

N° 17 — 30. APRIL 2021

# DAS MAGAZIN

# Bilder mit einem Problem

Lukas Gloor, Direktor der Stiftung Sammlung E. G. Bührle, über die teilweise umstrittene Herkunft der Gemälde, die ab Herbst 2021 im Kunsthaus Zürich gezeigt werden sollen.

GESPRÄCH CHRISTOPH HEIM



*Links:* Emil G. Bührle inmitten seiner Gemäldesammlung (1954).

*Rechts:* Emil G. Bührle posiert vor einem Raketensystem seiner Firma (1956).



Der Schweizer Waffenfabrikant deutscher Herkunft Emil Georg Bührle hat seine weltbekannte Kunstsammlung mithilfe riesiger Profite aus Waffenverkäufen während des Zweiten Weltkriegs finanziert – Verkäufen vor allem an die Nazis. Bührles skrupellose Geschäfte und sein Aufstieg in der Zürcher Gesellschaft sind von einem Autorenteam unter der Leitung des Historikers Matthieu Leimgruber von der Universität Zürich detailliert untersucht worden. In der im November 2020 vorgelegten Studie «Kriegsgeschäfte, Kapital und Kunsthaus» erfährt man unter anderem, dass der Unternehmer über eine Beteiligung an der deutschen Rüstungsfirma Icaria von der Zwangsarbeit von Häftlingen des Frauenkonzentrationslagers Ravensbrück profitierte. Bührle war auch Mitglied eines paramilitärischen Freikorps und pflegte eine Korrespondenz mit Waldemar Pabst, dem rechtsterroristischen Drahtzieher der Morde an Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg.

Das unter moralischen Gesichtspunkten ohnehin schon sehr negative Bild dieses Unternehmers und Kunstsammlers, der vom deutschen Parvenu zum reichsten Mann der Schweiz wurde, hat Leimgrubers Studie noch mehr ins Negative gerückt.

Für Bührle war seine Kunstsammlung ein probates Mittel für seinen Aufstieg in die besseren Kreise. Ein Teil dieser Bilder, rund 200 Kunstwerke vor allem des französischen Impressionismus, ist im Besitz der Stiftung Sammlung E. G. Bührle, die sie ab Herbst 2021 im Erweiterungsbau von David Chipperfield zeigen will. Der Leihvertrag mit dem Kunsthaus Zürich ist auf zwanzig Jahre befristet.

Doch wie viele der Kunstwerke, die im neuen Chipperfield-Bau gezeigt werden sollen, stammen von jüdischen Besitzern, die Teile ihrer Sammlungen auf der Flucht verkaufen mussten? Ist die Herkunft der Bilder, ihre Provenienz, so weit geklärt, dass man sie bedenkenlos in einem öffentlichen Museum zeigen kann?

Die IG Transparenz, die von Thomas Buomberger, Markus Knauss, Guido Magnaguagno und Heinz Nigg ins Leben gerufen wurde, zweifelt daran.

Am 27. Januar forderte sie in einer von über 2500 Personen unterzeichneten Petition an den Zürcher Stadtrat ein Dokumentationszentrum, das Sammlung wie Sammler historisch einordnet. Ausserdem wird eine kritische Auswertung der Provenienzforschung verlangt, der sich Lukas Gloor, Direktor der Bührle-Stiftung, seit bald zwanzig Jahren widmet.

**Das Magazin: Herr Gloor, was konnten Sie über die Herkunft der Bilder der Sammlung in Erfahrung bringen?**

Lukas Gloor: Im Internet stellt die Stiftung eine Liste aller 633 Kunstwerke, die Emil Bührle zwischen 1936 und 1956 gekauft hat, zur Verfügung. Diese Liste bildet die gesamte Sammlung von Emil Bührle ab, also nicht bloss die Werke, welche sich heute in der Stiftung befinden. Sie zeigt, wann Bührle welche Werke bei wem zu welchem Preis gekauft hat. Noch mehr Informationen finden sich auf der Webseite zu den 203 Werken der Stiftung. Hier wird für jedes einzelne Kunstwerk wissenschaftlich belegt die Herkunftsgeschichte dargestellt – das heisst, wer die früheren Eigentümer eines Bildes seit seiner Entstehung waren.

