

Überprüfung der Provenienzforschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle

Prof. Dr. Raphael Gross

Zürich, 26. Juni 2024

Überprüfung der Provenienzforschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle

Inhaltsverzeichnis

Executive Summary (deutsch/english/français) 5

1. Einleitung 18

1.1 Genese und Gegenstand des Mandats zur Überprüfung der Provenienzforschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle 18

1.2 Rechtshistorische Grundlage 20

1.2.1 Washingtoner Prinzipien von 1998 und Folgeerklärungen 20

1.2.1.1 Washingtoner Prinzipien von 1998 21

1.2.1.2 Folgeerklärung von Vilnius 2000 22

1.2.1.3 Folgeerklärung von Terezín 2009 23

1.2.1.4 Jüngste Entwicklung: *Best Practices* vom 5. März 2024 24

1.2.2 Entwicklung des Begriffsverständnisses in der Schweiz 25

1.2.2.1 Bundesamt für Kultur 28

1.2.2.2 Motion Pult / Unabhängige Kommission für historisch belastetes Kulturerbe 30

1.2.2.3 Zürcher Stadtrat 31

1.2.2.4 Zürcher Kunstgesellschaft 31

1.2.2.5 Fazit zum schweizerischen Verständnis 32

1.2.3 Deutsche Handreichung und Vermutungsregelung 33

1.2.4 Prüfungsschema NS-verfolgungsbedingter Entzug und Rechtsfolge 34

1.2.5 Fazit 35

1.3 Zeithistorische und ethische Grundlagen 36

1.4 Provenienz 38

2. Sichtung der vorliegenden Provenienzforschung der Bührle-Stiftung 41

2.1 Die Provenienzforschung der Sammlung Emil Bührle 42

2.2 Quellenlage 44

2.3 Jüdischer Vorbesitz 46

2.4 Kategorisierung 56

2.4.1 Kategorie A 57

2.4.1.1 Kriterium 2	58
Umkreis Niklaus Weckmann, <i>Heilige Genovefa (?)</i> , Anfang 16. Jh. (Inv. Nr. P18) und <i>Heiliger Sebastian</i> , Anfang 16. Jh. (Inv. Nr. P19)	58
2.4.1.2 Kriterium 6	59
Jean-Baptiste Greuze [falsche Zuschreibung], <i>Laurent Pécheux</i> , o. J. (Inv. Nr. 135)	59
2.4.1.3 Kriterienkombination 2+6	61
Henri de Toulouse-Lautrec, <i>Messaline</i> , 1900/01 (Inv. Nr. 103)	61
2.4.2 Kategorie B	62
2.4.2.1 Kriterienkombination 8+9	63
Gustav Courbet, <i>Winterlandschaft</i> , 1866 (Inv. Nr. 23)	63
Maurice Utrillo, <i>La Butte Pinson</i> , um 1905 (Inv. Nr. 109)	64
Werkstatt Niklaus Weckmann, <i>Heilige Sippe</i> , um 1515 (Inv. Nr. P12)	64
2.4.2.2 Kriterienkombination 8+9+10	65
Eugène Delacroix, <i>Der Triumph Apollos</i> , um 1853 (Inv. Nr. 127)	66
Édouard Manet, <i>Die Schwalben</i> , 1873 (Inv. Nr. 59)	67
Maurice de Vlaminck, <i>Lastschiff auf der Seine bei Le Pecq</i> , 1906 (Inv. Nr. 110)	67
2.5 Fazit	68
3. Vertiefende Überprüfung der Provenienz ausgewählter Werke der Bührle-Stiftung	70
Gegenstand und Methodik der vertiefenden Überprüfung	70
3.1 Vincent van Gogh, <i>Kopf einer Bäuerin</i> , 1885 (Inv. Nr. 52)	72
3.1.1 Veröffentlichte Ergebnisse der bisherigen Provenienzforschung	72
3.1.2 Forschungsergebnisse der Tiefenerschliessung	73
Auktion in der Galerie Paul Cassirer am 20. Oktober 1932	73
Der jüdische Kunstsammler Dr. jur. Gustav Schweitzer (1880–1939)	75
3.1.3 Evaluation der bisherigen Provenienzforschung	81
3.2 Willem Kalf, <i>Nautiluschale</i> , um 1660 (Inv. Nr. 153)	84
3.2.1 Veröffentlichte Ergebnisse der bisherigen Provenienzforschung	84
3.2.2 Forschungsergebnisse der Tiefenerschliessung	85
Der Konzern Margraf & Co. GmbH und der jüdische Geschäftsführer Jakob Oppenheimer (1879–1941)	85
Die Auktion bei Paul Graupe am 26./27. April 1935 und die Liquidation der Margraf & Co. GmbH	87
3.2.3 Evaluation der bisherigen Provenienzforschung	89

3.3 Paul Cézanne, <i>Landschaft</i> , um 1879 (Inv. Nr. 12)	93
3.3.1 Veröffentlichte Ergebnisse der bisherigen Provenienzforschung	93
3.3.2 Forschungsergebnisse der Tiefenerschliessung	93
Das jüdische Sammlerehepaar Berthold Nothmann (1865–1942) und Martha Nothmann (1874–1967)	93
Bilderverkauf auf der Flucht und im Exil	96
3.3.3 Evaluation der bisherigen Provenienzforschung	98
3.3.4 Ein weiteres Werk aus der Sammlung Nothmann: Pierre-Auguste Renoir, <i>Dahlien</i> , 1885/90 (Inv. Nr. 88)	101
3.4 Paul Gauguin, <i>Die Strasse</i> , 1884 (Inv. Nr. 48)	104
3.4.1 Veröffentlichte Ergebnisse der bisherigen Provenienzforschung	104
3.4.2 Forschungsergebnisse der Tiefenerschliessung	104
Der jüdische Kunstsammler Richard Semmel (1875–1950)	104
Der Verkauf des Gemäldes auf der Flucht	109
3.4.3 Evaluation der bisherigen Provenienzforschung	113
3.5 Paul Cézanne, <i>Madame Cézanne mit dem Fächer</i> , 1879/88 (Inv. Nr. 16)	115
3.5.1 Veröffentlichte Ergebnisse der bisherigen Provenienzforschung	115
3.5.2 Forschungsergebnisse der Tiefenerschliessung	115
Die jüdische Kunstsammlerin Gertrude Stein (1874–1946) in Paris, Bilignin und Culoz	115
Der Verkauf des Gemäldes an César de Hauke	121
3.5.3 Evaluation der bisherigen Provenienzforschung	127
4. Empfehlungen an die Zürcher Kunstgesellschaft	129
4.1 Resultat der Evaluation	129
4.2 Empfehlungen	131
4.2.1 Weitere Forschung	131
4.2.2 Entscheidungsfindung/Gremium	136
4.2.3 Umgang mit der Dauerleihgabe und dem Namen „Sammlung Emil Bührle“	137
Literaturverzeichnis	140
Quellenverzeichnis	157
Archivverzeichnis	163
Impressum	165

Executive Summary

Einleitung

Seit einigen Jahren wird in Zürich intensiv über die Kunstsammlung von Emil G. Bührle diskutiert. Der Konflikt ist viel älter als der Erweiterungsbau des Kunsthauses Zürich, aber er ist mit dessen Eröffnung im Oktober 2021 besonders heftig geworden, denn damals wurde die Sammlung der breiten Öffentlichkeit präsentiert. Zwei Faktoren kommen bei diesem Konflikt zusammen: die Herkunft von Emil Bührles Vermögen und die Herkunft seiner Bilder. Beides hat mit dem Nationalsozialismus und mit dem Holocaust zu tun. Bührle profitierte sowohl vom Verkauf von Waffen an NS-Deutschland als auch indirekt von der Zwangsarbeit in NS-Konzentrationslagern und direkt von – nur dem Namen nach – „fürsorgerischen“ Schweizer Einrichtungen, in denen Frauen zur Arbeit gezwungen wurden. Emil G. Bührle baute seine Sammlung in den Jahren 1936–1956 auf. Damals wurden auf dem Kunstmarkt zahlreiche Werke gehandelt, die jüdischen Sammler*innen geraubt worden waren oder die diese unter Druck und Verfolgung verkaufen mussten. Diese Kunstwerke, deren Gesamtzahl bis heute nicht genau feststeht, sind Teil der Geschichte der Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden. Der Holocaust war auch ein Raubmord, der die Kultur der europäischen Juden zu einem grossen Teil auslöschte. Aus diesem Grund wird bis heute intensiv über Werke diskutiert, die aufgrund der nationalsozialistischen Verfolgung ihren ehemaligen jüdischen Eigentümer*innen entzogen wurden. Diese Diskussion beschränkt sich nicht nur auf das ehemals nationalsozialistische Deutschland und auch nicht nur auf die von Deutschland besetzten Gebiete, sondern erstreckt sich auf noch viele weitere Länder – so auch die Schweiz. In der Schweiz wurden besonders viele der im Holocaust geraubten Bilder entweder als Raubkunst gehandelt oder auf der Flucht unter Druck verkauft.

Vor diesem Hintergrund haben die Stadt Zürich (Präsidialdepartement), der Kanton Zürich (Direktion der Justiz und des Innern) und die Zürcher Kunstgesellschaft am 24. August 2022 einen Runden Tisch ins Leben gerufen. Unter der Leitung von Prof. Dr. Felix Uhlmann hat dieser am 16. Januar 2023 die Empfehlung ausgesprochen, zur Überprüfung der Provenienzforschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle mit Prof. Dr. Raphael Gross einen Mandatsvertrag auszuhandeln. Am 12. Mai 2023 wurde das Mandat vergeben, die bisher geleistete Provenienzforschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle unabhängig wissenschaftlich zu evaluieren. Es folgt auf eine zuvor beauftragte Studie von Prof. Dr. Matthieu Leimgruber: *Kriegsgeschäfte, Kapital und Kunsthaus. Die Entstehung der Sammlung Emil Bührle im historischen Kontext*, die im November 2020 erschien, aber die Diskussion um den Umgang mit der Sammlung Bührle keineswegs beruhigen konnte. Ausserdem ergaben sich Fragen zur Unabhängigkeit ihrer Durchführung.

I.

Das erste Kapitel des Mandatsberichts stellt den historischen Kontext und die rechtliche Diskussion seit dem Jahr 1998 vor. Damals wurden auf der Konferenz von Washington unter breiter internationaler Beteiligung Empfehlungen zum Umgang mit NS-verfolgungsbedingt entzogenen Werken verabschiedet. Die Washingtoner Prinzipien haben seitdem den Status eines *soft law*, das heisst, es handelt sich um moralische Selbstverpflichtungen ohne rechtliche Bindungswirkung. Zentral ist im ersten Kapitel die besondere Situation der Schweiz, wo sowohl konfiszierte als auch verfolgungsbedingt verkaufte Kulturgüter gehandelt wurden.

II.

Im zweiten Kapitel wird versucht, die Forschungsarbeit der Stiftung Sammlung E. G. Bührle nachzuvollziehen und auf ihre Quellenbasis, Methodik, Standards, Richtigkeit, historische Kontextualisierung (jüdischer Vorbesitz) und Unabhängigkeit hin zu überprüfen. Im Zentrum der Sichtung standen die Themen Quellen, jüdischer Vorbesitz und Richtigkeit. In der Frage des jüdischen Vorbesitzes kommt die Sichtung zu dem Ergebnis, dass 62 der 205 Werke¹ während des Holocaust jüdischen Vorbesitzer*innen gehört zu haben scheinen.

Besonderes Gewicht wurde bei der Sichtung auf die von der Stiftung verwendeten Kategorien und sogenannten Kriterien gelegt. Diese Kategorien und Kriterien führten bei der Stiftung zu einer Einstufung von 203 Werken als unproblematisch, nämlich zu einer Zuordnung in Kategorie A (lückenlos erforscht, unproblematische Provenienz, 113 Werke) und in Kategorie B (nicht lückenlos erforschte Provenienz, aber ohne Hinweis auf problematische Zusammenhänge, 90 Werke).

Gravierend ist die Erkenntnis, dass die Kategorie B der Stiftung Sammlung E. G. Bührle in Gänze zu falschen Ergebnissen führt. In jedem Fall müssten die 90 Werke, die die Stiftung in die Kategorie B eingeordnet hat, daher neu untersucht werden. Denn für eine Einordnung in die Kategorie B genügte der Stiftung das Fehlen von Hinweisen auf einen problematischen Handwechsel. Dies führte dazu, dass Werke mit besonders lückenhafter Provenienz von der Stiftung als unproblematisch eingestuft wurden.

¹ Siehe Fussnote 1.

III.

Kapitel 3 befasst sich exemplarisch mit folgenden fünf Werken:

1. Vincent van Gogh, *Kopf einer Bäuerin*, 1885 (Inv. Nr. 52)
2. Willem Kalf, *Nautiluschale*, um 1600 (Inv. Nr. 153)
3. Paul Cézanne, *Landschaft*, um 1879 (Inv. Nr. 12)
4. Paul Gauguin, *Die Strasse*, 1848 (Inv. Nr. 48)
5. Paul Cézanne, *Madame Cézanne mit dem Fächer*, 1879/88 (Inv. Nr. 16)

Es zeigt sich, dass im Grunde keines dieser fünf Werke historisch so erforscht wurde, dass die Ergebnisse für die Zwecke des Kunsthauses Zürich geeignet sind: Die Geschichten der zahlreichen jüdischen Sammler*innen, die hinter den Werken stehen, und ihre Schicksale werden in der bisherigen Forschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle kaum erwähnt. Oftmals ist die Forschung auch so oberflächlich, dass entscheidende Wegmarken übersehen werden. Bei Vincent van Goghs *Kopf einer Bäuerin* (Inv. Nr. 52) wurde nicht gesehen, dass das Werk 1932 zwar zu einer Auktion eingereicht, aber nicht verkauft wurde. Gleichzeitig wurde nicht recherchiert, dass der Eigentümer von 1932, Gustav Schweitzer, ein jüdischer Sammler war. Er besass das Werk auch nach 1933 noch. Damit ändert sich die Perspektive im Vergleich zur bisherigen Forschung grundlegend. Offen bleibt, ob *Kopf einer Bäuerin* Gustav Schweitzer nach 1933 verfolgungsbedingt entzogen wurde. Die Geschichte des Kunstwerks ist noch so wenig erforscht, dass auch der für die Tiefenprüfung zur Verfügung stehende Zeitraum nicht ausreichte, um eine abschliessende Klärung herbeizuführen. Auch die Provenienz der *Nautiluschale* (Inv. Nr. 153) von Willem Kalf ist für die Jahre 1933 bis 1945 nur sehr lückenhaft erforscht. Das Gemälde wurde 1935 bei einer Auktion in Berlin versteigert. Wer das Bild bei dieser Auktion erworben hat, ist nicht bekannt. Emil Bührle erwarb das Bild 1955 in London. Über den Verbleib des Bildes zwischen 1935 und 1955 ist nichts bekannt.

Etwas anders liegt der Fall bei einem Werk von Paul Cézanne, *Landschaft* (Inv. Nr. 12). Es gehörte verfolgten jüdischen Sammler*innen, dem Ehepaar Berthold und Martha Nothmann. Nach Kriegsende wurde es von Martha Nothmann, die verwitwet und verarmt in den USA lebte, verkauft. Ohne die Herrschaft des Nationalsozialismus und die antisemitische Verfolgung, die das Ehepaar Nothmann zur Flucht zwang, hätten sie vermutlich ihren Lebensabend in Berlin-Wannsee verbracht – und sich nie von dem Cézanne getrennt. Fälle wie dieser – wenn sie denn erforscht und erzählt werden – zeigen, dass die Kategorie des NS-verfolgungsbedingten Entzugs womöglich nicht ausreicht, um historisches Unrecht zu erfassen und dem heutigen Anspruch des Kunsthauses Zürich gerecht zu werden.

Im Fall der *Strasse* (Inv. Nr. 48) von Paul Gauguin ist ein jüdischer Vorbesitz im Verfolgungszeitraum unstrittig: Der Eigentümer Richard Semmel, Inhaber einer grossen Berliner Wäschefabrik, floh über

die Niederlande und Chile in die USA. Anders als bisher verlautbart, hatte Semmel das Bild nicht bereits 1933 in Amsterdam, sondern erst 1937 in der Schweiz verkaufen können. Eine Karteikarte aus den Beständen der Galerie Moos in Genf gibt die Gewissheit, dass Semmel das Bild 1937 bei der Galerie Moos einlieferte. Emil Bührle erwarb das Gemälde von der Galerie Moss im selben Jahr. Bei *Madame Cézanne mit dem Fächer* (Inv. Nr. 16) von Paul Cézanne gehörte Gertrude Stein. Es handelt sich um ein Werk, dessen Eigentümerin im besetzten Frankreich einer strukturellen Verfolgungssituation ausgesetzt war. Gertrude Stein verkaufte es an einen Kunsthändler, der nachweislich die Notlage jüdischer Flüchtlinge ausnutzte. Auch die Provenienz dieses Werkes ist längst nicht ausreichend erforscht.

IV.

Das Kapitel 4 umfasst drei Empfehlungen an das Kunsthaus Zürich.

Erstens muss die Provenienzforschung weitergeführt werden. Inhaltlich sollte sich diese auf die Klärung des jüdischen Vorbesitzes und des NS-verfolgungsbedingten Entzugs der Werke aus der Sammlung Bührle konzentrieren. Die exemplarische Tiefenüberprüfung zu fünf Werken aus der Stiftung Sammlung E. G. Bührle zeigt, wo hier bisher Probleme in der Forschung bestanden und wo man hier entweder weiter forschen muss oder aber eine Entscheidung über den Umgang mit dem Werk getroffen werden soll.

Zweitens sollte das Kunsthaus Zürich ein Gremium einsetzen. Dieses Gremium sollte fachlich und biografisch multiperspektivisch besetzt sein. Es sollte ein Prüfschema für NS-verfolgungsbedingten Entzug entwickeln und dieses sowohl auf die eigene Sammlung als auch auf die Dauerleihgaben anwenden. Dabei sind insbesondere die Klarstellungen des Washingtoner Abkommens von 2024, die *Best Practices*, zu beachten. Deren Buchstabe D stellt klar, dass eine „faire und gerechte Lösung“ aus der Perspektive der Opfer bewertet werden muss.

Drittens empfiehlt der Mandatsträger dem Kunsthaus Zürich eine weitere, vielleicht auch öffentlich geführte Auseinandersetzung mit dem Titel „Sammlung Emil Bührle“. Die Präsentation eines Teils der von Emil Bührle zwischen 1936 und 1956 angelegten, insgesamt 633 Werke umfassenden Sammlung im Kunsthaus Zürich nobilitiert seinen Namen und damit seine Sammlung als Ganzes. Vor dem Hintergrund der Resultate stellt sich die Frage, ob eine öffentliche Einrichtung dies mit ihrer moralisch-ethischen Haltung in Übereinstimmung bringen kann.

Executive Summary (english)

Introduction

The Emil G. Bührle art collection has been the subject of intense debate in Zurich for several years. The conflict is much older than the new building extension to the Kunsthaus Zürich, but it has become particularly heated with its opening in October 2021, when the collection was presented to the public. Two factors combine in this conflict: the origin of Emil Bührle's fortune and the origin of his paintings. Both have to do with Nazism and the Holocaust. Bührle profited from the sale of weapons to Nazi Germany as well as indirectly from forced labor in Nazi concentration camps and directly from – in name only – “welfare” Swiss institutions in which women were forced to work. Emil G. Bührle amassed his collection in the years 1936–1956. At that time, numerous works were traded on the art market that had been looted from Jewish collectors or that they had been forced to sell under pressure and persecution. These artworks, the enormous overall number of which is still not known with precision even today, are part of the history of the persecution and murder of European Jews. The Holocaust was both a murder coupled with a robbery that largely wiped out the culture of European Jews. For this reason, works that were taken from their former Jewish owners because of Nazi persecution are still the subject of intense debate today. This discussion is not limited to former Nazi Germany and the territories occupied by Germany but extends to many other countries – including Switzerland. In Switzerland, a particularly large number of the artworks looted during the Holocaust were either traded here as looted art or sold under duress by Jewish exiles during their flight from war.

Against this background, the City of Zurich (Department of the President), the Canton of Zurich (Ministry of Justice and of Interior) and the Zurich Society of Fine Arts set up a round table on August 24, 2022. Under the leadership of Prof. Dr. Felix Uhlmann, on January 16, 2023, the Round Table recommended negotiating a mandate agreement with Prof. Dr. Raphael Gross to review the provenance research of the E. G. Bührle Collection Foundation. On May 12, 2023, the mandate was awarded to independently and scientifically evaluate the provenance research carried out to date by the E. G. Bührle Foundation Collection Foundation. The mandate follows a previously commissioned study by Prof. Dr. Matthieu Leimgruber: *Kriegsgeschäfte, Kapital und Kunsthaus. Die Entstehung der Sammlung Emil Bührle im historischen Kontext*, which was published in November 2020 but by no

means ended the debate on the handling of the Bührle Collection. Questions also arose about the independence of its completion.

I.

The first chapter of the mandate report presents the historical context and the legal discussion in the years since 1998. At that time, the Washington Conference, with broad international participation, adopted recommendations on how to deal with Nazi-confiscated works. Since then, the Washington Principles have had the status of “soft law,” i.e. they are moral commitments without being legally binding. Central to the first chapter is the special situation of Switzerland, where both confiscated cultural property and cultural property sold as a result of persecution were traded.

II.

The second chapter attempts to trace the way in which the research of the E. G. Bührle Collection Foundation was conducted and to examine its sources, methodology, accuracy, standards, historical contextualization (previous Jewish ownership) and independence. The topics of sources, previous Jewish ownership, and accuracy were at the center of the review. On the matter of previous Jewish ownership, it can be concluded that 62 of the 205 works² appear to have belonged to previous Jewish owners during the Holocaust.

In the review, particular emphasis was placed on the categories and so-called criteria used by the Foundation. These categories and criteria led the Foundation to classify 203 works as unproblematic, namely in category A (fully researched, unproblematic provenance, 113 works) and in category B (not fully researched provenance, but with no indication of problematic connections, 90 works). What is serious is the realization that category B of the E. G. Bührle Collection Foundation leads to false results in its entirety. In any case, the 90 works that the Foundation has classified in this category B should therefore be re-examined. This is because the lack of evidence of a problematic change of hands was sufficient for the Foundation to classify them in category B. As a result, works with particularly incomplete provenance were classified by the Foundation as unproblematic.

² See note 1.

III.

Chapter 3 deals with the following five works as examples:

1. Vincent van Gogh, *Head of a Peasant Woman*, 1885 (inv. no. 52)
2. Willem Kalf, *Nautilus Bowl*, c. 1600 (inv. no. 153)
- 3 Paul Cézanne, *Landscape*, c. 1879 (inv. no. 12)
- 4 Paul Gauguin, *The Path*, 1848 (Inv. no. 48)
- 5 Paul Cézanne, *Madame Cézanne with the Fan*, 1879/88 (inv. no. 16)

It is evident that none of these five works has been historically researched in such a way that the results meet the objectives of the Kunsthaus Zürich: The stories of the numerous Jewish collectors behind the works and their fates are barely mentioned in the research carried out to date by the E. G. Bührle Collection Foundation. Research is also often so superficial that decisive indicators are overlooked. In the case of Vincent van Gogh's *Head of a Peasant Woman* (inv. no. 52), the fact that the work was offered for auction in 1932 but remained unsold was not acknowledged. At the same time, the fact that the 1932 owner, Gustav Schweitzer, was a Jewish collector did not merit research. He still possessed the work after 1933. This fundamentally changes the perspective compared to previous research. It remains unclear whether the *Head of a Peasant Woman* was taken from Gustav Schweitzer after 1933 because of persecution. The history of the artwork is still so little researched that even the in-depth examination was unable to provide conclusive clarification.

The provenance of the *Nautilus Bowl* (inv. no. 153) by Willem Kalf has also only been researched very sporadically for the years 1933 to 1945. The painting was sold at a Berlin auction in 1935. It is not known who acquired the painting at this auction. Emil Bührle acquired the painting in London in 1955. Nothing is known about the whereabouts of the painting between 1935 and 1955.

The case is somewhat different with a work by Paul Cézanne, *Landscape* (inv. no. 12). This belonged to persecuted Jewish collectors, the spouses Berthold and Martha Nothmann. After the war, it was sold by Martha Nothmann, who lived widowed and impoverished in the USA. Without the Nazi regime and the Antisemitic persecution that forced the Nothmanns to flee, they would probably have spent the rest of their lives in Berlin-Wannsee – and would never have parted with the Cézanne.

Cases like this – if they are researched and publicized – show that the legal question of a Nazi-persecution-related confiscation may not be enough to erase historical wrongs and do justice to the Kunsthaus Zürich's present-day aspirations.

In the case of *The Path* (inv. no. 48) by Paul Gauguin, its previous provenance by Jews during the period of persecution is undisputed: the owner Richard Semmel, proprietor of a large Berlin lingerie factory, fled to the USA via the Netherlands and Chile. Contrary to previous reports, Semmel was not able to sell the painting in Amsterdam in 1933, but only in Switzerland in 1937. An index card from the holdings of the Moos Gallery in Geneva confirms that Semmel consigned the painting to the Moos Gallery in 1937. Emil Bührle acquired the painting from the Galerie Moss in the same year. *Madame Cézanne with a Fan* (inv. no. 16) by Paul Cézanne belonged to Gertrude Stein. It is a work whose owner was subjected to structural persecution in occupied France. Gertrude Stein sold it to an art dealer who demonstrably exploited the plight of Jewish refugees. The provenance of this work has not yet been sufficiently researched.

IV.

Chapter 4 contains three recommendations to the Kunsthaus Zürich.

Firstly, provenance research must be continued. In terms of content, this should concentrate on clarifying the previous Jewish ownership and the persecution-related confiscation of the works from the Bührle Collection. The exemplary in-depth examination of five works from the E. G. Bührle Collection Foundation shows where there have been problems in research to date and where either further research is needed or a decision should be made on how to deal with the work.

Secondly, the Kunsthaus Zürich should set up a committee. This interdisciplinary panel should comprise professionals chosen from diverse specialties and backgrounds. It should develop an examination scheme for Nazi-related confiscations and apply this to both the Kunsthaus' own collection and to the long-term loans. In particular, the clarifications of the Washington Agreement from 2024, the Best Practices, must be observed. Letter D makes it clear that "just and fair solutions" means just and fair solutions first and foremost for the victims of the Holocaust (Shoah) and other victims of Nazi persecution and for their heirs.

Thirdly, the mandate holder recommends that the Kunsthaus Zürich conduct a further – perhaps public – debate on the Emil Bührle Collection. The presentation at the Kunsthaus Zürich of part of Emil Bührle's collection, which he amassed between 1936 and 1956 and comprises a total of 633 works, dignifies his name and thus his entire collection. Against the background of this report's results, the question arises as to whether a public institution can resolve this with its moral and ethical stance.

Executive Summary (français)

Introduction

Depuis quelques années, la collection d'art d'Emil G. Bührle fait l'objet d'un débat intense à Zurich. Le conflit est bien plus ancien que l'extension du Kunsthaus de Zurich, mais il est devenu particulièrement virulent avec l'ouverture du nouveau bâtiment en octobre 2021, date à laquelle la collection a été présentée au grand public. Deux facteurs se conjuguent dans ce conflit : L'origine de la fortune d'Emil Bührle et l'origine de ses tableaux. Tous deux sont liés au nazisme et à la Shoah. Bührle a profité à la fois de la vente d'armes à l'Allemagne nazie, indirectement du travail forcé dans les camps de concentration nazis et directement d'institutions suisses « à but social » – dont elles n'avaient de social que le nom – dans lesquelles des femmes étaient contraintes de travailler. Emil G. Bührle a constitué sa collection dans les années 1936–1956. A cette époque, de nombreuses œuvres volées à des collectionneurs juifs ou que ces derniers avaient dû vendre sous la pression et la persécution se négociaient sur le marché de l'art. Ces œuvres d'art, dont le nombre total n'a pas été déterminé avec précision jusqu'à aujourd'hui, font partie de l'histoire de la persécution et de l'assassinat des Juifs d'Europe. La Shoah a également été un meurtre par pillage qui a anéanti une grande partie de la culture des Juifs européens. C'est la raison pour laquelle les œuvres qui ont été confisquées à leurs anciens propriétaires juifs en raison de la persécution nazie font l'objet d'un débat aussi intense encore aujourd'hui. Cette discussion ne se limite pas à l'ancienne Allemagne nazie ni aux territoires occupés par l'Allemagne, mais s'étend à de nombreux autres pays, dont la Suisse. En Suisse, un nombre particulièrement élevé de tableaux volés pendant la Shoah y ont été soit écoulés en tant qu'art spolié, soit vendus sous pression pendant la fuite.

Dans ce contexte, la ville de Zurich (Département présidentiel), le canton de Zurich (Direction de la Justice et de l'Intérieur) et la Société zurichoise des Beaux-Arts ont mis sur pied une table ronde le 24 août 2022. Sous la direction du professeur Felix Uhlmann, celle-ci a recommandé le 16 janvier 2023 de négocier un contrat de mandat avec le professeur Raphael Gross pour l'examen de la recherche de provenance de la fondation Collection E. G. Bührle. Le 12 mai 2023, le mandat a été attribué pour évaluer scientifiquement et de manière indépendante la recherche de provenance effectuée jusqu'à présent par la fondation Collection E. G. Bührle. Il fait suite à une étude précédemment commandée au Prof. Dr. Matthieu Leimgruber, *Kriegsgeschäfte, Kapital und Kunsthaus. Die Entstehung der Sammlung Bührle im historischen Kontext*, parue le 20 juillet 2020,

mais qui n'a en aucun cas apaisé le débat sur le traitement de la collection Bührle. En outre des questions ont été soulevées quant à l'indépendance de sa mise en œuvre.

I.

Le premier chapitre du rapport de mission présente le contexte historique et le débat juridique depuis 1998. A l'époque, la Conférence de Washington avait adopté, avec une large participation internationale, des recommandations sur le traitement des œuvres spoliées dans le cadre des persécutions nazies. Depuis, les Principes de Washington ont le statut de « soft law », c'est-à-dire qu'il s'agit d'engagements moraux sans effet juridique contraignant. Le premier chapitre est centré sur la situation particulière de la Suisse, où ont été aussi bien écoulés les biens culturels confisqués que ceux qui furent vendus pour cause de persécution.

II.

Le deuxième chapitre essaie de retracer la manière dont la Fondation Collection Bührle a mené ses recherches et l'examine en fonction de ses sources, de la méthodologie, de l'exactitude, des normes, de la contextualisation historique (précédents propriétaires juifs) et de son indépendance. Le thème des sources, de la possession antérieure par des Juifs et de l'exactitude se situaient au cœur de notre examen. En ce qui concerne la question de la possession antérieure par des Juifs, nous sommes arrivés à la conclusion que 62 des 205 œuvres³ semblent avoir appartenu à des propriétaires antérieurs juifs pendant la Shoah.

Lors du classement, une attention particulière a été accordée aux catégories et aux critères utilisés par la fondation. Ces catégories et critères ont permis à la fondation de classer 203 œuvres comme non problématiques, à savoir dans la catégorie A (recherche sans faille, provenance non problématique, 113 œuvres) et dans la catégorie B (provenance non recherchée sans faille, mais sans indication de liens problématiques, 90 œuvres). Il est grave de constater que la catégorie B de la Fondation Collection E.G. Bührle conduit dans son intégralité à des résultats erronés. En tout cas les 90 œuvres que la Fondation a classées dans cette catégorie doivent donc être réexaminées. En effet, pour classer des œuvres dans la catégorie B, il suffisait à la Fondation de ne pas trouver d'indices quant à un changement de main problématique. Cela a eu pour conséquence que la Fondation a classé comme non problématiques des œuvres dont la provenance est particulièrement lacunaire.

³ Voir note 1.

A titre de comparaison, le système tricolore établi par Berne, que la Société zurichoise des Beaux-Arts a également choisi comme référence, conclut à une classification non-problématique seulement si cette absence de problème est confirmée par des recherches ou des preuves.

III.

Le chapitre 3 aborde les cinq œuvres suivantes à titre d'exemple:

1. Vincent van Gogh, *Tête de paysanne*, 1885 (inv. n° 52)
2. Willem Kalf, *Nautiluschale*, vers 1600 (inv. n° 153)
3. Paul Cézanne, *Paysage*, vers 1879 (inv. n° 12)
4. Paul Gauguin, *Le Chemin*, 1848 (inv. n° 48)
5. Paul Cézanne, *Madame Cézanne à l'éventail*, 1879/88 (inv. n° 16).

Il s'avère qu'au fond, aucune de ces cinq œuvres n'a été étudiée historiquement de manière que les résultats soient compatibles avec les objectifs du Kunsthhaus de Zurich : Les histoires des nombreux collectionneurs juifs derrière les œuvres ainsi que leur destin sont à peine mentionnées dans la recherche actuelle de la collection Bührle. De plus, la recherche est souvent si superficielle que des indicateurs décisifs ont été négligés. Dans le cas de la *Tête de paysanne* de Vincent van Gogh (inv. n° 52), on n'a pas vu que cette œuvre avait été mise aux enchères en 1932, mais qu'elle n'avait pas été vendue. En outre, on n'a pas recherché le fait que le propriétaire de 1932, Gustav Schweitzer, était un collectionneur juif. Il possédait encore l'œuvre après 1933. La perspective change donc radicalement par rapport aux recherches menées jusqu'à présent. Reste à savoir si la *Tête de paysanne* a été prise à Gustav Schweitzer après 1933 en raison des persécutions. L'histoire de l'œuvre est encore si peu étudiée que même le temps disponible pour l'examen approfondi n'a pas suffi à apporter une explication définitive.

De même, la provenance de la *Nautiluschale* (inv. n° 153) de Willem Kalf n'a été étudiée que de manière très incomplète pour les années 1933 à 1945. Le tableau a été vendu aux enchères à Berlin en 1935. On ne sait pas qui a acquis le tableau lors de cette vente aux enchères. Emil Bührle a acquis le tableau à Londres en 1955. On ne sait rien de ce qu'il est advenu du tableau entre 1935 et 1955. Le cas d'une œuvre de Paul Cézanne, *Paysage* (inv. n° 12), est un peu différent. Elle appartenait à des collectionneurs juifs persécutés, le couple Berthold et Martha Nothmann. Il a été vendu à la fin de la guerre par Martha Nothmann, devenue veuve et démunie, qui vivait aux Etats-Unis. Sans la domination du nazisme et la persécution antisémite qui ont contraint les Nothmann à fuir, ces

derniers auraient probablement passé la fin de leur vie à Berlin-Wannsee – et ne se seraient jamais séparés du Cézanne. Des cas comme celui-ci – s'ils sont étudiés et racontés – montrent que la catégorie de la dépossession liée aux persécutions nazies ne suffit peut-être pas à saisir l'injustice historique et répondre aux exigences actuelles du Kunsthaus de Zurich.

Dans le cas de *Le Chemin* (inv. n° 48) de Paul Gauguin, l'existence d'un propriétaire antérieur juif pendant la période de persécution est indiscutable: le propriétaire Richard Semmel, qui possédait une grande manufacture de lingerie berlinoise, a fui aux États-Unis via les Pays-Bas et le Chili.

Contrairement à ce qui a été dit jusqu'à présent, Semmel n'a pas pu vendre le tableau à Amsterdam dès 1933, mais seulement en 1937 en Suisse. Une fiche provenant du fonds de la Galerie Moos à Genève donne la certitude que Semmel a déposé le tableau à la Galerie Moos en 1937. Emil Bührle a acheté le tableau à la Galerie Moos la même année.

Dans le cas de *Madame Cézanne à l'éventail* (inv. n° 16), de Cézanne, Gertrude Stein était la propriétaire, il s'agit d'une œuvre dont la propriétaire était confrontée à une situation de persécution structurelle dans la France occupée. Gertrude Stein l'a vendue à un marchand d'art dont il est prouvé qu'il a profité de la situation de détresse des réfugiés juifs. La provenance de cette œuvre est également loin d'avoir été suffisamment étudiée.

IV.

Le chapitre 4 comprend trois recommandations à l'attention du Kunsthaus Zürich.

Premièrement, la recherche en provenance doit être poursuivie. Celle-ci devrait s'attacher à clarifier les propriétaires antérieurs juifs des œuvres de la Collection Bührle. L'examen approfondi exemplaire de cinq œuvres de la fondation Collection E. G. Bührle montre où la recherche a rencontré des problèmes jusqu'à présent et où il faut soit poursuivre les recherches, soit prendre une décision sur le traitement de l'œuvre.

Deuxièmement, le Kunsthaus Zürich devrait mettre en place un comité. Ce comité pluridisciplinaire devrait être composé de professionnels issus de spécialités et d'horizons divers. Il devrait développer un schéma de contrôle pour les dépossessions dues aux persécutions nazies et l'appliquer tant à la collection du Kunsthaus qu'aux prêts permanents. Il doit notamment tenir compte des clarifications apportées par la Convention de Washington de 2024, les *Best Practices*. Le point D précise qu'une « solution juste et équitable » doit être évaluée du point de vue des victimes.

Troisièmement, le mandataire recommande au Kunsthaus Zurich de poursuivre la réflexion, peut-être en public, sur le titre de la collection Emil Bührle. La présentation au Kunsthaus de Zurich d'une partie de la collection constituée par Emil Bührle entre 1936 et 1956, comprenant au total 633 œuvres, donne un caractère noble à son nom et donc à l'ensemble de sa collection. A la lumière des résultats, on peut se demander si une institution publique peut concilier cela avec sa position morale et éthique.

1. Einleitung

1.1 Genese und Gegenstand des Mandats zur Überprüfung der Provenienzforschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle

Am 9. Oktober 2021 wurde der Erweiterungsbau des Kunsthauses Zürich eröffnet. Die dortige Präsentation von 170 Werken der Stiftung Sammlung E. G. Bührle (Bührle-Stiftung), die der Zürcher Kunstgesellschaft als Betreiberin des Kunsthauses Zürich im selben Jahr 205⁴ Objekte als Dauerleihgabe überlassen hatte, intensivierte die bereits seit Jahren geführten politischen und wissenschaftlichen Debatten und Auseinandersetzungen um die Provenienz dieser Kunstwerke und damit auch um die von der Bührle-Stiftung selbst betriebene Provenienzforschung. Im Zuge dieser Diskussionen wurde von der Stadt Zürich, dem Kanton Zürich und der Zürcher Kunstgesellschaft beschlossen, die Provenienzforschung der Bührle-Stiftung extern und unabhängig überprüfen zu lassen.⁵

Am 10. März 2022 veröffentlichte die Stadt Zürich den neuen Subventionsvertrag mit der Zürcher Kunstgesellschaft, der nicht nur die dem veränderten Betrieb des Kunsthauses Zürich Rechnung tragende Erhöhung des Subventionsbeitrags um 4,5 Millionen Schweizer Franken auf 12,87 Millionen Schweizer Franken enthält, sondern auch „vertiefte Verpflichtungen hinsichtlich Ethik und Provenienzforschung“⁶ niederlegt.

Am 24. August 2022 veröffentlichten die Stadt Zürich, der Kanton Zürich und die Zürcher Kunstgesellschaft ein Konzept zur *Überprüfung der Provenienzforschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle*, das auf diesem Vertrag basiert und drei vorrangige Ziele der externen Überprüfung definiert. So sollen nicht nur die Qualität und die Methodik der Provenienzforschung der Bührle-Stiftung – vor dem Hintergrund der aktuellen internationalen Standards der Provenienzforschung –

⁴ Die Provenienzforschung der Sammlung E. G. Bührle von 2001–2021 bezieht sich auf 204 Werke. Im Leihvertrag zwischen dem Kunsthaus Zürich und der Stiftung E. G. Bührle vom 22. Februar 2022, online unter: https://kunsthausrelaunch8251-live-a33132ecc05c-1c0f54b.divio-media.net/documents/MM_Leihvertraege_ZKG_Buehrle_20220224_XbHTvIv.pdf (Stand: 20.06.2024) sind dagegen insgesamt 205 Werke verzeichnet. Zu den 203 Werken, die im Provenienzbericht aufgeführt sind, kommen zwei weitere, die als VO-Nummern aufgeführt sind: VO2.P2 *Pietà*, Lindenholz 116 cm, Süddeutschland um 1350, und VO.20 *Selbstbildnis*, Öl auf Leinwand, 77 × 64 cm, Rembrandt (fälschlich zugeschrieben). Das Werk mit der Nummer VO.20 verfügt über einen Eintrag auf der Website der Stiftung, das Werk mit der Nummer VO2.P2 nicht. VO meint dabei Verkaufsobjekt. Es handelt sich – wie Lukas Gloor am 14.05.2024 Raphael Gross und Felix Dasser erläutern konnte – um Werke, die künftig von der Stiftung Bührle verkauft werden sollen.

⁵ Vgl. Stadt Zürich, Kanton Zürich und Zürcher Kunstgesellschaft, Konzept: Überprüfung der Provenienzforschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle, 24.08.2022. Online unter: https://stadt-zuerich.ch/content/dam/stzh/portal/Deutsch/Medienmitteilungen/2022/august/Konzept_Überprüfung_Provenienzforschung_Sammlung_Bührle.pdf (Stand: 30.05.2024).

⁶ Medienmitteilung der Stadt Zürich: Neuer Subventionsvertrag mit der Zürcher Kunstgesellschaft. Online unter: https://www.stadt-zuerich.ch/prd/de/index/ueber_das_departement/medien/medienmitteilungen/2022/maerz/220310a.html (Stand: 30.05.2024).

geprüft werden, sondern auch, inwiefern die von ihr vorgenommenen Bewertungen und Kategorisierungen der einzelnen Werke als „stichhaltig und belastbar“ einzustufen sind und dem Kunsthaus Zürich für den Umgang mit selbigen „einen verlässlichen Rahmen bieten können“.⁷ Daraus sollen Empfehlungen zu etwaigem weiterem Handlungsbedarf abgeleitet werden. Mit der Umsetzung des zweiteilig angelegten Konzepts beauftragten die Stadt Zürich, der Kanton Zürich und die Zürcher Kunstgesellschaft Prof. Dr. Felix Uhlmann, Inhaber des Lehrstuhls für Staats- und Verwaltungsrecht sowie Rechtsetzungslehre an der Universität Zürich, als gemeinsamen Delegierten.⁸ In der Vorbereitungsphase wurden die Inhalte und Schwerpunkte des Mandats zur Evaluation sowie die dafür zuständige Fachperson durch einen von ihm einberufenen Runden Tisch bestimmt,⁹ in der Hauptphase wurde die Evaluation durchgeführt.

Nach vier Sitzungen zwischen September und Dezember 2022 legte Prof. Dr. Felix Uhlmann am 16. Januar 2023 *Bericht und Empfehlung des Runden Tisches* vor. Darin wurden die im Konzept zur *Überprüfung der Provenienzforschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle* genannten Ziele konkretisiert.¹⁰ Am 12. Mai 2023 gaben die Auftraggeber in einer gemeinsamen Medienmitteilung bekannt, dass sie den inhaltlichen und personellen Empfehlungen des Runden Tisches folgen. Mit der Bekanntgabe der Beauftragung von Prof. Dr. Raphael Gross wurde der Mandatsvertrag zwischen der Stadt Zürich (Präsidialdepartement), dem Kanton Zürich (Direktion der Justiz und des Innern) und der Zürcher Kunstgesellschaft (zusammen Auftraggeber) und Raphael Gross (Beauftragter) veröffentlicht, der den Gegenstand des Mandats definiert und die Konkretisierungen durch den Runden Tisch aufnimmt.¹¹

Der unabhängig und wissenschaftlich durchzuführende Auftrag wird in Ziffer 3.1 des Mandatsvertrags konkretisiert. Er umfasst zwei Gegenstände: die Überprüfung der bisherigen Provenienzforschung Bührle und die Abgabe von Empfehlungen an die Zürcher Kunstgesellschaft. Die Überprüfung der

⁷ Konzept: Überprüfung der Provenienzforschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle, 24.08.2022, S. 3.

⁸ Vgl. https://www.stadt-zuerich.ch/prd/de/index/ueber_das_departement/medien/medienmitteilungen/2022/august/220829a.html (Stand: 30.05.2024).

