

**KURATORISCHE STRATEGIEN IM UMGANG MIT
NS-VERFOLGUNGSBEDINGT ENTZOGENEM KULTURGUT**

Die Sammlung Emil Bührle am Kunsthaus Zürich

Masterthesis

Claire Aimée Schürmann

ecm – educating/curating/managing 2022–2024
Masterlehrgang für Ausstellungstheorie und -praxis
an der Universität für angewandte Kunst Wien
Betreut von Mag.^a Luisa Ziaja

Wien, Juni 2025

ABSTRACT

[DE]

Die Kunstsammlung des Waffenindustriellen Emil Bührle (1890–1956) ist seit Jahren Gegenstand intensiver öffentlicher Debatten in Zürich. Im Zentrum der Kontroversen stehen sowohl die Provenienz zahlreicher Werke, die einst jüdischen Sammler:innen gehörten, als auch Bührles Vermögen, das unter anderem auf Waffengeschäften mit NS-Deutschland und der Ausbeutung von Zwangsarbeiter:innen beruht. Seit 2021 ist die Sammlung im jüngsten Erweiterungsbau des Kunsthaus Zürich zu sehen. Damit kommt dem Museum eine besondere Verantwortung bei der Vermittlung der historischen Kontexte der Sammlung zu – insbesondere jener, die mit Unrecht verknüpft sind.

Diese Masterarbeit untersucht, inwiefern das mit der Sammlung Emil Bührle verbundene Unrecht in der Ausstellung „Eine Zukunft für die Vergangenheit. Die Sammlung Bührle: Kunst, Kontext, Krieg und Konflikt“ am Kunsthaus Zürich sichtbar gemacht wird.

[EN]

The art collection of arms manufacturer Emil Bührle (1890–1956) has been the subject of intense public debate in Zurich for years. At the center of these controversies are both the provenance of numerous works that once belonged to Jewish collectors, as well as Bührle's fortune, based in part on weapons deals with Nazi Germany and the exploitation of forced laborers. Since 2021, the collection has been on display in the newest extension of the Kunsthaus Zürich. This gives the museum a special responsibility in communicating the historical contexts of the collection – particularly those linked to injustice.

This master's thesis examines to what extent the injustice associated with the Emil Bührle collection is made visible in the exhibition „A Future for the Past. The Bührle Collection: Art, Context, War and Conflict“ at the Kunsthaus Zürich.

KEYWORDS

NS-Unrecht, NS-verfolgungsbedingt entzogenes Kulturgut, NS-Raubkunst, Provenienzforschung, Restitution, Schweiz, Kunsthaus Zürich, Sammlung Emil Bührle, Ausstellungsanalyse

DANKSAGUNG

Mein Dank gilt zuallererst meiner Betreuerin Mag.^a Luisa Ziaja, die meinen gesamten Arbeitsprozess mit großem Engagement und viel Geduld begleitet hat.

Die Expert:innengespräche, die ich im Rahmen dieser wissenschaftlichen Arbeit durchführen durfte, haben mich weit über diese hinaus bereichert. Herzlich danke ich allen, die bereitwillig ihre Zeit und ihr Wissen mit mir geteilt haben: Dr. Thomas Buomberger, Miriam Cahn, Raphaël Denis, Komitee Kunstraub Konfiskation Kommunikation (KKKK), Prof. Dr. Matthieu Leimgruber, Guido Magnaguagno, Prof. Angeli Sachs und Anita Winter. Dr. Joachim Sieber danke ich an dieser Stelle ganz besonders für die wertvollen Einblicke in die Provenienzforschung und die kuratorische Konzeption der Neupräsentation der Sammlung Emil Bührle am Kunsthaus Zürich.

Zum Schluss möchte ich mich bei meiner Familie und meinen Freund:innen bedanken, die mir geholfen haben, schwierige Schreibphasen zu überwinden und am Ball zu bleiben. Ein besonderer Dank gilt meinem Vater Dr. Uwe Schürmann sowie Magdalena Syen und Julie Kohn, die vorläufige Versionen dieser Arbeit gegengelesen und kommentiert haben.

Die Fertigstellung dieser Arbeit wäre mir ohne die emotionale Unterstützung von Stanislas Legrain nicht möglich gewesen. Dafür danke ich ihm von ganzem Herzen.

Inhaltsverzeichnis

ABSTRACT	
KEYWORDS	
DANKSAGUNG	
EINLEITUNG	1
TEIL I: UNRECHT IDENTIFIZIEREN	5
1. KULTURGUTENTZUG ALS UNRECHT: HISTORISCHE KONTEXTE UND BEGRIFFE.....	5
2. PROVENIENZFORSCHUNG ZUR IDENTIFIZIERUNG VON UNRECHTMÄßIG ENTZOGENEM KULTURGUT.....	8
2.1 Was ist Provenienzforschung?.....	8
2.2 Methoden der Provenienzforschung	10
2.3 Provenienzforschung als Grundlage für „faire und gerechte Lösungen“.....	12
2.4 Vermittlung der Forschungsergebnisse	13
TEIL II: UNRECHT ANERKENNEN.....	15
1. RÜCKBLICK: ENTSCHÄDIGUNG UND RÜCKERSTATTUNG IN DER NACHKRIEGSZEIT.....	15
2. DIE ZWEITE WELLE DER RESTITUTION	17
2.1 Geopolitische und gesellschaftliche Entwicklungen in den 1990er Jahren.....	17
2.2 Verabschiedung internationaler Richtlinien im Umgang mit NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut.....	19
2.3 Bilanz der letzten 25 Jahre.....	21
3. DIE NS-RAUBKUNSTDEBATTE IN DER SCHWEIZ	23
3.1 Aufarbeitung der Rolle der Schweiz während des Zweiten Weltkriegs.....	23
3.2 Auseinandersetzung mit NS-Raubkunst und Fluchtgut in der Schweiz	25
3.3 Umsetzung der Washingtoner Prinzipien in der Schweiz	27
4. FALLSTUDIE: SAMMLUNG EMIL BÜHRLE	30
4.1 Kontroversen um die Sammlung Emil Bührle	30
4.2 Kritische Stimmen in den 1990er Jahre	31
4.3 Integration in den Erweiterungsbau des Kunsthaus Zürich.....	32
4.3.1 Erste Sammlungspräsentation (2021–2023)	35
4.3.2 Neupräsentation (seit 2023)	39
TEIL III: UNRECHT SICHTBAR MACHEN	42
1. METHODE	42
2. AUSSTELLUNGSANALYSE: NEUPRÄSENTATION DER SAMMLUNG EMIL BÜHRLE – KUNSTHAUS ZÜRICH	44
2.1. Verortung der Neupräsentation der Sammlung Emil Bührle am Heimplatz	44
2.2. Einführungsraum	49
2.3. Jüdische Sammlerinnen und Sammler.....	56
2.4. Provenienzraum	65
FAZIT UND AUSBLICK	71
LITERATURVERZEICHNIS.....	76
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	84
ZUR AUTORIN	85

EINLEITUNG

„Als Kunstmuseum soll für uns immer die Kunst im Mittelpunkt stehen.“¹ Mit diesen Worten eröffnete der Präsident der Zürcher Kunstgesellschaft Philipp Hildebrand die Neupräsentation der Sammlung Emil Bührle im Kunsthaus Zürich im November 2023. Diese Aussage suggeriert einen ungestörten Kunstgenuss im musealen Raum. Doch Kunstwerke sprechen nicht für sich selbst, sondern sind stets in vielfältige historische, soziale und kulturelle Kontexte eingebettet, welche ihre Wahrnehmung beeinflussen.² Museen tragen daher eine besondere Verantwortung bei der Vermittlung dieser Kontexte, vor allem jener, in denen Kulturgüter ihren Eigentümer:innen unrechtmäßig entzogen wurden.

Die intensive Debatte um die Sammlung Emil Bührle hat gezeigt, dass es nicht ausreicht, eine Sammlung, deren Entstehungsgeschichte untrennbar mit dem Zweiten Weltkrieg, der NS-Verfolgung und der Shoah verbunden ist, einfach auszustellen. Vor diesem Hintergrund untersucht die vorliegende Masterarbeit kuratorische Strategien im Umgang mit NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut. Im Zentrum steht die Frage, wie Unrecht sichtbar gemacht werden kann. Diese Fragestellung wird am Beispiel der Neupräsentation der Sammlung Emil Bührle „Eine Zukunft für die Vergangenheit. Die Sammlung Bührle: Kunst, Kontext, Krieg und Konflikt“ erkundet.

Der Waffenindustrielle Emil Georg Bührle (1860–1956) baute zwischen 1936 und 1956 eine große Kunstsammlung auf, die seit einigen Jahren Gegenstand einer öffentlichen Debatte in Zürich ist. Die Kontroversen drehen sich um zwei zentrale Aspekte: Zum einen wird die Provenienz zahlreicher Werke hinterfragt, die Bührle während und nach dem Zweiten Weltkrieg erworben hat. Damals war der Kunstmarkt regelrecht überschwemmt mit Werken, die jüdischen Sammler:innen aufgrund der NS-Verfolgung direkt oder indirekt entzogen worden waren. Daher besteht der starke Verdacht, dass die Sammlung NS-Raubkunst enthält. Zum anderen geht es bei den Kontroversen auch um Bührles Vermögen,

¹ Eröffnungsrede der Neupräsentation der Sammlung Emil Bührle von Philipp Hildebrand und Ann Demeester am 2. November 2023, Zürich.

² Vgl. Angeli SACHS, Kunst im Kontext. Konzepte der aktuellen Museums- und Ausstellungspraxis im Zusammenhang mit Verfolgung, Raub und Restitution, in: Nikola DOLL (Hg.), Museen in der Verantwortung. Positionen im Umgang mit Raubkunst, Zürich 2024, S. 165–166.

das auf Waffengeschäften mit NS-Deutschland und der Ausbeutung von Zwangsarbeiter:innen beruht und ihm den Aufbau seiner Sammlung überhaupt erst ermöglichte.³

Emil Bührle war jedoch nicht nur als Sammler aktiv, sondern dem Kunsthhaus Zürich über viele Jahre auch als Mäzen eng verbunden. Als Mitglied des Trägervereins des Museums (Zürcher Kunstgesellschaft), später auch der Sammlungskommission und des Vorstands, streckte er Ankaufsummen vor, stellte Kunstwerke aus seiner Sammlung als Leihgaben für Ausstellungen zur Verfügung, tätigte Schenkungen und finanzierte in den 1950er Jahren einen bedeutenden Erweiterungsbau. Diese Verbindung stand aber auch immer wieder in der Kritik. Mit dem Einzug der Sammlung Emil Bührle als Dauerleihgabe in den jüngsten Erweiterungsbau des Kunsthhaus Zürich im Jahr 2021 erreichte die Debatte dazu ihren Höhepunkt. Die Kritik richtete sich dabei besonders gegen die erste Sammlungspräsentation, die weder die Provenienzen der Werke noch die umstrittene Persönlichkeit Bührles und seine Waffengeschäfte angemessen thematisierte.

Als Reaktion darauf wurde unter der Leitung der neuen Direktorin Ann Demeester eine Neupräsentation der Sammlung Emil Bührle erarbeitet. Diese temporäre Ausstellung markiert „einen ersten Schritt in einem längeren Prozess“⁴, in dem das Kunsthhaus Zürich seine gesellschaftliche Verantwortung als Museum reflektiert und neue kuratorische Strategien im Umgang mit der Sammlung erprobt. Damit bietet sie eine aktuelle und relevante Fallstudie für die vorliegende Masterarbeit.

Verschiedene Autor:innen haben sich seit den 1990er Jahren differenziert mit der Sammlung Emil Bührle auseinandergesetzt. Bereits die populärwissenschaftlichen Publikationen „The Rape of Europa“ (1994) von Lynn H. Nicholas und „Le musée disparu“ (1995) von Hector Feliciano brachten die Sammlung mit dem NS-Kunstraub in Verbindung.⁵ In der Schweiz folgten die Studie „Raubkunst – Kunstraub“ (1998) von Thomas Buomberger

³ Vgl. Raphael GROSS, Überprüfung der Provenienzforschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Zürich 2024, S. 5.

⁴ Neupräsentation der Sammlung Emil Bührle, Ausstellung, Haltung, in: <https://buehrle.kunsthhaus.ch/intro> (17.04.2025).

⁵ Lynn H. NICHOLAS, The Rape of Europa. The Fate of Europe's Treasures in the Third Reich and the Second World War, New York 1994; Hector FELICIANO, Le musée disparu. Enquête sur le pillage des œuvres d'art en France par les Nazis, Paris 1995.

und der erste Band der Unabhängigen Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg (UEK) „Fluchtgut – Raubgut“ (2001) von Esther Tisa Francini, Anja Heuss und Georg Kreis, welche den Schweizer Kunstmarkt zwischen 1933 und 1945 erstmals umfassend untersucht und Emil Bührle als einen zentralen Akteur identifiziert haben.⁶

Seither wurde die Auseinandersetzung mit der Sammlung in weiteren Publikationen vertieft, darunter das „Schwarzbuch Bührle“ (2015) von Thomas Buomberger und Guido Magnaguagno, die Studie „Kriegsgeschäfte Kapital Kunsthaus“ (2021) von Matthieu Leimgruber und „Das kontaminierte Museum“ (2021) von Erich Keller.⁷

Im Juni 2024 wurde dann der wegweisende Bericht des Historikers Raphael Gross veröffentlicht, der im Auftrag der Stadt und des Kantons Zürich und der Zürcher Kunstgesellschaft (ZKG) die bisher geleistete Provenienzforschung zur Sammlung Emil Bührle evaluierte.⁸ Der Bericht lieferte vertiefte Erkenntnisse zur Provenienz von fünf Werken, stellte jedoch zugleich fest, dass weiterer Forschungsbedarf besteht. Damit stellen sich zentrale Fragen, denen sich diese Masterarbeit widmet: Wie können die Ergebnisse der Provenienzforschung kuratorisch vermittelt werden, insbesondere bei Werken mit Provenienzlücken? Und wie können diese nachhaltig sichtbar bleiben?

Um diesen Fragen nachzugehen, kombiniert die vorliegende Arbeit zwei methodische Ansätze: Einerseits erfolgt eine detaillierte Analyse ausgewählter Ausstellungsräume, basierend auf der Methode der Dichten Beschreibung⁹ aus der ethnographischen Feldforschung. Diese Methode eignet sich besonders, um sowohl sichtbare kuratorische Entscheidungen als auch verborgene Bedeutungsebenen, symbolische Dimensionen und räumliche Inszenierungen zu erfassen und zu reflektieren. Andererseits wurden Gespräche mit Kunsthistoriker:innen, Historiker:innen, Provenienzforscher:innen, Künstler:innen und

⁶ Thomas BUOMBERGER, Raubkunst – Kunstraub. Die Schweiz und der Handel mit gestohlenen Kulturgütern zur Zeit des Zweiten Weltkriegs, Zürich 1998; Esther TISA FRANCINI, Anja HEUSS, Georg KREIS, Fluchtgut – Raubgut. Der Transfer von Kulturgütern in und über die Schweiz 1933–1945 und die Frage der Restitution, Zürich 2001.

⁷ Thomas BUOMBERGER, Guido MAGNAGUAGNO (Hg.), Schwarzbuch Bührle. Raubkunst für das Kunsthaus Zürich?, Zürich 2015; Matthieu LEIMGRUBER, Kriegsgeschäfte, Kapital und Kunsthaus. Die Entstehung der Sammlung Emil Bührle im historischen Kontext, Zürich 2021; Erich KELLER, Das kontaminierte Museum. Das Kunsthaus Zürich und die Sammlung Bührle, Zürich 2021.

⁸ Raphael GROSS, Überprüfung der Provenienzforschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Zürich 2024.

⁹ Clifford GEERTZ, Thick Description. Toward an Interpretive Theory of Culture, New York 1973.

Personen jüdischen Hintergrunds über die Neupräsentation der Sammlung Emil Bührle geführt.

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in drei aufeinander aufbauende Hauptteile. Teil I: „Unrecht identifizieren“ befasst sich mit der Provenienzforschung als Grundlage der historischen Aufarbeitung von Kulturgutentzug und Restitution. Teil II: „Unrecht anerkennen“ beleuchtet die NS-Restitutionsdebatte von 1945 bis heute und hebt wichtige Meilensteine hervor, die den gegenwärtigen Umgang mit NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut geprägt haben. Besondere Aufmerksamkeit gilt dabei der verzögerten historischen Aufarbeitung in der Schweiz, wobei die Sammlung Emil Bührle als exemplarische Fallstudie herangezogen wird. Teil III: „Unrecht sichtbar machen“ widmet sich der Analyse ausgewählter Ausstellungsräume der Neupräsentation der Sammlung Emil Bührle und leitet daraus Erkenntnisse für die kuratorische Praxis ab.

TEIL I: UNRECHT IDENTIFIZIEREN

Der erste Hauptteil der vorliegenden Arbeit führt die Leser:innen in das Thema Provenienzforschung ein. Die Untersuchung der Herkunft von Kulturgütern bildet die Grundlage für die Identifizierung historischen Unrechts und den Umgang mit diesem Erbe. Es wird eine Verortung der Provenienzforschung vorgenommen (Teil I, Kap. 2.1), auf ihre Methoden und grundlegenden Prinzipien eingegangen (Teil I, Kap. 2.2 & 2.3) und die Vermittlung von Erkenntnissen zu den fraglichen Kunstwerken aufgezeigt (Teil I, Kap. 2.4). Doch zunächst werden einige zentrale Begriffe geklärt, die für das Verständnis der nachfolgenden Ausführungen unerlässlich sind (Teil I, Kap. 1).

1. Kulturgutentzug als Unrecht: historische Kontexte und Begriffe

Die Sichtbarmachung von Unrecht in Ausstellungskontexten erfordert zunächst eine Analyse des Unrechtsbegriffs selbst. Im juristischen Sinne bezeichnet Unrecht das Gegenteil von Recht, eine Handlung oder einen Zustand, der gegen geltendes Gesetz verstößt. Doch im Kontext historischen Unrechts erweist sich diese begriffliche Fassung als unzureichend. Was als Unrecht gilt, unterliegt nicht nur einer geltenden Rechtsordnung, sondern auch gesellschaftlichen und ethischen Wertvorstellungen, die einem kontinuierlichen Wandel unterworfen sind.

Die vorliegende Masterarbeit widmet sich dem Unrecht des Kulturgutentzugs in der NS-Zeit. Zwischen 1933 und 1945 schuf das NS-Regime mit verschiedenen Gesetzen, Steuern und Zwangsabgaben, wie die „Reichsfluchtsteuer“ und die „Judenvermögensabgabe“, die Grundlage für die systematische Enteignung verfolgter Personen. Diese diskriminierende Gesetzgebung zielte insbesondere auf die Entrechtung und Ausbeutung der jüdischen Bevölkerung ab. In diesem Kontext wurden schätzungsweise 600.000 Kunstwerke und mehrere Millionen weitere Kulturgüter ihren rechtmäßigen Eigentümer:innen entrissen. Der Entzug erfolgte sowohl durch direkte Beschlagnahmen durch NS-Behörden und -Organisationen als auch indirekt, indem verfolgte Personen zum Verkauf gezwungen wurden, um neu eingeführte Abgaben zu begleichen oder ihre lebensrettende Flucht zu

finanzieren.¹⁰ Diese „Plünderung öffentlichen oder privaten Eigentums“¹¹ wurde nach 1945 in den Nürnberger Prozessen als Kriegsverbrechen strafrechtlich verfolgt. In dieser Zeit wurden auch die ersten Restitutionen geraubter Kulturgüter eingeleitet, die den Beginn der Anerkennung des NS-Kulturgutentzugs als historisches Unrecht markieren.

Der unrechtmäßige Entzug von Kulturgütern ist jedoch ein epochenübergreifendes Phänomen, das sich in sogenannten Unrechtskontexten manifestiert. Diesen Begriff erläutert Christoph Zuschlag wie folgt:

Heute wird er üblicherweise im Zusammenhang mit kolonialen Herrschaften, der NS-Diktatur und dem SED-Regime verwendet, also historischen Kontexten, die sich durch ein besonders intensives, in der Herrschaftsausübung systematisch und strukturell verankertes Unrecht auszeichneten – im Unterschied zu mehr oder weniger singulären unrechtmäßigen Handlungen. So hat es unrechtmäßige Entziehungen und Aneignungen von Kulturgütern wohl in allen Epochen gegeben, ohne dass diese dann per se sämtlich als Unrechtskontexte zu klassifizieren wären.¹²

Um das Unrecht des Kulturgutentzugs besser zu verstehen, ist vorerst der Begriff des Kulturguts zu klären.

Der Duden bezeichnet Kulturgut als „etwas, was als kultureller Wert Bestand hat und bewahrt wird“¹³. Es wird zwischen materiellen und immateriellen Kulturgütern unterschieden. Materielle Kulturgüter sind greifbar, sie umfassen unter anderem Kunstwerke, Bücher sowie rituelle Gegenstände und werden in Bibliotheken, Archiven, Museen und Privatsammlungen bewahrt. Immaterielle Kulturgüter beziehen sich auf Sprachen, darstellende Künste (Musik, Tanz, Theater), gesellschaftliche Bräuche, Rituale und Feste.¹⁴

Die Bedeutung von Kulturgütern erschöpft sich nicht in ihrem materiellen oder finanziellen Wert. Kulturgüter sind identitätsstiftend und haben daher eine große emotionale

¹⁰ Vgl. Deutsches Zentrum für Kulturgutverluste, Kontexte, NS-Raubkunst, in: <https://kulturgutverluste.de/kontexte/ns-raubgut> (17.04.2025); Vgl. Christoph ZUSCHLAG, Einführung in die Provenienzforschung. Wie die Herkunft von Kulturgut entschlüsselt wird, München 2022, S. 132.

¹¹ Internationaler Militärgerichtshof Nürnberg, Nürnberger Hauptkriegsverbrecherprozess, Statut für den Internationalen Militärgerichtshof vom 8. August 1945.

¹² Christoph ZUSCHLAG, Einführung in die Provenienzforschung. Wie die Herkunft von Kulturgut entschlüsselt wird, München 2022, S. 116.

¹³ Duden, Kulturgut, in: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kulturgut> (17.04.2025).

¹⁴ Vgl. Christoph ZUSCHLAG, Einführung in die Provenienzforschung. Wie die Herkunft von Kulturgut entschlüsselt wird, München 2022, S. 44–45.

Bedeutung für die Individuen und Gemeinschaften, in deren Besitz sie sind.¹⁵ Der Bericht der Claims Conference und der World Jewish Restitution Organization (WJRO), der zum 25-jährigen Jubiläum der Washingtoner Prinzipien veröffentlicht wurde, betont diesbezüglich: „For some, [...] the objects represent the last vestiges of life prior to the Holocaust; the objects are tangible links to family, to homes, to cultures and religions and homelands that were irrevocably shattered by the Holocaust.“¹⁶

Der Verlust von Kulturgütern infolge gewaltsamer Enteignung, erzwungener Verkäufe oder Vertreibung geht somit weit über den materiellen Verlust hinaus. Es können tiefgreifende individuelle und kollektive Traumata entstehen, die über Generationen nachwirken.

An dieser Stelle sollen noch einige zentrale Begriffe erläutert werden, denen wir in dieser Masterarbeit immer wieder begegnen werden.

Der im deutschsprachigen Raum anerkannte Begriff „NS-verfolgungsbedingt entzogenes Kulturgut“ bezeichnet Kulturgüter, die zwischen 1933 und 1945 verfolgten Personen geraubt oder die unter Zwang verkauft wurden. Synonym werden „NS-Raubgut“ und „NS-Raubkunst“ verwendet. Der Begriff setzt sich aus zwei Komponenten zusammen: „Kulturgut“ schließt dabei sowohl Kunstwerke als auch Alltagsgebrauchsgegenstände ein, während „NS-verfolgungsbedingter Entzug“ die unterschiedlichen Formen des Vermögensverlusts in der NS-Zeit (direkte Beschlagnahme, Raub, Zwangsverkauf, etc.) sowie das Schicksal der betroffenen Eigentümer:innen berücksichtigt.¹⁷ An diesem Begriff wird sich die vorliegende Arbeit orientieren.

Seit den 2010er Jahren wird im Kontext der Debatte um die Rückgabe von NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut diskutiert, ob sogenanntes „Fluchtgut“ – Kulturgüter, die außerhalb des NS-Machtbereichs (z. B. in der Schweiz oder den USA) von verfolgten Personen verkauft wurden – ebenfalls unter diesen Begriff fallen sollte.¹⁸ Die

¹⁵ Vgl. ebenda.

¹⁶ Claims Conference, World Jewish Restitution Organization (Hg.), Holocaust-Era Looted Cultural Property: A Current Worldwide Overview, Washington D.C. 2024, S. 5.

¹⁷ Vgl. Proveana, Glossar, in: <https://www.proveana.de/de/glossar/n> (17.04.2025).

¹⁸ Vgl. Christoph ZUSCHLAG, Einführung in die Provenienzforschung. Wie die Herkunft von Kulturgut entschlüsselt wird, München 2022, S. 146–147; Vgl. Stefanie MAHRER, Kunsthandel im Kontext. Die politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen in der Schweiz während der

vorliegende Masterarbeit begreift „Fluchtgut“ als NS-verfolgungsbedingten Entzug. Wie im Teil III, Kap. 2.3 anhand eines konkreten Fallbeispiels verdeutlicht wird, erfolgten auch Verkäufe im Exil unter Druck der NS-Verfolgung und sind als Unrecht zu bewerten.

Der Begriff „Restitution“ (vom lat. „restitutio“: Wiederherstellung, Wiedereinsetzung) bezeichnet die Rückerstattung der geraubten Kulturgüter an ihre rechtmäßigen Eigentümer:innen oder deren Erb:innen. Restitution kann historisches Unrecht nicht wiedergutmachen, sondern es bestenfalls lindern. Es geht vor allem darum, den Kulturgutentzug als Unrecht anzuerkennen.¹⁹ Die Grundlage für Restitutionen bildet die Provenienzforschung, mit der sich das folgende Kapitel auseinandersetzt.

