

Heimsuchungen am Heimplatz. Wie der Waffenfabrikant Emil G. Bührle in Zürich Kulturpolitik betrieb

Umbau in der Zürcher Kulturlandschaft: Ein Neubau für das Kunsthaus wird eröffnet, zugleich debattiert man über die Zukunft der gegenüberliegenden, altherwürdigen Pfauen-Bühne des Schauspielhauses. Beide Institutionen sind historisch eng verbunden mit Emil G. Bührle, dem umstrittenen Mäzen und Waffenfabrikanten.

Geschrieben von [Jakob Tanner](#) am 15. September 2021

„Heimplatz?“ fragte 1970 der Schriftsteller und Kabarettist Franz Hohler und erklärte, darunter könne sich niemand etwas vorstellen. „Man muss sagen ‚Pfauen‘ oder ‚Kunsthaus‘, wenn man sich einem Zürcher verständlich machen will.“ Den Namensgeber, den Musiker und Komponisten Ignaz Heim, kenne kaum jemand. „Da sein Denkmal direkt hinter dem Kiosk- und Bedürfnishäuschen steht, kommt man auch nicht auf die Idee, es anzuschauen.“ So bleibt weitgehend unbemerkt, dass Heim, dessen Büste auf einem „mannshohen Sockel (..) aufgespießt ist“, dem Schauspielhaus den Nacken zudrehe und „unverwandt, aufrichtig und anerkennend zum Bührle-Neubau hinüber(blicke)“.

Öffentlicher Streit um Kulturinstitutionen

Heute, ein halbes Jahrhundert später, ist es noch immer still um Ignaz Heim. Auf „seinem“ Platz ist allerdings einiges los. An seiner Süd-Ostflanke steht das Zürcher Schauspielhaus mit der berühmten „Pfauenbühne“, die erneuert werden muss. Abriss oder Umbau, lautet hier die Alternative. Die Initiative [„Zukunft des Pfauentheaters“](#) plädiert für eine komplette Auskernung hinter der altherwürdigen Fassade (die beibehalten werden soll). Das Verschwinden des 1926 vom damaligen Theaterbesitzer Ferdinand Rieser mit Schwung und Stil gebauten, rot grundierten Theatersaals wird dafür in Kauf genommen. Für die Aktion [„Lasst dieses schöne Haus](#)

[in Ruhe!](#)“ wäre dies allerdings ein „Akt einer geschichtsvergessenen und kulturlosen Barbarei“. Damit wird nicht nur auf den Denkmalschutz angespielt, sondern auch auf die Tradition des antifaschistischen Emigrantentheaters, war das Schauspielhaus doch in den dunklen Jahren nach 1933 ein Rettungshafen für aus Nazi-Deutschland geflüchtete Künstlerinnen und Künstler.

Einen Steinwurf entfernt wird Anfang Oktober erneut ein „Neubau“ eröffnet. An der Nord-Ost-Seite des Platzes steht nun unübersehbar der Chipperfield-Annex des Zürcher Kunsthauses, der über einen unterirdischen Gang mit dem Stammhaus auf der gegenüberliegenden Seite verbunden ist. Der mächtige Kubus wird die [Sammlung Emil Bührle](#) beherbergen. Er markiert insofern einen erinnerungspolitischen Gegenpol zum Schauspielhaus, weil diesem Kunstsammler die [„Werkzeugmaschinenfabrik Oerlikon“](#) (WO) gehörte. Bührle pflegte beste Beziehungen zu den rechtsextremen Gegnern der Weimarer Republik und machte sein Riesenvermögen mit Waffenlieferungen nach Nazi-Deutschland. Gleich nach Kriegsbeginn explodierten die Aufträge und verwandelten seine Firma in eine Geldvermehrungsmaschine. Einnahmen flossen zudem aus Lizenzverträgen mit dem deutschen Unternehmen Ikaria, das Zwangsarbeit ausbeutete.

