung Bührle Ihnen aus finanziellen Gründen nicht anschliessen.

Mahrer: Wenn es um Restitutionsbegehren gehen wird, die, nehmen wir das einmal an, aus dem Bericht von Raphael Gross entstehen, ist erst mal die Stiftung Bührle angesprochen. Die Zürcher Kunstgesellschaft als Trägerin des Kunsthauses – und damit auch das Kunsthaus selbst – wird sich aber selbstverständlich auch positionieren müssen. Als ein mit öffentlichen Mitteln finanziertes Museum, das diese Bilder aus der Sammlung Bührle heute zeigt, und als historische Akteurin, die in der Geschichte wirkte und ihren Verlauf beeinflusste.

Eine Kunstinstitution und Kunstgesellschaft muss sich auch als Akteurin verstehen, wenn es um Restitutionsforderungen für Werke aus ihrer eigenen Sammlung geht. Das Jahr 1945 zu einer Art Stunde null zu erklären, fungiert doch auch als Schutzschild für die Sammlung des Kunsthauses selbst – für umstrittene Werke wie «L'Évasion de Rochefort» von Edouard Manet, das 1955 erworben wurde, oder Edvard Munchs «Hafen

von Lübeck», der 1946 in die Sammlung kam.

Sachs: Das Kunsthaus Zürich hat sich zu einer neu ausgerichteten Provenienzforschung bekannt, seinen Stab vergrössert und die Arbeit rund um die Besitzverhältnisse intensiviert. Das betrifft aber seine eigene Sammlung und nicht die Sammlung Bührle. Dort ist die Stiftung Bührle für Restitutionsfragen zuständig. Dem Kunsthaus, also dem Ort, an dem die Sammlung Bührle gezeigt wird, kommt allerdings eine entscheidende Rolle bei der Vermittlung, also der historischen Kontextualisierung der Sammlung, des Sammlers, der Kunstwerke und ihrer Geschichte, zu.

Mahrer: Es ist ein langer Weg, den die Institution beschreiten muss – von der Begeisterung und Dankbarkeit für den tollen neuen Kunststandort und diesen grossen Kunstsponsor über die Kritik bis hin zur Aufarbeitung der eigenen Geschichte und Veränderung. Vielleicht war all das nicht in einem Schritt zu schaffen, auch wenn wir als Beirat darauf hingearbeitet haben.

Wahrscheinlich müssen Fragen zur neu ausgerichteten Provenienzforschung des Kunsthauses an anderer Stelle beantwortet werden. Sie waren als Beirat für die Neupräsentation der Bührle-Sammlung einberufen: Sagen Sie uns doch zum Abschluss, was Sie sich für die Zukunft der Bührle-Sammlung im Kunsthaus erhoffen.

Sachs: Ich bin natürlich sehr gespannt auf den Bericht von Raphael Gross und der Gruppe, mit der er arbeitet. Ich glaube, da werden viele verfolgungsbedingte Zusammenhänge herausgearbeitet werden, die wir jetzt noch gar nicht erahnen. Ich würde mir in jedem Fall wünschen, dass die Welt, die da systematisch ausgeplündert und vernichtet wurde, vom Kunsthaus wieder begreifbar gemacht wird. Dass wir verstehen, was das für Kontexte waren – das Verlagshaus Ullstein, die Familie Emden, die Familien Mendelssohn. Es gibt ja Vorbilder dafür: Im Pariser Museum Nissim de Camondo beispielsweise, das ich neulich besucht habe, gewinnt man einen Eindruck von dem Umfeld, aus dem Irène Cahen d'Anvers und ihr Porträt stammen. Ich würde mir wünschen, dass diese Sammler und Sammlerinnen, die verfolgt, beraubt und teilweise ermordet worden sind, in einer gewissen Form wieder sichtbar werden und ein Gegenbild darstellen zur Person und zum Wirken Bührles, sodass ein neuer Raum der Erzählung eröffnet wird, in dem wir verstehen, wie sich Geschichte in all ihren Dimensionen abgespielt hat.

Mahrer: Ich schliesse mich dem an. Die unterschiedlichen Ebenen der Geschichte und die Lebensgeschichten der unterschiedlichen Akteurinnen müssen stärker miteinander verflochten werden. Die Präsentation muss vielleicht auch stören, indem Besucherinnen damit konfrontiert werden, was zerstört worden ist, und nicht nur mit dem, was jetzt noch hier ist.

Es gibt viele Kuratoren, die denken, Gemälde und Kunstwerke sprächen für sich.

Mahrer: Wir wurden als Beirat übrigens immer wieder gefragt, ob man diese Ausstellung und diese Bilder überhaupt zeigen sollte. Wir würden darauf gerne antworten und betonen: ja, unbedingt. Es ist keine Lösung, die Bilder in ein Depot einzulagern. Sie eröffnen doch überhaupt erst die Möglichkeit, die Geschichte sichtbar und begreifbar zu machen, eine Erinnerungskultur zu etablieren und auf diese Weise auch ein ganz anderes Publikum anzusprechen als jenes, das man vielleicht in einem Geschichtsmuseum findet.