⁹ Mitglieder des Runden Tisches waren Valérie Arato (Schweizerischer Israelitischer Gemeindebund), Tobia Bezzola (ICOM Schweiz), Konrad Bitterli (Vereinigung Schweizer Kunstmuseen), Thomas Buomberger (IG Transparenz), Yves Fischer (Bundesamt für Kultur), Moritz Hany (Assistent Delegierter), Tanja Hetzer (ehemalige Unabhängige Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg), Erich Keller, Markus Knauss (IG Transparenz), Jacques Lande (Israelitische Cultusgemeinde Zürich), Ralph Lewin (Schweizerischer Israelitischer Gemeindebund), Tessa Rosebrock (Schweizerischer Arbeitskreis Provenienzforschung), Esther Tisa Francini (Schweizerischer Arbeitskreis Provenienzforschung), Felix Uhlmann (Delegierter der Auftraggeber*innen), Benno Widmer (Bundesamt für Kultur). Vgl. Uhlmann, Felix, Bericht und Empfehlung des Runden Tisches zuhanden Stadt Zürich, Kanton Zürich, Kunsthaus Zürich betreffend Evaluation der bisher geleisteten Provenienzforschung zur Sammlung Emil Bührle, 16.01.2023. Online unter: [https://stadt-zuerich.ch/content/dam/stzh/portal/Deutsch/Medienmitteilungen/2023/mai/Bericht und Empfehlung des Runden Tisches.pdf](https://stadt-zuerich.ch/content/dam/stzh/portal/Deutsch/Medienmitteilungen/2023/mai/Bericht%20und%20Empfehlung%20des%20Runden%20Tisches.pdf) (Stand: 30.05.2024), S. 4–5.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 16.

¹¹ Vgl. https://www.stadt-zuerich.ch/prd/de/index/ueber_das_departement/medien/medienmitteilungen/2023/mai/230512a.html (Stand: 30.05.2024).

bisherigen Provenienzforschung Bührle umfasst wiederum zwei Bestandteile (Ziffer 3.1(1)): Zum einen die Sichtung der bisherigen Provenienzforschung Bührle und zum anderen die „exemplarische, in die Tiefe gehende Überprüfung der Provenienz von 5–10 Werken“. Laut der im Mandatsvertrag zitierten Empfehlung des Runden Tisches soll „[d]ie Evaluation [...] Klarheit schaffen, ob die bisher geleistete Provenienzforschung dem internationalen ‚state of the art‘ entspricht und ein verlässliches Fundament ist, damit das Kunsthaus Zürich über den weiteren Umgang mit einzelnen Werken und über weiterführende Provenienzforschungsarbeiten entscheiden kann.“ (Ziffer 2)

Im Rahmen der Sichtung wird allein die bisherige Provenienzforschung Bührle berücksichtigt und u. a. auf methodische Fehler überprüft, bspw. Auswertung von Quellen anhand anerkannter Methoden. (Ziffer 2, I. 1) Daneben soll bewertet werden, ob sich aus den bereits vorliegenden Forschungsergebnissen substantiierte Hinweise auf NS-verfolgungsbedingt entzogene Kulturgüter ergeben. (Ziffer 2, I. 2.) Die Erschliessung neuer Quellen ist hierfür *nicht* erforderlich. Für die geforderte exemplarische, in die Tiefe gehende Überprüfung der Provenienz von 5–10 Werken hingegen sind unter Umständen auch eigene Forschungsarbeiten zu erbringen, denn hier geht der Auftrag über die blossе Überprüfung der bisherigen Provenienzforschung Bührle hinaus. (Ziffer 3.1(1)) Die Abgabe von Empfehlungen an die Zürcher Kunstgesellschaft zu den Leihgaben der Bührle-Stiftung erfolgt auf der Grundlage der Überprüfung der bisherigen Provenienzforschung Bührle. (Ziffer 3.1(2)) Ein Rechtsrat ist ausgeschlossen. (Ziffer 3.1(3)) Der Beauftragte prüft keine Ansprüche von Dritten gegenüber der Bührle-Stiftung. Ausgeschlossen sind somit auch Ausführungen zu einer allfälligen Restitution oder finanziellen Entschädigung von Dritten durch die Bührle-Stiftung.

1.2 Rechtshistorische Grundlage

1.2.1 Washingtoner Prinzipien von 1998 und Folgeerklärungen

Für den Mandatsvertrag gilt folgende Prämisse: „Im Kunsthaus sollen keine Werke gezeigt werden, bei denen es substantiierte Hinweise gibt, dass es sich um NS-verfolgungsbedingt entzogene Kulturgüter handelt. Die Washington Principles verlangen, dass alle Anstrengungen unternommen werden, NS-verfolgungsbedingt entzogene Kulturgüter den früheren Eigentümerinnen oder Eigentümern oder ihren Erben zurückzuerstatten oder dafür eine andere gerechte und faire Lösung zu finden.“ (Ziffer 2) Der Begriff „NS-verfolgungsbedingt entzogene Kulturgüter“ wird im Mandatsvertrag nicht genau definiert. Er ist vom Runden Tisch übernommen worden (siehe das Zitat aus Ziffer 2 des Mandatsvertrags). Ziffer 3.4 des Mandatsvertrags verweist allerdings auf folgenden Passus aus dem Stadtratsbeschluss vom 9. März 2022: „Vor dem Hintergrund der bereits erfolgten und sich weiter abzeichnenden Entwicklung ist es für die Stadt Zürich von Bedeutung, dass die Zürcher

Kunstgesellschaft die Washingtoner Richtlinien und ihre Folgeerklärungen zeitgemäss entsprechend der geltenden Entwicklung umsetzt. Die Kunstgesellschaft orientiert sich dabei am Begriff NS-verfolgungsbedingt entzogene Kulturgüter, um deutlich zu machen, dass sämtliche Werke einer sorgfältigen Prüfung zu unterziehen sind und auch bei Fluchtgut zu prüfen ist, ob ein Verkauf in einer Zwangslage vorlag und damit eine faire und gerechte Lösung anzustreben ist.“ Da in Ziffer 3.4 des Mandatsvertrags ausdrücklich auf die Washingtoner Prinzipien nebst Folgeerklärungen Bezug genommen wird, ist für die Auslegung zunächst deren ursprünglicher Anwendungsbereich anhand des jeweiligen Wortlauts zu betrachten.

1.2.1.1 Washingtoner Prinzipien von 1998

Die Washingtoner Prinzipien sind sogenanntes *soft law*. Das bedeutet, sie sind rechtlich nicht bindend, wie in der Präambel ausdrücklich festgehalten wird (*non-binding*).¹² *Soft law* bedeutet, dass die beteiligten Staaten nicht *rechtlich* belangt werden können, dass sie aber eine gewisse *politische* Verpflichtung eingehen, die Prinzipien nach Treu und Glauben umzusetzen.¹³

Mit Bezug auf den Anwendungsbereich enthalten die Prinzipien folgende Bestimmungen: „1. Art that had been confiscated by the Nazis and not subsequently restituted should be identified. [...] 4. In establishing that a work of art had been confiscated by the Nazis and not subsequently restituted, consideration should be given to unavoidable gaps or ambiguities in the provenance in light of the passage of time and the circumstances of the Holocaust era.“ Kunstwerke, die von NS-verfolgten Personen aus dem NS-Machtbereich verbracht und dann verkauft wurden, waren – soweit ersichtlich – zu diesem Zeitpunkt kein Thema. Es ging vom Wortlaut her nur um Raub/Konfiskation durch die Nationalsozialisten selbst.

Leiter der Schweizer Delegation bei der Washingtoner Konferenz war der damalige Leiter Recht und Internationales beim zuständigen Bundesamt für Kultur (BAK), Dr. Andrea Raschèr. In einem Bericht über die Konferenz definierte er damals als NS-Raubkunst sowohl „die während des Zweiten

¹² Originalfassung online unter: <https://www.state.gov/washington-conference-principles-on-nazi-confiscated-art/> (Stand: 30.05.2024), Materialien online unter: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015042080161&view=1up&seq=993&q1=language> (Stand: 30.05.2024).

¹³ Unter *soft law* versteht man im Völkerrecht schriftliche Instrumente, welche von Staaten in einer juristisch nicht verbindlichen Form verabschiedet bzw. übernommen werden. Solche rechtlich unverbindlichen Erklärungen gelten aber als *politisch* verbindlich, sodass die Staaten unter einer politischen Erwartungshaltung stehen, die Erklärungen in ihren Jurisdiktionen umzusetzen (dazu z. B. Bundesgericht in BGE 143 II 162, 13.12.2016 E. 3.2.6. betreffend Empfehlungen der Financial Action Task Force: „Dem Beschwerdeführer ist insofern zuzustimmen, dass die GAFI/FATF-Empfehlungen rechtlich als internationales ‚soft law‘ zu gelten haben; sie stellen keine direkt verbindlichen Regeln wie etwa ein ratifiziertes internationales Übereinkommen dar; politisch ist jeder Staat, der erklärt hat, sich an ihrer Umsetzung zu beteiligen, indessen gehalten, hierfür im eigenen Recht zu sorgen und dadurch seinen entsprechenden internationalen – politischen – Verpflichtungen nachzukommen“). Vgl. auch Uhlmann, Felix, Die Washingtoner Grundsätze und die Erklärung von Terezín, in: Nikola Doll (Hg.), Museen in der Verantwortung, Zürich 2024, 349ff., 352, 355.

Weltkriegs von den Nazis in den besetzten Gebieten konfiszierten (Raubkunst i.e.S.), als auch alle seit 1933 in Deutschland von ihnen beschlagnahmten Kulturgüter“.¹⁴ Er unterschied dabei mit Bezug auf die Beweisanforderungen gemäss Ziffer 4 der Washingtoner Prinzipien zwischen Hinweisen auf Raubkunst und damit berechtigten Ansprüchen einerseits und Hinweisen auf Verkäufe „auf dem Kunstmarkt“, welche nicht als anspruchsbegründend erachtet wurden, andererseits.¹⁵

1.2.1.2 Folgeerklärung von Vilnius 2000

Die Folgeerklärung von Vilnius spricht durchweg von *looted* anstelle von *confiscated assets*,¹⁶ z.B. in Ziffer 4: „Nazi-looted art and cultural property“. Inwieweit *looted* und *confiscated* als deckungsgleich zu verstehen sind oder aber der Gebrauch des Wortes *looted* bereits eine Ausweitung des ursprünglichen Begriffs darstellt, ist angesichts der weiteren Entwicklung für unseren Kontext unerheblich. Auf jeden Fall enthielt die Erklärung von Vilnius insoweit eine Erweiterung, als nicht nur Kunst angesprochen wurde, sondern generell Kulturgut.

Nach dieser Folgeerklärung von Vilnius erschien in der Schweiz die Publikation der Bergier-Kommission zu Raubgut, welche den Begriff des „Fluchtguts“ in die Geschichtsforschung einführte.¹⁷ Die Historiker*innen verstanden unter Fluchtgut „die von den Eigentümern selbst in die Schweiz verbrachten kulturellen Vermögenswerte“.¹⁸ Beide Kategorien, Raubgut und Fluchtgut, seien „problematisch“, da auch Verkäufe von Fluchtgut in einer Notlage und damit nicht freiwillig stattgefunden hätten. Dennoch seien die Kategorien „unterschiedlich zu bewerten“.¹⁹ Der heute viel diskutierte Begriff war im Moment seiner Entstehung eine aus historischer Perspektive geforderte Erweiterung des Blicks für während der NS-Zeit erfolgtes Unrecht in der Schweiz. Andrea Raschèr nahm in einem Beitrag von 2005, damals noch als zuständiger Mitarbeiter des BAK, diese Unterscheidung auf – allerdings in einer etwas anderen Richtung: „Mit der Unterscheidung zwischen ‚Raubgut‘ und dem von jüdischen Emigranten verkauften ‚Fluchtgut‘ wurden im weiteren analytische Kategorien eingeführt, die gerade im Falle der Schweiz eine notwendige und angemessene Differenzierung des Forschungsgebiets erlauben. Die Möglichkeit, über das mitgebrachte Fluchtgut auf dem Schweizer Kunstmarkt zu Geld zu kommen, war für viele Flüchtlinge oft eine lebensrettende Hilfe. Selbst wenn Raubgut und Fluchtgut letztlich eine Konsequenz derselben Verfolgungs- und Enteignungspolitik des NS-Regimes waren, müssen sie im Zuge der Aufarbeitung doch anders

¹⁴ Raschèr, Andrea, Richtlinien im Umgang mit Raubkunst, in: Aktuelle Juristische Praxis (1999), S. 155ff., Fn. 1.

¹⁵ Ebd., S. 158.

¹⁶ Online unter: <https://www.lootedartcommission.com/vilnius-forum> (Stand: 30.05.2024).

¹⁷ Vgl. Francini, Esther Tisa, Anja Heuß, Georg Kreis, Fluchtgut – Raubgut. Der Transfer von Kulturgütern in und über die Schweiz 1933–1945 und die Frage der Restitution, Zürich 2001.

¹⁸ Ebd., S. 5, 25.

¹⁹ Ebd., S. 25f.

bewertet werden.“²⁰ Hier wird die Erweiterung des Unrechtskontextes betont und auf eine andere Bewertung von Raubgut im Gegensatz zu Fluchtgut Wert gelegt.

1.2.1.3 Folgeerklärung von Terezín 2009

Die ebenfalls als rechtlich nicht bindend angelegte (*non-binding nature*) Folgeerklärung von Terezín aus dem Jahr 2009²¹ erweiterte die Washingtoner Prinzipien insbesondere um Immobilien, Judaica und soziale Aspekte sowie um Konfiskationen durch die Faschisten und Verbündete und trifft mit Bezug auf Kunstgüter folgende Aussage: „*Nazi-Confiscated and Looted Art: Recognizing that art and cultural property of victims of the Holocaust (Shoah) and other victims of Nazi persecution was confiscated, sequestered and spoliated, by the Nazis, the Fascists and their collaborators through various means including theft, coercion and confiscation, and on grounds of relinquishment as well as forced sales and sales under duress, during the Holocaust era between 1933–45 and as an immediate consequence [...].*“²²

Die für die Schweiz massgebende Übersetzung durch das BAK lautet: „*Von den Nazis beschlagnahmte und geraubte Kunstwerke: In der Erkenntnis, dass Kunstgegenstände und Kulturgüter der Opfer des Holocaust (der Schoah) und anderer Opfer nationalsozialistischer Verfolgung von den Nazis, den Faschisten und ihren Kollaborateuren 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 [...].*“²³

Die bundesdeutsche Übersetzung weicht teilweise davon ab: „*NS-verfolgungsbedingt entzogene Kunstgegenstände: In der Erkenntnis, dass Kunstgegenstände und Kulturgüter der Opfer des Holocaust (der Schoah) und anderer Opfer nationalsozialistischer Verfolgung von den Nationalsozialisten, den Faschisten und ihren Kollaborateuren auf vielfältige Weise, wie Diebstahl, Nötigung und Entzug sowie durch Preisgabe, Zwangsverkauf und Verkauf in einer Zwangslage während der Zeit des Holocaust zwischen 1933 und 1945 und als seine unmittelbare Folge entzogen, beschlagnahmt und geraubt wurden [...].*“²⁴

²⁰ Raschèr, Andrea, Raubkunst in Schweizer Sammlungen, in: Schweizer Monatshefte 85 (2005), Heft 3–4, S. 25ff.

²¹ Vgl. online unter: https://mzv.gov.cz/public/21/14/49/4826349_2940108_Terezin_Declaration_FullText.pdf (Stand: 30.05.2024).

²² Ebd., S. 4 (Hervorhebungen beigelegt).

²³ Online unter: <https://www.bak.admin.ch/bak/de/home/kulturerbe/raubkunst/internationale-grundlagen.html> (Stand: 30.05.2024) (Hervorhebungen beigelegt).

²⁴ Online unter: <https://tel-aviv.diplo.de/blob/1606096/481f215de2832a74d797b064354c9832/theresienstaedter-erklaerung-data.pdf> (Stand: 30.05.2024) (Hervorhebungen beigelegt).

In der bundesdeutschen Übersetzung wird der Originaltitel somit frei als „NS-verfolgungsbedingt entzogenes Kulturgut“ wiedergegeben,²⁵ während die Version des BAK sich mit „Von den Nazis beschlagnahmte und geraubte Kunstwerke“ enger am Original hält. Auch bei *forced sales* und *sales under duress*²⁶ weicht die Fassung des BAK von der bundesdeutschen ab: „Zwangsversteigerung und Verkauf unter Zwang“ (BAK) gegenüber „Zwangverkauf und Verkauf in einer Zwangslage“ (bundesdeutsche Übersetzung). Am erheblichsten ist der Unterschied im Titel. Der bundesdeutsche Titel suggeriert eine Ausweitung des Anwendungsbereichs auf auch mittelbar durch die Nazis verursachten Entzug. Der Originaltext geht allerdings, ebenso wie die Erklärungen von Washington und Vilnius, davon aus, dass es sich um von den Nationalsozialisten und deren Verbündeten illegal angeeignete Kulturgüter handelt – allerdings mit der Präzisierung oder Erweiterung, dass diese illegale Aneignung auf irgendeine Weise erfolgen kann, nicht bloss durch Konfiskation oder Raub. Die Differenzen zwischen der schweizerischen und der bundesrepublikanischen Übersetzung verweisen auf eine zentrale Frage der Interpretation und vor allem auf unterschiedliche Positionen in Bezug auf die Umsetzung zentraler Forderungen der Washingtoner Prinzipien und ihrer späteren Präzisierungen.

1.2.1.4 Jüngste Entwicklung: *Best Practices* vom 5. März 2024

Der Begriff „Nazi-Confiscated and Looted Art“ gemäss der Erklärung von Terezín wurde jüngst durch die Verabschiedung der *Best Practices for the Washington Conference Principles on Nazi-Confiscated Art* vom 5. März 2024 erweitert.²⁷ Hier sind vor allem die Buchstaben B und C einschlägig: „B. „Nazi-

²⁵ Diese spezifisch deutsche Formulierung findet sich bereits in der 1999 von der Bundesregierung, den Ländern und den kommunalen Spitzenverbänden abgegebenen Erklärung zur Auffindung und zur Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturguts, insbesondere aus jüdischem Besitz (Gemeinsame Erklärung) sowie in der Deutschen Handreichung und wird heute im deutschen Sprachgebrauch oft und also auch im vorliegenden Fall im Kontext der Erklärung von Terezín verwendet. Im ersten Bericht des EDI/EDA über den Stand der Arbeiten im NS-Raubkunstbereich, insbesondere im Bereich Provenienzforschung vom 24.11.2010 war im Anhang noch die bundesdeutsche Übersetzung enthalten (EDI/EDA: Eidgenössisches Department des Inneren und Eidgenössisches Department des Äusseren). Online unter: https://www.bak.admin.ch/dam/bak/de/dokumente/raubkunst/berichte/bericht_edi_eda_zumstandderarbeitenimns-raubkunstbereichinsbeson.pdf.download.pdf/bericht_edi_eda_zumstandderarbeitenimns-raubkunstbereichinsbeson.pdf (Stand: 30.05.2024). Im Anhang 3 zum dritten Bericht des EDI vom 10.06.2022 (verfasst vom BAK) ist die heutige Fassung des BAK abgedruckt. Online unter: <https://www.admin.ch/gov/de/start/dokumentation/medienmitteilungen.msg-id-89225.html> (Stand: 30.05.2024).

²⁶ Unter *duress* wird im angelsächsischen Recht Folgendes verstanden: „Duress refers to a situation where one person makes unlawful threats or otherwise engages in coercive behavior that causes another person to commit acts that they would otherwise not commit.“ Cornell Law School Legal Information Institute. Online unter: <https://www.law.cornell.edu/wex/duress#:~:text=Primary%20tabs,they%20would%20otherwise%20not%20commit> (Stand: 30.05.2024).

²⁷ Vgl. <https://www.state.gov/best-practices-for-the-washington-conference-principles-on-nazi-confiscated-art/> (Stand: 30.05.2024).

confiscated' and ‚Nazi-looted‘ refer to what was looted, confiscated, sequestered, and spoliated, by the Nazis, the Fascists and their collaborators through various means including but not limited to theft, coercion, and confiscation, and on grounds of relinquishment, as well as forced sales and sales under duress, during the Holocaust era between 1933–45. C. Taking into account the specific historical and legal circumstances in each case, the sale of art and cultural property by a persecuted person during the Holocaust era between 1933–45 can be considered equivalent to an involuntary transfer of property based on the circumstances of the sale.“

Während B der Erklärung von Terezín entspricht, erfasst C nun auch explizit Tatbestände von Verkäufen von Verfolgten, welche einem Entzug durch die Nazis gleichgestellt werden können. Somit kann auch der Verkauf von Fluchtgut während der NS-Zeit aufgrund der konkreten Umstände des Einzelfalls als Raubkunst im Sinne der *Best Practices* behandelt werden. C präzisiert allerdings nicht, welche Umstände eine Analogie zu Raubkunst rechtfertigen können. Es bleibt damit – soweit ersichtlich – den einzelnen Staaten überlassen zu entscheiden, ob sie hierfür massgebliche Kriterien entwickeln oder es bei einer freien Einzelfallprüfung belassen wollen. Die *Best Practices* wurden am 7. März 2024 von 23 Staaten, darunter auch der Schweiz, anerkannt. Das BAK hat sich bisher noch nicht dazu geäußert, ob es für die Umsetzung der *Best Practices* Bedarf an Anpassung der schweizerischen Praxis sieht und damit noch nicht klargestellt, ob es die *Best Practices* als Klarstellung oder Erweiterung für den Umgang mit NS-Raubkunst begreift.²⁸

1.2.2 Entwicklung des Begriffsverständnisses in der Schweiz

Im Folgenden geht es vorrangig um das Begriffsverständnis von Fluchtgut oder Fluchtkunst, um Fallkonstellationen also, bei denen Verfolgte Kunstwerke ausserhalb des NS-Machtbereichs im Zusammenhang ihrer Flucht veräusserten. Es sei aber klargestellt, dass bei einer Vielzahl von Werken der Stiftung Sammlung Bührle ein Handwechsel während des Verfolgungszeitraums und innerhalb des NS-Machtbereichs erfolgte oder bislang noch nicht ausgeschlossen werden kann.

Im Zusammenhang mit der Aufarbeitung der nachrichtenlosen Vermögen von Opfern des Holocaust in den 1990er-Jahren setzte der Bundesrat eine unabhängige Historikerkommission unter der Leitung von Prof. Dr. Jean-François Bergier ein. Ergänzend dazu setzte das BAK eine Arbeitsgruppe zur Abklärung der Bestände der bundeseigenen Kultursammlungen ein. Diese überprüfte unter der

²⁸ In einer Medienmitteilung vom 14.06.2024 geht die Stiftung Sammlung Bührle davon aus, dass es sich um eine Erweiterung handelt. Sie schreibt: „Die ‚Best Practices‘ von März 2024 erweitern nach dem Verständnis der Stiftung die Gültigkeit der Washington Principles über die NS-Raubkunst hinaus auf alle Veräusserungen von Kunstwerken durch NS-Verfolgte [...] und stellt dazu fest, dass diese, abhängig von den Umständen des Verkaufs [...] als unfreiwillige Eigentumsübertragungen gelten können [...].“

Projektleitung von Andrea Raschèr und dem Vorsitz von Christoph Reichenau die Bestände auf Objekte mit „rechtswidrig[e] oder moralisch verwerflich[e] Handlungen in ihrer Vorgeschichte“ und publizierte 1998 ihren Abschlussbericht.²⁹ Danach fand die Arbeitsgruppe kein problematisches Objekt.³⁰ Dies galt namentlich auch für die bundeseigene Sammlung Oskar Reinhart, obwohl u. a. einige Objekte erwähnt werden, die Oskar Reinhart während der NS-Zeit aus jüdischem Vorbesitz erworben hatte.³¹

Erst mit dem Bergier-Bericht von 2001 begann eine breite und immer noch andauernde Diskussion über den Umgang mit Kulturgütern, die unter dem Verfolgungsdruck des NS-Staates in die Schweiz gelangten und dort gehandelt wurden. Die Bandbreite reicht von völliger Ausserachtlassung von sogenanntem Fluchtgut bis zur Gleichsetzung von Fluchtgut mit NS-Raubgut. Dabei zeigt sich eine deutliche Entwicklung in Richtung einer weiten Auslegung von NS-Raubgut bzw. einer ähnlichen Behandlung von Fluchtgut mit Raubgut.³² Mit der zunehmenden Diskussion in der Schweiz über Fluchtgut und die Schicksale jüdischer Flüchtlinge in der Schweiz wandelte sich die juristische Sicht allmählich und näherte sich der historischen Beschreibung an. Dieser Wandel deutet sich exemplarisch in einem weiteren Beitrag von Andrea Raschèr aus dem Jahr 2009 an,³³ in dem er nun zur NS-Raubkunst alle Kulturgüter zählte, „die jüdischen Eigentümern während der Judenverfolgung im Dritten Reich entzogen wurden oder die sie aus einer Zwangslage veräussern mussten: Eine solche Zwangslage bestand beispielsweise in Misshandlungen und diskriminierenden Abgaben“. Eine „Zwangslage“ setzt also direkt verknüpfte Handlungen der Nationalsozialisten im Sinne von *duress* voraus. Damit wiederholte er die oben wiedergegebene Formulierung zur Unterscheidung zwischen Raubkunst und Fluchtgut von 2005,³⁴ allerdings ohne den letzten Satz zur unterschiedlichen Bewertung. Mit Bezug auf die Washingtoner Prinzipien schrieb er an anderer Stelle, darunter gehöre „jede Form von Raubkunst: Neben Raubgut auch Fluchtgut, also nicht nur Enteignung und Beschlagnahme, sondern auch Verkäufe, die aus einer wirtschaftlichen Zwangslage erfolgten, die ihren Grund in der Verfolgung der jüdischen Bevölkerung durch die Nazis hatte[n] und die zu einem

²⁹ BAK, Kulturgüter im Eigentum der Eidgenossenschaft. Untersuchung zum Zeitraum 1933 bis 1945, Bericht der Arbeitsgruppe des Bundesamtes für Kultur, 1998.

³⁰ Vgl. ebd., S. 1.

³¹ Vgl. ebd., S. 14f., 17.

³² Gegen jegliche interpretative Ausweitung der Washingtoner Prinzipien auf Fluchtgut sprach sich Alexander Jolles aus, der seit 2014 Mitglied im Stiftungsrat der Bührle-Stiftung und heute ihr Präsident ist. Vgl. Jolles, Alexander, Fluchtgut ist nicht Raubkunst – schweizerische Rechtslage bei Fluchtgut, in: Peter Mosimann/Beat Schönenberger (Hg.), Fluchtgut – Geschichte, Recht und Moral, Bern 2015, S. 137ff., 139: „Die interpretative Ausdehnung dieser Richtlinien auf verfolgungsbedingte Vermögensverluste – und damit auf Fluchtgut, falls diese unter diesen Begriff fallen sollte – erscheint deshalb als unzulässig, weil dies weder der Entstehungsgeschichte, noch den Intentionen, noch dem Wortlaut entspricht.“

³³ Vgl. <https://www.rascherconsulting.com/>. Andrea Raschèr hatte 2006 das BAK verlassen und war u. a. 2012 Berater von Juan Carlos Emden gegenüber der Bührle-Stiftung, vgl. NZZ vom 02.11.2012, S. 17.

³⁴ Vgl. Fussnote 20.

Vermögensverlust führte[n]“.³⁵ 2017 setzte er dann Raubgut und Fluchtgut gleich: „This distinction may work on paper or as an academic construct – but it hardly works if one takes into account the whole situation of the victims during the Nazi era [...] However, especially art museums in Switzerland are still of the opinion that ‚flight assets‘ are not covered by the Washington Principles. [...] the logical solution in the discussion is that ‚looted art‘ and ‚flight assets‘ must be treated in the same way, and that the Washington Principles are applicable in both cases.“³⁶ 2020 bestätigte er diese Gleichsetzung unter Hinweis auf die bundesdeutsche Übersetzung der Erklärung von Terezín („NS-verfolgungsbedingt entzogene Kunstgegenstände“) und kritisierte das BAK für die Einschränkung auf Fälle mit konfiskatorischer Wirkung.³⁷

Demgegenüber kritisierten Anja Heuß und Sebastian Schlegel in einem Beitrag von 2018, dass der Begriff Fluchtgut als solcher nicht als Grundlage für Restitutionen tauge: „Um NS-Raubgut kann es sich nur handeln, wenn der Vermögenswert in der Zeit des Nationalsozialismus im deutschen Machtbereich abhandenkam. Der Begriff ‚Raubgut‘ ist also zeitlich und räumlich begrenzt, wohingegen der Begriff ‚Fluchtgut‘ bisher keine zeitlichen und räumlichen Grenzen hat. Als Folge der Flucht könnten auch Verkäufe gewertet werden, die weit nach Kriegsende in einem dritten Land stattfanden. Keinesfalls taugt diese Kategorie daher allein als Kriterium, ob ein Kunstwerk restituiert werden muss oder nicht. Es müssten weitere, zusätzliche Kriterien entwickelt werden, um Fluchtgut zum Restitutionsfall zu erklären. Denkbar wären solche Kriterien wie die Frage der autarken Entscheidung, der wirtschaftlichen Situation der Emigranten in der Schweiz, der möglichen Einflussnahme deutscher Stellen auf die Emigranten oder ihre im Deutschen Reich verbliebenen Verwandten, des angemessenen Kaufpreises beziehungsweise die Frage, ob Schweizer Käufer den Preis in Hinblick auf die Situation der Emigranten heruntergesetzt haben.“³⁸ Esther Tisa Francini, Mitautorin des Bergier-Berichts,³⁹ zeigte in einem Beitrag von 2018 auf, dass in den 2010er-Jahren in der Schweiz eine heftige Debatte darüber geführt worden sei, ob Fluchtgut mit Raubkunst gleichzusetzen sei. Eine einheitliche Meinung habe sich aber nicht herausgebildet. Sie selbst scheint

³⁵ Raschèr, Andrea, §7 Raubkunst, in: Peter Mosimann/Marc-André Renold/Andrea Raschèr (Hg.), Kultur Kunst Recht, Basel 2009, S. 394ff., N 516, 536 bzw. 556; diesbezüglich identisch ders., Washingtoner Raubkunst-Richtlinien – Entstehung, Inhalt und Anwendung, in: KUR 3/4 (2009), S. 75, 76 bzw. 77.

³⁶ Ders., Art and Cultural Heritage: The Role of Ethics?, in: Alessandro Chechi/Marc-André Renold (Hg.), Cultural Heritage Law and Ethics. Mapping Recent Developments, Zürich 2017, S. 227ff., 239.

³⁷ Vgl. ders., §10 Raubkunst, in: Peter Mosimann/Marc-André Renold/Andrea Raschèr (Hg.), Kultur Kunst Recht, 2. Aufl., Basel 2020, S. 581ff., N 712, 856, 858. Ebenso Raschèr, Andrea/Steinmann Meier, Monika, Washingtoner Richtlinien, in: Nikola Doll (Hg.), Museen in der Verantwortung, Zürich 2024, S. 385–430, insb. S. 404ff. Siehe auch Mahrer, Stefanie, Kunsthandel im Kontext, in: ebd., S. 57–98, insb. 93.

³⁸ Heuß, Anja/Schlegel, Sebastian, „Fluchtgut“. Eine Forschungskontroverse, in: Franziska Bomski/Hellmut Th. Seemann/Thorsten Valk (Hg.), Spuren suchen. Provenienzforschung in Weimar, Göttingen 2018, S. 202–226; hier S. 225f.

³⁹ Vgl. Francini, Esther Tisa, Anja Heuß, Georg Kreis, Fluchtgut – Raubgut. Der Transfer von Kulturgütern in und über die Schweiz 1933–1945 und die Frage der Restitution, Zürich 2001.

Einzelfallprüfungen zu empfehlen.⁴⁰ Das Meinungsspektrum spiegelt nicht zuletzt die unterschiedliche Interessenlage der Autor*innen wider, die teilweise entweder auf der Seite der Sammlungen oder auf der Seite der Anspruchsteller*innen beratend tätig sind.

Als Sonderfall verpflichtete sich das Kunstmuseum Bern in einer Vereinbarung mit der Bundesrepublik Deutschland und dem Freistaat Bayern vom 24. November 2014, bezüglich der Sammlung Gurlitt die deutsche Definition von NS-Raubkunst zu übernehmen.⁴¹ Das Kunstmuseum Basel hat im kürzlich entschiedenen Fluchtkunst-Fall „Rousseau“ mit ausführlicher Begründung eine Restitution zwar abgelehnt, aber insbesondere eine finanzielle Entschädigung angeregt.⁴² Die Begründung stützt sich im Wesentlichen darauf, dass die damalige Ankaufskommission die finanzielle Notlage der Verkäuferin bewusst ausnutzte, um, in eigenen Worten, einen „schandbar billigen Preis“ zu erwirken (S. 3, Fn. 8, S. 20, 52). Die Kommission rückte den Sachverhalt in die Nähe einer Konfiskation und näherte sich damit der Position, die das BAK vertritt (S. 37, 53). Sie betonte, aus einer *moralischen* (nicht formaljuristischen) Sicht sei es gerechtfertigt, Fluchtgut nach den Washingtoner Prinzipien zu beurteilen (S. 47f.). Dies geschah auch unter Berufung auf die Strategie für die Provenienzforschung am Kunstmuseum Basel vom 5. September 2022, wonach „[i]m Falle der offensichtlich ausschliesslich der Emigration geschuldeten Veräusserung eines Kunstwerks (kurzfristiger Abstoss, keine freie Verfügbarkeit über den Erlös, geringer Zahlungspreis, Notwendigkeit des Verkaufs zum Überleben) ‚gerechte und fair Lösungen‘ im Sinne der Washingtoner Prinzipien zu suchen seien“ (S. 48).

1.2.2.1 Bundesamt für Kultur

Das Schweizer Bundesamt für Kultur (BAK) stellt in seinem *Glossar NS-Raubkunst* (Stand Februar 2023)⁴³ für die Beurteilung von Veräusserungen ausserhalb des direkten Zugriffsbereichs der Nationalsozialisten auf das Kriterium einer „konfiskatorischen Wirkung“ ab: „Fluchtgut/Fluchtkunst:

⁴⁰ Vgl. Francini, Esther Tisa, 20 Jahre Washingtoner Prinzipien und die Schweiz. Politik, Forschung und Transparenz im Umgang mit der Geschichte von Kunstwerken, in: Eva Blimlinger/Heinz Schödl (Hg.), (k)ein Ende in Sicht. 20 Jahre Kunstrückgabegesetz in Österreich, Paderborn 2018, S. 63ff., 72ff. Ähnlich Bandle, Anne Laure, Fair und gerecht? Bilanz und Lösungsansätze bezüglich der Restitution von Raubkunst in der Schweiz, in: Peter Mosimann/Beat Schönenberger (Hg.), Kunst & Recht 2018, Bern 2019, S. 97ff., 100; vgl. auch die zahlreichen Beiträge im Tagungsband Mosimann, Peter, Beat Schönenberger (Hg.), Fluchtgut – Geschichte, Recht und Moral, Bern 2015; Müller-Chen, Markus, Grundlagen und ausgewählte Fragen des Kunstrechts, in: ZSR 129 (2010) II, S. 5ff., 130 (eher restriktiv).

⁴¹ Vgl. Vereinbarung §1(b). Online unter: <https://www.bundesregierung.de/resource/blob/974430/388578/320b9caee741b7b4b514dfe7c5702893/2014-11-24-vereinbarung-bund-freistaat-bayern-stiftung-kunstmuseum-bern-data.pdf?download=1> (Stand: 30.05.2024).

⁴² Vgl. <https://kunstmuseumbasel.ch/de/forschung/provenienzforschung/gemaelde-von-henri-rousseau> (Stand: 30.05.2024).

⁴³ Vgl. online unter:

https://www.bak.admin.ch/dam/bak/de/dokumente/raubkunst/merkblatt_hinweis/glossar_ns-raubkunst.pdf.download.pdf/glossar_ns-raubkunst.pdf (Stand: 30.05.2024).

Die Begriffe ‚Fluchtgut‘ und ‚Fluchtkunst‘ sind nicht Bestandteil internationaler Vorgaben. Sie sind daher auslegungsbedürftig und werden von verschiedenen Akteuren unterschiedlich angewendet. Die unabhängige Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg von 2001 verwendete den Begriff ‚Fluchtgut‘ im sog. Bergier-Bericht für ‚Kulturgüter, die von den (jüdischen) Eigentümern selbst in oder über die Schweiz ins Exil verbracht wurden‘. Er erfasst die Transfers in einem Staat, in dem der Holocaust nicht stattfand. [...] Im Hinblick auf die Anwendbarkeit der Washingtoner Richtlinien und der Folgeerklärungen geht das Bundesamt für Kultur davon aus, dass unabhängig jeglicher Kategorisierung jeder Einzelfall einer umfassenden Prüfung bedarf. Entscheidend ist für den Bund im Sinne der Washingtoner Richtlinien und der Folgeerklärungen die Frage, ob ein Transfer oder Handwechsel zwischen 1933–1944 in seiner Wirkung konfiskatorisch war. Sofern dies der Fall war, kann es sich auch bei ‚Fluchtgut‘ oder ‚Fluchtkunst‘ um NS-Raubkunst im Sinne der Washingtoner Richtlinien und der Folgeerklärungen handeln. (Siehe dazu unten den Begriff ‚NS-Raubkunst‘).“ Weiter heisst es: „NS-Raubkunst: [...] Entscheidend ist für den Bund im Sinne der Washingtoner Richtlinien und der Folgeerklärungen die Frage, ob ein Handwechsel zwischen 1933–1945 in seiner Wirkung konfiskatorisch war. Neben der direkten Konfiskation fallen so auch z. B. Scheinverkäufe, Verkäufe zu Schleuderpreisen, Verkäufe ohne Legitimation unter den Begriff der NS-Raubkunst. Auch *bei ‚Fluchtkunst‘, ‚Fluchtgut‘ oder ‚verfolgungsbedingtem Entzug‘ muss dementsprechend geprüft werden, ob der Handwechsel konfiskatorisch war, und ob es sich daher um NS-Raubkunst handelt, damit gerechte und faire Lösungen erreicht werden.*“⁴⁴

Gemäss dem Glossar versteht das BAK unter „Konfiskation“ die „Wegnahme von Gütern oder Vermögensteilen ohne Entschädigung; in der Regel durch staatliche Instanzen“. Im gleichen Glossar weist das BAK im Übrigen auch darauf hin, dass der Begriff „verfolgungsbedingter Entzug“ kein Bestandteil internationaler Vorgaben ist, sondern seit der Washingtoner Erklärung von 1998 in der Bundesrepublik Deutschland verwendet wird.

Im Bericht des EDI/EDA (Eidgenössisches Department des Inneren und Eidgenössisches Department des Äusseren) von 2010, der im Nachgang zu Terezín verfasst worden war, wurde Fluchtgut noch nicht erwähnt. Im angehängten Glossar wurde NS-Raubkunst wie folgt definiert: „NS-Raubkunst: Gemäss Art. 5 der Washington Conference Principles on Nazi-Confiscated Art werden darunter Werke verstanden, die von den Nationalsozialisten konfisziert wurden.“⁴⁵ Erst der zweite Bericht des EDI/EDA über die Periode 2011 bis 2016 enthielt im Anhang 11 vom April 2016 die heute noch

⁴⁴ Ebd., S. 3 (Hervorhebungen beigefügt).

⁴⁵ Bericht EDI/EDA über den Stand der Arbeiten im NS-Raubkunstbereich, insbesondere im Bereich Provenienzforschung vom 24.11.2010, S. 31. Online unter: https://www.bak.admin.ch/dam/bak/de/dokumente/raubkunst/berichte/bericht_edi_eda_zumstandderarbeitenimns-raubkunstbereichinsbeson.pdf.download.pdf/bericht_edi_eda_zumstandderarbeitenimns-raubkunstbereichinsbeson.pdf (Stand: 30.05.2024).

massgebliche Definition des BAK, welche Fluchtkunst einbezieht, wenn der Handwechsel in seiner Wirkung „konfiskatorisch“ war.⁴⁶

Im Sinne des Berichts des EDI/EDA aus dem Jahr 2016 untersuchte das BAK die bundeseigenen bzw. bundesnahen Kunstsammlungen in seinem Zuständigkeitsbereich erneut systematisch auf Handwechsel im Zeitraum 1933 bis 1945 bzw. auf allfällige konfiskatorische Wirkung von Handwechseln.⁴⁷ Die geprüften Werke wurden in einem eigenen Ampelsystem mit den Kategorien A, B, C und D eingestuft. Im Ergebnis konnten über 180.000 Werke der Kategorie A (Provenienz ist rekonstruierbar und unbedenklich – Raubkunst kann mit hoher Wahrscheinlichkeit ausgeschlossen werden) und über 60.000 Werke der Kategorie B (Provenienz hat Lücken, vorhandene Informationen lassen auf eine unbedenkliche Provenienz schliessen) zugeordnet werden. Ein Werk wurde der Kategorie D (Raubkunst) zugeordnet und acht Werke der Kategorie C (Provenienz von 1933 bis 1945 nicht eindeutig geklärt oder weist Lücken auf; die vorhandenen Informationen weisen auf mögliche Zusammenhänge mit NS-Raubkunst hin). Die neun Werke in den Kategorien C und D wurden in die Lost-Art-Datenbank aufgenommen.⁴⁸

1.2.2.2 Motion Pult / Unabhängige Kommission für historisch belastetes Kulturerbe

Im Nachgang zur Motion Pult⁴⁹ erliess der Bundesrat am 22. November 2023 die Verordnung über die unabhängige Kommission für historisch belastetes Kulturerbe (VUKBK).⁵⁰ Gemäss den Erläuterungen zur VUKBK verzichtet der Bundesrat bewusst auf eine Definition des Anwendungsbereichs und damit auf die ursprünglich vom Motionär Jon Pult geforderte (aber von den Räten abgelehnte) Gleichsetzung von Fluchtgut und Raubgut: „Auf eine Legaldefinition des vom Motionär genutzten Begriffs ‚NS-verfolgungsbedingt entzogen‘ und ‚Kulturgüter aus kolonialen Kontexten‘ wird explizit verzichtet. Dies unterstreicht nicht nur die vom Motionär geforderte Unabhängigkeit der Kommission, es entspricht zudem der langjährigen Haltung des Bundes, wonach jeder Fall

⁴⁶ Bericht EDI/EDA über den Stand der Arbeiten des Bundes im Bereich der NS-Raubkunst im Zeitraum von 2011–2016. Online unter: https://www.bak.admin.ch/dam/bak/de/dokumente/raubkunst/berichte/bericht_edi_eda_ueberdenstandderarbeitendesbundesimbereichdernes-.pdf.download.pdf/bericht_edi_eda_ueberdenstandderarbeitendesbundesimbereichdernes-.pdf (Stand: 30.05.2024).

⁴⁷ Zur ersten Untersuchung mit Abschlussbericht von 1998, vgl. Fussnote 28.

⁴⁸ Vgl. BAK, Provenienzbericht, Teil 1, November 2018, S. 1, 23f.; BAK, Provenienzbericht, Teil 2, Dezember 2020, S. 48ff., Anhang. Online unter: <https://www.bak.admin.ch/bak/de/home/kulturerbe/raubkunst.html> (Stand: 30.05.2024).

⁴⁹ Vgl. online unter: <https://www.parlament.ch/de/ratsbetrieb/suche-curia-vista/geschaefft?AffairId=20214403> (Stand: 30.05.2024).

⁵⁰ Vgl. online unter: <https://www.fedlex.admin.ch/eli/oc/2023/742/de> (Stand: 30.05.2024).

einzelfallspezifisch – unabhängig allfälliger Terminologien – behandelt werden soll.“ (Erläuterungen zur VUKBK, Ziffer 2, Art. 2 c)

1.2.2.3 Zürcher Stadtrat

Der Stadtrat der Stadt Zürich geht in den Erläuterungen zum Subventionsvertrag mit der Zürcher Kunstgesellschaft vom 9. März 2022 davon aus, dass mit „der Erklärung von Terezín [...] eine Erweiterung der Sachverhalte, die vom Begriff Raubkunst erfasst werden, einher[ging], in dem festgehalten wurde, dass auch Verkäufe in einer Zwangslage davon erfasst werden. Aufgrund dieser Erweiterung kann je nach den Umständen des Einzelfalles auch Kunst, die zur Finanzierung der Flucht veräussert werden musste, unter die Washingtoner Richtlinien fallen, auch sogenanntes ‚Fluchtgut‘.“⁵¹ Der Stadtrat verweist dabei einerseits auf das oben zitierte Glossar des BAK, andererseits auf weitergehende Forderungen seitens des Schweizerischen Israelitischen Gemeindebunds und von Nationalrat Pult, wonach auch Fluchtgut unter die Washingtoner Richtlinien fallen könne, sowie darauf, dass „die Begrifflichkeiten und ihre Auslegung, respektive die Sachverhalte, die von den Washingtoner Richtlinien und den Folgeerklärungen erfasst werden, im Wandel und noch nicht eindeutig geklärt sind. [...] Vor dem Hintergrund der bereits erfolgten und sich weiter abzeichnenden Entwicklung ist es *für die Stadt Zürich von Bedeutung, dass die Zürcher Kunstgesellschaft die Washingtoner Richtlinien und ihre Folgeerklärungen zeitgemäss entsprechend der geltenden Entwicklung umsetzt.*“⁵²

1.2.2.4 Zürcher Kunstgesellschaft

Die Zürcher Kunstgesellschaft verhält sich im Strategiepapier für die eigene Provenienzforschung (Stand 22. Dezember 2023) zu dem Begriff „NS-verfolgungsbedingt entzogenes Kulturgut“ wie folgt: „[...] Im neuen Subventionsvertrag mit der Stadt Zürich hat sich die Zürcher Kunstgesellschaft zudem dazu verpflichtet, sich bei der Provenienzforschung am Begriff ‚*NS-verfolgungsbedingt entzogene Kulturgüter*‘ zu orientieren (vgl. Anhang 1: Subventionsvertrag; Anhang 2: Glossar). Darunter können nach vertiefter Erforschung und Klärung spezifischer Sachverhalte *auch Verkäufe von Kunstwerken durch Emigrantinnen und Emigranten in sogenannt sicheren Drittländern ausserhalb des Machtbereichs der Nationalsozialisten, so etwa in der Schweiz fallen.* Diese Entwicklung erfolgt vor

⁵¹ Online unter: https://www.stadt-zuerich.ch/portal/de/index/politik_u_recht/stadtrat/geschaefte-des-stadtrates/stadtratsbeschluesse/2022/Mrz/StZH_STRB_2022_0201.html (Stand: 30.05.2024), S. 10.

