

Der Bührle-Komplex

Die Aufregung um die Bührle-Sammlung im Zürcher Kunsthaus war riesig. Die einen fürchteten ein Bührle-Mausoleum, die anderen eine NS-Gedenkstätte. Rekapitulation eines Skandals, der am Ende gar nicht so skandalös ist.
Von Benedict Neff



Der Waffenhändler und Kunstsammler Emil Georg Bührle in seiner Galerie in Zürich, 1954.

DMITRI KESSEL / THE LIFE PICTURE COLLECTION / GETTY

Emil Georg Bührle hat den Krieg als Chance verstanden. Im Ersten Weltkrieg wurde ein «wirklichkeitsfremder Ästhet und Philosoph» zu einem entschlossenen Mann, wie Bührle selbst bilanzierte. Im Zweiten Weltkrieg wurde er zum reichsten Schweizer – mit dem massenhaften Verkauf seines Spezialprodukts, der 20-mm-Flabkanone, an Nazideutschland. Gefördert wurde sein Handel von der Schweizer Regierung. Nebenbei legte Bührle das Fundament für eine einzigartige Kunstsammlung. Er nutzte auch hier die Zeit: Sein Kunsthändler Theodor Fischer in Luzern bezog Bilder von Hermann Görings Kunsthändler. Dieser lieferte die Bilder in die Schweiz zum Tausch gegen Devisen; gestohlene Kunst von jüdischen Besitzern. Plötzlich waren bedeutende Werke französischer Impressionisten zu haben, und genau danach suchte Bührle.

Er wusste, was er tat. Bevor er bei Fischer einkaufte, konsultierte Bührle seinen Anwalt. Dieser beschied ihm, dass er die Werke gegen eine Entschädigung zurückgeben müsse, falls sie gestohlen seien. Bührle griff zu. In den Raubgutprozessen der Schweiz, Ende der 1940er Jahre, gab er sich ahnungslos. Er habe die Werke «gutgläubig» gekauft. Obschon dies angesichts seiner Kontakte und Korrespondenzen ausgeschlossen ist, kam er vor Gericht damit durch. Dreizehn Werke musste er an die alten Besitzer zurückgeben, neun kaufte er gleich wieder zurück.

Es gibt nur wenige Fotografien, die Emil Georg Bührle zeigen. Auf der vielleicht bekanntesten sitzt er im Salon sei-

ner Villa an der Zollikerstrasse, umgeben von seinen Gemälden. Ein bedeutender Teil seiner Bilder hängt mittlerweile im Kunsthaus Zürich, im Chipperfield-Bau, den es ohne Bührles milliardenschwere Sammlung kaum gäbe. Wer sich die Ausstellung anschaut, dem fällt auf, dass auf dem Rahmen jedes Bildes ziemlich penetrant «Sammlung Bührle» steht. Es ist wie ein Stempel, den der tote Sammler auf jeden Cézanne, Monet und Renoir drückt. Bührle hat sich in die Kunstgeschichte eingeschrieben, die Stadt- und die Weltgeschichte. Ein später Triumph? Vielleicht, jedenfalls Anlass für Ärger.

Nach dem Krieg machte er weiter

Ein «Nazi-Erbe» verfolge das Kunsthaus Zürich, schrieb die «New York Times» im vergangenen Jahr zur Eröffnung des Chipperfield-Baus. Dankbar schienen manche Schweizer Zeitungen die negative Presse aus dem Ausland aufzugreifen. Ein Hauch von deutschem Schuldkomplex konnte man daraus lesen: Die Schweiz stand am Pranger. Die «Republik» schrieb von einem «epochalen Desaster». Der Autor des Artikels hatte 2012 anlässlich der Zürcher Abstimmung über den Chipperfield-Bau noch von «einer der grossartigsten privaten Impressionistensammlungen» geschwärmt. Diese werde das Kunsthaus zum Nutzen des Tourismus und zur Freude der Kunsthaus-Besucher in eine völlig neue Liga katapultieren. Der Jargon erinnert an Städtemarketing. Was war in der Zwischenzeit passiert?

Mit Ethik schien sich Bührle wenig zu befassen, allenfalls mit Recht, und dieses war in vielen Fällen dehn- und umgebar.

