

Kapital, Kunst(haus) und Kriegsgeschäfte: Die Sammlung Bührle

Erich Keller & Matthieu Leimgruber, Universität Zürich

Auszug aus dem Forschungsbericht «Kontextualisierung Sammlung Bührle» für Stadt und Kanton Zürich (Abgabe Ende 2019)

Geschichtskontor, Universität Zürich, 21.05.2019

Work in progress, bitte diesen Text nicht weiterverbreiten!

Inhaltsverzeichnis

1. Die Sammlung Bührle, das Kunsthaus und die Stadt Zürich – die Geschichte einer Verflechtung
Das Kunsthaus Zürich, Emil G. Bührle und die Werkzeugmaschinenfabrik Oerlikon
Welche Erinnerungskultur?
2. Die Debatten um die Rolle der Schweiz im 2. Weltkrieg und ihre Auswirkungen auf die Sammlung Bührle
Raubkunst in der Sammlung Bührle?
3. Fluchtgut: eine Analysekategorie der Geschichtswissenschaft?
Die Grundlagen der Bührle-Provenienzforschung
4. Die Geschichte der Sammlung Bührle als eine Geschichte von Translokationen

Anhang – Die Kunstkäufe von Emil Georg Bührle, 1936-1956

Grafik 1. Anzahl Kunstkäufe und Kaufpreise

Grafik 2. Die Kunstkäufe und das Vermögen von E.G. Bührle

Tabelle 1. Die geographische Verteilung der Kunstkäufe von Emil Georg Bührle

Tabelle 2. Verkäufer und Kunsthändler

Tabelle 3. «Bewegungen» der Bilder und Skulpturen der Sammlung Bührle

1. Die Sammlung Bührle, das Kunsthaus und die Stadt Zürich – die Geschichte einer Verflechtung

Eine Sammlung kennt keinen Endzustand, sie ist nie vollendet, und nie wird sie in ihrem Bestand dauerhaft stabil sein. Nicht bloss, dass Sammlungen stetig weiter anwachsen oder, im Gegenteil, zerfallen können, so werden sich auch ihre Bedeutungen im Laufe der Zeit verändern. Also die Art und Weise, wie sie eingeschätzt und wahrgenommen, wovon sie abgegrenzt, in welche Zusammenhänge sie gesetzt werden. Besonders evident ist dies bei sichtbaren, also bekannten und wertvollen Kunstsammlungen, die im Umfeld von Kulturgüterverschiebungen, wie sie oft Krieg und Verfolgung begleiten, entstanden sind. Kunsthistorische Provenienzforschung ist hier in jüngster Zeit in doppelter Hinsicht wichtig geworden.¹ Zunächst in ihrer aufklärenden Funktion, Auskunft über die *trajectoires* der einzelnen Objekte zu geben. Zum anderen soll sie bei Sammlungen mit «sensiblen Dingen»² die Legitimation von Besitz und Standort klären.

So kann sie auch instrumentell zur Stabilisierung einer Sammlung beitragen – und damit, dies betrifft insbesondere bedeutende, aber umstrittene Kunstsammlungen, längerfristig zu ihrem *enrichissement*,³ ihrer Anreicherung oder Bereicherung, ihrer Wertsteigerung. Denn ausserordentliche Dinge wie Kunstobjekte bilden, so die Soziologen Luc Boltanski und Arnaud Esquerre, den Kern einer bestimmten «Bereicherungsökonomie»,⁴ in der bestimmte Bewertungsinstrumente und ihre Akteure – von Universitäten, Museen zu KunstkritikerInnen – dafür sorgen, dass Kunstobjekten Wert zugeschrieben werden kann.⁵

Die Kollektion des Waffenfabrikanten Emil G. Bührle gehört zweifellos in die Kategorie einer solchen sichtbaren und auch umstrittenen Sammlung. Denn nebst der Bewunderung für die darin enthaltenen wertvollen Meisterwerke folgt ihr die Kritik wie ein Schatten, kaum wird sie in der Öffentlichkeit gezeigt. Zuletzt im Frühjahr des Jahres 2019, als eine Auswahl von 57 ihrer Werke in Paris ausgestellt wurde. Wie gerne spräche man eigentlich, so die Zeitung *Le Monde* nicht ohne

¹ Zur Geschichte der Provenienzforschung im NS-Kontext: Fuhrmeister, Christian: Provenienzforschung neu denken, in: Bomski, F. et al. (Hg.): Spuren suchen. Provenienzforschung in Weimar (Klassik Stiftung Weimar Jahrbuch 2018/9, Göttingen 2018, S. 17–32, hier 17–20.

² Brandstetter, A. und Hierholzer, V.: Sensible Dinge. Eine Einführung in Debatten und Herausforderungen, in: Dies.: Nicht nur Raubkunst! Sensible Dinge in Museen und universitären Sammlungen, Göttingen 2018, S. 11–28, hier S. 13.

³ Wir übernehmen hier den Ausdruck: Boltanski, Luc u. Esquerre, Arnaud: Bereicherung. Eine Kritik der Ware (fr.: *Enrichissement. Une critique de la marchandise*), Berlin 2018 (Paris 2017), S. 35–36.

⁴ Boltanski/Esquerre, Bereicherung, S. 36.

⁵ Boltanski/Esquerre, Bereicherung, S. 351–354.

Polemik, über die Gemälde.⁶ Stattdessen konzentrierte sich der Beitrag auf die Geschäfte des «Marchand de mort» mit der deutschen Wehrmacht und seine Raubkunstkäufe.⁷

Das Kunsthaus Zürich, Emil G. Bührle und die Werkzeugmaschinenfabrik Oerlikon

1958 wurde der markante, unterstelte Erweiterungsbau des Kunsthauses Zürich eröffnet. Das in die Jahre gekommene Gebäude am Heimplatz, 1910 eröffnet und in den Anfangsjahren ganz auf die schweizerische Kunstproduktion ausgerichtet, hatte er sich schon früh als zu klein konzipiert erwiesen und musste in der Folge immer wieder vergrößert werden.⁸ Doch diese Massnahmen waren nur Flickwerk, denn allen Beteiligten war klar, dass nur eine substantielle Museumserweiterung den neuen Anforderungen der Zeit genügen würde.

Schon 1941 hatte Emil G. Bührle, als alleiniger Inhaber der Werkzeugmaschinenfabrik Oerlikon (WO) und Kunstsammler, erklärt, zwei Millionen Franken für einen Neubau spenden zu wollen.⁹ Seit den 1930er Jahren war er einfaches Mitglied der Kunstgesellschaft gewesen, 1940 wurde er unter Präsident Franz Meyer Mitglied der Sammlungskommission des Kunsthauses. **Diese Ernennung spiegelt wohl die Bedeutung seiner ersten Kunstkäufe (s. Anhang).** Damit beginnt auch die enge Verflechtung zwischen dem Kunsthaus Zürich und Emil G. Bührle, respektive seiner Sammlung. Franz Meyer muss 1946 zurücktreten, nachdem bekannt wurde, dass er Mitunterzeichner der Eingabe der Zweihundert vom November 1940 gewesen war, die vom Bundesrat eine enge Anlehnung der Schweiz an NS-Deutschland forderten.¹⁰ Darauf hin wird Franz Meyer von Bührle in den Aufsichtsrat von dessen 1949 gegründeten Privatbank IHAG berufen. Die IHAG finanziert heute die Stiftung Sammlung Bührle und nutzt intensiv Kunstwerke aus der Sammlung Bührle für ihr eigenes Marketing.¹¹

1944 wurde der Zuschuss für den Kunsthaus-Neubau von Emil G. Bührle verdoppelt und als 1951 eine städtische Vorlage zur Übernahme der restlichen Baukosten durch die öffentliche Hand

⁶ Für die Ausstellung, siehe: <www.museemailol.com/en/emil-buhrle-collection>. Dagen, Phillipe: Emil Bührle, collectionneur spoliateur, in: *Le Monde*, 2.4.2019, S. 17.

Für frühere Polemiken, siehe z.B. Nicole Dubreuil-Blondin, *L'entrepreneur et les impressionnistes. Exposition de la collection d'Emil G. Bührle présentée au Musée des beaux-arts de Montréal du 3 août au 14 octobre 1990*, RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review, Vol. 17, No. 2 (1990), S. 180-183. Michael Kimmelman, *Was This Exhibition Necessary?*, *New York Times* 20.5.1990.