Schon in den 1930er Jahren hatte sich Bührle als Kunstsammler zu betätigen begonnen. In den Kriegsjahren zum reichsten Schweizer aufsteigend, dehnte er gleichzeitig die Käufe hochkarätiger Gemälde und Kunstobjekte aus und profitierte dabei von der antisemitischen Verfolgung im „Dritten Reich“ und in besetzten oder unterworfenen Gebieten, insbesondere in Frankreich. Nach 1945 verliefen die Restitutionsbemühungen in der Schweiz zaghaft. Zwischen 1941 und 1945 hatte Bührle 93 Gemälde erworben; 13 davon wurden als Raubgut eingestuft und mussten zurückgegeben werden, wobei der vermögende Rüstungsindustrielle neun davon gleich nochmals kaufte. Mit dem Einsetzen des Kalten Krieges erlahmten die Nachforschungen. Die auf Druck der Alliierten eingerichtete „Raubgutkammer des Schweizerischen Bundesgerichts“ attestierte dem Kunstsammler trotz erdrückender gegenteiliger Beweislast „gutgläubigen Erwerb“, so dass die Steuerzahler für einen Teil der „Rückgabeverluste“ aufkommen mussten. Inzwischen hatte sich das Absatzgebiet der WO in den „freien Westen“ verlagert. Die in Korea-Krieg führenden USA wurden zum Grosskunden. Mit dem üppigen Cashflow stieg die Zahl der von Bührle fortan vor allem im angelsächsischen Raum erworbenen Kunstwerke weiter an auf schliesslich über 600. Auch von diesen Neuerwerbungen wiesen viele ein verwickeltes, mit dem Holocaust verbundenes Itinerar auf. Die Kritik am mangelnden Willen, die Herkunft der Gemälde aufzuklären, [ist bis heute nicht verstummt](#).

Kulturförderung mittels Waffenproduktion

Die Kontrastierung „antifaschistische Pfauenbühne versus Nazi-Waffenproduzent“ blendet allerdings wichtige Aspekte der vertrackten Verflechtungsgeschichte zwischen Kapital, Kunst und Kultur aus. Bühle hinterliess auf dem Heimplatz weit mehr Spuren, als eine schwach profilierte lokale Erinnerungskultur vermuten lässt. Den Heimsuchungen durch die Kanonen-Millionen – der Kehrseite des freigiebigen Mäzenatentums – waren nämlich sowohl das Schauspielhaus und das Kunsthaus auf beiden Seiten des Heimplatzes ausgesetzt.

Emil G. Bühle trat in den frühen 1940er Jahren auf die Bühne des Heimplatzes. Im Sommer 1941 bot er für einen Kunsthaus-Erweiterungsbau 2 Millionen Franken an, worauf eine Kommission gegründet, ein Baufonds eingerichtet und mit der Planung eines Neubaus begonnen wurde. Ein Jahr später stellte er dem [Schauspielhaus](#) 4 Millionen Franken in Aussicht. Im Metropolgebäude hinter dem Stadthaus auf der linken Limmattseite wurde ein Mehrzweck-Komplex mit Dancing, Restaurant und Geschäften geplant, in dem das Theater eine neue Bleibe erhalten sollte. Das sozialdemokratisch regierte Zürich ging ebenso auf das Angebot ein wie wichtige Exponenten des Bürgertums. Stadtpräsident Klöti zeigte sich „erfreut“, und auch die Pfauenbühne votierte mehrheitlich dafür. Geld war knapp und Theaterdirektor Oskar Wälterlin sprach von einem „grosszügigen Projekt“. Als die Metropol-Variante platze, erging 1944 die Bitte an Bühle, er möge doch dem in die USA emigrierten Rieser die Liegenschaft am Pfauen abkaufen.

Der Literaturwissenschaftler [Charles Linsmayer](#) hat nüchtern festgehalten, dass sich die Haltung der beiden politisch so unterschiedlich aufgestellten Einrichtungen Kunstmuseum und Schauspielhaus „aufs Haar“ glichen: „Man hätte das Geld ohne jegliche moralische Skrupel genommen, wenn sich denn das Projekt auf irgendeine Weise praktisch hätte umsetzen lassen.“ Bühles Offerten waren offensichtlich unwiderstehlich und stiessen auf beiden Seiten des Heimplatzes auf positive Resonanz. Der Finanzmitteleinsatz fungierte als unheimlicher Gleichrichter.