Dass Bührle ein skrupelloser Kunstsammler und Waffenlieferant war, der sich auch Nazis freundschaftlich verbunden fühlte, ist schon lange bekannt. Dass er im Krieg weiter sammelte und zusammenkaufte, was ihm gefiel, ebenfalls. Der verstorbene britische Kunsthistoriker Douglas Cooper schrieb 1961: «Bührle beschäftigte sich nicht stark mit Überlegungen zu umstrittenen Zuschreibungen oder Provenienzen, vorausgesetzt, dass er durch das betreffende Kunstwerk berührt und angezogen war.» Mit Ethik schien sich Bührle wenig zu befassen, allenfalls mit Recht, und dieses war in vielen Fällen dehn- und umgebar. Hatte er Gewissensbisse wegen seines Waffenhandels? «Nicht im Geringsten», sagte Bührle in einem Interview 1942, man müsse die Menschen nehmen, wie sie seien. Das bedeutete auch, ihnen zu geben, was sie wollten. Zum Beispiel Waffen.

Als der Erste Weltkrieg zu Ende war, war für den Offizier eines Maschinengewehrzugs die Zeit zur Heimkehr noch nicht gekommen. Vorerst machte er noch eine Weile beim «Freikorps Roeder» mit und jagte Kommunisten. Als er 1924 in die Schweiz ging, um die Werkzeugmaschinenfabrik Oerlikon zu sanieren, war der Auftrag dahinter klar: Bührle sollte helfen, die deutsche Wiederaufrüstung, die der Versailler Vertrag verbot, auf Schweizer Boden voranzutreiben. Als Unternehmer ist er vor allem als Rappenspalter bekannt geworden. Das heisst, nicht in jedem Fall: In manchen Geschäftsjahren waren die Provisionszahlungen höher als die Löhne sei-

ner Mitarbeiter. Beziehungen und Netzwerke mussten mit Schmiergeldern gepflegt werden, um Aufträge zu sichern. Zwangsarbeiterinnen beschäftigte Bührle auch, wie der «Beobachter» im vergangenen Jahr herausgefunden hat.

All das will sagen: Bührle war ein ruchloser Unternehmer, und die Schweiz hat keinen Grund, ihm ein ehrendes Andenken zu bewahren, im Gegenteil.

Zeitgeistige Heuchelei

Das plötzliche Entsetzen, das im Herbst 2021 anlässlich der Eröffnung des Chipperfield-Baus ausgebrochen ist, hat aber etwas Heuchlerisches. Was hatte sich geändert? Bührles Sammlung befand sich nicht mehr in einem atomisierbaren Depot an der Zollikerstrasse, sondern in einer öffentlichen Sammlung. Da gelten andere Regeln hinsichtlich Transparenz. Dann hat sich aber vor allem auch der Zeitgeist gewandelt.

Plötzlich war die Forschung zur Herkunft der Bilder seitens der Bührle-Stiftung nichts mehr wert. Während die Stiftung der Überzeugung ist, dass die 170 Bilder, die im Kunsthaus gezeigt werden, von problemloser Herkunft sind, werden nun Zweifel geäussert. Zum Teil von Personen, die zuvor die Provenienzforschung der Stiftung noch als absolut vorbildhaft hervorgehoben haben. Wenn nicht von Raubkunst, so könnte die Sammlung doch von Fluchtgut durchsetzt sein, wird vermutet; von Werken also, die jüdische Besitzer während der Nazizeit aus Not verkauft haben, um ihre Flucht zu finanzieren. Rechtlich ge-

sehen besteht für solche Bilder keine Pflicht zur Rückgabe. Allerdings sehen das Washingtoner Abkommen (1998) und die Erklärung von Theresienstadt (2009) vor, dass auch in solchen Fällen nach «fairen und gerechten Lösungen» zu suchen ist. Die Schweiz hat beide Regelungen mitunterschieden.