⁷ Was der Kunstkritik Etienne Dumont in der Wirtschaftszeitung *Bilan* zu deutlicher Kritik an Dagen und seinem Artikel bewegte: <www.bilan.ch/opinions/etienne-dumont/polemique-le-musee-maillol-presente-a-paris-57-tableaux-de-la-fondation-buhrle>.

⁸ Klemm, Christian: *Kunsthaus Zürich*, Genf 1992, S. 5–7.

⁹ Buomberger, Thomas: *Bührle als Kulturförderer. Eigennutz und Grosszügigkeit*, in: Buomberger et al. (Hg.): *Schwarzbuch Bührle. Raubkunst für das Kunsthaus Zürich?*, Zürich 2015, S. 159–179.

¹⁰ Protokoll der Vorstandssitzung des Kunsthaus Zürich, 29.1.1946. *Kunsthaus Archiv*, 10.30.10.12, Zürcher Kunstgesellschaft.

¹¹ <https://www.pbihag.ch/de-ch/stiftung-sammlung-buehrle/story-go> (11. Mai 2019)

an der Urne scheiterte, übernahm Emil G. Bührle kurzerhand die gesamten, sich am Ende auf acht Millionen Franken belaufenden Kosten.¹²

Der Anbau schuf viel neue Fläche und bot die Voraussetzungen für ein neues, der Zeit angepasstes Ausstellungskonzept. Sein grosser Saal, er ist nach dem noch vor der Eröffnung 1956 unerwartet verstorbenen Emil G. Bührle benannt, ermöglicht seither das Zeigen umfangreicher Wechselausstellungen. Doch nicht nur vergrösserte sich 1958 die Ausstellungsfläche, sondern auch die Bedeutung des Kunsthauses Zürich. Durch die vermutlich grösste private Schenkung, die die Stadt Zürich bis zu diesem Zeitpunkt je erhalten hatte, wurde es von einem Museum von regionaler Bedeutung zu einem mit nationaler Ausstrahlung.¹³

Im Jahr 2021 nun erfährt das Kunsthaus Zürich durch die Eröffnung des Annexbaus aus der Hand des Architekten David Chipperfield erneut eine bedeutende Erweiterung. Damit würde sich künftig, so die Erwartungen, die Zahl der Besucherinnen und Besucher verdoppeln. Dies soll vor allem mit dem Einzug der Sammlung Bührle erreicht werden, die ihren festen Platz im Chipperfield-Bau erhalten wird – ein «Quantensprung» für das Kunsthaus, nur «in Paris wäre der publikumswirksame Schwerpunkt Französische Malerei noch besser vertreten.»¹⁴ Die Finanzierung der Kunsthaus-Erweiterung erfolgt über Beiträge der Zürcher Kunstgesellschaft (ZKG) und der Stadt Zürich von je 88 Mio. Franken, die Stadtzürcher Stimmberechtigten haben im November 2012 dazu ja gesagt. Der Kanton beteiligt sich mit 30 Mio. Franken aus dem Lotteriefonds. Zudem räumt der Kanton der Stiftung Zürcher Kunsthaus (SZK) ein zinsloses, dauerndes Baurecht am Grundstück Heimplatz Nord ein. Die Gesamtsumme der Beiträge von 206 Mio. Franken basiert auf den Zielkosten von 180 Mio. Franken, sowie Reserven.

Vom Einzug ins Kunsthaus Zürich profitiert auch die Sammlung Bührle, die früher als Privatmuseum in einer Villa an der Zollikerstrasse am Zürichberg untergebracht war und jährlich lediglich 10'000 BesucherInnen verzeichnete. Ungebetenen Besuch erhielt die Sammlung dort im Februar 2008, als im vermutlich grössten Kunstraub Europas vier besonders hochpreisige Gemälde im Wert von etwa 180 Millionen Franken gestohlen wurden. Sie konnten später unter abenteuerlichen Umständen zwar sichergestellt werden, jedoch zeigte sich, dass das Privatmuseum nicht der geeignete Ort war, solche Schätze aufzubewahren.¹⁵ Die

¹² 1958 übernahm dessen Witwe Charlotte Bührle auch die später dazu gekommenen Kosten in der Höhe von Fr. 800'000.– für den Einbau des Restaurants in vollem Umfang, s.: Buomberger, Kulturförderer, S. 176.

¹³ Siehe: Meyer, Franz: o.T., in: Kunsthaus Zürich (Hg.): Sammlung Emil G. Bührle, Zürich 1958, S. 12; Briner, Eduard: Die bauliche Neugestaltung des Zürcher Kunsthauses, in: Neue Zürcher Zeitung, 9.6.1958, S. 1;

¹⁴ <www.kunsthaus.ch/de/information/erweiterung/projekt/idee/> (Stand: 8.5.2019)

¹⁵ Alois Feusi, Der Raubüberfall auf die Sammlung Bührle hallt noch immer nach, NZZ 8.2.2018.

BesucherInnenzahlen gingen nach dem Überfall drastisch auf nur noch wenige Hundert zurück, worauf die Stiftung, der die Sammlung Bührle gehört, beschlossen hatte, die Einladung des Kunsthauses auf eine komplette Überführung anzunehmen.¹⁶

Hatte der vom Kriegsmaterialproduzenten Emil G. Bührle finanzierte Erweiterungsbau das Kunsthaus Zürich in seiner Bedeutung von der lokalen auf die nationale Bühne gehoben, soll das in der Sammlung Bührle geronnene Kapital das Haus in die internationale Topliga der Kunstmuseen befördern. Kapital, das aus dem schwungvollen Kriegsmaterialexport während des Zweiten Weltkriegs (1939–1945; insbesondere aus Lieferungen an NS-Deutschland), des Koreakriegs (1950–1953; Lieferungen an die US-Streitkräfte) und des globalen Wettrüstens während der Frühphase des Kalten Kriegs stammt.

So ist die Geschichte der Sammlung Bührle also unauflösbar verwoben mit der Entwicklung, Produktion und dem Export von Kriegsmaterial durch die WO im „Zeitalter der Extreme“¹⁷ – lokal, national wie international, darunter auch in kriegsführende Staaten und Krisengebiete des globalen Südens. In diesen historischen Kontext miteingeflochten ist durch die Finanz- und Kunstkapitalströme, wie gesehen, die Geschichte des Kunsthauses Zürich.

Welche Erinnerungskultur?

Im Auftrag von Stadt und Kanton Zürich findet sich der Anspruch, die historische Kontextualisierung der Sammlung Bührle müsse «international vorbildhaft» den «Umgang mit einer politisch, belasteten’ Kunstsammlung»¹⁸ präsentieren.

Es lässt sich nicht bestreiten, dass die nun schon Jahrzehnte dauernden und immer wieder aufflammenden Debatten um Emil G. Bührle und seine Sammlung¹⁹ in einem übergeordneten Rahmen die für die Schweiz problematischen Verflechtungen zwischen Politik, Kriegswirtschaft und Rüstungsindustrie, Kunstmarkt und der Beraubung und Verfolgung der europäischen Jüdinnen und Juden im Zweiten Weltkrieg betreffen. **Diese Kontexte sind aus unserer Sicht untrennbar mit der Sammlung Bührle verbunden.** Sie lassen sich nicht reduzieren auf den ohnehin längst

¹⁶ <www.kunsthhaus.ch/fileadmin/templates/kunsthhaus/pdf/erweiterung/zukunft_buehrle_kunsthhaus_d_2011.pdf> (Stand: 8.5.2019)

¹⁷ Hobsbawm, Eric: Das Zeitalter der Extreme.

¹⁸ Projektauftrag der Stadt Zürich (Auftraggeber/in: Stadt und Kanton Zürich, RR J. Fehr, STP C. Mauch) vom xxx.