**Wer hat diese Daten erforscht?**

Diese Provenienzberichte beruhen auf den historischen Abklärungen, welche





die Stiftung in den letzten zwanzig Jahren getätigt hat. 2001 hat die Bergier-Kommission, die vom Parlament mit der Untersuchung zur Rolle der Schweiz in der NS-Zeit von 1933 bis 1945 beauftragt war, den Band zu «Fluchtgut – Raubgut» und zum Schweizer Kunstmarkt vorgelegt und damit die Grundlage für alle weitere wissenschaftliche Bearbeitung des Themas geschaffen. Der Sammler Emil Bührle figuriert im Bergier-Bericht prominent, da er im Krieg 13 Raubkunstbilder gekauft hatte, die er 1948 alle restituierte. Ich habe die Leitung der Stiftung 2002 übernommen, und für mich war klar, dass dieses Erbe für uns Ansporn sein musste, an die Arbeit der Bergier-Kommission anzuknüpfen und die Provenienzen unserer Werke systematisch aufzuarbeiten. Damit einher ging die Rekonstruktion der gesamten Sammlung von Emil Bührle, da diese weit grösser war als die Sammlung der Stiftung, welche von den Nachkommen 1960 gegründet wurde.

**Der Historiker Erich Keller hat in der «Wochenzeitung» Paul Cézannes Bild «Paysage» als Fluchtgut identifiziert. Stellt das Ihre Provenienzenrecherchen infrage?**

Kellers Einordnung des Bildes beruht auf seiner Interpretation eines Briefes, den die frühere Eigentümerin Martha Nothmann 1947 an den Winterthurer Industriellen Oskar Reinhart geschrieben hat und den ich im Archiv der Sammlung «Am Römerholz» in Winterthur gefunden habe. Darin äussert Martha Nothmann ihre Freude darüber, dass ihr Bild von Cézanne den Weg in Reinharts bekannte Sammlung gefunden habe. Das war allerdings ein Irrtum, denn nicht Reinhart, sondern Emil Bührle war der Käufer. Cézannes Bild gehörte zur Sammlung von Kunstwerken, die das Ehepaar Nothmann ins Exil nach London mitnehmen konnte. Die Cézanne-Landschaft hat danach Martha Nothmann bis in die USA begleitet, wo sie das Bild nach dem Krieg ganz ohne NS-Verfolgungsdruck verkaufte. Ihr Ehemann wollte das Bild schon in London verkaufen, liess das aber bleiben, nachdem er nicht den gewünschten Preis hatte erzielen können. Wesentlich ist, dass der Brief Martha Nothmanns an Reinhart keinen einzigen Vorwurf und keinen Hinweis auf eine Zwangssituation enthält. Der Brief zeigt, dass Martha Nothmann sich nicht primär als Opfer sah, sondern ihre Situation in Bezug zu den Zeitumständen setzte. Darüber setzt sich Kellers Interpretation des historischen Dokuments hinweg.

**Mit den Begriffen «Fluchtgut» oder «verfolgungsbedingter Verlust» wird die Debatte um die Restitution ehemals jüdischen Kunstbesitzes stark ausgeweitet. Was bedeuten diese Begriffe für die Cézanne-Landschaft aus der Sammlung Nothmann?**

Die Begriffe «Fluchtgut» und «verfolgungsbedingter Verlust» sind nach meinem Verständnis nicht deckungsgleich. «Fluchtgut» bezeichnet Kunstwerke, die von Emigranten ins Exil mitgenommen und spä-

ter von ihnen dort verkauft wurden. «Verfolgungsbedingter Verlust» geht weiter und beinhaltet zum Beispiel auch Werke, die von den Eigentümern in Deutschland veräussert werden mussten, um Fluchtsteuern oder andere Zwangsabgaben für die Flucht zu bezahlen. Ziel der Provenienzforschung ist es, die Abfolge der Übertragung von Eigentum möglichst lückenlos nachzuweisen. Die Untersuchung der Umstände, unter denen Eigentum übertragen wurde, geht darüber hinaus. Sie setzt eine Klärung der Kategorien voraus, unter die diese Werke heute fallen und die zu verstehen helfen, wie heutige Eigentümer mit solchen Werken umgehen sollen.

**Und wie sollten heutige Eigentümer mit solchen Werken umgehen?**

Als Ausgangspunkt für die aktuelle Beschäftigung mit Provenienzen gilt die «Washingtoner Erklärung» von 1998. Ihr Wortlaut bezieht sich ausschliesslich auf durch die Nationalsozialisten beschlagnahmte Kunstwerke, also auf «Raubkunst», wie sie auch Emil Bührle kaufte und zurückgab. In Übereinstimmung mit einer in Deutschland geltenden Praxis ist für die Gebiete, die zwischen 1933 und 1945 zum NS-Machtbereich gehörten (also auch alle besetzten Gebiete), die Pflicht, eine faire und gerechte Lösung anzustreben, inzwischen auf jeden durch NS-Verfolgung veranlassten Verkauf ausgedehnt worden, da ein solcher Verkauf mit Vermögensverlust gleichgesetzt wird. «Fluchtgut» oder «Fluchtkunst» dagegen bezeichnet Kunstwerke, die bedrohte Eigentümer in Gebiete ausserhalb des NS-Machtbereichs verbringen konnten.