2. Provenienzforschung zur Identifizierung von unrechtmäßig entzogenem Kulturgut

2.1 Was ist Provenienzforschung?

Der Begriff „Provenienz“ (vom lat. „provenire“: hervorkommen, herkommen, entstehen) beschreibt die Herkunft einer Person oder einer Sache. Provenienzforschung untersucht die Herkunfts- und Besitzgeschichte von Kunstwerken und anderen Kulturgütern sowie die historischen Kontexte ihres Erwerbs. Das Ziel der Provenienzforschung ist die möglichst lückenlose Rekonstruktion der Objektbiografie. Hierfür werden sämtliche Besitzer:innen- und Ortswechsel eines Kulturguts von seiner Entstehung bis zum aktuellen Aufbewahrungsort zurückverfolgt und dokumentiert („Provenienzkette“).²⁰

Als Teildisziplin der Kunstgeschichte hat die Provenienzforschung seit dem 18. Jahrhundert kontinuierlich an Bedeutung gewonnen, insbesondere für den Kunstmarkt. Denn durch die

nationalsozialistischen Herrschaft in Deutschland, in: Museen in der Verantwortung. Positionen im Umgang mit Raubkunst, Nikola DOLL (Hg.), Zürich 2024, S. 69–70.

¹⁹ Vgl. Christoph ZUSCHLAG, Einführung in die Provenienzforschung. Wie die Herkunft von Kulturgut entschlüsselt wird, München 2022, S. 117–118.

²⁰ Vgl. Christoph ZUSCHLAG, Einführung in die Provenienzforschung. Wie die Herkunft von Kulturgut entschlüsselt wird, München 2022, S. 11–12.

Ermittlung der Provenienzkette lässt sich die Echtheit eines Kulturguts belegen und Fälschungen aufdecken. Zudem beeinflusst die Provenienz auch den Marktwert eines Objekts.²¹ So erzielen Kulturgüter, die nachweislich einer prominenten Sammlung angehörten, deutlich höhere Preise bei Auktionen.

Provenienzforschung zählt zu den Kernaufgaben jeder kulturgutbewahrenden Institution. Der Internationale Museumsrat (ICOM) unterstreicht dies in seinen ethischen Richtlinien und fordert, dass Museen vor einem Erwerb „mit aller gebotenen Sorgfalt [versuchen müssen], die vollständige Provenienz des betreffenden Objekts zu ermitteln und zwar von seiner Entdeckung oder Herstellung an.“²² Außerdem „sollten [Museen] vermeiden, Gegenstände fragwürdigen Ursprungs oder solche ohne Herkunftsnachweis auszustellen oder auf andere Weise zu nutzen.“²³

Provenienzforschung ermöglicht die Identifizierung von unrechtmäßig entzogenem Kulturgut. Während die Rechtmäßigkeit der ermittelten Provenienzketten lange nicht kritisch hinterfragt wurde, markierten die 1990er Jahre mit der Verabschiedung internationaler Richtlinien zum Umgang mit NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut einen Paradigmenwechsel, dem sich der zweite Hauptteil der vorliegenden Masterarbeit widmen wird. Seitdem sind die Anforderungen an die Provenienzforschung gewachsen.²⁴

In den letzten 25 Jahren hat sich die Provenienzforschung zunehmend professionalisiert und institutionalisiert. Dies zeigt sich an der Etablierung von festen Stellen für Provenienzforschung an Museen, der Einrichtung spezialisierter Aus- und Weiterbildungsprogramme und der Gründung internationaler Arbeitskreise. Zudem unterstützen Online-Ressourcen die Forschungsarbeit. Diese Fortschritte wurden durch die verstärkte finanzielle Förderung öffentlicher Institutionen ermöglicht.²⁵

²¹ Vgl. ebenda; Vgl. Anke TE HEESEN, Theorien des Museums zur Einführung, Hamburg 2021, S. 202–203.

²² Internationaler Museumsrat, Ethische Richtlinien von ICOM, verabschiedet am 4. November 1986 in Buenos Aires und zuletzt 8. Oktober 2004 in Seoul, S. 12.

²³ Ebenda, S. 20.

²⁴ Vgl. Christoph ZUSCHLAG, Einführung in die Provenienzforschung. Wie die Herkunft von Kulturgut entschlüsselt wird, München 2022, S. 13–16.

²⁵ Vgl. Anja HEUSS, Die Provenienzforschung in Deutschland und in der Schweiz, in: Kunstmuseum Bern, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hg.), Bestandaufnahme Gurlitt, München 2017, S. 86–93.

2.2 Methoden der Provenienzforschung

Im folgenden Kapitel werden die interdisziplinären Methoden der Provenienzforschung zur Identifizierung von unrechtmäßig entzogenem Kulturgut skizziert. Dazu wurden in den letzten Jahren unterschiedliche Leitfäden entwickelt, wobei die Reihenfolge der Rechenschritte variiert. Da sich die vorliegende Masterarbeit auf eine Fallstudie in der Schweiz konzentriert, erscheint es sinnvoll, primär den „Leitfaden für Museen zur Durchführung von Provenienzrecherchen“ des Bundesamts für Kultur (BAK) heranzuziehen.

Dieser Leitfaden wurde im Jahr 2016 veröffentlicht und bietet trotz veralteter Fachtermini eine gute Übersicht. Allerdings beschränkt er sich ausschließlich auf den NS-Kontext. Eine Aktualisierung, die weitere historische Unrechtskontexte einbezieht, ist daher dringend notwendig.

Der Leitfaden des BAK gliedert den Prozess der Provenienzrecherche in fünf Schritte:

Im ersten Schritt muss das Forschungsobjekt definiert werden. Es können sowohl Objekte vor einem Erwerb (gemäß den ethischen Richtlinien von ICOM) als auch bestehende Sammlungsbestände erforscht werden.

Im zweiten Schritt wird das Objekt genau untersucht. Von besonderem Interesse ist die Rückseite von Gemälden. Hier können sogenannte Provenienzmerkmale wie Inschriften, Etiketten und Stempel wertvolle Hinweise auf die Besitz- und Objektgeschichte liefern. Im Rahmen von Recherchen an Objekten mit Verdacht auf NS-verfolgungsbedingten Entzug sind insbesondere Merkmale in Form von Buchstaben-Nummern-Codes verdächtig. Provenienzmerkmale lassen sich jedoch nicht immer eindeutig identifizieren oder entschlüsseln.

Im dritten Schritt folgen Literaturrecherchen, wobei zwischen objekt- und kontextbezogener Literatur unterschieden wird. Zur objektbezogenen Literatur zählen Bestandskataloge, Werkverzeichnisse, Ausstellungskataloge und sonstige Publikationen, in denen das Forschungsobjekt erwähnt wird oder abgebildet ist. Wurde das Objekt in einer Auktion versteigert, stellt der entsprechende Auktionskatalog ebenfalls eine wichtige

Quelle dar. Ergänzend beleuchtet die kontextbezogene Literatur historische Hintergründe sowie die Rolle von Personen und Institutionen, die mit dem Objekt in Verbindung standen.

Im vierten Schritt werden unterschiedliche Archive konsultiert. Zuerst werden institutionsinterne Quellen wie Inventarbücher und Objektakten durchgesehen. Anschließend folgen Recherchen in externen Archiven und Nachlässen wie jenen von Galerien, Auktionshäusern, Kunsthändler:innen und Sammler:innen. Auch Stadt-, Landes- und Staatsarchive können relevante Dokumente enthalten. Diese Archivalien müssen wie alle Quellen grundsätzlich kritisch hinterfragt werden – so kann sich beispielsweise hinter einer zwischen 1933 und 1945 dokumentierten „Schenkung“ in Wirklichkeit ein NS-verfolgungsbedingter Entzug verbergen.

Im fünften und letzten Schritt kann der fachliche Austausch mit Kolleg:innen hilfreich sein. Der Leitfaden verweist auf den Internationalen Arbeitskreis Provenienzforschung e.V. und den Fachbereich Provenienzforschung am Deutschen Zentrum Kulturgutverluste. Der Schweizerische Arbeitskreis Provenienzforschung (SAP/ASP) wird nicht erwähnt, da dieser erst nach der Erstellung des Leitfadens im Jahr 2020 gegründet wurde.²⁶

Über diese fünf Schritte hinaus sind heute auch Online-Ressourcen wie digitalisierte Archivalien und Datenbanken für die Provenienzrecherche unverzichtbar.²⁷ Da „die Anzahl online verfügbarer Daten täglich [wächst]“, muss jedoch berücksichtigt werden, dass „der Überblick über Datenbanken und ihre Inhalte [...] immer nur eine Momentaufnahme sein [kann].“²⁸ Diese digitale Infrastruktur wächst nicht nur beständig, sie demokratisiert ganz grundsätzlich den Zugang zu Quellen und vernetzt Personen und Institutionen.

Ziel all dieser Recherchen ist es, die Objektbiografie möglichst vollständig zu rekonstruieren. Doch selbst wenn alle obengenannten Schritte sorgfältig umgesetzt wurden, bleiben nicht

²⁶ Vgl. Bundesamt für Kultur (Hg.), Leitfaden für Museen zur Durchführung von Provenienzrecherchen, Bern 2016; Vgl. Christoph ZUSCHLAG, Einführung in die Provenienzforschung. Wie die Herkunft von Kulturgut entschlüsselt wird, München 2022, S. 83–93.

²⁷ Vgl. Christoph ZUSCHLAG, ebenda, S. 93.

²⁸ Deutsches Zentrum Kulturgutverluste (Hg.), Leitfaden Provenienzforschung zur Identifizierung von Kulturgut, das während der nationalsozialistischen Herrschaft verfolgungsbedingt entzogen wurde, Magdeburg 2019, S. 69.

selten Lücken in der Provenienzkette, die als „Provenienzlücken“ bezeichnet werden. Ein transparenter Umgang mit solchen Lücken ist unerlässlich.²⁹

2.3 Provenienzforschung als Grundlage für „faire und gerechte Lösungen“

Provenienzforschung bildet die Grundlage für alle Entscheidungen im Umgang mit unrechtmäßig entzogenen Kulturgütern.³⁰ Sie ermöglicht deren Identifizierung und leitet damit die Suche nach sogenannten „fairen und gerechten Lösungen“³¹ zwischen den rechtmäßigen Eigentümer:innen (oder deren Erb:innen) und den aktuellen Besitzer:innen ein.

Der Begriff „faire und gerechte Lösungen“ stammt aus den Washingtoner Prinzipien und umfasst verschiedene Maßnahmen zur Entschädigung der Opfer von NS-Kulturgutentzug. Während die Restitution die bekannteste dieser Maßnahmen darstellt, ist sie keineswegs die einzige Option. Das Spektrum an „fairen und gerechten Lösungen“ ist vielfältig. Das Deutsche Zentrum Kulturgutverluste nennt zum Beispiel die Rückgabe mit anschließendem Rückkauf durch die aktuellen Besitzer:innen, die finanzielle Entschädigung der rechtmäßigen Eigentümer:innen, den Tausch gegen einen gleichwertigen Gegenstand, die Etablierung eines Leihvertrags zwischen beiden Parteien sowie Schenkungen.³²

„Faire und gerechte Lösungen“ zu finden, erfordert also eine individuelle Bewertung jedes Kulturgutsentzugs.³³

²⁹ Vgl. Christoph ZUSCHLAG, Einführung in die Provenienzforschung. Wie die Herkunft von Kulturgut entschlüsselt wird, München 2022, S. 93–94.

³⁰ Vgl. ebenda, S. 16.

³¹ Auf diesen Begriff komme ich im zweiten Hauptteil zurück.

³² Vgl. Deutsches Zentrum Kulturgutverluste (Hg.), Leitfaden Provenienzforschung zur Identifizierung von Kulturgut, das während der nationalsozialistischen Herrschaft verfolgungsbedingt entzogen wurde, Magdeburg 2019, S. 103–104.

³³ Vgl. Best Practices for the Washington Conference Principles on Nazi-Confiscated Art, verabschiedet am 5. März 2024 in Washington D.C.

2.4 Vermittlung der Forschungsergebnisse

Die Provenienzforschung ist eine Disziplin mit vielfältigen Erkenntnisdimensionen, die nicht auf das Thema Restitution zu reduzieren sind.³⁴ Die Erforschung von Objektbiografien in ihren historischen Kontexten liefert nicht nur Fakten und Daten zu den Kulturgütern selbst, sondern auch neue Erkenntnisse über die Institutionen, die sie heute bewahren. Diese Erkenntnisse ermöglichen eine kritische Auseinandersetzung mit Institutions- und Sammlungsgeschichten.

Besonders bedeutsam für die Provenienzforschung sind Informationen über frühere Eigentümer:innen – insbesondere dann, wenn ein Kulturgutentzug im Kontext historischen Unrechts stattfand. Die sorgfältige Dokumentation und Vermittlung der Forschungsergebnisse leistet einen wesentlichen Beitrag zur Geschichts- und Erinnerungskultur.³⁵

Die Vermittlung solcher Ergebnisse kann unterschiedlich erfolgen, beispielsweise in Form von Darstellungen zur Provenienz von Sammlungen oder Objekten in (Online-) Publikationen oder durch die Einbindung der Themen Provenienzforschung und Restitution in die Presse- und Öffentlichkeitsarbeit der jeweiligen kulturbewahrenden Institutionen. Auch Ausstellungen bieten dafür großes Potenzial.³⁶

Die Provenienz eines Objekts beeinflusst seine Wahrnehmung, wie Christoph Zuschlag betont: „Wer die Biografie eines Kulturguts kennt, sieht es mit anderen Augen und erhält einen neuen Zugang zu seinem Verständnis.“³⁷ Die Darstellung von Provenienzen in Ausstellungen eröffnen somit alternative Narrative. Dabei geht es nicht darum, die Provenienzen sämtlicher Exponate offenzulegen, sondern gezielt jene Objekte zu

³⁴ Vgl. Christoph ZUSCHLAG, Provenienz – Restitution – Geschichtskultur, in: Thomas SANDKÜHLER, Angelika EPPLE, Jürgen ZIMMERER (Hg.), *Geschichtskultur durch Restitution. Ein Kunst-Historikerstreit*, Wien; Köln; Weimar 2021, S. 430–431.

³⁵ Vgl. ebenda, S. 446; Vgl. Christoph ZUSCHLAG, *Einführung in die Provenienzforschung. Wie die Herkunft von Kulturgut entschlüsselt wird*, München 2022, S. 16–17.

³⁶ Vgl. Deutsches Zentrum Kulturgutverluste (Hg.), *Leitfaden Provenienzforschung zur Identifizierung von Kulturgut, das während der nationalsozialistischen Herrschaft verfolgungsbedingt entzogen wurde*, Magdeburg 2019, S. 92–96.

³⁷ Christoph ZUSCHLAG, *Provenienz – Restitution – Geschichtskultur*, Wien; Köln; Weimar 2021, S. 446.

kontextualisieren, bei denen Hinweise auf einen Unrechtskontext vorliegen.³⁸ Auf diese Weise können rechtmäßige Eigentümer:innen in das Narrativ einbezogen und das erlittene Unrecht sichtbar gemacht werden. Im dritten Hauptteil der vorliegenden Masterarbeit wird untersucht, inwiefern dies in der Neupräsentation der Sammlung Emil Bührle am Kunsthaus Zürich umgesetzt wurde.

³⁸ Vgl. Christoph ZUSCHLAG, Einführung in die Provenienzforschung. Wie die Herkunft von Kulturgut entschlüsselt wird, München 2022, S. 109.

TEIL II: UNRECHT ANERKENNEN

Im vorangegangenen Kapitel wurde deutlich, dass weder die Restitution von Kulturgütern noch andere „faire und gerechte Lösungen“ historisches Unrecht wiedergutmachen können. Vielmehr geht es um die Anerkennung des Unrechts.

Vor diesem Hintergrund widmet sich der zweite Hauptteil der vorliegenden Arbeit der aktuellen Restitutionsdebatte, die in den letzten 25 Jahren erheblich an Dynamik gewonnen hat (Teil II, Kap. 2.3). Diese Entwicklung wurde maßgeblich durch geopolitische und gesellschaftliche Entwicklungen sowie die Verabschiedung internationaler Richtlinien zum Umgang mit NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut vorangetrieben (Teil II, Kap. 2.1 & 2.2).³⁹ Zunächst stellt sich jedoch die Frage, warum es erst in den 1990er Jahren – rund 50 Jahre nach Kriegsende – zu einer intensivierten historischen Aufarbeitung kam, wobei dieser Prozess in der Schweiz sogar noch später einsetzte (Teil II, Kap. 3 & 4). Diese Frage erfordert einen Rückblick auf die Entschädigung der Opfer der NS-Verfolgung in der unmittelbaren Nachkriegszeit, die sich zunächst auf Deutschland konzentrierte (Teil II, Kap. 1).

1. Rückblick: Entschädigung und Rückerstattung in der Nachkriegszeit

In der unmittelbaren Nachkriegszeit etablierten die West-Alliierten in Deutschland verschiedene gesetzliche Regelungen zur finanziellen Entschädigung von Opfern der NS-Verfolgung sowie zur Rückerstattung entzogener Vermögenswerte. Kunstwerke standen

³⁹ Washington Conference Principles on Nazi-Confiscated Art, verabschiedet am 3. Dezember 1998 in Washington D.C.; Terezin Declaration on Holocaust Era Assets and Related Issues, verabschiedet am 30. Juni 2009 in Terezín ; Best Practices for the Washington Conference Principles on Nazi-Confiscated Art, verabschiedet am 5. März 2024 in Washington D.C.

dabei zunächst nicht im Fokus.⁴⁰ Laut dem Historiker Constantin Goshler markierte dies den Beginn einer ersten Restitutionswelle:

Eine erste Phase [der Restitution jüdischen Eigentums] begann bald nach 1945 und zog sich bis in die 1960er Jahre hinein. In diesem Zeitraum wurden in Westdeutschland zunächst die von den drei westlichen Besatzungsmächten zwischen 1947 und 1949 erlassenen Rückerstattungsgesetze durchgeführt, die auf die Rückerstattung des sogenannten wiederauffindbaren Eigentums zielten. Hier ging es vor allem um Häuser, Grundstücke und Firmen, kurz um diejenigen Vermögenswerte, die im Zuge der sogenannten „Arisierung“ in die Hände nichtjüdischer Deutscher gewechselt waren. Hinzu trat seit 1957 das Bundesrückerstattungsgesetz, mit dem die Bundesrepublik zwölf Jahre nach Kriegsende einen Teil der Verantwortung für die geldwerten Vermögenswerte übernahm, welche das Deutsche Reich als der größte Nutznießer der Beraubung der Juden an sich gerissen hatte.⁴¹

Die von Goshler genannten Maßnahmen zur Rückerstattung galten jedoch nur in den westlichen Besatzungszonen und in der im Jahr 1949 gegründeten Bundesrepublik Deutschland (BRD). In der Sowjetischen Besatzungszone und späteren Deutschen Demokratischen Republik (DDR) wurden keine vergleichbaren gesetzlichen Regelungen geschaffen, weshalb sich die historische Aufarbeitung dort verzögerte.⁴²

Die alliierten und bundesdeutschen Rückerstattungsgesetze bildeten die rechtliche Grundlage für die ersten Restitutionen von NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut. Dabei wurde zwischen äußerer und innerer Restitution unterschieden: Die äußere Restitution betraf Kulturgüter, die während des Zweiten Weltkriegs in besetzten oder annektierten Gebieten geraubt und ins Deutsche Reich verbracht worden waren. Die innere Restitution bezog sich auf Kulturgüter, die innerhalb des Deutschen Reichs entzogen worden waren.⁴³

In der Praxis gestaltete sich die Restitution von NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut allerdings schwierig, da der Verbleib der Kulturgüter nach 1945 oftmals unbekannt war.⁴⁴ Zudem waren die Restitutionsverfahren selbst von zahlreichen

⁴⁰ Vgl. Constantin GOSCHLER, Kunstrestitution in Zusammenhang mit Weltkrieg, Holocaust und Kolonialismus, in: Museen in der Verantwortung. Positionen im Umgang mit Raubkunst, Nikola DOLL (Hg.), Zürich 2024, S. 252–253.

⁴¹ Constantin GOSCHLER, Zwei Wellen der Restitution. Die Rückgabe jüdischen Eigentums nach 1945 und 1990, in: Inka BERTZ, Michael DORRMANN (Hg.), Raub und Restitution. Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis heute, Göttingen 2008, S. 30.

⁴² Vgl. Deutsches Zentrum Kulturgutverluste (Hg.), Leitfaden Provenienzforschung, S. 18–20.

⁴³ Vgl. ebenda; Vgl. Constantin GOSCHLER, Kunstrestitution in Zusammenhang mit Weltkrieg, Holocaust und Kolonialismus, Zürich 2024, S. 253–254.

⁴⁴ Vgl. Constantin GOSCHLER, ebenda, S. 255.

rechtlichen und administrativen Hindernissen und fehlendem Einfühlungsvermögen für die Opfer der NS-Verfolgung geprägt. Die Rückerstattungsgesetze enthielten Antragsfristen, die größtenteils in den 1960er Jahren abliefen. Aufgrund dieser kurzen Fristen konnten viele Eigentümer:innen und Erb:innen ihre Ansprüche nicht rechtzeitig geltend machen. Hinzu kam, dass ihnen oft die erforderlichen Dokumente zum Eigentumsnachweis fehlten, da diese während des Kriegs zerstört oder entzogen worden waren.⁴⁵

In den 1970er Jahren galt die Rückerstattung NS-verfolgungsbedingt entzogener Vermögenswerte als weitgehend abgeschlossen.⁴⁶

2. Die zweite Welle der Restitution

2.1 Geopolitische und gesellschaftliche Entwicklungen in den 1990er Jahren

Erst mit der deutschen Wiedervereinigung und dem Ende des Kalten Kriegs wurden die vermeintlich abgeschlossenen Restitutionsfragen im Zusammenhang mit der NS-Zeit wieder mit neuer Dringlichkeit aufgegriffen. Die Erkenntnis, dass die bisherigen Maßnahmen zur Entschädigung und Rückerstattung unzureichend gewesen waren und bestimmte Opfergruppen ausgeschlossen hatten, leitete eine zweite Restitutionswelle ein, die bis in die Gegenwart anhält.⁴⁷

In Deutschland konzentrierte sich diese Restitutionswelle zunächst auf die nachholende Rückerstattung in der DDR. Im weiteren Verlauf rückten immer mehr unbewältigte Aspekte des NS-Unrechts in den Vordergrund, darunter die Entschädigung von NS-

⁴⁵ Vgl. Stefan KOLDEHOFF, Ausreden, Ignoranz und fehlendes Einfühlungsvermögen – der Umgang mit NS-Opfern nach 1945 und der „Fall Gurlitt“, in: Kunstmuseum Bern, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hg.), Bestandsaufnahme Gurlitt, München 2017, S. 72–74.

⁴⁶ Vgl. Constantin GOSCHLER, Zwei Wellen der Restitution. Die Rückgabe jüdischen Eigentums nach 1945 und 1990, Göttingen 2008, S. 40.

⁴⁷ Vgl. Constantin GOSCHLER, Zwei Wellen der Restitution. Die Rückgabe jüdischen Eigentums nach 1945 und 1990, Göttingen 2008, S. 30.

Zwangsarbeiter:innen und die Restitution von NS-Raubkunst und anderen Vermögenswerten.⁴⁸

Parallel dazu gerieten nun auch besetzte und kollaborierende Staaten, neutrale Länder wie die Schweiz und sogar die alliierten Siegermächte wegen ihrer Verstrickungen mit dem NS-Regime und der mangelhaften Aufarbeitung nach dem Zweiten Weltkrieg in die Kritik. So entwickelte sich die Diskussion um die Wiedergutmachung NS-Unrechts in den 1990er Jahren zu einer transnationalen Angelegenheit.

Ein treibender Faktor war dabei die USA, deren Regierung sich unter Präsident Bill Clinton aktiv für die Entschädigung der Opfer der NS-Verfolgung und die Etablierung einer nachhaltigen Erinnerungskultur einsetzte. Zudem fungierten die US-amerikanischen Sammelklagen ehemaliger NS-Zwangsarbeiter:innen gegen deutsche und europäische Unternehmen als wirksames Druckmittel in den internationalen Verhandlungen um Entschädigung und Rückerstattung.⁴⁹

Auch auf gesellschaftlicher Ebene war seit dem „memory boom“ der 1980er Jahre eine verstärkte Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit und der Shoah zu beobachten. Dieser Wandel im Umgang mit Geschichte und Erinnerung lässt sich einerseits auf den Generationswechsel zurückführen, der neue Perspektiven und Fragestellungen hervorbrachte, andererseits auf den prägenden Einfluss moderner Medien auf Erinnerungskulturen.⁵⁰ Exemplarisch hierfür steht die US-amerikanische Fernsehserie „Holocaust – Die Geschichte der Familie Weiss“, die Ende der 1970er weltweit ausgestrahlt wurde.⁵¹

Die gesteigerte Aufmerksamkeit für NS-Verbrechen führte dazu, dass ab Mitte der 1990er Jahre auch der NS-Kunstraub in den Fokus der internationalen Debatte rückte. Dies war

⁴⁸ Vgl. Benno NIETZEL, Business finished? Transnationale Wiedergutmachung historischen Unrechts in Europa seit 1989, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 57, 1, Berlin 2009, S. 27.

⁴⁹ Vgl. Benno NIETZEL, Wiedergutmachung für historisches Unrecht, in: https://docupedia.de/zg/Wiedergutmachung_fuer_historisches_Unrecht (17.04.2025).

⁵⁰ Vgl. Andres HUYSEN, Present Pasts. Media, Politics, Amnesia, in: Public Culture, Bd. 12, Nr. 1, 2000, S. 21–38.