¹⁹ Dies sind u.a.: (O.H.): Die Bührle Saga. Festschrift zum 65. Geburtstag des letzten aktiven Familiensprosses in einer weltberühmten Waffenschmiede, Zürich 1981 (Erw. NA 1986); Buomberger, Thomas: Raubkunst – Kunstraub. Die Schweiz und der Handel mit gestohlenen Kulturgütern zur Zeit des Zweiten Weltkriegs, Zürich 1998; Francini Tisa, Esther, Heuss, Anja & Kreis, Georg: Fluchtgut–Raubgut. Der Transfer von Kulturgütern in und über die Schweiz 1933–1945 und die Frage der Restitution (Veröffentlichungen der UEK, Bd. 1), Zürich 2001; Hug, Peter: Schweizer Rüstungsindustrie und Kriegsmaterialhandel zur Zeit des Nationalsozialismus. Unternehmensstrategien, Marktentwicklung, politische Überwachung (Veröffentlichungen der UEK, Bd. 11 in 2 Teilbd.), Zürich 2002); Buomberger, Thomas & Magnaguagno, Guido (Hg.): Schwarzbuch Bührle. Raubkunst für das Zürcher Kunsthaus?, Zürich 2015;

bekanntem, direkten Zusammenhang zwischen Rüstungsgeschäften und ihren finanziellen Gewinnen, die den Aufbau der Kunstsammlung finanzierten.

Die Tage der Produktion von Kriegsmaterial auf dem ehemaligen Werkgelände der Werkzeugmaschinenfabrik Oerlikon durch die Rheinmetall Air Defence AG dürften bald gezählt sein. Immer wieder droht der Konzern mit dem Abzug seiner Niederlassung, sollten die Waffenexportbestimmungen in der Schweiz nicht weiter gelockert werden.²⁰ Das Werkareal, auf dem einst Rüstungsgüter für Armeen aus aller Welt gefertigt wurden, hat sich indes längst in einen ganz anderen *lieu de mémoire* verwandelt.²¹ Rund um den ehemaligen WO-Standort erinnern Strassennamen an Fluchthelfer, Kommunistinnen und Gewerkschafter, geflüchtete jüdische Künstlerinnen und Künstler oder Gegner des Naziregimes.²² Die Vermutung ist naheliegend, dass mit diesem Strassenbenennungskonzept ein erinnerungskulturelles Gegengewicht zum historisch kontaminierten Waffenareal geschaffen werden sollte.

Was wissen wir über die Konzeption des Kunsthausneubaus? Auf demselben Stockwerk, auf dem künftig die Sammlung Bührle zu sehen sein wird, soll direkt gegenüberliegend eine weitere private Kunstsammlung gezeigt werden. Es ist die des jüdischen Pelzhändlers Werner Merzbacher (*1928), dessen Familie erfolglos versuchte, in die USA zu emigrieren. 1940 wurden die Eltern Julius und Hilde Merzbacher-Haymann in Konstanz von den Nationalsozialisten verhaftet, den Kindern Werner und Rolf gelang die Flucht in die Schweiz. Die Eltern wurden später deportiert und vermutlich 1943 im KZ Majdanek ermordet. Rolf Merzbacher erkrankte, vermutet wird ein Zusammenhang mit der traumatisierenden Verfolgung, und blieb sein weiteres Leben in psychiatrischer Pflege, wo er 1983 starb. Werner hingegen wanderte 1949 in die USA aus, weil die Schweiz beiden Brüdern die Einbürgerung verwehrte. Dort wurde er vermögender Pelzhändler und baute seine Kunstsammlung auf.²³ So stehen die beiden Sammlungen, die von Bührle und die von Merzbacher, für zwei Migrationsprofile – und für zwei gänzlich verschiedene Schicksale, dem eines Opfers und dem eines Profiteurs des Nationalsozialismus.

Im Erdgeschoss wird eine permanente Dada-Schau ihren Platz finden, also jene radikale Avantgarde, die sich als künstlerische Rebellion gegen die Sinnzerstörung angesichts des

²⁰ Einen aktuellen Überblick bietet Marie-José Kolly / Michael Surber / Anna Wiederkehr, Die Schweiz debattiert über Kriegsmaterialexporte. Aber wie viel exportiert sie, wohin und was genau? NZZ Online, <www.nzz.ch/schweiz/schweizer-kriegsmaterialexporte-die-wichtigsten-antworten-ld.1421077> (Stand: 20.12.2018).

²¹ Nora, Pierre: Zwischen Geschichte und Gedächtnis, Frankfurt a.M. 1998.

²² Keller, Erich: Neu-Oerlikon, WOZ; Ineichen, Stefan: Zürich 1933–1945. 152 Schauplätze, Zürich 2009, S. 353–357.

²³ Spuhler, Gregor: Gerettet – zerbrochen. Das Leben des jüdischen Flüchtlings Rolf Merzbacher zwischen Verfolgung, Psychiatrie und Wiedergutmachung, Zürich 2011; Rachum, Stephanie: Eine Geschichte aus zwei Sammlungen: Bernhard und Auguste Mayer / Werner und Gabriele Merzbacher, in: Bezzola, Tobia und Schädler, Linda (Hg.): Fest der Farbe, Köln 2006, S. 14–28.

Schreckens des Ersten Weltkriegs begriff. Nach heutigem Stand ist noch ungewiss, ob das Haus eine Art von erläuterndem, inhaltlichem Gesamtkonzept erhalten wird und wie dieses aussehen könnte. Immerhin ist die Zusammensetzung doch, zumindest aus unserer Sicht, erklärungsbedürftig.

Institutionen wie Museen dürfen als öffentliche Orte der Erinnerungskultur nicht zurückfallen hinter geschichtswissenschaftliche Erkenntnisse.²⁴ Sie sind «Akteure der Vergangenheit und unserer Zeit sowie eine Herausforderung für die Zukunft».²⁵ Der nur noch in Konturen sichtbare Gedächtnisort der ehemaligen Waffenschmiede in Oerlikon und der neu im Hochschulquartier entstehende des Kunsthauses sind unsichtbar, aber untrennbar miteinander verbunden – zumindest, solange sich das historische Wissen um diesen Zusammenhang im kulturellen Gedächtnis halten kann. Es muss immer wieder daran erinnert werden: Der Kulturgüterraub durch die Nationalsozialisten stellt die «grösste Eigentumsverschiebung in der europäischen Geschichte seit der Säkularisierung der Kirchengüter» dar. Seine materiellen Folgen sind «bis heute nicht bewältigt, die moralischen Dilemmata unauflösbar, die kulturellen Zerstörungen kaum zu ermessen».²⁶

2. Die Debatten um die Rolle der Schweiz im 2. Weltkrieg und ihre Auswirkungen auf die Sammlung Bührle

Die Grundlagen für eine kunsthistorische Aufarbeitung der Sammlung Bührle wurden 2002 gelegt.²⁷ Damals wurde der Kunsthistoriker Lukas Gloor neuer Konservator und Direktor der Stiftung.²⁸ Er löste Christian Bührle ab, der als Enkel des Sammlers und Unternehmers seit 1999 die Stiftung geleitet hatte, in der Nachfolge von der Witwe Emil G. Bührles, Charlotte Bührle-Schalk und Hortense Anda-Bührle, der gemeinsamen Tochter. Mit dem Entschluss, die Leitung in die Hände von Lukas Gloor zu legen, löste sich die Stiftung teilweise aus der bisherigen familiären Umklammerung.

Ein Umstand, der nur folgerichtig schien, nachdem in den 1990er Jahren kritische Diskussionen um die Rolle der Schweiz im Zweiten Weltkrieg angestossen worden waren, die eine «fundamentale Irritation des kollektiven Gedächtnisses» zur Folge gehabt hätten, eine «Havarie

²⁴ Siehe auch: Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit*, 217ff.

²⁵ Savoy, Benedicte: *Die Provenienz der Kultur*, S. S. 19.

²⁶ Bertz, Inka u. Dormann, Michael: *Einleitung*, in: Dies. (Hg.): *Raub und Restitution. Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis heute*, Göttingen 2008, S. 8.

²⁷ Schon in den Ausstellungskatalogen der Sammlung Bührle aus den Jahren 1958 und 1976 sind erste Provenienzforschungsergebnisse veröffentlicht worden. Siehe dazu: Gloor, *Provenienzforschung*, S. 2. Auch diese Katalogen vollständig erwähnen?

