

Raus aus der Schuld-Neurose!

Eine Geschichte der Sammlung Emil Bührle zeigt Wege aus der Sackgasse in der Debatte um Restitution. **Von Gerhard Mack**



Eines der Bilder im Zentrum der Auseinandersetzung um die Bührle-Sammlung: Claude Monets «Mohnblumenfeld bei Vétheuil».

Bisweilen implodieren Dinge so leise, dass sie lauter dröhnen als manche Explosion. Die Studie, die der Direktor der Stiftung Emil Bührle jetzt zusammen mit dem Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (SIK) vorlegt, ist so ein Ereignis. Schon allein deshalb, weil sie es inmitten der lautstarken Polemik um die Sammlung wagt, nüchtern und sachlich zu sein. Ab Herbst sollen die gut 200 Werke, die nach dem Tod des Sammlers 1956 von seiner Familie 1960 in eine Stiftung eingebracht wurden, im Kunsthaus Zürich zu sehen sein. Das hat zu einer giftigen Auseinandersetzung geführt um die Herkunft der Werke, um den Sammler, der sein Geld mit Kanonen verdiente, die er an alle verkaufte, die sie bezahlen wollten, und darum, ob das Kunsthaus dadurch in seiner Integrität beschädigt wird. Lukas Gloers Geschichte der Sammlung beteiligt sich nicht an der Polemik. Der Kunsthistoriker weiss, dass er ohnehin unter Generalverdacht steht, der Familie Bührle nach dem Mund zu schreiben, auch wenn dafür keine Belege beigebracht werden, und er ist überzeugt, dass er seine Verpflichtung gegenüber der Sammlung nur einlösen kann, wenn er so viele Fakten zusammenträgt, wie sich nur finden lassen. Dann, so dürfte Gloer hoffen, ist es vielleicht möglich, die Genese, die Zielsetzung und die Bedeutung der Sammlung so herauszuarbeiten, dass wir sie als Zeitdokument verstehen, das uns hilft, unsere Gegenwart genauer zu sehen.

Das bedeutet keine Blindheit gegenüber den historischen, ökonomischen oder sozialen Bedingungen, unter denen Emil Bührle sammelte. Vom Erweckungserlebnis, das der Pforzheimer Student der Kunstgeschichte 1913 vor den Impressionisten in der Berliner Nationalgalerie hatte, über die Jahre an der

Front und im Freikorps nach dem Ersten Weltkrieg, vom Umbau der Maschinenfabrik Oerlikon zur Waffenschmiede bis zum Lavieren zwischen den Fronten im Zweiten Weltkrieg und im Kalten Krieg wird alles erwähnt. Auch die Restitution von Kunstwerken, die die Nazis entwendet hatten, ist beschrieben.

Die Ungeheuerlichkeit, die Gloor uns zumutet, liegt darin, dass er sich darauf nicht kapriziert. Das ist ein gewichtiger Teil der Geschichte der Sammlung und ihres Sammlers, aber auch nicht mehr. Emil Bührle ist ein Paradebeispiel für ein damals weitverbreitetes Lavieren in der Schweiz, das er als Sündenbock exkulpieren soll. Gloor erlaubt sich, darauf hinzuweisen, dass die Bilder der Sammlung nicht nur eine Rückseite haben, die die Provenienzforscher interessiert, sondern auch eine Vorderseite, die sie für die Kunst- und Kulturgeschichte relevant macht. Und er zeigt an den Werken auf, worin diese Sammlung herausragend ist, wie sie sich einordnet in das Kunstsammeln der Moderne zwischen dem Direktor der Nationalgalerie Berlin Hugo von Tschudi und den grossen amerikanischen Kollektionen.

Die historische Rolle der Sammlung

Dabei steht der Impressionismus im Zentrum. Die Sammlung Bührle erhält Kontur als eine Brücke zwischen dem konservativen Sammeln und dem Aufbruch der Kunst in die Moderne. Vermeer (der fehlt), Manet, Cézanne und Picasso sind die konzeptuellen Pfeiler, die das Gebäude tragen. Der Glaube an eine Entwicklung der Kunst, die ihre Zeit vor allem in ihrer Form reflektiert, prägte die Auswahl von Künstlern und Werken. Und in der Schweiz vermittelt die Sammlung Bührle zwischen den Kollektionen von Oskar Reinhart in Winterthur und Ernst Beyeler in Basel. Diese Einbettung in einen transatlanti-

schon Dialog (der möglich war, weil Bührle in den USA geschäftete, das wird genau vermerkt) scheint ebenso als utopisches Element auf wie die Hoffnung, dass auch heutige Generationen noch an Kunstgeschichte interessiert sind, das heisst, dass sie von ihr Fingerzeige für die Gegenwart erwarten. Gloor verschweigt nicht, dass er unsicher ist, ob diese Hoffnung noch berechtigt ist.

Gerade weil Gloor diese Positionierung der Sammlung so sachlich wie möglich vornimmt, wirft er auch ein Licht auf dasjenige Feld, auf das die Sammlung Bührle heute verkürzt wird: die Restitutionsdebatte, den Umgang mit dem Kunsthandel während der NS-Zeit und in den Jahren danach. Sehr schnell ist man mit Vorwürfen zur Hand, dass Bilder Provenienzlücken hätten und folglich zu Unrecht in dieser Sammlung seien. Das «Schwarzbuch Bührle» führte sogar 19 Fälle an. Gloor verweist darauf, dass Recherchen in allen Fällen bis auf einen das Gegenteil erwiesen hätten und in diesem einen Fall kein Verdachtsmoment vorliege. So lässt sich dank dem britischen Geheimdienst zeigen, dass das berühmte «Mohnblumenfeld bei Vétheuil» Claude Monets vom Sohn des Kaufhauskönigs Max Emden frei verkauft wurde. Und eine Landschaft Alfred Sisleys, die der Nazi Hermann Göring für sich reserviert hatte, war 1946 an den Händler Paul Rosenberg restituiert worden, bevor dieser sie 1953 an Bührle verkaufte.