⁵² Ebd., S. 12 (Hervorhebungen beigefügt).

dem Hintergrund einer breiten gesellschaftlichen und politischen Debatte. [...] Wenn ein Werk offensichtlich ausschliesslich aufgrund der verfolgungsbedingten Emigration veräussert wurde – *ein kurzfristiger Verkauf etwa zur Flucht aus NS-kontrolliertem Gebiet erfolgte, keine freie Verfügung über den Verkaufserlös bestand, ein mit vergleichbaren Markttransaktionen nicht angemessener Kaufpreis festgelegt wurde oder der Verkauf zur Sicherung der Existenz etwa bei Berufsverboten oder anderen staatlichen Verfolgungsmassnahmen im Aufenthaltsland erfolgte* –, ist das Kunsthaus Zürich gemäss den 1998 von der Schweiz anerkannten Washingtoner Prinzipien und der Folgeerklärung von Terezín 2009 bereit, soweit dies mit einem zumutbaren Aufwand möglich ist, Erben ausfindig zu machen, sie entsprechend zu informieren und fallspezifisch nach einvernehmlichen ‚fairen und gerechten Lösungen‘ zu suchen.“⁵³

1.2.2.5 Fazit zum schweizerischen Verständnis

Die Diskussion um die Anwendung der Washingtoner Prinzipien auf Fluchtgut kam im Wesentlichen in den letzten 15 Jahren auf. Vorher wurde davon ausgegangen, dass Fluchtgut als historische Kategorie relevant war, aber ausserhalb der Restitutionsdebatte stand. Der ursprünglich historisch angelegte Begriff wurde in die rechtliche Diskussion gegen und für eine allfällige Restitution einbezogen, wobei der Begriff anfänglich eher als ein Grund gegen und später eher als ein Grund für eine Restitution verwandt wurde. Heute ist in der Schweiz nicht mehr ernsthaft strittig, dass im Sinne einer zumindest analogen oder „moralischen“ Anwendung der Washingtoner Prinzipien im Einzelfall auch Fluchtgut unter NS-Raubkunst fallen kann und einer gerechten und fairen Lösung zuzuführen ist. Die Auslegung des Kriteriums der konfiskatorischen Wirkung im Sinne des BAK scheint sich insoweit zu wandeln. Verschiedene Stellen, darunter die Zürcher Kunstgesellschaft und das Kunstmuseum Basel, praktizieren ein weitergehendes Verständnis von NS-Raubgut und bewerten im Einzelfall sogenannte Fluchtgutfälle als NS-verfolgungsbedingten Entzug. Auch wird zum Teil eine Gleichsetzung von NS-Raubkunst und Fluchtgut, wie sie Andrea Raschèr heute vertritt und wie sie Jon Pult im Nationalrat vertrat, vorgenommen.⁵⁴

⁵³ Online unter: https://kunsthausrelaunch8251-live-a33132ecc05c-1c0f54b.divio-media.net/documents/Strategie_Provenienzforschung_2023_Final_DE_Angepasst_202312.pdf (Stand: 30.05.2024), Ziffern 1 und 3, S. 2, 3 (Hervorhebungen beigelegt).

⁵⁴ Wohl ebenso Ossmann, Olaf, Fluchtgut – Der Versuch eines voreingenommenen Vorwortes, in: Peter Mosimann/Beat Schönenberger (Hg.), Fluchtgut – Geschichte, Recht und Moral, Bern 2015. Ähnlich Buomberger, Thomas, Fluchtgut – ein zufälliger Begriff, in: KUR 1 (2020), S. 2ff.; vgl. auch NZZ 03.11.2016, S. 10; zur Kritik an Buomberger vgl. Francini, Esther Tisa, Anja Heuß, Georg Kreis, Fluchtgut – ein sinnvoller Begriff, in: NZZ vom 23.11.2016, S. 9.

Der Zürcher Stadtrat ist sich dieser Entwicklung bewusst und erwartet eine „zeitgemässe“ Umsetzung und damit wohl eine mit Blick auf die Opfer und ihre Nachkommen grosszügigere Umsetzung, als sie das BAK seit 2016 vorgibt.

1.2.3 Deutsche Handreichung und Vermutungsregelung

In der Bundesrepublik Deutschland wurde eine rechtlich nicht bindende Orientierungshilfe zur Umsetzung der Gemeinsamen Erklärung erlassen, eine sogenannte Handreichung, mit der sich Bund, Länder und kommunale Spitzenverbände zur Umsetzung der Washingtoner Erklärung bekannten.⁵⁵ Laut Mandatsvertrag kann die bundesdeutsche Handreichung bei der Auslegung ergänzend herangezogen werden (Ziffer 2, I. 2. Mandatsvertrag). Nach der Handreichung gelten gewisse Vermutungsregelungen. So gilt für jüdische Geschädigte für die Zeit ab dem 30. Januar 1933 die Vermutung der Kollektivverfolgung (S. 34) sowie bei Verlusten aufgrund eines Rechtsgeschäfts die Vermutung, dass „Vermögensverluste von NS-Verfolgten im Verfolgungszeitraum ungerechtfertigte Entziehungen waren“ (S. 35f.).

Zur Fluchtgut-Konstellationen heisst es in der Handreichung: „Der Umstand, dass eine Veräußerung außerhalb dieser Gebiete stattgefunden hat, schließt nicht von vornherein aus, dass ein NS-verfolgungsbedingter Entzug vorliegt.“ (S. 23) Die Spruchpraxis der deutschen Beratenden Kommission geht, gestützt auf die Handreichung, von einem weiten Begriffsverständnis aus, wobei sich im Falle von Veräusserungen im nichtbesetzten Ausland die Empfehlungen über die Jahre gewandelt haben. Bereits 2005, im ersten Fluchtgut-Fall (Fall Freund),⁵⁶ entschied die Kommission auf Restitution, allerdings ohne publizierte Begründung und vor dem Hintergrund, dass das Bild von den Nationalsozialisten für das Führermuseum erworben worden war.⁵⁷ In einigen Fällen wurden Ansprüche abgewiesen, wenn von einem angemessenen Verkaufspreis auszugehen war (siehe hierzu

⁵⁵ Vgl. Handreichung. Online unter: <https://kulturgutverluste.de/sites/default/files/2023-04/Handreichung.pdf> (Stand: 30.05.2024)

⁵⁶ Vgl. <https://www.beratende-kommission.de/de/empfehlungen#s-freund-bundesrepublik-deutschland> (Stand: 30.05.2024).

⁵⁷ Vgl. dazu Francini, 20 Jahre Washingtoner Prinzipien, S. 72f.

die Fälle Lévy 2014⁵⁸ und Flechtheim 2016⁵⁹), in anderen Fällen wurde eine Restitution empfohlen (siehe hierzu die Fälle Emden 2019⁶⁰ und Grawi 2021⁶¹).

1.2.4 Prüfungsschema NS-verfolgungsbedingter Entzug und Rechtsfolge

Die rechtshistorischen Ausführungen machen deutlich, dass die Beurteilung von Raubkunst in den letzten 25 Jahren lokal wie international eine breite Entwicklung durchlaufen hat. Angesichts des klaren Auftrags, Rechtsrat zu unterlassen, wurde, nach intensiven Diskussionen, davon abgesehen, ein konkretes Prüfschema für Fälle vorzustellen, deren Veräusserung im Kontext der Flucht ausserhalb des NS-Machtbereichs erfolgte. Es ist aber – insbesondere für eine Sammlung wie der Vorliegenden – deutlich, dass ein solches dringend gebraucht wird, um diese Fälle entscheiden zu können. Mit Blick auf die von der Schweiz unterzeichneten *Best Practices* ist es nun angemessen, ein solches Prüfschema opferorientiert zu fassen. Denn die Washingtoner *Best Practices* stellen nicht nur klar, dass „alle Veräusserungen von Kunstwerken durch NS-Verfolgte abhängig von den Umständen des Verkaufs als unfreiwillige Eigentumsübertragungen gelten können“. Sie reklamieren darüber hinaus in Buchstabe D, dass der Massstab für gerechte und faire Lösungen die Perspektive der Opfer sein muss („Gerechte und faire Lösungen‘ bedeutet in erster Linie gerechte und faire Lösungen für die Opfer“). Schliesslich, mit Blick auf die Rechtsfolge, statuiert Buchstabe D, dass die vorrangige gerechte und faire Rechtsfolge die Restitution ist („die primäre gerechte und faire Lösung neben anderen gerechten und fairen Lösungen [ist] die Restitution.“)⁶²

Bei Vorliegen der Voraussetzungen und damit der Bejahung eines NS-verfolgungsbedingten Entzugs ist die Rechtsfolge eine „gerechte und faire Lösung“, wie sie die Washingtoner Prinzipien in Nummer 8 vorsehen.⁶³ In den Vorgaben des BAK für gerechte und faire Lösungen reicht das Spektrum von der

⁵⁸ Vgl. <https://www.beratende-kommission.de/de/empfehlungen#s-levy-bayerische-staatsgemaeldesammlungen> (Stand: 30.05.2024). „Wenn das Bild 1940 oder 1941 in New York, also im sicheren Ausland, von der Miterbin Else Bergmann auf einer öffentlichen Versteigerung verkauft wurde, kann man nicht daran zweifeln, dass sie den damaligen Marktpreis erzielt hat. Es kann nicht angenommen werden, dass die Washingtoner Erklärung selbst bei weitestmöglicher Auslegung und damit Ausdehnung auf Zwangsverkäufe oder sonstige Formen eines verfolgungsbedingten Entzugs, die Rückabwicklung derartiger zivilrechtlich wirksamer Verkäufe durch die rechtmäßigen Eigentümer in New York und daran anschließender Weiterveräußerungen zum Ziel hat.“

⁵⁹ Vgl. <https://www.beratende-kommission.de/de/empfehlungen#s-flechtheim-stiftung-kunstsammlung-nordrhein-westfalen> (Stand: 30.05.2024).

⁶⁰ Vgl. <https://www.beratende-kommission.de/de/empfehlungen#s-emden-bundesrepublik-deutschland> (Stand: 30.05.2024).

⁶¹ Vgl. <https://www.beratende-kommission.de/de/empfehlungen#s-grawi-landeshauptstadt-duesseldorf> (Stand: 30.05.2024). „Angesichts dieser Sachlage ist die Kommission zu dem Ergebnis gekommen, dass Kurt Grawis Verkauf des Gemäldes *Füchse* als NS-verfolgungsbedingter Entzug anzusehen ist, obwohl der Verkauf außerhalb des NS-Machtbereichs seinen Abschluss gefunden hat und nach dem jetzigen Kenntnisstand die Bezahlung eines angemessenen Kaufpreises und die Möglichkeit der freien Verfügung darüber plausibel sind.“

⁶² Siehe auch Kapitel 1.2.5.

⁶³ Vgl. <https://www.state.gov/washington-conference-principles-on-nazi-confiscated-art/> (Stand: 30.05.2024).

Restitution bis zur Nennung des verfolgten Vorbesitzers.⁶⁴ Das Strategiepapier der Zürcher Kunstgesellschaft spezifiziert nicht, wie eine gerechte und faire Lösung aussehen könnte. Das Kunstmuseum Basel vertrat in seiner jüngsten Entscheidung zu einem Fall von NS-verfolgungsbedingtem Entzug die Auffassung, dass die „Restitution von Fluchtgut [...] möglich [ist], [...] allerdings die Ausnahme [bildet]“.⁶⁵ Mit der Verabschiedung der *Best Practices for the Washington Conference Principles on Nazi-Confiscated Art* vom 5. März 2024 wurde nun klargestellt, dass eine „faire und gerechte Lösung“ einerseits aus der Perspektive der Opfer bewertet werden müsse und andererseits, dass die „primäre“ faire und gerechte Lösung „die Restitution neben anderen gerechten und fairen Lösungen“ darstellt („Just and fair solutions‘ means just and fair solutions first and foremost for the victims of the Holocaust (Shoah) and other victims of Nazi persecution and for their heirs. In principle, as set out in the Terezín Declaration, the primary just and fair solution is restitution, among other just and fair solutions.“).⁶⁶ Sofern die Schweiz als Unterzeichnerstaat diese nichtbindenden Regeln übernehmen wird, heisst das wohl, dass, sofern ein Fluchtgutfall als NS-verfolgungsbedingter Entzug bewertet wird, die Konsequenz eine Restitution an die Opfer in Betracht kommt.

Anders als bei einem Handwechsel ausserhalb des NS-Machtbereichs kann bei Fällen, bei denen der Handwechsel im Deutschen Reich oder in einem vom Deutschen Reich besetzten Land erfolgte, die Vermutungsregel zugunsten der Opfer im Sinne einer Beweiserleichterung herangezogen werden, wie es in anderen europäischen Ländern bereits Praxis ist.

1.2.5 Fazit

Sowohl der Mandatsvertrag für die vorliegende Evaluation als auch der Subventionsvertrag gehen klar über die Vorgaben des BAK hinaus und ermöglichen auch eine Einzelfallprüfung unabhängig vom Kriterium der im Ergebnis konfiskatorischen Wirkung. Die *Best Practices*, verstanden als eine Erweiterung der bisherigen Regeln, ermöglichen darüber hinaus einen Perspektivwechsel zugunsten der Opfer und damit eine Verstärkung von deren Interessen, sowie primär (*primary*) eine Restitution auch bei Fällen von Handwechseln ausserhalb des NS-Machtbereichs.

⁶⁴ Vgl. <https://www.bak.admin.ch/bak/de/home/kulturerbe/raubkunst/gerechte-und-faire-loesungen.html> (Stand: 30.05.2024) und da auch das verlinkte Merkblatt „Faktoren bei gerechten und fairen Lösungen“.

⁶⁵ <https://kunstmuseumbasel.ch/de/forschung/provenienzforschung/gemaelde-von-henri-rousseau> (Stand: 30.05.2024).

⁶⁶ <https://www.state.gov/best-practices-for-the-washington-conference-principles-on-nazi-confiscated-art/> (Stand: 30.05.2024).

1.3 Zeithistorische und ethische Grundlagen

Das Mandat zur Überprüfung der Provenienzforschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle geht auf einen öffentlichen Konflikt zurück, der durch die Präsentation der Sammlung E. G. Bührle im Kunsthaus Zürich ausgelöst wurde. Gegenstand des Konflikts war die Frage nach dem richtigen Umgang mit den Kunstwerken der Bührle-Sammlung, die aufgrund der Biografie ihres Sammlers Emil Bührle und aufgrund der Provenienzen der von ihm erworbenen Kunstwerke heftige Diskussionen auslöste. Unmittelbar dem Mandat vorausgegangen war der Bericht von Prof. Dr. Matthieu Leimgruber von der Universität Zürich, der ausgehend von der Biografie und dem wirtschaftlichen Erfolg von Emil Bührle dessen Sammlung im historischen Kontext beleuchtete.⁶⁷ Dokumentiert wird der enorme Umfang an Kriegsmaterial, welche Bührles Werkzeugmaschinenfabrik Oerlikon zwischen 1940 und 1944 an die Achsenmächte verkaufte. Darüber hinaus wird gezeigt, wie Bührle indirekt von Zwangsarbeiter*innen in den NS Konzentrationslagern Ravensbrück und Sachsenhausen profitiert hat.⁶⁸ Auch nach der Veröffentlichung der Studie von Prof. Dr. Matthieu Leimgruber ebte der Konflikt um den Umgang mit der Sammlung nicht ab. Im Gegenteil: Durch die Arbeit von Erich Keller, einem ehemaligen wissenschaftlichen Mitarbeiter in dem von Matthieu Leimgruber geleiteten Projekt, wurde die wissenschaftliche Unbefangenheit dieser Auftragsarbeit infrage gestellt.⁶⁹ Erich Keller konnte sich dabei auf ältere Vorarbeiten stützen, etwa das bereits 1999 erschienene Buch von Thomas Buomberger über Raubkunst oder das von Thomas Buomberger und Guido Magnaguagno 2015 publizierte *Schwarzbuch Bührle* mit dem Untertitel *Raubkunst für das Kunsthaus Zürich?*⁷⁰ Den darüber hinaus reichenden Hintergrund der gesamten Debatte bildete die schweizerische Auseinandersetzung mit der Frage nach dem Umgang mit den Folgen des Zweiten Weltkriegs und mit

⁶⁷ Vgl. Historisches Seminar – Forschungsstelle für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, Lehrstuhl Prof. Dr. Matthieu Leimgruber, *Kriegsgeschäfte, Kapital und Kunsthaus*, 2020. Online unter: https://www.stadt-zuerich.ch/kultur/de/index/kultur_stadt_zuerich/leitbild-publikationen/forschungsbericht_buehrle.html (Stand: 30.05.2024). Auftraggeber des Forschungsberichts waren das Präsidialdepartement der Stadt Zürich und die Direktion der Justiz und des Innern des Kantons Zürich.

⁶⁸ Vgl. Leimgruber, *Kriegsgeschäfte*: „Erst nach Veröffentlichung der Studien von Peter Hug und Daniel Heller über die Rüstungsexporte der WO an NS-Deutschland wurde bekannt, dass die von Emil Bührle mitgegründete Ikaria GmbH während des Zweiten Weltkrieges von NS-Zwangsarbeit profitiert hatte.“ (S. 57) Durch die Herstellung von Waffen in Lizenz im KZ Ravensbrück gingen laut dem Bericht von Leimgruber insgesamt „870,000 Franken an Emil Bührle“ (S. 58). Yves Demuth verweist darüber hinaus 2021 in einem Artikel im *Beobachter* auf die „fürsorgerische Zwangsarbeit“, welche in Dietfurth in einer ab dem 08.08.1941 Bührle gehörenden Spinnerei noch in der Nachkriegszeit betrieben wurde. Vgl. Demuth, Yves, *Schweizer Zwangsarbeiterinnen. Eine unerzählte Geschichte der Nachkriegszeit*, Zürich 2023. Als Artikelserie erstmals im *Beobachter* am 26.08.2021.

⁶⁹ Vgl. Keller, Erich, *Das kontaminierte Museum. Das Kunsthaus Zürich und die Sammlung Bührle*, Zürich 2021, insb. S. 66–68. Darauf aufbauend erschien ab dem 09.10.2021 eine vierteilige Serie von Daniel Binswanger in der Online-Zeitschrift *Republik*, die zusätzliche Kritik vortrug. Vgl. <https://www.republik.ch/2021/10/09/serie-buehrle-connection-teil-1-der-kunsthaus-deal> (Stand: 30.05.2024).

⁷⁰ Vgl. Buomberger, Thomas, *Raubkunst – Kunstraub. Die Schweiz und der Handel mit gestohlenen Kulturgütern zur Zeit des Zweiten Weltkrieges*, Zürich 1998, und Buomberger, Thomas/Guido Magnaguagno (Hg.), *Schwarzbuch Bührle. Raubkunst für das Kunsthaus Zürich?*, Zürich 2015.

dem Holocaust. Diese Debatte ist zwar inzwischen selbst Gegenstand historischer Darstellungen, aber auf verschiedenen Ebenen weiter aktuell. Die historischen, ethischen und juristischen Dimensionen dieser Auseinandersetzung lassen sich erahnen, wenn man auf die rund 12.000 Seiten umfassenden 30 Einzelberichte der Unabhängigen Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg (UEK) blickt, die unter der Federführung von Prof. Dr. Jean-Francois Bergier 2002 publiziert wurden. Darin wird die Flüchtlingspolitik der Schweiz thematisiert, auch die Verflechtung schweizerischer Unternehmen mit dem nationalsozialistischen Wirtschaftsraum, einschliesslich der Aktivitäten der Rüstungsindustrie und der Kriegsmaterialexporte, sowie der Handel mit „Flucht- und Raubkulturgütern“ untersucht. Eins der Themen der damaligen internationalen Diskussion war der Umgang mit sogenannten nachrichtenlosen Vermögen.⁷¹ Zu diesen Themenfeldern sind seit den Forschungen der UEK zahlreiche weitere Publikationen erschienen, unter anderem kürzlich ein Sammelband über die seither geführte Diskussion und Praxis im Umgang mit Raubkunst.⁷²

Warum ruft aus den zahlreichen Themenfeldern, die der Bericht der UEK berührt, gerade die Frage nach der geleisteten oder nicht geleisteten Restitution von Kunstwerken noch heute eine sehr emotional geführte Diskussion in der Schweiz hervor? Dafür gibt es wohl verschiedene Ursachen. Anthropologisch betrachtet, so hat es der deutsch-israelische Historiker Dan Diner beschrieben, komme dem „persönlichen Eigentumstitel“⁷³ an einem Kunstobjekt mehr zu, als daraus dauerhaften Nutzen zu ziehen: „Genau genommen reflektiert das Eigentum die Tugenden der Person des Eigentümers; es ist im materiellen wie im geistigen Sinne Ausdruck seiner Persönlichkeit.“⁷⁴ Im Falle von Eigentum, das im Zusammenhang mit Mord oder Verbrechen erworben wurde, spiegelt das Eigentum das spezifische Verbrechen.

Als sich 1943 allmählich die Dimension des Genozids an den europäischen Juden abzuzeichnen begann, zeigte sich, wie Diner ausführt, dass sich mit dem Morden, der industriellen Fabrikation von Leichen in für das Töten von Menschen errichteten Schlachthäusern, ein weiterer Abgrund auftat. Der Genozid war auch ein in seiner Dimension und Durchführung schier unfassbarer Raubmord. Daher verbindet sich mit dem Raubgut oder, juristisch formuliert, mit dem NS-verfolgungsbedingten Entzug von Kulturgütern eine Auseinandersetzung mit dem Holocaust, die nach wie vor andauert. Weil die Nationalsozialisten alle Juden in ihrem weit ausgreifenden Herrschaftsbereich, soweit sie es konnten, ermordeten, fehlten in Bezug auf das geraubte Gut zudem oftmals rechtmässige Erben. Wenn in einem Dorf sämtliche Juden und Jüdinnen ermordet worden waren, wer sollte sie dann beerben? Die

⁷¹ Vgl. <https://www.uek.ch/de/schlussbericht/synthese/uekd.pdf> (Stand: 30.05.2024).

⁷² Vgl. Doll, Nikola (Hg.), Museen in der Verantwortung. Positionen im Umgang mit Raubkunst, Zürich 2014. In dem Sammelband werden zahlreiche Aspekte in Form von kurzen Essays diskutiert.

⁷³ Diner, Dan, Restitution. Über die Suche des Eigentums nach seinem Eigentümer, in: Inka Bertz/Michael Dorrman (Hg.), Raub und Restitution. Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis heute, Göttingen 2008, S. 16–28, S. 16.

⁷⁴ Ebd.

Tatsache, dass die Juden Europas jeweils Staatsbürger der Länder waren, in denen sie lebten, diese Länder aber teils aktiv oder passiv in ihre Ermordung involviert waren, disqualifizierte diese Staaten, die Rechtsnachfolge der ermordeten Juden anzutreten.⁷⁵ Die Frage nach den Möglichkeiten von Restitution nach dem Genozid hatte von Anfang an besondere Bedeutung: Die Täter sollten nicht noch die Erben sein.

Welche Rolle spielte und spielt die Schweiz in diesem Zusammenhang? Neben den Tätern gab es – so sahen es die jüdischen Vereinigungen und auch die Alliierten – weitere Profiteure des nationalsozialistischen Raubmords. Die Rolle der politisch neutralen Eidgenossenschaft war Gegenstand von Kontroversen, die bereits 1945 einsetzten. Spätestens die UEK hat aufgezeigt, dass auch Eidgenossen in vielfacher Weise Profiteure des Holocaust waren. Es ist kein Zufall, dass die Schweiz bereits 1945 von den Alliierten unter Druck gesetzt wurde, über Restitutionen nachzudenken.⁷⁶ Emil Bührle hat genau in der Phase, in der aufgrund der NS-Verfolgung eine grosse Menge von Kunstwerken auf den Markt kam, seine Sammlung angelegt. Auch wenn im Folgenden entsprechend dem Mandat ausschliesslich der Fokus auf die 205 Dauerleihgaben der Stiftung E. G. Bührle gelegt wird, sind diese natürlich im Kontext all seiner Erwerbungen der Jahre 1936 bis 1956 zu sehen. Bührle hat seine Sammlertätigkeit ausschliesslich vor dem Hintergrund seiner ästhetischen Vorlieben erklärt: „Das Wichtigste für den Sammler ist die Qualität.“⁷⁷ Den historischen Kontext, den Moment, an dem er 1936 mit dem Sammeln begonnen hat, blendet er aus. Aus heutiger Perspektive stellt sich die Frage, wodurch sich sein Sammeln auszeichnete: Hätte er ohne die Verfolgung der europäischen Juden überhaupt diese Werke kaufen können? Würde es diese Sammlung ohne – nicht juristisch gemeint – NS-verfolgungsbedingten Erwerb überhaupt geben? Und was bedeutet es nun, diese Sammlung als Ganzes öffentlich zu präsentieren? Die Bedeutung dieser Frage ergibt sich im Wesentlichen aus den Resultaten der Provenienzforschung.

1.4. Provenienz

Im Titel des Mandats steht bereits die entscheidende Aufgabe: die „Überprüfung der Provenienzforschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle“.⁷⁸ Die zwei folgenden Kapitel unseres

⁷⁵ Das führte zur Notwendigkeit, so etwas wie ein „jüdisches Volk“ als gleichsam staatlichen Erben neu zu erschaffen. Vgl. Moses, Siegfried, Die jüdischen Nachkriegsforderungen, Tel Aviv 1944.

⁷⁶ Vgl. Nietzel, Benno, 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, Zürich 2024, S. 99–123.

⁷⁷ Bührle, Emil, Vom Werden meiner Sammlung (Juni 1954), in: Leimgruber, Dokument 3, S. 218–221, hier S. 29.

⁷⁸ Vgl. Stadt Zürich, Kanton Zürich und Zürcher Kunstgesellschaft, Konzept: Überprüfung der Provenienzforschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle, 24.08.2022. Online unter: [https://stadt-zuerich.ch/content/dam/stzh/portal/Deutsch/Medienmitteilungen/2022/august/Konzept Überprüfung Provenienzforschung Sammlung Bührle.pdf](https://stadt-zuerich.ch/content/dam/stzh/portal/Deutsch/Medienmitteilungen/2022/august/Konzept%20Überprüfung%20Provenienzforschung%20Sammlung%20Bührle.pdf) (Stand: 30.05.2024.), S. 2.

Berichts widmen sich entsprechend dieser Aufgabe. In Kapitel 2 wird erstmals eine Sichtung der von der Stiftung vorgelegten Provenienzforschung vorgenommen. Kapitel 3 unternimmt eine exemplarische, in die Tiefe gehende Überprüfung der Provenienzen von fünf Werken.⁷⁹ Im Anschluss folgen die darauf gestützten Empfehlungen an die Zürcher Kunstgesellschaft.

Provenienzforschung ist infolge der oben geschilderten historischen Entwicklung des *soft law* zu einer ständig wichtiger werdenden Methode geworden, um die Herkunft von Kunstwerken so zu bestimmen, dass im Falle eines historischen Unrechtskontextes eines NS-verfolgungsbedingten Entzugs eine faire und gerechte Lösung möglich wird. Obwohl Provenienzforschung gemeinhin als Teil der Kunstgeschichte verstanden wird, weil es dort immer schon eine Tätigkeit gab, die man so nannte, ist das, was seit den Washingtoner Prinzipien von 1998 darunter verstanden wird, eigentlich etwas anderes. Es geht hierbei nicht mehr vor allem um die Authentizität und Geschichte eines Werks. Untersucht werden nun vor allem Marktbedingungen, Händlernetze und Vermögenstransfers. Insofern hat sich die Provenienzforschung von der ursprünglich kunstgeschichtlichen Disziplin entfernt, als sie nun eigentlich Sozial- und Wirtschaftsgeschichte betreibt.⁸⁰

Provenienzforschung entscheidet nicht darüber, was bei einem NS-verfolgungsbedingt entzogenen Werk eine „faire und gerechte“ Lösung ist, aber sie ist eine wesentliche Bedingung dafür, eine solche Entscheidung zu finden. Da die von Washington ausgehenden Prinzipien in der Schweiz bisher nicht zu einer rechtlichen Regelung geführt haben – genauso wenig wie in den meisten Ländern, die sie und ihre Folgeerklärungen unterzeichnet haben –, bleibt die Entscheidung für eine „faire und gerechte“ Lösung stark von historischen und moralischen Wertungen bestimmt. Das Team, welches mit dem Mandatsträger an diesem Bericht gearbeitet hat, ist daher interdisziplinär aufgestellt: Juristen und Juristinnen, Historiker, Kunsthistorikerin und ein Philosoph/Ethiker waren beteiligt. Gerade weil die Provenienzforschung eine so wichtige Funktion einnimmt, um am Ende eine auf juristische, historische und moralische Erkenntnisse und Kategorien gestützte Entscheidung vorzubereiten, war für uns die Auswahl einer bestimmten Methode von Bedeutung.

Die auf Fragen der NS-Verfolgung neu ausgerichtete Provenienzforschung hat verschiedene Methoden, Standards und Qualitäten entwickelt. Für diesen Bericht ist vor allem ein Aspekt zentral: Die von der Bührlé-Stiftung vorgelegte Provenienzforschung hat die Geschichte von Kunstwerken in ihr Zentrum gestellt. Die dabei geprägten Kategorien und Kriterien werden im nächsten Kapitel näher analysiert. Im Gegensatz dazu wurden in diesem Bericht nicht die Kunstwerke, sondern die Personen, die mit ihnen verbunden sind, ins Zentrum gestellt. Der vorliegende Bericht folgt also in seinen

⁷⁹ Wobei sich bei der exemplarischen Überprüfung des Bildes *Landschaft* von Paul Cézanne, um 1879, welches dem jüdischen Ehepaar Berthold und Martha Nothmann gehört hatte, für die Provenienzforscherin Irena Strelow noch ein sechster Fall ergab, nämlich ein weiteres, bisher als solches nicht erkanntes Werk aus der Sammlung Nothmann von Pierre-Auguste Renoir, *Dahlien*, 1885/90.

⁸⁰ Vgl. Lahusen, Benjamin, Vom *hard law* zum *soft law* und wieder zurück? Die Rückerstattung nationalsozialistischer Raubkunst seit 1945, in: *Myops* 46 (2022), S. 4–21, hier S. 13.

exemplarischen Fallstudien jeweils einer *personenzentrierten Methode*. Nicht einzelne Werkgeschichten, sondern Personen und ihre Geschichte stehen im Zentrum. Dabei geht es sowohl um Opfer als auch um Profiteure und Täter des NS-Kunstraubs. Dieser Perspektivenwechsel hat auch Folgen für die Auswahl der von uns rezipierten Quellen. Vielfach geht es um die Auswertung von Informationen in personenbezogenen Akten, die oft, aber nicht immer, in Massenquellen zu verorten sind. Beispiele dafür sind sogenannte Verwertungsakten, Wiedergutmachungsakten oder Entschädigungsakten. Weiter geht es darum, so viele Akteur*innen wie möglich zu einem bestimmten Vorgang zu erfassen.⁸¹ Dieser Ansatz hat nicht zuletzt den Vorzug, auch dann Resultate hervorzubringen, wenn – wie oft – am Objekt selber keine Provenienzhinweise zu finden sind. Es gibt Fälle, in denen sich ein Kunstwerk in einem neutralen Land befindet und dort seine*n Eigentümer*in wechselt. Nur: Wenn diese*r Eigentümer*in zum Zeitpunkt des „Handwechsels“ selber in Breslau oder Berlin oder Warschau als Jude oder Jüdin verfolgt wurde, ist der Handwechsel schwer historisch-moralisch richtig zu beschreiben und zu bewerten, wenn nicht diese Situation Beachtung findet. Wenn man nur vom Objekt her denkt, erscheint der Vorgang völlig unproblematisch. Denkt man dagegen von den Personen aus, ergibt sich eine andere Geschichte und damit auch eine andere Haltung zu dem Vorgang.

⁸¹ Vgl. zu dieser von ihr entwickelten Methode Strelow, Irena, „Ich werde aber weiter sorgen“. NS-Raubkunst in katholischen Kirchen, Berlin 2017, S. 28 sowie 250ff. Ebenso Strelow, Irena, System und Methode. NS-Raubkunst in deutschen Museen, Berlin 2018, S. 157ff. Dagegen ist von Museumsseite eher die objektbezogene Forschung üblich, vgl. Titelthema Provenienzforschung, in: Archivar. Zeitschrift für Archivwesen, H. 1 (2022). Online unter: <https://www.vda.archiv.net/aktuelles/alle-news/740.html> (Stand: 30.05.2024) bzw. https://www.archive.nrw.de/sites/default/files/media/files/Archivar_2022-1_Internet-NEU-28032022_Mod.pdf (Stand: 30.05.2024), S. 46.

2. Sichtung der vorliegenden Provenienzforschung der Bührle-Stiftung

Gegenstand der Sichtung war die bisher geleistete Provenienzforschung der Bührle-Stiftung zu 204 der 205 Werke⁸² der Sammlung Emil Bührle, die sich seit 2021 als Dauerleihgabe im Kunsthaus Zürich befinden. Ausgangspunkt waren die Provenienzangaben zu den 204 Werken auf der Website der Sammlung Emil Bührle⁸³ sowie der erstmals 2021 publizierte Provenienzforschungsbericht der Stiftung Sammlung E. G. Bührle⁸⁴, der Gegenstand des Kapitels 2.1 ist.

Darüber hinaus lag der Fokus der Sichtung der bisherigen Provenienzforschung auf:

- den Quellen im Archiv der Sammlung Stiftung Bührle (AStEGB)⁸⁵ und den Provenienzakten⁸⁶ (Kapitel 2.2),
- der Identifizierung von jüdischem Vorbesitz (Kapitel 2.3) und
- den von der Stiftung Sammlung E. G. Bührle vergebenen Kategorien und Kriterien (Kapitel 2.4).

Im Rahmen ihrer Provenienzforschung entwickelte die Stiftung Sammlung E. G. Bührle ein System mit den Kategorien A bis D⁸⁷, das auf den ersten Blick dem Ampelsystem des BAK mit den Kategorien A (Grün), B (Gelb), C (Orange) und D (Rot) ähnelt.⁸⁸ Das Kunsthaus Zürich hingegen kategorisiert seine Werke seit Kurzem nach der sogenannten Berner Ampel, die 2021 vom Kunstmuseum Bern entwickelt wurde und die Kategorien Grün, Gelb-Grün, Gelb-Rot, Rot verwendet.⁸⁹ Allen diesen Systematiken, mit deren Hilfe die Ergebnisse der Provenienzforschung im Hinblick auf mögliche Verdachtsfälle von NS-Raubkunst bewertet werden, ist gemeinsam, dass die Kategorie A bzw. Grün anzeigt, dass nach den durchgeführten Recherchen ein Verdacht auf NS-Raubkunst weitgehend ausgeschlossen werden kann, während bei der Kategorie D bzw. Rot davon ausgegangen werden

⁸² Bei den zwei Werken der Dauerleihgabe handelt es sich um sogenannte Verkaufsobjekte. Eines wurde im Rahmen der Provenienzforschung der Bührle-Stiftung nicht berücksichtigt, siehe Fussnote 1.

⁸³ Vgl. www.buehrle.ch/sammlung (Stand: 07.06.2024).

⁸⁴ Vgl. Gloor, Lukas, Die Provenienzforschung der Sammlung Stiftung Emil Bührle, Zürich, 2002–2021. Online unter: https://www.buehrle.ch/fileadmin/user_upload/Provenienz.Bu__hrle.2002-2021.pdf (Stand: 07.06.2024).

⁸⁵ Das Archiv der Sammlung Stiftung Bührle (AStEGB) wird seit 2021 im Archiv der Zürcher Kunstgesellschaft und des Kunsthauses Zürich (ZKG/KHZ) aufbewahrt. Die Unterlagen sind nach Anmeldung in der hauseigenen Datenbank <https://apollon.buehrle.ch> zugänglich.

⁸⁶ Die nicht-öffentlichen Provenienzakten wurden im Rahmen dieser Evaluation zur Verfügung gestellt. Unabhängig von den elektronisch zugänglichen oder bereitgestellten Quellen wurden von dem Evaluationsteam im Kunsthaus Zürich Originalakten zum historischen Kontext eingesehen sowie weiterführende Internetrecherchen durchgeführt.

⁸⁷ Vgl. Gloor, Provenienzforschung, S. 1.

⁸⁸ Vgl. <https://www.kunstmuseumbern.ch/de/forschen/provenienzkategorien-2743.html> (Stand: 07.06.2024).

⁸⁹ „Die Kategorien ‚Gelb-Grün‘ und ‚Gelb-Rot‘ sind dynamisch und lassen eine qualitative Bewertung für Werke mit lückenhafter Provenienz zu. Erstere steht für ‚keine Hinweise auf NS-Raubkunst‘ und letztere für ‚Hinweise auf NS-Raubkunst‘. Diese Unterscheidung erlaubt den dynamischen Erkenntnislagen der Forschung gerecht zu werden und diese adäquat abzubilden. Zudem kann eine Kategorisierung als ‚Gelb-Rot‘ auch Grundlage zu einer fairen und gerechten Lösung gemäss Washingtoner Grundsätze (1998) sein.“ Online unter: <https://www.kunsthau.ch/sammlung/provenienzforschung/> (Stand: 07.06.2024).

muss, dass es sich bei dem betreffenden Werk um NS-Raubkunst handelt. Komplexer gestaltet sich der Vergleich zwischen den Kategorien B und C (Stiftung Sammlung E. G. Bührle und BAK) sowie Gelb-Grün und Gelb-Rot (Berner Ampel). Denn während die Stiftung Sammlung E. G. Bührle Werke der Kategorie B zuordnet, wenn ihre Provenienz *nicht lückenlos erforscht ist, aber keine Hinweise auf einen problematischen Eigentumswechsel 1933–1945* vorliegen, ist dies beim BAK nur dann möglich, wenn die Provenienz zwischen 1933 und 1945 *nicht eindeutig geklärt ist oder Lücken aufweist, die vorhandenen Informationen aber auf eine unbedenkliche Provenienz* schliessen lassen. Für die Einstufung in die Kategorie Gelb-Grün der Berner Ampel ist zusätzlich erforderlich, dass *keine Hinweise auf auffällige Begleitumstände* vorliegen.

Während also ein Kunstwerk, bei dem weitgehend unklar ist, wo und in wessen Eigentum es sich zwischen 1933 und 1945 befand, von der Stiftung in die Kategorie B als unproblematisch eingestuft wird, wäre bei gleichem Forschungsstand eine Einordnung in die Kategorie B (Gelb) beim BAK und bei der Berner Ampel (Gelb-Grün) nicht möglich.⁹⁰ Eine Einordnung in die Kategorie B der Stiftung Sammlung E. G. Bührle, die zugunsten des heutigen Eigentümers und zulasten möglicher früherer Geschädigter ausfällt, ist vor diesem Hintergrund nicht haltbar. Das bedeutet, dass letztlich alle 90 Werke, die von der stiftungseigenen Provenienzforschung in die Kategorie B eingestuft wurden, auf dem Prüfstand stehen.

Die Auswertung der stiftungseigenen Provenienzkategorien und -kriterien wird durch kurze kritische Betrachtungen jeweils zugehöriger und noch weiter zu erforschender Einzelfälle illustriert.

2.1 Die Provenienzforschung der Sammlung Emil Bührle

Am 15. Dezember 2021 erschien erstmals der Bericht *Die Provenienzforschung der Sammlung Emil Bührle, Zürich, 2002–2021*. Er wurde zwischen 2002 und 2021 von dem Kunsthistoriker Lukas Gloor, 2002 bis 2022 amtierender Direktor der Stiftung Sammlung E. G. Bührle, verfasst und im April 2023 aktualisiert.⁹¹ Der 33-seitige Bericht soll, wie es in der Einleitung heisst, die Methodik und die Kriterien erläutern, die den Provenienzberichten zu den einzelnen Werken der Sammlung zugrunde liegen, wie auch die Zuordnung der Werke in bestimmte Provenienzkategorien. Der Bericht hält fest, dass aus Sicht der Stiftung bei den 203 untersuchten Werken kein Fall von „ungeregelter Raubkunst“

⁹⁰ Die Kategorie Gelb-Rot der Berner Ampel markiert in gewisser Hinsicht einen Quantensprung gegenüber der Kategorie C (Orange) des BAK. Während beim BAK die Konsequenz aus einem möglichen Raubkunstverdacht ist, dass weitere Abklärungen notwendig sind, ist die Konsequenz eines entsprechenden Verdachts bei der Anwendung der Berner Ampel, dass auch in einem solchen Fall eine „gerechte und faire“ Lösung angestrebt werden kann.

⁹¹ Die fünfseitige Aktualisierung beinhaltet neue Erkenntnisse der Stiftung Sammlung E. G. Bührle zu zehn Gemälden der Sammlung, vgl. Stiftung Sammlung E. G. Bührle, *Die Provenienzforschung der Sammlung Emil Bührle, Zürich, 2002–2021: Aktualisierung 2023, 2023*. Online unter: https://www.buehrle.ch/fileadmin/user_upload/Provenienz.Bu__hrle.2002-21.aktualisiert.2023.pdf (Stand: 07.06.2024).

vorliegt. Nach dem von der Stiftung entwickelten System wurden 113 der 203 Kunstwerke der Kategorie A (lückenlos erforschte, unproblematische Provenienz) zugeordnet, die übrigen 90 Objekte der Kategorie B (nicht lückenlos erforschte Provenienz, aber keine Hinweise auf problematische Zusammenhänge). Werke der Kategorien C (nicht lückenlos erforschte Provenienz und Hinweise auf möglicherweise problematische Zusammenhänge) und D (eindeutig problematisch) befinden sich demnach nicht im Bestand. Fünf der 203 Kunstwerke werden als „Fluchtkunst“ deklariert, doch kommt die Stiftung nach ihren Untersuchungen zu dem Schluss, dass diese „Werke, die nach 1933 von ihren NS-verfolgten Eigentümern in die Schweiz transferiert und hier dem Kunsthandel übergeben wurden“, von Emil Bührle „unter Wahrung der Interessen ihrer früheren Eigentümer“ im Schweizer Kunsthandel erworben wurden.⁹²

Basierend auf den Vorarbeiten des Archäologen Walter Drack, der seit 1948 als Sammlungskonservator tätig war, und des Kunsthistorikers Peter Dietschi, der ab 1956 als sein Nachfolger die „systematische Erfassung der Provenienzen von Werken in der Sammlung Bührle“ weiterführte, begann Lukas Gloor 2002 mit der Rekonstruktion der gesamten Sammlung und ihrer Provenienzen „mit dem Ziel, für alle Werke möglichst lückenlose Provenienz-Berichte zu erstellen“.⁹³ Dabei wurde aus zwei Gründen der Fokus auf den „Zeitraum von 1933 bis 1945“ gelegt: Zum einen hätten die Vorgänge um 13 Kunstwerke, die Emil Bührle zwischen 1942 und 1944 im Schweizer Kunsthandel erworben hatte und die nach ihrer Identifizierung als „Raubkunst“ 1948 restituiert wurden, die Sammlung Emil Bührle immer wieder – und verstärkt seit der ab 2006 anvisierten Überführung der Sammlung in den Erweiterungsbau des Kunsthauses Zürich – in den Blickpunkt des öffentlichen Interesses gerückt.⁹⁴ Zum anderen hätten sich durch die Washingtoner Prinzipien von 1998 und deren Folgeerklärungen die Anforderungen an die Provenienzforschung der Sammlung verändert. Da seit der Erklärung von Terezín 2009 nicht mehr nur „Raubkunst“, sondern „alle Kunstwerke, für die ein Verdacht auf ‚NS-verfolgungsbedingten Vermögensentzug‘ in der Zeit von 1933–1945 nicht ausgeschlossen werden konnte“, als problematische Provenienzen gelten, habe sich das öffentliche Interesse „in zunehmendem Mass“ auf alle Werke gerichtet, die Emil Bührle bis 1945 kaufte, sowie auf alle von ihm nach 1945 erworbenen Kunstwerke, für die ein Verdacht auf problematischen, NS-verfolgungsbedingten Eigentumswechsel bestehe.⁹⁵

⁹² Gloor, Provenienzforschung, S. 1.