Die französische Kunsthistorikerin Bénédicte Savoy erklärte unlängst in einem Interview, das Washingtoner Abkommen habe ein Bewusstsein dafür geschaffen, «dass Museen zum Teil Horte des Horrors geworden sind». Das Humboldt-Forum in Berlin mit seiner Kolonialkunst vergleicht sie mit «Tschernobyl», radioaktiv verseuchtes Gelände. Das Buch, das die Debatte um die Bührle-Sammlung im vergangenen Jahr befeuert hat, heisst «Das kontaminierte Museum». Es folgt damit dem Wording von Forschern wie Savoy. Wenn man die Vorstellung der Kontamination ernst nehmen will, dann ist der nächste Schritt, dass der Betrachter von den kontaminierten Gegenständen affiziert, moralisch korumpiert wird. Das Museum wird gleichsam zu einem Ort der Unmöglichkeit, es sei denn, es betreibt minuziöse Herkunftsforschung nach Anleitung der Restitutionsfanatiker. Der positive Nebeneffekt: viel Arbeit für historisches und juristisches Fachpersonal.

Die Schweizer Künstlerin Miriam Cahn findet die Situation im Kunsthaus mittlerweile so unerträglich, dass sie ihre ausgestellten Werke zurückverlangt – zum einstigen Verkaufspreis. Der «Spiegel» ist von dieser «modernen Jeanne d'Arc» begeistert: «Wegen Cahn kann sich nun niemand mehr wegducken, zu viel Licht fällt auf die Sache. Sie bewahrt das Land davor, dass es sich selbst belügt.»

Die Blasendiskussion

Aber wer belügt sich eigentlich? Die Gefahr, dass man Bührle zu positiv beurteilen würde, ist nicht erkennbar. Klar, die «Weltwoche» musste ein Porträt über einen «grossen Unternehmer» schreiben, der «im Einklang mit den Sitten und Gesetzen seiner Zeit» handelte. Alles andere wäre irritierend gewesen. Alt-Bundesrat Christoph Blocher sieht den Streit um die Sammlung als «typische Folge einer moralistisch verseuchten Gesellschaft». Kontaminiert wäre in diesem Sinne nicht die Bührle-Sammlung, sondern derjenige Teil der Öffentlichkeit, der die Debatte um diese Sammlung so aufgeregt führt.

In Wahrheit findet die Diskussion um die Bührle-Sammlung in relativ engen Zirkeln statt. Es ist die Diskussion von einigen Historikern, Politikern, Journalisten, Kunstinteressierten und Zugewandten. Es ist eine Blasendiskussion,

man versucht sich gegenseitig zu belästigen und zu schützen. Die meisten, die sich mit der Sammlung wissenschaftlich beschäftigt haben, gehen mittlerweile auch prophylaktisch auf Distanz zu ihr. Man möchte schliesslich nicht selbst noch verstrahlt werden.

Der Historiker Erich Keller («Das kontaminierte Museum») arbeitete mit dem Kollegen Matthieu Leimgruber an einer Studie zur Bührle-Sammlung, die die Stadt und der Kanton Zürich 2017 bei der Universität Zürich in Auftrag gegeben hatten. Keller zerstritt sich mit Leimgruber und machte ihm später den Vorwurf, er habe sich vom Steuerungsausschuss der Studie gängeln lassen und manches geschönt. Der Historiker Jakob Tanner wiederum findet den Leimgruber-Bericht «inhaltlich substantiell und insgesamt gelungen». Es ist ein bisschen wie bei Corona. Jeder glaubt an die Studie, an die er glauben will. Internationale Experten beobachten die Debatte gespannt, denn wie Zürich mit dieser Sammlung umgeht, könnte Signalcharakter haben. Währenddessen schauen sich Tausende Besucher die Sammlung an. Kaum jemand dürfte dabei ein schlechtes Gewissen haben.

Auch die Bührle-Stiftung und das Kunsthaus spielen in der Affäre eine unselbige Rolle. 2001 beschied die Stiftung Bührle dem für Raubkunst zuständigen Team der Bergier-Kommission, das Sammlungsarchiv mit allfälligen Belegen und Dokumenten zu Bilderkäufen sei vernichtet worden. 2008 tauchte das Archiv plötzlich wieder auf. Als die Bührle-Ausstellung im Herbst zu einem Skandal zusammengeschrieben wurde, hielten das Kunsthaus und die Stiftung eine der jämmerlichsten Medienkonferenzen ab, die die Schweiz gesehen hat. Schon damals unter Anleitung eines Kommunikationsberaters. Es war eine Pressekonferenz inklusive einer merkwürdigen Lüge. So berief sich der Kunsthaus-Direktor auf eine Unterhaltung mit Ronald Lauder, dem Präsidenten des Jüdischen Weltkongresses. Diese hatte es allerdings nie gegeben, wie das Kunsthaus später eingestehen musste. Vertrauen konnte so nicht entstehen.

