

Mit der Eröffnung des Kunsthaus Zürich rückt die Sammlung Bührle die Fragen nach Raubkunst und Provenienzforschung in den Fokus sowie die Frage, wie ein Land damit historisch, moralisch und juristisch umgeht

Symptom Bührle als Schweizer Problem?

GABRIEL HEIM

«Die Schweiz war Umschlagplatz für Raubgut und Fluchtgut aus NS-Deutschland und den besetzten Gebieten.» Diese kategorische Feststellung stammt aus Band 1 des Bergier-Berichts aus dem Jahr 2001. Das war vor 20 Jahren. Seither haben sich viele Archive geöffnet, eine neue Generation von Kunsthistorikern ist herangewachsen und in global vernetzte Datenbanken lassen sich nun immer mehr Indizien, Hinweise und Namen finden, die auf weitere Fährten «verlorener», versteckter oder unredlich erworbener Kunstwerke führen. Wer dachte, dass sich die Suche nach Kulturgütern lückenhafter Provenienz mit dem Verblässen der Erinnerung entschleunigen würde, irrt. Das Gegenteil ist der Fall, obwohl die statistisch dokumentierte Zahl der Rückgaben NS-verfolgungsbedingt entzogener Kulturgüter stagniert, denn die aktuellen Besitzer von Kunstwerken mit fraglicher Herkunft sind – selbst wenn sie dies vermuten oder gar erkennen – nicht gesetzlich zur

«Wer als Käufer oder Vermittler an diesem Handel mitwirkte, hatte weder gesetzliche Einschränkungen noch öffentliche Empörung zu befürchten.»

Rückgabe an ehemalige Eigentümer verpflichtet. Insbesondere Privatpersonen sind durch eine Verjährung geschützt und für öffentliche Institutionen wie Museen oder Bibliotheken bestehen neben der Entscheidung zur Rückgabe noch weitere Lösungsmöglichkeiten wie Rückkauf, Dauerleihvertrag oder Tausch, welche durchaus praktiziert werden. Umso mehr, als längst nicht alle Funde so spektakulär sind,

dass Erben, Museumsdirektoren oder Kulturpolitiker sich darüber öffentlich entrüsten.

Wie diffizil die Sachverhalte dennoch sind, lässt sich einer Stellungnahme der Leiterin Provenienzforschung des Kunstmuseums Bern entnehmen. Angefragt, ob laut eigener Medienmitteilung alle Werke restituiert wurden, die im Zusammenhang mit dem Kunstfund Gurlitt als «eindeutig NS-verfolgungsbe-

DER BESUCH DER ALTEN DAME

Von Friedrich
Dürrenmatt
Inszenierung:
Nicolas Stemann
Premiere:
17. Sept. 2021,
Pfauen

Schauspielhaus
Zürich

Stadt Zürich Kultur Swiss Re MIGROS Kulturprozent Zürcher Kantonalbank



File CCP

COLLEGIUM POINT WIESBADEN.
Collection G u r l i t t Hamburg.

no. Painter and subject Classification.

1920	Liebersmann		
	Wagon in the Sandmills	F.	
1930	Liebersmann		
	two riders on the beach	F.	
1930/1	Dutch 17th c. Betseker?		
	Two children making soapbubbles.	F.	
1932/1	Gurlitt, Louis		
	Cattaro (Dalmatia)	F.	
1932/2	German 18th cent.		
	Flower Stillife	F.	
1932/3	Gurlitt, Louis		
	Mountain Landscape	F.	
1932/4	Gurlitt, Louis		
	Forest Landscape	F.	
1932/5	Gurlitt, Louis		
	View of Helicon and Farness	F.	
1932/6	Gurlitt, Louis		
	Plain of Theben	F.	
1932/7	Putz. Portrait of a girl	F.	
1932/8	Gurlitt, Louis		
	Pyramide of Cestius	F.	
1932/9	Dix, Otto. Self-Portrait	F.	
1932/10	Passin. Two women and a man	F.	
1932/11	Nolde. Seashore	F.	
1932/12	Dix. Head of a girl	F.	
1934/1	George Michel. Landscape	F.	
1934/2	" " Stormy Sky	F.	
1934/3	George Michel		
	Landscape with Mill	F.	
1934/4	George Michel. Landscape	F.	
1934/5	" " Landscape	F.	
1934/6	" " Landscape with two windmills	F.	
1936	Courbet. The father	F.	
1937	Cals. Sealandscap	F.	
1937/1	Rayaki? Men playing at cards	F.	
1937/2	German about 1840		
	Portrait of a Lady	F.	
1937/4	Gurlitt, Louis. Clouds	F.	
1937/5	" " View on Gardanee	F.	
1937/6	Weisgerber		
	Painter and three Nudes	F.	
1937/7	French 18th cent. Genave?	F.	
	Peasant family in a cabin	F.	
1937/8	Dupre, Victor. Landscape	F.	
1937/9	Kruger.		
	Hauptmann v. Blumenthal	Dr.	
1937/10	Gurlitt, Louis		
	Wald near Wursen	F.	
1937/11	Guardi. Entrance to a		
	Monastery	F.	
1937/12	Gurlitt, Louis		
	Falerma and Nonto Pellegrino	F.	
1937/14	Dietrich 1770		
	Italian Peasants around a fireplace	Dr.	
1937/15	Engl. 18th cent.		
	Landscape with windmill	F.	
1937/16	Courbet. Landscape with rocks.	F.	
1939/1	Gurlitt, Louis		
	Study of Clouds	F.	