⁹³ Ebd., S. 4. Anlässlich einer Ausstellung von Teilen der Sammlung 1961 in London und Edinburgh überprüfte der Kunsthistoriker Douglas Cooper die Provenienzen und ergänzte sie durch eigene Recherchen. Nachdem bereits 1958 anlässlich der ersten Ausstellung der Sammlung Emil Bührle im Kunsthaus Zürich ein 321 Einträge umfassendes Verzeichnis samt der bis dato geleisteten Provenienzforschung erschienen war, wurden zudem in einem 1973 produzierten Catalogue raisonné „in detaillierter Form die Provenienzen aller Werke im Bestand der Stiftung“ veröffentlicht, vgl. ebd.

⁹⁴ Nach Abschluss der Restitutionsprozesse erwarb Emil Bührle neun der 13 Kunstwerke ein weiteres Mal, sieben davon befinden sich nach wie vor in der Sammlung Emil Bührle, vgl. ebd., S. 5.

⁹⁵ Ebd.

Bei dem ambitionierten Vorhaben, nicht nur die Objektgeschichte und die einzelnen Handwechsel zu dokumentieren, sondern auch die Quellennachweise für die jeweiligen Angaben zusammenzutragen und gleichzeitig eine Methode zu entwickeln, um die Provenienzen der Werke im Besitz der Stiftung systematisch darstellen zu können, wurde Lukas Gloor von der Provenienzforscherin Laurie A. Stein unterstützt. Sie war seit Anfang 2008 als Beraterin und Forscherin für die Stiftung Sammlung E. G. Bührle tätig. Anlässlich einer Gesamtschau der Sammlung im Kunsthaus Zürich beschloss der Stiftungsrat der Stiftung Sammlung E. G. Bührle im Jahr 2010, die in der Zwischenzeit erzielten Ergebnisse zu den Werken auf der Website der Stiftung zu veröffentlichen.⁹⁶ Bereits Mitte der 2000er Jahre hatte man mit der systematischen Ergänzung der Ausstellungsgeschichten und Literaturangaben zu den Werken der Stiftung begonnen, die zusammen mit den zwischenzeitlich erschienenen Werkverzeichnissen zu vielen Künstler*innen der Sammlung zahlreiche Angaben für die Provenienzberichte lieferten.⁹⁷ Die komplette Liste aller 633 Kunstwerke, die Emil Bührle zwischen November 1936 und November 1956 erwarb, wurde 2017 im Katalog zur Sammlungspräsentation in der Fondation de l'Hermitage in Lausanne publiziert und ist seither auf der Website der Stiftung Sammlung E. G. Bührle unter www.buehrle.ch abrufbar – seit 2021 in einer illustrierten Version, die im selben Jahr im Rahmen der Publikation *Die Sammlung Emil Bührle. Geschichte, Gesamtkatalog und 70 Meisterwerke* erschien.⁹⁸ Die auf der Sammlungswebsite unter www.buehrle.ch/sammlung veröffentlichte Liste mit den Forschungsergebnissen zu den 204 Werken, die sich als Dauerleihgaben im Kunsthaus Zürich befinden, ist neben dem ebenfalls auf der Website publizierten Provenienzforschungsbericht die erste Informationsquelle bei Fragen zu den Provenienzen. Die Darstellung der einzelnen Kunstwerke umfasst jeweils eine Farbabbildung, Angaben zu den technischen Details, einen Überblick über die Ausstellungen, ein Literaturverzeichnis sowie die Dokumentation der recherchierten Provenienzen, die bei den einzelnen Stationen Informationen zu Eigentümer*innen, Orten, Daten und Quellen enthält.

2.2 Quellenlage

Die Akten im Bestand des AStEGB, die zum überwiegenden Teil aus der Zeit vor dem Tod Emil Bührles 1956 und der Gründung der Stiftung 1960 stammen, spielen in allen 204 Provenienzberichten, die auf der Website der Sammlung veröffentlicht sind, eine zentrale Rolle. Die Archivbestände beinhalten Eingangs-, Ausgangs- und Leihgabenbücher, Karteikarten, Rechnungen, Zahlungsaufforderungen und -bestätigungen, Korrespondenzen zu Ankauf, Leihverkehr und Provenienzen, Reproduktionswünsche

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 6.

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 4f.

⁹⁸ Vgl. Gloor, Lukas, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hg.): *Die Sammlung Emil Bührle. Geschichte, Gesamtkatalog und 70 Meisterwerke*, München 2021, S. 253–297.

und Anfragen aus dem Kunst- und Kulturbetrieb. Sie sind in Dossiers zu den einzelnen Werken zusammengefasst und nach Anmeldung in der hauseigenen Datenbank des Kunsthauses Zürich unter <https://apollon.buehrle.ch> für Forschende und Interessierte zugänglich. Darüber hinaus gibt es die sogenannten Provenienzzakten, die von dem langjährigen Stiftungsdirektor Lukas Gloor zusammengetragen wurden. Dieser nicht öffentlich zugängliche Bestand ist nicht nach Werken sortiert, vielmehr umfassen die einzelnen Ordner Unterlagen zu allen Werken eines Künstlers bzw. einer Künstlerin. Die Provenienzzakten enthalten neben den Provenienzberichten Korrespondenzen unter anderem mit Archiven, Museen, Galerien, Kunsthändler*innen, Forschenden und Journalist*innen sowie teilweise mit handschriftlichen Anmerkungen versehene gescannte Auszüge aus Werkverzeichnissen und anderweitige Fachliteratur sowie Screenshots von Internetquellen. Zu einigen Künstler*innen scheint es keine Provenienzzakten zu geben⁹⁹, andere Provenienzzakten sind entweder leer¹⁰⁰ oder es fehlen Unterlagen zu den einzelnen Werken der Sammlung.¹⁰¹ In den Provenienzzakten befinden sich auch Auskünfte und Quellenabschriften, die die Stiftung Sammlung E. G. Bührle auf Anfrage bei Archiven, Museen, Kunsthändler*innen und anderen Privatpersonen erhielt. Allerdings ist in den Akten nicht ersichtlich, ob diese Angaben überprüft wurden. So wird beispielsweise im Provenienzbericht zu Pierre Bonnard's Gemälde *Interieur*, um 1905 (Inv. Nr. 5) bei der zweiten Provenienzstation *Richard Bühler, Winterthur, before 1918 (?) until after 1935* die Angabe „unsold, AStEGB, Information given by Galerie Fischer, Lucerne, to Foundation E. G. Bührle Collection, 1 April 2008“¹⁰², d. h. die Auskunft der Galerie, als Beleg dafür angeführt, dass das Werk 1935 bei einer Auktion der Galerie Fischer in Luzern nicht verkauft wurde. Das gilt auch für den Hinweis im Provenienzbericht zu Claude Monets *Waterloo Bridge, London, in der Sonne*, 1899/1901, in dem sich bei der vierten Provenienzstation *The estate of Dr. Franz Burgers, Genthod (Canton of Geneva), 1930–1932/35* die Angabe findet: „the painting was bought in and offered again in 1935 [...], but remained unsold again, Information given by Dr. Kuno Fischer, Galerie Fischer, Lucerne, to Foundation E. G. Bührle Collection, 1 April 2008.“¹⁰³

⁹⁹ Georges Rouault (Inv. Nrn. 91, 92, 93), Maurice Utrillo (Inv. Nrn. 108, 109), Jan Steen (Inv. Nr. 125) und Bernardo Strozzi (Inv. Nr. 144).

¹⁰⁰ Maurice de Vlaminck (Inv. Nrn. 110, 111 112).

¹⁰¹ Henri Fantin-Latour (Inv. Nr. 177), Odilon Redon (Inv. Nr. 83), Pierre-Auguste Renoir (Inv. Nr. 85) und Henri de Toulouse-Lautrec (Inv. Nr. 184). Im Ordner *MA-Skulpturen* fehlen die Unterorder zu den Skulpturen *Thronende Muttergottes* (Auvergne, Inv. Nr. P4), *Beweinung Christi* (Oberösterreich, Inv. Nr. P10), *Thronende Muttergottes mit Engeln* (Oberbayern, Inv. Nr. P13), *Hl. Genofeva (?)* (Umkreis Niklaus Weckmann, Inv. Nr. P18), *Muttergottes auf dem Evangelistenthron* (Süddeutschland (?), Inv. Nr. P24), *Die Anbetung der Hirten* (Flandern, Inv. Nr. P27), *Stehende Muttergottes* (Niederbayern, Inv. Nr. P29) und *Stehende Muttergottes* (Ostfrankreich, Inv. Nr. P30).

¹⁰² https://www.buehrle.ch/sammlung/?tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bwerk%5D=22&tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bcontext%5D=k&tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Baction%5D=show&cHash=05c0155389c88397e19e1eaf19b9ad4b (Stand: 07.06.2024).

¹⁰³ https://www.buehrle.ch/sammlung/?tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bwerk%5D=89&tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bcontext%5D=k&tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Baction%5D=show&cHash=e9bda5a72145015d5a7e1b25aa4a5a9a (Stand: 07.06.2024).

Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass die Kunsthändler, die massgeblich am Aufbau der Sammlung E. G. Bührle beteiligt waren, für die Provenienzforschung von besonderer Bedeutung sind. Über Fritz Nathan (1895–1972) gelangten mindestens 40 Werke in die Sammlung, über Arthur Kauffmann (1887–1983), oft in Zusammenarbeit mit Nathan, mindestens 14; von Walter Feilchenfeldt (1894–1953) erwarb Emil Bührle mindestens zehn Kunstwerke. Neben diesen drei Händlern, die alle in die Schweiz emigrierten, sind die Schweizer Galeristen Toni Aktuaryus (1893–1946) und Theodor Fischer (1878–1957) zu nennen. Von Aktuaryus erwarb Bührle neun Werke, von Fischer ebenfalls neun (alle als „Raubkunst“ identifiziert). Die wichtigsten Adressen auf dem französischen Markt waren Max Kaganovitch (1891–1978) und Georges Wildenstein (1892–1963), aus deren Beständen mindestens zwölf bzw. mindestens acht Werke in die Sammlung gelangten; bei der niederländischen Kunsthandlung Katz/Nathan Katz (1893–1949) kaufte Emil Bührle mindestens drei und bei der US-amerikanischen Galerie Seligman, regelmässig durch Vermittlung von Fritz Nathan, mindestens fünf Kunstwerke.¹⁰⁴ Leider sind die Privatarhive mit den Nachlässen dieser Kunsthändler der forschenden und interessierten Öffentlichkeit in der Regel nicht oder nur beschränkt zugänglich, wie im Fall des von Walter Feilchenfeldt jr. verwalteten Paul Cassirer & Walter Feilchenfeldt Archivs. Wie Johannes Nathan, der Enkel von Fritz Nathan, hat auch der Sohn von Walter Feilchenfeldt der Stiftung Informationen zur Verfügung gestellt, die allerdings nur eingeschränkt verwertbar und belastbar sind, da bislang kein Zugang zu den Originalquellen existiert. Gleiches gilt für den Privatnachlass von Arthur Kauffmann in London, der von der Stiftung eingesehen werden konnte, wie die Unterlagen in der Provenienzakte *MA-Skulpturen* zu den mittelalterlichen Skulpturen zeigen. Eine Ausnahme bildet die Galerie Seligman, deren Bestände von der Smithsonian Institution in Washington vollständig digitalisiert und online zugänglich gemacht wurden.¹⁰⁵

2.3 Jüdischer Vorbesitz

Eine der zentralen Fragen der Provenienzforschung im Zusammenhang mit der Stiftung Sammlung E. G. Bührle ist die nach den jüdischen Vorbesitzer*innen der Kunstwerke, die Emil Bührle zwischen 1936 und 1956 erwarb.¹⁰⁶ Die Erforschung des jüdischen Vorbesitzes ist für die Präsentation im

¹⁰⁴ Mit Ausnahme von Theodor Fischer handelt es sich bei allen genannten Kunsthändlern um Juden. Nathan, Kauffmann und Feilchenfeldt mussten aufgrund der NS-Verfolgung aus Deutschland fliehen.

¹⁰⁵ Vgl. Jacques Seligmann & Co. records, 1904–1978, bulk 1913–1974. Online unter: <https://www.aaa.si.edu/collections/jacques-seligmann--co-records-9936> (Stand: 07.06.2024). Die dort archivierten Quellen wurden auch mehrmals im Rahmen der Provenienzforschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle herangezogen.

¹⁰⁶ Der Auftrag zur Überprüfung der bisher geleisteten Provenienzforschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle umfasst gemäss Mandatsvertrag auch den Aspekt des historischen Kontextes, genauer gesagt die Frage, ob „die Geschichte der jüdischen Vorbesitzer:innen sowie der historische Kontext der Transaktionen hinreichend aufgearbeitet worden [ist]“. Vgl. Mandatsvertrag: Evaluation Provenienzforschung Bührle, Überprüfung der Provenienzforschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle, 12.05.2023, S. 3.

Kunsthhaus Zürich insgesamt relevant. Sie erhellt den kulturgeschichtlichen Kontext dieser während und unmittelbar nach dem Holocaust entstandenen Sammlung. Zudem bildet sie die Basis für die Frage, ob mit diesem jüdischen Vorbesitz auch der Verdacht eines NS-verfolgungsbedingten Entzugs einhergeht.

Nach der Sichtung hat sich gezeigt, dass sich unter den 205 Werken, die sich seit 2021 als Dauerleihgabe im Kunsthhaus Zürich befinden, 62 Werke mit jüdischem Vorbesitz innerhalb des Verfolgungszeitraums von 1933 bis 1945 befinden. Angesichts der Anzahl der zu prüfenden Werke war die Zeit des Mandats zu kurz, um mehr als ein vorläufiges Ergebnis zu erzielen. Weitere Forschung ist notwendig. Von den 62 Werken lassen sich 41 aus dem Provenienzforschungsbericht der Stiftung Bührlé herausfiltern. Sie sind nicht als solche benannt, sondern ergeben sich aus dem Zusammenhang: Die Worte „jüdischer Vorbesitz“, „Juden“, „jüdisch“ etc. tauchen in dem Provenienzbericht nicht auf. In den Anhängen B und C sind 18 „Restitutionsfälle“ aufgelistet, die alle jüdischen Vorbesitz betreffen.¹⁰⁷ In Anhang D sind fünf Werke verzeichnet, die von der Stiftung als „Fluchtgut“ bezeichnet werden – sie beziehen sich ebenfalls auf jüdischen Vorbesitz.¹⁰⁸ In Anhang E sind 13 Werke aufgeführt, deren Eigentümer*innen „von NS-Verfolgung bedroht waren“.¹⁰⁹ Schliesslich sind fünf weitere Werke Gegenstand aktueller oder früherer anwaltlicher Nachfragen bei der Stiftung. Alle diese Werke haben einen jüdischen Vorbesitz; die Fälle sind teilweise öffentlich bekannt und waren vielfach Gegenstand der Berichterstattung.¹¹⁰

Im Rahmen der Sichtung wurden 18 weitere Werke¹¹¹ gefunden, bei denen davon ausgegangen bzw. nicht ausgeschlossen werden kann, dass es einen jüdischen Vorbesitz und von diesem aus einen Handwechsel im Verfolgungszeitraum gab.¹¹² Hier ist die Informationslage unterschiedlich: Bei

¹⁰⁷ Vgl. Gloor, Provenienzforschung, S. 28f.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 30f.

¹⁰⁹ Ebd., S. 32f.

¹¹⁰ Vgl. ebd., S. 10–12.

¹¹¹ Bei drei weiteren Werken ist zwar ein jüdischer Vorbesitz im Verfolgungszeitraum belegt, allerdings ein Handwechsel von diesem Vorbesitz aus im Verfolgungszeitraum weitgehend auszuschließen. Es handelt sich um: 1) Paul Gauguin, *Die Opfertgabe* (Inv. Nr. 47): Vorbesitzer war der Kunsthändler Max Kaganovitch, der nach den Angaben der Online-Datenbank Sammlung Emil Bührlé zwischen 1938 und 1956 Eigentümer des Gemäldes war; 2) Rembrandt, *Selbstbildnis* (ohne Inv. Nr. [VO 20]): Vorbesitzer war der Kunsthändler Nathan Katz – es handelt sich bei dem Werk um eines von zwei Verkaufsobjekten [VO], die im Rahmen der Provenienzforschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührlé nur teilweise berücksichtigt wurden; 3) Anonym, *Muttergottes auf dem Evangelistenthron* (Inv. Nr. P24): Vorbesitzerin war die Frankfurter Sammlerin Hedwig Ullmann (1872–1945), die 1939 nach Australien floh und ihren Nachnamen zu Ullin änderte. Vgl. zu Hedwig Ullmann/Ullin: <https://www.proveana.de/de/person/ullmann-hedwig> (Stand: 20.06.2024) und JDCRP: Persecuted Jewish Collectors, S. 110. Sie war auch die Vorbesitzerin von Inv. Nrn. P18 und P19, siehe Kapitel 2.4.1.1.

¹¹² Hierbei wurde von den Angaben der Stiftung ausgegangen. Zu Provenienzen der Werke konnte nur stichprobenhaft weiter geforscht werden. In einem Fall verwiesen die Angaben der Stiftung auf eine jüdische Vorbesitzerin und einen jüdischen Vorbesitzer. Im Rahmen der Sichtung konnte jedoch festgestellt werden, dass Erstere nicht NS-verfolgt und Letzterer nie Eigentümer des Bildes war: In der Provenienz zu Georges Braque, *Der Hafen von L'Estaque* (Inv. Nr. 10) wird auf der Online-Datenbank Sammlung Emil Bührlé als Vorbesitzerin 1939 die Pariser Kunsthändlerin Hedwig (Hedwige/Jadwiga) Zak (Zach), geb. Kon (1885–1943/44), die in Auschwitz ermordet wurde, angegeben, vgl. zu Hedwig (Hedwige/Jadwiga) Zak (Zach): Sonn, Richard D., Modernist

einigen ist noch nicht abschliessend belegt, ob der jüdische Vorbesitz bis in den Verfolgungszeitraum reicht, bei anderen ist noch nicht erforscht, ob die von der Provenienzforschung der Stiftung genannten Kunsthändler Eigentümer des Werks waren oder als Kommissionäre auftraten. Es handelt sich im Einzelnen um folgende Werke:

1. Pierre Bonnard, *Place de la Concorde* (Inv. Nr. 4): Vorbesitzer war 1932 Jules (Julius) Straus (1861–1943), der aus Frankfurt am Main stammte.¹¹³
2. Eugène Boudin, *Trouville, bei Ebbe* (Inv. Nr. 7): Vorbesitzer war ab einem gegenwärtig unbekanntem Zeitpunkt der Kunsthändler Max Kaganovitch (1891–1978), der später in die Schweiz floh.¹¹⁴
3. Paul Cézanne, *Madame Cézanne mit dem Fächer* (Inv. Nr. 16): Vorbesitzerin war die amerikanische Schriftstellerin und Literaturkritikerin Gertrude Stein (1874–1946).¹¹⁵

Diaspora. Immigrant Jewish Artists in Paris, 1900–1945, London 2022, S. 150 und S. 181, online unter: <https://errproject.org/jeudepaume/> (Stand: 20.06.2024), und JDCRP: Persecuted Jewish Collectors, S. 92. Ausserdem soll anschliessend der Philosoph und Kunstsammler Hugo Perls (1886–1977), der aus Paris in die USA floh, Eigentümer gewesen sein, vgl. zu Hugo Perls: <https://www.proveana.de/de/link/act10000312> (Stand: 20.06.2024), Brandenburgisches Landeshauptarchiv (BLHA): Rep. 36A Oberfinanzpräsident Berlin-Brandenburg (II) Nr. 29391 und Nr. 29392 und JDCRP: Persecuted Jewish Collectors, S. 106. Doch Hedwig Zak verkaufte das Bild 1939 an die Perls Galleries in New York City, die von Hugo Perls Frau Käthe Perls und seinen Söhnen Franz (Frank) und Klaus geführt wurde, vgl. Archives of American Art, Smithsonian Institution Washington: Perls Galleries records, 1937-1997, Box 44, Folder 13: Zak, Jadia, 1939. Online unter: <https://www.aaa.si.edu/collections/perls-galleries-records-6120> (Stand: 22.06.2024). Damit ist klar, dass Hedwig Zak als jüdische Vorbesitzerin das Werk zu einem Zeitpunkt verkaufte, als Frankreich noch nicht besetzt und sie noch nicht von NS-Verfolgung betroffen war. Zugleich scheidet Hugo Perls als möglicher Vorbesitzer vermutlich ganz aus der Provenienz aus. Diese ist zum gegenwärtigen Zeitpunkt in der Online-Datenbank Sammlung Emil Bührle nicht korrekt.

¹¹³ Vgl. zu Jules (Julius) Straus: <https://www.wikidata.org/w/index.php?title=Q77974540&oldid=2028808114> (Stand: 07.06.2024) und <https://www.geni.com/people/Jules-Strauss/6000000048345200906> (Stand: 07.06.2024).

¹¹⁴ Vgl. zu Max Kaganovitch: <https://www.wikidata.org/w/index.php?title=Q59213853&oldid=1972285931> (Stand: 18.06.2024), <https://errproject.org/jeudepaume/> (Stand: 20.06.2024) und Jewish Digital Cultural Recovery Project (JDCRP): Initial List of Persecuted Jewish Collectors (2023/24), S. 75. Online unter: <https://jdcrp.org/wp-content/uploads/Initial-List-of-Persecuted-Jewish-Collectors-29-January-2024.pdf> (Stand: 10.06.2024). Siehe auch Kapitel 2.4.2.2.

¹¹⁵ Vgl. Nicholas, Lynn H., Der Raub der Europa. Das Schicksal europäischer Kunstwerke im Dritten Reich, München 1995, S. 202. Siehe die vertiefte Überprüfung in Kapitel 3.5.

4. Gustave Courbet, *Schweinehirtin* (Inv. Nr. 26): Vorbesitzer war Hermann Eissler (1860–1953)¹¹⁶, ausserdem seine Tochter Berta Morelli (1893–1975)¹¹⁷, die bisher in der von der Stiftung veröffentlichten Provenienz nicht genannt wird.
5. Eugène Delacroix, *Daniel in der Löwengrube* (Inv. Nr. 126): Vorbesitzer war Justin K. Tannhauser (1892–1976), der 1937 von Frankfurt am Main in die Schweiz und später in die USA floh.¹¹⁸
6. Eugène Delacroix, *Der Triumph Apollos* (Inv. Nr. 127): Vorbesitzer war der Baron Joseph Vitta (1860–1942).¹¹⁹
7. Vincent van Gogh, *Die Seine-Brücken bei Asnières* (Inv. Nr. 50): Vorbesitzerin war vermutlich die Sammlerin Juli (Lily) Goujon-Reinach (1885–1971).¹²⁰
8. Vincent van Gogh, *Kopf einer Bäuerin* (Inv. Nr. 52): Vorbesitzer war Gustav Schweitzer (Feibelson) (1880–1939).¹²¹
9. Jean-Baptiste Greuze, *Laurent Pécheux* (Inv. Nr. 135): Vorbesitzer war der Pariser Kunsthändler Georges Wildenstein (1892–1963).¹²²
10. Édouard Manet, *Die Schwalben* (Inv. Nr. 59): Vorbesitzerin war Alphonsine Hecht (1849–1937)¹²³, die das Werk an ihre Tochter Suzanne Pontrémoli, geb. Hecht (1876–1956)¹²⁴ vererbt haben könnte.

¹¹⁶ Vgl. zu Hermann Eissler: <https://editionhansposse.gnm.de/person/EisslerHermann> (Stand: 20.06.2024) und Schallmeiner, Anneliese, Hermann Eissler, in: Lexikon der österreichischen Provenienzforschung. Online unter: <https://www.lexikon-provenienzforschung.org/eissler-hermann> (Stand: 20.06.2024). Vgl. auch Caruso, Alexandra, Anneliese Schallmeiner, Getrennt und gemeinsam. Die sammelnden Brüder Gottfried und Hermann Eissler, in: Bimlinger, Eva, Heinz Schödl (Hg.), Die Praxis des Sammelns. Personen und Institutionen im Fokus der Provenienzforschung (= Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung 5), Wien/Köln/Weimar 2014, S. 99–134, online unter: <https://www.vr-elibrary.de/doi/10.7767/boehlau.9783205793564.99> (Stand: 20.06.2024), und Lillie, Sophie, Was einmal war. Handbuch der enteigneten Kunstsammlungen Wiens, Wien 2003, S. 322–329.

¹¹⁷ Vgl. zu Berta Morelli: <https://editionhansposse.gnm.de/person/MorelliBerta> <https://www.vr-elibrary.de/doi/10.7767/boehlau.9783205793564.99>.

¹¹⁸ Vgl. zu Justin K. Tannhauser: <https://www.proveana.de/de/link/act10000672> <https://www.vr-elibrary.de/doi/10.7767/boehlau.9783205793564.99>, <https://www.deutsche-biographie.de/pnd119197960.html> (Stand: 20.06.2024) und JDCRP: Persecuted Jewish Collectors, S. 109.

¹¹⁹ Vgl. zu Joseph Vitta: <https://agorha.inha.fr/ark:/54721/46dc0df3-9ff7-4756-bbfb-6a2155ee4566> (Stand: 20.06.2024) und Nimmen, Jane van, *Joseph Vitta. Passion de collection*. Online unter: <https://www.19thc-artworldwide.org/autumn14/nimmen-reviews-joseph-vitta-passion-de-collection> (Stand: 20.06.2024). Zu Joseph Vitta siehe auch Kapitel 2.4.2.2.

¹²⁰ Vgl. zu Juli (Lily) Goujon-Reinach: <https://www.wikidata.org/w/index.php?title=Q114034769&oldid=1982328733> (Stand: 20.06.2024) und <https://www.geni.com/people/Julie-Reinach-Goujon/6000000028431528943> (Stand: 20.06.2024).

¹²¹ Siehe die vertiefte Überprüfung in Kapitel 3.1.

¹²² Vgl. zu Georges Wildenstein: <https://www.proveana.de/de/link/act10000400> (Stand: 20.06.2024), <https://errproject.org/jeudepaume/> (Stand: 20.06.2024) und JDCRP: Persecuted Jewish Collectors, S. 91. Siehe auch Kapitel 2.4.1.2.

¹²³ Vgl. zu Alphonsine Hecht: <https://www.geni.com/people/Mathilde-Hecht/6000000027522110246> (Stand: 20.06.2024). Siehe auch Kapitel 2.4.2.2.

¹²⁴ Vgl. zu Suzanne Pontrémoli: <https://www.geni.com/people/Suzanne-Pontr%C3%A9moli/6000000018604722555> (Stand: 20.06.2024).

11. Édouard Manet, *Der Selbstmörder* (Inv. Nr. 63): Vorbesitzer war Ferenc von Hatvany (1881–1958)¹²⁵, einer der bekanntesten jüdischen Sammler Ungarns.
12. Jacob Ochtervelt, *Die Backgammon-Spieler* (Inv. Nr. 155): Vorbesitzer war die „Firma D. Katz“. Nach dem Tod von David Katz (1858–1935)¹²⁶ wurde die Kunsthandlung von seinen Söhnen weitergeführt: Benjamin Katz (1891–1962)¹²⁷ und Nathan Katz (1892–1981)¹²⁸, der später in die Schweiz floh.
13. Pierre-Auguste Renoir, *Die Quelle* (Inv. Nr. 87): Vorbesitzer war der Pariser Kunsthändler Georges Wildenstein.
14. Pierre-Auguste Renoir, *Dahlien* (Inv. Nr. 88): Vorbesitzerin war Martha Nothmann (1874–1967)¹²⁹, die in die USA floh.
15. Jan Steen, *Die Zeitungsläser* (Inv. Nr. 165): Vorbesitzerin war Eleonore Marie „Nini“ Herman, geb. Ettlinger (1925–2015)¹³⁰, Urenkelin von Marcus Kappel (1839–1919)¹³¹, die mit ihrer Mutter Ellen Therese Ettlinger, geb. Rathenau (1902–1994)¹³² nach England floh.
16. Maurice de Vlaminck, *Lastschiff auf der Seine bei Le Pecq* (Inv. Nr. 110): Vorbesitzer war der Kunsthändler Max Kaganovitch.¹³³
17. Anonym, *Kreuzigung Christi* (Inv. Nr. 148): Vorbesitzer war Hans Oskar Marcuse (geb. 1892).¹³⁴

¹²⁵ Vgl. <https://www.lootedart.com/search/artwork.php?artworkID=6296> (Stand: 20.06.2024) und <https://www.lootedart.com/search/artwork.php?artworkID=6299> (Stand: 20.06.2024). Vgl. zu Ferenc von Hatvany: <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=FerencvonHatvany&oldid=244065705> (Stand: 20.06.2024).

¹²⁶ Vgl. zu David Katz: <https://editionhansposse.gnm.de/person/KatzDavid> (Stand: 20.06.2024).

¹²⁷ Vgl. zu Benjamin Katz: <https://editionhansposse.gnm.de/person/KatzBenjamin> (Stand: 20.06.2024) und <https://www.geni.com/people/Benjamin-Katz/6000000019998098123> (Stand: 07.06.2024).

¹²⁸ Vgl. zu Nathan Katz: <https://www.nga.gov/collection/provenance-info.21781.html#biography> (Stand: 20.06.2024) und <https://editionhansposse.gnm.de/person/KatzNathan> (Stand: 20.06.2024).

¹²⁹ Siehe die vertiefte Überprüfung in Kapitel 3.3.4.

¹³⁰ Vgl. zu Eleonore Marie „Nini“ Herman, die sich, wie die Recherchen gezeigt haben, hinter der Bezeichnung „Dr. E. M. Ettlinger“ verbirgt: <https://www.geni.com/people/Nini-Ettlenger-Herman/6000000018317418546> (Stand: 20.06.2024).

¹³¹ Vgl. zu Marcus Kappel: <https://www.geni.com/people/Marcus-Kappel/6000000018318695536> (Stand: 20.06.2024).

¹³² Vgl. zu Ellen Therese Ettlinger: <https://www.geni.com/people/Ellen-Ettlenger/6000000018317102916> (Stand: 20.06.2024).

¹³³ Siehe Kapitel 2.4.2.2.

¹³⁴ Vgl. den Eintrag zum Vater Julian Marcuse (1862–1942) in: Biografisches Gedenkbuch der Münchener Juden 1933–1945. Online unter: <https://gedenkbuch.muenchen.de/index.php?id=gedenkbuchlink&gid=9978> (Stand: 10.06.2024).

18. Werkstatt Niklaus Weckmann, *Heilige Sippe* (Inv. Nr. P12): Vorbesitzer waren Zacharias Max Hackenbroch (1884–1937)¹³⁵, Isaak Rosenbaum (1862–1936)¹³⁶ und Saemy Rosenberg (1892–1971).¹³⁷

Die genannten Werke lassen sich in sechs Gruppen zusammenfassen:

1. Bei fünf Werken (Inv. Nrn. 16, 26, 63, 126, P12¹³⁸) handelt es sich um solche, deren jüdische Vorbesitzer*innen aus der historischen Forschung bekannt sind.
2. Bei fünf Werken (Inv. Nrn. 50, 52, 59, 148 und 165) handelt es sich um solche, deren jüdische Vorbesitzer*innen im Rahmen der Sichtung erstmals dokumentiert wurden.
3. Bei zwei Werken (Inv. Nrn. 110¹³⁹, 155¹⁴⁰) handelt es sich um solche, die vermutlich jüdischen Kunsthändlern gehörten (oder sich bei ihnen in Kommission befanden), die verfolgt wurden und in die Schweiz flohen.
4. Bei zwei Werken (Inv. Nrn. 87 und 135) handelt es sich um solche, die Eigentum des jüdischen Galeristen und Kunsthändlers Georges Wildenstein waren (oder sich bei ihm in Kommission befanden). Emil Bührle kaufte beide Bilder bei der Galerie Wildenstein im September 1941, als er das besetzte Paris besuchte.
5. Bei zwei Werken (Inv. Nrn. 4 und 127) handelt es sich um solche, deren Vorbesitzer*innen jüdisch waren, wobei offen ist, ob diese das Werk auch noch im relevanten Zeitraum besaßen, da die gegenwärtig bekannte Provenienz eine erhebliche Lücke aufweist.¹⁴¹
6. Bei zwei Werken (Inv. Nrn. 7 und 88) handelt es sich um solche, deren Provenienzkette gegenwärtig nur aus einer Station vor dem Kauf durch Emil Bührle besteht. Es finden sich allerdings Hinweise auf einen jüdischen Vorbesitz.

¹³⁵ Vgl. zu Zacharias Max Hackenbroch: <https://www.proveana.de/de/link/act10000698> (Stand: 20.06.2024).

¹³⁶ Vgl. zu Isaak Rosenbaum: <https://editionhansposse.gnm.de/wiscki/navigate/43973/view> (Stand: 20.06.2024), <https://www.proveana.de/de/link/act10003802> (Stand: 20.06.2024) und <https://www.geni.com/people/Isaak-Rosenbaum/6000000017772633688> (Stand: 07.06.2024).

¹³⁷ Vgl. zu Saemy Rosenberg: <https://editionhansposse.gnm.de/wiscki/navigate/43976/view> (Stand: 20.06.2024) und <https://editionhansposse.gnm.de/institution/RosenbergStiebellInc> (Stand: 20.06.2024). Vgl. zu Zacharias Max Hackenbroch, Isaak Rosenbaum und Saemy Rosenberg auch: <https://www.beratende-kommission.de/de/empfehlungen#s-welfenschatz-konsortium-stiftung-preussischer-kulturbesitz> (Stand: 20.06.2024) und siehe Kapitel 2.4.2.1.

¹³⁸ Die in der Provenienz angegebene Hedwig Ullmann/Ullin war auch die Vorbesitzerin von Inv. Nrn. P18 und P19, siehe Kapitel 2.4.1.1.

¹³⁹ Siehe Kapitel 2.4.2.2.

¹⁴⁰ Die „Firma D. Katz“ war nach den Angaben der Online-Datenbank Sammlung Emil Bührle 1935/36 Eigentümer von Ochtervelts *Backgammon-Spielern*. Die nächste Provenienzstation lautet „Art Trade, London, by 1955“.

¹⁴¹ Jules Straus war nach den Angaben der Online-Datenbank Sammlung Emil Bührle 1930 Eigentümer des Gemäldes *Place de la Concorde* von Pierre Bonnard (Inv. Nr. 4). Als nächste Provenienzstation ist die Galerie Paul Vallotton in Lausanne „by 1951“ genannt, vgl. https://www.buehrle.ch/sammlung/?tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bwerk%5D=19&tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bcontext%5D=k&tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Baction%5D=show&cHash=86dff2570cb7ac4caded3933f91d477a (Stand: 10.06.2024). Es ergibt sich eine Lücke von circa 19 Jahren. Zu dem Gemälde *Der Triumph Apollos* von Eugène Delacroix siehe Kapitel 2.4.2.2.

Die Provenienzforschung ist seit den Washington Principles im Wesentlichen darauf ausgerichtet, NS-verfolgungsbedingten Entzug zu dokumentieren, um „faire und gerechte“ Lösungen vorzubereiten. Dabei steht das rechtliche Interesse im Mittelpunkt. Für die öffentliche Präsentation der Sammlung E. G. Bührle mit ihrer spezifischen Geschichte ist es jedoch eine problematische Verengung der Perspektive, nur die Jahre der Verfolgung in den Blick zu nehmen. Denn darüber hinaus ist es für die Öffentlichkeit grundsätzlich von Interesse zu erfahren, dass ein grösserer Teil dieser Sammlung ursprünglich jüdischen Sammler*innen aus Europa gehörte, bevor die Werke zwischen 1936 und 1956 in die Sammlung von Emil Bührle gelangten.

Tatsächlich hat die Sichtung ergeben, dass sich neben den 62 Werken mit jüdischem Vorbesitz im Verfolgungszeitraum 71 weitere Kunstwerke in der Stiftung Sammlung E. G. Bührle befinden, die jüdischen Besitzer*innen gehörten. Oftmals handelt es sich dabei um jüdische Kunsthändler wie Nathan, Kauffmann und Aktuaryus oder um grosse jüdische Galerien wie Wildenstein und Bernheim-Jeune. Die Provenienzforschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle erlaubt nicht in jedem Fall, klar zu entscheiden, ob diese jüdischen Besitzer*innen Eigentümer oder Kommissionäre eines Werks waren.

1. Pierre Bonnard, *Das Mittagessen* (Inv. Nr. 3): Alexandre Natanson (1866–1936)¹⁴²; Bernheim-Jeune¹⁴³
2. Pierre Bonnard, *Ambroise Vollard* (Inv. Nr. 2): Rickel Hein (1897–1977/80)¹⁴⁴; Fritz Nathan (1895–1972)¹⁴⁵
3. Pierre Bonnard, *Interieur* (Inv. Nr. 5): Bernheim-Jeune; Fritz Nathan
4. Pierre Bonnard, *Frau bei der Toilette* (Inv. Nr. 1): Fritz Nathan
5. Georges Braque, *Der Hafen von L'Estaque* (Inv. Nr. 10): Hedwig Zak¹⁴⁶
6. Georges Braque, *Schiff in Le Havre* (Inv. Nr. 169): Abris [Abraham] Silberman (1896–1968)¹⁴⁷
7. Georges Braque, *Violinspieler* (Inv. Nr. 9): Daniel-Henry Kahnweiler (1884–1979)¹⁴⁸

¹⁴² Vgl. zu Alexandre Natanson: <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/portrait-de-monsieur-alexandre-natanson-140207> (Stand: 20.06.2024).

¹⁴³ Vgl. zu Galerie Bernheim-Jeune: <https://www.proveana.de/de/link/act20000296> (Stand: 20.06.2024), <https://errproject.org/jeudepaume/> (Stand: 20.06.2024) und JDCRP: Persecuted Jewish Collectors, S. 65.

¹⁴⁴ Vgl. zu Rickel Hein: <https://collections.mfa.org/objects/58928> (Stand: 20.06.2024).

¹⁴⁵ Vgl. zu Fritz Nathan: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/027754/2009-07-08/> (Stand: 20.06.2024).

¹⁴⁶ Vgl. Fussnote 109.

¹⁴⁷ Vgl. zu Abris [Abraham] Silberman: <https://www.proveana.de/de/link/act10002060> (Stand: 20.06.2024).

¹⁴⁸ Vgl. zu Daniel-Henry Kahnweiler: <https://www.staatsgalerie.de/de/sammlung-digital/portrait-de-d-h-kahnweiler-ii-daniel-henry-kahnweiler-1884-1979-ii> (Stand: 20.06.2024) und <https://www.proveana.de/de/link/act10000739> (Stand: 20.06.2024).

8. Georges Braque, *Früchte auf einem Tuch* (Inv. Nr. 8): Paul Rosenberg (1881–1959)¹⁴⁹
9. Paul Cézanne, *Blumen und Früchte* (Inv. Nr. 176): Georges Wildenstein
10. Paul Cézanne, *Der Mont de Cengle* (Inv. Nr. 13): Germain Seligmann (1893–1978)¹⁵⁰
11. Marc Chagall, *Hochzeit in Russland* (Inv. Nr. 19): Maxim Moisevitch Vinaver (1862–1926)¹⁵¹
12. Théodore Chassériau, *Die Heimführung der Verwundeten* (Inv. Nr. 123): Fritz Nathan
13. Pierre Puvis de Chavannes, *Concordia (Studie)* (Inv. Nr. 81): Arthur Kauffmann¹⁵²
14. Camille Corot, *Flusslandschaft mit Boot* (Inv. Nr. 172): Galerie Toni Aktuaryus¹⁵³
15. Camille Corot, *Die vier Bäume* (Inv. Nr. 20): Galerie Toni Aktuaryus
16. Gustave Courbet, *Winterlandschaft* (Inv. Nr. 23): Arthur Kauffmann
17. Honoré Daumier, *Die Zwei Advokaten* (Inv. Nr. 28): Arthur Kauffmann
18. Honoré Daumier, *Die Gratis-Vorstellung* (Inv. Nr. 27): E[llkan (geb. 1892)]¹⁵⁴ & A[braham/Abris] Silberman¹⁵⁵
19. Eugène Delacroix, *Selbstbildnis* (Inv. Nr. 130): Walter Feilchenfeldt¹⁵⁶
20. Eugène Delacroix, *Der Triumph des Bacchus* (Inv. Nr. 128): Fritz Nathan
21. Eugène Delacroix, *Der Triumph der Amphitrite* (Inv. Nr. 129): Fritz Nathan
22. Eugène Delacroix, *Der Sultan von Marokko mit seinem Gefolge* (Inv. Nr. 124): E[llkan & A[braham/Abris] Silberman
23. Raoul Dufy, *Jahrmarkt* (Inv. Nr. 42): Fritz Nathan
24. Raoul Dufy, *Arkaden in Vallauris* (Inv. Nr. 41): Peter Nathan (1925–2001)¹⁵⁷/Fritz Nathan
25. Henri Fantin-Latour, *Selbstbildnis mit Palette* (Inv. Nr. 44): Max Kaganovitch; Germain Seligmann
26. Henri Fantin-Latour, *Pfingstrosen und Pfirsiche* (Inv. Nr. 177): Max Kaganovitch
27. Govaert Flinck, *Dame in orientalischem Kostüm* (Inv. Nr. 159): Nathan Katz
28. Paul Gauguin, *Sonnenblumen auf einem Armsessel* (Inv. Nr. 46): Leo Stein (1872–1947)/Gertrude Stein¹⁵⁸; Georges Wildenstein; Sam Salz (1894–1981)¹⁵⁹; Walter Feilchenfeldt

¹⁴⁹ Vgl. zu Paul Rosenberg: <https://www.proveana.de/de/link/act10000741> (Stand: 20.06.2024), <https://errproject.org/jeudepaume/> (Stand: 20.06.2024) und JDCRP: Persecuted Jewish Collectors, S. 85.

¹⁵⁰ Vgl. zu Germain Seligmann: <https://www.proveana.de/de/link/act10000847> (Stand: 20.06.2024).

¹⁵¹ Vgl. zu Maxim Moisevitch Vinaver: https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Vinaver_Maksim_Moiseevich (Stand: 20.06.2024).

¹⁵² Vgl. zu Arthur Kauffmann: <https://www.proveana.de/de/link/act10000300> (Stand: 20.06.2024).

¹⁵³ Vgl. zu Galerie Aktuaryus: Eggimann Gerber, Elisabeth, *Jüdische Kunsthändler und Galeristen. Eine Kulturgeschichte des Schweizer Kunsthandels mit einem Porträt der Galerie Aktuaryus in Zürich, 1924–46* (= Reihe Jüdische Moderne 21), Köln/Wien 2021.

¹⁵⁴ Vgl. zu Elkan Silberman: <https://www.proveana.de/de/link/act00000537> (Stand: 20.06.2024).

¹⁵⁵ Vgl. zu E[llkan] & A[braham] Silberman: <https://www.proveana.de/de/link/act00000536> (Stand: 20.06.2024).

¹⁵⁶ Vgl. zu Walter Feilchenfeldt: <https://www.proveana.de/de/link/act10000013> (Stand: 20.06.2024).

¹⁵⁷ Vgl. zu Peter Nathan: <https://www.proveana.de/de/link/act00000923> (Stand: 20.06.2024).

¹⁵⁸ Vgl. Nicholas, Lynn H., *Der Raub der Europa. Das Schicksal europäischer Kunstwerke im Dritten Reich*, München 1995, S. 202. Siehe auch die vertiefte Überprüfung in Kapitel 3.5.

¹⁵⁹ Vgl. zu Sam Salz: https://de.wikipedia.org/wiki/Sam_Salz (Stand: 18.06.2024).