Die politische Polarität zwischen den beiden Institutionen blieb jedoch bestehen. Das Schauspielhaus setzte seine nach 1933 prononciert antifaschistische Ausrichtung auch in den Kriegsjahren fort; als einzige freie Bühne im deutschsprachigen Raum verfügte es über eine enorme Ausstrahlung. Der Präsident der Zürcher Kunstgesellschaft hingegen hatte im November 1940 seine Unterschrift unter die auf Kollaboration mit NS-Deutschland abzielende sog. „Eingabe der 200“ gesetzt und stand somit für die reaktionär-repressive Fraktion des schweizerischen Bürgertums.

Bührles spendable Haltung hingegen entsprang einer multiplen Motivation. Er war reich, aber unbeliebt, und so nahm er als kanonenproduzierender Parvenu die wichtigen kulturellen Einrichtungen „seiner“ Stadt ins Visier, um sich soziale Wertschätzung durch Investitionen in kulturelles Kapital zu kaufen. Mit seinem Mäzenatentum ging es ihm nicht nur um den Aufstieg in die „bessere Gesellschaft“ Zürichs (den er letztlich nicht schaffte), sondern ebenso um politische Absicherung. Seine Firma figurierte längst auf den schwarzen Listen der Alliierten. Sollte es nach deren militärischen Sieg Schwierigkeiten geben, so benötigte der Waffenfabrikant Unterstützung. Zudem stand die Spendentätigkeit im Dienst der Steueroptimierung. Vor allem mit der eidgenössischen Kriegsgewinnsteuer stand Bührle notorisch auf Kriegsfuss und „Kultur“ konnte in den meisten Fällen in Abzug gebracht werden.

„Blutgeld vom ersten bis zum letzten Rappen“

Bührles Kulturengagement war stets ein Streben nach Einfluss, was sich vor allem beim Schauspielhaus zeigte. Sein Winken mit dem Geldbeutel wirkte sich subtil auf dessen Spielbetrieb aus. Ein Rapport des Nachrichtendienstes der Kantonspolizei Zürich hielt fest, man getraue sich nicht mehr „gewisse Theaterstücke aufzuführen“; „Schauspieler wie Langhoff, der die Moorsoldaten schrieb, würden bei der Rollenverteilung weniger berücksichtigt als früher“. Man übe vorseilenden Gehorsam. Bührle wandte sich gleichzeitig an den Schweizerischen Schriftsteller-Verein (SVV), der die „Emigrantenbühne“ am Pfauen stärker national ausrichten wollte. 1942 schlug er die Einrichtung eines «Emil Bührle-Fonds des SVV» vor, in dem er bei der Geldvergabe das letzte Wort haben wollte. Als Einstand spendete er zwei Förderbeiträge für einen Frontisten und einen Ultrationalisten. Immerhin siedelte der SVV das Danaergeschenk schliesslich nicht direkt innerhalb seiner Organisation an, worauf Bührle sein Interesse auf ein grösseres Vorhaben verlagerte: Ende 1944 wurde mit einem Startkapital von 2 Millionen Franken die „Goethe-Stiftung für Kunst und Wissenschaft“ aus der Taufe gehoben.

Bührles Theaterambitionen liefen schliesslich ins Leere. Weder die Theaterumsiedlung ins Metropol noch eine Übernahme am Pfauen kamen zustande. Und es häuften sich kritische Stimmen, die sich gegen das finanzielle Auftrumpfen des Waffenindustriellen richteten. Im Februar 1945 prangerte der antifaschistisch eingestellte Hans Schwarz in der Zeitung *Die Nation* Bührle als „den grössten und skrupellosesten Kriegsgewinnler unseres Landes“ an und bezeichnete seine Millionen als „Blutgeld vom ersten bis zum letzten Rappen“.