**Hildebrand Gurlitts
Liste der 1945
beschlagnahmten
Werke.**

nur heissen, dass am Berner Kunstmuseum auch weiterhin ein Klärungsbedarf zu einzelnen Objekten des Legats besteht, vielleicht für immer?

Undurchsichtiges Fluchtgut

Noch zäher weil undurchsichtiger, ist die Erforschung des sogenannten Fluchtguts. Ein Begriff, der von den Autoren des Bergier-Berichts zum Thema Transfer von Kulturgütern in und über die Schweiz eingeführt wurde. In Abgrenzung zur Kategorie der gezielt geraubten Kulturgüter, deren Verschwinden aus Museen, Privatsammlungen oder Depots sich streckenweise rekonstruieren lässt, werden in der Schweiz mit Fluchtgut diejenigen Kulturgüter benannt, die von ihren rechtmässigen Eigentümern, mit der Absicht sie vor dem Zugriff der NS-Behörden in Sicherheit zu bringen, mit Vorliebe hierher transferiert wurden. Dies konnte in den frühen 1930er Jahren noch mit dem eigenen Koffer erledigt werden, später dann auch durch Kurier, gut vernetzte Kunsthändler oder gerissene Intermediäre. Kunst war und ist immer noch ein beweglicher Vermögenswert, der in Notlagen zu Geld gemacht werden kann, um damit zu retten, was noch zu retten ist – und sei es das Leben! Für wertbeständige Fluchtware fanden sich stets Abnehmer: Passionierte Sammler, denen Objekte manchmal auch gezielt unter Marktwert angeboten oder vermittelt werden konnten, Galeristen, Museumskuratoren oder Liebhaber von Raritäten. Dazu Anita Halde-mann, Leiterin Kunst und Wissenschaft am Kunstmuseum Basel: «Wir sind sehr froh, dass wir aktuell keine akuten Fälle von Raubkunst bei uns in Abklärung haben. Hingegen ist die Frage, wie wir mit Fluchtgut umgehen, sehr akut. Ich gehe davon aus, dass in allen Schweizer Museen sogenanntes Fluchtgut existiert. Bestände dieser Herkunft sind zwar nicht von juristischer Relevanz, doch sie stellen für jedes Museum eine moralische Herausforderung →

dingt entzogen» identifiziert wurden, erhält man die Auskunft, dass sich nach der jüngsten Restitution – einer Zeichnung von Carl Spitzweg – im Legat Gurlitt keine Kunstwerke oder Artefakte mehr befinden, für die ein ver-

folgungsbedingter Entzug belegt sei. Gleichzeitig wird aber darauf hingewiesen, dass «Abklärungen zu Kunstwerken des Legats Cornelius Gurlitt mit lückenhafter Provenienz im Zeitraum von 1933 bis 1945 andauern». Kann

**GALERIE DURCHGANG
PETERSGRABEN 31, BASEL**

**17.9.2021
AB 15 UHR**


**“IT COSTS
NOTHING TO
BE NICE, BUT
IT COSTS
EVERYTHING
NOT TO BE.”**

Steve Kaufman



**BIG HEART.
BIG OPENING.**

**EINE GALERIE ÖFFNET
HERZ UND TÜR.
MIT DER WELTWEIT
UMFANGREICHSTEN
SAMMLUNG DER WERKE
VON STEVE KAUFMAN.**



rung dar. Unser Kupferstich-Kabinett mit etwa 300 000 Objekten ist noch nicht vollständig digitalisiert und aufgearbeitet. Gut möglich, dass sich in diesem Teil unserer Sammlungen auch Exemplare finden werden, die sich als Fluchtgut erweisen.»

Wenig Risiko

Dass die Schweiz ein erstklassiger Markt für den Umschlag von Kunstwerken war, deren Entwendung als «verfolgungsbedingt» betrachtet werden muss, war keine verborgene Tatsache. Das galt auch für Objekte, die damals nur der Vorsorge halber ins Land gelangten und bei Bedarf barzahlende Abnehmer fanden. Wer als Käufer oder Vermittler an diesem Handel mitwirkte, hatte weder gesetzliche Einschränkungen noch öffentliche Empörung zu befürchten.