⁵¹ Vgl. Sandra SCHULZ, Film und Fernsehen als Medien der gesellschaftlichen Vergegenwärtigung des Holocaust, in: <https://www.bpb.de/themen/holocaust/517871/film-und-fernsehen-als-medien-der-gesellschaftlichen-vergegenwaertigung-des-holocaust/> (17.04.2025).

maßgeblich durch die Veröffentlichung der populärwissenschaftlichen Bücher „The Rape of Europa“ (1994) von Lynn H. Nicholas und „Le musée disparu“ (1995) von Hector Feliciano bedingt, die das Thema einer breiten Öffentlichkeit zugänglich machten.⁵²

2.2 Verabschiedung internationaler Richtlinien im Umgang mit NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut

Die wachsende Sensibilisierung für den NS-Kunstraub bildete die Grundlage für die Entwicklung internationaler Richtlinien im Umgang mit NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut, die in den 1990er Jahren verabschiedet wurden.

Ein wichtiges Ereignis, das in diesem Zusammenhang für große Aufmerksamkeit sorgte, trug sich am 7. Januar 1998 zu, als das Gemälde „Bildnis Walburga Neuzil“ (1912) von Egon Schiele, auch bekannt als „Wally“, im Museum of Modern Art (MoMA) in New York wegen Verdacht auf NS-Raubkunst durch die US-Justiz beschlagnahmt wurde. Tatsächlich war das Werk der jüdischen Kunsthändlerin Lea Bondy Jaray (1880–1969) während des Zweiten Weltkriegs in Wien unrechtmäßig entzogen worden. Seit 1994 befand es sich im Besitz der Privatstiftung des Leopold Museums, die es dem MoMA im Rahmen einer Ausstellung als Leihgabe zur Verfügung gestellt hatte. Dies war der Beginn eines langjährigen Rechtsstreits, der schließlich in einer Entschädigungszahlung von 20 Millionen US-Dollar an die Erb:innen von Lea Bondy Jaray mündete, woraufhin das Gemälde ins Leopold Museum zurückkehren konnte.⁵³

Dieser Vorfall bereitete den Weg für die „Washington Conference on Holocaust-Era Assets“ (Washingtoner Konferenz über Vermögenswerte aus der Zeit des Holocausts), die vom 30. November bis 3. Dezember 1998 im United States Holocaust Memorial Museum in Washington D.C. stattfand. Auf dieser internationalen Konferenz wurden elf Grundsätze

⁵² Vgl. Sophie SCHÖNBERGER, Was heilt Kunst? Die späte Rückgabe von NS-Raubkunst als Mittel der Vergangenheitspolitik, Göttingen 2019, S. 104.

⁵³ Vgl. ebenda, S. 100–102.

zum Umgang mit NS-Raubkunst verabschiedet, die als „Washington Principles“ (Washingtoner Prinzipien oder Washingtoner Erklärung) bezeichnet werden.

Konkret fordern die Washingtoner Prinzipien die Identifizierung von „Kunstwerke[n], die von den Nazis beschlagnahmt und in der Folge nicht zurückerstattet wurden“⁵⁴. Dazu sollen relevante Unterlagen und Archive zugänglich gemacht, Mittel und Personal bereitgestellt und Forschungsergebnisse veröffentlicht werden. Die wichtigste Forderung besteht jedoch darin, die rechtmäßigen Eigentümer:innen oder Erb:innen zu ermitteln und „gerechte und faire Lösungen“ zu finden.⁵⁵

Die Washingtoner Prinzipien wurden von insgesamt 44 Staaten und 13 nichtstaatlichen Organisationen⁵⁶ angenommen und sind bis heute für die Restitutionspraxis von großer Bedeutung. Als sogenanntes „soft law“ sind sie zwar nicht rechtlich bindend, jedoch von einer starken moralischen Verpflichtung geprägt, wie der Jurist Andrea Raschèr betont.⁵⁷ So zeigt sich seit Ende der 1990er Jahre eine wachsende Bereitschaft zur Restitution von NS-Raubkunst, selbst wenn die Rechtsansprüche der Eigentümer:innen längst juristisch verjährt sind. Dabei geht es um die Anerkennung historischer Ereignisse und des rechtmäßigen Eigentums.⁵⁸

In den darauffolgenden Jahren fanden weitere internationale Konferenzen zum Umgang mit NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut statt. Ein wichtiger Meilenstein war die im Jahr 2009 verabschiedete Erklärung von Terezín, die die Washingtoner Prinzipien in wesentlichen Punkten erweiterte. Dies wird besonders in folgendem Auszug deutlich:

In der Erkenntnis, dass Kunstgegenstände und Kulturgüter der Opfer des Holocaust (der Schoah) und anderer Opfer nationalsozialistischer Verfolgung und den Kollaborateuren der Faschisten auf vielfältige Weise, wie Diebstahl, Nötigung und Entzug sowie durch Preisgabe, Zwangsversteigerung und Verkauf unter Zwang während der Zeit des Holocaust zwischen 1933 und 1945 und als seine unmittelbare Folge beschlagnahmt, entzogen und geraubt wurden [...].⁵⁹

⁵⁴ Washington Conference Principles on Nazi-Confiscated Art, verabschiedet am 3. Dezember 1998 in Washington D.C.

⁵⁵ Vgl. ebenda.

⁵⁶ Zu den nichtstaatlichen Organisationen zählten jüdische Opferverbände und der Vatikan.

⁵⁷ Vgl. Andrea RASCHÈR, Die Richtlinien der Washingtoner Konferenz im Umgang mit Raubkunst, in: NIKE-Bulletin, Bd. 14, Heft 1, 1999.

⁵⁸ Vgl. Anja HEUSS, Die Provenienzforschung in Deutschland und in der Schweiz, München 2017, S. 87.

⁵⁹ Terezin Declaration on Holocaust Era Assets and Related Issues, verabschiedet am 30. Juni 2009 in Terezín.

In diesem Auszug wird der Gegenstandsbereich, der sich bislang auf beschlagnahmte Kunstwerke beschränkte, auf Kulturgüter ausgedehnt. Zudem werden nun auch Veräußerungen unter Zwang als NS-verfolgungsbedingter Entzug anerkannt.⁶⁰

Wie sich die Washingtoner Prinzipien und die Erklärung von Terezín in den vergangenen 25 Jahren in der Praxis bewährt haben und welche Herausforderungen bestehen, wird im folgenden Kapitel erläutert.

2.3 Bilanz der letzten 25 Jahre

Die Verabschiedung der Washingtoner Prinzipien liegt nun mehr als 25 Jahre zurück. Anlässlich dieses Jubiläums haben die Claims Conference und die World Jewish Restitution Organization (WJRO) im Jahr 2024 den Bericht „Holocaust-Era Looted Cultural Property: A Current Worldwide Overview“ veröffentlicht, der den aktuellen Stand der Umsetzung der Washingtoner Prinzipien in den 47 Teilnehmerstaaten der Erklärung von Terezín untersucht.

Die Bilanz fällt ernüchternd aus:

It has been estimated that over 100,000 of the 600,000 paintings and many more of the millions of books, manuscripts, ritual religious items, and other cultural objects stolen during the Holocaust have never been returned.⁶¹

Obwohl die meisten Staaten Fortschritte im Bereich der historischen Forschung erzielt haben und sich die Provenienzforschung stark weiterentwickelt und professionalisiert hat, verdeutlichen diese Zahlen nach wie vor dringenden Handlungsbedarf. Dies gilt insbesondere für Kulturgüter im privaten Besitz:

While there has been progress with public collections, there has been far less progress with regard to items formerly owned by individuals that are currently in private hands. There remains

⁶⁰ Vgl. Nikola DOLL, Das Erbe des Raubs, in: Museen in der Verantwortung. Positionen im Umgang mit Raubkunst, Nikola DOLL (Hg.), Zürich 2024, S. 20.

⁶¹ Claims Conference, World Jewish Restitution Organization (Hg.), Holocaust-Era Looted Cultural Property: A Current Worldwide Overview, Washington D.C. 2024., S. 5.

much to do with regards to provenance research, transparency of records and facilitation of claims of items that are today held privately.⁶²

Der Bericht würdigt zudem die Einrichtung von Kommissionen und Gremien zur Klärung strittiger Eigentumsfragen in fünf der 47 Staaten, wie es in den Washingtoner Prinzipien ausdrücklich empfohlen wird.⁶³ Doch wie effektiv erweisen sich solche Kommissionen und Gremien in der Praxis?

Die deutsche „Beratende Kommission im Zusammenhang mit der Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturguts, insbesondere aus jüdischem Besitz“, kurz Limbach-Kommission⁶⁴, hat seit ihrer Gründung im Jahr 2003 nur 25 Fälle untersucht und entsprechende Empfehlungen ausgesprochen.⁶⁵ In den letzten Jahren geriet sie zunehmend in die Kritik. Ein wesentlicher Grund dafür ist, dass die Kommission nur eingeschaltet werden kann, wenn beide Parteien zustimmen. Diese Regelung wird kritisiert, da die Erb:innen der NS-Opfer ohne Einwilligung der aktuellen Besitzer:innen keine Untersuchung einleiten können. Zudem ist das Gremium lediglich beratend tätig – seine Empfehlungen stellen keine rechtsverbindlichen Urteile dar.⁶⁶ Damit offenbart sich eine zentrale Herausforderung der aktuellen Restitutionspraxis: die fehlenden gesetzlichen Regelungen. Bis heute existieren weder in Deutschland noch in den meisten Teilnehmerstaaten der Erklärung von Terezín Gesetze, welche die Restitution von NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut verbindlich regeln. Eine bemerkenswerte Ausnahme bildet Österreich, das bereits 1998 mit dem „Kunstrückgabegesetz“ eine Vorreiterrolle auf diesem Gebiet einnahm.

⁶² Claims Conference – WJRO, Looted Art & Cultural Property Initiative, Advocacy, Holocaust-Era Looted Cultural Property: A Current Worldwide Overview, in: <https://art.claimscon.org/advocacy/holocaust-era-looted-cultural-property-a-current-worldwide-overview/> (17.04.2025).

⁶³ Vgl. Claims Conference, World Jewish Restitution Organization (Hg.), Holocaust-Era Looted Cultural Property: A Current Worldwide Overview, Washington D.C. 2024, S. 6.

⁶⁴ So benannt nach Jutta Limbach (1934–2016), der ersten Vorsitzenden der Kommission.

⁶⁵ Vgl. Beratende Kommission NS-Raubgut, Empfehlungen, in: <https://www.beratende-kommission.de/de/empfehlungen> (17.04.2025).

⁶⁶ Vgl. Hubertus BUTIN, Wie sieht die Zukunft aus?, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 216, 16.09.2023, S. 14.

Zusammenfassend wurden in den letzten 25 Jahren zwar bedeutende Fortschritte in den Bereichen Provenienzforschung und Restitution erzielt, doch es bleibt noch viel zu tun.⁶⁷ Dies gilt insbesondere für die Schweiz, wo der Prozess der historischen Aufarbeitung deutlich später einsetzte als in anderen europäischen Staaten. Das folgende Kapitel untersucht den Umgang mit NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut in der Schweiz seit den 1990er Jahren bis heute und ordnet die Sammlung Emil Bührle in diesem Kontext ein.

3. Die NS-Raubkunstdebatte in der Schweiz

3.1 Aufarbeitung der Rolle der Schweiz während des Zweiten Weltkriegs

Jahrzehntelang prägte das Geschichtsbild der neutralen Schweiz die öffentliche Wahrnehmung. Dieses Narrativ geriet jedoch in den 1990er Jahren zunehmend in die Kritik.⁶⁸ Die Schweiz stand aufgrund ihrer wirtschaftlichen und politischen Beziehungen mit NS-Deutschland und Italien zwischen 1933 und 1945 sowie der unzureichenden historischen Aufarbeitung in der unmittelbaren Nachkriegszeit unter internationalem Druck.⁶⁹ Vorwürfe kamen besonders von jüdischen Organisationen und aus den USA. Vor diesem Hintergrund sah sich der schweizerische Bundesrat im Jahr 1996 gezwungen, eine unabhängige Expert:innenkommission einzusetzen, um die Rolle der Schweiz während des Zweiten Weltkriegs umfassend zu beleuchten.⁷⁰

⁶⁷ Vgl. Claims Conference, World Jewish Restitution Organization (Hg.), Holocaust-Era Looted Cultural Property: A Current Worldwide Overview, Washington D.C. 2024, S. 6.

⁶⁸ Vgl. Stefanie MAHRER, Kunsthandel im Kontext. Die politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen in der Schweiz während der nationalsozialistischen Herrschaft in Deutschland, Zürich 2024, S. 62–63.

⁶⁹ Vgl. Anja HEUSS, Die Provenienzforschung in Deutschland und in der Schweiz, München 2017, S. 88.

⁷⁰ Vgl. Stefanie MAHRER, Kunsthandel im Kontext. Die politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen in der Schweiz während der nationalsozialistischen Herrschaft in Deutschland, Zürich 2024, S. 63.

Die „Unabhängige Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg“ (UEK), auch bekannt als Bergier-Kommission⁷¹, wurde daraufhin beauftragt, die Aktivitäten des schweizerischen Finanzplatzes und der Schweizer Banken (insbesondere den Handel mit Gold, Versicherungspolicen und Devisen) während des Zweiten Weltkriegs, die Verflechtungen schweizerischer Industrie- und Handelsunternehmen (einschließlich der Rüstungsindustrie) mit der NS-Wirtschaft, die Flüchtlingspolitik sowie die Problematik der „nachrichtelosen Vermögen“ aufzuarbeiten. Auch der Handel mit geraubten Kunstwerken und anderen Vermögenswerten wurde als Untersuchungsgegenstand genannt.⁷²

Die Reaktionen in der Schweizer Bevölkerung auf die Einrichtung der UEK waren gespalten. Ein Teil der Bevölkerung nahm die Forderungen der USA zur historischen Aufarbeitung als „Erpressung“ wahr, wohingegen ein anderer Teil langsam begann, die Vergangenheit kritisch zu reflektieren. Diese gesellschaftliche Polarisierung spiegelte sich auch in der parteipolitischen Landschaft wider. Insbesondere die rechtskonservative Schweizerische Volkspartei (SVP) und die ihr nahestehenden Aktion für eine unabhängige neutrale Schweiz (AUNS) übten scharfe Kritik an der UEK und ihrem Mandat.⁷³

Im Verlauf ihrer fünfjährigen Forschungstätigkeit veröffentlichte die UEK insgesamt 25 Bände zu verschiedenen Aspekten der Geschichte der Schweiz während des Zweiten Weltkriegs. Der Schlussbericht, der dem schweizerischen Bundesrat im Jahr 2001 vorgelegt wurde, stieß jedoch auf wenig Resonanz. Die Hoffnung der UEK, Impulse in der öffentlichen Auseinandersetzung und für weiterführende Forschungen zu setzen, erfüllte sich vorerst nicht.⁷⁴

⁷¹ So benannt nach Jean-François Bergier (1931–2009), dem Präsidenten der Kommission.

⁷² Vgl. Unabhängige Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg, Bundesratsbeschluss betreffend Einsetzung der unabhängigen Expertenkommission vom 19. Dezember 1996, in: <https://www.uek.ch/de/auftrag/brb19961219.htm> (17.04.2025); Vgl. Anja HEUSS, Die Provenienzforschung in Deutschland und in der Schweiz, München 2017, S. 88.

⁷³ Vgl. Stefanie MAHRER, Kunsthandel im Kontext. Die politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen in der Schweiz während der nationalsozialistischen Herrschaft in Deutschland, Zürich 2024, S. 64–66.

⁷⁴ Vgl. ebenda; Vgl. Anja HEUSS, Die Provenienzforschung in Deutschland und in der Schweiz, München 2017, S. 88.

Diese fehlende Bereitschaft zur historischen Aufarbeitung zeigt sich bis in die jüngste Vergangenheit der Schweiz.⁷⁵ Dies wird an der Debatte um die Sammlung Emil Bührle deutlich.

3.2 Auseinandersetzung mit NS-Raubkunst und Fluchtgut in der Schweiz

Im Kontext der breiteren historischen Aufarbeitung der 1990er Jahre geriet auch der schweizerische Kunstmarkt während des Zweiten Weltkriegs und die Verstrickungen von Schweizer Kunsthändler:innen und Sammler:innen in den NS-Kunstraub in den Fokus der öffentlichen Diskussion.

Diese Auseinandersetzung wurde zunächst durch einige internationale Publikationen angestoßen. Lynn H. Nicholas machte in „The Rape of Europa“ (1994) erstmals darauf aufmerksam, dass die Spuren des NS-Kunstraubs bis in die Schweiz führten.⁷⁶ Auch Hector Feliciano, der sich in seinem Buch „Le musée disparu“ (1995) mit der Plünderung jüdischer Sammler:innen während des Zweiten Weltkriegs in Frankreich befasste, verwies auf die Rolle der Schweiz als Kunsthandelsplatz für NS-Raubkunst:

La fresque du marché parisien sous l'Occupation serait incomplète sans évoquer la présence des nombreux marchands suisses, étroitement associés aux transactions douteuses portant sur des œuvres confisquées. Pendant ces années d'intense activité, le marché de l'art helvétique deviendra en effet une sorte d'antenne du prospère marché parisien. Au nom du principe de la neutralité, cette nation a accepté que ses marchands et collectionneurs transfèrent, achètent et vendent des biens spoliés devenant vite une sorte de galerie européenne de l'art pillé.⁷⁷

⁷⁵ Vgl. Stefanie MAHRER, Kunsthandel im Kontext. Die politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen in der Schweiz während der nationalsozialistischen Herrschaft in Deutschland, Zürich 2024, S. 67–68.

⁷⁶ Vgl. Lynn H. NICHOLAS, The Rape of Europa. The Fate of Europe's Treasures in the Third Reich and the Second World War, New York 1994, S. 168.

⁷⁷ Hector FELICIANO, Le musée disparu. Enquête sur le pillage des œuvres d'art en France par les Nazis, Paris 1995, S. 234. „Das Bild des Pariser Kunstmarkts während der Besatzungszeit wäre unvollständig ohne die Erwähnung der zahlreichen Schweizer Händler, die eng mit zweifelhaften Transaktionen beschlagnahmter Kunstwerke verbunden waren. Während dieser Jahre intensiver Aktivität entwickelte sich der schweizerische Kunstmarkt tatsächlich zu einer Art Außenstelle des florierenden Pariser Marktes. Im Namen des Neutralitätsprinzips akzeptierte diese Nation, dass ihre Händler und Sammler geraubte Güter transferierten, kauften und verkauften, wodurch sie schnell zu einer Art europäischer Galerie der geplünderten Kunst wurde.“ [Übersetzt von Claire Schürmann]

In der Schweiz begann daraufhin eine Reflexion über die eigene Beteiligung am Handel mit NS-Raubkunst. Ausdruck dessen ist z.B. die vom Bundesamt für Kultur (BAK) in Auftrag gegebene Studie „Raubkunst – Kunstraub. Die Schweiz und der Handel mit gestohlenen Kulturgütern zur Zeit des Zweiten Weltkriegs“ des Historikers Thomas Buomberger. Parallel dazu sensibilisierten Medienberichte wie die Artikelserie „Raubkunst – Unvergangene Vergangenheit“ (1997–1998) von Matthias Frehner in der Neuen Zürcher Zeitung die breite Öffentlichkeit für das Thema.⁷⁸

Ein wichtiger Meilenstein war die Veröffentlichung des ersten Bands der UEK „Fluchtgut – Raubgut“ im Jahr 2001, verfasst von Esther Tisa Francini, Anja Heuß und Georg Kreis. Diese Studie untersuchte den Transfer von NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut zwischen 1933 und 1945 in und über die Schweiz hinaus sowie die juristische Aufarbeitung dieser Vorgänge durch die schweizerischen Behörden in der unmittelbaren Nachkriegszeit. Im Rahmen ihrer Untersuchung führten die Autor:innen eine terminologische Unterscheidung zwischen den Kategorien „Raubgut“ und „Fluchtgut“ ein:

Unter „Raubgut“ werden die von den NS-Institutionen geraubten, beschlagnahmten und anderweitig ihren rechtmässigen Besitzern entzogenen Kulturgüter verstanden. Die neu eingeführte Kategorie „Fluchtgut“ bezeichnet Kulturgüter, die von ihren rechtmässigen Eigentümern im Bestreben in die Schweiz transferiert wurden, sie vor dem Zugriff der NS-Behörden in Sicherheit zu bringen.⁷⁹

Zu den zentralen Erkenntnissen der Studie zählte die Feststellung, dass während der NS-Zeit mehr Fluchtgut als Raubgut in die Schweiz gelangte. Während Fluchtgut sowohl von Museen als auch von privaten Sammler:innen erworben wurde, konzentrierte sich der Erwerb von Raubgut überwiegend auf letztere. Dabei fungierte die Schweiz primär als Transitland für Fluchtgut und als endgültiger Absatzmarkt für Raubgut.⁸⁰

Trotz der durch diese Publikationen neu gewonnenen Erkenntnisse, der Verabschiedung internationaler Richtlinien zum Umgang mit NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut

⁷⁸ Vgl. Thomas BUOMBERGER, Raubkunst – Kunstraub. Die Schweiz und der Handel mit gestohlenen Kulturgütern zur Zeit des Zweiten Weltkriegs, Zürich 1998, S. 17; Vgl. Anja HEUSS, Die Provenienzforschung in Deutschland und in der Schweiz, München 2017, S. 88.

⁷⁹ Unabhängige Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg, Berichte 2001/2002, Studien und Beiträge, Fluchtgut – Raubgut. Der Transfer von Kulturgütern in und über die Schweiz 1933–1945 und die Frage der Restitution, Zusammenfassung, in: <https://www.uek.ch/de/> (17.04.2025).

⁸⁰ Vgl. ebenda.

und erster Initiativen im Bereich der Provenienzforschung blieb eine vertiefte Auseinandersetzung mit der Rolle der Schweiz als Umschlagplatz für NS-Raubkunst und Fluchtgut zunächst aus.⁸¹

Erst in den 2010er Jahren entfaltete sich eine intensive öffentliche Debatte. Seitdem kam es zu beachtlichen Fortschritten im Umgang mit historisch belastetem Kulturerbe: Gemäß dem Bericht der Claims Conference und der WJRO zählt die Schweiz heute zu den zehn Staaten, die die größten Fortschritte in der Umsetzung der Washingtoner Prinzipien erzielt haben.⁸² Diese Entwicklung wird im folgenden Kapitel dargelegt.

3.3 Umsetzung der Washingtoner Prinzipien in der Schweiz

Auch wenn wesentliche Fortschritte in der Umsetzung der Washingtoner Prinzipien in der Schweiz erst in den 2010er Jahren zu verzeichnen sind, lassen sich bereits in den 1990er und 2000er Jahren erste Ansätze hervorheben.

Im Jahr 1996, parallel zur Einrichtung der UEK, beauftragte das BAK eine Arbeitsgruppe mit der Abklärung der Provenienzen jener Kulturgüter, die zwischen 1933 und 1945 in den Besitz eidgenössischer Museen und Sammlungen gelangt waren. Im Rahmen dieser Untersuchung konnte kein Objekt identifiziert werden, das rechtswidrig erworben worden war.⁸³ Dieses Ergebnis muss jedoch kritisch betrachtet werden, da diese Untersuchung solche Kulturgüter ausschließt, die nach 1945 erworben wurden. Dabei wären auch solche Kulturgüter relevant gewesen, sofern sie vor 1945 entstanden sind und zwischen 1933 und 1945 ein Besitzwechsel stattgefunden hat oder eine Provenienzlücke in diesem Zeitraum vorliegt. Zudem beschränkte sich die Untersuchung auf eidgenössische Museen und

⁸¹ Vgl. Anja HEUSS, Die Provenienzforschung in Deutschland und in der Schweiz, München 2017, S. 88.

⁸² Vgl. Claims Conference, World Jewish Restitution Organization (Hg.), Holocaust-Era Looted Cultural Property: A Current Worldwide Overview, S. 7.

⁸³ Vgl. Bundesamt für Kultur (Hg.), Kulturgüter im Eigentum der Eidgenossenschaft: Untersuchung zum Zeitraum 1933 bis 1945, Bern 1998, S. 1.

Sammlungen, erfasste also nur einen kleinen Teil der Schweizer Museumslandschaft, da viele Museen von Kantonen, Gemeinden oder privaten Trägern unterhalten werden.⁸⁴

Im Jahr 1998 verabschiedete die Schweiz die Washingtoner Prinzipien und verpflichtete sich zur Identifizierung von NS-Raubkunst und zur Findung „gerechter und fairer Lösungen“. Infolgedessen wurde eine Anlaufstelle Raubkunst im BAK eingerichtet. In den 2000er Jahren nahm die Schweiz weitere internationale Richtlinien zum Umgang mit NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut an, darunter die Erklärung von Terezín (2009).⁸⁵

Letztlich fand lange keine proaktive Provenienzforschung in Schweizer Museen statt. Dies belegte der „Bericht EDI/EDA über den Stand der Arbeiten im NS-Raubkunstbereich, insbesondere im Bereich Provenienzforschung“ des BAK im Jahr 2010. Dieser Bericht stützte sich auf eine freiwillige Umfrage, an der 416 Schweizer Museen teilnahmen.

Die Ergebnisse offenbaren Handlungsbedarf im Bereich der Provenienzforschung:

261 Museen haben ausgewiesen, bislang keine Provenienzforschung durchgeführt zu haben (63 % der eingegangenen Antworten). Das Ausbleiben der Provenienzforschung wurde am häufigsten (177 Antworten) durch die „lokale oder regionale Ausrichtung“ begründet, gefolgt von der „Gründung oder Sammlungstätigkeit nach 1945“ (108 Antworten) und „kein Verdacht“ (89 Antworten). „Fehlende Ressourcen“ nannten 10 Museen.⁸⁶

Der Bericht betont die Notwendigkeit einer stärkeren Sensibilisierung für die NS-Raubkunstproblematik, eines erleichterten Zugangs zu relevanten Archiven sowie eines transparenteren Umgangs mit Forschungsergebnissen.⁸⁷

Seit 2010 hat sich die Situation in Schweizer Museen deutlich verbessert. Die Provenienzforschung hat einen bedeutenden Aufschwung erfahren und ist mittlerweile fester Bestandteil der musealen Praxis, was sich in der Schaffung fester Stellen für diesen

⁸⁴ Vgl. Anja HEUSS, Die Provenienzforschung in Deutschland und in der Schweiz, München 2017, S. 88–89.