29. Paul Gauguin, *Idyll auf Tahiti* (Inv. Nr. 45): Joseph (Jos) Hessel (1859–1942)¹⁶⁰;
Bernheim-Jeune
30. Paul Gauguin, *Stickerin (Mette Gauguin)* (Inv. Nr. 170): Fritz Nathan
31. Théodore Géricault, *Kampf von Hunden und Bären* (Inv. Nr. 133): Max Kaganovitch
32. Théodore Géricault, *Pferde in der Koppel* (Inv. Nr. 134): Fritz Nathan
33. Vincent van Gogh, *Zwei Bäuerinnen* (Inv. Nr. 55): Bernheim-Jeune
34. Juan Gris, *Karaffe, Schale und Glas* (Inv. Nr. 57): Léonce Rosenberg (1879–1947)¹⁶¹;
Max Kaganovitch
35. Juan Gris, *Die Birne* (Inv. Nr. 56): Léonce Rosenberg; Max Kaganovitch
36. Philips Koninck, *Landschaft mit rastendem Wanderer* (Inv. Nr. 154): [Saemy] Rosenberg &
[Eric] Stiebel (1911–2000)¹⁶²
37. Édouard Manet, *Oloron-Sainte-Marie* (Inv. Nr. 64): Fritz Nathan
38. Édouard Manet, *Der Uhu* (Inv. Nr. 61): Jean A. Seligmann (1903–1941)¹⁶³
39. Henri Matisse, *Stilleben* (Inv. Nr. 68): Marianne Feilchenfeldt Breslauer (1909–2001)¹⁶⁴
40. Amedeo Modigliani, *Liegender Akt* (Inv. Nr. 69): Bernheim-Jeune; Walter Feilchenfeldt
41. Claude Monet, *Waterloo Bridge, London, in der Sonne* (Inv. Nr. 74): Bernheim-Jeune;
Toni Aktuarius
42. Berthe Morisot, *Junge Frau auf einer Chaiselongue* (Inv. Nr. 79): Arthur Kauffmann;
Fritz Nathan
43. Joachim Patinir, *Taufe Christi und Johannespredigt* (Inv. Nr. 157): T. P. Grange [Thomas
Graupe]¹⁶⁵; Arthur Kauffmann
44. Pablo Picasso, *Gustave Coquiot* (Inv. Nr. 79): Fritz Nathan
45. Pablo Picasso, *Vor der Kirche* (Inv. Nr. 80): Max Kaganovitch
46. Pablo Picasso, *Barcelona in der Nacht* (Inv. Nr. 181): Georges Wildenstein; E[likan] &
A[braham/Abris] Silberman

¹⁶⁰ Vgl. zu Joseph (Jos) Hessel: <https://www.wikidata.org/w/index.php?title=Q3183961&oldid=2155508227> (Stand: 20.06.2024).

¹⁶¹ Vgl. zu Léonce Rosenberg: <https://agorha.inha.fr/ark:/54721/a356d0ff-b26b-4e32-b8fb-d978f9ddabd5> (Stand: 20.06.2024).

¹⁶² Vgl. zu [Eric] Stiebel <https://www.wikidata.org/w/index.php?title=Q57242841&oldid=2036470889> (Stand: 20.06.2024) und Kommentierte Online-Edition der fünf Reisetagebücher Hans Posses (1939–1942) unter: <https://editionhansposse.gnm.de/institution/RosenbergStiebelInc> (Stand: 10.06.2024).

¹⁶³ Vgl. zu Jean A. Seligmann: <https://www.geni.com/people/Jean-Seligmann/6000000023236475571> (Stand: 20.06.2024) und JDCRP: Persecuted Jewish Collectors, S. 88.

¹⁶⁴ Vgl. zu Marianne Feilchenfeldt Breslauer: <https://www.dasverborgenemuseum.de/kuenstlerinnen/breslauer-marianne> (Stand: 20.06.2024).

¹⁶⁵ Vgl. zu T. P. Grange [Thomas Graupe]: <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/HK-788> (Stand: 20.06.2024).

47. Camille Pissarro, *Blick auf das Dorf Marly-le-Roi* (Inv. Nr. 182): Eduard Arnhold (1849–1925)¹⁶⁶; Fritz Nathan
48. Camille Pissarro, *Die Strasse nach Osny in Pontoise, bei Reif* (Inv. Nr. 118): Georges Wildenstein
49. Camille Pissarro, *Die Wollkämmerin* (Inv. Nr. 119): Peter Nathan/Fritz Nathan
50. Pierre-Auguste Renoir, *Fasan und Rebhuhn* (Inv. Nr. 85): Max Kaganovitch
51. Pierre-Auguste Renoir, *Zwei Mädchen* (Inv. Nr. 89): Bernheim-Jeune; Paul Rosenberg
52. Georges Rouault, *Reiter in der Dämmerung* (Inv. Nr. 93): Max Kaganovitch
53. Georges Rouault, *Clown am Tisch* (Inv. Nr. 92): Georges Wildenstein; Max Kaganovitch
54. Peter Paul Rubens, *Der Heilige Augustin* (Inv. Nr. 160): E[Ilkan] & A[braham/Abris] Silberman; Walter Feilchenfeldt
55. Georges Seurat, *Studie zu „La Grande-Jatte“* (Inv. Nr. 94): Arthur Kauffmann
56. Paul Signac, *Canal della Guidecca, Morgen (Santa Maria della Salute)* (Inv. Nr. 97): Bernheim-Jeune; Hugo Perls
57. Alfred Sisley, *Regatta in Hampton Court* (Inv. Nr. 183): Sam Salz; [Georges] Wildenstein
58. Alfred Sisley, *Saint-Mammès während des Streiks am 14. Juli* (Inv. Nr. 98): Bernheim-Jeune
59. Chaïm Soutine, *Zwei Fasane* (Inv. Nr. 101): Arthur Kauffmann
60. David Teniers der Jüngere, *Dorfkirmes* (Inv. Nr. 166): Alfred de Rothschild (1842–1918)¹⁶⁷
61. Werkstatt Tintoretto, *Die Kreuztragung* (Inv. Nr. 146): A[lexander (geb. 1889)]¹⁶⁸ & R[ichard] Ball (geb. 1892)¹⁶⁹¹⁷⁰
62. Henri de Toulouse-Lautrec, *Im Bett* (Inv. Nr. 184): Bernheim-Jeune
63. Henri de Toulouse-Lautrec, *Confettis* (Inv. Nr. 107): Fritz Nathan
64. Henri de Toulouse-Lautrec, *Zwei Freundinnen* (Inv. Nr. 106): Georges Wildenstein
65. Maurice Utrillo, *La Butte Pinson* (Inv. Nr. 109): Galerie Toni Aktuaryus¹⁷¹
66. Maurice de Vlaminck, *Die Fabrik* (Inv. Nr. 112): Lupo Stein¹⁷²; Fritz Nathan
67. Maurice de Vlaminck, *Orangen* (Inv. Nr. 111): Peter Nathan/Fritz Nathan

¹⁶⁶ Vgl. zu Eduard Arnold: <https://www.proveana.de/de/link/act00001271> (Stand: 20.06.2024).

¹⁶⁷ Vgl. zu Alfred de Rothschild: <https://family.rothschildarchive.org/people/62-alfred-charles-de-rothschild-1842-1918> (Stand: 20.06.2024).

¹⁶⁸ Vgl. zu Alexander Ball: <https://agorha.inha.fr/ark:/54721/a06c5b3e-8eca-4e0a-80b6-2569ffaa4569> (Stand: 20.06.2024).

¹⁶⁹ Vgl. zu Richard Ball: <https://agorha.inha.fr/ark:/54721/75e913eb-fcfc-48b9-bff4-e72575668fcf> (Stand: 20.06.2024).

¹⁷⁰ Vgl. zu A[lexander] und R[ichard] Ball <https://agorha.inha.fr/detail/62> (Stand: 22.06.2024), <https://errproject.org/jeudepaume/> (Stand: 22.06.2024) und JDCRP: Persecuted Jewish Collectors, S. 64.

¹⁷¹ Siehe Kapitel 2.4.2.1.

¹⁷² Lupo Stein war vermutlich Leiter der Wildenstein-Dependance in Buenos Aires. Vgl. El enigma de la Galería Wildenstein. Online unter: <https://www.connectas.org/artes-robado-por-los-nazis/phone/el-enigma-de-la-galeria-wildenstein.html> (Stand: 10.06.2024). National Archives and Records Administration (NARA): OCCRCI, 1944–1946; NY 389863.

- 68. Édouard Vuillard, *Der Zauberer* (Inv. Nr. 113): Bernheim-Jeune
- 69. Édouard Vuillard, *Selbstbildnis* (Inv. Nr. 116): Walter Feilchenfeldt
- 70. Édouard Vuillard, *Die Besucherin* (Inv. Nr. 117): Bernheim-Jeune¹⁷³; Paul Rosenberg;
Gaston Bernheim de Villiers (1870–1953)¹⁷⁴; Sam Salz
- 71. Édouard Vuillard: *Der Salon Natanson* (Inv. Nr. 114): Georges Wildenstein

Nimmt man die beiden Listen zusammen, zeigt sich, dass 133 der 205 Werke zu unterschiedlichen Zeiten jüdischen Sammler*innen, Kunsthändler*innen oder Galerist*innen gehörten. Allerdings muss an dieser Stelle erneut darauf verwiesen werden, dass dieses Ergebnis lediglich eine erste Annäherung sein kann.

Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Jüdinnen und Juden spiegelt sich vielleicht in keiner anderen Sammlung so deutlich wider wie in der, die Emil Bührle in den Jahren 1936 bis 1956 zusammengetragen hat. Insofern ist diese Sammlung mindestens so stark Teil der jüdischen Geschichte Europas, wie sie einen Teil der schweizerischen Kultur- und Kunstgeschichte darstellt. In den Dokumenten des AStEGB wird eine teilweise enge persönliche Nähe Bührles zu einigen der genannten jüdischen Händler erkennbar, wie auch in Emil Bührles Rede „Vom Werden meiner Sammlung“ von 1954. Im Hinblick auf die Skulpturensammlung heisst es dort: „die ein alter Kriegsfreund von mir, [...] Dr. Arthur Kauffmann, mit Rat und Tat besonders förderte.“¹⁷⁵ Hinsichtlich der Gemäldesammlung, so Bührle weiter, komme „vor allem Herr Dr. Fritz Nathan, mit dem mich ebenfalls freundschaftliche Beziehungen verbinden, [...] ein besonderes Verdienst“ zu.¹⁷⁶ Dieser Umstand soll hier nicht unerwähnt bleiben, zeigt er doch, dass die Sammlung E. G. Bührle, wenn man es pointiert ausdrücken will, zu beiden Geschichten gehört, die im Fall der Sammlung nicht getrennt voneinander erzählt werden können.

2.4 Kategorisierung

Die Stiftung Sammlung E. G. Bührle hat im Rahmen ihrer Provenienzforschung insgesamt 203 Werke, die sich als Dauerleihgabe im Kunsthaus Zürich befinden, kategorisiert. Der Kategorie A wurden alle

¹⁷³ Vgl. zu Georges Bernheim: <https://www.proveana.de/de/link/act20000296> (Stand: 28.05.24); Cultural Plunder by the Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg: Database of Art Objects at the Jeu de Paume. Online unter: <https://errproject.org/jeudepaume/> (Stand: 29.05.24); JDCRP: Persecuted Jewish Collectors, S. 65.

¹⁷⁴ Vgl. zu Gaston Bernheim de Villiers: <https://www.wikidata.org/w/index.php?title=Q37518649&oldid=2156756511> (Stand: 22.06.2024) und JDCRP: Persecuted Jewish Collectors, S. 65.

¹⁷⁵ Bührle, Emil, Vom Werden meiner Sammlung (Juni 1954), in: Kunsthaus Zürich (Hg.), Sammlung Emil G. Bührle. Festschrift zu Ehren von Emil G. Bührle zur Eröffnung des Kunsthaus-Neubaus und Katalog der Sammlung Emil G. Bührle, Zürich 1958, S. 26–29, hier S. 28.

¹⁷⁶ Ebd.

Werke zugeordnet, „deren Provenienzen lückenlos geklärt waren und die daher als unproblematisch gelten konnten“¹⁷⁷ – laut Stiftung sind dies 113 der 203 Werke.¹⁷⁸ In die Kategorie B fallen Werke, „deren Provenienzen keinen Hinweis auf einen Eigentumswechsel 1933–1945 enthalten, der als problematisch einzustufen ist“¹⁷⁹ – laut Stiftung gilt dies für 90 der 203 Werke.¹⁸⁰ Die Provenienzforschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle kam demnach zu dem Schluss, dass sich in diesem Konvolut weder Werke der Kategorie C befinden, „deren Provenienzen Hinweise enthalten, dass ein problematischer Eigentumswechsel 1933 bis 1945 nicht ausgeschlossen werden konnte“¹⁸¹, noch Werke der Kategorie D, deren Provenienz als „lückenlos geklärt und problematisch“¹⁸² definiert wird.

Die Zuordnung zu den Kategorien A und B basiert auf insgesamt elf Kriterien, die von der Stiftung selbst entwickelt wurden. Werke der Kategorie A erfüllen eines oder mehrere der Kriterien 1 bis 7. Werke, auf die eines oder mehrere der Kriterien 8 bis 11 zutreffen, fallen in die Kategorie B.

2.4.1 Kategorie A

Die Kriterien 1, 2 und 6 sowie die Kombination 2+6 erfassen 100 Werke, die in Kategorie A eingestuft wurden und deren Provenienz somit aus Sicht der Stiftung als *lückenlos erforscht* und *unproblematisch* anzusehen ist.¹⁸³ Die Definition des Kriteriums 1, das insgesamt 18 Werke umfasst, lautet: „Werke, die nach 1945 durch gerichtlich verfügte Restitution den rechtmässigen Eigentümern

¹⁷⁷ Gloor, Provenienzforschung, S. 8.

¹⁷⁸ Vgl. ebd., S. 1.

¹⁷⁹ Ebd., S. 8.

¹⁸⁰ Vgl. ebd. S. 1. Wie aus dem Bericht *Die Provenienzforschung der Sammlung Emil Bührle, Zürich, 2002–2021* hervorgeht, wurden die 203 Werke zunächst „[...] zwei Kategorien zugeordnet: Werke mit lückenlos belegter Provenienz und Werke mit lückenhaft belegter Provenienz“. Für 113 Werke, also 55 Prozent des Sammlungsbestands, konnte festgestellt werden, dass die Provenienzen für den Zeitraum zwischen 1933 und 1945 „lückenlos geklärt und unproblematisch“ sind. Neben den 18 „geregelten“ Fälle von „Raubkunst“ wurden damit weitere 95 Kunstwerke der Sammlung der Kategorie A zugeordnet. Die Provenienzen der übrigen 90 Objekte, also von 45 Prozent des Sammlungsbestands, konnten nicht lückenlos nachgewiesen werden, sodass geprüft werden musste, ob Hinweise auf einen möglicherweise problematischen Eigentumswechsel zwischen 1933 und 1945 existierten, womit die betroffenen Werke in die Kategorie C gefallen wären. Nach dem Kenntnisstand vom 31.12.2021 seien jedoch alle 90 Werke der Kategorie B zuzuordnen gewesen, vgl. ebd., S. 7.

¹⁸¹ Ebd., S. 9.

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Die Kriterien 3 und 4 für Werke, die „zwischen 1940 und 1944 im deutsch besetzten Frankreich nachweislich ohne NS-Verfolgungsdruck verkauft wurden oder die nach Kriegsende vom französischen Staat beschlagnahmt und dem Handel übergeben wurden“ bzw. „nach 1937 durch die NS-Aktion gegen ‚entartete Kunst‘ ins Ausland gelangten“, umfassen, ebenso wie das Kriterium 5 für Werke, „die als ‚Fluchtgut‘ nach der im Bergier-Bericht (Bd. 1, S. 465) gegebenen Definition in die Schweiz gebracht und hier nachweislich unter Wahrung des Interesses ihrer Eigentümer verkauft wurden“, die Kriterienkombination 2+5 sowie das Kriterium 7 für Werke, „die nach 1945 entstanden bzw. nach 1945 in den Handel gelangt sind“, jeweils nur zwei oder drei Werke. Vgl. für die Definitionen der Kriterien Gloor, Provenienzforschung, S. 8. Paul Cézannes Gemälde *Madame Cézanne mit dem Fächer*, 1879/88, das mithilfe des Kriteriums 3 kategorisiert wurde, sowie dessen jüdische Vorbesitzerin Gertrude Stein sind Gegenstand der vertiefenden Überprüfung in Kapitel 3.5.

zurückerstattet wurden (d. h. die von Emil Bührle 1948 restituierten und anschliessend zurückgekauften Werke sowie die von Emil Bührle nach früherer Restitution an Vorbesitzer erworbenen Werke)¹⁸⁴ Im Folgenden sind exemplarisch Werke aufgeführt, deren Einstufung in die Kategorie A auf den Kriterien 2 und/oder 6 basiert, weil diese Kriterien als problematisch erachtet wurden.

2.4.1.1 Kriterium 2

Kriterium 2 gilt für Werke, „die nach Kriegsende 1945 von denselben Eigentümern bzw. deren direkten Nachkommen verkauft wurden, die schon vor 1933 im Besitz dieser Werke waren, auch wenn es Werke von Eigentümern waren, die 1933 bis 1945 von NS-Verfolgung bedroht waren“¹⁸⁵ Es wurde in 39 Fällen angewendet.

Umkreis Niklaus Weckmann, *Heilige Genovefa (?)*, Anfang 16. Jh. (Inv. Nr. P18) und *Heiliger Sebastian*, Anfang 16. Jh. (Inv. Nr. P19)

Gemäss der Online-Datenbank Sammlung Emil Bührle wurden die beiden aus dem frühen 16. Jahrhundert stammenden Holzskulpturen *Heilige Genovefa (?)* und *Heiliger Sebastian* aus dem Umkreis Niklaus Weckmann im Februar 1954 von Emil Bührle bei Arthur Kauffmann erworben.¹⁸⁶ Die Provenienzzangaben ordnen die Werke der Sammlung von Hedwig Ullmann/Ullin zu. Die 1872 in Frankfurt am Main geborene jüdische Kunstsammlerin Hedwig Ullmann floh 1939 nach Melbourne, wo sie ihren Familiennamen in Ullin änderte und 1945 starb.¹⁸⁷ Ihre Sammlung sei von Arthur Kauffmann, der aus Frankfurt am Main geflohen war, nach London gebracht worden. In den Provenienzzangaben heisst es, dass sich die beiden Skulpturen bis 1954 im Besitz von Hedwig Ullmann befanden – die jedoch bereits neun Jahre zuvor verstorben war. Es wird auf einen Brief von Arthur Kauffmann an Walter Drack, den damaligen Konservator der Sammlung E. G. Bührle, verwiesen, der

¹⁸⁴ Ebd. Die in den Anhängen B und C aufgeführten Objekte aus jüdischem Vorbesitz entsprechen ihrer Provenienz nach der Definition des Kriteriums, was eine Einstufung in die Kategorie A rechtfertigt.

¹⁸⁵ Ebd.

¹⁸⁶ Die Provenienzen der Holzskulpturen *Heilige Genovefa (?)* und *Heiliger Sebastian* aus dem Umkreis Niklaus Weckmann beinhalten dieselben fünf Stationen: „Albert Ullmann, Frankfurt/Main, until [d.] 1912; Hedwig Ullmann, Frankfurt/Main & Melbourne, 1912–1954; Dr. Arthur Kauffmann, Frankfurt/Main & London, 1954; Emil Bührle, Zurich, 16 February 1954 until [d.] 28 November 1956; Given by the heirs of Emil Bührle to the Foundation E.G. Bührle Collection, Zurich, 1960.“ Weiterführende Informationen online unter:

https://www.buehrle.ch/sammlung/?tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bwerk%5D=212&tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bcontext%5D=k&tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Baction%5D=show&cHash=607afc0c0f31c8511a742c059e61633d und

https://www.buehrle.ch/sammlung/?tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bwerk%5D=213&tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bcontext%5D=k&tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Baction%5D=show&cHash=5e1af8761ab4761cd2efd87a963dd6ca (Stand: 07.06.2024).

¹⁸⁷ Vgl. den Eintrag auf Proveana. Online unter: <https://www.proveana.de/de/link/act00001383> (Stand: 07.06.2024).

zwei Briefe von Hedwig Ullmann aus den Jahren 1927 und 1931 mit Angaben zu den Skulpturen enthalten haben soll. Dieses Dokument ist nicht in den zur Evaluation übergebenen Akten enthalten. Ob Arthur Kauffmann beim Verkauf der Skulpturen 1954 an Emil Bührle Eigentümer war oder als Kommissionär handelte, bleibt unklar. Das *Kauffmann Inventory*, das in diesem Fall als zentrale Quelle genannt wird, liegt nicht im Original vor.

Die Anwendung des Kriteriums 2, wonach ein Werk „nach Kriegsende 1945 von denselben Eigentümern bzw. dessen direkten Nachkommen verkauft wurde, die schon vor 1933 im Besitz dieser Werke waren“, wäre nur dann haltbar, wenn nachgewiesen wäre, dass das Werk von Hedwig Ullmann auf eine direkte Nachfahrin übergegangen wäre, wozu es allerdings keine Hinweise gibt. Eine *lückenlos erforschte, unproblematische Provenienz* ist auch deshalb nicht nachweisbar, weil auch ein Eigentumsübergang auf Arthur Kauffmann vor dem Tod Hedwig Ullmanns nicht ausgeschlossen werden kann.

2.4.1.2 Kriterium 6

Kriterium 6 gilt für Werke, „die sich 1933 bis 1945 nachweislich ausserhalb NS-Deutschlands und ausserhalb des NS-Machtbereichs befanden“. Es wurde von der Stiftung auf insgesamt 21 Werke angewendet.

Jean-Baptiste Greuze [falsche Zuschreibung], *Laurent Pécheux*, o. J. (Inv. Nr. 135)

Nach den Provenienzanangaben in der Online-Datenbank Sammlung Emil Bührle befand sich das fälschlicherweise Jean-Baptiste Greuze zugeschriebene Gemälde *Laurent Pécheux* bis April 1940 in einer französischen Privatsammlung, über die keine näheren Angaben vorliegen, ebenso wenig wie über einen M. R. Pernet, der laut Stiftung in den Jahren 1940 und 1941 im Besitz des Gemäldes war.¹⁸⁸ 1941 wurde das Werk über die Galerie Wildenstein, vertreten durch Roger Dequoy¹⁸⁹, an Emil Bührle verkauft. Diese Informationen reichen nicht aus, um einen jüdischen Vorbesitz

¹⁸⁸ Die Provenienz des Gemäldes *Laurent Pécheux* umfasst sechs Stationen: „Art market, Paris, 1831; Private collection, France, until April 1940; M. R. Pernet, France, 1940/41; Georges Wildenstein, Paris, by 1941; Emil Bührle, Zurich, 1 October 1954 until [d.] 28 November 1956; Given by the heirs of Emil Bührle to the Foundation E.G. Bührle Collection, Zurich, 1960.“ Weiterführende Informationen online unter: https://www.buehrle.ch/sammlung/?tx_buehrlewerkliste_werklste%5Bwerk%5D=427&tx_buehrlewerkliste_werklste%5Bcontext%5D=k&tx_buehrlewerkliste_werklste%5Baction%5D=show&cHash=933a356cf039cf3c1abef879d67a85dd (Stand: 10.06.2024).

¹⁸⁹ Vgl. Francini, Esther Tisa, Anja Heuß, Georg Kreis, Fluchtgut – Raubgut. Der Transfer von Kulturgütern in und über die Schweiz 1933–1945 und die Frage der Restitution (Veröffentlichungen der Unabhängigen Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg, Bd. 1), Zürich 2001, S. 1000. In dieser Phase versuchte Dequoy mehrfach, auf den „Arisierungsprozess“ der Galerie Wildenstein einzuwirken, vgl. <https://agorha.inha.fr/detail/484#note-name45> (Stand: 10.06.2024)

auszuschliessen. Ob der jüdische Kunsthändler Wildenstein das Gemälde als Eigentümer oder als Händler verkaufte, bleibt ebenso offen wie die Frage, ob die weiteren Beteiligten Juden waren. Das Kunstwerk wurde 1941 im besetzten Paris verkauft. Danach befand es sich vorübergehend in Carinhall, dem Landsitz Hermann Görings, bevor es, vermutlich im Diplomatengepäck, in die Schweiz zu Emil Bührle gelangte. In der fünften Provenienzzangabe heisst es dazu: „Following its acquisition by Bührle and its transport to Berlin, on 28 November 1942 the painting was directed to ‚Carinhall‘, the estate of Hermann Göring near Berlin, where it was kept until July 1944 before being released and handed over to a representative of Bührle in Berlin (Nancy H. Yeide, *Beyond the Dreams of Avarice, The Hermann Goering Collection*, Dallas 2009, no. A1257). Emil Bührle was not aware of the ‚detour‘ of his painting which was orchestrated by the art dealers Hans Wendland and Walter Andreas Hofer.“¹⁹⁰ In den Prozessakten zu den Restitutionsprozessen gegen Emil Bührle und dem Regressprozess gegen Theodor Fischer findet sich zu dieser Transaktion die Niederschrift einer Zeugenaussage des Kunsthändlers Walter Andreas Hofer, zwischen 1939 und 1944 wichtigster Kunstvermittler Görings und Leiter von dessen Kunstsammlung, vom 23. Mai 1950:

Frage 41: „Was wissen Sie über die Beziehungen zwischen Wendland und Bührle?“¹⁹¹

Antwort: „Meines Wissens hat Wendland als Kunstkenner Bührle beraten. Ueber geschäftliche Beziehungen weiss ich nichts.“¹⁹²

Frage 44: „Haben Sie 1941 oder 1942 vier französische Bilder des 19. Jahrhunderts von Paris im Auftrag Görings nach Berlin gebracht und dann später dem Wendland zur Weiterleitung an Bührle ausgehändigt (Greuze, Davin, Renoir und Degas)?“¹⁹³

Antwort: „Ja. Wendland ersuchte mich, es war gegen Ende 1941 oder 1942, Göring zu bitten, ob die 4 Bilder für Buehrle über Deutschland [Unterstreichung im Original] nach der Schweiz gebracht werden könnten. Ich habe der Bitte Wendlands entsprochen. Göring hat sich bei mir eingehend über Bührle befragt. Ich habe Göring die Erfüllung der Bitte empfohlen. Göring hat zugesagt. Die Bilder sind dann nach Berlin gebracht worden. Das Bild David und Bild Degas sind dann im Auftrage Görings durch mich auf dem Kurierwege an die Deutsche Gesandtschaft in Bern weiterbefördert worden. Die beiden anderen Bilder (Renoir und Greuze) blieben noch in

¹⁹⁰ https://www.buehrle.ch/sammlung/?tx_buehrlewerkliste_werklste%5Bwerk%5D=427&tx_buehrlewerkliste_werklste%5Bcontext%5D=k&tx_buehrlewerkliste_werklste%5Baction%5D=show&cHash=933a356cf039cf3c1abef879d67a85dd (Stand: 10.06.2024).

¹⁹¹ Zeugenfragen an W. A. Hofer, Frage 41 [Abschrift, S. 7], in: ZKG/AKZ, 10.100.20.40. Online unter: <https://apollon.buehrle.ch/supplement/12919/detail/> (Stand: 10.06.2024). Walter Andreas Hofer, Hans Wendland und Hermann Göring wurden von den Alliierten als Akteure des NS-Kunstraubs registriert, vgl. <https://www.archives.gov/research/holocaust/art/oss-art-looting-investigation-name-index3.html> (Stand:10.06.2024).

¹⁹² Zeugenaussage von W. A. Hofer, Frage 41 [Abschrift, S. 8], in: ZKG/AKZ, 10.100.20.40. Online unter: <https://apollon.buehrle.ch/supplement/12919/detail/> (Stand: 10.06.2024).

¹⁹³ Zeugenfragen an W. A. Hofer, Frage 45 [Abschrift, S. 8], in: ZKG/AKZ, 10.100.20.40. <https://apollon.buehrle.ch/supplement/12920/detail/> (Stand: 10.06.2024).

Berlin zurück. Ich hatte den Eindruck, dass sich Göring selbst für diese beiden Bilder interessierte. Schliesslich wurden sie Wendland in Berlin übergeben. Meines Wissens hat Wnedland [sic] sie dann in der Schweizerischen Gesandtschaft in Berlin abgegeben. Diese Bilder waren wohl über ein Jahr in Berlin.“¹⁹⁴

Da das Werk 1941 von Emil Bührle persönlich im seit Juni 1940 von den Nationalsozialisten besetzten Paris erworben wurde, ein jüdischer Vorbesitz nicht auszuschliessen ist und der Transfer von Frankreich in die Schweiz über Görings Landsitz Carinhall erfolgte, ist weder die Anwendung des Kriteriums 6, wonach sich das Gemälde *ausserhalb des NS-Machtbereichs* befunden haben muss, noch die damit begründete Einordnung in die Kategorie A der Stiftung, die eine *lückenlos erforschte, unproblematische Provenienz* voraussetzt, haltbar.

2.4.1.3 Kriterienkombination 2+6

Der Kriterienkombination 2+6 wurden insgesamt 22 Werke zugeordnet. Das Kriterium 2, das für Werke gilt, „die nach Kriegsende 1945 von denselben Eigentümern bzw. deren direkten Nachkommen verkauft wurden, die schon vor 1933 im Besitz dieser Werke waren, auch wenn es Werke von Eigentümern waren, die 1933 bis 1945 von NS-Verfolgung bedroht waren“, trifft in diesen Fällen auf das Kriterium 6, das für Werke gilt, „die sich 1933 bis 1945 nachweislich ausserhalb NS-Deutschlands und ausserhalb des NS-Machtbereichs befanden“.¹⁹⁵

Henri de Toulouse-Lautrec, *Messaline*, 1900/01 (Inv. Nr. 103)

Im Fall des Gemäldes *Messaline* von Henri de Toulouse-Lautrec findet sich die Begründung für die Anwendung der Kriterien 2 und 6 in der sechsten Provenienzstation.¹⁹⁶ Demnach befand sich das Werk von 1930 bis mindestens 1948 im Eigentum der jüdischen Kunstsammlerin und Galeristin Estella Katzenellenbogen, die aufgrund von nationalsozialistischer Verfolgung in die USA geflohen war. Als Beleg für die Stationen 4 bis 6 dient eine Karteikarte des Cassirer-Archivs Zürich, die einen Handwechsel von „Kahnweiler“ auf die Kunsthandlung Paul Cassirer im Oktober 1924 und den

¹⁹⁴ Zeugenaussage von W. A. Hofer, Frage 45 [Abschrift, S. 8], in: ZKG/AKZ, 10.100.20.40. <https://apollon.buehrle.ch/supplement/12920/detail/> (Stand: 10.06.2024).

¹⁹⁵ Gloor, Provenienzforschung, S. 8.

¹⁹⁶ Die Provenienz von Henri Toulouse-Lautrecs *Messaline* in der Online-Datenbank Sammlung Emil Bührle beinhaltet neun Stationen: „Galerie Bernheim-Jeune, Paris; Lévêque, Paris; Dr. Georges Viau, Paris; Daniel-Henry (?) Kahnweiler, Bern, by 1924; Paul Cassirer, Berlin, 1924–1925; Ludwig Katzenellenbogen, Berlin, 1925–1930; Estella Katzenellenbogen, Berlin & Santa Monica (California), 1930 until 1948/51; Dr. Walter Feilchenfeldt, Zurich; Emil Bührle, Zurich, 14 November 1951 until [d.] 28 November 1956; Given by the heirs of Emil Bührle to the Foundation E.G. Bührle Collection, Zurich, 1960.“ Weiterführende Informationen online unter: https://www.buehrle.ch/sammlung/?tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bwerk%5D=113&tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bcontext%5D=k&tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Baction%5D=show&cHash=03feaf9c22cfd2d82f7f8b504895feab (Stand: 10.06.2024).

Weiterverkauf an Ludwig Katzenellenbogen im Januar 1928 ausweist. Für eine Ausstellung im Metropolitan Museum of Art in New York sei das Werk 1941 von der im Jahr zuvor nach Santa Monica geflüchteten „Katzenellenbogen family“ entliehen worden. Originalbelege dafür lassen sich in den vom Kunsthaus Zürich zur Verfügung gestellten Provenienzakten ebenso wenig finden wie für den im Anschluss genannten Eigentumsübergang von Estella Katzenellenbogen auf Walter Feilchenfeldt zwischen 1948 und 1951.

Zu beachten ist, dass die Ehe von Ludwig und Estella Katzenellenbogen 1930 geschieden wurde und die Kunstsammlung zwischen beiden Parteien aufgeteilt wurde.¹⁹⁷ Es ist denkbar, dass beide Parteien, die eine enge Beziehung zu Paul Cassirer pflegten, Teile ihrer Sammlungen zumindest zeitweise bei der Kunsthandlung Paul Cassirer Berlin und/oder bei N. V. Amsterdamsche Kunsthandel Paul Cassirer in Verwahrung oder Kommission gaben.¹⁹⁸ Darüber hinaus müsste bestätigt werden, dass das Werk tatsächlich das Eigentum von Estella Katzenellenbogen war. Sollte es sich um das Eigentum von Ludwig Katzenellenbogen handeln, der seit 1930 mit Ottilie Godefroy alias Tilla Durieux verheiratet war und 1944 im Jüdischen Krankenhaus Berlin seinen schweren Verletzungen erlag¹⁹⁹, nachdem er 1941 in Saloniki von der Gestapo verhaftet und ins KZ Sachsenhausen deportiert worden war, wäre zu recherchieren, an wen das Gemälde, das in der Lost-Art-Datenbank unter der ID 312894 als NS-verfolgungsbedingter Verlust gemeldet ist, vererbt wurde. Sollte es im Eigentum von Estella Katzenellenbogen gewesen sein, wäre zu klären, wo sich das Werk nach der Eigentumsübertragung 1930 befand, und ob es mit ihr in die Niederlande bzw. später in die USA gelangte und somit nicht dem Zugriff der Nationalsozialisten unterlag. Falls die Angaben der Stiftung zutreffen, würde eine unproblematische Provenienz vorliegen. Da jedoch die Nachweise nicht vorliegen, ist die Einordnung in die Kategorie A, die eine *lückenlos erforschte, unproblematische Provenienz* voraussetzt, nicht haltbar.

2.4.2 Kategorie B

Auf 86 der 90 Kunstwerke, die in die Kategorie B eingestuft wurden und deren Provenienz aus Sicht der Stiftung somit zwar *nicht lückenlos erforscht* ist, aber gleichzeitig *keine Hinweise auf problematische Zusammenhänge* liefert, wurden die Kriterien 8, 9 und 10 in einfacher oder kombinierter Form angewendet.²⁰⁰ Allein 81 dieser Fälle sind von den Kriterienkombinationen 8+9

¹⁹⁷ Vgl. Durieux, Tilla, *Meine ersten neunzig Jahre*, Hamburg 1976, S. 223.

¹⁹⁸ Vgl. ebd., S. 220ff.

¹⁹⁹ Vgl. Brandenburgisches Landeshauptarchiv Potsdam: Rep. 36 A OFP Berlin-Brandenburg (II), Nr. 18828.

²⁰⁰ Kriterium 11 gilt für Werke, „die sich mit grosser Wahrscheinlichkeit vor und während dem Zeitraum von 1933 bis 1945 ausserhalb des NS-Machtbereichs befanden“, und unterscheidet sich somit nur graduell von dem Kriterium 10, vgl. für die Definitionen der Kriterien Gloor, *Provenienzforschung*, S. 8. Mit Pablo Picassos Stilleben *Blumen und Zitronen* (Inv. Nr. 77) wirft in jedem Fall eines der vier Werke, auf die Kriterium 11

und 8+9+10 abgedeckt, die bei der Sichtung in den Blick genommen wurden. Generell ist anzumerken, dass die Kriterien 8, 9 und 10 auf Ausschlussverfahren beruhen. Das heisst, die Einstufung in die Kategorie B der Stiftung ergibt sich, sofern keine positiven Erkenntnisse über eine möglicherweise problematische Provenienz – in Bezug auf einen möglichen jüdischen Vorbesitz und/oder den Ort des Handwechsels – vorliegen. Danach sind die Provenienzen der Werke zwar „nicht lückenlos erforscht“, enthalten aber „keinen Hinweis auf einen Eigentumswechsel 1933–1945 [...], der als problematisch einzustufen ist“.²⁰¹

2.4.2.1 Kriterienkombination 8+9

Kriterium 8 bezieht sich auf Werke „ohne bekannten Vorbesitz in Deutschland oder in einem später von NS-Deutschland besetzten Land, der 1933 bis 1945 möglicherweise von NS-Verfolgung entzugsbedrohtes Eigentum wurde“.²⁰² Kriterium 9 betrifft Werke „ohne Hinweis darauf, dass sie sich als von NS-Verfolgung entzugsbedrohtes Eigentum 1933 bis 1945 in NS-Deutschland oder im NS-Machtbereich befanden“.²⁰³ Im Rahmen der Provenienzforschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle wurde die Zuordnung von 41 Werken durch die Kombination der Kriterien 8 und 9 begründet.

Gustave Courbet, *Winterlandschaft*, 1866 (Inv. Nr. 23)

Die Provenienzangaben zu Gustave Courbets *Winterlandschaft* in der Online-Datenbank Sammlung Emil Bührle setzen erst mit dem Verkauf des Gemäldes von Arthur Kauffmann an Emil Bührle im Jahr 1951 ein und weisen grosse Lücken auf.²⁰⁴ Es fehlen Angaben darüber, in wessen Eigentum sich das Werk zwischen seiner Fertigstellung 1866 und dem Verkauf 1951 befand.

Es muss ausgeschlossen werden, dass das Gemälde während der NS-Zeit zur Sammlung der jüdischen Kunstsammlerin Hedwig Ullmann gehörte, die 1939 aus Frankfurt am Main nach Melbourne

angewendet wurde, Fragen auf. Da das Gemälde 1941 entstand und Picasso damals in Paris lebte, ist die Feststellung, dass es sich „mit grosser Wahrscheinlichkeit [...] ausserhalb des NS-Machtbereichs“ befand, zumindest beim aktuellen Stand der Übersicht über die Provenienzzstationen, die 1953 mit Marlborough Fine Art Ltd. in London beginnt, kritisch zu bewerten, vgl. https://www.buehrle.ch/sammlung/?tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bwerk%5D=124&tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bcontext%5D=k&tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Baction%5D=show&cHash=11273c92531889adde62b80ce4018b6d (Stand: 10.06.2024).

²⁰¹ Gloor, Provenienzforschung, S. 8.

²⁰² Ebd.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Die Provenienz des Gemäldes *Winterlandschaft* weist lediglich drei Stationen auf: „Dr. Arthur Kauffmann, London; Emil Bührle, Zurich, 30 September 1951 until [d.] 28 November 1956; Given by the heirs of Emil Bührle to the Foundation E.G. Bührle Collection, Zurich, 1960.“ Weiterführende Informationen online unter: https://www.buehrle.ch/sammlung/?tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bwerk%5D=47&tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bcontext%5D=k&tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Baction%5D=show&cHash=c02845318ccd3dda5525bdbd9632b9e1 (Stand: 10.06.2024).

flüchtete.²⁰⁵ Ihre Sammlung gelangte zumindest teilweise über den ebenfalls aus Frankfurt geflohenen Arthur Kauffmann nach London. Von ihm erwarb Emil Bührle zahlreiche Skulpturen aus der Ullmann-Sammlung, unter anderem *Heilige Genovefa (?)* und *Heiliger Sebastian* aus dem Umkreis Niklaus Weckmann (siehe Kapitel 2.4.1.1).

Da die Provenienzforschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle für Courbets *Winterlandschaft* keine Angaben vor 1951 ausweist, ist die Einordnung in die Kategorie B anhand der Kriterien 8 und 9 zwar nachvollziehbar, unterstreicht aber zugleich die Problematik der Methode, da das Fehlen konkreter Informationen – hier über die gesamte Zeit der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft – zu der Einschätzung führt, es handele sich um eine *unproblematische* Provenienz.

Maurice Utrillo, *La Butte Pinson*, um 1905 (Inv. Nr. 109)

Die Provenienzangaben zu Maurice Utrillos Gemälde *La Butte Pinson*, die mit dem Jahr 1942 beginnen, weisen erhebliche Lücken auf.²⁰⁶ Zu Utrillo wurde im Rahmen der Evaluation keine Provenienzakte zur Verfügung gestellt, jedoch ist in der Datenbank Apollon eine Rechnung überliefert, die den Verkauf des Gemäldes von der Galerie des Kunsthändlers Toni Aktuaryus an Emil Bührle am 22. April 1943 dokumentiert. In der Online-Datenbank Sammlung Emil Bührle wird – unter Verweis auf einen Basler Ausstellungskatalog von 1942 – als Vorbesitz und zugleich erste Provenienzstation eine „Private collection“ in Riehen angegeben.

Um den Verdacht eines NS-verfolgungsbedingten Entzugs auszuräumen, sind die Provenienzstationen zwischen 1933 und 1942 zu recherchieren. Im Anhang D des Provenienzforschungsberichts spricht die Stiftung im Fall von *La Butte Pinson* von einem Werk mit „möglichem Fluchtgut-Bezug“.

Werkstatt Niklaus Weckmann, *Heilige Sippe*, um 1515 (Inv. Nr. P12)

Bei der Reliefskulptur *Heilige Sippe* aus der Werkstatt Niklaus Weckmann ist gemäss den Angaben in der Online-Datenbank Sammlung Emil Bührle die Provenienz für den gesamten Zeitraum zwischen 1933 und 1945 unklar.²⁰⁷ Bei dem in der vierten Provenienzstation erwähnten „syndicate of art

²⁰⁵ Zu dieser Vermutung geben Korrespondenzen Anlass, die in der vom Kunsthaus Zürich bereitgestellten Provenienzakte zu Gustave Courbets enthalten sind.

²⁰⁶ Die Provenienz von Maurice Utrillos Gemälde *La Butte Pinson* umfasst insgesamt vier Stationen: „Private collection, Riehen, by 1942; Galerie Aktuaryus, Zurich, by 1943; Emil Bührle, Zurich, 22 April 1943 until [d.] 28 November 1956; Given by the heirs of Emil Bührle to the Foundation E.G. Bührle Collection, Zurich, 1960.“ Weiterführende Informationen online unter: https://www.buehrle.ch/sammlung/?tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bwerk%5D=136&tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bcontext%5D=k&tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Baction%5D=show&cHash=f0df398c6c0931b71f1745d29f97de35 (Stand: 10.06.2024).

²⁰⁷ Die Provenienz der Reliefskulptur *Heilige Sippe* aus der Werkstatt Niklaus Weckmann umfasst acht Stationen: „Archive of the City of Ulm, by 1833?; Private collection, New Orleans (Louisiana), until 1891; Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin, 1891–1931; A syndicate of art dealers; Private collection; Dr. Benno Griebert; Emil Bührle, Zurich, 21 April 1951 until [d.] 28 November 1956; Given by the heirs of Emil Bührle to the Foundation E. G. Bührle Collection, Zurich, 1960.“ Weiterführende Informationen online unter:

dealers“ handelt es sich, wie aus den Unterlagen der uns zur Verfügung gestellten Provenienzaktien hervorgeht, um die jüdischen Kunsthändler Zacharias Max Hackenbroch, Isaak Rosenbaum und Saemy Rosenberg aus Frankfurt am Main, deren Geschäft 1938 liquidiert wurde. Zuvor waren sie auf der Grundlage des Reichskulturkammergesetzes²⁰⁸ mit Berufsverbot belegt worden, da sie als Juden die gesetzlich vorgeschriebene Kammermitgliedschaft nicht erlangen konnten.²⁰⁹ Wegen ihrer Bedeutung für den internationalen Kunsthandel wurde ihnen bis Ende 1936 eine Sondergenehmigung erteilt,²¹⁰ die jedoch mit der Verordnung vom 26. Februar 1937 erlosch.²¹¹ Wer sich hinter der in der fünften Provenienzstation genannten Kopenhagener „Private collection“ verbirgt, ist nicht geklärt. Bei dem in der sechsten Provenienzstation genannten Benno Griebert, der das Werk 1955 besessen haben soll und es neben weiteren vier Skulpturen (Inv. Nrn. P3, P11, P14, P15) an Emil Bührle verkaufte, handelt es sich um einen ehemaligen Referenten der Reichskulturkammer, der als belasteter Kunsthändler gilt.²¹² Vor dem Hintergrund eines jüdischen Vorbesitzes und angesichts der Tatsache, dass für den Zeitraum zwischen 1931 und 1955 jegliche Hinweise auf Handwechsel fehlen, sind weitere Recherchen erforderlich, um den Verdacht eines NS-verfolgungsbedingten Entzugs ausschliessen zu können. Solange das nicht geschehen ist, ist die derzeitige Einordnung nicht haltbar.

2.4.2.2 Kriterienkombination 8+9+10

Kriterium 10 gilt für Werke, „die sich mit gewisser Wahrscheinlichkeit vor und während dem Zeitraum von 1933 bis 1945 ausserhalb des NS-Machtbereichs befanden, namentlich im angelsächsischen Kunsthandel“.²¹³ Mit der Kriterienkombination 8+9+10, die in 40 Fällen zur Anwendung kommt, werden Werke mit erklärtermassen lückenhafter Provenienz in noch höherem Masse als

https://www.buehrle.ch/sammlung/?tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bwerk%5D=214&tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bcontext%5D=k&tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Baction%5D=show&cHash=e43fe066c3d02df6c001114b1c695708 (Stand: 10.06.2024).

²⁰⁸ Vgl. RGBl. I 1933, S. 661ff.

