
Neue Historische Literatur

Schwerpunkt Raubkunst und Provenienzforschung

Im Blick der Historie

von Carolin Lange

Die Ausstellung „Sammlung Bührle. Kunst – Kontext – Krieg – Konflikt.
Eine Zukunft für die Vergangenheit“ im Kunsthaus Zürich (bis 3.11.2024).

Der Waffenhändler und -hersteller Emil Georg Bührle (1890–1956) galt nach dem Zweiten Weltkrieg als reichster Mann der Schweiz und besaß eine der weltweit wichtigsten Sammlungen vor allem (nach-)impressionistischer und klassisch moderner Kunst. Erworben hatte er sie zwischen 1940 und – verstärkt – den frühen 1950er Jahren. In seinem Eigentum befanden sich weltbekannte Werke von Manet, Renoir, Degas, Braque, Chagall, Cézanne, van Gogh, Pissarro, Signac, Toulouse-Lautrec, Picasso, aber auch alte Meister, wie etwa Saenredam, van Ruysdael und El Greco, oder mittelalterliche Skulpturen. Die finanziellen Mittel für die Ankäufe stammen aus seinem internationalen Rüstungsgeschäft.

In Pforzheim geboren, als Geschäftsführer der zunächst Werkzeug-, später auch Waffenfabrik Oerlikon 1924 in die Schweiz gegangen und dort 1937 nationalisiert, beliefert Bührle 1940 sowohl die Briten und Franzosen wie auch wenig später und dann vor allem das Deutsche Reich, Italien und Japan. Er profitiert außerdem von Zwangsarbeit, unter anderem im KZ Ravensbrück. Der Fabrikant erwirbt gleichzeitig allein zwischen 1936 und 1945 150 Gemälde von mehreren jüdischen Händlern oder von jüdischen Sammlerinnen und Sammlern, von denen viele persönlich ver-

folgt werden und die ihre Kunstwerke verkaufen (müssen), um ihren Lebensunterhalt bestreiten zu können oder Mittel für die weitere Flucht zur Verfügung zu haben. Ihre persönliche Notsituation ist auch für die Zeitgenossen kein Geheimnis. Als Mitglied einer Ankaufskommission fährt Bührle 1941 sogar ins besetzte Paris, um günstig Impressionisten zu erwerben. Für Bührle wird die Rolle als Kunstmäzen und die Verbindung zum Kunsthaus Zürich das Zugangsbillet zur Zürcher Gesellschaft.

In den Schweizer Raubkunstprozessen zwischen 1946 und 1951 spielt er eine prominente Rolle als Angeklagter: Bührle gehören 13 der insgesamt 73 vor dem Gericht verhandelten Kunstwerke, die rückerstattet werden sollen (69 werden tatsächlich restituiert). Aber obwohl seine Reisen ins besetzte Frankreich, seine Marktkenntnisse und seine engen Kontakte zum Handel bekannt sind – besonders zu Theodor Fischer, einem Schweizer Galeristen, der über die Hälfte der 73 Kunstwerke zeitweilig in seinem Besitz hatte –, entscheidet das Gericht, dass Bührle gutgläubig gekauft habe. Bührle gibt die Bilder zurück und erhält dafür eine Regresszahlung von Theodor Fischer, der sich wiederum mit einer Regressforderung an die Schweizer Eidgenossenschaft wendet und diese Zahlung auch erhält.

Der Kalte Krieg sorgt auch weiterhin für volle Auftragsbücher. Noch stärker als zuvor fließen Gewinne in Bührles Sammlung: Von den insgesamt etwa 600 Gemälden, die er kauft, werden über 80 Prozent in den neun Jahren von 1945 bis zu seinem Tod erworben.

Nach seinem Ableben erhält das Kunsthaus Zürich von der Stiftung Sammlung E. G. Bührle rund 200 Objekte der Sammlung als Dauerleihgabe. Für Bührles und weitere Privatsammlungen baut der Architekt David Chipperfield dem Kunsthaus einen repräsentativen Flügel, der 200 Millionen CHF kostet und im Oktober 2021 – nach fast 20 Jahren Vorbereitung inklusive inhouse Provenienzforschungen – eröffnet wird. Bis dato ist alles ruhig gelaufen. Doch dann wird es turbulent. Und turbulent bleibt es bis heute. Aufgrund starker öffentlicher, akademischer und publizistischer Kritik wird die Ausstellung geschlossen, ein Runder Tisch wird eingesetzt, der weitgehende Empfehlungen ausspricht, und schließlich wird die Ausstellung komplett umgestaltet. Den ehemaligen jüdischen Eigentümerinnen und Eigentümern werden „faire und gerechte Lösungen“ gemäß der „Washingtoner Prinzipien“ in Aussicht gestellt. Außerdem beauftragen die Kunstgesellschaft sowie Stadt und Kanton Zürich den Schweizer Historiker Raphael Gross, Präsident der Stiftung Deut-

ches Historisches Museum in Berlin, im Frühjahr 2023 mit einer einjährigen Überprüfung der bisherigen Provenienzforschung.

