

INFOSperber

sieht, was andere übersehen.



Enthält die Bührle-Sammlung im Neubau des Zürcher Kunsthauses Raubkunst? Eine externe Überprüfung soll die genaue Herkunft der Bilder klären. © SRF

25 Jahre Washingtoner Raubkunst-Abkommen: Kein Grund zum Feiern

Thomas Buomberger / 3.12.2023 **Die Schweiz war massgebend an der Formulierung des Abkommens beteiligt. Doch sie kommt ihren Verpflichtungen nur zögerlich nach.**

Am 3. Dezember 1998 unterzeichneten 44 Staaten in Washington ein Abkommen, das die Suche nach Raubkunst erleichtern und für die Nachkommen der Opfer «faire und gerechte Lösungen» finden sollte. Die Schweiz war massgebend an der Formulierung des Abkommens beteiligt, doch kommt sie erst jetzt langsam ihren Verpflichtungen nach.

Die Schweiz war während des Zweiten Weltkriegs ein bedeutender Umschlagplatz sowohl für Raubkunst aus den von den Deutschen besetzten Gebieten als auch für Kunstobjekte, die geflüchtete Juden zur Finanzierung ihrer Flucht verkaufen mussten. Nachdem es Ende der 1940er Jahre zu Raubgut-Prozessen vor

Bundesgericht kam, bei denen rund 70 gestohlene Bilder aus Frankreich von ihren Schweizer Käufern zurückgegeben werden mussten, war Raubkunst jahrzehntelang kein Thema mehr. In der Schweizerischen Mediendatenbank (SMD) findet sich ein allererster Eintrag zu «Raubkunst» im Jahr 1993.

Ich verfasste damals eine Vorschau für einen von mir fürs Fernsehen SRF produzierten Film über Raubkunst, der kaum Beachtung fand. Dann taucht der Begriff drei Jahre lang nicht mehr auf, bis ich 1996 einen Artikel für den «Tages-Anzeiger» schrieb, der auf ein grösseres Interesse stiess. Ab 1997 nahm das Thema im Zusammenhang mit der Rolle der Schweiz im Krieg, der Diskussion um die nachrichtenlosen Vermögen und das von der Schweiz entgegengenommene Nazigold Fahrt auf. Anfänglich übernahm die NZZ die Themenführerschaft, um den Diskurs in ihrem – defensiven – Sinn zu steuern.

Recherchen zu Raubkunst: Vielerorts nicht gern gesehen

Aufgrund meines Artikels im «Tages-Anzeiger» fragte mich das Bundesamt für Kultur (BAK) an, ob ich eine ausführliche Studie über die Schweiz als Umschlagplatz für gestohlene Kulturgüter während der NS-Zeit verfassen wolle. Die Studie sollte unabhängig von der 1997 eingesetzten Unabhängigen Expertenkommission Schweiz-Zweiter Weltkrieg (UEK) und im Vorfeld der Washingtoner Konferenz erscheinen. Das sollte auch ein Signal sein, dass die Schweiz bei der Aufarbeitung von Raubkunst nicht untätig geblieben ist.

Das Thema war in der Museumsszene und im Kunsthandel unbeliebt. Schon im Vorfeld wurde versucht, den Autor schlecht zu machen. So schrieb der spätere Chefredaktor der NZZ am Sonntag, Felix Müller, einige Monate vor Erscheinen der Studie: «Über den Betrag, den er für seine Arbeit erhält, hüllt sich das BAK in Schweigen; Vermutungen, es könnte sich um rund 200'000 Franken handeln, liessen sich nicht bestätigen. Und wenn die Studie im Herbst in die Buchhandlungen kommt, wird der Autor möglicherweise zusätzlich noch am Verkaufserlös partizipieren.» Beides stimmte nicht. Auch im Nationalrat gab es kritische Anfragen zur Person des Autors und den Kosten.