²⁸ Gloor, *Provenienzforschung*, S. 1f.

der schweizerischen Erinnerungspolitik».²⁹ Der zunehmende Druck aus dem Ausland führte im Dezember 1996 zur Gründung der von Parlament und Regierung eingesetzten Unabhängigen Expertenkommission Schweiz-Zweiter Weltkrieg UEK.³⁰ Die UEK publizierte ab 2001 die Resultate ihrer Untersuchungen in insgesamt 25 Bänden, wobei den Auftakt die Studie zum Kulturgütertransfer in und über die Schweiz in den Jahren 1933 bis 1945 machte.³¹ Ende 1998 hatte die Schweiz die Washingtoner Erklärung unterzeichnet, in der sich staatliche und nichtstaatliche Akteure verpflichteten, Raubkunstbestände in ihren Sammlungen zu deklarieren und gegebenenfalls die nötigen Schritte zu unternehmen, ihre Rückgabe zu ermöglichen. Zuvor hatte der Historiker und Journalist Thomas Buomberger im Auftrag des Bundesamts für Kultur sowie der Nationalen Informationsstelle für Kulturgüter-Erhaltung zu Raubkunstfällen in der Schweiz recherchiert und so einen wesentlichen Beitrag geleistet zu einer breiten öffentlichen Debatte des Themas.³² Von internationaler Bedeutung war auch ein im amerikanischen Original schon 1994 erschienenes Buch, das die Dimension des NS-Kunstraubs eindrücklich und detailliert geschildert hatte.³³

Raubkunst in der Sammlung Bührle?

Der Name Bührle nimmt in den genannten Studien durchwegs einen prominenten Platz ein – und noch stärker im Zentrum steht er schliesslich in der 11. UEK-Veröffentlichung, einem Doppelband, der die Rolle der Schweizer Rüstungsindustrie und den Handel mit Kriegsmaterial kritisch aufarbeitet.³⁴ Spätestens mit diesen beiden Veröffentlichungen war klar, dass die Stiftung Bührle, in die nach dem Tod Emil G. Bührle 1960 ein Teil der Sammlung überführt worden war, einer kritischen Auseinandersetzung mit ihrer eigenen Geschichte nicht länger ausweichen konnte. Denn schon in der ersten UEK-Studie, also derjenigen zum Kulturgütertransfer, hatten die AutorInnen bilanziert: Bührle sei weiter gegangen als andere Sammler in der Schweiz, etwa indem er während des Kriegs direkt auf dem von NS-Deutschland kontrollierten französischen Kunstmarkt gekauft habe (s.a. Tabelle 1 und 2 im Anhang).³⁵

²⁹ Tanner, Jakob: Die Krise der Gedächtnisorte und die Havarie der Erinnerungspolitik. Zur Diskussion um das kollektive Gedächtnis und die Rolle der Schweiz während des Zweiten Weltkrieg, in: Traverse, 1999/1, S. 16-37, hier S. 31.

³⁰ UEK CH- 2. Weltkrieg, Schlussbericht, S. 29–31.

³¹ Siehe Tisa Francini Esther, Heuss Anja, Kreis Georg: Fluchtgut – Raubgut. Der Transfer von Kulturgütern in und über die Schweiz 1933–1945 und die Frage der Restitution (Veröffentlichungen der UEK, Band 1), Zürich 2001.

³² Buomberger, Thomas: Raubkunst – Kunstraub. Die Schweiz und der Handel mit gestohlenen Kulturgütern zur Zeit des Zweiten Weltkriegs, Zürich 1998.

³³ Nicholson, Lynn H.: The Rape of Europa, New York 1994 (dt: Der Raub der Europa. Das Schicksal europäischer Kunstwerke im Dritten Reich, München 1995).

³⁴ Hug: Schweizer Rüstungsindustrie und Kriegsmaterialhandel.

³⁵ Hug: Schweizer Rüstungsindustrie und Kriegsmaterialhandel, S. 100f.; 107f.

Unstrittig ist: Nach Kriegsende hatten sich insgesamt dreizehn Werke in seinem Besitz befunden, die eindeutig als Raubgut zu klassifizieren waren. Die betreffenden Objekte musste Emil G. Bührle 1948 nach einer Bundesgerichtsentscheidung, basierend auf dem Raubgutbeschluss des Bundes vom 10. Dezember 1945, restituieren. Acht von ihnen kaufte er danach legal zurück³⁶ – siehe Anhang, Tabelle 3. In einem Regressverfahren wurde ihm 1951 attestiert, die von ihm getätigten Raubkunstkäufe seien gutgläubig erfolgt.³⁷

Als 2015 erneut Diskussionen um weitere Raubkunstwerke, die sich noch in der Sammlung befinden könnten, aufkamen,³⁸ antwortete der Stiftungspräsident Lukas Gloor in einem Zeitungsinterview: «Wir können ausschliessen, dass sich ein Raubkunstbild in den Beständen von 1960 befindet».³⁹

Juristisch längst abgeschlossen, bleibt das Handeln des Kriegsmaterialproduzenten und Sammlers Gegenstand anhaltender Kontroversen, wobei auch immer wieder die Rechtmässigkeit des damaligen Verfahrens vor Bundesgericht in Zweifel gezogen⁴⁰ und als «politisches Urteil bezeichnet worden ist.⁴¹ Schon die UEK hatte 2001 festgehalten, es hätten der eidgenössischen Finanzverwaltung im Gerichtsverfahren von 1951 «zahlreiche Beweise» vorgelegen, die dokumentierten, dass er von der wahren Herkunft der Werke gewusst haben musste.⁴² Auch wird betont, so geschehen in einer vergleichenden Betrachtung mit dem aufsehenerregenden Fall des Cornelius Gurlitt, dass mit der juristischen Beurteilung der Raubkunst-Ankäufe durch das Bundesgericht und den darauffolgenden Restitution und partiellen Rückkäufen die grundsätzliche Problematik nicht aus der Welt geschafft sei – nämlich, dass Bührle Raubgut erworben und dies auch gewusst hatte.⁴³ Die Stiftung Bührle hingegen beruft sich immer wieder auf das Bundesgerichtsurteil von 1951 und der Feststellung, die Käufe seien gutgläubig erfolgt.

Wie sind diese Raubkunstkäufe in ihrer Dimension zu bewerten? Eine umfassende Erforschung der Rolle der Schweiz im NS-Kulturrab stehe auch mit ihrem Bericht noch aus, hielt die UEK 2001 fest.⁴⁴ Daran hat sich bis heute wenig geändert, auch wenn das Bundesamt für Kultur für die Jahre 2016 und 2017 erstmals Fr. 900'000.- für zwölf Provenienzforschungsprojekte bewilligt und gerade

³⁶ Tisa Francini, Heuss, Kreis: Fluchtgut – Raubgut, S. 106f.

³⁷ Ebd., S. 402f. siehe auch: Buomberger, Raubkunst, S. 136ff. und Nicholas, Europa, S. 544ff.

³⁸ Buomberger, Thomas & Magnaguagno, Guido (Hg.): Schwarzbuch Bührle. Raubkunst für das Zürcher Kunsthaus?, Zürich 2015.

³⁹ Gerhard Mack: Doch keine Raubkunst – Die Inventarliste der Sammlung Bührle ist nun öffentlich, in: NZZ am Sonntag, 5. 8. 2017. Siehe auch: Gloor, Provenienzforschung, S. 3ff.

⁴⁰ Siehe: UEK, Schlussbericht, S. 496f.

⁴¹ Buomberger, Kunst und Kanonen, S. 88ff. Diese Ausführungen entsprechen weitestgehend den schon 1998 publizierten in: Buomberger, Raubkunst, S. 116–139.

⁴² UEK, Schlussbericht, S. 496.

⁴³ Meier, Oliver etc.: Der Gurlitt-Komplex. Bern und die Raubkunst, S. 112–115.