Der Stimmungswechsel bei Kriegsende brachten auch den prominenten Sozialdemokraten

[Emil Oprecht](#) in die Bredouille. Sein „Europa-Verlag“ und seine Buchhandlung an der Rämistrasse waren während der Kriegsjahre Stützpunkte des antifaschistischen Widerstandes; zusammen mit seiner Frau Emmie Oprecht engagierte er sich mit beträchtlichen persönlichen Risiken für Flüchtlinge aus Nazi-Deutschland und den besetzten Gebieten. Als Verwaltungsratspräsident der „Neuen Schauspielhaus AG“, die 1938 nach dem Weggang Riesers die Fortführung der Pfauenbühne garantierte, hatte er allerdings mit Bührlle kooperiert. Dafür wurde er am 13. Mai 1945 auf dem Parteitag der Zürcher Sozialdemokraten hart angegriffen. Die SP setzte eine Untersuchungskommission ein, die einen Bericht vorlegte. Darin wurde Oprecht von allen persönlichen Vorwürfen entlastet. Gleichzeitig hielt der Bericht fest, die Zusammenarbeit mit Bührlles sei objektiv ein Fehler gewesen und habe der Sozialdemokratie geschadet.

Die „geistige Waffensammlung“

An der anderen Kante des Platzes, beim Kunsthaus, rückte Bührlle jedoch voran. 1944 gewannen die Gebrüder Pfister den Architekten-Wettbewerb für einen grossen Anbau. Um die Realisierung zu beschleunigen, verdoppelte Bührlle, inzwischen Mitglied der Zürcher Kunstgesellschaft, seinen Einsatz auf vier Millionen Franken. 1951 lehnten indessen die Zürcher Stimmbürger eine öffentliche Zusatzfinanzierung ab. Nun offerierte Bührlle einen Blanko-Check, verband dieses Angebot aber mit dem Ultimatum, dass bis Ende 1954 mit dem Bau begonnen werden müsse, ansonsten er sich zurückziehe. Im Vorfeld der neuen Volksabstimmung von 7. Februar 1954 hielt sich der Waffenfabrikant zurück (sein Name wurde nicht mehr genannt). Alle Parteien, inklusive der Partei der Arbeit, priesen die Bedeutung des Baus für das kulturelle Zürich und unterstützten die Vorlage, welche diesmal angenommen wurde.

Am 26. November 1956, wenige Tage vor dem Aufrichtefest, starb Emil G. Bührlle überraschend. 1958 stand die Eröffnungsfeier des Kunsthaus-Neubaus, dessen Eingang seither eine Bührlle-Büste ziert, ganz im verehrenden Andenken an den potenten Spender. Anwesend war der katholisch-konservative Bundesrat Philipp Etter, der sich als intimer Jagdfreund von Emil Bührlle vorstellte und von dem man heute weiss, dass er dessen Waffenlieferungen, auch solche direkt in Kriegsgebiete, zuverlässig unterstützte. Dem „Waffenschmied“ sei es – so Etter – „nicht nur um Kanonen, Maschinengewehre und Raketen“ gegangen. Die „öffentliche Kunstsammlung“ sei vielmehr „einer geistigen Waffenschmiede vergleichbar, weil in ihr Jahrhunderte schöpferischer Kraft der Begnadeten unseres Volks sich zusammenballen und von ihr neue geistige Kräfte ausstrahlen“.

Die Sammlung Bührlle verschwand nach ihrer ersten Präsentation im Kunsthaus in einem am

Zürcher Stadtrand gelegenen Privatmuseum. Das Rennen um Bauflächen am Heimplatzes schien nun die Pfauenbühne zu machen. Da, wo heute der Chipperfield-Annex des Kunsthauses steht, sollte ein spektakuläres Neubauprojekt für das Schauspielhaus realisiert werden. 1964 setzte sich der dänische Architekt, Jørn Utzon, der mit seinem *Sydney Opera House* Ende der 1950er Jahre weltberühmt geworden war, mit dem kühnen Entwurf einer „Wellenbank“ durch, die weit in den Heimplatzes hineingeragt hätte. Das Projekt blieb auf dem Reissbrett stecken und versandete schliesslich im lokalpolitischen Beharrungsfeld.