²⁰⁹ Vgl. BArch: R 55/21305, sogenannte Judenliste 8, Digitalisat. Die sogenannte Judenliste 8 überliefert den Schriftwechsel zwischen den nationalsozialistischen Behörden: Präsident der Reichskulturkammer, Präsident der Reichskammer der bildenden Künste, Sonderbeauftragter zur Überwachung der geistig und kulturell tätigen Juden im deutschen Reichsgebiet. Siehe dazu ab Image 57: Liste der seit 1933 aus der Reichskammer der bildenden Künste ausgeschlossenen Juden, jüdischen Mischlingen [sic] und mit Juden Verheirateten, hier die Registrierung von Hackenbroch S. 20, Rosenbaum und Rosenberg S. 47.

²¹⁰ Vgl. ebd., ab Image 135: Liste 1. Abs. a) In der Kammer tätige Voll-, Dreiviertel- und Halbjuden, hier die Registrierung von Hackenbroch S. 3, Rosenbaum S. 6 und Rosenberg S. 7 [mit Erledigungsvermerken].

²¹¹ Vgl. ebd., ab Image 157: Liste 2. Erteilte Sondergenehmigungen [die zurückgenommen wurden mit Erledigungsvermerken], hier die Streichung von Hackenbroch auf S. 1.

²¹² Vgl. <https://agorha.inha.fr/detail/109> (Stand: 10.06.2024).

²¹³ Gloor, Provenienzforschung, S. 8.

unbedenklich eingestuft, da nicht nur keine Hinweise auf NS-Verfolgung für Vorbesitz und Eigentum vorliegen, sondern geografische Informationen als zusätzliches Argument aufgenommen werden.²¹⁴

Eugène Delacroix, *Der Triumph Apollos*, um 1853 (Inv. Nr. 127)

Den Provenienzzangaben zu Eugène Delacroix' *Der Triumph Apollos* ist zu entnehmen, dass sich das Gemälde 1930 im Besitz des in Paris lebenden Baron Joseph Vitta befand.²¹⁵ Der 1860 geborene Kunstsammler, der mütterlicherseits aus der Hamburger Bankiersfamilie Oppenheimer stammte²¹⁶ und von seinem Vater eine umfangreiche europäische und ostasiatische Malerei umfassende Sammlung geerbt hatte, stiftete über Jahrzehnte hinweg in grossem Umfang Objekte aus dem Sammlungseigentum. Vitta, der Häuser unter anderem in Paris, Lyon und Nizza besass, lebte zuletzt auf seinem Landsitz in Le Breuil im Département Allier in der Auvergne. Dort war er von 1940 bis 1941 aufgrund der antisemitischen Verordnungen der Vichy-Regierung zusammen mit etwa 800 anderen ausländischen Juden interniert. Kurz vor seinem Tod wurde er wegen seines hohen Alters und seines schlechten Gesundheitszustands wieder entlassen und nicht mit den anderen deportiert; er starb im Dezember 1942. Den grössten Teil seiner Sammlung hatte er vor seinem Tod verkauft. Über das Gemälde *Der Triumph Apollos* ist überliefert: „One Delacroix that Baron Vitta did not give away or sell found a suitable home in Switzerland in 1951. *Triumph of Apollo* (ca 1853; Foundation E. G. Bührle Collection, Zurich) is a replica of his ceiling for the Galerie d'Apollon (1851) in the Louvre.“²¹⁷ Der Weg, den das Werk zwischen dem Tod von Baron Joseph Vitta im Jahr 1942 und dem in der vierten Provenienzzstation erwähnten Angebot an Emil Bührle 1951 durch die Londoner Galerie Marlborough Fine Art Ltd. nahm, ist unbekannt. Erst wenn diese Lücke gefüllt ist, kann gegebenenfalls ausgeschlossen werden, dass es sich bei *Der Triumph Apollos* nicht um „Fluchtgut“ handelt – eine Möglichkeit, die die Stiftung Sammlung E. G. Bührle mit der Nennung des Werks in Anhang D ihres Provenienzforschungsberichts einräumt. Zudem liesse sich erst dann mit Sicherheit sagen, dass sich das Gemälde bereits zur Zeit des Nationalsozialismus *im angelsächsischen Kunsthandel* befand.

²¹⁴ Das Kriterium 10 kommt ausschliesslich mit anderen Kriterien zur Anwendung – in Kombination mit Kriterium 8 in einem Fall, in Kombination mit Kriterium 9 in zwei Fällen.

²¹⁵ Die Provenienz des Gemäldes von Delacroix beinhaltet sieben Stationen: „The estate of the artist, Paris, 1863–1864; Monsieur Cadart, Paris, 1864; Georges Petit, Paris, by 1878; Baron Joseph Vitta, Paris, by 1930; Marlborough Fine Art Ltd., London, by 1951; Emil Bührle, Zurich, 12 Dezember 1951 until [d.] 28 November 1956; Given by the heirs of Emil Bührle to the Foundation E.G. Bührle Collection, Zurich, 1960.“ Weiterführende Informationen online unter: https://www.buehrle.ch/sammlung/?tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bwerk%5D=148&tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bcontext%5D=k&tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Baction%5D=show&cHash=256c382de7e52da30576a73f499d438c (Stand: 10.06.2024).

²¹⁶ Vgl. zur Mutter Hélène Oppenheimer: <https://www.geni.com/family-tree/index/6000000019925413420> (Stand: 10.06.2024) und zu den Hamburger Vorfahren der Mutter: <https://www.wikitree.com/wiki/Oppenheimer-269> (Stand: 10.06.2024).

²¹⁷ Nimmen, Jane van, *Joseph Vitta: Passion de collection*, in: *Nineteenth-Century Art Worldwide*, exhibition review 13, no. 2, 2014. Online unter: <https://www.19thc-artworldwide.org/autumn14/nimmen-reviews-joseph-vitta-passion-de-collection> (Stand: 10.06.2024).

Angesichts des jüdischen Vorbesitzes, der Verfolgungssituation und der offensichtlichen Unklarheit über die Handwechsel nach spätestens 1942 ist die derzeitige Einordnung des Gemäldes nicht haltbar.

Édouard Manet, *Die Schwalben*, 1873 (Inv. Nr. 59)

Die zweite Provenienzstation zu Édouard Manets Gemälde *Die Schwalben* beinhaltet die Information, dass sich das Werk mindestens bis 1936, als es als Leihgabe auf einer Ausstellung in London zu sehen war, im Eigentum von „Madame A. Hecht“ in Paris befand.²¹⁸ Bei „Madame A. Hecht“ handelt es sich um Mathilde Alphonsine Hecht. Ihr in Paris geborener Vater Emile Oulman war jüdisch²¹⁹, ihre aus Frankfurt am Main stammende Mutter Simonette Oulman, geb. Cohen, vermutlich ebenfalls.²²⁰ Die dritte Provenienzstation besagt, dass sich das Werk 1953 im Eigentum von Georges Wildenstein in Paris befand und im selben Jahr an Emil Bührle weiterverkauft wurde.

Um tatsächlich sicherzugehen zu können, dass es sich bei dem Gemälde nicht um *von NS-Verfolgung entzugsbedrohtes Eigentum* handelt und es sich zudem zwischen 1933 und 1945 *im angelsächsischen Kunsthandel* befand, müsste gerade vor dem Hintergrund eines jüdischen Vorbesitzes die Provenienzlücke zwischen 1936 und 1953 dringend geschlossen werden. Zudem müsste recherchiert werden, ob Mathilde Alphonsine Hecht das Werk an ihre Tochter Suzanne Pontrémoli, geb. Hecht, vererbt hat. Auch bei diesem Fall ergibt sich die Einordnung anhand der Kriterien 8, 9 und 10 gerade dadurch, dass für die relevanten Jahre zwischen 1933 und 1945 keine Angaben vorliegen.

Maurice de Vlaminck, *Lastschiff auf der Seine bei Le Pecq*, 1906 (Inv. Nr. 110)

In der ersten Provenienzstation des Gemäldes *Lastschiff auf der Seine bei Le Pecq* von Maurice de Vlaminck ist in der Online-Datenbank Sammlung Emil Bührle, ohne Angabe von Jahreszahlen, Max Kaganovitch als erster Besitzer vermerkt. Es folgen zwei Provenienzstationen mit den Hinweisen, dass sich das Werk 1944 bei Fritz Nathan befand und dass es noch im selben Jahr an Emil Bührle verkauft wurde.²²¹ Der Galerist Max Kaganovitch wurde in Frankreich als Jude verfolgt und flüchtete 1942 in

²¹⁸ Die Provenienz des Gemäldes von Édouard Manet weist fünf Stationen auf: „Albert Hecht, Paris, 1873; Madame A. Hecht, Paris, by 1902 until at least 1936; Georges Wildenstein, Paris, by 1953; Emil Bührle, Zurich, 4 August 1953 until [d.] 28 November 1956; Given by the heirs of Emil Bührle to the Foundation E.G. Bührle Collection, Zurich, 1960.“ Weiterführende Informationen online unter: https://www.buehrle.ch/sammlung/?tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bwerk%5D=80&tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bcontext%5D=k&tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Baction%5D=show&cHash=9355de9aa8ad5f72ef87df2d7da5e516 (Stand: 10.06.2024).

²¹⁹ Vgl. <https://www.geni.com/people/Emile-Oulman/6000000001483055796> („négociant, membre du Consistoire central des israélites“) (Stand: 10.06.2024).

²²⁰ Vgl. <https://www.geni.com/people/Simonette-Oulman-Ullmann/6000000001482606334> (Stand: 10.06.2024).

²²¹ Die Provenienz des Gemäldes *Lastschiff auf der Seine bei Le Pecq* beinhaltet vier Stationen: „Max Kaganovitch, Paris; Dr. Fritz Nathan, St. Gall, by 1944; Emil Bührle, Zurich, 29 November 1944 until [d.] 28 November 1956; Given by the heirs of Emil Bührle to the Foundation E. G. Bührle Collection, Zurich, 1960.“

die Schweiz.²²² Im Hinblick auf den Zeitraum 1933 bis 1945 und angesichts des jüdischen Vorbesitzes sind tiefergehende Recherchen zu dem in Anhang D des Provenienzforschungsberichts der Stiftung Sammlung E. G. Bührle als potenzielles „Fluchtgut“ gelisteten Werk allein deshalb dringend notwendig, zumal die Provenienz aktuell 1944 beginnt und somit die Zeit des Nationalsozialismus fast vollständig im Dunkeln liegt. Im letzten der im Rahmen dieser Sichtung behandelten Fälle resultiert die Einordnung anhand Kriterienkombination 8+9+10 ebenfalls aus dem Umstand, dass für den relevanten Zeitraum kaum konkrete Angaben gemacht werden können.

2.5 Fazit

Die Sichtung der bestehenden Provenienzforschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle hat einige Lücken und methodische Probleme aufgezeigt. Sie hat ergeben, dass sich in der Sammlung 62 Werke befinden, die im Verfolgungszeitraum jüdische Vorbesitzer*innen hatten. Im Rahmen der Sichtung wurden 18 Werke neu identifiziert, bei denen davon ausgegangen bzw. nicht ausgeschlossen werden kann, dass es einen jüdischen Vorbesitz und von diesem aus einen Handwechsel im Verfolgungszeitraum gab. Die Ausweitung des Fokus auf die Jahre vor 1933 ergab zudem, dass 71 der 205 Werke der Dauerleihgabe Bührle ehemals von jüdischen Sammler*innen erworben worden waren. Insgesamt befinden sich also 133 Werke in der Sammlung Bührle, die jüdische Vorbesitzer*innen hatten. 90 der Werke, die von der Stiftung in die stiftungseigene Kategorie B – und damit als angeblich unproblematisch – eingestuft wurden, müssen zusätzlich neu überprüft werden. Die Zusammenarbeit mit der Stiftung Sammlung E. G. Bührle verlief problemlos, ebenso wie mit dem Kunsthaus Zürich. Die im Mandatsvertrag gestellte Frage nach der Zuständigkeit für die von der Stiftung erbrachte umfangreiche Provenienzforschung bzw. nach deren Befangenheit lässt sich nur allgemein beantworten. Die Provenienzforschung wurde von der Stiftung E. G. Bührle selbst durchgeführt bzw. in Auftrag gegeben und bezahlt. Sie kann deshalb nicht als unabhängig bezeichnet werden. Gleichzeitig ist dies aber gängige Praxis. Die anderen vom Runden Tisch genannten Prüffragen wurden mindestens punktuell betrachtet bzw. werden in den drei Kapiteln 1 (Einleitung), 3 (Vertiefende Überprüfung der Provenienz ausgewählter Werke der Bührle-Stiftung) und 4 (Empfehlungen an die Zürcher Kunstgesellschaft) des Berichts so weit wie möglich beantwortet. Dazu gehören die Fragen nach der Quellenlage, der Methodik, der Richtigkeit, der Standards, der

Weiterführende Informationen online unter:

https://www.buehrle.ch/sammlung/?tx_buehrlewerkliste_werklste%5Bwerk%5D=139&tx_buehrlewerkliste_werklste%5Bcontext%5D=k&tx_buehrlewerkliste_werklste%5Baction%5D=show&cHash=dfa460b65f3d1e3a6ec302ec23a59613 (Stand: 10.06.2024).

²²² Vgl. <https://www.wikidata.org/wiki/Q59213853> (Stand: 10.06.2024).

Klassifizierung und schliesslich nach den Hinweisen für NS-verfolgungsbedingten Entzug einzelner Werke.

3. Vertiefende Überprüfung der Provenienz ausgewählter Werke der Bührle-Stiftung

Gegenstand und Methodik der vertiefenden Überprüfung

Die Dauerleihgabe der Stiftung Sammlung E. G. Bührle an das Kunsthaus Zürich ist mit 205 Werken sehr umfangreich, sodass die Auswahl der vertieft zu überprüfenden Fälle von verschiedenen Überlegungen abhängig war. Folgende Fälle wurden am Ende eines langen Auswahlprozesses gewählt:

1. Vincent van Gogh, *Kopf einer Bäuerin*, 1885 (Inv. Nr. 52)
2. Willem Kalf, *Nautiluschale*, um 1600 (Inv. Nr. 153)
3. Paul Cézanne, *Landschaft*, um 1879 (Inv. Nr. 12)
4. Paul Gauguin, *Die Strasse*, 1848 (Inv. Nr. 48)
5. Paul Cézanne, *Madame Cézanne mit dem Fächer*, 1879/88 (Inv. Nr. 16)

Die Provenienzforscherin Dr. Irena Strelow orientierte sich an einer Methode, die mit polykategorischen Mindmaps arbeitet.²²³ In einem ersten Schritt wurden in der Online-Datenbank Sammlung Emil Bührle alle Fälle mit offensichtlich jüdischem Vorbesitz oder offensichtlichen Provenienzlücken zwischen 1933 und 1945 erfasst. Im nächsten Schritt wurde abgewogen, welche Fälle Anhaltspunkte für einen Verdacht auf NS-verfolgungsbedingten Entzug aufweisen. Dabei wurde auch der Provenienzforschungsbericht der Stiftung Sammlung E. G. Bührle berücksichtigt. Es erfolgte zudem ein Abgleich mit internationalen Raubkunst-Datenbanken wie zum Beispiel der Lost-Art-Datenbank, Looted Art, der Database of Art Objects at the Jeu de Paume („Cultural Plunder by the Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg“) sowie den Datenbanken des Deutschen Historischen Museums zur „Kunstsammlung Hermann Göring“ und zum „Central Collecting Point München“. Ebenfalls wurden die kurz vor und nach Kriegsende zusammengetragenen Ergebnisse der Art Looting Investigation Unit einbezogen.

Schliesslich wurden die Fälle auch nach ihrem Status in der öffentlichen Diskussion betrachtet, da eine Beschränkung auf bereits hinlänglich diskutierte Fälle nicht zielführend erschien. Vielmehr sollte erforscht werden, wie sich die Lage in bislang von der Stiftung Sammlung E. G. Bührle als unproblematisch eingestuften Fällen darstellt.

Wie bei jeder Provenienzforschung flossen letztlich auch pragmatische Überlegungen in den Entscheidungsprozess ein: Welche Quellen waren innerhalb des Berichtszeitraums überhaupt einsehbar? Neben der zeitlichen Verfügbarkeit war auch die Dichte der Überlieferung von Bedeutung.

²²³ Vgl. Buzan, Tony, Barry Buzan, Das Mind-Map-Buch. Die beste Methode zur Steigerung Ihres geistigen Potenzials, München 2013.

Gab es zum Beispiel Täterakten (Vermögensverwertungsstelle und Senator für Finanzen als Antragsgegner der Nachkriegsentschädigungsforderungen), Wiedergutmachungs- und Entschädigungsakten, Handelsregistereinträge usw.? Am Ende nicht berücksichtigt wurden Fälle, bei denen aktuell Ansprüche Dritter geltend gemacht werden.

3.1 Vincent van Gogh, *Kopf einer Bäuerin*, 1885 (Inv. Nr. 52)

3.1.1 Veröffentlichte Ergebnisse der bisherigen Provenienzforschung

Das Gemälde *Kopf einer Bäuerin* von Vincent van Gogh aus dem Jahr 1885 wird im Provenienzforschungsbericht der Stiftung Sammlung E. G. Bührle in die Kategorie B eingestuft. Demnach handelt es sich um eines jener Kunstwerke in der Sammlung, deren Provenienz zwar nicht lückenlos geklärt ist, deren Unterlagen aber „keinen Hinweis auf einen Eigentumswechsel zwischen 1933 und 1945 enthalten, der als problematisch einzustufen ist“.²²⁴ Diese Kategorisierung basiert auf den von der Stiftung selbst erarbeiteten Kriterien 8 und 9. Dies besagt, dass ein Werk vorliegt „ohne bekannten Vorbesitz in Deutschland oder in einem später von NS-Deutschland besetzten Land, der 1933 bis 1945 möglicherweise von NS-Verfolgung entzugsbedrohtes Eigentum wurde“²²⁵ und „ohne Hinweis darauf, dass sie sich als von NS-Verfolgung entzugsbedrohtes Eigentum 1933 bis 1945 in NS-Deutschland oder im NS-Machtbereich befanden“.²²⁶ Der Provenienzforschungsbericht führt weiter aus, dass van Goghs *Kopf einer Bäuerin* zu den sieben Gemälden gehört, die nach der Bergier-Definition unter die Kategorie „Fluchtgut“ fallen könnten.²²⁷

In der Online-Datenbank Sammlung Emil Bührle findet sich unter den Angaben zur Provenienz des Werks unter anderem der Hinweis, dass im Verkaufskatalog zu einer Versteigerung in der Galerie Paul Cassirer in Berlin am 20. Oktober 1932 Dr. Gustav Schweitzer (Berlin) als Einlieferer der Losnummer 125 genannt wird. Für die nächste Station fehlt eine genauere Zeitangabe, sie lautet „Private collection, France“, als Quelle dient das von Jacob-Baart de la Faille verfasste Werkverzeichnis *The Works of Vincent van Gogh. His Paintings and Drawings* in der Ausgabe von 1970. Am 2. April 1941 stellte die Galerie Aktuaryus (Zürich) eine Rechnung über den Verkauf des Gemäldes an Emil Bührle aus.²²⁸

²²⁴ Gloor, Provenienzforschung, S. 8.

²²⁵ Ebd.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Vgl. ebd., S. 31.

²²⁸ Die Provenienz von Vincent van Goghs *Kopf einer Bäuerin* in der Online-Datenbank Sammlung Emil Bührle umfasst insgesamt acht Stationen: „Kunstzaal Oldenzeel, Rotterdam; W. G. H. van Houwenige, Rotterdam; Kunstzaal D’Audretsch, The Hague, 1925; Dr. Gustav Schweitzer, Berlin; Private collection, France; Galerie Aktuaryus, Zurich; Emil Bührle, Zurich, 2 April 1941 until [d.] 28 November 1956; Given by the heirs of Emil Bührle to the Foundation E. G. Bührle collection, Zurich, 1960.“ Weiterführende Informationen online unter: https://www.buehrle.ch/sammlung/?tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bwerk%5D=71&tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bcontext%5D=t&tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Baction%5D=show&cHash=f67a553fe3a3657ddc61f35f0166b01 (Stand: 05.06.2024).

3.1.2 Forschungsergebnisse der Tiefenerschliessung

Auktion in der Galerie Paul Cassirer am 20. Oktober 1932

Das Gemälde *Kopf einer Bäuerin* von Vincent van Gogh wurde am 20. Oktober 1932 auf einer gemeinschaftlichen Sammelauktion der Galerien Paul Cassirer und Hugo Helbing in Berlin, bei der mehrere Einliefer*innen in Erscheinung traten, unter der Losnummer 125 angeboten. Die in Wien erscheinende *Internationale Sammler-Zeitung* berichtete von „einem Massenbesuch während der Ausstellung und auch bei der Auktion“, bei der das „unverhohlene Interesse an den Kunstwerken vielfach hinter der Kaufkraft“ zurücktrat. „Interessant“, so heisst es dort weiter, „waren die Preise für van Gogh. Der *Kopf einer Bäuerin* wurde mit 4600, dessen Alpenlandschaft *Le Mont Gaussier* mit 11.200 Mk. bezahlt.“²²⁹ In den Preisberichten der Zeitschrift *Weltkunst* vom 23. Oktober 1932 hingegen ist die Losnummer 125 nicht in der Liste der verkauften Lose aufgeführt. In dem dazugehörigen, mit „Erfolgreiche Berliner Auktionen“ überschriebenen Auktionsnachbericht ist zu lesen, dass bei Cassirer Werke mittleren Preisniveaus stark nachgefragt waren, „während bei den großen Stücken, so den Bildern von Murillo, Leibl, zwei van Goghs u. a., noch Zurückhaltung geübt wird“.²³⁰ Weiter unten wird über das erstaunlich hohe Preisniveau berichtet: „Aus der Sammlung Dr. G. S. sind zu nennen: das Herrenbildnis von Gauguin (Nr. 120) mit 4100 M., van Goghs früher *Kopf einer Bäuerin* (Nr. 125) mit 4600 M. und dessen Alpenlandschaft (Nr. 127, Abbildung in Nr. 39) mit 11.200 M., ferner die beiden Renoirs (Nr. 134 u. 135) mit 16.000 M. (Schwersenz) und 5600 M.“²³¹ Nur im Fall des zweiten Renoirs wird ein Käufer genannt.

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob van Goghs *Kopf einer Bäuerin* im Rahmen der Auktion vom 20. Oktober 1932 überhaupt versteigert wurde. Dem sogenannten Protokollkatalog im Paul Cassirer & Walter Feilchenfeldt Archiv in Zürich, bei dem es sich um das Auktionsbuch handelt, in dem die Einliefer*innen, Limite, Schätzungen, Käufer*innen und Zuschlagspreise dieser Auktion verzeichnet sind, ist zu entnehmen, dass am 20. Oktober 1932 unter der Bezeichnung „Die Sammlung Dr. S./Berlin“ insgesamt 30 Werke mit den Losnummern 110 bis 139 zur Versteigerung in der Galerie Paul Cassirer eingereicht wurden. Über der gedruckten Sammlungsbezeichnung ist mit Bleistift der Name „Schweitzer“ annotiert. Eingeliefert wurden unter anderem Werke von Paul Cézanne, Edgar Degas, Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Édouard Manet, Pierre-Auguste Renoir und Henri de Toulouse-Lautrec. Zwischen den entsprechenden Katalogseiten befinden sich Einlegeblätter, auf welchen der Verlauf der Auktion handschriftlich protokolliert ist. Unter dem Limit liegende und fehlende Gebote führten in der Regel nicht zum Verkauf. Stattdessen ist in der Spalte

²²⁹ O. A., Aus Berliner Privatbesitz, in: *Internationale Sammler-Zeitung* 24 (1932), Nr. 21, S. 193.

²³⁰ O. A., Erfolgreiche Berliner Auktionen, in: *Weltkunst* VI (1932), Nr. 43, S. 4.

²³¹ Ebd.

„Zugschlagpreis“ der Vermerk „zurück“ eingetragen. Dies ist bei van Goghs Gemälden *Kopf einer Bäuerin* und *Le Mont Gaussier* der Fall. Laut Auktionsbuch und entgegen den Angaben in der *Internationalen Sammler-Zeitung* wurden die Losnummern 125 und 127 nicht versteigert, sondern gingen zurück – was die Preisberichte in der *Weltkunst* bestätigen.²³²

No.	Limit	Schätzung	Auftrag	Käufer	Zuschlagspreis
	11000				13910
123.	2000	2000			zurück
124.	2000	2000			zurück
125.	5000	6000			zurück
126.	25000	30000			zurück
127.	16000	25000			zurück
128.	3000	6000			zurück
	11000				13910

Protokollseite der Sammelversteigerung in der Galerie Paul Cassirer in Berlin am 20. Oktober 1932
(Losnummer 125, Vincent van Gogh, *Kopf einer Bäuerin* aus dem Besitz von Dr. Gustav Schweitzer)²³³

²³² Vgl. PCWFA Zürich: Protokollkatalog 20_Okt_1932. Annotation „Schweitzer“ S. 18, Annotation „zurück“ Einlegeblatt hinter S. 20. Online unter: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cassirer_helbing1932_10_20x/0043/image,info (Stand: 05.06.2024).

²³³ Ebd.

Aus der Einlieferung von Gustav Schweitzer wurden drei Werke durch Schwersenz²³⁴ unter Limit erworben: zwei Millets und ein Renoir. Dem Zuschlag für den Renoir, Losnummer 134, in Höhe von 16.000 statt 18.000 Mark stimmte „Schweitzer“ vermutlich zu, weil die Auktion sich dem Ende näherte und von den 30 eingereichten Werken erst acht verkauft waren.²³⁵ Ob es sich bei den Untergeboten um Versteigerungen „unter Vorbehalt“ oder um „Nachverkäufe“ handelte, ist dem Auktionsbuch nicht zu entnehmen. Aber es gibt auch andere Fälle, bei denen die Einliefer*innen der Versteigerung leicht unter dem Limit zustimmten.

Für den auf 6000 Reichsmark taxierten *Kopf einer Bäuerin* war laut Protokollkatalog ein Limit von 5000 Reichsmark festgelegt worden. Aus einem annotierten Auktionskatalog geht jedoch hervor, dass nur 4600 Reichsmark geboten wurden. Im Falle von *Le Mont Gaussier* betrug das Gebot 11.200 Reichsmark²³⁶, während das Limit auf 16.000 Reichsmark festgesetzt worden war.²³⁷ Es ist daher möglich, dass der Artikel in der *Internationalen Sammler-Zeitung* und der Auktionsnachbericht in der *Weltkunst* die annotierten Gebote ohne Berücksichtigung der Limite übernommen haben. Von den 30 Gemälden, die „Schweitzer“ zur Versteigerung eingereicht hatte, wurden laut Auktionskatalog nur zwölf verkauft. Angesichts der Tatsache, dass Vincent van Goghs *Kopf einer Bäuerin* laut Auktionskatalog „zurück“ ging und das Gemälde zudem im Preisbericht der Zeitschrift *Weltkunst* fehlt, muss trotz der Erwähnung im genannten Artikel der *Internationalen Sammler-Zeitung* und im Auktionsnachbericht davon ausgegangen werden, dass das betreffende Gemälde auf der Berliner Auktion vom 20. Oktober 1932 nicht verkauft wurde. Insgesamt erzielte „Schweitzer“ auf der Auktion 38.040 Reichsmark.²³⁸

Der jüdische Kunstsammler Dr. jur. Gustav Schweitzer (1880–1939)

Bei dem in der Online-Datenbank Sammlung Emil Bührle genannten Dr. Gustav Schweitzer handelt es sich um den 1880 geborenen jüdischen Juristen, Fabrikdirektor und Kunstsammler Dr. jur. Gustav Schweitzer, der zu Beginn der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft noch als Generaldirektor des Luxuspapierkonzerns E. A. Schwerdtfeger & Co. Aktiengesellschaft²³⁹ und im Vorstand der Vereinigung für die Zollfragen der Papierverarbeitenden Industrie tätig war. Für den Verein der deutschen

²³⁴ Es handelte sich um den Berliner Kunsthändler Martin Schwersenz, der 1933 wegen seiner jüdischen Abstammung Berufsverbot erhielt. Vgl. BArch: R 55/21305, Liste der seit 1933 aus der Reichskammer der bildenden Künste ausgeschlossenen Juden, jüdischen Mischlingen [sic] und mit Juden Verheirateten, S. 54.

²³⁵ Vgl. ebd. die Protokollierung zu den Losnummern 110/111 und 134.

²³⁶ Vgl. den mit Geboten annotierten gesamten Protokollkatalog. Online unter: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cassirer_1932_10_20/0022 (Stand: 05.06.2024).

²³⁷ Vgl. Annotationen im Digitalisat der Universität Heidelberg. Online unter: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cassirer_helbing1932_10_20x/0043/image,info (Stand: 05.06.2024).

²³⁸ Vgl. ebd. Online unter: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cassirer_helbing1932_10_20x/0047/image,info (Stand: 05.06.2024).

²³⁹ Vgl. LABO: Reg. Nr. 341.882, Zeugenaussage von M. D. Fiegel vom 30.07.1958 und Fritz Saulmann vom 22.07.1958.

Papierfabrikanten nahm er an zahlreichen Verbands- und Tarifverhandlungen teil und war von 1919 bis 1922 ehrenamtlicher stellvertretender Handelsrichter am Königlichen Landgericht.²⁴⁰



Gustav Schweitzer (Zeitpunkt unbekannt)²⁴¹

Er war verheiratet mit Lina, geb. Pestachowski (1883–1965)²⁴², und hatte zwei Kinder, Marianne und Hans Heinz Schweitzer.²⁴³ Zahlreiche Dokumente in den Akten der nationalsozialistischen Finanzbehörden erwähnen Gustav Schweitzers Geburtsnamen Feibelson.²⁴⁴ Vermutlich aus Gründen der Assimilation, die seit dem 19. Jahrhundert in weiten Teilen des deutschen Judentums als Voraussetzung für eine erfolgreiche berufliche Karriere innerhalb der nichtjüdischen Mehrheitsgesellschaft galt, entschieden sich Gustav und Lina Feibelson dafür, den Geburtsnamen „Schweitzer“ oder auch „Schweizer“ seiner Mutter Ida²⁴⁵ als Familiennamen zu führen.²⁴⁶ Gustav Schweitzer gehörte zur sogenannten Feibelsonschen Erbengemeinschaft, der auch seine Geschwister Hugo Feibelson²⁴⁷, Margarete Goldstein, geb. Feibelson, Elfriede Meyerstein, geb. Feibelson, und deren Tochter Käte Huth, geb. Meyerstein²⁴⁸ angehörten.²⁴⁹ Der umfangreiche

²⁴⁰ Vgl. BLHA: Rep 4 A KG Pers Königliches Landgericht Nr. 11817. 1931 wird Gustav Schweitzer im Reichshandbuch der deutschen Gesellschaft genannt, vgl. HSt Darmstadt Bestand R 4 Nr. 28898.

²⁴¹ Hessisches Staatsarchiv Darmstadt: Bestand R 4, Nr. 28898. Online unter: <https://arcinsys.hessen.de/arcinsys/digitalisatViewer.action?detailid=v2022364#> (Stand: 20.06.2024).

²⁴² Vgl. LABO: Reg. Nr. 341.882.

²⁴³ Vgl. LABO: Reg. Nr. 349.178.

²⁴⁴ Vgl. BLHA: Rep. 36 A OFP Berlin-Brandenburg (II), Nr. 35057, u. a. Bl. 9 (rote Nummerierung) sowie Nr. 35058, Bl. 155, Bl.187.

²⁴⁵ Vgl. <https://www.geni.com/family-tree/index/6000000000475297141> (Stand: 05.06.2024).

²⁴⁶ Der Schreibweise „Schweitzer“ wird hier Vorrang gegeben, da Gustav Schweitzer selbst mit „tz“ unterschrieb, vgl. BLHA: Rep. 4 A KG Pers Königliches Landgericht Nr. 11817. Beispielhaft seien Bl. 20–22 aus der Akte des Königlichen Landgerichts II während seiner Tätigkeit als stellvertretender Handelsrichter genannt. 1930 soll er trotz des geänderten Nachnamens noch als Mitglied der jüdischen Gemeinde in deren Adressbuch eingetragen gewesen sein, vgl. LABO: Reg. Nr. 341.847, Bl. M25.

²⁴⁷ Vgl. BLHA: Rep. 36 A OFP Berlin-Brandenburg (II), Nr. 8821.

²⁴⁸ Vgl. ebd., Bl. 36 (Bleistift-Nummerierung).

²⁴⁹ Weitere zur Erbengemeinschaft gehörende Personen werden genannt in LABO: Reg. Nr. 341.847, Bl. M76.

Nachlass seiner Eltern Ida und Felix Feibelsohn, insbesondere deren Immobilien- und Grundbesitz, wurde nach der Flucht bzw. Deportation der Erben von den nationalsozialistischen Behörden zugunsten der Staatskasse verwertet.²⁵⁰ Gustav Schweitzer besass unter anderem eine grosse Mehrfamilienvilla in der Königin-Augusta-Straße 53 in Berlin, deren Beletage er bewohnte. Zu Beginn der NS-Diktatur änderte sich die Adresse durch eine Strassenumbenennung in Admiral-von-Schröder-Straße 10.²⁵¹ Das ist die Adresse, unter der Schweitzer im Berliner Adressbuch bis 1935 als „Fabrikdirektor“²⁵² und bis 1938 als „Eigentümer“²⁵³ eingetragen war. Die Wohnung der Familie Schweitzer bestand aus zwölf Zimmern und war mit wertvollen Möbeln, Teppichen und Kunstgegenständen ausgestattet.²⁵⁴

²⁵⁰ Vgl. auch BLHA: Rep. 36 A OFP Berlin-Brandenburg (II), Nr. 35058, Nr. 8821, Akte Hugo Feibelsohn.

²⁵¹ Die Umbenennung der Strasse wird in den Akten erwähnt. Vgl. z. B. BLHA: Rep. 36 A OFP Berlin-Brandenburg (II), Nr. 35058, Bl. 112 (Bleistift-Nummerierung). Die Strassenumbenennung erfolgte am 7.12.1933, vgl. auch Datenbank zu historischen Strassennamen unter „Admiral-von Schröder-Straße“ <https://berlingeschichte.de/berlinaz/index.html> (Stand: 05.06.2024).

²⁵² Vgl. https://digital.zlb.de/viewer/image/34115495_1935/2480/ (Stand: 05.06.2024).

²⁵³ Vgl. https://digital.zlb.de/viewer/image/34115495_1938/2674/ (Stand: 05.06.2024).

²⁵⁴ Vgl. LABO: Reg. Nr. 341.847, Bl. E3-E8.

M. D. FIEGEL
CONSULTING ENGINEER

TOKYO

Einige Feststellungen über die Lebensverhältnisse
von Herrn Dr.jur. Gustav SCHWEITZER

Geboren: Breslau, ungefähr 1878
Gestorben: Auf den Philippinen, 1938

Der Unterzeichnete war mit dem Obengenannten von etwa 1903 an befreundet. Trotz langer Abwesenheit von Deutschland und seines Lebens in den Vereinigten Staaten, in Kanada und besonders in Japan, war Unterzeichneter bis zum Jahre 1933 regelmässig monatlang in etwa zweijährigen Abständen in Deutschland. Er war bei jedem Aufenthalt dort mit Dr.Schweitzer viel zusammen. In den langen Jahren seiner Abwesenheit von Berlin, seiner Geburtsstadt, standen beide Teile regelmässig in Briefwechsel.

Es lag nicht in der Natur von Dr.Schweitzer über seine beruflichen Erfolge, und noch weniger über seine privaten Verhältnisse zu sprechen. Ich glaube jedoch, über seine Lebensverhältnisse hier folgendes sagen zu können:

Dr.Schweitzer war jüdischer Abstammung. Er hatte auf der Universität Berlin Jura studiert. Über seine ersten Jahre nach seinem Ausscheiden aus dem Staatsdienst ist mir nichts mehr in Erinnerung, trotzdem wir uns bis 1908 und dann 1911 und 1919 gesehen haben. In den Jahren 1922, 1923, 1927 und 1929 waren wir als alte Freunde sehr häufig zusammen,- im Anfang 1933 letztmalig.

Ich erinnere mich wohl an seine jahrelange Tätigkeit bei den Schwerdtfeger-Interessen in den zwanziger Jahren, die er dann als Generaldirektor leitete. Der Konzern mag später den Namen geändert haben; jedenfalls nahm er mich zweimal zu Werkbesichtigungen mit, einmal zu den Papierfabriken in Oberlösschen, Schlesien, später Zellulosewerk zu einem ganz neuen in Köstritz (?) bei Mainz. Er hatte sich in seine Position verwaltungsmässig wie fachlich völlig eingearbeitet. Seine private Lebensführung entsprach völligkommen seiner repräsentativen Stellung, die durch zusätzlichen Aufsichtsratsposten sich noch grösser entwickelte. Als wirklicher Kunstkennner legte er einen erheblichen Teil seines Einkommens in wertvollen Gemälden, Erstausgaben von Büchern und Skulpturen an.

Seine Einkünfte in den Jahren von rund 1921 bis 1933 müssen m.E. jährlich mindestens RM.100.000, wahrscheinlich aber sehr viel mehr betragen haben. Meinem Eindruck nach hätte er seinen verantwortungsvollen Posten noch für Jahre innegehabt, wenn ihm die Gewaltmassnahmen der Nazi-Regierung 1933 diesen nicht mit sofortiger Wirkung genommen hätten.

Zeugenaussage von M. D. Fiegel vom 30. Juli 1958²⁵⁵

²⁵⁵ LABO: Reg. Nr. 341.882, Bl. E3-E4.

Neben Gemälden sammelten Gustav und Lina Schweitzer illustrierte Erstaussgaben, alte Bibeln, Skulpturen²⁵⁶, Reliefs, Wandschmuck und Münzen.²⁵⁷ Langjährige Freund*innen berichteten nach 1945, dass die Gemäldesammlung neben Werken von Gauguin²⁵⁸, Toulouse-Lautrec und Cézanne auch mindestens ein Bild von van Gogh²⁵⁹ umfasste. Die meisten Ankäufe scheint Gustav Schweitzer in den späten 1920er- und den frühen 1930er-Jahren, auf dem Höhepunkt seiner Karriere, getätigt zu haben. Seine Vorliebe für Gemälde französischer Impressionisten wird nicht nur durch Zeugenaussagen und den Auktionskatalog von 1932 bestätigt, sondern auch durch andere historische Dokumente, die Jahre zuvor im Rahmen seiner Besuche in den Galerien Justin Thannhauser entstanden.²⁶⁰ Die Kundenkartei der Thannhauser-Galerien in München und Berlin gibt Auskunft über Schweitzers Kunstgeschmack, seine Kaufinteressen und seinen Gemäldebesitz.²⁶¹ Überliefert ist nicht nur das Interesse von Gustav und Lina Schweitzer am Erwerb von Gemälden von Cézanne, Degas, Delacroix, Gauguin, van Gogh, Renoir und Picasso, sondern auch das an Bronzen. Zwischen 1926 und 1928 gab es offenbar einen Briefwechsel und persönliche Besuche bei Thannhauser in München und Berlin, so erwarb Schweitzer am 14. August 1926 für 3000 Reichsmark die Bronzeplastik *Venus* von Renoir.²⁶² Über einen weiteren Besuch in München am 28. August 1926 existiert eine Aktennotiz, in der Schweitzers „besondere[s] Interesse“ an der Zeichnung *Alte Frau* von Vincent van Gogh sowie an zwei Gemälden von Edgar Degas, *Tänzerin* und *Badende*, durch Unterstreichungen vermerkt ist. Weiter heisst es: „Besitzt 1 v. Gogh, Alte Frau, Frühbild, 1 Gauguin, 1 Lautrec, einige Renoirs. Erwerb bei Flechth.[eim] einige Degas Bronzen.“²⁶³

Zwischen 1934 und 1935 ging Gustav Schweitzer ins Exil nach Frankreich.²⁶⁴ Seit dem 21. Oktober 1936 galt er bei den Behörden als nicht mehr in Berlin wohnhaft, ein Schreiben der Städtischen Wasserwerke erwähnt ihn erstmals als „auf Reisen abgemeldet“.²⁶⁵ Zum „Ausgleich der Steuerschulden“ wurde zunächst die Zwangsverwaltung des Eigentums angeordnet.²⁶⁶ Nachdem Gustav Schweitzer im Dezember 1938 die deutsche Staatsangehörigkeit aberkannt und dies im Reichsanzeiger Nr. 15 vom 18. Januar 1939 bekannt gemacht worden war, galt sein Eigentum als beschlagnahmt und „dem Reiche verfallen“.²⁶⁷ Die Ausbürgerung betraf die gesamte Familie, seine

²⁵⁶ Vgl. LABO: Reg. Nr. 341.847, Bl. E3f.

²⁵⁷ Vgl. ebd., Bl. E6ff. Zeugenaussage Heinz Kretschmar vom 22.04.1958.

²⁵⁸ Vgl. ebd., Bl. E5, Zeugenaussage Fritz Saulmann vom 22.07.1958.

²⁵⁹ Vgl. ebd., Bl. E8f, Zeugenaussage Hans Carl Siegfried Aron vom 22.05.1958.

²⁶⁰ Vgl. ZADIK: <https://zadik.uni-koeln.de/homepage/person.aspx?p=28>, Bestand A=77 Galerien Thannhauser (Stand: 05.06.2024).

²⁶¹ Vgl. ebd., A77_XIX_027_0166 Galerie Justin Kurt Thannhauser.

²⁶² Vgl. ebd., Karte A77_XIX_027_0166_002A, schwarze Notiz unten.

²⁶³ Ebd., Karte A77_XIX_027_0166_003, violette Notiz, letzter Absatz.

²⁶⁴ Vgl. Zeugenaussage der Tochter Marianne Perron, geb. Schweitzer vom 08.08.1963 in LABO: Reg. Nr. 341.847, Bl. D23.

²⁶⁵ BLHA: Rep. 36 A OFP Berlin-Brandenburg (II), Nr. 35058, Bl. 50 (Bleistift-Nummerierung).

²⁶⁶ Ebd., Bl. 56 (Bleistift-Nummerierung).

²⁶⁷ LABO: Reg Nr. 341.847, Bl. M40.

Frau Lina und die beiden Kinder Marianne und Hans Heinz Schweitzer.²⁶⁸ Die Finanzbehörden verwerteten das in Deutschland befindliche Eigentum zugunsten der Staatskasse.²⁶⁹ Die Möbel und Einrichtungsgegenstände der Schweitzers wurden am 8. Februar 1939 von der Gestapo beschlagnahmt.²⁷⁰ Zuvor hatte der Zwangsverwalter Richard Schulz bereits gemeldet, dass diese von Schweitzer gegen ein Darlehen von 50.000 Reichsmark auf seine Privatsekretärin Käthe Berliner übertragen worden waren,²⁷¹ die sich seit Ende 1936 in Paris, Rue de Colisée 11, aufhielt.²⁷² Da Käthe Berliner bis dahin als „mittellos“ galt, wurden umfangreiche behördliche Ermittlungen angestellt, die ergaben, dass sie am 22. September 1936 mit dem Gesandten der Republik Kolumbien einen Mietvertrag über die Wohnung im Hochparterre mit Gartennutzung abgeschlossen hatte. Wenige Tage später überliess sie ihm in einem gesonderten Vertrag gegen ein zusätzliches Entgelt von 100 Reichsmark monatlich²⁷³ die Nutzung von Möbeln, Teppichen und Hausrat; von Gemälden oder anderen Kunstgegenständen ist keine Rede. Auch in den Akten des Oberfinanzpräsidenten Berlin-Brandenburg, der für die Verwertung des beschlagnahmten jüdischen Eigentums zuständig war, findet sich kein Hinweis auf eine Kunstsammlung. Es ist daher davon auszugehen, dass Gustav Schweitzer sie bereits vor seiner Ausreise aus Deutschland zwischen 1934 und 1935 in Sicherheit gebracht hatte.

Aus den nach Kriegsende 1945 angelegten Entschädigungsakten geht hervor, dass die Schweitzers den grössten Teil ihres beweglichen Eigentums, Möbel und Hausrat, zurückliessen. Während Lina Schweitzer und ihre Tochter Marianne 1938 nach London flohen und später in New York lebten, blieb der Sohn Hans Heinz Schweitzer in England. Gustav Schweitzer wohnte in Paris unter derselben Adresse wie seine Privatsekretärin, Rue de Colisée 11.²⁷⁴ Tochter Marianne Schweitzer schildert die Flucht der Familie folgendermassen: „Die Auswanderung meiner Mutter kam in 1938. Sie ging via Schiff – Queen Mary, sie glaubt erster Klasse, nach New York. Sie fuhr über Hamburg und hatte einen Lift mit Haushaltsgüter[n] und Gepäck mit sich. Sie, meine Tante und meine Mutter, [sind] via Auto von New York nach California gezogen. [...] Mein Vater musste, wie Sie ja wissen, nach Frankreich

²⁶⁸ Vgl. BLHA: Rep. 36 A OFP Berlin-Brandenburg (II), Nr. 35057, Bl. 5 und 7 (rote Nummerierung).

²⁶⁹ Vgl. ebd., Bl. 10f.