⁴⁴ Tisa Francini, Heuss, Kreis: Fluchtgut – Raubgut, S. 26f

just noch einmal Fr. 1'144'800.- für weitere Projekte gesprochen hat.⁴⁵ Die Menge NS-Raubkunst, die in der Schweiz umgeschlagen oder gehandelt wurde, lässt sich nicht quantifizieren. Man geht aber davon aus, dass mehr Fluchtgut als Raubgut zirkuliert⁴⁶ und das Land ein bedeutender Umschlagplatz für Fluchtgut gewesen sei.⁴⁷ Zudem stelle man fest, so die UEK, dass generell kein Bewusstsein für die Problematik des Handels mit geraubten, unter Druck oder in Not verkauften Kulturgütern bestanden habe.⁴⁸

Die erwähnten Raubkunstkäufe durch Emil G. Bührle, getätigt zwischen 1941 und 1943, haben sich eingeschrieben in die internationale Historiografie des Kunsthandels im Zweiten Weltkrieg – und in die kritische Erinnerungskultur der Geschichte der Schweiz im Zweiten Weltkrieg. Bis zum heutigen Tag wird immer wieder betont (sei es in wissenschaftlichen Werken oder auch Zeitungsartikeln), dass Bührle als Schweizer Waffenproduzent Kriegsmaterial an NS-Deutschland geliefert, mit dem so verdienten Geld hochwertige Kunstwerke aufgekauft und in die Schweiz geschafft hat. Kunstwerke notabene, die durch den Nationalsozialismus und den Zweiten Weltkrieg auf dem Kunstmarkt zu zirkulieren begannen, sei es als Raubkunst oder in Form anderer forcierter Translokationen. An der Richtigkeit dieses Sachverhalts ist nicht zu zweifeln: Emil G. Bührle war als Sammler nicht aktiver, aber profitierender Teil eines transnationalen Netzwerks von Händlern und Käufern, das sich rund um den NS-Kulturgüterraub gebildet hatte.⁴⁹

3. Fluchtgut: eine Analysekategorie der Geschichtswissenschaft?

Um die Zusammensetzung der Sammlung Bührle besser verstehen zu können, ist es indes unumgänglich, die Analysekategorien weiter zu fassen. Die Rede ist hier von sogenanntem Fluchtgut. Dieser Begriff wurde von der Forschungsgruppe der UEK entwickelt, die sich mit der Schweiz als Umschlags- und Durchgangsort von Kulturgütertransfers in den Jahren zwischen 1933 und 1945 befasste.

Unter Fluchtgut werden Kulturgüter verstanden, die von ihren (jüdischen) EigentümerInnen oder in deren Auftrag ab 1933 in die Schweiz gebracht und die hier im Exil veräussert wurden.⁵⁰ Zwar hätten betreffende Werke in der Schweiz zu marktgerechten Preisen verkauft werden können – anders als im direkten Einflussbereich NS-Deutschlands und seiner Verbündeten. Auch sei der Verkauf freiwillig und ohne Zwang, sowie in Übereinstimmung mit dem in der Schweiz

⁴⁵ <https://www.bak.admin.ch/bak/de/home/aktuelles/nsb-news.msg-id-72967.html> (Stand: 20.12.2018)

⁴⁶ Tisa Francini, Heuss, Kreis: Fluchtgut – Raubgut, S. 107.

⁴⁷ Ebd. S. 25.

⁴⁸ Dies gilt auch für den antiquarischen Buchmarkt. S.: Keller, Erich: Der totale Buchhändler, NZZ Geschichte 2019.

⁴⁹ Tisa Francini, Heuss, Kreis: Fluchtgut – Raubgut, S. 51ff.

⁵⁰ Tisa Francini, Heuss, Kreis: Fluchtgut – Raubgut, S. 25.

geltenden Recht erfolgt. Doch selbst wenn jüdische Besitzerinnen und Besitzer in der Schweiz ab 1933 Kunstwerke aus ihrem Besitz auf eigene Initiative und ohne diskriminierende Einschränkungen veräußern konnten, bleibe doch die Frage, so die UEK-Forschungsgruppe, ob sie dies auch getan hätten ohne tatsächliche oder drohende Verfolgung durch das NS-Regime.⁵¹

Die Kategorie Fluchtgut ist also nicht juristisch definiert, es lassen sich aus ihr keine Restitutionsforderungen ableiten.⁵² Auch die von der Schweiz ratifizierte Washingtoner Erklärung zum Umgang mit NS-Raubkunst von 1998, sie gilt international als vorbildlich zum Umgang mit der Thematik, kennt diesen Begriff nicht.⁵³ Dass die Bewertung solcher Fälle nicht gesetzlichen Vorgaben folgt, erschwert den angemessenen Umgang mit den betreffenden Objekten. So hält auch das Bundesamt für Kultur fest, dass die Begriffe Fluchtgut und Fluchtkunst «auslegungsbedürftig» seien.⁵⁴

Es erstaunt darum wenig, dass sich Fluchtgut als eine Analysekategorie der Geschichtswissenschaft⁵⁵ in der kunstgeschichtlich ausgerichteten Provenienzforschung nicht hat durchsetzen können. Dies dürfte auch damit zu tun haben, dass der betreffenden Arbeit durch die UEK keine geschichtswissenschaftlichen Studien gefolgt sind.⁵⁶

Die Grundlagen der Bührle-Provenienzforschung

Der Forschungsbericht zum Entstehungskontext der Sammlung Bührle beschäftigt sich, so sieht es der Auftrag von Stadt und Kanton Zürich vor, nicht mit einzelnen Objektprovenienzen aus der Sammlung Bührle. Es hat sich jedoch gezeigt, dass es unumgänglich ist, die stiftungsinterne Provenienzforschung unter geschichtswissenschaftlichen Aspekten methodisch zu reflektieren, wie dies im Folgenden auch geschieht, denn nur so lässt sich der historische Sammlungskontext verstehen.

Die Resultate der Provenienzforschung sind von der Stiftung Bührle transparent und in ihrer Form umfassend dargestellt. Jedoch können sie grundlegende historischen Konstellationen, die Bedingung für die Käufe waren, nicht sichtbar machen. Konstellationen, ohne die eine Sammlung wie die von Emil G. Bührle nicht hätte entstehen können; nicht in dieser Geschwindigkeit und nicht

⁵¹ Ebd.

⁵² Siehe: Heuss, Anja, & Schlegel, Sebastian: «Fluchtgut». Eine Forschungskontroverse, in: Spuren suchen, S. 203–226; Tisa Francini, Esther: Von der Raubgut- zur Fluchtgut-Restitution?, in: Schoeps, J.H. & Ludewig, Anna-Dorothea (Hg.): Eine Debatte ohne Ende? Raubkunst und Restitution im deutschsprachigen Raum, Berlin 2014, S. 37–55; Kreis, Georg: Einsteigen für «Entartete Kunst», S. 28.

⁵³ https://www.bak.admin.ch/dam/bak/de/dokumente/raubkunst/merkblatt_hinweis/glossar_ns-raubkunst.pdf.download.pdf/glossar_ns-raubkunst.pdf (Stand: 13.12.2018)

⁵⁴ Ebd. (Stand: 3.12.2018)

⁵⁵ Siehe auch: Frehner, Matthias & Spanke, Daniel: Moderne Meister. «Entartete Kunst» im Kunstmuseum Bern, S. 57.

⁵⁶ Heuss, Anja: Die Provenienzforschung in Deutschland und in der Schweiz, in: Bestandsaufnahme Gurlitt, S. 86–93.

innerhalb der entscheidenden Zeitspanne zwischen 1941 und 1956. Diese Konstellationen sind im Wesentlichen der 2. Weltkrieg, die Verfolgung, Beraubung und spätere Vernichtung der europäischen Jüdinnen und Juden, sowie die «heisse» erste Phase des Kalten Kriegs. Diese grundlegenden Aspekte der Geschichte des 20. Jahrhunderts sind unauflöslich verbunden mit der Geschichte der Sammlung Bührle.

Es ist darum wichtig zu verstehen, nach welchem epistemologischen Setting die Provenienzforschung gearbeitet hat. Die entsprechenden Veröffentlichungen der Stiftung Sammlung Bührle geben darüber keine explizite Auskunft. Implizit signalisieren die publizierten Ergebnisse – sie sind auf der Website um Literangaben ergänzt – einen transparenten Provenienznachweis, der den Besitz von Raubgut ausschliesst. Es handle sich hierbei um ein System, «das nicht nur jeden bekannten Besitzerwechsel eines Kunstwerks erfasst, sondern auch offenlegt, worauf sich die entsprechende Information stützt.»⁵⁷ Der Anspruch sei gewesen, in der Forschung noch einen Schritt weiter zu gehen als selbst die «grossen Kunstmuseen der Welt»⁵⁸ und auch die Quellen zu publizieren, auf denen die Recherchen basierten. Ermittelt wurde die Herkunft der Objekte zwischen 2008 und 2010 von der Stiftung Sammlung Bührle in Zusammenarbeit mit der damals in Chicago tätigen Expertin Laurie Stein.