Grosse Aufregung bis zum Bundesrat hinauf entstand, als ein Mitglied der UEK im Sommer 1997 das vertrauliche Manuskript einem amerikanischen Rechercheur zuspielte. Der Bundesrat befürchtete, mit diesem Leck könnten für die Schweiz unangenehme Informationen in die Medien gelangen, was die Verhandlungsposition der Schweiz an der Konferenz schwächen würde. Darauf wurde beschlossen, die Studie erst nach der Konferenz zu publizieren.

Die Arbeit des Rechercheurs wurde vielerorts nicht gerne gesehen. So beschwerte sich etwa die damalige Direktorin des Kunstmuseums Basel, Katharina Schmidt, bei der mit ihr bekannten Bundesrätin Ruth Dreifuss über die impertinenten Fragen des Historikers. Museen wie das Kunsthaus Zürich verweigerten die Auskunft oder lieferten nichtssagende Antworten, die privaten Archive der Kunsthändler Nathan und Feilchenfeldt blieben verschlossen und sind es bis heute. Auch die Stiftung Bührle

zeigte sich unkooperativ.

Schweizer Museen: Lange Zeit sehr defensiv

Im Vorfeld der Washingtoner Konferenz mussten die wichtigsten Schweizer Museen auf Druck des BAK ein Bekenntnis zum Umgang mit Raubkunst ablegen. Widerwillig erarbeiteten sie innerhalb weniger Tage eine lauwarmer Erklärung, in der sie schrieben: «Die unterzeichnenden Kunstmuseen sind problembewusst und sind, soweit irgend möglich, um Abklärung und Aufklärung in Bezug auf Kulturgüter, die während der nationalsozialistischen Herrschaft und des Zweiten Weltkriegs geraubt wurden, bemüht.»

Die Haltung der meisten Museen blieb aber noch während Jahren sehr defensiv. So betrieb Christian Klemm, der damalige Sammlungskonservator des Kunsthauses Zürich, Provenienzforschung gewissermassen im Nebenamt und kam zum Schluss, dass alles seine Ordnung habe. Auskünfte erteilte er selektiv, das Archiv blieb lange Jahre geschlossen. Mittlerweile arbeiten mehrere Provenienzforscher im Kunsthaus.

Wenige Tage nach der Washingtoner Konferenz erschien meine Studie, die von den Medien positiv aufgenommen wurde – ausser von der NZZ. Der damalige Feuilleton-Redaktor Matthias Frehner und spätere Direktor des Kunstmuseums Bern, hatte für seinen mit Furor geschriebenen Verriss eine ganze Zeitungsseite zur Verfügung. Ausgerechnet Frehner, der ursprünglich mit mir zusammen die Studie hätte durchführen müssen, aber sich aus bis heute unbekanntem Gründen zurückgezogen hatte. Und Felix Müller, damals Lokalredaktor, trat noch nach, sah in der fast 600-seitigen Studie nichts Neues und zog zum Thema Raubkunst das Fazit: «It's over.» Er sollte sich täuschen.

Das Washingtoner Abkommen und erste Restitutionen

Einige Museen begannen umzusetzen, was das Washingtoner Abkommen verlangte: die Suche nach Raubkunst und den früheren Eigentümern, bzw. deren Nachfahren. Das Kunstmuseum Chur restituierte als erstes ein Bild von Max Liebermann an die Erben des Industriellen Max Silberberg. Zwei Jahre später schenkte Michel Dauberville, der als Kind den Krieg in der Schweiz überlebt hatte, aus Dankbarkeit den Museen in Basel und St. Gallen je hälftig ein restituiertes Bild. Das Schweizerische Nationalmuseum gab ein silbernes Gefäss aus seiner Sammlung zurück. Ein Anspruch an eine Zeichnung von Van Gogh im Museum Römerholz in Winterthur wurde vom Bund vor einem amerikanischen Gericht bestritten. Diese Klage abzuwenden kostete den Bund weit über eine Million Franken.