⁸⁵ Vgl. Bundesamt für Kultur, Kulturerbe, Raubkunst, Internationale Grundlagen, in: <https://www.bak.admin.ch/bak/de/home/kulturerbe/raubkunst/internationale-grundlagen.html> (17.04.2025).

⁸⁶ Bundesamt für Kultur (Hg.), Bericht EDI/EDA über den Stand der Arbeiten im NS-Raubkunstbereich, insbesondere im Bereich Provenienzforschung, Bern 2010, S. 6–7.

⁸⁷ Vgl. ebenda, S. 12–14; Vgl. Anja HEUSS, Die Provenienzforschung in Deutschland und in der Schweiz, München 2017, S. 89.

Forschungsbereich in mehreren Museen widerspiegelt. Doch wie lässt sich diese Entwicklung erklären?

Eine maßgebliche Rolle spielt das BAK, das seit 2016 Projekte im Bereich der Provenienzforschung in öffentlichen und privaten Museen finanziell unterstützt. Im Gegenzug verpflichten sich die geförderten Institutionen zur Umsetzung der Washingtoner Prinzipien und zur Veröffentlichung ihrer Forschungsergebnisse.

Ein weiterer Faktor ist die Gründung des Schweizerischen Arbeitskreis Provenienzforschung (SAP/ASP) im Jahr 2020. Dieses Netzwerk ermöglicht den fachlichen Austausch über Provenienzforschung zwischen Expert:innen aus der ganzen Schweiz.

Hervorzuheben ist zudem die „Unabhängige Expert:innenkommission für historisch belastetes Kulturerbe“, die im Jahr 2023 vom Bundesrat beschlossen wurde und sich derzeit im Einrichtungsprozess befindet. Wie die Limbach-Kommission in Deutschland soll sie bei der Klärung strittiger Eigentumsfragen beratend herangezogen werden. Es ist zu erwarten, dass dieses Gremium die Entwicklung „gerechter und fairer Lösungen“ vorantreiben und die schweizerische Restitutionspraxis nachhaltig prägen wird.

Schließlich haben auch diverse medienwirksame Fälle und damit einhergehend die öffentliche Exponiertheit dazu beigetragen, sowohl das öffentliche Bewusstsein für Provenienzforschung und Restitution in der Schweiz zu schärfen als auch eine Neuorientierung im Umgang mit NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut einzuleiten. Prominente Beispiele sind das Legat Cornelius Gurlitt⁸⁸ und die Sammlung Emil Bührle.⁸⁹ Letztere wird im folgenden Kapitel als Fallstudie herangezogen.

⁸⁸ Das Legat Cornelius Gurlitt umfasst eine Sammlung von rund 1.600 Kunstwerken, die der Sohn des Kunsthändlers Hildebrand Gurlitt (1895–1956) dem Kunstmuseum Bern testamentarisch vermachte. Ein Großteil der Sammlung wurde während der NS-Zeit zusammengetragen.

⁸⁹ Vgl. Claims Conference, World Jewish Restitution Organization (Hg.), Holocaust-Era Looted Cultural Property: A Current Worldwide Overview, Washington D.C. 2024, S. 102–105; Vgl. Bundesamt für Kultur, Kulturerbe, Raubkunst, Provenienzforschung in der Schweiz, in: <https://www.bak.admin.ch/bak/de/home/kulturerbe/raubkunst/provenienzforschung-in-der-schweiz.html> (17.04.2025); Vgl. Interview mit Joachim Sieber am 4. April 2024, Zürich.

4. Fallstudie: Sammlung Emil Bührle

4.1. Kontroversen um die Sammlung Emil Bührle

Der Waffenindustrielle Emil Georg Bührle (1860–1956) gilt als „eine der umstrittensten Figuren des 20. Jahrhunderts in der Schweiz“⁹⁰. Zwischen 1924 und 1956 leitete er das größte Unternehmen der Schweizer Rüstungsindustrie: die Werkzeugmaschinenfabrik Oerlikon (WO). Während des Zweiten Weltkriegs belieferte die WO fast ausschließlich NS-Deutschland. Diese Geschäfte sowie die Ausbeutung von Zwangsarbeiter:innen machten Bührle zum reichsten Mann der Schweiz. Sein enormes Vermögen ermöglichte ihm nicht nur einen gesellschaftlichen Aufstieg, sondern auch den Aufbau einer umfangreichen Kunstsammlung.⁹¹

Die Sammlung Emil Bührle umfasst 633 Kunstwerke. Den Schwerpunkt bildet die Malerei des französischen Impressionismus, ergänzt durch Werke der frühen Moderne und des Postimpressionismus. Darüber hinaus beinhaltet die Sammlung auch Werke Alter Meister und eine Gruppe spätmittelalterliche Holzskulpturen.⁹²

Die Kontroversen um die Sammlung betreffen nicht nur die Herkunft von Bührles Vermögen, sondern auch die Herkunft der Werke selbst. Bührle erwarb einen Großteil seiner Sammlung während und nach dem Zweiten Weltkrieg. Damals zirkulierten auf dem Kunstmarkt zahlreiche Werke, die jüdischen Sammler:innen aufgrund der NS-Verfolgung entzogen worden waren oder die diese in existenziellen Notlagen veräußern mussten. Zwar musste Bührle bereits im Jahr 1946 dreizehn geraubte Werke an ihre rechtmäßigen

⁹⁰ Historisches Lexikon der Schweiz, Emil Georg Bührle, in: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/027701/2024-01-15/> (17.04.2025).

⁹¹ Vgl. Matthieu LEIMGRUBER, Kriegsgeschäfte, Kapital und Kunsthaus. Die Entstehung der Sammlung Emil Bührle im historischen Kontext, Zürich 2021, S. 15–17.

⁹² Vgl. Neupräsentation der Sammlung Emil Bührle, Kunst, Die Sammlung, in: <https://buehrle.kunsthhaus.ch/sammlung> (17.04.2025).

Eigentümer:innen restituieren, doch es wird stark vermutet, dass sich weitere Werke in der Sammlung befinden, die als NS-verfolgungsbedingter Entzug einzustufen sind.⁹³

Nach dem Tod des Waffenindustriellen überführten die Erb:innen einen Drittel der Sammlung in die Stiftung Sammlung E. G. Bührle. Seit 2021 sind diese Werke als Dauerleihgabe im neuesten Erweiterungsbau des Kunsthaus Zürich zu sehen, einer Institution, die Bührle in den 1940er und 1950er Jahren als Mäzen großzügig unterstützte.⁹⁴ Dies entfachte eine große öffentliche Debatte um die Sammlung, deren Ursprung jedoch mehrere Jahrzehnte zurückreicht.

4.2 Kritische Stimmen in den 1990er Jahre

In den 1990er Jahren geriet Emil Bührle aufgrund seiner Sammeltätigkeit während des Zweiten Weltkriegs verstärkt in die Kritik. Dies geschah im Kontext der Auseinandersetzungen mit dem Handel mit NS-Raubkunst in der Schweiz.

Die im Kapitel 3.2 aufgeführten Publikationen zu diesem Thema berühren Bührle direkt: Sowohl Lynn H. Nicholas in „The Rape of Europa“ (1994) als auch Hector Feliciano in „Le musée disparu“ (1995) thematisierten seine Rolle beim Ankauf von Kunstwerken, die jüdischen Sammler:innen im besetzten Paris entzogen worden waren.⁹⁵

Auch Thomas Buomberger befasste sich in der Studie „Raubkunst – Kunstraub“ (1998), die den schweizerischen Kunstmarkt zwischen 1933 und 1945 untersuchte, mit Bührle. Er bezeichnete den Waffenindustriellen als besten Kunden des Kunsthändlers Theodor Fischer

⁹³ Vgl. Raphael GROSS, Überprüfung der Provenienzforschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Zürich 2024, S. 5.

⁹⁴ Vgl. Matthieu LEIMGRUBER, Kriegsgeschäfte, Kapital und Kunsthaus. Die Entstehung der Sammlung Emil Bührle im historischen Kontext, Zürich 2021, S. 144.

⁹⁵ Vgl. Lynn H. NICHOLAS, The Rape of Europa. The Fate of Europe's Treasures in the Third Reich and the Second World War, New York 1994, S. 169; Vgl. Hector FELICIANO, Le musée disparu. Enquête sur le pillage des œuvres d'art en France par les Nazis, Paris 1995, S. 303–305.

(1878–1957), der am 30. Juni 1939 im Auftrag des NS-Regimes eine große Auktion in Luzern veranstaltete, bei der „Entartete Kunst“ aus deutschen Museen versteigert wurde.⁹⁶

Eine besonders umfassende Dokumentation zu Bührles Sammeltätigkeit während des Zweiten Weltkriegs sowie zu den gegen ihn eingereichten Restitutionsklagen in der unmittelbaren Nachkriegszeit lieferte schließlich der erste Band der UEK „Fluchtgut – Raubgut“ (2001), verfasst von Esther Tisa Francini, Anja Heuss und Georg Kreis. Allerdings hatten die Autor:innen keinen Zugang zum Archiv der Stiftung Sammlung E. G. Bührle, da dieses zum Zeitpunkt der Untersuchung als verschollen galt.⁹⁷

Im Jahr 2010 präsentierte das Kunsthaus Zürich während einer Ausstellung der Sammlung Dokumente aus dem vermeintlich verschollenen Stiftungsarchiv zur Veranschaulichung der laufenden Provenienzforschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle. Dies weckte den Verdacht, dass die Stiftung und die Familie Bührle der UEK falsche Angaben zum Verbleib des Archivs gemacht hatten. Damit brach eine öffentliche Debatte um die Sammlung aus, die sich mit der Ankündigung ihrer Integration in den Erweiterungsbau des Kunsthaus Zürich weiter intensivierte.⁹⁸

4.3 Integration in den Erweiterungsbau des Kunsthaus Zürich

Der vom Architekten David Chipperfield entworfene Erweiterungsbau des Kunsthaus Zürich, der im Jahr 2021 am Heimplatz eröffnet wurde, ist ein wesentlicher Teil des Diskurses um die Sammlung Emil Bührle. Das prestigeträchtige Bauprojekt, durch das das Kunsthaus Zürich zum größten Kunstmuseum der Schweiz avancierte, kostete rund 206 Millionen Schweizer Franken. Die Finanzierung erfolgte sowohl über private als auch öffentliche Mittel: Als Trägerverein des Kunsthaus Zürich beteiligte sich die Zürcher Kunstgesellschaft (ZKG) mit einem privaten Beitrag von 88 Millionen Schweizer Franken.

⁹⁶ Vgl. Thomas BUOMBERGER, *Raubkunst – Kunstraub. Die Schweiz und der Handel mit gestohlenen Kulturgütern zur Zeit des Zweiten Weltkriegs*, Zürich 1998, S. 66.

⁹⁷ Vgl. Esther TISA FRANCINI, Anja HEUSS, Georg KREIS, *Fluchtgut – Raubgut. Der Transfer von Kulturgütern in und über die Schweiz 1933–1945 und die Frage der Restitution*, Zürich 2001, S. 99.

⁹⁸ Vgl. Matthieu LEIMGRUBER, *Kriegsgeschäfte, Kapital und Kunsthaus. Die Entstehung der Sammlung Emil Bührle im historischen Kontext*, Zürich 2021, S. 27–29.

Einen Beitrag in gleicher Höhe leistete die Stadt Zürich nach der erfolgreichen Volksabstimmung im Jahr 2012. In der Abstimmungsvorlage wurde bereits mit der Integration der „weltbekannten Privatsammlung von Emil Georg Bührle“⁹⁹ geworben, die Zürich „zum wichtigsten europäischen Standort für den französischen Impressionismus nach Paris“¹⁰⁰ aufwerten sollte. Weitere 30 Millionen Schweizer Franken wurden vom Kanton Zürich für die Erweiterung des Museums bereitgestellt.¹⁰¹

Ein 2012 geschlossener Vertrag zwischen der Stiftung Sammlung E. G. Bührle und der ZKG legte fest, die Sammlung ab 2021 im geplanten Erweiterungsbau für einen Zeitraum von 20 Jahren als Dauerleihgabe zu präsentieren.¹⁰²

Mit dieser Ankündigung intensivierte sich die öffentliche Debatte um die Sammlung, insbesondere durch das „Schwarzbuch Bührle“ (2015) von Thomas Buomberger und Guido Magnaguagno. Die Veröffentlichung des Sammelbands fiel zeitlich mit dem Baubeginn der Kunsthaus-Erweiterung zusammen. In verschiedenen Beiträgen befassten sich die Autoren kontrovers mit der Biografie des Waffenindustriellen, seiner Kunstsammlung, seinem Mäzenatentum sowie den steuerlichen Vorteilen, die er aus dieser Aktivität zog. In diesem Zusammenhang wurde Bührles enge Verbindung zum Kunsthaus Zürich hervorgehoben, insbesondere seine Rolle als Mäzen des Museums.¹⁰³

Vor diesem angespannten Hintergrund beauftragten die Stadt und der Kanton Zürich im Jahr 2017 Matthieu Leimgruber mit der Projektleitung der Studie „Kriegsgeschäfte, Kapital und Kunsthaus“ (2021), welche die Entstehungsgeschichte der Sammlung Emil Bührle im

⁹⁹ Stadt Zürich, Abstimmungsvorlage vom 19. September 2012, Kunsthaus-Erweiterung Zürich, Investitionsbeitrag von 88 Mio. Franken an die Bauherrschaft, einmaliger Beitrag von 5 Mio. Franken und Erhöhung des jährlichen Unterhalts- und Betriebsbeitrags um 7,5 Mio. Franken, S. 3.

¹⁰⁰ Ebenda, S. 5.

¹⁰¹ Vgl. Stadt Zürich, Kunsthaus Zürich: Erweiterung von David Chipperfield ist fertiggestellt, Medienmitteilung vom 11. Dezember 2020.

¹⁰² Vgl. Kunsthaus Zürich, Neue Vereinbarung zwischen Zürcher Kunstgesellschaft und Stiftung Sammlung E. G. Bührle ersetzt Vertrag von 2012, Medienmitteilung vom 24. Februar 2022.

¹⁰³ Vgl. Thomas BUOMBERGER, Bührle als Kulturförderer: Eigennutz und Großzügigkeit, in: Thomas BUOMBERGER, Guido MAGNAGUAGNO (Hg.), Schwarzbuch Bührle. Raubkunst für das Kunsthaus Zürich?, Zürich 2015, S. 159–179.

historischen Kontext untersuchte. Die Ergebnisse sollten in die Sammlungspräsentation im Chipperfield-Bau einfließen.¹⁰⁴

Mehrere Aspekte der Studie wurden jedoch bemängelt. Dies betraf zum einen die Tatsache, dass das Thema Provenienzforschung im Mandat ausgeklammert wurde.¹⁰⁵ Zum anderen ging es um die Einmischung des Steuerungsausschusses¹⁰⁶, dessen Mitglieder:innen Einsicht in vorläufige Versionen der Studie hatten und diese kommentierten. Ihre Empfehlung, die Begriffe „Freikorps“ und „Antisemitismus“ zu streichen, führte zu einem Konflikt im Forschungsteam und zum Rücktritt des Mitarbeiters Erich Keller. Die von Keller geäußerten Vorwürfe bezüglich der wissenschaftlichen Integrität dieser Studie konnten jedoch durch zwei Gutachten ausgeräumt werden.¹⁰⁷

Kurz vor der Eröffnung des Chipperfield-Baus erschien Kellers Buch „Das kontaminierte Museum“ (2021), dessen Titel auf die Kontamination des Kunsthaus Zürich durch den Einzug der Sammlung Emil Bührle anspielt. Keller schreibt dazu: „[...] die Metapher der Kontamination [ermöglicht es] die ‚historische Belastung‘ nicht als einen in der Vergangenheit liegenden Vorgang, sondern als immer noch andauernder Prozess zu verstehen.“¹⁰⁸ Diese Publikation trug maßgeblich dazu bei, dass die Debatte um die Sammlung Emil Bührle internationale Aufmerksamkeit erhielt und sogar die New York Times darüber berichtete.¹⁰⁹

¹⁰⁴ Vgl. Matthieu LEIMGRUBER, Kriegsgeschäfte, Kapital und Kunsthaus. Die Entstehung der Sammlung Emil Bührle im historischen Kontext, Zürich 2021, S. 27–29.

¹⁰⁵ Vgl. ebenda.

¹⁰⁶ Der Steuerungsausschuss setzte sich aus Vertreter:innen der Stadt und des Kantons Zürich, der Stiftung Sammlung E. G. Bührle, des Kunsthaus Zürich und der Zürcher Kunstgesellschaft zusammen.

¹⁰⁷ Vgl. Matthieu LEIMGRUBER, Kriegsgeschäfte, Kapital und Kunsthaus. Die Entstehung der Sammlung Emil Bührle im historischen Kontext, Zürich 2021, S. 30–31; Vgl. Jakob TANNER, Review zum Forschungsbericht „Kriegsgeschäfte, Kapital und Kunsthaus. Die Entstehung der Sammlung Bührle im historischen Kontext“, Zürich 2020; Vgl. Esther TISA FRANCINI, Review zum Forschungsbericht „Kriegsgeschäfte, Kapital und Kunsthaus. Die Entstehung der Sammlung Bührle im historischen Kontext“, Zürich 2020.

¹⁰⁸ Erich KELLER, Das kontaminierte Museum. Das Kunsthaus Zürich und die Sammlung Bührle, Zürich 2021, S. 147–148.

¹⁰⁹ Catherine HICKLEY, A Nazi Legacy Haunts a Museum's New Galleries, in: <https://www.nytimes.com/2021/10/11/arts/design/kunsthau-zurich-buhrle-collection.html> (17.04.2025); Vgl. Jakob TANNER, Zurich's Bührle Scandal in Context, in: <https://www.politika.io/fr/article/zurichs-buhrle-scandal-in-context> (17.04.2025).

Zeitgleich rückte das Thema Zwangsarbeit verstärkt in den Fokus der Diskussionen um Bührle. Es war bereits bekannt, dass Bührle im Zweiten Weltkrieg von der Ausbeutung von KZ-Zwangsarbeiterinnen in Deutschland profitierte. Nun deckte Yves Demuth einen weiteren Fall auf, den er in der Artikelserie „Akte Bührle“ (2021) in der schweizerischen Zeitschrift Beobachter dokumentierte: In der Spinnerei und Weberei Dietfurt AG im Toggenburg, die Bührle im Jahr 1941 von der jüdischen Familie Wolf erwarb, mussten bis in die 1960er Jahre mindestens 300 junge Frauen aus dem zur Textilfabrik gehörenden Marienheim Zwangsarbeit leisten. Obwohl Zwangsarbeit seit 1941 in der Schweiz verboten war, herrschten in weiteren „Mädchenheimen“ bis in die 1970er Jahre ähnliche Bedingungen. Viele betroffene Frauen haben bis heute keine Entschädigung erhalten.¹¹⁰

Diese Publikationen übten kurz vor der Eröffnung des Chipperfield-Baus erheblichen Druck auf das Kunsthaus Zürich, die Stiftung Sammlung E. G. Bührle und die Stadt Zürich aus.

4.3.1 Erste Sammlungspräsentation (2021–2023)

Im Oktober 2021 wurde mit dem Chipperfield-Bau auch die erste Präsentation der Sammlung Emil Bührle eröffnet, kuratiert von Lukas Gloor, dem damaligen Direktor der Stiftung Sammlung E. G. Bührle.

Die Ausstellung erstreckte sich über zwölf Räume im zweiten Obergeschoss des Gebäudes. Das kuratorische Konzept bestand darin, durch eine chronologische Hängung nach kunsthistorischen Epochen „die Umrisse und das Wesen der Sammlung erlebbar zu machen“¹¹¹. Die Raumgestaltung blieb schlicht, mit grauen Wänden und goldenen Messingakzenten (s. Abb. 1).

¹¹⁰ Vgl. Yves DEMUTH, Akte Bührle. Zwangsarbeit in der Spinnerei, in: Beobachter, 18/2021, S. 33–41.

¹¹¹ Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Geschichte, Im Kunsthaus Zürich, in: <https://buehrle.ch/geschichte/im-kunsthhaus-zuerich/> (17.04.2025).

Abbildung 1: Erste Präsentation der Sammlung Emil Bührle, Kunsthaus Zürich, 2022



Quelle: *Medienarchiv der Zürcher Hochschule der Künste, Sammlungspräsentation der Sammlung Bührle, Kunsthaus Zürich, 2022, in: <https://medienarchiv.zhdk.ch/entries/802bc217-fd36-44e2-8115-0c4baf32600d> (14.04.2025). © Hannah Spillmann.*

Der historische Kontext wurde in einen separaten Dokumentationsraum am Ende des Rundgangs ausgelagert, der vom Kunsthaus-Direktor Christoph Becker entwickelt wurde (s. Abb. 2).

Abbildung 2: Dokumentationsraum der Sammlung Bührle, Kunsthaus Zürich, 2021



Quelle: *Medienarchiv der Zürcher Hochschule der Künste, Dokumentationsraum der Sammlung Bührle, Kunsthaus Zürich, 2021, in: <https://medienarchiv.zhdk.ch/entries/ebaeb286-0a79-4378-ac0a-5a6e2bcae188> (14.04.2025). © Hannah Spillmann.*

In diesem Raum boten zehn dicht beschriebene Texttafeln Einblicke in Bührles Biografie und die Entstehungsgeschichte der Sammlung. Oberhalb dieser Tafeln waren einige Abbildungen angebracht. Zwei Tischvittrinen präsentierten die Ergebnisse der Provenienzforschung, die zwischen 2002 und 2021 von Mitarbeiter:innen der Stiftung Sammlung E. G. Bührle durchgeführt worden war. In der Mitte des Raums war zudem eine graue Sitzbank platziert.

Diese Sammlungspräsentation, insbesondere der Dokumentationsraum, wurde heftig kritisiert. Ein zentraler Vorwurf betraf die räumliche Trennung von Kunst und Kontext, welche die Besucher:innen daran hinderte, die historischen und ethischen Dimensionen der Sammlung Emil Bührle bei der unmittelbaren Kunstbetrachtung zu reflektieren. Die kuratorische Entscheidung, den Dokumentationsraum am Ende des Rundgangs anzulegen, ließ die Auseinandersetzung mit Bührles Tätigkeit als Waffenindustrieller und der

Provenienz der Werke eher wie ein nachträglicher Zusatz erscheinen, anstatt sie als festen Bestandteil in die Ausstellung einzubinden.¹¹²

Auch inhaltlich wurde der Dokumentationsraum kritisiert. Zwar spiegelte er den aktuellen Forschungsstand wider, jedoch wurde Bührles Tätigkeit durch den an der Wand prangenden Schriftzug „Emil Georg Bührle – Industrieller, Sammler und Mäzen“ verharmlost. Zudem fehlten wichtige Fakten, wie zum Beispiel die Zwangsarbeit in Bührles Textilfabrik.¹¹³

Schließlich wurden Zweifel an der Unabhängigkeit und wissenschaftlichen Qualität der geleisteten Provenienzforschung laut. Die Präsentation der Forschungsergebnisse im Dokumentationsraum suggerierte, dass sämtliche Werke in der Sammlung Emil Bührle eine unproblematische Provenienz aufwiesen.¹¹⁴

Die Ausblendung des sogenannten „Bührle-Komplexes“ führte zu einer intensiven Medienberichterstattung, wodurch der öffentliche Druck auf das Kunsthaus Zürich, die Stiftung Sammlung E. G. Bührle und die Stadt Zürich weiter anstieg. Verschiedene Künstler:innen erhoben ihre Stimmen. Die jüdische Künstlerin Miriam Cahn drohte in einem offenen Brief ihre Werke aus der Sammlung des Kunsthaus Zürich zurückzuziehen. Das Künstler:innenkollektiv Komitee Kunstraub Konfiskation Kommunikation (KKKK) hackte QR-Codes in der Sammlungspräsentation, um auf verschwiegene Provenienzinformationen aufmerksam zu machen. Ergänzend bot das KKKK Raubkunstführungen an, die den Besucher:innen die Lebensgeschichten jüdischer Sammler:innen und ehemaliger Zwangsarbeiterinnen in Bührles Textilfabrik näherbrachten.

Im Februar 2022 wurde ein neuer Leihvertrag zwischen der Stiftung Sammlung E. G. Bührle und der ZKG geschlossen, der den Vertrag von 2012 ersetzte. Dieser sicherte dem Kunsthaus Zürich größere kuratorische Freiheiten bei der Präsentation und Dokumentation der

¹¹² Vgl. Erich KELLER, Auf Zeit: Die Neuausstellung der Bührle-Sammlung, in: <https://www.republik.ch/2023/11/04/auf-zeit-die-neuausstellung-der-buehrle-sammlung> (17.04.2025); Vgl. Interview mit Komitee Kunstraub Konfiskation Kommunikation (KKKK) am 5.01.2024, Zürich.

¹¹³ Vgl. Angeli SACHS, Kunst im Kontext. Konzepte der aktuellen Museums- und Ausstellungspraxis im Zusammenhang mit Verfolgung, Raub und Restitution, Zürich 2024, S. 187; Vgl. Ellinor LANDMANN, Umstrittene Bührle-Sammlung: Transparenz geht anders, in: <https://www.srf.ch/kultur/kunst/kunsthause-zuerich-umstrittene-buehrle-sammlung-transparenz-geht-anders> (17.04.2025).

¹¹⁴ Vgl. Ellinor LANDMANN, ebenda.

Sammlung. Ein wesentlicher Fortschritt bestand darin, dass die Stiftung Sammlung E. G. Bührle fortan nicht mehr den letzten Entscheid über die Darstellung hatte, sondern nur „die Gelegenheit zur Stellungnahme“¹¹⁵ erhielt.¹¹⁶

Im selben Jahr beauftragten die Stadt und der Kanton Zürich sowie die ZKG Felix Uhlmann mit der Zusammenstellung und Leitung eines Runden Tisches, der das Mandat einer unabhängigen Evaluation der bisherigen Provenienzforschung zur Sammlung Bührle definieren und vergeben sollte.¹¹⁷ Auf Empfehlung des Gremiums wurde der Historiker Raphael Gross mit dieser Aufgabe betraut.