²⁷⁰ Vgl. ebd., Bl. 8 (rote Nummerierung). Schreiben der Gestapo an das Finanzamt Moabit-West.

²⁷¹ Vgl. BLHA: Rep. 36 A OFP Berlin-Brandenburg (II), Nr. 35057, Bl. 21 (rote Nummerierung).

²⁷² Vgl. BLHA: Rep. 36 A OFP Berlin-Brandenburg (II), Nr. 35058, Bl. 162, Bl. 170 RS (Bleistift-Nummerierung) sowie Akte Nr. 35057 Bl. 21 (rote Nummerierung) und Bl. 28 (Bleistift-Nummerierung). Des Weiteren Akte Nr. 3269, Bl. 1 RS und Bl. 4 (blaue Nummerierung).

²⁷³ Vgl. ebd., Bl. 29ff.

²⁷⁴ Angaben zu den getrennten Wohnsitzen von Gustav und Lina Schweitzer finden sich in diversen Akten. Zu Gustav Schweitzer in Paris vgl. z. B. BLHA: Rep. 36 A OFP Berlin-Brandenburg (II), Nr. 8821, Bl. 25 RS. Zu Lina Schweitzer in New York vgl. die Niederschlagungsverfügung der von den Behörden erlassenen Judenvermögensabgabe vom Februar 1940 in BLHA: Rep. 36 A OFP Berlin-Brandenburg (II), Nr. 35057, Bl. 67 (Bleistift-Nummerierung). Die Niederschlagung war ein rein bürokratischer Akt, mit dem die Einforderung der Abgabe für ungültig erklärt wurde, da Lina Schweitzer zu diesem Zeitpunkt nicht mehr in Deutschland lebte und bereits ausgebürgert war.

fliehen. Er ist wohl 1934 oder '35 mit dem Zug weggefahren. Dann, in 1938 fuhr er nach Manila mit dem Schiff. [...] Kein Umzugsgut, nur seine Person. [...] Mein Bruder ist etwa 1934 oder 35 nach England mit dem Zug und natürlich Schiff, gefahren. [...] Ich bin sicher, dass kein Umzugsgut mit ihm ging. [...] Ich bin in 1936 in England in die Schule gekommen (Zug und Schiff) und dann in 1939 weiter nach Amerika; New York [...] und dann in 1940 nach Californien auf dem Bus. Kein Umzugsgut, nur persönliches Gepäck.²⁷⁵ Gustav Schweitzer, der auf den Philippinen nach neuen beruflichen Möglichkeiten im Metallbergbau suchte, starb dort am 14. November 1939 an Herzversagen.²⁷⁶ Anfang der 1940er-Jahre bemühten sich verschiedene Interessenten, darunter die Reichs-Rechtsanwaltskammer, um die beschlagnahmte Villa der Schweitzers.²⁷⁷ Zu einem Verkauf kam es letztlich nicht, da Villa und Grundstück am 22. November 1943 durch Kriegseinwirkung einen Totalschaden erlitten.

3.1.3 Evaluation der bisherigen Provenienzforschung

In der Datenbank Apollon sind keine Provenienzrecherchen zum NS-verfolgungsbedingten Entzug des Gemäldes *Kopf einer Bäuerin* überliefert, auf der dort vorhandenen Karteikarte ist vermerkt: „früherer Besitz, G. Schweitzer, Berlin“. Die vom 2. April 1941 datierende Rechnung von Aktuaryus über 12.000 Franken liegt in digitalisierter Form vor.²⁷⁸ Emil Bührle erwarb das Werk zusammen mit Edgar Degas' *Danseuses, jupes saumon* und Édouard Manets *Portrait de Mademoiselle G.*, die sich beide heute nicht mehr in der Sammlung befinden.²⁷⁹ Das Gemälde *Danseuses, jupes saumon* wurde in derselben Auktion 1932 bei Paul Cassirer wie van Goghs *Kopf einer Bäuerin* angeboten (unter der Losnummer 117) und ging wie dieses an den Einlieferer „Schweitzer“ „zurück“.²⁸⁰ Da weder aus den Akten der NS-Behörden noch aus den Nachkriegsakten hervorgeht, ob es Gustav Schweitzer gelungen ist, finanzielle Mittel ins Ausland zu transferieren, und da zudem keine Kunstsammlung aus dem Besitz der Schweitzers von den Nationalsozialisten in Berlin beschlagnahmt oder in deren Akten vermerkt wurde, ist es denkbar, dass es ihm gelungen ist, die Kunstsammlung oder zumindest Teile davon rechtzeitig nach Frankreich in Sicherheit zu bringen. In diesem Fall könnte sich die Provenienzstation „Private collection, France“ auf Schweitzer selbst beziehen. Weiter wäre denkbar,

²⁷⁵ Zeugenaussage Marianne Perron, geb. Schweitzer vom 08.08.1963 in LABO: Reg. Nr. 341.847, Bl. D23.

²⁷⁶ Vgl. LABO: Reg. Nr. 341.882, Bl. E4, letzter Abschnitt, Zeugenaussage M. D. Fiegel, der aus der Erinnerung das Sterbejahr auf 1938 datiert, während der 1957 vom Amtsgericht Schöneberg ausgestellte Erbschein den 14.11.1939 überliefert, vgl. ebd., Bl. M19.

²⁷⁷ Vgl. BLHA: Rep. 36 A OFP Berlin-Brandenburg (II), Nr. 35058, Bl.101 VS + RS (Bleistift-Nummerierung).

²⁷⁸ Vgl. <https://apollon.buehrle.ch/artwork/203/detail/> (Stand: 05.06.2024).

²⁷⁹ Das im Gesamtkatalog der Sammlung Emil Bührle unter Nr. 55 registrierte Pastell *Danseuses, jupes saumon* wurde 1958 mit MFA Ltd. L. getauscht, vgl. Gloor, Lukas, Der Bestand der Sammlung Emil Bührle: Illustrierte Liste aller 633 Käufe, in: ders. (Hg.), Die Sammlung Bührle, S. 258.

²⁸⁰ Vgl. PCWFA Zürich: Protokollkatalog 20_Okt_1932, Einlegeblatt vor Seite 19. Online unter: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cassirer_helbing1932_10_20x/0040/image.info (Stand: 05.06.2024).

dass sowohl die *Danseuses, jupes saumon* von Edgar Degas als auch der *Kopf einer Bäuerin* von Vincent van Gogh als Teil der ins französische Exil geretteten Sammlung auf demselben Weg aus dem Besitz von Gustav Schweitzer über Aktuaryus in die Sammlung Emil Bührle gelangten.

Die Provenienzakte „Gogh, Vincent van“, die vom Kunsthaus Zürich zur Verfügung gestellt wurde, umfasst 159 Seiten, von denen sich sechs auf das Gemälde *Kopf einer Bäuerin* beziehen. Darunter befindet sich eine E-Mail-Korrespondenz über materielle Besonderheiten einiger Gemälde van Goghs. Am 5. Februar 2008 teilte das Art Loss Register der Stiftung Sammlung E. G. Bührle auf Anfrage mit, dass van Goghs *Kopf einer Bäuerin* nicht in der Datenbank registriert ist. Die zur Verfügung gestellte Liste der Rückseiten einiger Gemälde enthält ebenfalls keine weiteren Informationen zu dem betreffenden Gemälde.

Im Zuge der bisherigen Provenienzforschung scheint eine genauere Untersuchung zu der Auktion von 1932 ebenso wenig erfolgt zu sein wie Nachforschungen zu Gustav Schweitzer. Recherchen in den einschlägigen Archiven (PCWFA Zürich sowie LABO, BLHA und LArch Berlin), in Primärquellen zu der Auktion oder zu den Personen, die im Zusammenhang mit dem Verkauf des Gemäldes in Erscheinung getreten sind, sind der Akte nicht zu entnehmen. Es gibt keinen Hinweis darauf, ob das heute im Internet zugängliche Auktionsbuch im PCWFA Zürich konsultiert wurde, obwohl die Versteigerung in der Online-Datenbank Sammlung Emil Bührle erwähnt wird. Der Frage, ob das Gemälde überhaupt versteigert wurde und ob es sich um jüdischen Vorbesitz handeln könnte, wurde nicht nachgegangen. Selbst wenn das Gemälde 1932 verkauft worden wäre, hätte geprüft werden müssen, ob es danach nicht wieder in jüdischen Besitz gelangte. Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass es sich bei der in der Online-Datenbank Sammlung Emil Bührle genannten „Private collection, France“ um eine jüdische Sammlung handelt. In diesem Fall wäre zusätzlich zu klären, ob das Kunstwerk sich zwischen dem 22. Juni 1940, dem Beginn der deutschen Besatzung, und dem 2. April 1941, als Emil Bührle van Goghs *Kopf einer Bäuerin* bei Aktuaryus erwarb, in der Besatzungszone und damit im NS-Machtbereich befand. Die für die Evaluation zur Verfügung gestellten Unterlagen enthalten keine Hinweise auf Nachforschungen zu Personen, die hinter der besagten „Private collection“ stehen könnten, oder auf Personen und Ereignisse, die mit diesem anonymen Handwechsel in Verbindung gebracht werden könnten. Die Stiftung Sammlung E. G. Bührle nennt das Werkverzeichnis von Jacob-Baart de la Faille in der Ausgabe von 1970 als Quelle für die Angabe. Für die Überprüfung eines möglichen Eigentumsübergangs hätte die Auflage von 1939 herangezogen werden können. Dort wird „Dr. Gust. Schweitzer, Berlin“ als letzter Eigentümer angegeben. Wann das Gemälde aus dieser anonymen Privatsammlung in den Besitz von Toni Aktuaryus gelangte, der möglicherweise nur kurzzeitig als Kommissionär involviert war, geht aus der Datenbank nicht hervor. Ausserdem gibt es zwar einen Hinweis auf einen Verkauf durch die Galerie Paul Cassirer am 20. Oktober 1932, aber keinen auf einen Ankauf durch eine Person in Frankreich.

Eine Einstufung des Gemäldes in die Kategorie B der Stiftung aufgrund der Kriterien 8 und 9 ist möglich, wenn die Informationslage zur Provenienz eines Werks sehr lückenhaft ist und keine Kenntnis über einen jüdischen Vorbesitz oder Hinweise auf eine problematische Provenienz vorliegen. Mit dem Wissen über einen jüdischen Vorbesitz und der Unklarheit darüber, wann und wo ein möglicher Handwechsel vor dem Verkauf an Emil Bührle erfolgte, ist eine Einordnung in die Kategorie B der Stiftung mit der Begründung, es handle sich um Werke „ohne bekannten Vorbesitz in Deutschland oder in einem später von NS-Deutschland besetzten Land, die 1933 bis 1945 möglicherweise von NS-Verfolgung entzugsbedrohtes Eigentum wurden“²⁸¹, und um „Werke ohne Hinweis darauf, dass sie sich als von NS-Verfolgung entzugsbedrohtes Eigentum 1933 bis 1945 in NS-Deutschland oder im NS-Machtbereich befanden“²⁸², jedoch nicht haltbar.

Die Provenienz des Bildes zwischen 1933 und 1945 ist nicht geklärt und weist Lücken auf. Zwar lassen sich aus den bisher gemachten Recherchen keine Belege für Raubkunst ableiten. Aber es liegen Hinweise auf auffällige Begleitumstände vor, wenn man davon ausgeht, dass die Auktion 1932 zu keinem Verkauf führte und Gustav Schweitzer, der nach der Machtübernahme durch Hitler nach Frankreich floh, auch nach 1933 noch Besitzer des Bildes war. Danach wäre das Bild nach der vom Kunsthaus Zürich angewendeten Berner Ampel von 2021 mit Gelb/Rot zu bewerten. Gleichzeitig muss festgestellt werden, dass das Bild noch so wenig erforscht ist, dass auch die jüngste Arbeit nicht ausreicht, um eine abschliessende Klärung herbeiführen zu können.

²⁸¹ Gloor, Provenienzforschung, S. 8.

²⁸² Ebd.

3.2 Willem Kalf, *Nautiluschale*, um 1660 (Inv. Nr. 153)

3.2.1 Veröffentlichte Ergebnisse der bisherigen Provenienzforschung

Der Provenienzforschungsbericht der Stiftung Sammlung E. G. Bührle stuft das um 1660 entstandene Gemälde *Nautiluschale* von Willem Kalf in die Kategorie A ein. Demnach kann von einem Kunstwerk mit einer „lückenlos erforschte[n], unproblematische[n] Provenienz“²⁸³ gesprochen werden. Die Kategorisierung basiert auf dem von der Stiftung selbst entwickelten Kriterium 2, das auf alle Werke zutrifft, „die nach Kriegsende 1945 von denselben Eigentümern bzw. deren direkten Nachkommen verkauft wurden, die schon vor 1933 im Besitz dieser Werke waren“.²⁸⁴

Im Bericht heisst es, Emil Bührle kaufte das Gemälde, das sich vormals im Besitz der Berliner Galerie Van Diemen & Co. befand, 1955 bei Arthur Kauffmann in London. Über die Galerie Van Diemen & Co. steht dort, dass sie als Teil des Kunsthandelskonzerns Margraf & Co. in den Jahren 1934/35 in mehreren Auktionen liquidiert wurde, nachdem das Unternehmen seit dem Tod des Eigentümers 1929 durch Steuerschulden und die Weltwirtschaftskrise in Schwierigkeiten geraten war.

Dem Kapitel „Nachfragen und Stellungnahmen 2002–2021“ des Berichts ist zu entnehmen, dass es sich bei Kalfs *Stilleben mit Nautiluschale*, wie das Gemälde dort genannt wird, um eines von insgesamt fünf Werken handelt, zu denen „Fragen zur Provenienz an die Stiftung Sammlung E. G. Bührle gerichtet“²⁸⁵ wurden. Der letzte Kontakt mit Auskunftssuchenden datiert aus dem Jahr 2010 (siehe 3.2.3), die Erteilung der gewünschten Auskünfte durch die Stiftung Sammlung E. G. Bührle führte zu keinen weiteren Forderungen.²⁸⁶

In der Online-Datenbank Sammlung Emil Bührle findet sich die Angabe, dass das Werk 1950 von einer deutschen Privatsammlung beim Auktionshaus Lempertz in Köln zur Versteigerung eingereicht und dort wiederum von einer deutschen Privatsammlung erworben wurde (dritte bis fünfte Provenienzstation). Auf eine Privatsammlung in London (sechste Provenienzstation) folgt die Angabe, dass Emil Bührle das Gemälde zwischen dem 28. August 1955 und dem 28. November 1956 von Arthur Kauffmann erwarb, der seit 1955 Eigentümer der *Nautiluschale* war.²⁸⁷

²⁸³ Gloor, Provenienzforschung, S. 1.

²⁸⁴ Ebd., S. 8.

²⁸⁵ Ebd., S. 10.

²⁸⁶ Vgl. ebd.

²⁸⁷ Die Provenienz von Willem Kalfs *Nautiluschale* in der Online-Datenbank Sammlung Emil Bührle umfasst insgesamt neun Stationen: „Hohenzollern family, Berlin; Galerie Van Diemen & Co., Berlin, by 1935; Private collection, Germany, until 1950; Art trade, Cologne, by 1950; Private collection, Germany, 1950; Private collection, London; Dr. Arthur Kauffmann, London, by 1955; Emil Bührle, Zurich, 28 August 1955 until [d.] 28 November 1956; Given by the heirs of Emil Bührle to the Foundation E.G. Bührle Collection.“ Weiterführende Informationen online unter: https://www.buehrle.ch/sammlung/?tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bwerk%5D=172&tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bcontext%5D=k&tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Baction%5D=show&cHash=0dba9da84ff38b70df1134ad9404766e (Stand: 15.06.2024).

3.2.2 Forschungsergebnisse der Tiefenerschließung

Der Konzern Margraf & Co. GmbH und der jüdische Geschäftsführer Jakob Oppenheimer (1879–1941)

Der Margraf-Konzern wurde 1912 von den Uhrmachern und Juwelieren Karl Margraf und Georg Strölauf in Berlin gegründet und ein Jahr später an die Uhrenfabrikanten und Unternehmer Albert und Leo Loeske verkauft.²⁸⁸ Vermutlich 1914 zogen sich die beiden Brüder aus der Uhrenfabrikation zurück und konzentrierten sich mit der Margraf & Co. GmbH auf „die Anschaffung und de[n] Vertrieb von Juwelen, Silber- und Goldsachen, Uhren, Antiquitäten und anderen Kostbarkeiten“.²⁸⁹ Neben einer Reihe kleinerer Berliner Unternehmen, die im Laufe der Jahre eingegliedert wurden,²⁹⁰ übernahm Margraf & Co. 1917 die Altkunst Antiquitäten GmbH und 1919 die auf den Handel mit Alten Meistern spezialisierte Galerie Van Diemen & Co. GmbH.²⁹¹

Nach dem Tod von Albert Loeske 1929²⁹² gingen sein Privatvermögen an seine jüdische Lebensgefährtin Rosa Beer (1870–1943)²⁹³ als testamentarische Erbin und die Gesellschaftsanteile der Margraf & Co. GmbH als Vermächtnis je zur Hälfte an Jakob Oppenheimer, der bereits seit der Gründung 1912 alleiniger Geschäftsführer des Unternehmens gewesen war, und dessen Ehefrau Rosa Oppenheimer, geb. Silberstein (1877–1943). Das Reichsgericht bestätigte die Gültigkeit des Testaments am 29. Februar 1932. Weshalb das Ehepaar Oppenheimer dieses Vermächtnis – unstrittig – zu keinem Zeitpunkt angenommen hat, muss offenbleiben. In den Akten findet sich umgekehrt auch kein Hinweis auf eine erklärte Ausschlagung des Vermächtnisses. Es könnte an der sehr hohen Erbschaftssteuer gelegen haben, die am 27. Januar 1933 auf knapp 5 Millionen RM festgesetzt worden war.

²⁸⁸ Vgl. LABO: Reg. Nr. 40.159, Bl. D 30.

²⁸⁹ LArch Berlin: B Rep. 042 Nr. 43516, siehe Gesellschaftervertrag von 1912 und weitere Dokumente in eingeschlossener Registerakte des Königlichen Amtsgerichts Charlottenburg, Abt. 93, handschriftl. Pag. 2, RS.

²⁹⁰ Vgl. LArch Berlin: B Rep. 042 Nr. 43516, Mitteilung an das Amtsgericht vom 07.03.1938, handschriftl. Pag. 122.

²⁹¹ Die Handelsregisterakten sind einsehbar im LArch Berlin: A Rep. 342-02, Nr. 60384 bzw. 342-02, Nr. 23000. 1925 wurde die Galerie Dr. Benedict & Co. GmbH, 1926 die Dr. Otto Burchardt & Co. GmbH übernommen. Die Handelsregisterakten sind einsehbar im LArch Berlin: A Rep. 342-02, Nr. 66642 bzw. 342-02, Nr. 19720.

²⁹² Vgl. <https://www.proveana.de/de/person/loeske-albert> (Stand: 19.06.2024). Leo Loeske verstarb bereits 1924, seitdem war Albert Loeske alleiniger Gesellschafter.

²⁹³ Vgl. <https://www.proveana.de/de/link/act10000071> (Stand: 23.06.2024); <https://www.stolpersteine-berlin.de/de/westfalische-str/59/rosa-beer> (Stand: 23.06.2024).



Rosa und Jakob Oppenheimer²⁹⁴

In der Nacht vor dem reichsweiten Boykott jüdischer Geschäfte, Ärzte und Rechtsanwälte am 1. April 1933 flohen Jakob und Rosa Oppenheimer aus Deutschland und entgingen so ihrer für diesen Tag geplanten Verhaftung.²⁹⁵ Wie die Leiterin des Juwelenlagers im September 1956 zu Protokoll gab, verschlechterte sich die finanzielle Lage von Margraf & Co. nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten am 30. Januar 1933 und der Flucht des Ehepaars Oppenheimer merklich: „Mit Beginn der Hitlerzeit ging der Umsatz in den Geschäften erheblich zurück. Der Grund war, daß viele große Kunden allmählich aufhörten, bei der Firma zu kaufen. Zu unseren Kunden gehörten führende Industrielle, Bankiers, Mitglieder des Adels und Künstler von bekannten Namen. Außerdem machte es sich fühlbar, daß die Eheleute Oppenheimer, die ja schließlich die Seele des Geschäfts waren, Deutschland am Boykott-Tag hatten verlassen müssen.“²⁹⁶ Der Steuerberater Willi Schulz, der nach der Liquidation des Margraf-Konzerns 1938 die Geschäftsbücher führte, 1941 von Rosa Beer zum Testamentsvollstrecker ernannt wurde und nach 1945 für die Wiedergutmachung der Erben Rosa Beers zuständig war²⁹⁷, erklärte im Juli 1956, dass „[d]er Boykott der Firma [...] sofort am 1.4.1933 ein[setzte]. Die Firma war schon vorher von Goebbels angegriffen worden und auch Göring war ein besonderer Feind der Firma. Dies hatte natürlich zur Folge, daß die Firma von einem großen Teil ihres Kundenkreises boykottiert wurde.“²⁹⁸

²⁹⁴ GENI: Rosa Oppenheimer. Online unter: <https://www.geni.com/people/Rosa-Oppenheimer/6000000038912841573> (Stand: 20.06.2024).

²⁹⁵ Vgl. LABO: Reg. Nr. 171.048, Bl. D28ff. Zeugnis des Privatchauffeurs der Oppenheimers zu den Ereignissen am 01.04.1933.

²⁹⁶ LABO: Reg. Nr. 40.159, Bl. D19. Eidesstattliche Erklärung von Gertrud Haack, Leiterin des Juwelenlagers von Margraf & Co., 17.09.1956.

²⁹⁷ Vgl. LABO: Reg. Nr. 150.976, Bl. 21. Erklärung von Willi Schulz, 14.09.1956.

²⁹⁸ LABO: Reg. Nr. 40.159, Bl. M19. Willi Schulz an das Entschädigungsamt Berlin, 24.07.1956. Laut Schulz waren „die Hauptgegner [...] Göring und Goebbels, für die die Firma Margraf der Exponent des internationalen jüdischen Juwelen- und Kunsthandels war“, ebd., Bl. M17.

Am 13. Oktober 1933 deckte die Firma Margraf & Co. einen mittlerweile auf 1 Million RM valutierenden Kredit, der ihr von ihrer Hausbank Jacquier & Securius bisher ungesichert eingeräumt worden war, mit einer Sicherheitsübereignung ihres Kunstbesitzes an das kreditgebende Bankhaus ab. Das Finanzamt Tiergarten pfändete am 17. November 1933 unter Hinweis auf die Erbschaftssteuer von 4.995.403,00 RM die gesamten Geschäftsanteile im Nennwert von 1,5 Millionen RM, nachdem es bereits zu einem unbekanntem früheren Zeitpunkt einen Teil davon als Sicherheit übernommen hatte.²⁹⁹

Die Auktion bei Paul Graupe am 26./27. April 1935 und die Liquidation der Margraf & Co. GmbH

Willem Kalfs *Nautiluschale* wurde am 26. oder 27. April 1935 im Auktionshaus Paul Graupe unter der Losnummer 45³⁰⁰ angeboten und versteigert. Die zwischen 1935 und 1937 durchgeführten Versteigerungen der sicherungsübereigneten Bestände der Firma Margraf & Co. bzw. der Berliner Tochterunternehmen Galerie Van Diemen & Co. GmbH, Dr. Otto Burchardt & Co. GmbH und Altkunst Antiquitäten GmbH basierten auf einem Versteigerungsvertrag, der am 2. November 1934 zwischen Ivan Bloch, Geschäftsführer und Liquidator der Margraf & Co. GmbH, der Firma Paul Graupe und dem Berliner Bankhaus Jacquier & Securius geschlossen worden war.³⁰¹ Ivan Bloch, ein 1896 in der Schweiz geborener, in Zürich und seit 1932 auch in Berlin ansässiger Textilfabrikant und Kaufmann, war der jüdische Schwiegersohn der Oppenheimers. Jakob Oppenheimer hatte ihn im Frühjahr 1933 auf der Flucht nach Frankreich während eines kurzen Aufenthalts in der Schweiz notariell zum „weiteren Geschäftsführer“ bestellen lassen.³⁰²

Nachdem der Kunstbesitz der Margraf-Gruppe zur Sicherung des Kredits über 1 Million RM an die Hausbank Jacquier & Securius am 13. Oktober 1933 sicherungsübereignet worden war und das Finanzamt am 17. November 1933 aufgrund der Erbschaftssteuer von fast 5 Millionen RM sämtliche Geschäftsanteile gepfändet hatte, hatte es eine Woche später, am 25. November 1933, einen Antrag auf Erlass einer einstweiligen Verfügung gegen Jakob Oppenheimer gestellt, dem nach seiner Flucht aus Deutschland Steuerhinterziehung, Verschleppung von Kunstobjekten ins Ausland und persönliche Vorteilsnahme vorgeworfen wurden, und die Abberufung von Oppenheimer und Ivan Bloch als

²⁹⁹ Vgl. Aktennotiz „Sofort“, Frühjahr 1933, S. 2, in BADV: Akte 3097. Im Digitalisat der Akte, img. 91: „Das Finanzamt fühlt sich für diesen restierenden Steuerbetrag von beinahe 4 Millionen dadurch gesichert, daß ein Teil der Anteile der G.m.b.H.- Gesellschaft Margraf & Co. dem Finanzamt abgetreten sind.“

³⁰⁰ Vgl. Graupe, Paul (Hg.), Die Bestände der Berliner Firmen Galerie Van Diemen & Co. GmbH, Altkunst Antiquitäten GmbH, beide in Liquidation, II. (letzter) Teil, Versteigerung 142 am 26. und 27. April 1935, Berlin 1935, S. 19. Online unter: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/graupe1935_04_26/0003/image,info (Stand: 15.06.2024).

³⁰¹ Vgl. Versteigerungsvertrag als Anhang 1 der Betriebsprüfung im November 1936 durch den Prüfer Frankenberg, in BADV: Akte 3097. Im Digitalisat der Akte, img. 173ff. Die Tochtergesellschaft Dr. Benedict & Co. wurde bereits 1933 liquidiert.

³⁰² Vgl. LABO: Reg. Nr. 40.159, Bl. D30, Zitat unter „Blatt 64“ aus 64 HRB 2384 Nz, I. Teil, und LArch Berlin: B Rep. 042, Nr. 43516, handschriftl. Pag. 62, VS und RS.

Geschäftsführer des Konzerns angeordnet.³⁰³ Da Ivan Bloch Schweizer Staatsbürger war, musste diese Entscheidung am 8. Dezember 1933 wieder zurückgenommen werden. Dennoch sah sich Ivan Bloch veranlasst, die Filialen der Margraf & Co. GmbH zu schliessen und die Tochterunternehmen Galerie Van Diemen & Co. GmbH, Dr. Otto Burchardt & Co. GmbH und Altkunst Antiquitäten GmbH abzuwickeln³⁰⁴, deren Bestände in der Folge, zwischen 1935 und 1937, versteigert wurden. Der Kunstmarkt war anno 1935 mit Kulturgütern aus jüdischem Besitz übersättigt, da neben den seit 1933 zur Liquidation gezwungenen Kunsthändler*innen auch zahlreiche durch das „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ vom 7. April 1933³⁰⁵ zwangspensionierte und entlassene jüdische Beamte, die einen beträchtlichen Teil des kunstinteressierten und -sammelnden Bildungsbürgertums ausmachten, emigrierten und sich von ihren Kunst- und Kulturgütern trennten. Letzteres geschah auch, um die für die Emigration anfallende „Reichsfluchtsteuer“ oder andere „Steuern“ entrichten zu können, deren Zahlung gesetzlich vorgeschrieben war, um die für die Ausreise notwendige „Unbedenklichkeitsbescheinigung“ ausgestellt zu bekommen. Im Versteigerungsvertrag zwischen Ivan Bloch, Paul Graupe und Jacquier & Securius vom 2. November 1934 wurde festgehalten, dass die zu verwertenden Bestände „in etwa 4–5 gleichwertige Teile zerlegt zur Versteigerung gelangen sollten“.³⁰⁶ In dem Vertrag war auch festgelegt, dass die Objekte im Durchschnitt nicht unter 50 % der festgesetzten Taxen versteigert werden sollten.³⁰⁷ Obwohl die Auktionen als großer Erfolg bewertet wurden³⁰⁸, wurden die Schätzpreise nicht in jedem Fall erreicht, teilweise wurden Bilder unter Wert verkauft.³⁰⁹ Eduard Plietzsch, der für den Ankauf von Gemälden im Margraf-Konzern zuständige wissenschaftliche Leiter und Sachverständige, hatte im Rahmen einer Zeugenaussage im Jahr 1956 eine Schätzliste mit den erzielten und den von ihm angenommenen tatsächlichen Werten der bei Graupe versteigerten Gemälde zusammengestellt. Aus ihr geht hervor, dass *Nautiluschale* von Willem Kalf für 4.300,00 RM versteigert wurde, bei einem geschätzten tatsächlichen Wert von 20.000 RM.³¹⁰

³⁰³ Vgl. LABO: Reg. Nr. 40.159, Bl. D31, Auszug aus Handelsregisterakte: Antrag auf Erlass einer einstweiligen Verfügung vom 25.11.1933. Des Weiteren siehe auch in LArch Berlin: B Rep. 042, Nr. 43516, Bl. 73f., Abberufung der Geschäftsführer von Amtswegen am 28.11.1933.

³⁰⁴ Vgl. Betriebsprüfung im November 1936 durch den Prüfer Frankenberg, S. 3f., in BADV: Akte 3097. Im Digitalisat der Akte, img. 167.

³⁰⁵ Vgl. RGBI. 1933, Teil I, S. 175ff.

³⁰⁶ Versteigerungsvertrag, S. 2, in BADV: Akte 3097. Im Digitalisat der Akte, img. 174.

³⁰⁷ Vgl. Versteigerungsvertrag, S. 6, Pkt. 8, ebd. Im Digitalisat der Akte, img. 177.

³⁰⁸ Vgl. Bernhard, Andreas, *Verschlungene Wege. Sammlungsobjekte und ihre Geschichte*, Berlin 2018, S. 21f.

³⁰⁹ Vgl. Enderlein, Angelika, *Der Berliner Kunsthandel in der Weimarer Republik und im NS-Staat. Zum Schicksal der Sammlung Graetz*, Berlin 2006, S. 88.

³¹⁰ Vgl. Eidesstattliche Zeugenaussage von Eduard Plietzsch in LABO: Reg. Nr. 300.590, Bl. D3ff. Plietzsch, der mit dieser Zeugenaussage eigene Interessen verfolgt haben dürfte, ist keine verlässliche Quelle. Es muss deshalb offen bleiben, ob für das einzelne Bild im Rahmen der Auktion ein angemessener Preis erzielt werden konnte.

Jakob Oppenheimer, der mit seiner Frau Rosa nach Frankreich geflohen war, starb am 3. Juni 1941 in einem Internierungslager in Nizza.³¹¹ Rosa Oppenheimer wurde als „unerwünschte Ausländerin“ interniert, vom Sammel- und Durchgangslager Drancy nach Deutschland deportiert³¹² und 1943 im Konzentrationslager Auschwitz ermordet.³¹³ Rosa Beer wurde im September 1943 mit dem 63. Alterstransport in das Konzentrationslager Theresienstadt deportiert und dort zwischen März und Juli 1943 ermordet.³¹⁴ Ivan Bloch blieb zunächst Geschäftsführer im Margraf Konzern. Nach den Pogromen und Massenverhaftungen sowie der flächendeckenden Zerstörung jüdischer Geschäfte und Synagogen im November 1938 stimmte er einer „Arisierung“ des Konzerns zu. Er musste unverzüglich fliehen, ohne dass es ihm gelungen wäre, Geld oder Sachwerte in die Schweiz zu verbringen. Er blieb mit seiner Familie bis 1940 in der Schweiz und emigrierte in die USA, wo er 1961 verstarb.

3.2.3 Evaluation der bisherigen Provenienzforschung

In der stiftungseigenen Datenbank Apollon sind keine Provenienzrecherchen im Hinblick auf NS-verfolgungsbedingten Entzug überliefert. Auf der Rückseite einer dort zu findenden Karteikarte mit Informationen zum Erwerb des Werks ist unter „Bemerkungen“ handschriftlich vermerkt: „lt. Herrn Moser Galeriebes. v. 2.6.60 stammt das Bild aus d. Kaiserl. Sammlung Berlin, verk. an Herrn Seligmann Fr. 33.000“.³¹⁵ Besagter Seligmann wird an keiner weiteren Stelle der bisherigen Provenienzforschung zu dem Kalf-Gemälde erwähnt.

In der Online-Datenbank Sammlung Emil Bührle finden sich keine Angaben zu Provenienzhinweisen auf der Rückseite des Gemäldes, auch in der bisherigen Provenienzforschung werden solche nicht erwähnt. Die Provenienzakte zu Willem Kalfs Gemälde *Nautiluschale*, die vom Kunsthaus Zürich zur Verfügung gestellt wurde, umfasst insgesamt 296 Seiten. Darunter befindet sich auch die Korrespondenz mit der Rechtsanwältin Eva Sterzing, die im Auftrag der Erben von Oppenheimer und Beer erstmals im April 2000 die Rückgabe des Werks forderte. Die Korrespondenz endet mit einem Schreiben der Stiftung Sammlung E. G. Bührle vom Dezember 2010, in dem Frau Sterzing unter anderem gefragt wird, ob ihre Mandant*innen anlässlich der Versteigerung im Kölner Kunsthaus Lempertz 1950 Ansprüche auf das Gemälde erhoben oder nach der Präsentation der *Nautiluschale* in einer Ausstellung im Kunsthaus Zürich 1958 Rückgabeforderungen gestellt hätten.

³¹¹ Vgl. Registrierung in Bundesarchiv Koblenz (Hg.): Gedenkbuch Opfer der Verfolgung der Juden unter der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft in Deutschland 1933–1945, mit Bezug auf die Yad-Vashem-Gedenkdatenbank Item ID 11603457.

³¹² Vgl. Eggers, Christian, Unerwünschte Ausländer. Juden aus Deutschland und Mitteleuropa in französischen Internierungslagern 1940–1942, Berlin 2001, S. 167–177.

³¹³ Vgl. Datenblatt der Yad-Vashem-Gedenkdatenbank. Online unter: <https://yvng.yadvashem.org/> (Stand: 15.06.2024).

³¹⁴ Vgl. BLHA: Rep 36 A OFP Berlin-Brandenburg (II), Nr. 2046, Bl. 2, 5 und 8.

³¹⁵ https://apollon.buehrle.ch/media/archive/0_Karteikarten/Karteikarte_0536.jpg (Stand: 20.06.2024).

Das Art Loss Register teilte der Stiftung Sammlung E. G. Bührle am 30. Juli 2008 auf Anfrage mit, dass Kalfs *Nautiluschale* 2003 von einer Person, die die Van-Diemen-Erben repräsentiert, aufgrund des Verkaufs des Gemäldes im Rahmen der Versteigerung vom 26./27. April 1935 in der Datenbank registriert wurde.

Im September 2015 entschied das britische Spoliation Advisory Panel nach Kenntnisnahme der bislang nicht allgemein zugänglichen Dossiers BADV 2367 und BADV 3097, dass es sich bei der Auktionierung der Kunstwerke von Margraf & Co. nicht um einen NS-verfolgungsbedingten Entzug handelte. Es sah die wirtschaftliche Situation des Konzerns infolge der Weltwirtschaftskrise 1929 als massgeblichen Grund für die Versteigerung an.³¹⁶

Der Margraf-Konzern hatte bereits ab 1929 Kredite aufgenommen³¹⁷ und mit Haack & Co. (1929), Dr. Burg & Co. (1930) sowie den New Yorker Niederlassungen von Dr. Otto Burchardt & Co. (1931) und Van Diemen & Co. (1932) erste Tochtergesellschaften liquidiert.³¹⁸ Dennoch dürfte sich die Lage der Margraf & Co. GmbH wegen der Flucht der Oppenheimers im April 1933, wegen des spätestens nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten wirksamen Boykotts der Geschäfte durch die grossbürgerliche Klientel und durch die Repressalien im Herbst 1933 verschärft haben. Das jüdische Ehepaar Oppenheimer hatte keine Chance, das Unternehmen nach dem Ende der Weltwirtschaftskrise zu konsolidieren und von der wiedererwachenden nationalen und internationalen Nachfrage sowie der später erfolgten Reduzierung der Erbschaftssteuer zu profitieren. Auch wenn die Auktionen, in deren Rahmen das Gemälde von Kalf versteigert wurde, nicht als NS-verfolgungsbedingt, sondern nach neueren Entscheidungen, insbesondere der Entscheidung des Spoliation Panel, und neueren Veröffentlichungen betreffend den Margraf-Konzern eher als den ökonomischen Umständen geschuldet gewertet werden, stehen sie doch in engem Zusammenhang mit antisemitisch motivierter Ausgrenzung, Benachteiligung und Bedrohung. Die Verfolgungssituation, in der sich Jakob und Rosa Oppenheimer befanden, spielt dabei eine zentrale Rolle.

Unabhängig davon ist aufgrund von offensichtlichen Provenienzlücken die von der Stiftung Sammlung E. G. Bührle vorgenommene Einstufung von Willem Kalfs *Nautiluschale* in die Kategorie A für Werke mit mutmasslich *lückenlos erforschter, unproblematischer Provenienz* nicht haltbar. Die

³¹⁶ Die Empfehlung resultiert daraus, dass die Dossiers BADV 3097 und 2367 dem Spoliation Panel erst im Jahr 2015 von Frau Rechtsanwältin Sterzing übermittelt worden waren, nachdem das Panel von der Existenz erfahren hatte, vgl. https://assets.publishing.service.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/460812/51132_HC440_Cagnes_Report_Accessible.pdf (Stand: 15.06.24), dort Rn. 7,8,44f., 53. Ob diese Unterlagen, auf die der im Verfahren vorgelegte *Artiaz Report* Bezug nimmt, bereits zu einem früheren Zeitpunkt öffentlich zugänglich waren, ist nicht bekannt.

³¹⁷ Vgl. Prüfungsbericht des Betriebsprüfers Löffler vom 02.12.1936 in BADV: Akte 3097. Im Digitalisat der Akte, img. 156.

³¹⁸ Vgl. Zur Mühlen, Ilse von, Finance, Taxes and Provenance: A German Museum Acquisition of Chinese Antiquities in 1935, in: *Journal for Art Market Studies* (2018), S. 1–16, hier S. 4, unter Berufung auf LArch Berlin: A Rep. 342-02, Nr. 19720, Bl. 43ff.

Kategorisierung beruht auf dem stiftungseigenen Kriterium 2, das für Werke gilt, „die nach Kriegsende 1945 von denselben Eigentümern bzw. deren direkten Nachkommen verkauft wurden, die schon vor 1933 im Besitz dieser Werke waren“.³¹⁹ Dies steht in Widerspruch zu der Tatsache, dass Kalfs *Nautiluschale*, wie auch in der Online-Datenbank Sammlung Emil Bührle angegeben wird, im Jahr 1935 versteigert wurde. Zudem gälte es noch herauszufinden, ob der im Jahr 1950 das Gemälde an das Kunsthaus Lempertz einreichende Besitzer das Kunstwerk in der Auktion im Jahr 1935 gekauft hat. Sollte dies nicht der Fall sein, wäre ein Erwerb durch einen jüdischen Sammler bzw. Sammlerin 1935 und damit ein problematischer Handwechsel zwischen 1935 und 1950 möglich.

Sofern es möglich ist, dass das Gemälde nicht Teil der zur Sicherheit übereigneten Werke der Galerie war, sondern es sich als Handelsware eines Kunden bzw. einer Kundin in der Galerie befand, ist die Frage zu stellen, ob das Bild möglicherweise nur „zufällig“ über Van Diemen & Co. in die Graupe-Versteigerung kam. In diesem Zusammenhang ist daran zu erinnern, dass im Rahmen der Korrespondenz mit der Anwältin Sterzing seitens der Bührle-Stiftung die Frage aufgekommen war, ob es sich bei dem Bild nicht möglicherweise doch um Kommissionsware gehandelt haben könnte. Die bisherige Recherche ergibt keine Hinweise oder Belege für NS-Raubkunst, allerdings liegen Hinweise auf auffällige Begleitumstände vor. Die Provenienz des Bildes ist für den Zeitraum 1933 bis 1945 sehr lückenhaft, ein jüdischer Vorbesitz ist nicht auszuschliessen.

Ungeachtet der schwierigen finanziellen Situation des Margraf-Konzerns infolge der Weltwirtschaftskrise 1929 machten es die antisemitischen Verfolgungs- und Boykottmassnahmen sowohl dem im April 1933 zur Flucht gezwungenen Ehepaar Oppenheimer als auch dem Jakob Oppenheimer folgenden Geschäftsführer Ivan Bloch kaum möglich, das Unternehmen zu konsolidieren. Denkbar wäre möglicherweise gewesen, mit der Bank oder mit dem Fiskus eine Ratenzahlungsvereinbarung zu treffen, anstatt den gesamten Gemäldebestand der Bank als Sicherheit zu übereignen. Die Abberufung von Jakob Oppenheimer dürfte den Geschäftsbetrieb gestört haben. Dass an Jakob Oppenheimer als Person jedenfalls der Kunsthandel „hing“, hat eine Zeugin bestätigt. Es ist ausserdem nicht auszuschliessen, dass im Zuge weiterer Recherchen neue Unterlagen erschlossen werden, die auf eine Verzahnung des Gläubigerwettkampfs zwischen Bank einerseits und Fiskus andererseits hinweisen. Es wäre nicht jenseits jeglicher Vorstellung, dass das nationalsozialistische Regime die Kunsthandlungen des jüdischen Margraf-Konzerns unter allen Umständen, auch zu geringen Preisen, liquidieren wollte.³²⁰ Massgebliche Unterlagen, wie zum Beispiel der Sicherheitsübereignungsvertrag, konnten bislang nicht komplett eingesehen werden. Angesichts der Komplexität des Falles, in dem wirtschafts- und zeitgeschichtliche, unternehmens- und familiengeschichtliche Aspekte ineinander greifen, und angesichts der Tatsache, dass der Grad der

³¹⁹ Gloor, Provenienzforschung, S. 8.

³²⁰ Vgl. Enderlein, S. 88.

Kausalität zwischen antisemitischer Verfolgung und instabilen wirtschaftlichen Verhältnissen, Flucht, Versteigerung und Verlust in der zur Verfügung stehenden Zeit nicht abschliessend geklärt werden konnte, kann zum gegenwärtigen Zeitpunkt keine Empfehlung für eine Einstufung nach der Berner Ampel ausgesprochen werden.

3.3 Paul Cézanne, *Landschaft*, um 1879 (Inv. Nr. 12)

3.3.1 Veröffentlichte Ergebnisse der bisherigen Provenienzforschung

Das um 1879 entstandene Gemälde *Landschaft* von Paul Cézanne wird im Provenienzforschungsbericht der Stiftung Sammlung E. G. Bührle in die Kategorie A und damit als Kunstwerk mit „lückenlos erforschte[r], unproblematische[r] Provenienz“³²¹ eingestuft. Die Kategorisierung basiert auf Kriterium 2, das auf alle Werke zutrifft, „die nach Kriegsende 1945 von denselben Eigentümern bzw. deren direkten Nachkommen verkauft wurden, die schon vor 1933 im Besitz dieser Werke waren“.³²²

In der Online-Datenbank Sammlung Emil Bührle ist zur Provenienz des Gemäldes unter anderem publiziert, dass es 1926 oder Anfang 1927 von dem Sammler Berthold Nothmann in der Luzerner Dependance der Galerie Bernheim-Jeune & Cie. erworben wurde und nach dessen Tod 1942 an seine Frau Martha Nothmann überging. Es folgen Angaben zum Ankauf des Cézanne-Gemäldes durch Jacques Seligmann & Co., New York, und Fritz Nathan, Zürich, im Juni 1947.³²³

3.3.2 Forschungsergebnisse der Tiefenerschließung

Das jüdische Sammlerehepaar Berthold Nothmann (1865–1942) und Martha Nothmann (1874–1967)

Berthold Nothmann wurde 1865 als viertes Kind einer jüdischen Familie im oberschlesischen Langendorf (poln. Wielowieś), einer der ältesten jüdischen Gemeinden Schlesiens, geboren.³²⁴ Nach einer Kaufmannslehre und ersten Berufsjahren begann er 1887 als Korrespondent bei S. Huldchinsky & Söhne, einem Rohrwalzwerk in Gleiwitz (poln. Gliwice) zu arbeiten, ein Jahr später folgte die Verlegung des Büros und der Umzug nach Berlin.³²⁵ 1896 kehrte Berthold Nothmann

³²¹ Gloor, Provenienzforschung, S. 1.

³²² Ebd., S. 8.