**Es ist also nicht das Gleiche, ob Juden in Deutschland und von den Nazis besetzten Staaten wie Österreich und Polen ihre Kunstwerke verkauften oder ob sie das in der Schweiz, England und den USA taten?**

Richtig. Fluchtkunst kann nicht kurzerhand mit verfolgungsbedingtem Verlust gleichgesetzt werden, da die Eigentümer selbst entschieden, wann sie wem zu welchem Preis verkauften, und weil sie auch den Verkaufserlös, also einen Gegenwert, erhielten. In Ländern wie Grossbritannien, den USA und eben auch der Schweiz, die von NS-Deutschland nicht besetzt waren, haben viele Emigranten Kunstwerke (und andere Vermögenswerte) verkauft. Wer heute pauschal davon ausgeht, dass jeder Verkauf in der Schweiz einem erzwungenen Vermögensverlust gleichkam, das heisst unter dem effektiven Marktwert erfolgte, leugnet historische Tatsachen: Es gab in der Schweiz von 1933 bis 1945 keine staatlich verordnete systematische Beraubung jüdischer Flüchtlinge, wie das in Deutschland der Fall war. Die Schweiz war nie Bestandteil des NS-Unrechtsstaates. Das lässt sich auch heute durch keine Argumentation ins Gegenteil verkehren.

**Die in Restitutionsfragen für Deutschland zuständige Limbach-Kommission hat allerdings vor kurzem dem Düsseldorfer Museum Kunstpalast empfohlen, ein Werk Franz Marcs zurückzuerstatten, obwohl es erst nach der Emigration im Jahr 1940 in New York**



«Es gab in der Schweiz von 1933 bis 1945 keine staatlich verordnete systematische Beraubung jüdischer Flüchtlinge, wie das in Deutschland der Fall war.»

*verkauft wurde. Da dies, so die Kommission, dazu diente, dem Sammler den Aufbau einer neuen Existenz zu ermöglichen, sei der Verkauf eben doch verfolgungsbedingt.*

Die Empfehlungen der deutschen Limbach-Kommission können nicht auf die Schweiz übertragen werden, da die Schweiz nie Bestandteil des NS-Unrechtsstaates war.

*Wollen Sie behaupten, dass Martha Nothmann ihren Cézanne auch verkauft hätte, wenn sie nicht vom NS-Regime zur Flucht gezwungen worden wäre?*

Das ist die moralische Dimension der Fluchtkunst-Frage. Der Zweite Weltkrieg hat nicht nur Millionen von Menschenleben gefordert, er hat auch mindestens so viele wirtschaftliche Existenzen zerstört. Dass der Wunsch besteht, wenigstens einen kleinen Teil des riesigen Unglücks wiedergutzumachen, das NS-Herrschaft und Krieg über die Welt gebracht haben, ist verständlich. Die Frage ist allerdings, wer dazu in die Pflicht genommen werden soll. Wer diese Aufgabe einfach auf die Nachkommen derer abwälzt, die in schwerer Zeit über reguläre Transaktionen Kunstwerke erwarben und damit allenfalls sogar zur Linderung damaliger Not beitrugen, macht es sich zu einfach.

*Bührle ist demnach ein Helfer der Geflüchteten?*

Das würde ich so nicht sagen, denn Bührle hat fast immer im Kunsthandel gekauft und nie in direktem Kontakt mit Geflüchteten gestanden. Die globale Forderung nach Restitution verkennt oft grundlegende historische Tatsachen. Kunstwerke waren zu allen Zeiten auch Wertgegenstände, doch bleibt Kunst, anders als andere Vermögensinstrumente, identifizierbar. Goldbarren oder Wertpapiere, die auf der Flucht verkauft wurden, sind längst wieder im Wirtschaftskreislauf aufgegangen. Und noch etwas wird oft vergessen: Auch in Kriegszeiten werden natürliche Tode gestorben, und der Krieg unterbricht nicht die Abfolge der Generationen und die damit verbundenen Erbteilungen. Das alles wird ausgeklammert, wenn plötzlich an Vorgänge angeknüpft wird, die sich vor achtzig und mehr Jahren ereignet haben. Um Ihre Frage zu beantworten: Ohne den Krieg hätte Martha

Nothmann die Wahl gehabt, ihr Bild zu verkaufen, zu vererben oder zu verschenken. Ich kann nicht sagen, welchen Weg sie eingeschlagen hätte.