Chipperfield-Annex und Standortmarketing

So blieb der Platz frei, bis zu Beginn des 21. Jahrhunderts das Kunsthaus die Chance für eine Verdoppelung der Ausstellungsfläche beim Schopf packte. Das passte zum aufstrebenden städtischen Standortmarketing. Für dieses ist der Heimplatz ein Attraktor. Mit der Sammlung Bührle will sich die Limmatstadt in die internationale Liga der berühmtesten Kunsthäuser katapultieren und mit einem aufwändig renovierten Stadttheater soll die Zukunft einer Bühne von europäischem Rang sichergestellt werden. Während im Kunsthaus Gemälde von Weltgeltung zum ungetrübten Kunstgenuss dargeboten werden, wird gleich nebenan die antifaschistische Pfauenbühne mythisiert, so dass „tout Zurich“ ein wenig am Nimbus des Widerstands gegen Hitler teilhaben kann. Beide Male wird das von den französischen Soziologen Luc Boltanski und Arnaud Esquerre beschriebene „Enrichissement“ betrieben, bei dem die Pflege des kulturellen Patrimoniums vollends ins Gravitationsfeld eines sich verschärfenden interurbanen Wettbewerbs um Standortvorteile gerät.

Unterbelichtet bleiben dabei wichtige Erkenntnisse und legitime Einwände. Mit dem Gedenken an den in Zürich viel zu wenig gewürdigten jüdischen Theaterunternehmer und -direktor Ferdinand Rieser lassen sich Umbau und Abriss des 1926 von ihm gebauten Saales gleichermaßen begründen. Dieser Disput dreht sich primär um die Gewichtung von denkmalschützerischen Anliegen und funktionalen Anforderungen einer repertoirefähigen Bühne. Die produktive Erinnerung an das antifaschistische „[Emigranten-Juden-Marxisten-Theater](#)“ (wie es von den Fronten damals tötlich angegriffen, aber auch von bürgerlichen Kreisen kritisiert wurde) ist hingegen keine Frage des Interieurs. Ihr ist am besten gedient, wenn in Zürich künftig ebenso mutige und ästhetisch anspruchsvolle Stücke gespielt werden, wie das nach 1933 der Fall war.

Was das Kunsthaus betrifft, so hält sich der Eindruck, dass die unheimliche Heimsuchung des Heimplatzes durch Emil G. Bührle anhält. Noch immer ist es gewissermassen sein Heimspiel,

das hier aufgeführt wird. Da der Mäzen testamentarisch nichts verfügt hat, wäre eine Schenkung eines Teiles seiner Sammlung möglich gewesen, welche dem Kunsthaus weit mehr Dispositionsspielraum verschafft hätte. 2012 wurde allerdings die Form einer „Dauerleihgabe“, die etwa ein Drittel der 600 von Bührle zusammengetragenen Kunstobjekte umfasst, plebiszitär sanktioniert – ohne dass klar geworden wäre, welche Wertsteigerungen damit für den privat verbliebenen Teil der Sammlung verbunden sein werden. In der Folge hat die öffentliche Hand die Chance, mit einer von der Emil-Bührle-Stiftung effektiv unabhängigen Provenienzforschung jene Wissensgrundlagen zu schaffen, die für eine Kunsthaus-Sammlung heute mit guten Gründen gefordert werden, verpasst.

Emil G. Bührles erneutes „Wiedersehen am Heimplatz“, das er schon 1954 bei der Vorstellung seiner Kunstsammlung beschwor, steht deshalb unter keinem guten Stern. Während mit dem Chipperfield-Neubau materielle Fakten geschaffen wurden, lag der Wille zum Wissen brach. Zentrale Diskussionen, die im vergangenen Jahrzehnt ganz einfach stillgelegt waren, stehen deshalb erst noch bevor. Hier ist nach wie vor die Geschichtsschreibung gefordert, die den Heimplatz als Erinnerungsensemble vor Augen hat und die zündenden Fragen zu stellen vermag.

[Jakob Tanner](#)

Jakob Tanner ist emeritierter Professor für Allgemeine und Schweizer Geschichte der Neuzeit am Historischen Seminar der Universität Zürich. 2015 erschien seine „Geschichte der Schweiz im 20. Jahrhundert“.

URL: <https://geschichtedergegenwart.ch/heimsuchungen-am-heimplatz-wie-der-waffenfabrikant-emil-g-buehrle-in-zuerich-kulturpolitik-betrieb/>

Copyright © 2021 Geschichte der Gegenwart. Alle Rechte vorbehalten.