Das wusste auch Emil Bührle, der zwischen 1941 und 1945 insgesamt 93 Werke bei in der Schweiz etablierten Kunsthändlern wie Theodor Fischer, Fritz Nathan oder Tony Aktuaryus kaufte. Von diesen Ankäufen wurden später 13 als Raubgut identifiziert. Dass sich der Magnat dessen bewusst war, dass der Erwerb der ihm angebotenen Bilder ein Nachspiel haben könnte, daran erinnern sich Beteiligte. Einerseits die Galeristin Marianne Feilchenfeldt: «... und da hat [Bührle] sehr offen darüber gesprochen, dass er die Sachen gekauft hat, weil er sie sehr schön fand, und dass er immer

«Kunst war, und ist immer noch ein beweglicher Vermögenswert, der in Notlagen zu Geld gemacht werden kann.»

dachte, wenn das irgendwie nicht mit rechten Dingen zugegangen sein sollte, dass er sich nachher mit den Vorbesitzern auseinandersetzen muss...» Und auch ihr Sohn Walter erinnert sich: «[Bührle] war sich der Problematik bewusst und sagte voller Ironie, er werde diese Bilder nach dem Krieg vom richtigen Besitzer nochmals kaufen müssen.» Diese Haltung lässt ahnen, dass der Sammler Bührle sein Raubgut nach dem Krieg nur gerade als Kavaliersdelikt seines Galeristen, als lästigen Fauxpas ohne Folgen abgetan hatte. Von einem Unrechtsbewusstsein war er jedenfalls weit entfernt, dies um so mehr, als er sich ein Jahr nach dem

Einmarsch der Wehrmacht in Paris zu einer Einkaufstour dahin aufgemacht hatte, wohl wissend, dass Werke französischer Impressionisten «zu relativ billigen Bedingungen» dort zu erwerben sind, Werke die ganz offensichtlich ihren jüdischen Besitzern enteignet worden waren.

«Die grosse Mehrheit aller von Emil Bührle getätigten Kunstkäufe erfolgte nach dem Zweiten Weltkrieg, insbesondere zwischen 1951 und 1956», stellt der dieses Jahr veröffentlichte Forschungsbericht «Kriegsgeschäfte, Kapital und Kunsthaus» fest. «In den fünfziger Jahren war das Risiko, Raubkunst zu erwerben, mindestens so gross wie während der NS-Zeit», stellt Anita Haldemann dar. «Was auch immer angeboten wurde, hätte unter dem Generalverdacht der verfolgungsbedingten Enteignung stehen müssen, doch man schloss die Augen davor. Die Thematik war nicht spruchreif.»

Wenig Rückgaben

Im Jahrzehnt nach Kriegsende konnten sich die Überlebenden oder ihre Nachkommen kaum Gehör für ihre Forderung nach Rückgabe enteigneter, gestohlener oder unter Zwang verkaufter Kunstwerte verschaffen. Schon der Nachweis des Eigentums war nach den eigenen biografischen Brüchen kaum zu erbringen. Obwohl der Raub des Eigentums der Juden durch das International Military Tribunal 1945 als Verbrechen gegen die Menschlichkeit im völkerrechtlichen Sinne verankert wurde, hatten Privatpersonen keinen direkten und unmittelbaren Anspruch gegenüber einem Staat. Zudem lief in der Bundesrepublik, von wo aus vermutlich neben Raubgut auch grosse Mengen sogenannten Fluchtguts versickert waren, die Frist für die Anmeldung von Ansprüchen am 1. April 1958 aus.

Kommt hinzu, dass die von Deutschen in Drittländern geraubten Kunstwerke dahin zurückgeführt wurden. Es oblag dann den jeweiligen Verwaltungen, die Werke an die ehemaligen Eigentümer zurückzugeben beziehungsweise über den weiteren Umgang zu entscheiden. In vielen Fällen haben die Regierungen der im Krieg von Deutschland besetzten Staaten die Kunstwerke ungeachtet ihrer Herkunft in die eigenen Sammlungen aufgenommen oder teilweise auch in späteren Jahren verkauft. Durch diese Praxis mögen erhebliche Mengen Raubgut, dessen Provenienz nun mühselig aufgeschlüsselt werden muss, im Lauf der Jahrzehnte auf den Kunstmarkt gelangt sein. Sowohl die alliierten Massnahmen wie auch die Restitutionspraxis der Bundesrepublik Deutschland in den 1950er und 1960er Jahren werden heute – insbesondere bezogen auf den nationalsozialistischen Kulturgutraub – als ungenügend angesehen. Bis zur 1998 erfolgten Verabschiedung der «Grundsätze der Washingtoner Konferenz in Bezug auf Kunstwerke, die von den Nationalsozialisten beschlagnahmt wurden», der sogenannten Washingtoner Erklärung, wurden seit 1945 nur wenige Kunstwerke ihren rechtmässigen Besitzern zurückgegeben. ●

Meret Oppenheim heim



KUNST
MUSEUM
BERN

Kanton Bern
Canton de Berne

CREDIT SUISSE
Partner Kunstmuseum Bern

Mon exposition — 22.10.21 – 13.2.22