Die mediale Aufregung und Kritik hören jedoch nicht auf. Kurz vor Ausstellungswiedereröffnung im Herbst 2023 tritt der wissenschaftliche Beirat geschlossen zurück, weil seiner Meinung nach die Perspektive der jüdischen Voreigentümerinnen und Voreigentümer nicht genügend berücksichtigt werde. Am 14. Juni 2024 entscheidet dann die Stiftung Bührlé als Eigentümerin der Sammlung einseitig, dass sechs Gemälde mit problematischer Provenienz – von Courbet, Gauguin, van Gogh, Manet, Toulouse-Lautrec und Monet – abgehängt werden, für alle anderen Akteure offenbar überraschend und 14 Tage bevor später am 28. Juni 2024 Raphael Gross seine Ergebnisse präsentiert. Dieser Bericht kommt zum Ergebnis, dass 60 Prozent der 200 dem Kunsthaus geliehenen Objekte jüdische Voreigentümerinnen und Voreigentümer haben. Die Zeit spricht von einer regelrecht „beschmutzten“ Sammlung.¹

In der Ausstellung befinden sich also derzeit Lücken. Die Bilder sind weg, die Wandtexte hingegen noch da. Diese Optik passt im Grunde zum Ausstellungsdesign, denn es ist explizit partizipativ gedacht und als Work in Progress. Besucherinnen und Besucher können an Touchscreens ihre Meinung äußern und Rückmeldungen geben, Videotestimonials von Personen aus der Kunst, der Forschung oder der Politik laufen auf großformatigen Bildschirmen. Einmal pro Woche wird ein Rendezvous angeboten, an dem das Publikum mit dem Kunsthaus ins Gespräch kommen kann. In einer späteren Phase soll auf dieses Feedback der Besucherinnen und Besucher reagiert werden.

Was aber sieht man jetzt? Der erste Eindruck ist: Mit dem akademischen und medialen Bedeutungszuwachs der Provenienzforschung rückt die Kunst in den Hintergrund, während politische, ökonomische und ethische Aspekte präsidieren. Dass der zeitgenössische Entstehungskontext von weltberühmten Sammlungen nicht immer, vermutlich sogar ausgesprochen selten unproblematisch ist, wissen wir schon lange, nicht zuletzt, weil Forscherinnen wie Bénédicte Savoy uns daran erinnern. Auch Bührlés Geschäftspraktiken als Naziprofiteur sind seit über zwanzig Jahren bekannt.²

1 Tobias Timm, Ein Haus voller Kunstraubfragen, in: Die Zeit, 28. Juni 2024.

2 Peter Hug, Schweizerische Rüstungsindustrie und Kriegsmaterialhandel zur Zeit des Nationalsozialismus. Unternehmensstrategien, Marktentwicklung, politische Überwachung. Veröffentlichungen der Unabhängigen Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg, Bd. 11 (2 Teilbde.). Zürich 2002; Esther

In Zürich können wir erleben, was sich durch diesen Einbruch des antisemitischen Raubens in das – wie Christian Fuhrmeister es ein wenig spöttisch ausdrückte – „affirmative Verhältnis“³ der Kunstgeschichte zu ihrem Gegenstand ändert, nämlich eigentlich alles: Ziele, Konzepte und Aufbau von Ausstellungen, Hängung von Objekten, Wandtexte oder das Adressieren und Einbeziehen des Publikums. Vor rund zehn Jahren fühlten sich Kuratorinnen und Kuratoren noch irritiert durch das Anbringen von Provenienzanangaben in der Nähe des Kunstwerkes. Nichts sollte vom schönen Gegenstand ablenken. Erste Ausstellungen begannen zwar schon damit, freigelegte Bildrückseiten zu präsentieren, was damals gewagt war, aber das Publikum entzückte. In der Bührle-Ausstellung nun zeigt sich, wie die bürgerliche Kunstrezeption und mit ihr die seit Ende des 18. Jahrhunderts geltende Autonomieästhetik durch eine sozial- und politikgeschichtlich informierte Geschichtswissenschaft in Gestalt der Provenienzforschung ordentlich durchgeschüttelt werden. Kunst hat seit jener Zeit einen Subjektstatus, sie wird anthropomorphisiert. Kann man so aber auch mit Kunst umgehen, die in die Ereignisse des Zweiten Weltkrieges und die deutschen Massenverbrechen der Shoah geworfen wird? Was ist diese Kunst für uns als schauende Besucher und Besucherinnen?