Der Kern des öffentlichen Streits liegt letztlich wohl weniger in der Provenienzforschung als in der Darstellung von Emil Georg Waffenhändler Bührle. Hier besteht ein fundamentaler Interessenkonflikt. Auf der einen Seite ist die Stiftung, die ihren Namenspatron als bedeutenden Sammler impressionistischer Kunst ehren und daneben vieles ausblenden möchte. Auf der anderen Seite eine kritische Öffentlichkeit, die sich die Bilder gern gefallen lässt, in unterschiedlichen Abstufungen aber eine Art

Die Gefahr, dass man Bührle zu positiv beurteilen würde, ist nicht erkennbar.

Grusel-Raum für den Zürcher Waffenhändler wünscht. Während die einen fürchten, der Dokumentationsraum im Chipperfield-Bau verkomme zu einem Bührle-Mausoleum, gab der Direktor der Bührle-Stiftung zu bedenken, die Sammlung dürfe nicht zu einer «Gedenkstätte für NS-Verfolgung» werden.

Mann der Ordnungstruppe

Der Dokumentationsraum war in seiner ersten Fassung eine Peinlichkeit. Er schien weniger dokumentieren als verschleiern zu wollen. Bis vor kurzem war die Stiftung hochsensibel, wenn es um die Biografie von Bührle ging. Begriffe wie «Waffenhändler» waren zu vermeiden, lieber sprach man von einem «Industriellen». Auch den Begriff «Freikorps», der so paramilitärisch und potenziell aggressiv klingt, mochte man nicht und bevorzugte die Bezeichnung «Ordnungstruppen». Bührle ordnete demgemäss die Dinge in Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg. Eine jüdische Familie, die Bührle 1939 ein Bild verkaufte, ist nach der Diktion der Stiftung auch nicht aus Deutschland geflüchtet, sondern hat das Land lediglich verlassen.

Das sind Beispiele, die zeigen, wie die Stiftung fast siebzig Jahre nach dem Tod von Bührle tickt. Mittlerweile wurde der Dokumentationsraum etwas angepasst. Den Verantwortlichen muss klar sein, dass alles Balsamierende, Verschleiern weg muss. Gleichzeitig sollte man ein gewisses Verständnis für die Familienstiftung haben: Dass sie wenig Interesse hat, Negativ-PR für ihren Ahnen zu betreiben, ist nachvollziehbar.

Am 24. Februar veröffentlichte die Bührle-Stiftung die Leihverträge mit dem Kunsthaus Zürich, sowohl den alten Vertrag von 2012 als auch den neuen von 2022. Man fragt sich, warum die Stiftung sich nicht schon viel früher dazu durchringen konnte. Der Leihvertrag hatte stets etwas Ominöses. Es bestand der Verdacht, die Stiftung habe sich zum Schutz von Bührles Sammlung und Andenken zu viel herausgenommen. Seine Publikation wurde in den Medien dann mehrheitlich mit Wohlwollen aufgenommen. Einen Leihvertrag offenzulegen, ist zwar nicht üblich. In diesem Fall war es aber nötig. Eine Krise erfolgreich zu meistern, erfordert oft, sich schnell in das Unvermeidliche zu geben. Die Bührle-Stiftung brauchte dazu Monate.

Im alten Leihvertrag war Provenienzforschung kein Thema. Er wurde noch vor der Volksabstimmung von 2012 geschlossen und war stark geprägt von den Vorstellungen der Kinder von Bührle: Hortense Anda-Bührle und Dieter Bührle. So verpflichteten sie das Kunsthaus etwa, den Namen «Sammlung Bührle» gross an

die Aussenfassade des Neubaus zu schreiben – in der gleichen Buchstabengrösse wie die Anschrift «Kunsthaus Zürich». Sie, die unter dem Ruf ihres Vaters litten, versuchten ihren Namen zu rehabilitieren. Die Nichtthematisierung der Provenienzforschung im Vertrag von 2012 reflektiert natürlich auch, wie wenig Interesse dem Thema damals beigemessen wurde. Man sah die Lawine, die schon im Anrollen war, nicht kommen oder glaubte, man könne sich dagegenstemmen. Im selben Jahr wurde die Sammlung von Cornelius Gurlitt gefunden.