Zeitgleich erlebte das Kunsthaus Zürich bedeutende interne Veränderungen: Philipp Hildebrand übernahm das Präsidium der ZKG, während Ann Demeester den ehemaligen Direktor Christoph Becker in seinem Amt ablöste.¹¹⁸

Im September 2023 wurde die Sammlungspräsentation geschlossen.

4.3.2 Neupräsentation (seit 2023)

Im November 2023 wurde die Neupräsentation der Sammlung Emil Bührle unter dem Ausstellungstitel „Eine Zukunft für die Vergangenheit. Die Sammlung Bührle: Kunst, Kontext, Krieg und Konflikt“ eröffnet. Die Ausstellung versteht sich als „ein erster Schritt in einem längeren Prozess“¹¹⁹ der kritischen Auseinandersetzung mit der Sammlung.

Der Rundgang ist folgendermaßen organisiert: Die ersten vier Räume thematisieren die umstrittene Entstehungsgeschichte der Sammlung Emil Bührle, die Verbindung zwischen

¹¹⁵ Kunsthaus Zürich, Neue Vereinbarung zwischen Zürcher Kunstgesellschaft und Stiftung Sammlung E. G. Bührle ersetzt Vertrag von 2012, Medienmitteilung vom 24. Februar 2022, S.7.

¹¹⁶ Vgl. ebenda.

¹¹⁷ Vgl. Kunsthaus Zürich, Evaluation Provenienzforschung Sammlung Bührle: Runder Tisch unter der Leitung von Felix Uhlmann, gemeinsame Medienmitteilung mit Stadt und Kanton Zürich vom 29. August 2022.

¹¹⁸ Vgl. Kunsthaus Zürich, Ann Demeester wird neue Direktorin des Kunsthaus Zürich, Medienmitteilung vom 15. Juli 2021; Vgl. Kunsthaus Zürich, Zürcher Kunstgesellschaft wählt Dr. Philipp M. Hildebrand zum Präsidenten, Medienmitteilung vom 31. Mai 2022.

¹¹⁹ Neupräsentation der Sammlung Emil Bührle, Ausstellung, Haltung, in: <https://buehrle.kunsthaus.ch/intro> (17.04.2025).

Emil Bührle und dem Kunsthaus Zürich, die öffentliche Debatte sowie das Schicksal der jüdischen Sammler:innen, die einst im Besitz der Werke waren. Ab dem fünften Raum beginnt die Sammlungspräsentation, die jedoch durch den „Provenienzraum“ kurz unterbrochen wird. Die Hängung folgt einer chronologischen Ordnung nach Erwerbsjahr der Werke und bettet diese in den Kontext der jeweiligen historischen Ereignisse ein. Diese kuratorische Entscheidung setzt den Fokus auf Bührles Sammeltätigkeit und verdeutlicht die Zusammenhänge zwischen seinen Ankäufen und seinem Aufstieg als Waffenindustrieller.¹²⁰ Infolgedessen entstehen ungewöhnliche Gegenüberstellungen: Werke unterschiedlicher kunsthistorischer Epochen und Künstler:innen werden nebeneinander präsentiert. Zudem treten die zeitgenössischen Arbeiten von Raphaël Denis und RELAX (chiarenza & hauser & co) in Dialog mit der Sammlung Emil Bührle. Am Ende des Rundgangs befindet sich der „Zukunftsraum“, in dem Besucher:innen eingeladen werden, Fragen und Meinungen zur Sammlung Emil Bührle in analoger Form zu hinterlassen.¹²¹

Kuratiert wurde die Neupräsentation der Sammlung von einem interdisziplinären Team, das Fachkompetenzen in den Bereichen Kunstgeschichte, Vermittlung und Provenienzforschung vereint.¹²² Ein externer wissenschaftlicher Beirat begleitete die Konzeptentwicklung, trat jedoch kurz vor der Ausstellungseröffnung zurück. Als Begründung dieses Rücktritts nannte der Beirat, dass sich das Hauptnarrativ nach wie vor um Emil Bührle drehe, es keine Gegenerzählung aus Sicht der jüdischen Sammler:innen für die Ankäufe nach 1945 erfolge und somit die Kontextualisierung der Sammlungsgeschichte unvollständig sei.¹²³

¹²⁰ Vgl. Neupräsentation der Sammlung Emil Bührle, Kontext, Chronologie: <https://buehrle.kunsthhaus.ch/chronologie> (17.04.2025).

¹²¹ Vgl. Angeli SACHS, Kunst im Kontext. Konzepte der aktuellen Museums- und Ausstellungspraxis im Zusammenhang mit Verfolgung, Raub und Restitution, Zürich 2024, 188.

¹²² Das kuratorische Kernteam besteht aus Ann Demeester (Direktorin), Philippe Büttner (Sammlungskonservator), Franziska Lentzsch (Kunsthistorikerin und Projektleiterin), Ioana Jimborean (Verantwortliche für Resonanzraum und Szenografie), Joachim Sieber (Provenienzforscher) und Sibyl Kraft (Leiterin der Kunstvermittlung). Weitere wissenschaftliche Mitarbeiter:innen unterstützen das Ausstellungsprojekt.

¹²³ Vgl. Kunsthaus Zürich, Kunsthaus präsentiert Sammlung Emil Bührle neu; wissenschaftlicher Beirat tritt zurück, Medienmitteilung vom 27. Oktober 2023; Vgl. Antje STAHL, Die Geschichtsbilder in der Schweiz und im Kunsthaus Zürich halten sich hartnäckig, in: <https://www.republik.ch/2023/11/23/die-geschichtsbilder-in-der-schweiz-und-im-kunsthhaus-zuerich-halten-sich-hartnaeckig> (17.04.2025).

Die neue kuratorische Strategie des Kunsthaus Zürich im Umgang mit der Sammlung Emil Bührle beruht auf fünf Prinzipien:

- Das erste Prinzip des „Vermischens“ verknüpft Kunst und Kontext miteinander.
- Das zweite Prinzip der „Vielstimmigkeit“ integriert unterschiedliche Perspektiven und Stimmen, beispielsweise durch Videobeiträge von Expert:innen.
- Das dritte Prinzip der „Vielschichtigkeit“ manifestiert sich im Einsatz diverser Medien zur Vermittlung der Ausstellungsinhalte (Texte, Fotografien, Videos, Hörstationen und interaktive Bildschirme).
- Das vierte Prinzip der „Publikumsteilnahme“ lädt die Besucher:innen ein, sich aktiv mit der Sammlung Emil Bührle auseinanderzusetzen. Dies erfolgt sowohl durch eine digitale Umfrage, als auch im „Zukunftsraum“. Außerdem bietet der wöchentliche Programmpunkt „Das Kunsthaus hört zu“ Besucher:innen die Gelegenheit, mit Mitarbeiter:innen des Kunsthaus Zürich über die Sammlung Emil Bührle ins Gespräch zu kommen.
- Das fünfte Prinzip betont die „Dynamik im Prozess“. Die Ausstellung ist in mehrere Phasen gegliedert. Die erste Phase bildete die Ausstellungseröffnung. Ende Februar 2024 kam die zweite Phase hinzu, in der ein umfangreiches Begleitprogramm mit künstlerischen Interventionen und Podiumsdiskussionen stattfand. Schließlich markierte die Veröffentlichung des Schlussberichts von Raphael Gross im Juni 2024 den Beginn der dritten Phase, in der die Neupräsentation der Sammlung Emil Bührle überarbeitet wurde. Aktuell befindet sich die Ausstellung in der vierten Phase, die der Zukunft gewidmet ist.¹²⁴

Damit steht die Neupräsentation der Sammlung Emil Bührle im klaren Kontrast zur ersten Sammlungspräsentation, in der das mit der Sammlung verbundene Unrecht schlichtweg ausgeblendet wurde.

Inwiefern tragen die fünf Prinzipien dazu bei, dieses Unrecht sichtbar zu machen? Um diese Frage zu erkunden, erfolgt im folgenden Hauptteil der vorliegenden Masterarbeit eine Ausstellungsanalyse ausgewählter Räume.

¹²⁴ Vgl. Eröffnungsrede der Neupräsentation der Sammlung Emil Bührle von Philipp Hildebrand und Ann Demeester am 2. November 2023, Zürich.

TEIL III: UNRECHT SICHTBAR MACHEN

Nachdem in den vorangegangenen Kapiteln die theoretischen Grundlagen zur Provenienzforschung, die Restitutionsdebatte seit 1945 bis heute sowie die verzögerte historische Aufarbeitung in der Schweiz dargelegt wurden, widmet sich der dritte und letzte Hauptteil dieser Arbeit der Ausstellungsanalyse von drei ausgewählten Räumen der Neupräsentation der Sammlung Emil Bührle am Kunsthaus Zürich (Teil III, Kap. 2). Diese Analyse untersucht, wie das mit der Sammlung verbundene Unrecht im musealen Raum sichtbar gemacht wird. Zunächst wird die methodische Herangehensweise vorgestellt (Teil III, Kap. 1), um die anschließende kritische Betrachtung nachvollziehbar zu gestalten.

1. Methode

Laut Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch sollte eine Ausstellungsanalyse über das Sichtbare im Ausstellungsraum (Objekte, Texte, Elemente der Ausstellungsarchitektur) hinaus auch das Unsichtbare erfassen, etwa verborgene Narrative. Jede Analyse sei von der individuellen Wahrnehmung, Assoziationen und Irritationen geprägt.¹²⁵

In ihrer Publikation „Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen“ (2006) haben Muttenthaler und Wonisch verschiedene Analysemethoden am Medium Ausstellung erprobt. Die Methode der Dichten Beschreibung aus der ethnographischen Feldforschung erschien besonders geeignet, um in der vorliegenden Masterarbeit die neue kuratorische Strategie des Kunsthaus Zürich im Umgang mit der Sammlung Emil Bührle zu untersuchen.

Die Dichte Beschreibung wurde in den 1970er Jahren von Clifford Geertz entwickelt.¹²⁶ Ihre Grundlage bildet die teilnehmende Beobachtung, also das Eintauchen in den Kontext des kulturellen Phänomens (hier: die Ausstellung). Bei der Dichten Beschreibung geht es darum,

¹²⁵ Vgl. Roswitha MUTTENTHALER, Regina WONISCH, *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, Bielefeld 2006, S. 43–45.

¹²⁶ Clifford GEERTZ, *Thick Description. Toward an Interpretive Theory of Culture*, New York 1973.

aus der präzisen und umfassenden Beschreibung dieses Phänomens vielschichtige Interpretationen zu erschließen und dadurch tiefere gesellschaftliche und kulturelle Bedeutungen aufzudecken und zu reflektieren.¹²⁷

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit umfasst die teilnehmende Beobachtung mehrere Ausstellungsbesuche der Neupräsentation der Sammlung Emil Bührle. Die Analyse stützt sich primär auf den ersten Besuch im Januar 2024, in der sich die Ausstellung in der ersten Phase befand. Der letzte Besuch fand im Juli 2024 statt. Ergänzend wurden Informationen zur Überarbeitung der Ausstellung im November 2024 anhand von Fotografien sowie durch den Austausch mit dem kuratorischen Team berücksichtigt.

Die Ausstellungsanalyse konzentriert sich auf drei ausgewählte Räume der Neupräsentation, die die Themen NS-Raubkunst, Restitution und Provenienzforschung aufgreifen und in den vorangegangenen zwei Hauptteilen behandelt wurden. Zu Beginn wird die Ausstellung am Heimplatz in Zürich verortet. Ziel der Ausstellungsanalyse ist es, zu untersuchen, inwiefern die Umsetzung der fünf Prinzipien („Vermischen“, „Vielstimmigkeit“, „Vielschichtigkeit“, „Publikumsteilnahme“, „Dynamik im Prozess“) des Kunsthaus Zürich dazu beiträgt, neue Narrative zu eröffnen, die das mit der Sammlung verbundene Unrecht sichtbar machen.

Parallel dazu wurden Gespräche mit Kunsthistoriker:innen, Historiker:innen, Provenienzforscher:innen, Künstler:innen und Personen jüdischen Hintergrunds über die Neupräsentation der Sammlung geführt.¹²⁸ Durch Joachim Sieber, der seit 2019 die Provenienzforschung am Kunsthaus Zürich leitet und die Neupräsentation der Sammlung mitkuratierte, konnten wertvolle Einblicke in die Konzeption der Ausstellung gewonnen werden.

¹²⁷ Vgl. Roswitha MUTTENTHALER, Regina WONISCH, *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, Bielefeld 2006, S. 49–53.

¹²⁸ Liste der interviewten Expert:innen: Thomas Buomberger, Miriam Cahn, Raphaël Denis, Komitee Kunstraub Konfiskation Kommunikation (KKKK), Matthieu Leimgruber, Guido Magnaguagno, Angeli Sachs, Joachim Sieber und Anita Winter.

2. Ausstellungsanalyse: Neupräsentation der Sammlung Emil Bührle – Kunsthaus Zürich

2.1. Verortung der Neupräsentation der Sammlung Emil Bührle am Heimplatz

Die Neupräsentation der Sammlung Emil Bührle wird im jüngsten Erweiterungsbau des Kunsthaus Zürich präsentiert, der vom britischen Architekten David Chipperfield entworfen und im Jahr 2021 eröffnet wurde. Der Chipperfield-Bau liegt am Heimplatz, dem kulturellen Epizentrum der Stadt Zürich. An dieser Schnittstelle zwischen dem Niederdörfli (ein Teil der Zürcher Altstadt) und dem Universitätsviertel sind seit Anfang des 20. Jahrhunderts zwei bedeutende Schweizer Kulturinstitutionen angesiedelt: das Kunsthaus Zürich und das Schauspielhaus Zürich.

Zwischen diesen Institutionen besteht ein historisch aufgeladener Kontrast. Das Schauspielhaus Zürich gilt als ein Symbol des antifaschistischen Widerstands. Während des Zweiten Weltkriegs nahm es als einzige freie Bühne im deutschsprachigen Raum viele geflüchtete Künstler:innen aus NS-Deutschland auf.¹²⁹ Zeitgleich integrierte der Waffenindustrielle Emil Bührle die Zürcher Kunstgesellschaft (ZKG), den Trägerverein des Kunsthaus Zürich. 1940 wurde er in deren Sammlungskommission aufgenommen – im selben Jahr, in dem die Werkzeugmaschinenfabrik Oerlikon ihre Produktion auf NS-Deutschland ausrichtete.¹³⁰

In den 1950er Jahren avancierte Bührle zum Hauptmäzen des Kunsthaus Zürich. Sein Einfluss manifestiert sich bis heute am Heimplatz: Der Erweiterungsbau der Gebrüder Otto und Werner Pfister, der sich dem Bestandsbau des Kunsthaus Zürich (Moser-Bau) seitlich anschließt, wurde durch Bührles finanzielle Unterstützung ermöglicht.

¹²⁹ Vgl. Schauspielhaus Zürich, Geschichte, in : <https://www.schauspielhaus.ch/de/1397/geschichte> (17.04.2025).

¹³⁰ Vgl. Matthieu LEIMGRUBER, Kriegsgeschäfte, Kapital und Kunsthaus. Die Entstehung der Sammlung Emil Bührle im historischen Kontext, Zürich 2021, S. 21.

Abbildung 3: Postkarte mit Ansicht des Pfister-Baus, Zürich



Quelle: Baugeschichtliches Archiv, in: <https://baz.e-pics.ethz.ch/#detail-asset=24462ea6-8dbf-4142-9ecd-ddc68a7005ad> (14.04.2025). © Baugeschichtliches Archiv, Photoglob Wehrli.

Zwischen 1941 und 1956 zahlte der Waffenindustrielle insgesamt sechs Millionen Schweizer Franken in den Baufonds für den Pfister-Bau ein. Dessen Einweihung im Jahr 1958 erlebte Bührle jedoch nicht mehr, da er bereits 1956 verstarb. Dennoch wird er bis heute am Eingang des Gebäudes durch eine Büste geehrt. Zudem trug ein Ausstellungssaal lange seinen Namen. Die Bezeichnung „Bührle-Saal“ war bereits in den 1980er Jahren umstritten und wurde aufgegeben, unter der Direktion von Christoph Becker wieder eingeführt und schließlich im Jahr 2021 durch „Grosser Ausstellungssaal“ ersetzt.

Bührle tätigte auch bedeutende Schenkungen an das Kunsthaus Zürich, eine davon ist die Bronzeskulptur „La Porte de l'enfer“ (1880–1917) des französischen Künstlers Auguste Rodin (1840-1917), die neben dem Eingang des Moser-Baus platziert ist.

Abbildung 4: Auguste Rodin, *La Porte de l'enfer*, 1880–1917, Bronze, 680 x 400 x 85 cm, Kunsthaus Zürich, Geschenk Emil Bührle, 1949



Quelle: Kunsthaus Zürich, Medien, Bilder Download, Sammlung Bührle neue Ausstellung, in: https://www.dropbox.com/scl/fo/ie1rsn1t65urfx1jr208b/AJwzaGNTutjzCwS1VuLnMgY?dl=0&e=2&preview=Rodin_Auguste__Hoellentor.jpg&rlkey=8tjt8p9ac6o5x31qzo273hs7s (14.04.2025).

Dieses monumentale Tor wurde im Jahr 1949 aus dem Baufonds für den Pfister-Bau und somit letztlich dank Bührles finanzieller Unterstützung erworben. Ein kleines Schild hinter der Skulptur weist darauf hin, dass es sich um ein „Geschenk von Emil Bührle“ handelt, während die Provenienz unerwähnt bleibt: Die Skulptur ist Teil einer Serie von neun Bronzegüssen, die nach Rodins Tod hergestellt wurden und sich heute an verschiedenen Standorten befinden. Der Abguss am Heimplatz wurde während des Zweiten Weltkriegs für das „Führermuseum“ in Linz angekauft, jedoch nie nach Österreich geliefert. Es liegt eine gewisse Paradoxie darin, dass ein Werk, welches ursprünglich für die Sammlung des „Führermuseums“ bestimmt war, nun als Symbol für Bührles Mäzenatentum präsentiert wird.

Gegenüber den beschriebenen Gebäuden und Rodins „Höllentor“ steht der Chipperfield-Bau. Die räumliche Trennung durch den Straßenverkehr wird durch eine unterirdische Passage aufgehoben, die den Moser-Bau und den Pfister-Bau mit dem jüngsten Erweiterungsbau verbindet.

Der Chipperfield-Bau ist von einer minimalistischen Formensprache geprägt. Seine Fassade aus Jurakalkstein wird durch klare Linien und schmale vertikalen Fenster rhythmisch gegliedert. Der Bau ist mit goldenen Türen ausgestattet, die sich auf das Walter Haefner Foyer öffnen. Die großzügige Eingangshalle, die zugleich als Atrium fungiert, zeichnet sich durch ein harmonisches Zusammenspiel von verschiedenen Materialien aus: Sichtbeton, weißer Marmor und Messing. Das durch die Fenster zum Heimplatz und zum Hintergarten („Garten der Kunst“) einfallende Tageslicht sorgt für eine ruhige Atmosphäre in der Eingangshalle, die als frei zugänglichen „Ort der Begegnung“¹³¹ konzipiert wurde.

Nachdem die Besucher:innen am Empfang ein Ticket erworben und den „K“-Aufkleber sichtbar an ihrer Kleidung befestigt haben, werden sie von einer großen Treppe in die oberen Etagen geleitet. Vom ersten Treppenabsatz aus bietet sich ein Blick auf den „Garten der Kunst“. An der linken Wand sind die Namen der Donator:innen des Erweiterungsbaus in goldener Schrift verewigt. Die Bevölkerung von Stadt und Kanton Zürich wird an erster Stelle genannt. Auch die Familien Bührle und Anda finden sich auf der langen Liste.

Im ersten Obergeschoss wird unter anderem die Sammlung Werner Merzbacher präsentiert, während die Sammlung Emil Bührle im zweiten Obergeschoss gezeigt wird. Beide Sammlungen konzentrieren sich auf die Kunst der Moderne, und beide Sammler emigrierten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus Deutschland in die Schweiz – doch unter sehr unterschiedlichen Umständen.

Werner Merzbacher (1828–2024) wurde im Jahr 1928 im schwäbischen Öhringen geboren. Ab 1933 erfuhr die Familie Merzbacher aufgrund ihrer jüdischen Herkunft gesellschaftliche Ausgrenzung und Demütigungen. Nach der Pogromnacht 1938 floh die Familie zunächst nach Konstanz. Von dort aus war die Emigration in die USA geplant, zu der es jedoch nie kam. Im Februar 1939 wurde Werner Merzbacher mit einem Kindertransport in die Schweiz

¹³¹ Stadt Zürich, Kunsthaus Zürich: Erweiterung von David Chipperfield ist fertiggestellt, Medienmitteilung vom 11. Dezember 2020.

geschickt und in Zürich bei einer Pflegefamilie untergebracht. Seine Eltern Julius und Hilde Merzbacher blieben in Konstanz zurück. Sie wurden im Jahr 1940 deportiert und später im Konzentrationslager Majdanek ermordet.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wanderte Merzbacher in die USA aus. Dort war er erfolgreich im Pelzhandel tätig. In den 1960er Jahren kehrte er nach Zürich zurück. Gemeinsam mit seiner Ehefrau Gabriele Merzbacher (geb. Mayer) baute er eine Kunstsammlung auf, die vom Kunsthaus Zürich als „ein Fest der Farbe vom 19. bis ins 21. Jahrhundert“¹³² beschrieben wird.¹³³

Emil Bührle hingegen wurde 1890 in Pforzheim geboren. Nach seinem Studium in Literaturgeschichte, Philosophie und Kunstgeschichte in Freiburg im Breisgau und München wurde er während des Ersten Weltkriegs an die deutsche Front eingezogen. Im Anschluss schloss er sich einem Freikorps an. Danach fand er eine Anstellung in der Magdeburger Werkzeug- und Maschinenfabrik seines Schwiegervaters Ernst Schalk. In dessen Auftrag übersiedelte Bührle im Jahr 1924 mit seiner Familie nach Zürich, wo er die Geschäftsführung der Werkzeugmaschinenfabrik Oerlikon (WO) übernahm.

Ende der 1930er Jahre wurde Bührle zum alleinigen Inhaber der WO, die zu dieser Zeit fast ausschließlich NS-Deutschland mit Waffen belieferte. Damit erwirtschaftete er ein Vermögen, das ihm den Aufbau seiner Kunstsammlung ermöglichte.¹³⁴

Matthieu Leimgruber schrieb über Bührle und Merzbacher:

„Die beiden Männer [...] stehen für zwei sehr unterschiedliche, erfolgreiche Migrationsprofile – und für zwei gänzlich verschiedene Schicksale: dem eines Opfers und dem eines Profiteurs des Nationalsozialismus.“¹³⁵

Die Entscheidung, beide Sammlungen im selben Gebäude unterzubringen, die teils von der Presse kritisiert wurde, eröffnet die Möglichkeit einer bedeutsamen Gegennarration. Es wäre jedoch wünschenswert, das Schicksal der Familie Merzbacher stärker hervorzuheben,

¹³² Kunsthaus Zürich, Die Sammlung, Private Sammlungen, Merzbacher, in: <https://www.kunsthau.ch/sammlung/private-sammlungen/merzbacher/> (17.04.2025).

¹³³ Vgl. Kunsthaus Zürich (Hg.), *Feast of Color. The Merzbacher-Mayer Collection*, Zürich 2006, S. 21.

¹³⁴ Vgl. Matthieu LEIMGRUBER, *Kriegsgeschäfte, Kapital und Kunsthaus. Die Entstehung der Sammlung Emil Bührle im historischen Kontext*, Zürich 2021, S. 15–17; S. 112–117.

¹³⁵ Matthieu LEIMGRUBER, *Kriegsgeschäfte, Kapital und Kunsthaus. Die Entstehung der Sammlung Emil Bührle im historischen Kontext*, Zürich 2021, S. 255.

da es in der aktuellen Sammlungspräsentation lediglich durch einen einzigen Wandtext thematisiert wird. Dies könnte beispielsweise durch die Integration von Fotografien der Familie Merzbacher oder die grafische Darstellung der historischen Ereignisse mittels eines Zeitstrahls erreicht werden.

2.2. Einführungsraum

Abbildung 5: Einführungsraum der Neupräsentation der Sammlung Emil Bührle, Kunsthaus Zürich, 2023



Quelle: *Kunsthaus Zürich, Medien, Bilder Download, Sammlung Bührle neue Ausstellung, in: https://www.dropbox.com/scl/fo/ie1rsn1t65urf1jr208b/AJwzaGNTutjzCws1VuLnMgY?dl=0&e=1&preview=Ausstellung_Eingang.jpg&rlkey=8tjt8p9ac6o5x31qzo273hs7s (17.04.2025). © Franca Candrian, Kunsthaus Zürich.*

Der erste Ausstellungsraum (s. Abb. 5) der Neupräsentation der Sammlung Emil Bührle ist mit hellem Holzboden, weißen Wänden und einer Betondecke ausgestattet. Links und rechts befinden sich Durchgänge, wobei eine Bodenmarkierung in Form eines Pfeils die Richtung des Rundgangs nach rechts weist.

Der Blick der Besucher:innen wird zunächst auf das Porträt eines jungen Mädchens gelenkt. Als einziges Kunstwerk im „Einführungsraum“ ist es hinter einem transparenten, blauen

Schleier platziert, der von der Decke hängt. Der Schleier weist eine rechteckige Aussparung auf, sodass das Gemälde frei sichtbar ist, wenn die Besucher:innen in den Raum eintreten. Von der Seite betrachtet, erscheint es jedoch durch einen blauen Filter.