Klarer wird das Ordnungssystem in einem nicht publizierten Papier, das den Grossteil des heutigen Bestands der Sammlung Bührle klassifiziert.⁵⁹ Es handelt sich um 197 von insgesamt 203 Objekten.⁶⁰ In der *Kategorie A* (sie beinhaltet 97 Objekte) sind diejenigen Werke, deren Besitzverhältnisse während den Jahren 1933–1945 als lückenlos geklärt gelten könnten. Es seien dies Kunstgegenstände, die sich «vor und nach diesem Zeitpunkt in gleichem Besitz oder im Besitz der Erben»⁶¹ befunden hätten; dazu gehörten auch Werke, bei denen «Handänderungen in diesem Zeitraum ausserhalb Deutschlands und ausserhalb der während des Krieges unter deutscher Besetzung stehenden Länder durchgeführt wurden», sowie solche, deren allfällige «widerrechtliche Handänderungen aus diesem Zeitraum nach 1945 gerichtlich geklärt» worden seien. In dieser Gruppe befinden sich also ausschliesslich Sammlungsstücke, die aufgrund der von der Bührle-Stiftung angelegten Provenienzkategorien als gänzlich unproblematisch gelten können.

⁵⁷ <https://www.buehrle.ch/geschichte/die-provenienzen/> (Stand: 3.5.2019)

⁵⁸ Gloor, Lukas: Die Provenienzforschung der Stiftung Sammlung E.G. Bührle, Zürich, o.J., o.S. [S. 3].

⁵⁹ [Gloor, Lukas]: Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Zürich. Provenienzkategorien, o.O., o.J. [Zürich 2012], o.S.

⁶⁰ Die Sammlung von Emil G. Bührle umfasste allerdings gesamthaft 633 Objekte, von denen nach 1960 zwei Dritteln im Familienbesitz geblieben sind (siehe Anhang, Tabelle 3). Das heisst also, dass lediglich für ein knappes Drittel der ursprünglichen Sammlung eine Provenienzforschung besteht.

⁶¹ Alle Zitate aus: [Gloor, Lukas]: Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Zürich. Provenienzkategorien, o.O., o.J. [Zürich 2012], o.S. [S. 1].

Bei den Werken der *Kategorie B* (hierunter fallen 116 Objekte) sind die «Besitzverhältnisse 1933–1945 lückenhaft oder nicht bekannt», es gebe aber keine Hinweise darauf, «dass sich das Werk während diesem Zeitraum als jüdischer Besitz in Deutschland oder in von Deutschland besetztem Gebiet befunden haben könnte.»⁶² In Kategorie B wird zudem unterschieden zwischen *B+* (mit 26 Objekten mit «konkrete[m] Hinweis auf wahrscheinlichen Aufbewahrungsort ausserhalb des deutschen Einflussbereichs 1933–1945) und *B-* (das sind 90 Objekte mit «Provenienzangaben, die weitere Nachforschungen wünschenswert machen»⁶³).

In der *Kategorie C* schliesslich finden sich drei Kunstwerke, deren Besitzverhältnisse zwischen 1933–1945 nur lückenhaft oder gar nicht bekannt sind. Hier lägen konkrete Hinweise darauf vor, «dass sich das Werk vor, während oder nach diesem Zeitraum in jüdischem Besitz in Deutschland (oder während des Krieges als jüdischer Besitz in einem unter deutscher Besetzung stehenden Land) befunden haben könnte».⁶⁴

Das methodische Raster, das die Stiftung Sammlung E.G. Bührle in der eigenen Forschung verwendet hat, berücksichtigt also keine Handänderungen wie sie – in der Schweiz – unter dem Begriff Fluchtgut verstanden werden. «In die Kategorien A oder B+ fallen nach Auffassung der Stiftung Bührle auch Werke, die als sogenanntes ‚Fluchtgut‘ gemäss Definition gem. Definition Tisa Francini von 2001 (...) aus Deutschland ausgeführt waren und ihren im Ausland weilenden Besitzern zwecks Verkauf zu freier Verfügung standen.»⁶⁵ Man weiss nicht, um welche Werke genau es sich gehandelt hat. Die UEK taxiert 16 von Emil G. Bührle am 21. 3. 1942 während einer Auktion erworbenen Bilder der berühmten Galerie Fischer aus Luzern als potentielles Fluchtgut, da sie im Rahmen einer sogenannten Emigrantenauktion zum Verkauf angeboten wurden.⁶⁶

«Die Jahre 1940 bis 1942», so die UEK, «stellen den Höhepunkt des kriegsspezifischen Kunsthandels in der Schweiz dar»⁶⁷ – und diese Jahre markieren auch den Beginn der ersten Phase des Sammlungsaufbaus durch Emil G. Bührle und seiner langfristigen, über die Sammlung bis in die Gegenwart reichende Verflechtung mit dem Kunthaus.

Die Stiftung Bührle stellt sich auf den Standpunkt, dass alle betreffenden Transaktionen (also auch die kriegsbedingten) korrekt gewesen seien: «Entschädigungen für Verkäufe, die unter dem

⁶² Gloor, Stiftung, S. 1.

⁶³ In einer späteren Version dieser methodischen Grundlagen ist die Kategorie B- aufgehoben. Siehe: Gloor, Provenienzforschung, S. 4.

⁶⁴ Gloor, Stiftung, S. 1.

⁶⁵ Gloor, Provenienzforschung, S. In einem Zeitungsinterview hatte Lukas Gloor hingegen 2017 erklärt: «Vielleicht könnte ein Werk einem Fluchtkunstverdacht unterliegen. Wenn dem aber so wäre, habe ich davon keine Kenntnis». Gerhard Mack: Doch keine Raubkunst – Die Inventarliste der Sammlung Bührle ist nun öffentlich, in: NZZ am Sonntag, 5. 8. 2017.

⁶⁶ Tisa Francini, Heuss, Kreis: Fluchtgut – Raubgut, S. 159.

⁶⁷ Tisa Francini, Heuss, Kreis: Fluchtgut – Raubgut, S. 158.

Druck übergeordneter Verhältnisse (Krieg, Emigration) zustande kamen, können nach Auffassung der Stiftung Bührle nachträglich nur von den Nachfahren derer eingefordert werden, die diese Verhältnisse ursächlich verschuldet haben».⁶⁸

Diese Passage lässt sich so interpretieren, dass die Stiftung Bührle den Druck gar nicht verkennt, unter dem gewisse als «Fluchtgut» zu taxierende Verkäufe gestanden haben mögen. Nur seien in solchen Fällen die Nachfahren der Täter für Entschädigungen zu belangen.

4. Die Geschichte der Sammlung Bührle als eine Geschichte von Translokationen

Es wurde bereits erwähnt: Die Diskussionen um die Unterschiede zwischen Raubkunst und Fluchtgut stecken, das zeigte die Winterthurer «Fluchtgut»-Konferenz von 2014, in einer Sackgasse.⁶⁹ Doch wie lässt sich der historische Blick auf die Problematik von kriegs- und verfolgungsbedingten Vermögensverlusten schärfen? Wie können die Folgen der nationalsozialistischen Beraubung- und Verfolgungspolitik in ihrer ganzen historischen – und bezogen auf die Schweiz: auch räumlichen – Dimension begriffen werden?

In den letzten Jahren hat sich auf dem Feld der Provenienzforschung einiges getan, seit sie den Augen der Öffentlichkeit zur «Königsdiziplin» der Kunstgeschichte aufgestiegen ist. Waren es bisher vor allem Aufsehen erregende Fälle wie der des Cornelius Gurlitt, sind in jüngerer Zeit auch die globalen Dimensionen der Kulturgüterverschiebung über den Nationalsozialismus hinaus in den politischen und medialen Fokus geraten. Debatten um koloniale Raubkunst in europäischen Ländern wie Deutschland oder Frankreich zeigen, dass geschichts- und erinnerungspolitische Fragen auch in Zukunft nicht abreissen werden. Im Gegenteil, wie etwa der Forschungsbericht von Benedicte Savoy und Felwine Sarr zeigt, die als BeraterInnen des französischen Präsidenten Emanuel Macron die Rückgabe kolonialer Kunst empfehlen.⁷⁰

Unter dem Titel «Translocations – Historical Enquiries into the Displacement of Cultural Assets» läuft seit 2016 an der Technischen Universität Berlin ein viel beachtetes Forschungsprojekt. In Zusammenarbeit mit Institutionen wie dem Collège de France und dem British Museum in London werden grossangelegte Kulturgutverlagerungen in der Geschichte untersucht, um mit den so gewonnenen Erkenntnissen «Orientierungshilfe für die Zukunft» zu gewinnen. Dazu gehören «Enteignung und Translokation von Kulturgütern vor dem Hintergrund der grossen Kriege des 20.