Die historische und anthropologische Forschung hat hierzu ein paar, wenn auch noch nicht viele Vorschläge gemacht. Einigkeit herrscht nicht. Kunstwerken wird der Status von Kriegsgefangenen („Prisoners of War“⁴) oder auch von Vergewaltigungsopfern⁵ oder Waisen⁶, die ihren „loving parents“ wieder zugeführt werden sollen, zugesprochen. Bénédicte Savoy interpretiert wiederum Kunstwerke animis-

T. Francini/Anja Heuss/Georg Kreis, Fluchtgut – Raubgut. Der Transfer von Kulturgütern in und über die Schweiz 1933–1945 und die Frage der Restitution. Veröffentlichungen der Unabhängigen Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg, Bd. 1. Zürich 2001; *Thomas Buomberger/Guido Magnaguagno*, Schwarzbuch Bührle. Raubkunst für das Kunsthhaus Zürich. Zürich 2015.

3 *Christian Fuhrmeister*, Auf einmal spielt die Welt eine Rolle? Zum Verhältnis von Kunstgeschichte und Provenienzforschung, in: *Kunstchronik. Monatszeitschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege* 76/7, 2023, 330–336, 330.

4 Unter anderem siehe *Jessica Schubert*, Prisoners of War. Nazi-Era Looted Art and the Need for Reform in the United States, in: *Touro Law Review* 30/3, 2014, 675–695; Artikel: World Jewish Congress Demands Return of All Nazi-looted Art. President Lauder calls the art “the last prisoners of World War II.”, in: *Haaretz*, 31. Januar 2014.

5 *Lynn H. Nicholas*, *The Rape of Europa. The Fate of Europe's Treasures during the Third Reich and the Second World War*. New York 1994.

6 Siehe hierzu zum Beispiel *Lisa Moses Leff*, *The Archive Thief. The Man Who Salvaged French Jewish in the Wake of the Holocaust*. New York 2015.

tisch als Träger von Identität und Seele⁷; nach Dan Diner dienen sie als Verkörperung der „Tugenden der Person des Eigentümers“⁸. Möglich auch, dass mit dem Verschwinden der letzten Zeitzeuginnen und Zeitzeugen – Shoah-Überlebende sind heute im Schnitt 86 Jahre alt⁹ – seit der Jahrtausendwende die Kunstwerke nach und nach deren Stelle einnehmen, wie Constantin Goshler es kürzlich im Band „Museen in der Verantwortung“ formuliert hat.¹⁰ Mit der Engführung von Ästhetik und Shoah hat der schöne Gegenstand offenbar jedoch seine ästhetische Unschuld verloren. Wobei fraglich ist, ob er sie jemals hatte, und zweifelhaft, ob er sich von dem Verlust wieder erholen wird. „Die Sammlung ist so wie sie ist, weil es den Holocaust gab“, formulierte zugespitzt die Schweizer Journalistin Ellinor Landmann mit Blick auf die Sammlung Bührle.¹¹ Hätte dieser seine über 600 Bilder zählende Sammlung überhaupt ohne die Shoah erwerben können? Nein. Wäre er ohne Shoah, ohne die Massenverbrechen des Nationalsozialismus überhaupt so reich geworden, um sich die Sammlung anlegen zu können? Vielleicht nicht.

Im Kunsthhaus wird also entzaubert und problematisiert. Die Ausstellungsarchitektur spiegelt das wider – durch blaue Bauvorhänge, die manche Bilder fast verbergen und etwas unmotiviert von der Decke hängen, auch durch provisorisch wirkende (Arbeits-)Tische, Kommoden mit Schubladen und Bänke aus unbehandeltem hellem Holz. Das Interieur erhält auf diese Weise einen fast calvinistischen Charakter, was aber Ziel dieses Ausstellungskonzeptes scheint. Man fühlt sich ein bisschen an Bertolt Brechts episches Theater erinnert: keine ästhetische Illusion und Versinken im Schönen, stattdessen permanente kritische Aufmerksamkeit. Provenienzforschung mutiert hier zu einer politischen Theorie der Kunst, die in einen „spektaku-

7 *Bénédicte Savoy*, *Die Provenienz der Kultur. Von der Trauer des Verlusts zum universalen Menschheitserbe*. Berlin 2018, 59f.

8 *Dan Diner*, *Restitution: Über die Suche des Eigentums nach seinem Eigentümer*, in: *Raub und Restitution: Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis heute*, hrsg. von Inka Bertz und Michael Dormann im Auftrag des Jüdischen Museums Berlin und des Jüdischen Museums Frankfurt am Main. Göttingen 2008, 16–28, 18.