Abbildung 6: *Pierre-Auguste Renoir, Irène Cahen d'Anvers (La Petite Irène), 1880, Öl auf Leinwand, 65 x 54 cm, Stiftung Sammlung E. G. Bührle Dauerleihgabe im Kunsthaus Zürich*



Quelle: *Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Werke, Auguste Renoir, Irène Cahen d'Anvers (La Petite Irène), 1880, in: <https://buehrle.ch/kunstwerke/irene-cahen-danvers-die-kleine-irene/> (17.04.2025).*

Das Mädchen auf dem Gemälde (s. Abb. 6) ist seitlich sitzend dargestellt, ihre Hände ruhen gefaltet in ihrem Schoß. Ihre langen dunkelblonden Haare sind mit einer hellblauen Schleife zusammengebunden, die farblich zu ihrem Kleid passt. Mit einem sanften und nachdenklichen Gesichtsausdruck blickt sie vor sich hin. Im Hintergrund ist eine Landschaft mit Bäumen zu erkennen, deren grünes Laub das junge Mädchen umrahmt. Trotz der friedlichen Atmosphäre und der weichen Farbpalette ist eine leise Melancholie zu spüren.

Das Gemälde ist in einem prächtigen goldenen Rahmen eingefasst. Es scheint sich um ein besonders wertvolles Exponat zu handeln. Ein kleines Metallplättchen mit der Gravur

„Sammlung E. G. Bührle“ am Rahmen verweist auf die Besitzer:innen und markiert das Kunstwerk als Teil einer größeren Einheit.

Vor dem blauen Schleier ist ein Holztisch mit angeschrägter Platte platziert, auf dem die Besucher:innen über die Geschichte hinter dem Gemälde informiert werden. Der Text liegt in deutscher und englischer Sprache vor. Die Überschrift lautet „Ein Meisterwerk des Impressionismus. Ein Porträt eines jungen Mädchens. Ein Bild, geraubt von den Nationalsozialisten. Eine Familie, getötet in Konzentrationslagern“. Der Text folgt einem chronologischen Aufbau und ist in vier Abschnitte gegliedert: Zunächst erfahren die Besucher:innen im ersten und zweiten Abschnitt über die Entstehung des Gemäldes „Irène Cahen d'Anvers“, auch bekannt als „La Petite Irène“, das im Jahr 1880 von der jüdischen Familie Cahen d'Anvers bei dem Künstler Pierre Auguste Renoir in Auftrag gegeben wurde. Der dritte Abschnitt widmet sich der Porträtierten Irène Sampieri (geb. Cahen d'Anvers), die im Jahr 1891 den jüdischen Bankier Moïse de Camondo heiratete und zwei Kinder mit ihm bekam: Béatrice und Nissim de Camondo. Später erhielt Béatrice das Gemälde als Geschenk von ihrer Großmutter Louise Cahen d'Anvers. Schließlich beschreibt der letzte Abschnitt den Kunstraub durch die NS-Rauborganisation Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR) im Jahr 1941, die Deportation und Ermordung von Béatrice und ihrer Familie in Auschwitz, die Restitution des Kunstwerks nach dem Zweiten Weltkrieg und dessen Verkauf an Emil Bührle im Jahr 1949. Der Text endet mit den Worten: „Das von Vielen geliebte Gemälde ist bis zum heutigen Tag mit tiefgreifendem Leid, mit Verlust, Tod und Trauer verbunden.“

Begleitend werden zwei Schwarz-Weiß-Fotografien präsentiert. Das erste Gruppenfoto, datiert um 1905, zeigt Irène Sampieri und ihre Kinder Béatrice und Nissim de Camondo und Claude Sampieri¹³⁶. Auf der zweiten Fotografie ist Béatrice zu Pferd (s. Abb. 7) zu sehen.

¹³⁶ Kind aus zweiter Ehe mit Carlo Sampieri.

Abbildung 7: *Abbildung: Béatrice de Camondo zu Pferd*



Quelle: *Les Arts Décoratifs, Béatrice de Camondo (1894-1945), in:*
<https://madparis.fr/beatrice-de-camondo-paris-1894> (17.04.2025). © Les Arts
Décoratifs, Paris.

Die Inszenierung des Gemäldes „Irène Cahen d’Anvers“ verkörpert beispielhaft das Prinzip des „Vermischens“: Kunst und Kontext werden miteinander verbunden. Dies trägt dazu bei, dass die historische Last, die an dem Exponat haftet, spürbar wird. Die begleitenden Fotografien, besonders jene mit den Kindern, intensivieren die emotionale Dimension der Präsentation und machen das Schicksal der Familie persönlicher und greifbarer für die Besucher:innen.

Links vom Holztisch erstreckt sich der Ausstellungstitel „Eine Zukunft für die Vergangenheit“ an der weißen Wand. Der schwarze Schriftzug ist mittig positioniert, mit der englischen Übersetzung „A Future for the Past“ direkt darunter. Der Untertitel „Sammlung Bührle. Kunst, Kontext, Krieg und Konflikt“ erscheint in dezenterer Schriftgröße jeweils in der oberen linken und unteren rechten Ecke der Wandfläche.

Auf der gegenüberliegenden Seite des Raums erläutert ein Wandtext unter dem Titel „Was erfahren Sie in dieser Ausstellung?“ die Haltung des Kunsthaus Zürich und das kuratorischen Konzept der Neupräsentation. Im ersten Absatz wird die Entscheidung begründet, die Sammlung Emil Bührle trotz ihrer kontroversen Entstehungsgeschichte öffentlich auszustellen:

Die Werke haben keinen Anteil an dem unfassbaren Unrecht, das die Nationalsozialisten begangen haben. Sie legen aber ein Zeugnis davon ab. So können sie Anlass sein, den Opfern des NS-Terrors zu gedenken, ihre Schicksale zu evozieren und die Rolle der Schweiz im Zweiten Weltkrieg kritisch zu reflektieren.

Mit dieser Aussage betont das Kunsthaus Zürich die Bedeutung der geraubten Kunstwerke als Zeugnisse des Unrechts, die im musealen Raum einen wesentlichen Beitrag zur Erinnerungsarbeit und zur kritischen Reflexion über die Geschichte der Schweiz leisten können. Im weiteren Verlauf des Texts wird das Konzept der Neupräsentation folgendermaßen erläutert:

[Die Ausstellung] skizziert den historischen Kontext in dem die Sammlung Emil Bührle entstanden ist und stellt die enge Verflechtung der Zürcher Kunstgesellschaft mit Emil Bührle dar. Sie zeigt den jetzigen Stand der Forschung zur Geschichte von einigen Werken auf, die jüdischen Sammlerinnen und Sammlern gehörten, die Opfer der NS-Verfolgung wurden.

Die Ausstellung sei „ein erster Schritt in einem längeren Prozess“ und in drei Phasen gegliedert. Nach einer kurzen Vorstellung dieser Phasen wird auf die Veröffentlichung des Schlussberichts von Raphael Gross im Sommer 2024 hingewiesen. Abschließend werden die Besucher:innen eingeladen, ihre Fragen und Meinungen in der Ausstellung zu hinterlassen und so „Teil des Prozesses [zu werden], in dem das Kunsthaus seine gesellschaftliche Rolle überdenkt.“

In diesem Konzept manifestiert sich das Prinzip „Dynamik im Prozess“: Die Ausstellung ist von einer kontinuierlichen Weiterentwicklung geprägt, insbesondere durch die verschiedenen Phasen, in denen bestehende inhaltliche Elemente vertieft, ergänzt und überarbeitet werden. Damit wird anerkannt, dass die Auseinandersetzung mit der Sammlung Emil Bührle nicht mit einer einzigen Ausstellung abgeschlossen werden kann, sondern vertiefte Forschung sowie einen fortwährenden, offenen Dialog erfordert. Die Besucher:innen werden angeregt, die Ausstellung erneut zu besuchen, um beispielsweise die Erkenntnisse des Berichts von Raphael Gross zu entdecken und zu reflektieren.

Ein Bildschirm mit Videobeiträgen, in denen sich die Mitglieder:innen des kuratorischen Teams individuell positionieren, ist rechts neben dem Wandtext angebracht. Diese Aufnahmen bieten weitere Einblicke in das Konzept der Neupräsentation und bekräftigen die bereits schriftlich formulierte Haltung des Kunsthaus Zürich: Die Sammlung Emil Bührle muss gezeigt werden, denn nur durch die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit können Lehren für die Zukunft gezogen werden.

An dieser Stelle kommen gleich zwei der fünf Prinzipien zum Ausdruck: zum einen das Prinzip der „Vielstimmigkeit“, das sich sowohl in den individuellen Statements der Kurator:innen als auch in der kollektiven kuratorischen Praxis widerspiegelt; zum anderen das Prinzip der „Vielschichtigkeit“ durch den Einsatz von Videobeiträgen als komplementäres Vermittlungsformat zum Wandtext.

Neben dem Eingang des Raums befindet sich ein weiterer Wandtext mit dem Titel „Was ist die Sammlung Emil Bührle?“. Aufgrund seiner unauffälligen Platzierung und der reduzierten Schriftgröße ist dieser Text für Besucher:innen jedoch leicht zu übersehen, obwohl der große einführende Wandtext explizit auf ihn hinweist. Dies hängt möglicherweise mit der hohen Informationsdichte im Raum zusammen. Inhaltlich skizziert der Text die Entstehungsgeschichte der Sammlung, ihre Überführung in die Stiftung Sammlung E. G. Bührle im Jahr 1960 bis hin zu ihrem Einzug ins Kunsthaus Zürich im Jahr 2021. Dabei werden auch die Kontroversen um die Sammlung angesprochen:

Bei den Kontroversen um die Sammlung Emil Bührle geht es um bestimmte Werke, die ehemals Eigentum von in der NS-Zeit verfolgten Jüdinnen und Juden waren. Ein weiterer Grund für die Debatten ist die Tatsache, dass von Bührles Vermögen ein Grossteil aus Waffenverkäufen unter anderem an NS-Deutschland stammt.

Der Text beschreibt Emil Bührle mit einem Zitat von Ueli Müller und Matthieu Leimgruber als „eine der umstrittensten Figuren des 20. Jahrhunderts in der Schweiz“¹³⁷. Im Gegensatz zur ersten Sammlungspräsentation, in der Bührle als „Industrieller, Sammler und Mäzen“ bezeichnet wurde, verwendet dieser Text den Begriff „Waffenindustrieller“. Dieser Begriff zieht sich konsequent durch die gesamte Ausstellung.

Bevor die Besucher:innen den „Einführungsraum“ verlassen, werden sie eingeladen, an einer digitalen Umfrage teilzunehmen. Über einen interaktiven Touchscreen können sie eine oder mehrere Antworten auf die Frage „Das Bild in diesem Raum wurde gemalt, geraubt, restituiert, verkauft. Warum sind Sie hier?“ auswählen. Die Ergebnisse der Umfrage werden automatisch ausgewertet und angezeigt.

Die Umfrage implementiert das Prinzip der „Publikumsteilnahme“. Sie regt Besucher:innen nicht nur zur Selbstreflexion an, sondern bindet sie aktiv in den Diskurs um die Sammlung

¹³⁷ Historisches Lexikon der Schweiz, Emil Georg Bührle, in: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/027701/2024-01-15/> (17.04.2025).

ein. Die unmittelbare Visualisierung der Ergebnisse der Umfrage ermöglicht zudem einen Einblick in die persönlichen Motivationen und Interessen anderer Besucher:innen.

Der „Einführungsraum“ setzt exemplarisch die fünf kuratorischen Prinzipien um. Durch die Konfrontation mit dem Schicksal der früheren Eigentümer:innen des Gemäldes „Irène Cahen d’Anvers“ wird das damit verbundene Unrecht nicht nur textlich vermittelt, sondern auch emotional erfahrbar. Der Fokus der Narration liegt bewusst auf den früheren Eigentümer:innen, während Emil Bührle in den Hintergrund tritt. Da das Gemälde erst nach dem Zweiten Weltkrieg von Bührle erworben wurde, hätte jedoch laut Angeli Sachs stärker betont werden müssen, „dass die Problematik der Sammlung Emil Bührle nicht 1945 endet.“¹³⁸ Außerdem wäre es wünschenswert, die Fotografien der Familie Cahen d’Anvers / de Camondo / Sampieri großformatig zu präsentieren, um das erlittene Unrecht visuell hervorzuheben. Angesichts der hohen Informationsdichte im „Einführungsraum“ erscheint dies jedoch herausfordernd.

Eine Überarbeitung der Neupräsentation der Sammlung Emil Bührle erfolgte nach der Veröffentlichung des Schlussberichts von Raphael Gross im November 2024. Im „Einführungsraum“ wurden kaum Änderungen vorgenommen, mit Ausnahme der Hinweise auf den Bericht und auf die dritte Phase der Ausstellung.

¹³⁸ Angeli SACHS, Kunst im Kontext. Konzepte der aktuellen Museums- und Ausstellungspraxis im Zusammenhang mit Verfolgung, Raub und Restitution, Zürich 2024, S. 190.

2.3. Jüdische Sammlerinnen und Sammler

Abbildung 8: Raum „Jüdische Sammlerinnen und Sammler“ der Neupräsentation der Sammlung Emil Bührle, Kunsthaus Zürich, 2023



Quelle: Zur Verfügung gestellt vom Kunsthaus Zürich. © Franca Candrian, Kunsthaus Zürich.

Nach dem Raum „Waffen und Kunst“ und dem „Resonanzraum“, die die Verbindungen zwischen dem Kunsthaus Zürich und Emil Bührle sowie die Debatte um die Sammlung thematisieren, treten die Besucher:innen in den vierten Raum der Neupräsentation ein. Links befindet sich ein Wandtext mit dem Titel „Jüdische Sammlerinnen und Sammler“. Der Text kündigt an, dass „in diesem Raum eine Auswahl von Werken gezeigt [wird], die einst im Eigentum von jüdischen Sammlerinnen und Sammlern waren.“ Der Text charakterisiert diese Sammler:innen als „visionär in der Förderung der Kunst des Impressionismus, des Postimpressionismus und der frühen Moderne in Frankreich und in Deutschland“. Im weiteren Verlauf des Texts wird die NS-Verfolgung und deren verheerende Folgen für die jüdischen Sammler:innen thematisiert: Flucht, Deportation und Ermordung. Die in diesem Raum präsentierten Kunstwerke seien in diesem historischen Kontext beschlagnahmt oder verkauft worden. Anschließend werden die Begriffe „NS-Beschlagnahmungen“ und „Verkäufe von Verfolgten“ erläutert.

Die Hängung der Kunstwerke orientiert sich an diesen beiden Begriffen, die in weitere Entzugskategorien unterteilt sind: „Beschlagnahmen im besetzten Frankreich (Restituiert)“, „Beschlagnahme in Deutschland (Restituiert)“, „Verkauf in den USA“ und „Verkäufe in der Schweiz“. Die Kunstwerke sind nach diesen Kategorien angeordnet. Der Titel der jeweiligen Kategorie steht in der Wandecke oberhalb der entsprechenden Werkgruppe (s. Abb. 8).

Insgesamt werden fünfzehn Gemälde und eine Skulptur im Raum gezeigt. Rechts neben jedem Kunstwerk befindet sich eine kleine Texttafel, die die Lebensgeschichte der jüdischen Sammler:innen sowie den Erwerb des Kunstwerks durch Bührle schildert. Die Texte werden von einer Schwarz-Weiß-Fotografie der jeweiligen Sammler:innen begleitet. Das kleine Format dieser Fotografien wirkt jedoch etwas unbefriedigend, insbesondere im Kontrast zum vorangehenden Raum „Waffen und Kunst“, in dem zwei Fotografien von Bührle eine ganze Wand einnehmen.¹³⁹

Eine dieser Texttafeln ist Berthold (1865–1942) und Martha Nothmann (1874–1967) gewidmet. Darauf ist keine Fotografie, sondern eine Karteikarte abgebildet, die die Flucht des Ehepaars nach London um 1938/1939 dokumentiert (s. Abb. 9).

¹³⁹ Vgl. Interview mit Angeli Sachs am 26.02.2024, Zoom.

Abbildung 9: Karteikarte zur Befreiung von der Internierung von Martha Nothmann aufgrund ihres Flüchtlingsstatus, ausgestellt vom 5. Dezember 1939 in Großbritannien

FEMALE ENEMY ALIEN—EXEMPTION FROM INTERNMENT—REFUGEE

(1) Surname (*block capitals*) NOTHMANN.
Forenames Martha.
Alias

(2) Date and place of birth 22.5.74. Hirschberg.

(3) Nationality German.

(4) Police Regn. Cert. No. 717646. (Bow St.) Home Office reference, if known _____
Special Procedure Card Number, if known 4/74

(5) Address 6, Mapesbury Court, Shoot-up-Hill, N.W.2.

(6) Normal occupation Nil.

(7) Present Occupation Married.

(8) Name and address of employer None.

(9) Decision of Tribunal Exempted until further order Date 5.12.39.
from internment.

(10) Whether exempted from Articles 6 (a) and 9 (a) (Yes or No) Yes.

(11) Whether desires to be repatriated (Yes or No) No.

25m 9/39 [7701] 31522/875 50m 10/39 4070 G & S 704 [OVER]

Quelle: *Neupräsentation der Sammlung Emil Bührle, Provenienzen, Jüdische Sammlerinnen, Berthold und Martha Nothmann, in: <https://buehrle.kunsthhaus.ch/sammlerinnen> (17.04.2025).*

Der Text beginnt mit Berthold Nothmanns beruflichem Erfolg in der Schwerindustrie in Gleiwitz (heute Gliwice, Polen), der dem Ehepaar den Aufbau einer Kunstsammlung ermöglichte. Im Jahr 1931 verlegten Berthold und Martha Nothmann ihren Wohnsitz nach Berlin-Wannsee. Im weiteren Verlauf des Texts werden die zunehmende Bedrohung nach der NS-Machtübernahme im Jahr 1933 und die Flucht der Nothmanns nach London geschildert:

Aufgrund der NS-Verfolgung und der Lebensbedrohung flüchteten sie schliesslich nach London. Um die Reise und die dem NS-Regime abzugeltende «Reichsfluchtsteuer» und die «Judenvermögensabgabe» aufbringen zu können, verkauften sie einen Teil ihrer Sammlung. Einige Werke konnten sie mitnehmen und im Exil von deren Verkauf leben.

Berthold Nothmann verstarb im Jahr 1942 in London. Martha Nothmann emigrierte daraufhin in die USA und lebte dort vom Verkauf der verbliebenen Kunstwerke. An dieser Stelle wird ein Ausschnitt eines Briefs von Martha Nothmann an den Schweizer Sammler Oskar Reinhart aus dem Jahr 1947 zitiert, in dem sie ihm vorsichtig Kunstwerke aus ihrer Sammlung zum Verkauf anbietet: „Entschuldigen Sie bitte, dass ich so direkt an Sie zu schreiben wage, aber die Zeiten sind so hart, wir hatten uns unser Lebensende auch einmal

anders vorgestellt.“ Dieses Zitat verdeutlicht die prekäre Lebenssituation von Martha Nothmann in der Nachkriegszeit.

Abbildung 10: *Paul Cézanne, Paysage, um 1879, Öl auf Leinwand, 54 x 73 cm, Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Dauerleihgabe im Kunsthaus Zürich*



Quelle: *Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Werke, Paul Cézanne, Landschaft, um 1879, in: <https://buehrle.ch/kunstwerke/landschaft/> (17.04.2025).*

Das Gemälde „Paysage“ (um 1879) von Paul Cézanne (s. Abb. 10), das neben der Texttafel präsentiert wird, ist eines der Kunstwerke, die Berthold und Martha Nothmann auf ihrer Flucht vor dem NS-Regime mitnehmen konnten. Im Jahr 1947 erwarb Bührle das Gemälde beim Kunsthändler Fritz Nathan, der es zuvor auf dem US-amerikanischen Kunstmarkt gekauft hatte. Der genaue Zeitpunkt zu dem Martha Nothmann das Kunstwerk verkaufte sei unbekannt.¹⁴⁰

Das Kunsthaus Zürich bleibt zurückhaltend bei der Einstufung des Gemäldes als NS-verfolgungsbedingter Entzug, da sich der Verkauf außerhalb des NS-Machtbereichs und

¹⁴⁰ Inzwischen wurde die Provenienz dieses Gemäldes von Raphael Gross genauer untersucht, siehe Raphael GROSS, Überprüfung der Provenienzforschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Zürich 2024, S. 93–103.

nach 1945 ereignet hat, erkennt jedoch an: „Der Grund für den Verkauf war unzweifelhaft die Verfolgungs- und Beraubungspolitik.“

Die Inszenierung der belasteten Kunstwerke im Raum „Jüdische Sammlerinnen und Sammler“, ihre Anordnung nach Entzugskategorien und die begleitenden Texttafeln zu den jüdischen Sammler:innen, verkörpert das Prinzip des „Vermischens“: die Provenienzen der Kunstwerke sind transparent dargelegt. Die Texttafeln sind jedoch zur Vermittlung der Lebensgeschichten der jüdischen Sammler:innen und des jeweiligen Entzugs kaum geeignet: erstens sind sie relativ unscheinbar und zweitens sind sie aufgrund der reduzierten Schriftgröße mühsam zu lesen.¹⁴¹ Das Gemälde „Paysage“ aus der Sammlung von Berthold und Martha Nothmann zeigt nochmals auf, dass Bührle auch nach 1945 Ankäufe von Kunstwerken tätigte, die aufgrund der NS-Verfolgung auf den Kunstmarkt gelangt waren. Diese Problematik hätte für die Besucher:innen deutlicher werden können, wenn das Zitat von Martha Nothmann im Raum stärker hervorgehoben worden wäre. Auf der Texttafel geht es bedauerlicherweise im dichten Fließtext unter.

Die Installation „La loi normale des erreurs: Les transactions Göring – Rochlitz“ (2018–2021) des französischen Künstlers Raphaël Denis (s. Abb. 11) wird ebenfalls im Raum „Jüdische Sammlerinnen und Sammler“ gezeigt. Diese dokumentiert die Beschlagnahmen im besetzten Frankreich, konkret die Tauschgeschäfte zwischen Hermann Göring und dem Kunsthändler Gustav Rochlitz, auf die der Titel des Kunstwerks anspielt. Nach der Videoarbeit von RELAX (chiarenza & hauser & co) im „Resonanzraum“ markiert diese Installation die zweite zeitgenössische Position in der Neupräsentation der Sammlung Emil Bührle.

¹⁴¹ Vgl. Angeli SACHS, Kunst im Kontext. Konzepte der aktuellen Museums- und Ausstellungspraxis im Zusammenhang mit Verfolgung, Raub und Restitution, Zürich 2024, S. 192.

Abbildung 11: Raphaël Denis, *La loi normale des erreurs: Les transactions Göring – Rochlitz*, 2018–2021, Holz, Stoff, Schnur, variable Größen, Kunsthaus Zürich



Quelle: *Kunsthaus Zürich, Medien, Bilder Download, Sammlung Bührle neue Ausstellung, in: https://www.dropbox.com/scl/fo/ie1rsn1t65urf1jr208b/AJwzaGNTutjzCwS1VuLnMgY?dl=0&e=1&preview=Denis_Raphael__La_Loi_normale.jpg&rlkey=8tjt8p9ac6o5x31qzo273hs7s (17.04.2025). © Raphaël Denis.*

Die Installation „La loi normale des erreurs: Les transactions Göring – Rochlitz“ besteht aus „Gemälden“, die in Stoff gehüllt und mit Etiketten versehen sind. Jedes Etikett trägt die entsprechende Tauschnummer, den Namen der Künstler:in sowie die von der NS-Rauborganisation Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR) zugewiesene Inventarnummer des beschlagnahmten Gemäldes. Die Dimensionen der verpackten „Gemälde“ entsprechen exakt den Maßen der originalen Kunstwerke. Die „Gemälde“ sind in schwarzen Kisten eingeräumt, die auf einem weißen Podest präsentiert sind. Links neben der Installation steht ein Tisch mit einem Begleitheft, das Auszüge aus der „Database of Art Objects at the Jeu de Paume“ enthält. Trotz der Randplatzierung dieser Arbeit wirkt sie durch ihre Größe sehr eindrucksvoll.

Die Installation von Raphaël Denis wurde im Jahr 2021 vom Kunsthaus Zürich erworben und wird nun erstmals in direktem Dialog mit der Sammlung Emil Bührle präsentiert. Diese Gegenüberstellung erweist sich als besonders passend, da sich vier Kunstwerke, die in der

Installation thematisch aufgegriffen werden, derzeit in der Sammlung Emil Bührle befinden oder einst Teil dieser waren. Eines dieser Kunstwerke ist im Raum präsent: Das Gemälde „Madame Camus au piano“ (1869) von Edgar Degas (s. Abb. 12), das einst dem jüdischen Sammler Alphonse Kann gehörte.

Abbildung 12: Edgar Degas, *Madame Camus au piano*, 1869, Öl auf Leinwand, 139 x 94 cm, Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Dauerleihgabe im Kunsthaus Zürich



Quelle: Stiftung Sammlung E. G. Bührle, *Werke, Edgar Degas, Madame Camus au piano*, 1869, in: <https://buehrle.ch/kunstwerke/madame-camus-am-piano/> (17.04.2025).

Auf der Texttafel zu Alphonse Kann und jener zu Raphaël Denis erfahren die Besucher:innen, dass das Gemälde im Jahr 1941 in Paris vom ERR beschlagnahmt und daraufhin von Hermann Göring bei Gustav Rochlitz eingetauscht wurde. Im Jahr 1942 erwarb Bührle das Gemälde vom Kunsthändler Fritz Nathan und „profitierte [so] direkt vom Kunstraub im

besetzten Frankreich.“ Nach dem Zweiten Weltkrieg musste Bührle es jedoch an Alphonse Kann restituieren. Im Jahr 1951 kaufte er das Gemälde ein zweites Mal.

Die Integration zeitgenössischer Kunst in die Neupräsentation der Sammlung Emil Bührle eröffnet einen alternativen Zugang zum Thema NS-Raubkunst und setzt damit das Prinzip der „Vielschichtigkeit“ um. Der Dialog zwischen der Installation und dem Gemälde „Madame Camus au piano“ hätte jedoch durch eine prominentere Platzierung der Installation noch stärker herausgearbeitet werden können.