*Sie teilen bei den Provenienzen die Werke in Bührles Kunstsammlung in drei Kategorien: «problemlos», «wahrscheinlich unproblematisch» und «eventuell problematisch». Was besagen diese Kategorien, und wie viele Bilder fallen in die jeweilige Kategorie?*

Provenienzforschung ist ein aufwendiges Unterfangen. Daher haben die Rechercheurin Laurie Stein und ich ein Triagesystem entwickelt, das uns festzulegen half, wo besondere Anstren-

gungen nötig sind, um Wissenslücken zu schliessen. In die Kategorie A der gesicherten und unproblematischen Provenienzen fallen alle Werke, die sich vor 1933 und nach 1945 bei denselben Besitzern oder deren Nachkommen befanden, sowie jene, die nach dem Krieg an die rechtmässigen Eigentümer restituiert worden waren. In die Kategorie B fallen Werke, bei denen für 1933 bis 1945 zwar keine lückenlose Provenienz bekannt ist, bei denen es aber auch keine Hinweise auf problematische Aspekte gibt. Kategorie C erfasst Bilder, die zum Beispiel in den 1920er-Jahren in deutschen jüdischen Sammlungen nachgewiesen waren, über die für die Jahre bis 1945 aber keine weiteren Angaben bekannt waren. Hier galt es anzusetzen, denn wir wollten sicher sein, dass die Bilder nicht geraubt wurden. Wir haben heute keine Werke der Kategorie C mehr in unserem Bestand.

*Können Sie näher erläutern, was in Ihren Augen «wahrscheinlich unproblematische» Fälle sind?*

Die Werke der Kategorie B machen etwa die Hälfte der Bilder in der Sammlung aus. In diese Kategorie fallen Werke, von denen wir zwar nicht immer vollständig wissen, wo sie sich zwischen 1933 und 1945 befanden; wir können aber aufgrund anderer Umstände davon ausgehen, dass die Lücken kaum problematisch sind. Bei einigen Fällen müssen wir akzeptieren, dass sich die Provenienz wohl nie restlos aufklären lässt. Meist handelt es sich dabei um weniger bedeutende Werke. Wie können wir bei Bildern des Malers Eugène Boudin, der Hunderte Strandszenen gemalt hat, feststellen, wo sich unsere beiden Strandszenen in den letzten hundertfünfzig Jahren befanden? Und wie lassen sich Lücken von zweihundert Jahren schliessen, die manchmal bei Altmeister-Provenienzen bestehen? Zuweilen erlaubt aber ein Blick auf die Zeitgeschichte eine stärkere Gewissheit, dass sich in der Provenienz keine problematischen Schritte verbergen. Wenn ein Bild 1916 in Schweden nachgewiesen ist, das 1946 von einem aus Skandinavien heimkehrenden Auslandschweizer verkauft wird, ist das für uns ein Hinweis, dass es sich auch in der Kriegszeit im neutralen Schweden befunden haben dürfte. —>



**Warum wissen Sie nicht mehr über die Herkunft der Bilder in der Kategorie B?**

Wir sind froh, dass wir in unserer Sammlung auf Forschung aufbauen können, die bis ins Jahr 1948 zurückreicht. Damals stellte Emil Bührle einen Privatsekretär für die Sammlung an, der die Aufgabe hatte, Provenienzen abzuklären – Bührle hatte seine Lektion aus den gleichzeitigen Raubkunstprozessen gelernt. Wir konnten dann ausser im eigenen Archiv weltweit in Archiven von Händlern, anderen Sammlern, Museen und Kunsthallen sowie in seither publizierten Künstler-Werkkatalogen viele weitere Informationen finden und Lücken schliessen. Für die Zukunft verspricht das Internet eine Fülle von Möglichkeiten: Archive und Kataloge werden digitalisiert und auf diese Weise zugänglich. Provenienzforschung wird aber nie allein mit Google-Recherchen zu bewältigen sein. Es wird immer eine detektivische Suche nach alten Dokumenten bleiben.