9 *Claims Conference Center for the Study of Holocaust Survivor Demography* (Ed.), *Holocaust Survivors Worldwide. A Demographic Overview*, January 2024, 5.

10 *Constantin Goshler*, *Kunstrestitution im Zusammenhang mit Weltkrieg, Holocaust und Kolonialismus*, in: Nikola Doll (Hrsg.), *Museen in der Verantwortung. Positionen im Umgang mit Raubkunst*. Zürich 2024, 251–272.

11 Ellinor Landmann, *Kultur-Talk: Neue Bührle-Ausstellung im Kunsthhaus Zürich*, in: SRF vom 3. November 2023.

lären Akt der Selbstermächtigung“¹² seitens der Stiftung Bührle mündet, wenn diese sich entscheidet, Bilder gleich ganz abzuhängen. Augenscheinlich kann man sie dem Publikum nicht mehr zumuten. Wenn aber das Ästhetische als verdächtig und kontaminiert gilt, lässt man es von der Bildfläche verschwinden? Ist das nicht ein bisschen einfach? Gibt es keine Alternative zum Giftschränk?

Es verwundert also nicht, dass das Publikum mit Vorsicht und Sicherheitsabstand auf die weltberühmten Bilder reagiert, und dies liegt nicht nur daran, dass die Ausstellung ausgesprochen textlastig ist. Als Ausstellungsauftakt wird Renoirs „Die kleine Irene“ (Irène Cahen d’Anvers, 1880) präsentiert, eines der bekanntesten Bilder des Malers. Viele Familienmitglieder der dargestellten Irène Cahen d’Anvers wurden während der Shoah ermordet. Das Werk wurde 1941 vom NS-Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg beschlagnahmt und war Teil der Sammlung von Hermann Göring, bevor es Irène Cahen d’Anvers 1946 zurückgegeben wurde. Besucherinnen und Besucher laufen an dem Bild weitestgehend vorbei, fast ein bisschen ängstlich. Dafür herrscht Andrang einen Raum weiter vor zwei reproduzierten Fotos des amerikanischen Fotografen Dmitri Kessel aus dem Jahr 1954, die beide Emil Bührle zeigen und zeitgleich entstanden sind: links Bührle als Kunstfreund und -mäzen, lässig im Anzug mit weißem Einstecktuch im Sessel und inmitten seiner Sammlung, rechts Bührle als Waffenfabrikant – möglicherweise dasselbe Outfit und derselbe Tag, weit weniger lässige Haltung – vor dem Prototyp einer Flugabwehrrakete. Im aufwendig erstellten Katalog aus dem Jahr 2021 für die erste Präsentation der Sammlung fehlt dieses zweite Foto bezeichnenderweise.

In einem weiteren Saal werden diejenigen Bilder präsentiert, deren Voreigentümerinnen und Voreigentümer vom NS-Regime als jüdisch verfolgt wurden, darunter so bekannte Namen wie Berthold Nothmann, Martha Nathan, Paul Rosenberg oder Alphonse Kahn. Neben den Bildern sind kürzere und nüchterne Texte angebracht, die etwas zum Schicksal der Sammlerinnen und Sammler erzählen und diesen mit Fotos ein Gesicht geben. Für weitere Informationen – auch für Quellenangaben, die bei den Wandtexten überraschenderweise fehlen – kann ein QR-Code gescannt werden. Auch hier ignorieren Besucherinnen und Besucher die Werke oder streifen sie nur flüchtig mit ihren Blicken.

Zu diesem etwas verhuschten Verhalten trägt bei, dass wenig subtil, aber deutlich

12 Hubertus Butin, Leere Wände im Kunsthaus Zürich, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17. Juni 2024.

die meisten der in der Ausstellung gezeigten rund 120 Werke chronologisch nach Ankaufsdatum gehängt sind, ergänzt durch einen Überblick über die zu diesem Zeitpunkt getätigten Waffenverkäufe. Die Besucherinnen und Besucher reagieren auf diese Anspielung, und es scheint sich erst eine gewisse Erleichterung einzustellen, nachdem man die offenbar als heikel wahrgenommenen Räume der 1940er Jahre erfolgreich absolviert hat. Natürlich heißt das mit Blick auf die Provenienz gar nichts, denn hinter einem Bild, das 1955 oder 2024 erworben wurde, kann sich genauso eine frühere Verfolgungsgeschichte verstecken wie bei einem direkten Ankauf 1941. Provenienzforschung gerät damit zur Rache der Sozial- und Politikgeschichte an der Kunstwissenschaft. Oder – freudianisch ausgedrückt – zur Rückkehr des Unterbewussten.

Dr. *Carolyn Lange*, Institut für die Geschichte der deutschen Juden, Beim Schlump 83, 20144 Hamburg