Die Geschichten der jüdischen Sammler:innen, die in diesem Ausstellungsraum erzählt werden, werfen viele Fragen zum Umgang mit NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut auf: Wie sind Verkäufe zwischen 1933 und 1945 außerhalb des NS-Machtbereichs, beispielsweise in der Schweiz, zu bewerten, für die aktuell keine rechtlich verbindlichen Regelungen vorliegen? Sind Verkäufe nach 1945, die aus der wirtschaftlichen Notlage der Opfer der NS-Verfolgung resultierten, als NS-verfolgungsbedingter Entzug zu betrachten? Und wie kann das Unrecht bei der Präsentation von geraubten Kunstwerken sichtbar bleiben, die bereits an ihre rechtmäßigen Eigentümer:innen restituiert wurden? Diese Fragen betreffen die Sammlung Emil Bührle direkt und es wird in Zukunft wichtig sein, dass sich das Kunsthaus Zürich dazu klar positioniert. Dabei sollten laut Raphaël Gross die historischen und moralischen Aspekte jedes einzelnen Falls berücksichtigt werden, statt sich ausschließlich auf den rechtlichen Aspekt zu beschränken.¹⁴²

Der Raum „Jüdische Sammlerinnen und Sammler“ wurde seit seiner Einrichtung mehrfach überarbeitet: Im Juni 2024, kurz vor der Veröffentlichung des Schlussberichts von Raphael Gross, wurden fünf Gemälde von der Stiftung Sammlung E. G. Bührle entfernt, um „den „Best Practices“ folgend, nach einer fairen und gerechten Lösung mit den Rechtsnachfolgern der ehemaligen Besitzer zu suchen“¹⁴³. Eine Aktion, die jedoch ohne rechtliche Grundlage erfolgte und sich dem Vorwurf einer medialen Verschleierungstaktik

¹⁴² Vgl. Raphael GROSS, Überprüfung der Provenienzforschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Zürich 2024, S. 100–101.

¹⁴³ Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Stiftung Sammlung E.G. Bührle strebt eine faire und gerechte Lösung für Werke aus NS-verfolgter Eigentümerschaft an, Medienmitteilung vom 14. Juni 2024.

ausgesetzt sah.¹⁴⁴ Alle fünf Gemälde fielen unter die Entzugskategorie „Verkäufe in der Schweiz“. Um die entstandenen Leerstellen zu thematisieren, beließen die Kurator:innen die Wandhaken und die Texttafeln zu den jüdischen Sammler:innen an ihrem Platz. Diese wurden jeweils um eine kleine Abbildung der entfernten Gemälde ergänzt. Zusätzlich wurden zwei große Transportkisten in den Raum platziert, begleitet von dem erklärenden Text „Warum sind diese Wände leer?“. Zur weiteren Dokumentation wurden die Medienmitteilungen des Kunsthaus Zürich und der Stiftung Sammlung E. G. Bührle ausgestellt.

Nach der Veröffentlichung des Schlussberichts von Raphael Gross wurde der Raum im November 2024 erneut überarbeitet (s. Abb. 13).

Abbildung 13: Raum „Jüdische Sammlerinnen und Sammler“ der Neupräsentation der Sammlung Emil Bührle, Kunsthaus Zürich, 2024



Quelle: Zur Verfügung gestellt vom Kunsthaus Zürich. © Franca Candrian, Kunsthaus Zürich.

Die Texttafeln zu den jüdischen Sammler:innen wurden von der Wand entfernt und sind nun, wie im „Einführungsraum“, auf Holztischen platziert, und dadurch für die Besucher:innen deutlich besser lesbar. Die Erkenntnisse aus dem Bericht von Raphael Gross

¹⁴⁴ Vgl. Hubertus BUTIN, Das hat Zürich nicht verdient, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 149, 29.06.2024, S. 11.

wurden in die Texte eingearbeitet. Die Fotografien der jüdischen Sammler:innen wurden besonders hervorgehoben, indem sie in vergrößerter Form als Fahnen von der Decke herabhängen. Diese neuen szenografischen Elemente tragen entscheidend dazu bei, die jüdischen Sammler:innen stärker in den Fokus zu rücken und das erlittene Unrecht sichtbar zu machen. Die Wiederaufnahme der Präsentationsform aus dem „Einführungsraum“ fungiert zudem als gestalterisches Leitmotiv, das den Besucher:innen die Verbindung dieser Gemälde mit dem NS-Kunstraub signalisiert.

Die gelungene Überarbeitung des Raums „Jüdische Sammlerinnen und Sammler“ setzt das Prinzip „Dynamik im Prozess“ um und zeigt, dass sich die Neupräsentation der Sammlung Emil Bührle in kontinuierlicher Weiterentwicklung befindet. Das Kunsthhaus Zürich zeigt sich offen, sich auf diesen Prozess einzulassen.

2.4. Provenienzraum

Abbildung 14: „Provenienzraum“ der Neupräsentation der Sammlung Emil Bührle, Kunsthhaus Zürich, 2023



Quelle: Zur Verfügung gestellt vom Kunsthhaus Zürich. © Franca Candrian, Kunsthhaus Zürich.

Der Raum „Provenienzforschung im Fokus“, auch als „Provenienzraum“ bezeichnet, ist der sechste Raum in der Neupräsentation der Sammlung. Im vorherigen Raum beginnt die eigentliche Sammlungspräsentation mit einer chronologischen Hängung nach Erwerbsjahr und im Kontext der jeweiligen historischen Ereignisse. Der „Provenienzraum“ stellt eine Unterbrechung der Sammlungspräsentation dar.

In der Mitte des Raums hängt ein blauer Schleier von der Decke herab, der ihn unterteilt. Auf der linken Seite des Raums befindet sich ein Wandtext mit dem Titel „Wege der Gemälde: Provenienzforschung im Fokus“. Der Wandtext führt in das Thema Provenienzforschung ein und kündigt als konkretes Fallbeispiel das Gemälde „La Sultane“ (um 1871) von Édouard Manet an, das einst dem jüdischen Sammler Max Silberberg (1878–1942) gehörte. Der Text weist darauf hin, dass der Raum die Ergebnisse der Provenienzforschung mit Stand 2023 präsentiert. Neben dem Wandtext befindet sich ein Glossar, das folgende Begriffe erläutert: „Provenienzforschung“, „NS-verfolgungsbedingt entzogene Kulturgüter (= NS-Raubkunst)“, „Washingtoner Erklärung (1998) und Erklärung von Terezin (2009)“ und „Faire und gerechte Lösungen“.

Hinter dem blauen Schleier ist ein großer Holztisch mit zwei ebenfalls blauen Sitzbänken platziert. Auf der Tischplatte ist eine Karte aufgezeichnet, auf der bestimmte Standorte hervorgehoben sind. Ergänzend stehen auf dem Tisch zwei Schachteln mit Karteikarten, die detaillierte Informationen zu jedem Ort enthalten. Diese Station dokumentiert die Ortswechsel des Gemäldes „La Sultane“ seit seiner Entstehung um 1871 bis heute. Das betreffende Gemälde selbst hängt an der Wand hinter dem Tisch.

Abbildung 15: Édouard Manet, *La Sultane*, um 1871, Öl auf Leinwand, 96 x 74,5 cm, Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Dauerleihgabe im Kunsthaus Zürich



Quelle: Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Werke, Édouard Manet, *Junge Frau in orientalischem Gewand*, um 1871, in: <https://buehrle.ch/kunstwerke/junge-frau-in-orientalischem-gewand/> (17.04.2025).

Das Gemälde, eingefasst in einem prächtigen goldenen Rahmen mit dem Schild „Sammlung E. G. Bührle“, zeigt eine weibliche Figur in einem orientalischen Gewand. Der feine, weiße Stoff lässt die Formen ihres Körpers erkennen. Die Frau trägt eine Kopfbedeckung, eine rote Halskette und goldene Ohrringe. In ihrer linken Hand hält sie einen buntgemusterten Fächer, während neben ihr eine Wasserpfeife platziert ist. Ein weicher Hintergrund aus erdigen Farbtönen rahmt die Szene.

Rechts neben dem beschriebenen Gemälde befindet sich ein Wandtext zu Max Silberberg, begleitet von einer Fotografie des jüdischen Sammlers. Diese scheint im Vergleich zu den Fotografien der jüdischen Sammler:innen im zuvor analysierten Ausstellungsraum etwas größer. Im Text erfahren die Besucher:innen, dass Max Silberberg ein erfolgreicher

Unternehmer in Breslau (heute Wrocław, Polen) und ein angesehener Kunstsammler seiner Zeit war. Im Zuge der NS-Verfolgung ab 1933 verlor Silberberg durch direkte Beschlagnahmen und Zwangsverkäufe seinen gesamten Besitz, darunter auch seine Sammlung. Im Jahr 1942 wurde er mit seiner Ehefrau Johanna Silberberg deportiert und ermordet.

Zum Gemälde „La Sultane“ wird geschildert, dass Max Silberberg es im Jahr 1937 in Paris an den jüdischen Kunsthändler Paul Rosenberg verkaufte, also außerhalb des NS-Machtbereichs. Paul Rosenberg flüchtete mit dem Gemälde im Jahr 1940 in die USA. Im Jahr 1953 wurde es von Bührle bei Paul Rosenberg in New York erworben.





An der Wand gegenüber dem blauen Schleier befinden sich Schubladen, die in drei Kategorien eingeteilt sind: „Provenienzforschung“, „Quellen und Dokumente zu La Sultane“ und „Überprüfung der Provenienzforschung der Stiftung Bührle (Bericht Gross)“, mit jeweils fünf Schubladen pro Kategorie. Die meisten Schubladen der Kategorie „Überprüfung der Provenienzforschung der Stiftung Bührle (Bericht Gross)“ waren zum Zeitpunkt des Ausstellungsbesuchs leer, da der Schlussbericht von Raphaël Gross noch ausstand. Nach der Veröffentlichung des Berichts im Juni 2024 konnten diese Schubladen gefüllt werden.

An einer anderen Wand befindet sich eine grafische Darstellung, die die Provenienzkette des Gemäldes „La Sultane“ visualisiert und auf die Schubladen aus der Kategorie „Quellen und Dokumente zu La Sultane“ verweist. Darüber steht der Titel „Ein Diskussionsfall: Möglicher Zwangsverkauf 1937?“ Mit dieser Frage wird deutlich gemacht, dass der Fall nicht unbedenklich ist, wie bislang behauptet wurde. Im Bericht zur Provenienzforschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle 2002–2021 wurde das Gemälde in die selbst entwickelten Kategorie A eingestuft, die für eine lückenlos erforschte, unproblematische Provenienz stand.¹⁴⁵ Raphael Gross erklärte die Provenienzkategorisierung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle in vielen Fällen als unzutreffend und empfahl zukünftig die „Berner Ampel“ (s. Abb. 16) anzuwenden.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Vgl. Angeli SACHS, Kunst im Kontext. Konzepte der aktuellen Museums- und Ausstellungspraxis im Zusammenhang mit Verfolgung, Raub und Restitution, Zürich 2024, S. 193; Vgl. Lukas GLOOR, Die Provenienzforschung der Sammlung Emil Bührle, Zürich, 2002–2021, Zürich 2023, S.19.

¹⁴⁶ Vgl. Raphael GROSS, Überprüfung der Provenienzforschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Zürich 2024, S. 129; S. 132.

Abbildung 16: Die Berner Ampel, 2021

Kategorie	Definition
	Die Provenienz liess sich für den Zeitraum von 1933 bis 1945 rekonstruieren. Es handelt sich nicht um NS-Raubkunst.
	Die Provenienz zwischen 1933 und 1945 ist nicht abschliessend geklärt, sie weist Lücken auf. Aus den vorgelegten Recherchen ergeben sich keine Belege für NS-Raubkunst. Zudem liegen keine Hinweise auf NS-Raubkunst und/oder auffällige Begleitumstände vor.
	Die Provenienz zwischen 1933 und 1945 ist nicht abschliessend geklärt, sie weist Lücken auf. Aus den vorgelegten Recherchen ergeben sich keine Belege für NS-Raubkunst. Es liegen jedoch Hinweise auf NS-Raubkunst und/oder auffällige Begleitumstände vor.
	Die Provenienz liess sich für den Zeitraum von 1933 bis 1945 rekonstruieren. Es handelt sich um NS-Raubkunst.

Quelle: *Kunstmuseum Bern, Sammlung, Provenienzforschung, Provenienzkategorien, in: <https://www.kunstmuseumbern.ch/de/node/1191> (17.04.2025). © Kunstmuseum Bern.*

Im „Provenienzraum“ werden drei Prinzipien umgesetzt: Erstens das Prinzip des „Vermischens“, indem das Gemälde „La Sultane“ nicht isoliert, sondern im Zusammenhang mit seiner Provenienz präsentiert wird. Dadurch erhalten die Besucher:innen ein tieferes Verständnis für das Gemälde selbst, seine rechtmäßigen Eigentümer:innen, die Umstände seines Entzugs sowie den späteren Ankauf durch Bührle. Zweitens zeigt sich das Prinzip der „Publikumsteilnahme“ durch die zahlreichen Materialien auf dem Holztisch und in den Schubladen, die die Besucher:innen dazu einladen, die Methoden der Provenienzforschung selbst zu erkunden. Auch die digitale Umfrage am Eingang des „Provenienzraums“, die die Frage stellt: „Was macht Ihrer Meinung nach Provenienzforschung?“, greift dieses Prinzip auf. Drittens zeigt sich die „Dynamik im Prozess“ im „Provenienzraum“ durch die ursprünglich leeren, inzwischen mit dem Bericht von Raphael Gross gefüllten Schubladen. Dies verdeutlicht, dass der Prozess der Provenienzforschung zur Sammlung Emil Bührle nicht abgeschlossen ist.

In Kombination tragen diese drei Prinzipien nicht nur dazu bei, das Unrecht sichtbar zu machen, sondern es auch den Besucher:innen anhand der Fallstudie „La Sultane“ nachvollziehbar zu vermitteln. Darüber hinaus gelingt es dem Kunsthaus Zürich,

Besucher:innen mit unterschiedlichen Vorkenntnissen zum Thema Provenienzforschung anzusprechen.

In der Medienmitteilung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle vom Juni 2024 heißt es, „La Sultane“ falle „zwar nicht unter den Anwendungsbereich der ‚Best Practices‘, wird von der Stiftung jedoch als Fall eingestuft, dem gesondert Rechnung zu tragen ist. Die Stiftung ist hier aufgrund der historischen Gesamtumstände bereit, eine symbolische Entschädigung zu leisten.“¹⁴⁷

Am 23. April 2025 gab die Stiftung Sammlung E. G. Bührle schließlich eine Einigung mit der Gerta Silberberg Discretionary Trust bekannt: „Das Bild La Sultane von Edouard Manet wird in der Sammlung Emil Bührle verbleiben und kann weiterhin im Kunsthaus Zürich gezeigt werden. Über die Details der Vereinbarung wurde Stillschweigen vereinbart.“¹⁴⁸ Es ist anzunehmen, dass eine finanzielle Entschädigung Teil dieser Vereinbarung war.

¹⁴⁷ Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Stiftung Sammlung E.G. Bührle strebt eine faire und gerechte Lösung für Werke aus NS-verfolgter Eigentümerschaft an, Medienmitteilung vom 14. Juni 2024, S.2.

¹⁴⁸ Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Einigung zum Gemälde La Sultane von Edouard Manet, Medienmitteilung vom 23. April 2025, S. 1.

FAZIT UND AUSBLICK

In der vorliegenden Masterarbeit wurde untersucht, inwiefern das mit der Sammlung Emil Bührle verbundene Unrecht in der Neupräsentation sichtbar gemacht wurde, insbesondere durch die fünf kuratorischen Prinzipien, die dem Ausstellungskonzept zugrunde liegen. Diese beinhalten die historische Kontextualisierung der Kunstwerke („Vermischen“), die Repräsentation unterschiedlicher Stimmen und Perspektiven („Vielstimmigkeit“), den Einsatz vielfältiger Medien („Vielschichtigkeit“), die aktive Einbindung der Besucher:innen („Publikumsteilnahme“) sowie die kontinuierliche Aktualisierung der Ausstellungsinhalte im Hinblick auf den aktuellen Forschungsstand („Dynamik im Prozess“).

Die Gliederung der vorliegenden Arbeit in drei Hauptteile spiegelt den Prozess der Auseinandersetzung mit NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut wider: Der erste Hauptteil „Unrecht identifizieren“ führte die Leser:innen in das Thema Provenienzforschung ein. Der zweite Hauptteil „Unrecht anerkennen“ verortete die Sammlung Emil Bührle im Kontext der internationalen und schweizerischen Restitutionsdebatte. Im dritten Hauptteil „Unrecht sichtbar machen“ wurde anhand einer Ausstellungsanalyse von drei Räumen der Neupräsentation der Sammlung Emil Bührle – dem „Einführungsraum“, dem Raum „Jüdische Sammlerinnen und Sammler“ sowie dem „Provenienzraum“ – mittels der Methode der Dichten Beschreibung untersucht, inwiefern die genannten Prinzipien umgesetzt wurden und dazu beitragen konnten, das Unrecht sichtbar zu machen.

Die Analyse belegt, dass dieses Unrecht zumindest in den untersuchten Räumen ein integraler Bestandteil des Narrativs ist. Dennoch sind mehrere Kritikpunkte an der Neupräsentation der Sammlung Bührle festzuhalten.

Im Raum „1937–1945“, gelegen zwischen dem Raum „Jüdische Sammlerinnen und Sammler“ und dem „Provenienzraum“, beginnt die Sammlungspräsentation mit einem Wandtext, der darauf hinweist: „Bei den Werken in diesem Raum liegen keine Hinweise auf NS-Raubkunst vor. Die aktuell als problematisch erachteten Ankäufe befinden sich im vorangegangenen Raum.“ Dadurch entsteht der Eindruck, dass sich NS-Raubkunst ausschließlich in den thematischen Ausstellungsräumen befindet – nicht jedoch in der übrigen Sammlungspräsentation. Letztere erstreckt sich über acht Räume, in denen Bührles

Sammeltätigkeit und wirtschaftlicher Erfolg in den Vordergrund gerückt werden, während die Geschichten der jüdischen Sammler:innen in den Hintergrund treten.

Darüber hinaus zeigt sich das Kunsthaus Zürich in der Einstufung von Zwangsverkäufen außerhalb des NS-Machtbereichs und solchen nach 1945 als NS-verfolgungsbedingten Entzug bisher sehr zurückhaltend. Eine klarere Positionierung, die über rein juristische Kriterien hinausgeht und das erlittene Unrecht anerkennt, wäre hier wünschenswert, wie Raphael Gross betont.¹⁴⁹

Trotz dieser Kritikpunkte hat das Kunsthaus Zürich seit 2023 beachtliche Fortschritte im Umgang mit der Sammlung Emil Bührle geleistet. Die Überarbeitung der Neupräsentation im November 2024 hat dazu beigetragen, das mit der Sammlung verbundene Unrecht sichtbarer zu machen, insbesondere im Raum „Jüdische Sammlerinnen und Sammler“. Diese kuratorischen Anstrengungen gilt es konsequent weiterzuführen, um dem Anspruch einer umfassenden Aufarbeitung der Sammlung und der Institutionsgeschichte des Kunsthaus Zürich gerecht zu werden – und damit auch den im Subventionsvertrag zwischen der Stadt Zürich und der Zürcher Kunstgesellschaft (ZKG) definierten Maßstäben zu entsprechen.

Die fünf kuratorischen Prinzipien erweisen sich grundsätzlich als geeignete Grundlage für den Umgang mit NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut. Als sinnvolle Ergänzung bietet sich das Prinzip „Transparenz und kritische Selbstreflexion“ an. Dieses Prinzip wurde in der Neupräsentation der Sammlung Emil Bührle bereits in mehreren Bereichen umgesetzt – etwa durch die Publikation des Leihvertrags zwischen dem Kunsthaus Zürich und der Stiftung Sammlung E. G. Bührle, durch den Raum „Waffen und Kunst“ sowie durch die offene Kommunikation. Dennoch sollte dieses Prinzip explizit in die kuratorische Strategie aufgenommen werden – und zwar nicht nur im Kontext dieser Sammlung, sondern grundsätzlich im Umgang mit NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut.

¹⁴⁹ Vgl. Raphael GROSS, Überprüfung der Provenienzforschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Zürich 2024, S. 100–101.

Denn der Fall der Sammlung Emil Bührle steht nicht isoliert da. Viele andere Sammler:innen, Kunsthändler:innen und Institutionen in der Schweiz haben vom NS-Kunstraub profitiert. Hector Feliciano schrieb dazu im Jahr 1995:

L'exemple de la collection Bührle permet de mieux comprendre comment de nombreux collectionneurs et marchands d'art ont profité de la neutralité de leur pays. [...] De même qu'il existe des lacunes ou des omissions historiques involontaires dans les catalogues de la collection Bührle, de même la Suisse tout entière a essayé d'oublier, ou choisi de ne pas se souvenir, du rôle qu'elle a joué durant toutes ces années. Si elle se décidait à affronter ses propres trous de mémoire et ses fantômes, elle découvrirait sûrement [...] beaucoup de zones d'ombres, et trop de questions en suspens.¹⁵⁰

Somit ist die Aufarbeitung des Unrechts noch lange nicht abgeschlossen. Das Kunsthaus Zürich bekennt sich dazu, indem es die Neupräsentation der Sammlung Emil Bührle als „ersten Schritt in einem längeren Prozess“ bezeichnet. Dies ist auch ein treffendes Fazit im Hinblick auf diese Arbeit: weitere Schritte sind zu erwarten und notwendig.

Raphael Gross hat in diesem Zusammenhang drei konkrete Empfehlungen formuliert: Erstens sollte die Provenienzforschung zur Sammlung Emil Bührle weitergeführt werden. Zweitens regt er zur Einrichtung eines fachlich und biografisch multiperspektivisch zusammengesetzten Gremiums und zur Entwicklung eines Prüfschemas für den NS-verfolgungsbedingten Entzug von Kunstwerken an. Drittens sollte eine kritische Auseinandersetzung mit dem Namen „Sammlung Emil Bührle“ stattfinden.¹⁵¹

Die ZKG und die Stiftung Sammlung E. G. Bührle haben diese Empfehlungen aufgenommen und nach elf Monaten, am 26. Mai 2025, konkrete Maßnahmen für den zukünftigen Umgang mit der Sammlung Emil Bührle beschlossen sowie ihre weitere Zusammenarbeit definiert: Die Sammlung verbleibt als Dauerleihgabe im Kunsthaus Zürich, das die Provenienzforschung übernimmt. Die Stiftung Sammlung E. G. Bührle bekräftigt ihr Engagement, „faire und gerechte Lösungen“ für Werke mit Hinweisen auf einen NS-

¹⁵⁰ Hector FELICIANO, *Le musée disparu. Enquête sur le pillage des œuvres d'art en France par les Nazis*, Paris 1995, S. 316–317. Übersetzung: „Das Beispiel der Sammlung Bührle ermöglicht es, besser zu verstehen, wie zahlreiche Sammler und Kunsthändler von der Neutralität ihres Landes profitiert haben. [...] So wie es unbeabsichtigte historische Lücken oder Auslassungen in den Katalogen der Sammlung Bührle gibt, so hat die gesamte Schweiz versucht zu vergessen oder beschlossen, sich nicht an die Rolle zu erinnern, die sie während all dieser Jahre gespielt hat. Wenn sie sich dazu entschließen würde, sich ihren eigenen Gedächtnislücken und Gespenstern zu stellen, würde sie sicherlich [...] viele dunkle Flecken und zu viele ungeklärte Fragen entdecken.“ [Übersetzt von Claire Schürmann]

¹⁵¹ Vgl. Raphael GROSS, *Überprüfung der Provenienzforschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle*, Zürich 2024, S. 131–139.

verfolungsbedingten Entzug zu finden. Zudem sind für die kommenden fünf Jahre drei weitere Ausstellungen geplant. Diese sollen sich der Rolle jüdischer Sammler:innen in der Förderung der Moderne, der historischen Kontextualisierung der Sammlung, der Person Emil Bührle und seiner Verbindung zum Kunsthaus Zürich sowie der Sammlung aus kunsthistorischer Perspektive widmen.

Diese Maßnahmen, so das Kunsthaus Zürich, seien ein „Beitrag zur aktiven Erinnerungskultur“¹⁵² und Ausdruck institutioneller Verantwortung. Ihre Umsetzung ist jedoch mit hohen Kosten verbunden. Daher wurde ein Unterstützungsantrag von 3 Millionen Schweizer Franken an die Stadt Zürich gestellt.¹⁵³ Kritisch bleibt anzumerken, dass damit erneut öffentliche Mittel eingesetzt würden.

Museen sollten auf die Erkenntnisse des Kunsthaus Zürich aufbauen und sich diese nutzbar machen. Dabei sollte der Fokus nicht allein darauf gerichtet sein, Unrecht in Bezug auf die NS-Zeit sichtbar zu machen. Auch andere Unrechtskontexte, etwa der Kolonialismus oder die Folgen anderer staatlicher Repressionen, verdienen eine angemessene Berücksichtigung in der kuratorischen Forschung und Ausstellungspraxis.

Besonders vielversprechend erscheint hier ein interdisziplinärer Ansatz: kuratorische Aufarbeitung von Unrecht sollte verstärkt Formate einbeziehen, die nicht nur inhaltlich, sondern auch durch vielfältig zusammengesetzte Teams getragen werden. Dabei ist eine enge Zusammenarbeit zwischen betroffenen Personen und Gemeinschaften sowie Expert:innen aus verschiedenen Bereichen (Kunstgeschichte, Provenienzforschung, Geschichte, Politik, Recht, Ethik und Erinnerungskultur) zentral. Eine monokausale Herangehensweise hat sich als unzureichend und angreifbar erwiesen.

¹⁵² Kunsthaus Zürich, Zürcher Kunstgesellschaft und Stiftung Sammlung E. G. Bührle verabschieden konkrete Schritte ihrer weiterführenden partnerschaftlichen Zusammenarbeit, Medienmitteilung vom 26. Mai 2025, S. 4.