Die Diskussion um die Bührle-Sammlung ist an dem neuen Vertrag nicht spurlos vorübergegangen. Gemäss diesem ist nun das Kunsthaus für die Provenienzforschung zuständig. Und er verpflichtet es dazu, die Richtlinien der Washingtoner Konferenz und der Erklärung von Theresienstadt anzuwenden.

Erstaunliche Ruhe

All dies ist nicht zum Schaden der Bührle-Stiftung. Gleichzeitig dürfte sich damit aber auch an der Sammlung nicht viel ändern. Seit 2010 sind die Werke und Angaben zu ihrer Herkunft auf der Website der Bührle-Stiftung öffentlich einsehbar. Im Grunde kann jeder anfangen zu forschen. Gerade weil die Sammlung seit Jahren verhältnismässig transparent ist, wäre es eher erstaunlich, wenn es nun noch zu Restitutionsfällen käme. Die Kritiker der hausgemachten Bührle-Provenienzforschung haben die Sammlung intensiv verdächtigt, aber letztlich keine konkreten Hinweise auf unrechtmässigen Besitz geliefert. Es wäre deshalb nicht verwunderlich, wenn die weiteren Nachforschungen auch zeigen würden, dass die Verdächtigungen übertrieben waren.

Und jetzt ist es erst mal erstaunlich ruhig. Die Zürcher Wahlen sind vorbei. Die Alternative Liste hat wenig Grund, die Sozialdemokraten um Stadtpräsidentin Corine Mauch mit dem Thema weiter zu piesacken. Gleichzeitig schaffen der Leihvertrag und der Subventionsvertrag Rahmenbedingungen, gegen die auch die einstigen Kritiker der Bührle-Stiftung kaum noch etwas einwenden können.

«Sie wissen, dass ich Waffen fabriziere, und Sie werden daher verstehen, dass ich an Publizität nicht interessiert bin», soll Bührle einmal gesagt haben. Das Zitat liest sich wie ein ironischer Zeitkommentar. An Publizität mangelt es dem Mann, der 1890 in Pforzheim geboren und 1956 in Zürich gestorben ist, bis heute nicht. Die Sorge, dass die Geschichte dem Kunstsammler noch ein sonniges Plätzchen bescheiden könnte, ist jedoch schon lange unbegründet.

Das Kunsthaus Zürich muss über die Bücher

Die Stadt verlangt ein neues Konzept für die Dokumentation der Sammlung Bührle

THOMAS RIBI

Im Herbst war Corine Mauch vorsichtig. Sie könnte sich den Dokumentationsraum zur Sammlung Bührle im neuen Kunsthaus durchaus «etwas weniger trocken» vorstellen, sagte die Zürcher Stadtpräsidentin, als nach der Eröffnung des Neubaus Kritik laut wurde. Heute äussert sich die Stadt wesentlich deutlicher, wenn es um die Art und Weise geht, wie dem Publikum die Geschichte der Sammlung Bührle und des Waffenfabrikanten und Sammlers Emil Georg Bührle nähergebracht werden soll.

«Es wird erwartet, dass die neue Direktion ein neues Vermittlungskonzept erarbeitet und umsetzt» – so steht es in dem am Donnerstag veröffentlichten Antrag, mit dem der Stadtrat dem Parlament den neuen Subventionsvertrag mit der Kunstgesellschaft unterbreitet. Und weiter ist dort zu lesen: Sowohl im Inhalt wie in der Form bleibe die Dokumentation der Sammlungsgeschichte hinter den Erwartungen zurück, die vor der Eröffnung des Erweiterungsbaus formuliert worden seien.