Doch solche Nachweise dürften Kritikern kaum genügen. Denn längst wurde die Begrifflichkeit ausgeweitet. Wo früher Gesetze galten und von den Beteiligten auch anerkannt waren (ein Paul Rosenberg etwa hat sich mit Bührle geschäftlich bestens arrangiert), wurde in jüngerer Zeit die gerade gültige Moral zum Massstab. So wurde die im Bergier-Bericht eingeführte Differenzierung zwischen Raubgut und Fluchtgut bald nicht mehr anerkannt, und man sprach neu von «verfolgungsbedingtem Entzug». Da auch das noch als zu eng empfunden wird, ist heute von «Translokationen» und «Kontaminierung» die Rede. Das heisst nichts anderes, als dass alles, was zwischen 1933 und 1945 und in den Jahren danach auf dem Kunstmarkt passierte, schuldhaft geschah und zu revidieren sei. Die Erkenntnis, dass Geschichte immer auch eine Unrechts-geschichte ist, dass sie zu jeder Zeit vielschichtig verläuft und dass wir altes Leid nicht kompensieren können, ohne neues Unrecht zu begehen, war lange Zeit Allgemeingut und Grund zu Demut. Heute wird diese Einsicht einer selbstgerechten Moral geopfert.

Umso mehr wünscht man sich, dass sich das generelle Klima der Restitutionsdebatte versachlicht. Das ist nur möglich, wenn der Zeigefinger der Schuldzuweisung verschwindet. Niemand ist heute für das verantwortlich, was die Generation der Gross- und Urgrosseltern vor 80, 90 Jahren getan hat. Es gibt in unserem Rechtssystem keine Sippenhaft. Die Zauberformel, die die Washingtoner



Emil und Charlotte Bührle, um 1930.

Erklärung 1998 für Raubkunst gefunden hat, muss neu gelesen werden: «Just and fair» kann nicht heissen, dass vor allem entschädigt werden muss. Das Fairnessgebot gilt auch gegenüber der Öffentlichkeit und ihren Institutionen, die Kunstwerke oft lange gepflegt haben. Hier wäre eine Neujustierung mehr als angebracht. Aufarbeitung ja, Schuldzuschreibung nein, sachliche Aufklärung hilft, moralischer Eifer schadet. Der Rechtsfrieden ist ein hohes Gut, zahllose Nachkriegsregelungen beruhen darauf.

Zeit für ein neues Kapitel

Der moralische Druck, der mit amerikanischem Support aufgebaut wurde, hilft nicht weiter. Der imperialistische Beigeschmack wird übersehen. Dass es immer wieder einmal um viel Geld geht, dass Anwälte und Auktionshäuser daran gut verdienen, kommt hinzu. Der bittere Satz «There is no business like Shoah business» gilt leider auch beim Kampf um Restitutions. Rückgaben ohne hinreichende Begründung – man denke etwa an Ernst Ludwig Kirchners «Berliner Strassenszene» aus dem Brücke-Museum Berlin, die 2006 von der Berliner Regierung vor-schnell restituiert wurde – zeigen, wie gross das Angstpotenzial ist, in die Antisemitismus-Ecke gedrängt zu werden. Die ökonomischen und die Reputationsschäden in der Welt wären zu gross. Der Fall Gurlitt lieferte da ein drastisches Beispiel. Wenn dagegen ein Ronald S. Lauder die Bilder kaufte, die er als Restitutions durchzusetzen half und die er sonst nie bekommen hätte, zuckt man mit den Schultern. Es wird Zeit, dass in der Restitutionsdebatte ein neues Kapitel geöffnet wird. Lukas Gloers Geschichte der Sammlung Bührle setzt dafür ein Zeichen.

Die Sammlung Emil Bührle. Geschichte, Gesamtkatalog und 70 Meisterwerke, hrsg. von SIK-ISEA, Zürich/München: Hirmer, 2021. 472 S., 950 farbige Abb., Fr. 60.-.

Bührle und das Kunsthaus

1956

starb Emil Bührle am zweiten Herzinfarkt. Er hinterliess eine private Kunstsammlung von 596 Werken, die er zwischen 1936 und 1956 erworben hat. Darunter befanden sich 90 mittelalterliche Skulpturen.

1958

wurde der bereits 1941 von Emil Bührle angeregte und später finanzierte grosse Saal für Wechselausstellungen eröffnet.

1960

überführten Emil Bührles Witwe und seine zwei Kinder rund zwei Fünftel der Sammlung in eine Stiftung.

2012

unterzeichneten die Stiftung Sammlung Emil Bührle und das Kunsthaus Zürich einen Dauerleihvertrag, der dem Bührle-Bestand eigene Räumlichkeiten im Erweiterungsbau garantiert.

ANZEIGE

Galerie Gmurzynska
Talstrasse 37 | Zürich
GMURZYNSKA.COM
#GMURZYNSKA
@GMURZYNSKA

8.06 – 30.09 2021

Anh Duong:
La Tentation d'Exister
There is always Champagne in the Fridge