¹⁵³ Vgl. ebenda.

Letztlich geht es darum, als Museum Verantwortung zu übernehmen und kuratorische Strategien im Umgang mit unrechtmäßig entzogenen Kulturgütern kontinuierlich weiterzuentwickeln – im Bewusstsein, dass die Geschichte nie abgeschlossen ist, sondern unsere Gesellschaft bis in die Gegenwart und Zukunft prägt.

L’histoire se produit. Elle n’est pas du passé, elle est un continuel déploiements. Elle se déplie dans nos mains. C’est pourquoi les objets importent tant, ils appartiennent à tous les temps, ne se laissent ni résoudre ni régler, demeurent des *essaies*.¹⁵⁴

¹⁵⁴ Edmund DE WAAL, *Lettres à Camondo*, Paris 2021, S. 125. „Geschichte geschieht. Sie ist nicht Vergangenheit, sie ist ein unaufhörliches Entfalten des Augenblicks. Sie entfaltet sich in unseren Händen. Deshalb bergen Objekte so viel in sich, sie gehören zu allen Zeitebenen, unaufgelöst, verstörend, *essaies*.“ [Übersetzt von Claire Schürmann]

LITERATURVERZEICHNIS

Bundesamt für Kultur (Hg.), Kulturgüter im Eigentum der Eidgenossenschaft: Untersuchung zum Zeitraum 1933 bis 1945, Bern 1998.

Bundesamt für Kultur (Hg.), Bericht EDI/EDA über den Stand der Arbeiten im NS-Raubkunstbereich, insbesondere im Bereich Provenienzforschung, Bern 2010.

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

Thomas BUOMBERGER, Kunst und Kanonen: Die Herkunft von Bührles Bildern, in: Thomas BUOMBERGER, Guido MAGNAGUAGNO (Hg.), Schwarzbuch Bührle. Raubkunst für das Kunsthhaus Zürich?, Zürich 2015, S. 71–104.

Thomas BUOMBERGER, Der Steueroptimierer, in: Thomas BUOMBERGER, Guido MAGNAGUAGNO (Hg.), Schwarzbuch Bührle. Raubkunst für das Kunsthhaus Zürich?, Zürich 2015, S. 149–158.

Thomas BUOMBERGER, Bührle als Kulturförderer: Eigennutz und Großzügigkeit, in: Thomas BUOMBERGER, Guido MAGNAGUAGNO (Hg.), Schwarzbuch Bührle. Raubkunst für das Kunsthhaus Zürich?, Zürich 2015, S. 159–179.

Claims Conference, World Jewish Restitution Organization (Hg.), Holocaust-Era Looted Cultural Property: A Current Worldwide Overview, Washington D. C. 2024.

Nikola DOLL, Das Erbe des Raubs, in: Nikola DOLL (Hg.), Museen in der Verantwortung. Positionen im Umgang mit Raubkunst, Zürich 2024, S. 19–23.

Edmund DE WAAL, Lettres à Camondo, Paris 2021.

Hector FELICIANO, Le musée disparu. Enquête sur le pillage des œuvres d'art en France par les Nazis, Paris 1995.

Esther TISA 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 Unabhängige Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg, Bd. 1, Zürich 2001.

Esther TISA FRANCINI, Review zum Forschungsbericht „Kriegsgeschäfte, Kapital und Kunsthhaus. Die Entstehung der Sammlung Bührle im historischen Kontext“, Zürich 2020.

Clifford GEERTZ, Thick Description. Toward an Interpretive Theory of Culture, New York 1973.

Lukas GLOOR, Die Sammlung Emil Bührle. Geschichte, Gesamtkatalog und 70 Meisterwerke, München 2021.

Lukas GLOOR, Die Provenienzforschung der Sammlung Emil Bührle, Zürich, 2002–2021, Zürich 2021.

Constantin GOSCHLER, Zwei Wellen der Restitution. Die Rückgabe jüdischen Eigentums nach 1945 und 1990, in: Inka BERTZ, Michael DORRMANN (Hg.), Raub und Restitution. Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis heute, Göttingen 2008, S. 30–45.

Constantin GOSCHLER, Kunstrestitution in Zusammenhang mit Weltkrieg, Holocaust und Kolonialismus, in: Museen in der Verantwortung. Positionen im Umgang mit Raubkunst, Nikola DOLL (Hg.), Zürich 2024, S. 251–269.

Martina GRIESSER-STERMSCHEG, Monika SOMMER, Nora STERNFELD, Luisa ZIAJA (Hg.), Nicht einfach ausstellen. Kuratorische Formate und Strategien im Postnazismus, Wien 2025.

Raphael GROSS, Überprüfung der Provenienzforschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Zürich 2024.

Anja HEUSS, Die Provenienzforschung in Deutschland und in der Schweiz, in: Kunstmuseum Bern, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hg.), Bestandaufnahme Gurlitt, München 2017, S. 86–93.

Hans Günter HOCKERTS, Wiedergutmachung in Deutschland 1945–1990. Ein Überblick (07.06.2013), URL: <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/162883/wiedergutmachung-in-deutschland-1945-1990-ein-ueberblick/> (17.04.2025).

Andres HUYSEN, Present Pasts. Media, Politics, Amnesia, in: Public Culture, Bd. 12, Nr. 1, 2000, S. 21–38.

Erich KELLER, Das kontaminierte Museum. Das Kunsthaus Zürich und die Sammlung Bührle, Zürich 2021.

Stefan KOLDEHOFF, Ausreden, Ignoranz und fehlendes Einfühlungsvermögen – der Umgang mit NS-Opfern nach 1945 und der „Fall Gurlitt“, in: Kunstmuseum Bern, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hg.), Bestandaufnahme Gurlitt, München 2017, S. 72–74.

Kunsthaus Zürich (Hg.), Feast of Color. The Merzbacher-Mayer Collection, Zürich 2006.

Lehrstuhl Matthieu LEIMGRUBER, Universität Zürich, Kriegsgeschäfte, Kapital und Kunsthaus. Die Entstehung der Sammlung Emil Bührle im historischen Kontext, Zürich 2021.

Stefanie MAHRER, Kunsthandel im Kontext. Die politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen in der Schweiz während der nationalsozialistischen Herrschaft in Deutschland, in: Nikola DOLL (Hg.), Museen in der Verantwortung. Positionen im Umgang mit Raubkunst, Zürich 2024, S. 57–93.

Guido MAGNAGUAGNO, Die Sammlung Bührle: Raubkunst und Fluchtgut, in: Thomas BUOMBERGER, Guido MAGNAGUAGNO (Hg.), Schwarzbuch Bührle. Raubkunst für das Kunsthaus Zürich?, Zürich 2015, S. 105–127.

James MCAULEY, The House of Fragile Things. Jewish Art Collectors and the Fall of France, New Haven 2021.

Roswitha MUTTENTHALER, Regina WONISCH, Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, Bielefeld 2006,

Lynn H. NICHOLAS, The Rape of Europa. The Fate of Europe's Treasures in the Third Reich and the Second World War, New York 1994.

Heinz NIGG, Augenöffner: Raubkunst und Fluchtgut erinnern an den Holocaust, in: Thomas BUOMBERGER, Guido MAGNAGUAGNO (Hg.), Schwarzbuch Bührle. Raubkunst für das Kunsthaus Zürich?, Zürich 2015, S. 217–231.

Benno NIETZEL, Wiedergutmachung für historisches Unrecht (27.08.2013), URL: https://docupedia.de/zg/Wiedergutmachung_fuer_historisches_Unrecht (17.04.2025).

Benno NIETZEL, Business finished? Transnationale Wiedergutmachung historischen Unrechts in Europa seit 1989, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft, Berlin 2009, S. 26–50.

Benno NIETZEL, Die Rückerstattung von Kulturgut in der Nachkriegszeit und die Folgen für die Gegenwart. Eine deutsch-schweizerische Verflechtungsgeschichte, in: Nikola DOLL (Hg.), Museen in der Verantwortung. Positionen im Umgang mit Raubkunst, Zürich 2024, S. 99–120.

Andrea RASCHÈR, Die Richtlinien der Washingtoner Konferenz im Umgang mit Raubkunst, in: NIKE-Bulletin, Bd. 14, Heft 1, 1999.

Angeli SACHS, Kunst im Kontext. Konzepte der aktuellen Museums- und Ausstellungspraxis im Zusammenhang mit Verfolgung, Raub und Restitution, in: Nikola DOLL (Hg.), Museen in der Verantwortung. Positionen im Umgang mit Raubkunst, Zürich 2024, S. 165–195.

Sophie SCHÖNBERGER, Was heilt Kunst? Die späte Rückgabe von NS-Raubkunst als Mittel der Vergangenheitspolitik, Göttingen 2019.

Jakob TANNER, Review zum Forschungsbericht „Kriegsgeschäfte, Kapital und Kunsthaus. Die Entstehung der Sammlung Bührle im historischen Kontext“, Zürich 2020.

Jakob TANNER, Heimsuchungen am Heimplatz. Wie der Waffenfabrikant Emil G. Bührle in Zürich Kulturpolitik betrieb (15.09.2021), URL: <https://geschichtedergegenwart.ch/heimsuchungen-am-heimplatz-wie-der-waffenfabrikant-emil-g-buehrle-in-zuerich-kulturpolitik-betrieb/> (17.04.2025).

Jakob TANNER, Zurich's Bührle Scandal in Context (11.12.2023), URL: <https://www.politika.io/fr/article/zurichs-buhrle-scandal-in-context> (17.04.2025).

Anke TE HEESSEN, Theorien des Museums zur Einführung, Hamburg 2021.

Christoph ZUSCHLAG, Provenienz – Restitution – Geschichtskultur, in: Thomas SANDKÜHLER, Angelika EPPLE, Jürgen ZIMMERER (Hg.), Geschichtskultur durch Restitution. Ein Kunst-Historikerstreit, Wien; Köln; Weimar 2021.

Christoph ZUSCHLAG, Einführung in die Provenienzforschung. Wie die Herkunft von Kulturgut entschlüsselt wird, München 2022.

Dokumente zum Umgang mit NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut

Best Practices for the Washington Conference Principles on Nazi-Confiscated Art, verabschiedet am 5. März 2024 in Washington D.C., URL: <https://www.state.gov/office-of-the-special-envoy-for-holocaust-issues/best-practices-for-the-washington-conference-principles-on-nazi-confiscated-art> (17.04.2025).

Bundesamt für Kultur (Hg.), Leitfaden für Museen zur Durchführung von Provenienzforschungen, Bern 2016.

Deutsches Zentrum Kulturgutverluste (Hg.), Leitfaden Provenienzforschung zur Identifizierung von Kulturgut, das während der nationalsozialistischen Herrschaft verfolgungsbedingt entzogen wurde, Magdeburg 2019.

Terezin Declaration on Holocaust Era Assets and Related Issues, verabschiedet am 30. Juni 2009 in Terezín, URL: <https://www.state.gov/prague-holocaust-era-assets-conference-terezin-declaration/> (17.04.2025).

Washington Conference Principles on Nazi-Confiscated Art, verabschiedet am 3. Dezember 1998 in Washington D.C., URL: <https://www.state.gov/washington-conference-principles-on-nazi-confiscated-art/> (17.04.2025).

Institutionelle Quellen

Kunsthhaus Zürich, Ann Demeester wird neue Direktorin des Kunsthhaus Zürich, Medienmitteilung vom 15. Juli 2021, URL: https://kunsthhausrelaunch8251-live-a33132ecc05c-1c0f54b.divio-media.net/documents/MM_Neue_Leitung_KunsthhausZuerich_DE_Drbfoz8.pdf (17.04.2025).

Kunsthhaus Zürich, Das neue Kunsthhaus Zürich: Eröffnung am 9. Oktober 2021, Medienmitteilung vom 6. Oktober 2021, URL: https://kunsthhausrelaunch8251-live-a33132ecc05c-1c0f54b.divio-media.net/documents/MM2_Eroeffnung_Kunsthhaus_Erweiterung_DE.pdf (17.04.2025).

Kunsthhaus Zürich, Neue Vereinbarung zwischen Zürcher Kunstgesellschaft und Stiftung Sammlung E. G. Bührle ersetzt Vertrag von 2012, Medienmitteilung vom 24. Februar 2022, URL: https://kunsthhausrelaunch8251-live-a33132ecc05c-1c0f54b.divio-media.net/documents/MM_Leihvertraege_ZKG_Buehrle_20220224_XbHTvIr.pdf (17.04.2025).

Kunsthhaus Zürich, Zürcher Kunstgesellschaft wählt Dr. Philipp M. Hildebrand zum Präsidenten, Medienmitteilung vom 31. Mai 2022, URL: https://kunsthhausrelaunch8251-live-a33132ecc05c-1c0f54b.divio-media.net/documents/MM2_GV_ZKG_2022_DE.pdf (17.04.2025).

Kunsthhaus Zürich, Evaluation Provenienzforschung Sammlung Bührle: Runder Tisch unter der Leitung von Felix Uhlmann, gemeinsame Medienmitteilung mit Stadt und Kanton Zürich vom 29. August 2022, URL: https://kunsthhausrelaunch8251-live-a33132ecc05c-1c0f54b.divio-media.net/documents/MM_DE_Runder_Tisch_Evaluation_Provenienzforschung_Sammlung_Buhrle.pdf (17.04.2025).

Kunsthaus Zürich, Raphael Gross für Evaluation Provenienzforschung Sammlung Bührle mandatiert, gemeinsame Medienmitteilung mit Stadt und Kanton Zürich vom 12. Mai 2023, URL: https://kunsthauselaunch8251-live-a33132ecc05c-1c0f54b.divio-media.net/documents/MM_DE_Mandatierung_Raphael_Gross_Sammlung_Buehrle.pdf (17.04.2025).

Kunsthaus Zürich, Kunsthaus präsentiert Sammlung Emil Bührle neu; wissenschaftlicher Beirat tritt zurück, Medienmitteilung vom 27. Oktober 2023, URL: https://kunsthauselaunch8251-live-a33132ecc05c-1c0f54b.divio-media.net/documents/MM_Ruecktritt_Beirat_final.pdf (17.04.2025).

Kunsthaus Zürich, Neue Ausstellung der umstrittenen Sammlung Emil Bührle im Kunsthaus Zürich, Medienmitteilung vom 2. November 2023, URL: https://kunsthauselaunch8251-live-a33132ecc05c-1c0f54b.divio-media.net/documents/MM2_NeupraesentationSammlungBuehrle_2023_DE.pdf (17.04.2025).

Kunsthaus Zürich, Statement des Kunsthaus Zürich zur Medienmitteilung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle vom 14. Juni 2024, Medienmitteilung vom 14. Juni 2024, URL: https://kunsthauselaunch8251-live-a33132ecc05c-1c0f54b.divio-media.net/documents/Holding_Statement_Buehrle_20240614.pdf (17.04.2025).

Kunsthaus Zürich, Zürcher Kunstgesellschaft sucht mit der Eigentümerin Lösungen für die Sammlung Bührle, gemeinsame Medienmitteilung mit Stadt und Kanton Zürich vom 10. Juli 2024, URL: https://kunsthauselaunch8251-live-a33132ecc05c-1c0f54b.divio-media.net/documents/MM_DE_Erste_Folgerungen_Evaluation_Provenienzforschung_Sammlung_Buehrle.pdf (17.04.2025).

Kunsthaus Zürich, Zürcher Kunstgesellschaft und Stiftung Sammlung E. G. Bührle verabschieden konkrete Schritte ihrer weiterführenden partnerschaftlichen Zusammenarbeit, Medienmitteilung vom 26. Mai 2025, URL: https://kunsthauselaunch8251-live-a33132ecc05c-1c0f54b.divio-media.net/documents/MM_Buehrle_DE_final.pdf (29.05.2025)

Stadt Zürich, Kunsthaus Zürich: Erweiterung von David Chipperfield ist fertiggestellt, Medienmitteilung vom 11. Dezember 2020, URL: <https://www.stadt-zuerich.ch/de/aktuell/medienmitteilungen/2020/12/201211a.html> (17.04.2025).

Stadt Zürich, Abstimmungsvorlage vom 19. September 2012, Kunsthaus-Erweiterung Zürich, Investitionsbeitrag von 88 Mio. Franken an die Bauherrschaft, einmaliger Beitrag von 5 Mio. Franken und Erhöhung des jährlichen Unterhalts- und Betriebsbeitrags um 7,5 Mio. Franken.

Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Stiftung Sammlung E.G. Bührle strebt eine faire und gerechte Lösung für Werke aus NS-verfolgter Eigentümerschaft an, Medienmitteilung vom 14. Juni 2024, URL: https://buehrle.ch/wp-content/uploads/2024/09/Medienmitteilung_Sammlung_Buehrle_14_06_2024.pdf (17.04.2025).

Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Einigung zum Gemälde La Sultane von Edouard Manet, Medienmitteilung vom 23. April 2025, URL: https://buehrle.ch/wp-content/uploads/2025/04/StiftungSammlungEGBUehrl_Medienmitteilung_La-Sultan_Dt_230425.pdf (29.05.2025)

Medienberichte

Hubertus BUTIN, Wie sieht die Zukunft aus?, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 216, 16.09.2023, S. 14.

Hubertus BUTIN, Das hat Zürich nicht verdient, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 149, 29.06.2024, S. 11.

Catherine HICKLEY, A Nazi Legacy Haunts a Museum's New Galleries (11.10.2021), URL: <https://www.nytimes.com/2021/10/11/arts/design/kunsthaus-zurich-buhrle-collection.html> (17.04.2025).

Erich KELLER, Auf Zeit: Die Neuausstellung der Bührle-Sammlung (04.11.2023), URL: <https://www.republik.ch/2023/11/04/auf-zeit-die-neuausstellung-der-buehrle-sammlung> (17.04.2025).

Antje STAHL, „Die Geschichtsbilder in der Schweiz und im Kunsthaus Zürich halten sich hartnäckig“ (23.11.2023), URL: <https://www.republik.ch/2023/11/23/die-geschichtsbilder-in-der-schweiz-und-im-kunsthause-zuerich-halten-sich-hartnaeckig> (17.04.2025).

Yves DEMUTH, Akte Bührle. Zwangsarbeit in der Spinnerei, in: Beobachter, 18/2021, S. 33–41.

Ellinor LANDMANN, Umstrittene Bührle-Sammlung: Transparenz geht anders (07.10.2021), URL: <https://www.srf.ch/kultur/kunst/kunsthause-zuerich-umstrittene-buehrle-sammlung-transparenz-geht-anders> (17.04.2025).

Sandra SCHULZ, Film und Fernsehen als Medien der gesellschaftlichen Vergegenwärtigung des Holocaust (19.04.2023), URL: <https://www.bpb.de/themen/holocaust/517871/film-und-fernsehen-als-medien-der-gesellschaftlichen-vergegenwaertigung-des-holocaust/> (17.04.2025).

Schweizerischer Israelitischer Gemeindebund, News, Durch eine zwingend zweiseitige Anrufbarkeit der unabhängigen Expertenkommission für historisch belastetes Kulturerbe schwächt das Parlament deren Wirksamkeit erheblich. Der SIG kritisiert diesen Entscheid ausdrücklich, URL: <https://swissjews.ch/de/news/expertenkommission-fuer-historisch-belastetes-kulturerbe> (17.04.2025).

Audio

Eröffnungsrede der Neupräsentation der Sammlung Emil Bührle von Philipp Hildebrand und Ann Demeester am 2. November 2023, Zürich.

Interview mit Komitee Kunstraub Konfiskation Kommunikation (KKKK) am 5.01.2024, Zürich.

Interview mit Raphaël Denis am 18.01.2024, Paris.

Interview mit Anita Winter am 14.02.2024, Zürich.

Interview mit Miriam Cahn am 20.02.2024, Stampa.

Interview mit Matthieu Leimgruber am 22.02.2024, Zürich.

Interview mit Angeli Sachs am 26.02.2024, Zoom.

Interview mit Thomas Buomberger am 03.04.2024, Zürich.

Interview mit Joachim Sieber am 04.04.2024, Zürich.

Interview mit Guido Magnaguagno am 06.04.2024, Zürich.

Online-Ressourcen

Beratende Kommission NS-Raubgut, Empfehlungen, URL: <https://www.beratende-kommission.de/de/empfehlungen> (17.04.2025).

Bundesamt für Kultur, Kulturerbe, Raubkunst, URL: <https://www.bak.admin.ch/bak/de/home/kulturerbe/raubkunst.html> (17.04.2025).

Claims Conference – WJRO, Looted Art & Cultural Property Initiative, Advocacy, Holocaust-Era Looted Cultural Property: A Current Worldwide Overview, URL: <https://art.claimscon.org/advocacy/holocaust-era-looted-cultural-property-a-current-worldwide-overview/> (17.04.2025).

Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, Historische Kontexte, NS-Raubgut, URL: <https://kulturgutverluste.de/kontexte/ns-raubgut> (17.04.2025).

Duden, Kulturgut, URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kulturgut> (17.04.2025).

Historisches Lexikon der Schweiz, Emil Georg Bührle, URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/027701/2024-01-15/> (17.04.2025).

Kunsthaus Zürich, Die Sammlung, Private Sammlungen, Merzbacher, URL: <https://www.kunsthau.ch/sammlung/private-sammlungen/merzbacher/> (17.04.2025).

Kunsthau Zürich, Die Sammlung, Provenienzforschung, URL: <https://www.kunsthau.ch/sammlung/provenienzforschung/> (17.04.2025).

Kunstmuseum Bern, Sammlung, Provenienzforschung, Provenienzkategorien, URL: <https://www.kunstmuseumbern.ch/de/node/1191> (17.04.2025).

Neupräsentation der Sammlung Emil Bührle, URL: <https://buehrle.kunsthau.ch> (17.04.2025).

Proveana, Glossar, NS-verfolgungsbedingt entzogenes Kulturgut, URL: <https://www.proveana.de/de/glossar/n> (17.04.2025).

Schauspielhaus Zürich, Geschichte, URL: <https://www.schauspielhaus.ch/de/1397/geschichte> (17.04.2025).

Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Geschichte, Im Kunsthaus Zürich, URL: <https://buehrle.ch/geschichte/im-kunsthhaus-zuerich/> (17.04.2025).

Unabhängige Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg, URL: <https://www.uek.ch/de/> (17.04.2025).

Weitere Quellen

Internationaler Militärgerichtshof Nürnberg, Nürnberger Hauptkriegsverbrecherprozess, Statut für den Internationalen Militärgerichtshof vom 8. August 1945, URL: <https://www.uni-marburg.de/de/icwc/zentrum/pdfs/imtcdeutsch.pdf> (17.04.2025).

Internationaler Museumsrat, Ethische Richtlinien von ICOM, verabschiedet am 4. November 1986 in Buenos Aires und zuletzt 8. Oktober 2004 in Seoul, URL: https://icom-deutschland.de/images/Publikationen_Buch/Publikation_5_Ethische_Richtlinien_dt_2010_komplett.pdf (17.04.2025).

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1:	Erste Präsentation der Sammlung Emil Bührle, Kunsthaus Zürich, 2022	36
Abbildung 2:	Dokumentationsraum der Sammlung Bührle, Kunsthaus Zürich, 2021	37
Abbildung 3:	Postkarte mit Ansicht des Pfister-Baus, Zürich	45
Abbildung 4:	Auguste Rodin, La Porte de l'enfer, 1880–1917, Bronze, 680 x 400 x 85 cm, Kunsthaus Zürich, Geschenk Emil Bührle, 1949	46
Abbildung 5:	Einführungsraum der Neupräsentation der Sammlung Emil Bührle, Kunsthaus Zürich, 2023	49
Abbildung 6:	Pierre-Auguste Renoir, Irène Cahen d'Anvers (La Petite Irène), 1880, Öl auf Leinwand, 65 x 54 cm, Stiftung Sammlung E. G. Bührle Dauerleihgabe im Kunsthaus Zürich	50
Abbildung 7:	Abbildung: Béatrice de Camondo zu Pferd	52
Abbildung 8:	Raum „Jüdische Sammlerinnen und Sammler“ der Neupräsentation der Sammlung Emil Bührle, Kunsthaus Zürich, 2023	56
Abbildung 9:	Karteikarte zur Befreiung von der Internierung von Martha Nothmann aufgrund ihres Flüchtlingsstatus, ausgestellt vom 5. Dezember 1939 in Großbritannien	58
Abbildung 10:	Paul Cézanne, Paysage, um 1979, Öl auf Leinwand, 54 x 73 cm, Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Dauerleihgabe im Kunsthaus Zürich	59
Abbildung 11:	Raphaël Denis, La loi normale des erreurs: Les transactions Göring – Rochlitz, 2018–2021, Holz, Stoff, Schnur, variable Größen, Kunsthaus Zürich	61
Abbildung 12:	Edgar Degas, Madame Camus au piano, 1869, Öl auf Leinwand, 139 x 94 cm, Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Dauerleihgabe im Kunsthaus Zürich	62
Abbildung 13:	Raum „Jüdische Sammlerinnen und Sammler“ der Neupräsentation der Sammlung Emil Bührle, Kunsthaus Zürich, 2024	64
Abbildung 14:	„Provenienzraum“ der Neupräsentation der Sammlung Emil Bührle, Kunsthaus Zürich, 2023	65
Abbildung 15:	Édouard Manet, La Sultane, um 1871, Öl auf Leinwand, 96 x 74,5 cm, Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Dauerleihgabe im Kunsthaus Zürich	67
Abbildung 16:	Die Berner Ampel, 2021	69

ZUR AUTORIN

Claire Aimée Schürmann (geb. 1998) ist im Quartier Unterstrass in Zürich aufgewachsen. Nach ihrem Bachelorabschluss in Kunstgeschichte am Institut d'Études Supérieures des Arts (IESA) in Paris sammelte sie Berufserfahrung im Kunst- und Kulturbereich und wirkte an internationalen Ausstellungsprojekten mit. Zwischen 2022 und 2024 absolvierte sie den /ecm Masterlehrgang für Ausstellungstheorie und -praxis an der Universität für Angewandte Kunst Wien. Ihr besonderes Interesse gilt Sammlungs- und Objektgeschichten.