Aus öffentlichen Museen gab es einige wenige bekanntgewordene Restitutionen, etliche Ansprüche wurden abgewehrt, einige sind noch offen, etwa im Kunsthaus Zürich oder der Sammlung Bührle. Zahlreiche Einigungen erfolgten vertraulich, es dürfte sich um ein paar hundert Objekte handeln. Um die Verpflichtungen des Washingtoner Abkommens, das völkerrechtlich nicht verbindlich ist, durchzusetzen, schaffte das BAK die Anlaufstelle Raubkunst, die indes lediglich bei Streitfällen

vermitteln kann. Sie sieht sich als Informationsdrehscheibe für Private und Institutionen aus dem In- und Ausland.

Eine der spektakulärsten Restititionen betraf das Bild «Improvisation Nr. 10» von Wassily Kandinsky. Es gehörte dem jüdischen Maler El Lissitzky und seiner nicht jüdischen Frau Sophie und hing in einem deutschen Museum. Die Nazis konfiszierten es und übergaben es mit Hunderten anderer Bilder dem «Verwerter» Ferdinand Möller. Auch nach Nazi-Gesetzen wäre diese Konfiskation von Privateigentum illegal gewesen.

Möller betrachtete nach dem Krieg das Bild als sein eigen und verkaufte es 1954 dem Basler Kunsthändler Ernst Beyeler, der es vermeintlich gutgläubig gekauft hatte. Nach Jahrzehnten meldeten sich die Erben Lissitzky und verlangten das Gemälde, das zu diesem Zeitpunkt auf etwa 50 Millionen Franken geschätzt wurde, zurück. Beyeler weigerte sich, es drohte ein Prozess vor einem Basler Gericht. Wenige Wochen vor Prozessbeginn einigte sich Beyeler und zahlte einen mutmasslich zweistelligen Millionenbetrag an die Erben.

Der Begriff «Fluchtgut»: Für findige Juristen eine Brandmauer

2001 erschien die im Rahmen der Unabhängigen Expertenkommission Schweiz-Zweiter Weltkrieg (UEK) verfasste Untersuchung «Raubgut – Fluchtgut», die mit dem Begriff «Fluchtgut» den Diskurs bis in die jüngste Zeit prägte. «Fluchtgut» ist eine analytische Kategorie und bezeichnet diejenigen Transaktionen, die geflüchtete Juden auf dem Territorium der Schweiz durchführten, um Flucht und Exil zu finanzieren. Sie blendet dabei die Kausalität völlig aus, also die Flucht vor dem mörderischen Nazi-Regime und Verkäufe in einer Notlage, unter Druck und oft zu tiefen Preisen.

Findige Juristen wie etwa der Bührle-Anwalt Alexander Jolles konstruierten aus dem analytischen Begriff «Fluchtgut» einen juristischen, indem sie argumentierten, die Schweiz sei eine funktionierende Demokratie, ein Rechtsstaat mit einem offenen Kunstmarkt gewesen, auf dem die Geflüchteten ihre Werke aus freiem Willen zu einem angemessenen Preis hätten verkaufen können. Also seien alle diese Geschäfte legal gewesen und geschützt vor Restitutionsforderungen. Das Konstrukt «Fluchtgut» funktionierte als Brandmauer, um alle Ansprüche zu erledigen. Und diese hielt tatsächlich jahrelang. Bis zum Fall Gurlitt.

Kunstmuseum Bern und die Gurlitt-Sammlung: Wegweisend für Provenienzforschung

Cornelius Gurlitt war der Sohn von Hildebrand Gurlitt, der als einer von vier so genannten Verwertern «entartete» Kunst im Auftrag der Nazis ins Ausland verkaufen konnte, um für die deutsche Rüstung Devisen zu beschaffen. Jedoch verkaufte er nicht alles, einen Teil rettete er über den Krieg und verkaufte ihn auf eigene Rechnung als rehabilitierter und angesehener Kunsthändler. Sein Sohn Cornelius Gurlitt erbe ein Konvolut von etwa 1500 Werken, das er aus noch heute unbekanntem Gründen dem Kunstmuseum Bern vermachte. Es wurde vermutet, dass sich in diesem Bestand