⁶⁸ Gloor, Provenienzforschung, S. 4.

⁶⁹ Mosimann, Fluchtgut. Siehe auch: Kreis, Entstehen, S. 28.

⁷⁰ Sarr, Felwine & Savoy, Benedicte: Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle, Novembre 2018.

Jahrhunderts».⁷¹ Denn, so Bénédicte Savoy, die Problematik der territorialen Verlagerung von Kulturgütern – basiere sie auf Gewalt, asymmetrischen Machtverhältnissen oder anderen Umständen – sei aktueller denn je.⁷²

Nur vor dem Hintergrund historischer Kulturgüterverlagerung (Translokationen) lässt sich auch das Entstehen der Sammlung Bührle begreifen. Dies beschränkt sich allerdings nicht auf die bereits diskutierte Problematik von Raub- und Fluchtgut. Denn überhaupt ist der gesamte westliche Kunstmarkt, auf dem seit 1945 Objekte wie die von Emil G. Bührle gesammelten Gemälde und Skulpturen gehandelt wurden, direktes Ergebnis der nationalsozialistischen Beraubungs-, Verfolgungs- und Vernichtungspolitik. Schon während des Kriegs erfuhr der traditionelle Kunstmarkt einen nie gekannten Boom. Gerade in Frankreich, dem damaligen Zentrum des Handels mit Kunstwerken, sei während der Besatzung einzig die Wertanlage in Gold sicherer gewesen als die in Kunst.⁷³

Nach 1945 verlagerte sich der Schwerpunkt des Kunsthandels von Europa nach den USA, von Paris nach Manhattan.⁷⁴ Auf diesem neuen Markt kaufte auch Emil G. Bührle ab 1948 den weitaus grössten und wertvollsten Teil seiner Sammlung (siehe Anhang, Tabellen 2 und 3). Darunter befinden sich wohl auch Bilder, die ihren Besitzerinnen und Besitzern ins verfolgungsbedingte Exil gefolgt sind oder die ihren Weg auf andere Weise in die Galerien New Yorks, Londons und anderer Grosstädte gefunden hatten.⁷⁵ Bührle verknüpfte seine Geschäftsreisen im Zusammenhang mit den Raketendeals mit der u.s.-amerikanischen Armee immer mit Kunstkäufen. Es ist eine bemerkenswerte und wohl auch einzigartige Zirkularität, die sich in dieser Verknüpfung von zwei Sphären – Krieg und Kunst – zeigt, setzte der Unternehmer Emil G. Bührle doch seine durch den Verkauf von Kriegsmaterial erwirtschafteten Finanzmittel ein, um in grossem Stil Kunstobjekte zu kaufen, die (wenigstens teilweise – im Detail liesse sich das nur durch weitere Forschung klären) als Folge von Krieg und Verfolgung überhaupt erst auf den Märkten zirkulierten. Und die, erst durch den Krieg und im späteren Verlauf durch die globale Preisexplosion auf den Kunstmärkten, eine enorme Wertsteigerung erfahren hatten. Die Geschichte der Kulturgüterverschiebungen hat sich unsichtbar eingeschrieben in die Sammlung Bührle. Sie würde ohne diese kriegerischen Translokationen schlicht nicht existieren.

⁷¹ https://www.kuk.tu-berlin.de/menue/forschung/einzelne_forschungsprojekte/translocations/ (Stand: 14.12.2018)

⁷² http://www.translocations.net/fileadmin/user_upload/PDF_s/Projektskizze_translocations_Sommer_2017.pdf (Stand: 14.12.2018)

⁷³ Siehe: Oosterlinck, Kim: Art as a Wartime Investment. Conspicuous Consumption and Discretion, in: The Economic Journal, December 2017, S. 2693.

⁷⁴ Siehe: Watson, Peter: From Manet to Manhattan. The Rise of the Modern Art Market, New York 1992.

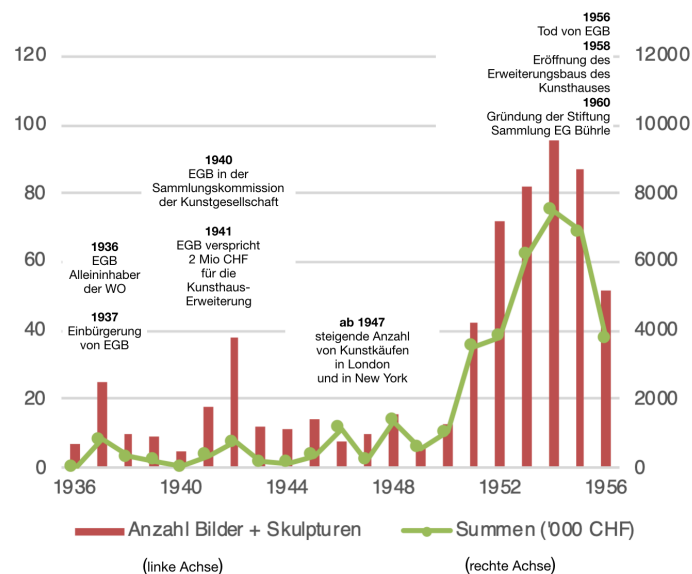
⁷⁵ Hulst, Titia: A history of the Western Art Market. A Sourcebook of Writings on Artists, Dealers and Markets, Berkeley 2017.

Anhang – Die Kunstkäufe von Emil Georg Bührle, 1936-1956

Dieser statistische Anhang analysiert die **641 Kunstkäufe für eine Gesamtsumme von 39.4 Millionen CHF**, die die Basis für die Gründung der Stiftung Sammlung Bührle in 1960 bildeten.⁷⁶

- **Grafik 1** stellt ein Gesamtbild dieser Kunstkäufe dar, während **Grafik 2** Kunstkäufe von EG Bührle im Vergleich mit seinem Vermögen darstellt.
- **Tabellen 1** und **2** beschreiben die geographische Verteilung dieser Kunstkäufe und die wichtigsten Kunsthändler bei denen EG Bührle Kunstwerke erwarb.
- **Tabelle 3** erklärt die «Bewegungen» der Bilder und Skulpturen, insbesondere im Kontext der Konstituierung der Stiftung Sammlung Bührle in 1960.

Grafik 1. Anzahl Kunstkäufe und Kaufpreise



Die Kunstkäufe von EG Bührle beginnen ab 1936 parallel mit dem rasanten Anstieg seines Einkommens und Vermögens zu wachsen. Der Anstieg des Einkommens und des Vermögens ist auf Waffengeschäfte mit den Achsenmächten zurückzuführen (als Alleininhaber der WO steigt 1937 das Vermögen von EGB auf über 1 Mio. CHF und ab 1939 auf über 20 Mio. CHF).

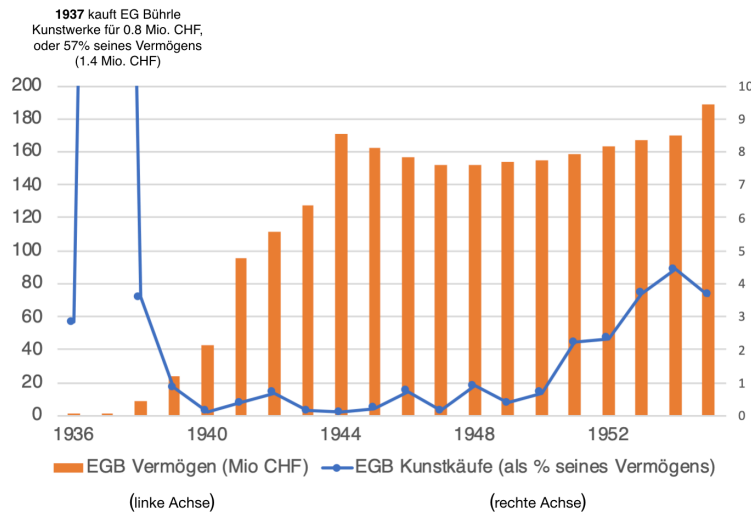
Gleichzeitig mit seiner 1940 erfolgten Berufung in die Sammlungskommission der Kunstgesellschaft Zürich und kurz nach der Niederlage Frankreichs im Juni 1940, kauft EG Bührle Bilder auf dem Pariser Kunstmarkt. Die Raubkunst-Käufe in der Galerie Fischer in Luzern stammen auch aus dieser Periode (1940-1941).