Deutliche Worte

Das sind deutliche Worte, zumindest im Antrag, mit dem der Stadtrat dem Ge-

meinderat den Vertragsentwurf vorlegt. Im Vertrag selber klingt das Ganze weniger dramatisch. Seine Bestimmungen unterscheiden sich nicht wesentlich von denen im Leihvertrag zwischen der Stiftung Bührle und dem Kunsthaus. Auch dieser verpflichtet das Museum darauf, den Sammler und die Sammlung nach dem neuesten Forschungsstand historisch zu verorten. Doch der Text des Subventionsvertrags ist das eine, das andere ist die Begleitmusik. Der Auftrag der Stadt ans Kunsthaus ist klar. Der Raum muss neu gestaltet werden. Ganz neu.

Das Kunsthaus muss also über die Bücher. Nicht nur, was die Darstellung von Emil Bührle betrifft. Schon vor der Eröffnung des Erweiterungsbaus warfen Historiker dem Kunsthaus und der Stiftung Bührle vor, die Aufarbeitung der Sammlung hinsichtlich der Provenienz der Bilder sei nur von der Sammlung selbst geleistet, aber nicht von externen Fachleuten überprüft worden. Zudem wurde die Qualität der Provenienzforschung infrage gestellt. Die Stadtpräsidentin kündigte daraufhin an, eine unabhängige Kommission einzusetzen. Das ist noch nicht geschehen. Man arbeite daran, heisst es.

Aber der Subventionsvertrag hält klar fest, dass die Provenienzforschung Sache des Kunsthauses ist und nicht der

Der Text des Subventionsvertrags ist das eine, das andere ist die Begleitmusik.

Stiftung. Das Museum wird verpflichtet, die Richtlinien des Washingtoner Abkommens über NS-verfolgungsbedingte Kulturgüter und ihre Nachfolgeerklärungen anzuwenden – und keine Werke mehr auszustellen, bei denen es Hinweise auf NS-verfolgungsbedingten Entzug gibt. Dies hält auch der Leihvertrag mit der Stiftung Bührle so fest.

Mehr Geld, mehr Bilder

Damit setzt die Stadt um, was die Stadtpräsidentin im Herbst angekündigt hatte. Sie verpflichtet das Haus ausdrücklich dazu, die gesamten Sammlungsbestände in die Provenienzforschung einzubeziehen. Und sie verbindet die Verpflichtung zur Provenienzforschung mit einem dezidierten Plädoyer dafür, auf nationaler Ebene eine unabhängige Kommission zu schaffen, die in Streitfällen zwischen Erben, die Ansprüche erheben, und Museen vermittelt. Nur eine solche Kommission, wie sie viele europäische Länder bereits kennen, könne dazu führen, dass sich eine einheitliche Praxis entwickle, so der Stadtrat. Im Nationalrat ist eine Motion mit dieser Forderung hängig.

Natürlich geht es in einem Subventionsvertrag auch um Geld. Um mehr Geld diesmal. Damit der Betrieb des erweiterten Kunsthauses finanziert wer-

den kann, sollen die jährlichen Beiträge der Stadt Zürich um 4,5 Millionen auf 12,8 Millionen Franken erhöht werden. Das war bereits vor der Abstimmung über den Erweiterungsbau bekannt. Mit ihm hat sich die Ausstellungsfläche um rund 80 Prozent vergrössert, der Personalbestand wächst um rund 75 Prozent. Statt nur 10 kann das Kunsthaus künftig 20 Prozent seiner Sammlung zeigen.

Für ein breites Publikum

Das kostet, und deshalb meldet die Stadt auch ein paar Wünsche an. So wird das Kunsthaus verpflichtet, in Ausstellungen nicht nur die hiesige und die internationale Kunstszene zu berücksichtigen, sondern auch «verschiedene Kulturräume» einzubeziehen. Ausdrücklich festgeschrieben wird auch der Auftrag, Kunst «einem möglichst breiten Publikum» zugänglich zu machen und zu vermitteln. Schliesslich soll das Ganze auch noch wirtschaftlich sein. Als Orientierungsmarke gelten laut Vertrag jährlich rund 400 000 Besuchende, über fünf Jahre gerechnet. Vor der Eröffnung des Neubaus lag die Besucherzahl zwischen 230 000 und 270 000. Die Kunstgesellschaft hat dem Vertrag bereits zugestimmt. Nun wird der Gemeinderat darüber beraten.