**2015 erschien das «Schwarzbuch Bührle». Haben die Autoren recht, wenn sie davon ausgehen, dass die Hälfte der Bührle-Bilder für das Kunsthaus Zürich wahrscheinlich Fluchtgut ist?**

Nein. Eine solche pauschale Annahme entbehrt jeder Grundlage. Sie bewegt sich meiner Meinung nach auch in gefährlicher Nähe zu Ideen, die suggerieren, dass Kunst ohnehin überwiegend in jüdischem Besitz ist. Auch die neuerdings verbreitete Behauptung, dass nach 1945 auf dem Weltkunstmarkt praktisch nur Kunstwerke zirkulierten, die mit der NS-Verfolgung und dem Holocaust in direktem Zusammenhang standen, zielt in diese Richtung. Auch diese Behauptung entbehrt jeder Grundlage und verzerrt die historische Realität.

**Haben Rechtsnachfolger ehemaliger Sammler bei Ihnen schon um Restitution ersucht?**

Der einzige Fall, bei dem uns Nachkommen eines ehemaligen Besitzers persönlich in Zürich aufgesucht haben, betraf das «Mohnblumenfeld» von Claude Monet. Der jüdische Emigrant Hans Erich Emden verkaufte das Bild 1941 über den Händler Fritz Nathan an Emil Bührle. Emden hatte es im Vorjahr von seinem Vater Max geerbt, zusammen mit weiteren Kunstwerken und einem stattlichen Vermögen. Max Emden lebte seit 1928 in der Schweiz auf den Isole di Brissago, die ihm gehörten. Der Aufenthalt seines Sohnes in der Schweiz war von kurzer Dauer, da Hans Erich Emden aufgrund seiner jüdischen Abstammung befürchten musste, bei einem deutschen Überfall hier sein Leben zu verlieren. Er liess sich in Chile nieder, wo er 1944 der US-Botschaft Auskunft über seine Vermögensverhältnisse gab. Wir haben diese Unterlagen im Zuge unserer Nachforschungen in einem amerikanischen Archiv gefunden. Daraus geht unzweifelhaft hervor, dass Hans Erich Emden zu keinem Zeitpunkt unter Druck stand, zu verkaufen. Zudem wissen wir, dass der Preis, den Bührle für das Bild bezahlt hatte, sehr hoch war. Das

ist ein sehr seltener Fall, bei dem genügend historische Akten gefunden werden konnten, um einen solchen Beweis zu führen. Es handelt sich also nicht um Fluchtgut, auch wenn das auf den ersten Blick so aussehen mag. Weiterhin aber weigern sich die Nachkommen, diese Tatsachen zur Kenntnis zu nehmen.

**Können Sie sich vorstellen, dass das Kunsthaus Zürich im Erweiterungsbau Bilder aus der Sammlung E. G. Bührle zeigt, die als Fluchtgut identifiziert sind? Oder muss jedes Werk auch einer moralischen Prüfung standhalten?**

Ihre Frage zielt auf ein sehr aktuelles Thema: Dürfen Bilder im Museum – gar mit Genuss – betrachtet werden, ohne dass der Betrachter deren vielleicht wechselhafte Provenienz ständig mit in Betracht zieht? Viel und unbedacht wird zurzeit von der «Kontamination» gesprochen, die dem Museum von historisch belasteten Bildern droht – und zwar nicht nur solchen aus der Sammlung Emil Bührles. Dabei ist klar, dass Kunstwerke zunächst vor allem im Kontext ihrer Entstehung gelesen werden müssen und nicht im Kontext ihrer späteren Geschichte, an der ihre Urheber gar nicht beteiligt waren. Wer sie primär unter diesem Aspekt sieht, macht aus Kunstwerken historische Memorabilien. Emil Bührle sammelte Werke der Klassischen Moderne. Mit dieser Kunst war die Vorstellung verbunden, dass sie sich dem Kampf für eine bessere Welt anschloss. Dass ein Waffenfabrikant nach solchen Werken griff, war schon für die Zeitgenossen teilweise schwer erträglich. Doch wurde Bührles Bekenntnis zur Klassischen Moderne und zu dem ihr eingeschriebenen Glauben an einen gesellschaftlichen Fortschritt auch von unzähligen geteilt, die um die Mitte des 20. Jahrhunderts lebten und seine Sammlung als Ausdruck einer zuversichtlichen Einstellung begriffen. Es ist zu hoffen, dass die Diskussion um den Sammler und die Themen, für die er als Projektionsfläche herhalten muss, auf die Dauer nicht den Blick auf den künstlerischen Wert dieser Werke und auf die Verheissung verstellt, von der die Sammlung selbst zeugt. DM