Auch wenn der Kern der Sammlung von EG Bührle bereits um 1941 besteht, steigt die Bedeutung seiner Kunstkäufe während der Nachkriegszeit nochmals. EG Bührle stehen als einer der reichsten Personen der Schweiz (mit einem Vermögen von über 150 Mio. CHF um 1945) bedeutende Mittel für Kunstkäufe zur Verfügung.

Gleich nach dem sein Unternehmen 1947 von der «schwarzen Liste» der Alliierten gestrichen wird, folgt EG Bührle des sich nach Amerika verschiebenden Kunstmarkts. Diese Kunstkäufe verlaufen parallel zur Neuorientierung der Waffenlieferungen der WO im Kontext des Kalten Kriegs (1950-1953 kaufen die USA für ungefähr 150 Mio. CHF Waffen von der WO, die die Hälfte der Gesamtexporte der WO Anfang der 1950-Jahre ausmachen).

⁷⁶ Mit der Ausnahme von zwei unbedeutenden Käufen in 1924 (hier zusammen mit Käufen im Jahr 1936 aufgelistet), fanden alle Kunstkäufe zwischen 1936 und 1956 statt. Die Quelle für alle Grafiken und Tabellen ist die folgende: Lukas Gloor, Die Sammlung Emil Bührle: Die Werke internationaler Künstler – vollständiges Verzeichnis, 2018.

Grafik 2. Die Kunstkäufe und das Vermögen von E.G. Bührle



Das Vermögen von EG Bührle, Alleininhaber der WO, übertrifft 1938 1 Mio. CHF. 1939 beträgt es bereits 20 Mio. CHF und wird 1940 während eines grossen Streiks bei der WO als «schockierend» hoch bezeichnet. Während des Kriegs stieg es allerdings weiter an und erreichte nach dem Ende des Kriegs 150 Mio. CHF. (Quellen: Staatsarchiv Zürich, Steuerunterlagen von EG Bührle).

Ab 1936 beginnt EG Bührle Kunst zu kaufen und zu sammeln. Diese in den USA getätigten Kunstkäufe sind bereits vor und während des II. Weltkriegs beträchtlich (1936-1941: 1.9 Mio. CHF; 1942-1946: 2.6 Mio. CHF) und nehmen ab 1947 weiter zu.

Zwischen 1951 bis zu seinem Tod 1956 spendet EG Bührle jährlich zwischen 3 und 6 Mio. CHF für Kunstwerke.

Tabelle 1. Die geographische Verteilung der Kunstkäufe von Emil Georg Bührle

Anzahl Kunstkäufe				
	1936-1941	1942-1946	1947-1956	Total
CH	66	73	156	295
UK			125	125
FRA	6	10	67	83
USA			61	61
DE	2		55	57
Andere Länder			20	20
Total	74	83	484	641

Summen (Millionen CHF)				
	1936-1941	1942-1946	1947-1956	Total
CH	1,6	2,3	10,3	14,2
UK			8,4	8,4
USA			8,3	8,3
FRA	0,17	0,33	6,1	6,6
DE	0,01		1,0	1,0
Andere Länder			0,9	0,9
Total	1,9	2,6	34,9	39,4

Vor und während des II. Weltkriegs kauft EG Bührle über 90% seiner Bilder in der Schweiz.

EG Bührle kauft 1941 6 Bilder in Paris. Kurz nach Kriegsende kauft er weitere 10 Bilder in Paris und anderen französischen Städten.

Ab 1947 kauft EG Bührle zahlreiche Bilder in London, New York und Paris.

Bei den Kunstkäufen in Deutschland nach dem II. Weltkrieg handelt es sich mehrheitlich um mittelalterliche Skulpturen.

Tabelle 2. Verkäufer und Kunsthändler

	Anzahl KunstKäufe	Kaufsumme (Mio CHF)
1. Rang (Käufe für mehr als 500k CHF) n = 16 Kunsthändler	445	32.99
2. Rang (100k -> 500k) n = 21	114	5
3. Rang (< 100k) n = 43	82	1.4

Anzahl Werke	1936-1941	1942-1946	1947-1956	Total
2. Rang (100k -> 500k) n = :	1	12	101	114
Nathan (SG+ZH)	3	15	85	103
3. Rang (< 100k) n = 43	12	9	61	82
MFA Ltd. (London)			79	79
Aktuaryus (ZH)	37	14		51
Kauffmann (London)			39	39
Fischer (LU)	7	29		36
Kaganovitch (Paris)			25	25
Seligmann (New York)			22	22
Rosenberg (NY)			20	20
Wildenstein (Paris)	5		13	18
Feilchenfeldt (ZH)			14	14
Rosengart (Luzern)	9			9
Knoedler (NY)			8	8
Wildenstein (New York)			8	8
Hauke (Paris)			6	6
Katz (Basel)		4	1	5
Witt (Bern)			2	2
Total	74	83	484	641

Summen (Mio CHF)	1936-1941	1942-1946	1947-1956	Total
MFA Ltd. (London)			6.6	6.6
Nathan (SG+ZH)	0.065	0.2	5.0	5.3
2. Rang (100k -> 500k) n = :	0.022	0.4	4.6	5.0
Rosenberg (NY)			2.6	2.6
Wildenstein (Paris)	0.17		2.4	2.6
Wildenstein (New York)			2.2	2.2
Kaganovitch (Paris)			2.0	2.0
Feilchenfeldt (ZH)			1.8	1.8
Knoedler (NY)			1.7	1.7
Seligmann (New York)			1.6	1.6
3. Rang (< 100k) n = 43	0.79	0.14	1.2	1.4
Katz (Basel)		1.1	0.3	1.4
Kauffmann (London)			1.3	1.3
Hauke (Paris)			1.0	1.0
Aktuaryus (ZH)	0.7	0.17		0.9
Fischer (LU)	0.12	0.6		0.7
Rosengart (Luzern)	0.6			0.6
Witt (Bern)			0.6	0.6
Total	1.8	2.6	35.0	39.4

Diese Tabelle listet die wichtigsten Verkäufer und Kunsthändler auf, die Bilder und Skulpturen an EG Bührle verkauft haben.

EG Bührle tätigte die überwiegende Mehrheit seiner Kunstkäufe bei insgesamt 16 Kunsthändler.

Diese 16 Kunsthändler, hier bezeichnet als Gruppe des «**1. Rangs**», mit Sitz in der Schweiz, aber auch in Paris, London oder New York, sind in der Tabelle aufgelistet. Mehr als die Hälfte seiner Bilder hat EG Bührle jedoch bei lediglich v4 verschiedenen Kunsthändlern gekauft (MFA in London, Nathan in St. Gallen/Zürich, Rosenberg in New York, und Wildenstein in Paris/New York).

64 andere, weniger bedeutende Kunsthändler/Verkäufer sind in zwei weiteren Kategorien («**2. Rang**» und «**3. Rang**») synthetisiert. EG Bührle hat meistens einzelne und/oder weniger bedeutende Werke bei diesen Kunsthändlern/Verkäufern gekauft.

Tabelle 3. «Bewegungen» der Bilder und Skulpturen der Sammlung Bührle

	Bis 1960	1960	nach 1960	Total	
Verkauft/Veräussert	37		32	69	
Geschenk	7			7	
Tausch	19			19	
Restitution	4			4	
Rücknahme einer Fälschung	2			2	
Unklar	1		4	5	
1960 -> Sammlung		200		200	davon 7 restituiert und danach wieder gekauft
1960 -> Privatbesitz		326		326	davon 2 restituiert und danach wieder gekauft
	70	526	36	632	

Diese Tabelle dokumentiert die Verteilung der Bilder/Skulpturen von EG Bührle zwischen der Stiftung Sammlung EG Bührle (gegründet 1960) und seinen Erben (sein Sohn Dieter und seine Tochter Hortense).

Vor 1960 wurden nur wenige Bilder verkauft und haben die Sammlung «verlassen».

Kurz nach dem II. Weltkrieg musste EG Bührle 13 Raubkunst-Bilder an ihre Eigentümer restituieren. Er kaufte davon 9 dieser Bilder ein zweites Mal.