³²³ Die Provenienz von Paul Cézannes *Landschaft* in der Online-Datenbank Sammlung Emil Bührle beinhaltet zehn Stationen: „Ambroise Vollard, Berlin; Brunner; Bernheim Jeune & Cie., Paris, 1923/24; Bernheim Jeune & Cie, Lucerne, 1926/27; Berthold Nothmann, Düsseldorf, Berlin & London, 1926/27–[d.] 1942; Martha Nothmann, London & Stamford, N.Y., 1942 until 1947; Art trade, New York, 1947; Dr. Fritz Nathan, St. Gall, 1947; Emil Bührle, Zurich, 20 September 1947 until [d.] 28 November 1956; Given by the heirs of Emil Bührle to the Foundation E. G. Bührle Collection, Zurich, 1960.“ Weiterführende Informationen online unter: https://www.buehrle.ch/sammlung/?tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bwerk%5D=35&tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bcontext%5D=k&tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Baction%5D=show&cHash=e81d9b8e84cc9de1f1adeb578068feae (Stand: 10.06.2024).

³²⁴ Vgl. Leo Baeck Institute New York, Center for Jewish History, Nothmann Family Collection, Berthold Nothmann, Meine Lebenserinnerungen, Wannsee, November 1936, S. 1. Online unter: https://digipres.cjh.org/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE5213803 (Stand: 10.06.2024).

³²⁵ Vgl. ebd., S. 10f.

gemeinsam mit seiner Frau Martha, mit der er seit zwei Jahren verheiratet war, nach Gleiwitz zurück, um für die kurz zuvor gegründete Huldchinsky'sche Hüttenwerke Aktiengesellschaft als kaufmännischer Leiter und nach der Fusion mit der Oberschlesischen Eisenbedarfs-Aktiengesellschaft als kaufmännischer Direktor tätig zu sein. 1907 wurde Nothmann die offizielle Vertretung der nunmehr Oberschlesischen Stahlwerksgesellschaft m. b. H. im wenige Jahre zuvor gegründeten Düsseldorfer Stahlwerksverband übertragen.³²⁶ Als stellvertretender Vorsitzender des Röhrenverbands organisierte er 1922 zum 80. Geburtstag August Thyssens die Anfertigung von dessen Porträtbüste durch Georg Kolbe, von der Berthold Nothmann auch einen Abguss erwarb.³²⁷ 1931 trat er als ältestes Vorstandsmitglied des Verbands, dessen Gründung er initiiert hatte, in den Ruhestand und zog gemeinsam mit seiner Frau Martha Nothmann von Düsseldorf nach Berlin-Wannsee.

Zahlreiche Dankeschreiben würdigten seine langjährige Tätigkeit und insbesondere seine Erfolge bei internationalen Verhandlungen.³²⁸ Als Mäzen und Sammler war Nothmann eine feste Größe im Düsseldorfer Kunstbetrieb. Er gehörte der Kommission für ein Heine-Denkmal an, mit dessen Ausführung Georg Kolbe 1927 beauftragt wurde, sowie dem Ausschuss des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen. Während des Baus ihrer neuen Villa in Berlin-Wannsee unternahm das Ehepaar Nothmann eine einjährige Reise und übergab in dieser Zeit die Kunstsammlung zur Verwahrung dem Kunstverein. Daraus entstand im Frühjahr 1932 die Schau „Sammlung eines rheinischen Künstlerfreundes“.³²⁹ In mehreren Rezensionen wurde die hochkarätige Ausstellung gewürdigt, die neben deutscher und französischer Malerei des Realismus, Impressionismus und Expressionismus – unter den etwa 40 Gemälden war Paul Cézannes *Landschaft* – auch Aquarelle, Zeichnungen sowie Skulpturen unter anderem von Kolbe, Ernst Barlach, Moissej Kogan, Wilhelm Lehmbruck, Renée Sintenis und Aristide Maillol umfasste.³³⁰

Der antisemitische Terror, der sich seit der Machtübernahme der Nationalsozialisten am 30. Januar 1933 in Wellenbewegungen steigerte, machte die Pläne des Ehepaars Nothmann, seinen

³²⁶ Vgl. ebd., S. 15–17. Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs fungierte Berthold Nothmann als alleiniger Geschäftsführer der Oberschlesischen Stahlwerksgesellschaft m. b. H., vgl. ebd., S. 24f.

³²⁷ Vgl. ebd., S. 27.

³²⁸ Vgl. ebd., S. 37.

³²⁹ Vgl. ebd. 20 Jahre zuvor hatte Berthold Nothmann begonnen, Kunst zu sammeln, nachdem er 1912 zu seinem 25-jährigen Dienstjubiläum in der ober-schlesischen Eisenindustrie ein Gemälde geschenkt bekommen hatte. Vgl. ebd., S. 39.

³³⁰ Die Ausstellungsbesprechungen im *Düsseldorfer Tagblatt*, im *Düsseldorfer Anzeiger* und in den Düsseldorfer Nachrichten in der *Krefelder Zeitung* sowie in der *Rheinisch-Westfälischen Zeitung* erwähnen Gemälde unter anderem von Adolph von Menzel, Wilhelm Leibl, Max Liebermann, Lovis Corinth, Max Slevogt, Oskar Kokoschka, Hans Purrmann, August Macke, Franz Marc, Otto Müller, Pierre-Auguste Renoir, Gustave Courbet, Jean-Baptiste Camille Corot, Edvard Munch, Paul Gauguin, Paul Cézanne, Henri Rousseau, Henri Matisse und Ferdinand Hodler. Vgl. Leo Baeck Institute New York, Center for Jewish History, Nothmann Family Collection, Berthold Nothmann, Andenken an Düsseldorf 1925–1939, img. 26–29. Online unter: https://digipres.cjh.org/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE6664981 (Stand: 10.06.2024).

Lebensabend in dem 1932 fertiggestellten Haus in Berlin-Wannsee zu verbringen, zunichte. Mit der Verordnung über den Einsatz des jüdischen Vermögens³³¹, die am 3. Dezember 1938, wenige Wochen nach den Pogromen und Massenverhaftungen im November 1938, in Kraft trat, sah sich Berthold Nothmann Anfang 1939 gezwungen, den Wohnsitz in Berlin-Wannsee und seinen Grundbesitz in Berlin-Charlottenburg zu verkaufen.³³² So konnte er die „Reichsfluchtsteuer“ aufbringen, deren Zahlung gesetzlich vorgeschrieben war, um die für die Flucht notwendige „Unbedenklichkeitsbescheinigung“ ausgestellt zu bekommen.³³³

Noch in Deutschland bot Nothmann von Mai bis August 1938 acht Werke aus seiner Sammlung über die Münchner Galerie Heinemann zum Verkauf an³³⁴, darunter die Gemälde *Gotischer Klosterhof/Klosterhof mit Kreuzgang*, um 1833/35, von Karl Blechen³³⁵ und *Reigen/In der Villa Borgehese/Puttenreigen*, 1874, von Hans Thoma³³⁶ sowie die kleinformatige Gouache *Lesende Dame mit Sonnenschirm* von Adolph von Menzel.³³⁷ Im März 1939 musste das Ehepaar mitsamt seiner übrigen Bilder nach England fliehen.³³⁸ Aus diesem Anlass beantragte Berthold Nothmann, der bis dahin vom Röhrenverband eine Pension in Höhe von 792,00 RM³³⁹ erhalten hatte, deren Kapitalisierung nach §13 des Reichsbewertungsgesetzes vom 16. Oktober 1934.³⁴⁰ Zwei Drittel seiner Rente, ein Betrag von 36.000 RM, wurden infolgedessen am 21. März 1939 auf ein sogenanntes Auswanderersperrkonto bei der Commerzbank überwiesen, da sich die Nothmanns zu diesem

³³¹ Vgl. ALEX Österreichische Nationalbibliothek: RGBI. I, 1938, S. 1709.

³³² Es handelte sich um das Haus in der Kyllmannstr. 12–14 in Berlin-Wannsee und die Grundstücke Kaiser-Friedrich-Straße 82 und Spielhagener Straße 12 in Berlin-Charlottenburg.

³³³ Vgl. BLHA Potsdam: Rep. 36 A OFP Berlin-Brandenburg, Nr. D476 (Devisenstellen-Akte). In einem Schreiben des Notars an den Oberfinanzpräsidenten vom 13.07.1939 wird auf die Unbedenklichkeitsbescheinigung vom 26.05.1939 Bezug genommen.

³³⁴ Vgl. <https://heinemann.gnm.de/de/recherche.html>, Volltextsuche: Nothmann (Stand: 10.06.2024).

³³⁵ Vgl. <http://heinemann.gnm.de/de/kunstwerk-18208.htm> (Stand: 10.06.2024). Das Gemälde befindet sich heute im Museum Georg Schäfer in Schweinfurt. Vgl. dazu Reithmaier, Sabine, Rückgabe mit Hindernissen, in: *Süddeutsche Zeitung*, 23.05.2019. Online unter: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/sz-serie-wem-gehoeert-die-kunst-rueckgabe-mit-hindernissen-1.4459548> (Stand: 10.06.2024).

³³⁶ Vgl. <http://heinemann.gnm.de/de/kunstwerk-11400.htm> (Stand: 10.06.2024). Das Gemälde gelangte über Hitlers Kunstvermittlerin Maria Almas-Dietrich in die Sammlung „Sonderauftrag Linz“ und nach dem Krieg über den Munich Central Collecting Point in den Besitz der Bundesrepublik Deutschland. Es wurde 2006 restituiert, vgl. https://kunstverwaltung.bund.de/SharedDocs/Provenienzen/DE/9000_9999/9914.html (Stand: 10.06.2024).

³³⁷ Vgl. <http://heinemann.gnm.de/de/kunstwerk-16957.htm> (Stand: 10.06.2024). Das Bild wurde mithilfe von Fördermitteln der Kulturstiftung der Länder vom Theodor-Fontane-Archiv der Universität Potsdam erworben. Zur Provenienz heisst es in der Presseerklärung vom 23.11.2023 intransparent: „Das Bild wurde in das Familienalbum der Fontanes eingeklebt und schließlich 1905 in einer großen Berliner Retrospektive von Menzels Werken ausgestellt. Im selben Jahr verkaufte die Familie die *Lesende Dame* aufgrund einer finanziellen Notlage; zuletzt befand sie sich in den USA in Privatbesitz.“ Online unter: <https://www.kulturstiftung.de/theodor-fontane-archiv-erwirbt-adolph-von-menzels-lesende-dame/> (Stand: 10.06.2024).

³³⁸ Inwieweit die Palästina-reise des Ehepaars Nothmann im Frühjahr 1935, auf der es aus Deutschland geflohene jüdische Freund*innen und Bekannte traf, bereits mit eigenen Auswanderungsplänen in Verbindung stand, kann nicht abschliessend geklärt werden. Vgl. Nothmann, Lebenserinnerungen, S. 64f.

³³⁹ Vgl. LABO Berlin: Reg. Nr. 74.338, Bl. F66.

³⁴⁰ Vgl. ALEX Österreichische Nationalbibliothek: RGBI. I, 1938, S. 1035ff.

Zeitpunkt nicht mehr in Deutschland aufhielten. Nach dem Gesetz über die Devisenbewirtschaftung vom 12. Dezember 1938³⁴¹ mussten sie die Kontobewegungen über die Devisenstelle des Oberfinanzpräsidenten beantragen.³⁴² Das restliche Drittel wurde für monatliche Unterhaltszahlungen an bedürftige Verwandte in Deutschland auf ein gesondertes Sperrkonto bei der Commerzbank eingezahlt.³⁴³

Nachdem mit der Elften Verordnung zum Reichsbürgergesetz vom 25. November 1941³⁴⁴ das gesamte noch in Deutschland verbliebene Vermögen der Nothmanns an den nationalsozialistischen Staat gefallen war, leistete der Röhrenverband zwar weiterhin regelmässig Zahlungen an die bedürftigen Angehörigen, doch wurden die Beträge bis zu deren Deportation stetig reduziert.³⁴⁵

Bilderverkauf auf der Flucht und im Exil

Zwei Jahre nach Kriegsende schrieb Martha Nothmann in einem Brief an den Schweizer Kunstsammler Oskar Reinhart: „Wir waren gezwungen 1939 Deutschland zu verlassen, konnten aber unsere Bilder mitnehmen. Seit der Zeit leben wir vom Verkauf unserer Bilder.“³⁴⁶ Wie die Kunsthändlerin Margarete Ring, bis 1937 Geschäftsinhaberin der Galerie Paul Cassirer in Berlin und wie das Ehepaar Nothmann nach London geflohen, berichtete, bot Berthold Nothmann nach Kriegsbeginn Gemälde aus der Sammlung zum Verkauf an. Am 16. März 1940 schrieb Ring an ihren ehemaligen Geschäftspartner Walter Feilchenfeldt, der bereits 1933 aus Deutschland emigriert war, dass ihre ehemalige Kommissionärin in London wieder zu arbeiten begonnen habe und „mit den Sachen von Nothmanns“ beschäftigt sei. Berthold Nothmann sei „bereit, seinen Cézanne wieder zu verkaufen, er verlangt etwa 3000 Pfund.“³⁴⁷ Am 29. Januar 1942 starb Berthold Nothmann im Alter von 76 Jahren im Londoner Exil.³⁴⁸ Martha Nothmann erhielt als Erbin das Drittel seiner Pension, das bis dahin für die inzwischen deportierten Angehörigen bestimmt war. Die daraus resultierende Kapitalisierung in Höhe von 13.186,85 RM wurde im Juli 1943 direkt an die Oberfinanzkasse überwiesen, da das Nothmann-Vermögen wenige Monate zuvor an das Deutsche Reich gefallen

³⁴¹ Vgl. ALEX Österreichische Nationalbibliothek: RGBl. I, 1938, S. 1733ff.

³⁴² Vgl. BLHA Potsdam: Rep 36 A OFP Berlin-Brandenburg Nr. D 476.

³⁴³ Vgl. Kontoauszüge in: LABO Berlin: Reg. Nr. 74.338, Bl. F10ff. Des Weiteren in: BLHA Potsdam: Rep. 36 A OFP Berlin-Brandenburg (II), Nr. 28530, Pag. 15.

³⁴⁴ Vgl. ALEX Österreichische Nationalbibliothek: RGBl. I, 1941, S. 722ff.

³⁴⁵ Vgl. BLHA Potsdam: Rep. 36 A OFP Berlin-Brandenburg (II), Nr. 28530, Pag. 42, 45 und 46.

³⁴⁶ Archiv Sammlung Oskar Reinhart Winterthur, 79/57, 2/1: Brief von Martha Nothmann an Oskar Reinhardt vom 10.08.1947.

³⁴⁷ Der Brief von Margarete Ring an Walter Feilchenfeldt vom 16.03.1940 findet sich im englischen Original zitiert in der Provenienzakte zu Paul Cézanne, die vom Kunsthaus Zürich zur Verfügung gestellt wurde.

³⁴⁸ Vgl. BLHA Potsdam: Rep. 36 A OFP Berlin-Brandenburg, Nr. 28530, Pag. 29. Sterbemitteilung des Röhrenverbands an die Vermögensverwertungsstelle des Oberfinanzpräsidenten vom 06.05.1942.

war.³⁴⁹ Noch 1942 emigrierte Martha Nothmann im Alter von 68 Jahren in die USA, wo sie weiterhin auf den Verkauf von Gemälden aus ihrer Sammlung angewiesen war.

Der bereits zitierte Brief von August 1947, in dem Martha Nothmann Oskar Reinhart unter anderem Werke von Henri Matisse, James Ensor, Wilhelm Leibl und Honoré Daumier anbietet, enthält auch einen Hinweis auf ihre angespannte Lebenssituation, die sie zu diesem Schritt zwang: „Ich habe noch nie privat etwas angeboten, weil ich nicht wußte wem, vielleicht hat mir aber nun mein Cézanne einen Weg gezeigt. [...] 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.“³⁵⁰ Auslöser für die Kontaktaufnahme war ihre Annahme, Cézannes *Landschaft*, die sie im selben Jahr dem New Yorker Kunsthändler Georges E. Seligmann angeboten hatte, befände sich in Reinharts Sammlung. Diese Annahme war jedoch falsch, stattdessen erwarb Fritz Nathan das Gemälde, wie Georges E. Seligmann in einem Brief an seinen Bruder Germain, einen Kunsthändler in Paris, schrieb: „Während er hier war, kaufte Nathan zwei Courbets, eine Cézanne-Landschaft, die uns aus der Nothmann-Sammlung ‚Eine Hütte auf einem abschüssigen Hügel‘ angeboten wurde, und ein paar kleinere Dinge.“³⁵¹ Am 20. September 1947 verkaufte Fritz Nathan das Gemälde schliesslich an Emil Bührlé. Etwa ab Oktober 1952 erhielt Martha Nothmann vom deutschen Staat eine Witwenrente in Höhe von 256,10 DM.³⁵² Davor wurden ihre Rentenanträge wiederholt abgelehnt³⁵³ und mussten von ihrem Anwalt mehrfach gestellt werden.³⁵⁴ Mitte des Jahres 1952 erklärte Martha Nothmann den Verzicht auf die Rückgabe ihrer Grundstücke Kaiser-Friedrich-Straße 82 und Spielhagener Straße 12 in Berlin-Charlottenburg und erhielt dafür 26.000,00 DM durch „Ausgleichsansprüche“, die von den damaligen „Ariseuren“ erfüllt werden mussten.³⁵⁵ Nach jahrelangen Auseinandersetzungen mit den deutschen Wiedergutmachungs- und Entschädigungsbehörden verstarb Nothmanns Anwalt Hugo Waldeck. Da sie sich keinen Anwalt mehr leisten konnte, wandte sich Martha Nothmann ab 1960 – ohne juristischen Beistand, gesundheitlich angeschlagen und von fortschreitender Erblindung betroffen –

³⁴⁹ Vgl. LABO Berlin: Reg. Nr. 74.338, Bl. F7 VS + RS. Des Weiteren in: BLHA Potsdam: Rep. 36 A OFP Berlin-Brandenburg (II), Nr. 28530, erstes Blatt der Akte unter dem Aktenzeichen 1675/43. Vgl. die Liste der Überweisenden, die Gutschrift der Oberfinanzkasse über 13.186,85 RM vom 01.07.1943 sowie Pag. 38ff. zur Einstellung der Zahlungen an die bedürftigen Verwandten und die Kapitalisierung des Restbetrags.

³⁵⁰ Archiv Sammlung Oskar Reinhart Winterthur, 79/57, 2/1: Brief von Martha Nothmann an Oskar Reinhardt vom 10.08.1947.

³⁵¹ Brief von Georges E. Seligmann an Germain Seligmann, 23.06.1947: „While here, Nathan bought two Courbets, one Cézanne landscape which was offered to us from the Nothmann collection ‚A shack on a slopping hill‘ and a few minor things.“ Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D. C., Jacques Seligmann & Co. Records, Box 136, Folder 7, p. 30. Online unter: <https://transcription.si.edu/view/53540/AAA-jacqself00030-001469> (Stand: 10.06.2024).

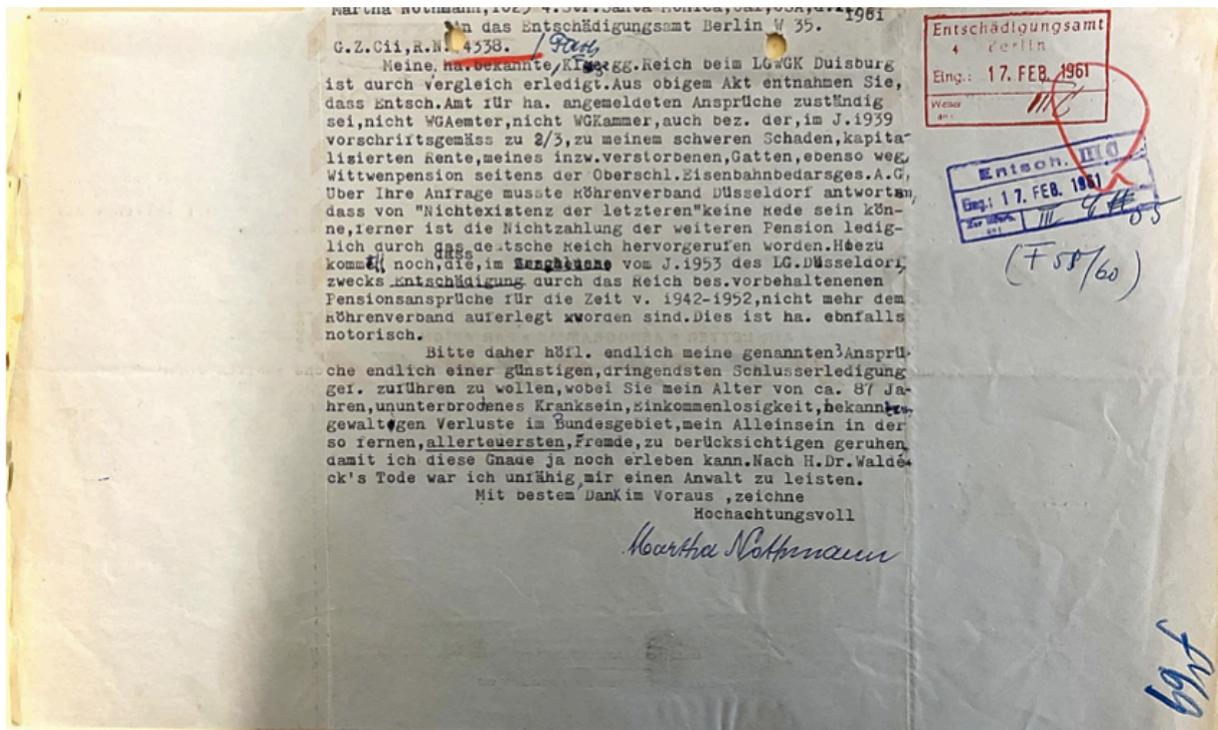
³⁵² Vgl. LABO Berlin: Reg. Nr. 74.338, Bl. F22 VS + RS.

³⁵³ Vgl. ebd., Bl. F41, F43f. Des Weiteren in: LArch Berlin: Rep 025-06, Nr. 2251/55, rote Pag. 11, 19f.

³⁵⁴ Vgl. LABO Berlin: Reg. Nr. 74.338, Bl. F46.

³⁵⁵ Vgl. LArch Berlin: B Rep 025-06, Nr. 2460/51, rote Pag. 38.

persönlich an die deutschen Behörden³⁵⁶ und wurde mehrfach abgewiesen.³⁵⁷ Ab 1960 erhielt Martha Nothmann offenbar eine Rente in Höhe von 450,00 DM von der Mannesmann AG,³⁵⁸ Ende 1963 ist in den Wiedergutmachungsakten letztmals eine Ablehnung ihres Einspruchs überliefert. Am 23. August 1967 verstarb Martha Nothmann, die zur Untermiete in einer Wohnsiedlung am Stadtrand von New York lebte, verarmt und hochbetagt im Alter von 93 Jahren.³⁵⁹ Ihre Geschichte zeigt eindrücklich, dass für die meisten europäischen Jüdinnen und Juden, die von der physischen Ermordung verschont blieben, die Folgen der nationalsozialistischen Verfolgung dennoch massive Auswirkungen auf ihr gesamtes späteres Leben hatten.



BITTGESUCH VON MARTHA NOTHMANN AN DAS ENTSCHÄDIGUNGSAMT BERLIN, FEBRUAR 1961³⁶⁰

3.3.3 Evaluation der bisherigen Provenienzforschung

In der Datenbank Apollon sind keine Provenienzforschungen zu einem möglichen NS-verfolgungsbedingten Entzug des Gemäldes *Landschaft* überliefert. Wie aus den Provenienzakt zu den Werken von Paul Cézanne hervorgeht, erhielt die Stiftung Sammlung E. G. Bührle 2008 nach einer

³⁵⁶ Vgl. LArch Berlin: B Rep 025-02, Nr. 6147/59, rote Pag. 9. Des Weiteren ebd., B Rep 025-06, Nr. 2251/55, blaue Pag. 39f. und 50f. sowie in: LABO Berlin: Reg. Nr. 74.338, Bl. F58.

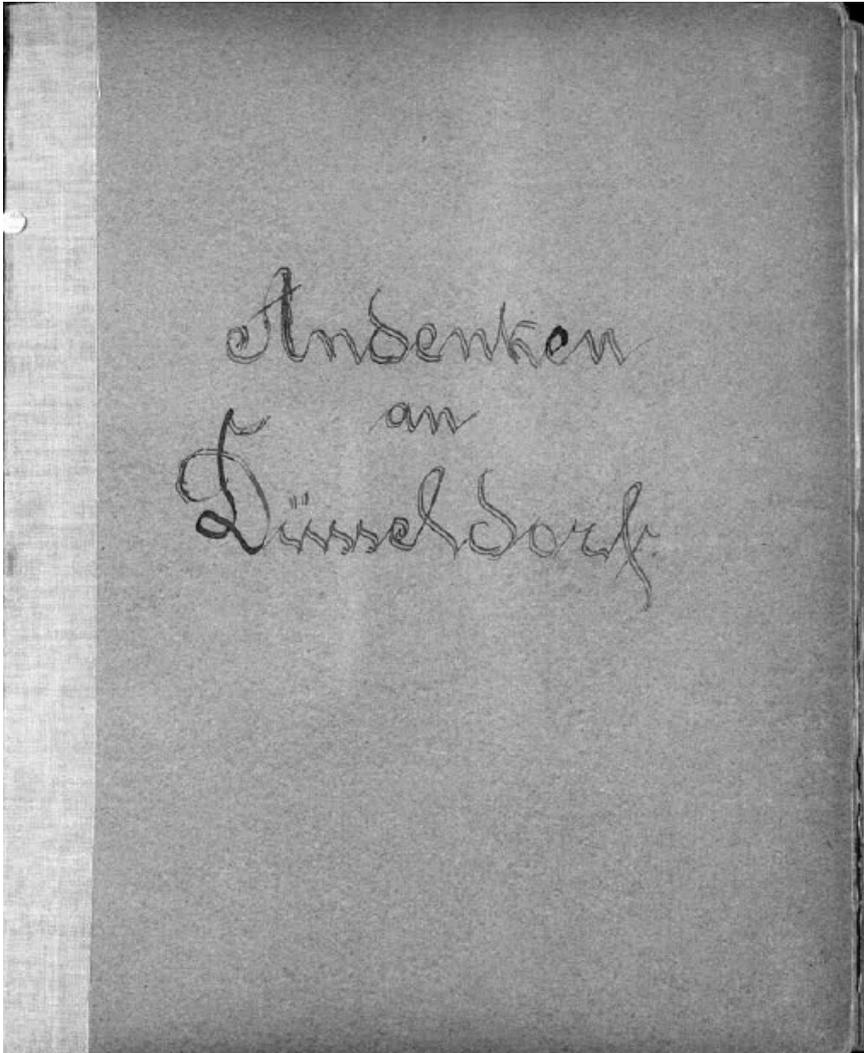
³⁵⁷ Vgl. amtlicher Vermerk des Entschädigungsamtes vom 21.04.1969 in: LABO Berlin: Reg. Nr. 74.338, Bl. F72.

³⁵⁸ Vgl. ebd., Bl. F70.

³⁵⁹ Vgl. ebd., Bl. F71.

³⁶⁰ LABO Berlin: Reg. Nr. 74.338, Bl. F58/60.

Provenienzabfrage im Art Loss Register die Bestätigung, dass das besagte Gemälde nicht als vermisst gemeldet ist. 2016 erhielt sie auf Anfrage des Leo Baeck Institute New York die Erlaubnis, im Zusammenhang mit dem Erwerb des Werks durch Berthold Nothmann 1926 auf dessen 1936 verfasste *Lebenserinnerungen* zu verweisen.



Deckblatt der *Lebenserinnerungen* von Berthold Nothmann³⁶¹

In der Provenienzakte befindet sich auch eine Abschrift eines Teils des Briefes von Martha Nothmann an Oskar Reinhart. In der Abschrift der Stiftung ist allerdings eine zentrale Passage nicht korrekt wiedergegeben. Im oben zitierten Original heisst es: „Wir waren gezwungen 1939 Deutschland zu verlassen, konnten aber unsere Bilder mitnehmen. *Seit der Zeit leben wir vom Verkauf unserer*

³⁶¹ Vgl. Nothmann, *Andenken an Düsseldorf 1925–1939*, img. 1. Online unter: https://archives.cjh.org/repositories/5/archival_objects/1104957 (Stand: 20.06.2024).

Bilder.“³⁶² In der Abschrift heisst es dagegen: „Wir waren gezwungen 1939 Deutschland zu verlassen, konnten aber *alle* unsere Bilder mitnehmen. *In der Zeit lebten* wir vom Verkauf unserer Bilder.“³⁶³

Die von der Stiftung Sammlung E. G. Bührle vorgenommene Einstufung von Paul Cézannes *Landschaft* in die Kategorie A ist nicht zu beanstanden, denn das dieser Entscheidung zugrunde liegende Kriterium 2 ist zutreffend. Das Gemälde wurde von Martha Nothmann 1947, also „nach Kriegsende 1945 von denselben Eigentümern bzw. deren direkten Nachkommen verkauft [...], die schon vor 1933 im Besitz dieser Werke waren“. Das Werk ist auch nach der vom Kunsthaus Zürich verwendeten Berner Ampel in die Kategorie Grün einzustufen.

Aber auch wenn es sich in diesem Fall offensichtlich nicht um einen als NS-verfolgungsbedingten Entzug handelt, ist der Verkauf mittelbar auf die Verfolgung des jüdischen Ehepaars zurückzuführen. Ohne die antisemitische nationalsozialistische Gewaltherrschaft wären Berthold und Martha Nothmann nicht gezwungen gewesen, ihr erst wenige Jahre zuvor erbautes Haus aufzugeben, im hohen Alter auf die Flucht und ins Exil zu gehen und aufgrund ihrer schwierigen finanziellen Situation ab 1938 vom Verkauf ihrer Kunstwerke zu leben. *Seit* dieser Zeit – nicht nur *in* dieser Zeit, also während des NS-Regimes oder der Flucht – war dieser Schritt notwendig. Die Notlage von Martha Nothmann, die ursächlich mit der NS-Verfolgung und der Flucht im Jahr 1939 zusammenhing, endete nicht am 8. Mai 1945. Es ist nicht davon auszugehen, dass sich das Ehepaar Nothmann auch dann von Cézannes *Landschaft* getrennt hätte, wenn es ab 1932 – ausgestattet mit der Berthold Nothmann als erfolgreichem Geschäftsführer zustehenden Pension – den letzten gemeinsamen Lebensabschnitt in Berlin-Wannsee hätte verbringen können. Im juristischen Sinne handelt es sich zwar nicht um einen NS-verfolgungsbedingten Entzug, da dafür in der Regel nur der Verfolgungszeitraum 1933 bis 1945 herangezogen wird. Rückt man jedoch die zeitgeschichtlichen und ethischen Aspekte stärker in den Vordergrund, so kann im Falle des vorliegenden Gemäldes – nicht juristisch gemeint – von einem NS-verfolgungsbedingten *Erwerb* gesprochen werden – denn ohne die NS-Verfolgung wäre das Werk 1947 mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht auf den Markt gekommen. Auch wenn im Rahmen der aktuellen Debatten um „Fluchtgut“ und im Zuge der Verabschiedung der *Best Practices for the Washington Conference Principles on Nazi-Confiscated Art* sowie der damit einhergehenden Stärkung der Opferperspektive der Zeitraum zwischen dem 30. Januar 1933 und dem 8. Mai 1945 weiterhin als der massgebliche beschrieben wird, bietet gerade der vorliegende Fall die Möglichkeit, das aus historischer Sicht moralisch Unbefriedigende an der rechtlichen Situation aufzuzeigen. Es wäre zu begrüssen, wenn angesichts dessen und „im Zuge der neuen Strategie für Provenienzforschung am

³⁶² Archiv Sammlung Oskar Reinhart Winterthur, 79/57, 2/1: Brief von Martha Nothmann an Oskar Reinhardt vom 10.08.1947.

³⁶³ Auf diese Diskrepanz wies bereits Erich Keller hin, vgl. Keller, Erich, *Das kontaminierte Museum. Das Kunsthaus Zürich und die Sammlung Bührle*, Zürich 2021, S. 100. Als das Buch erschien, befand sich die ins Englische übersetzte Abschrift noch auf der Website der Stiftung.

Kunsthaus Zürich“, die in der aktuellen Präsentation der Sammlung Emil Bührle im gelungenen Begleittext zu Berthold und Martha Nothmann angekündigt wird, die rechtliche Frage nach einem NS-verfolgungsbedingtem Entzug nicht mehr als alleiniger Aspekt für den weiteren Umgang mit dem Gemälde herangezogen werden würde.

3.3.4 Ein weiteres Werk aus der Sammlung Nothmann: Pierre-Auguste Renoir, *Dahlien*, 1885/90 (Inv. Nr. 88)

Im Zuge der vertiefenden Überprüfung der Provenienz von Paul Cézannes *Landschaft* hat sich herausgestellt, dass sich mit Pierre-Auguste Renoirs *Dahlien* ein Werk in der Sammlung Stiftung E. G. Bührle befindet, das mindestens von 1932 bis 1940 zur Sammlung von Berthold Nothmann gehörte. In der Online-Datenbank Sammlung Emil Bührle beginnen die Angaben zur Provenienz des Werks im Jahr 1954, als Emil Bührle *Dahlien* ebenfalls von Fritz Nathan erwarb.³⁶⁴ Im Provenienzforschungsbericht der Stiftung Sammlung E. G. Bührle wird das 1885/90 entstandene Gemälde in die Kategorie B eingestuft. Die Provenienz wäre demnach nicht lückenlos erforscht, enthielte aber „keinen Hinweis auf einen Eigentumswechsel zwischen 1933 und 1945 [...], der als problematisch einzustufen ist.“³⁶⁵ Der Kategorisierung liegt die Kriterienkombination 8+9+10 zugrunde, was bedeutet, es handelt sich um ein Werk „ohne bekannten Vorbesitz in Deutschland oder in einem später von NS-Deutschland besetzten Land“ und „ohne Hinweis darauf, dass [es] sich als von NS-Verfolgung entzugsbedrohtes Eigentum 1933 bis 1945 in NS-Deutschland oder im NS-Machtbereich“ befand, und es ist ein Werk, das „sich mit gewisser Wahrscheinlichkeit vor und während dem Zeitraum von 1933 bis 1945 ausserhalb des NS-Machtbereichs [befand], namentlich im angelsächsischen Kunsthandel“.³⁶⁶ Anders als in der Online-Datenbank Sammlung Emil Bührle wird allerdings in der Datenbank Apollon als Eigentümer vor Emil Bührle „Dr. Peter Nathan, Zürich“ und nicht „Dr. Peter Nathan, New York“ angegeben. Recherchen zur Provenienz des Gemäldes vor Nathan sind dort ebenso wenig festzustellen wie in der Provenienzakte zu Pierre-Auguste Renoir. Unsere Recherchen im Zusammenhang mit der bereits erwähnten Schau „Sammlung eines rheinischen Künstlerfreundes“ 1932 im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen Düsseldorf

³⁶⁴ Die Provenienz von Pierre-Auguste Renoirs *Dahlien* in der Online-Datenbank Sammlung Emil Bührle umfasst insgesamt drei Stationen: „Dr. Peter Nathan, New York, Dr. Fritz Nathan, Zurich, 1954; Emil Bührle, Zurich, 13 July 1954 until [d.] 28 November 1956; Given by the heirs of Emil Bührle to the Foundation E. G. Bührle collection, Zurich, 1960.“ Weiterführende Informationen online unter: https://www.buehrle.ch/sammlung/?tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bwerk%5D=103&tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bcontext%5D=k&tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Baction%5D=show&cHash=54c58cc5bd96881bfdbd0cc03c4a07d7 (Stand: 10.06.2024).

³⁶⁵ Gloor, Provenienzforschung, S. 8.

³⁶⁶ Ebd., S. 12

ergaben, dass das Gemälde wie Paul Cézannes *Landschaft* dort zu sehen war. Es fand in diversen Rezensionen³⁶⁷ Erwähnung und ist auf einer Fotografie der Ausstellung festgehalten.



Ansicht der Ausstellung „Sammlung eines rheinischen Künstlerfreundes“, Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 1932. Drittes Gemälde von links: Pierre-Auguste Renoir, *Dahlien*, 1885/90³⁶⁸

Nach derzeitigem Forschungsstand endet die Spur von Renoirs *Dahlien* vor Kriegsende im Jahr 1940, als Walter Feilchenfeldt in einem Brief an Margarete Ring bemerkt, dass Berthold Nothmann noch „Blumen von Renoir“ besitze.³⁶⁹ In dem Brief von Martha Nothmann an Oskar Reinhart von August 1947 findet das Gemälde keine Erwähnung. Es müsste also geklärt werden, wann Renoirs *Dahlien* von den Nothmanns an wen verkauft wurde. Die Kriterien 8+9+10 und die damit begründete Einstufung in die Kategorie B sind angesichts der Rechercheergebnisse nicht haltbar. Unabhängig von diesen Ergebnissen ist die Heranziehung des Kriteriums 10, das besagt, dass sich das Werk mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit vor und während der Zeit zwischen 1933 und 1945 ausserhalb des

³⁶⁷ Vgl. Artikel in der *Rheinisch-Westfälischen Zeitung* vom 18.03.1932, im *Düsseldorfer Anzeiger* o. D., im *Düsseldorfer Tagblatt* vom 10.04.1932, in der *Krefelder Zeitung* vom 16.03.1932 und in den *Lünefelder Nachrichten* vom 11.03.1932, vgl. Fussnote 330.

³⁶⁸ Nothmann, *Andenken an Düsseldorf 1925–1939*, img. 35.

³⁶⁹ Der Brief von Walter Feilchenfeldt an Margarete Ring vom 27.03.1940 ist gleichzeitig das Antwortschreiben auf ihren Brief vom 16.03.1940, in dem sie von Nothmanns Bereitschaft „seinen Cézanne“ zu verkaufen berichtet. Feilchenfeldts Brief findet sich im französischen Original zitiert in der Provenienzakte zu Paul Cézanne, die vom Kunsthaus Zürich zur Verfügung gestellt wurde.

NS-Machtbereichs, „namentlich im angelsächsischen Kunsthandel“, befand, insofern nicht nachvollziehbar, als die Angaben zur Provenienz des Werks in der Online-Datenbank Sammlung Emil Bührle erst 1954 beginnen. Nach der vom Kunsthaus Zürich benutzten Berner Ampel wird eine vorläufige Einordnung in Gelb-Rot empfohlen. Die Provenienz zwischen 1933 und 1945 wurde nicht aufgeklärt. Es liegen Hinweise auf auffällige Begleitumstände vor.

3.4 Paul Gauguin, *Die Strasse*, 1884 (Inv. Nr. 48)

3.4.1 Veröffentlichte Ergebnisse der bisherigen Provenienzforschung

Paul Gauguins Gemälde *Die Strasse* wird von der Provenienzforschung der Sammlung Stiftung E. G. Bührle in die Kategorie A eingeordnet. Es zählt danach zu den Werken, deren Provenienzen lückenlos geklärt waren und die daher als unproblematisch gelten konnten.³⁷⁰ Die Einordnung fusst auf dem stiftungseigenen Kriterium 5, das für alle Kunstwerke gilt, „die als ‚Fluchtgut‘ [...] in die Schweiz gebracht und hier nachweislich unter Wahrung der Interessen ihrer Eigentümer verkauft wurden“.³⁷¹

Die Online-Datenbank Sammlung Emil Bührle liefert in der Übersicht zu der Provenienz des Gemäldes unter anderem die Informationen, dass der in der Schweiz und in den Niederlanden ansässige Richard Semmel (*Switzerland & Holland, by 1933/37*) der Eigentümer war und dass das Gemälde im Rahmen einer Auktion bei Frederik Muller & Cie. in Amsterdam am 13. Juni 1933 unter der Losnummer 15 angeboten und angekauft (*bought in*) wurde. Vier Jahre später, am 20. März 1937, wurde *Die Strasse* auf einer Auktion in der Genfer Galerie Moos unter der Losnummer 63 erneut angeboten und von Emil Bührle erworben.³⁷²

3.4.2 Forschungsergebnisse der Tiefenerschliessung

Der jüdische Kunstsammler Richard Semmel (1875–1950)

Richard Semmel³⁷³, geboren 1875 in Zobten am Berge (poln. Sobótka), lebte seit 1885 mit seinen Eltern und vier Geschwistern in Berlin und war seit deren Gründung im Jahr 1900 Prokurist der Berliner Firma Arthur Samulon, einer Fabrik zur Herstellung von Damenwäsche. 1905 trat Semmel neben den beiden Gründern Arthur Samulon und Sally Samulon als dritter persönlich haftender Gesellschafter in die Firma mit der Rechtsform einer offenen Handelsgesellschaft ein. Nach dem Tod von Arthur Samulon im Mai 1912 führte er sie gemeinsam mit Sally Samulon weiter.³⁷⁴ Um 1913

³⁷⁰ Vgl. Gloor, Provenienzforschung, S. 8.

³⁷¹ Ebd.

³⁷² Die Provenienz von Paul Gauguins *Die Strasse* in der Online-Datenbank Sammlung Emil Bührle beinhaltet drei Stationen: „Richard Semmel, Switzerland & Holland, by 1933/37; Emil Bührle, Zurich, 20 March 1937 until [d.] 28 November 1956; Given by the heirs of Emil Bührle to the Foundation E.G. Bührle Collection, Zurich, 1960.“ Weiterführende Informationen online unter: https://www.buehrle.ch/sammlung/?tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bwerk%5D=65&tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bcontext%5D=k&tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Baction%5D=show&cHash=dd01de60d777d1a817270056f68dcbdd (Stand: 12.06.2024).

³⁷³ Vgl. zu Richard Semmel: Reitzenstein, Julien, Richard Semmel. Online unter: <https://www.stolpersteine-berlin.de/de/pacelliallee/19/richard-semmel> (Stand: 12.06.2024).

³⁷⁴ Vgl. LArch Berlin: A Rep. 342-02, Nr. 57695_Teil 1, Bl. 50f und 57.

bezog das expandierende Unternehmen ein 1906 erbautes Geschäftshaus mit Etagenfabrik unweit des Alexanderplatzes.³⁷⁵



Ansicht des Gebäudes der Firma Arthur Samulon in der Magazinstraße 15/16, Berlin, nach 1912³⁷⁶

Neben der Wäschefabrik waren beide auch Gesellschafter der Arthur Samulon Grundstücks GmbH, auf deren Gelände sich die Firma befand. Im Zuge einer Statutenänderung im Oktober 1918 trat die Firma Arthur Samulon der Arthur Samulon Grundstücks GmbH bei.³⁷⁷ Nach dem Tod von Sally Samulon im März 1919 wurde Semmel alleiniger Gesellschafter der Firma Arthur Samulon und der Arthur Samulon Grundstücks GmbH.³⁷⁸

³⁷⁵ Vgl. ebd. Ab 1913 steht im Briefkopf der Wäschefabrik sowie in Meldungen an das Handelsregister die Adresse Magazinstr. 15/16, vgl. Bl. 41ff.

³⁷⁶ LABO: Reg. Nr. 72.711, D10a.

³⁷⁷ Vgl. LArch Berlin: A Rep. 342-02, Nr. 62613, Bl. 6ff.

³⁷⁸ Vgl. ebd., Bl. 59f.



Clara Semmel, geb. Brück, und Richard Semmel³⁷⁹

Ab 1925 liess Richard Semmel von dem Architekten Adolf Wollenberg in der Cecilienallee 19–21, heute Pacelliallee 19–21, in Berlin-Dahlem eine Villa errichten, die er Ende der 1920er-Jahre mit seiner Frau Clara Semmel, geb. Bruck (1879–1945)³⁸⁰ bezog. Ein Foto aus der Semmel'schen Villa zeigt einen Teil der umfangreichen Kunstsammlung, die Semmel in den 1920er-Jahren aufzubauen begann. Sie umfasste zahlreiche Werke der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts sowie des französischen Impressionismus und Postimpressionismus, darunter Gemälde von Rembrandt, Jan Steen, Pierre-Auguste Renoir, Claude Monet, Camille Pissarro, Henri de Toulouse-Lautrec und Édouard Manet.³⁸¹ Einige der darauf schemenhaft erkennbaren Gemälde liessen sich identifizieren und werden bis heute, wie in der Lost-Art-Datenbank der Stiftung Deutsches Zentrum

³⁷⁹ Boris Buchholz, „Spätes Gedenken an Clara und Richard Semmel. Sie wohnten im schönsten Haus in der Pacelliallee“. In: *Tagesspiegel* vom 03.02.2022. Online unter: <https://www.tagesspiegel.de/berlin/spates-gedenken-an-clara-und-richard-semmel-sie-wohnten-im-schonsten-haus-in-der-pacelliallee-414196.html> (Stand: 20.06.2024).

³⁸⁰ Vgl. zu Clara Semmel: Reitzenstein, Julien, Michael Rohrmann, Clara Semmel. Online unter: <https://www.stolpersteine-berlin.de/de/pacelliallee/19/clara-clare-semmel> (Stand: 12.06.2024). Der jüdische Architekt Adolf Wollenberg, 1874 in Breslau geboren, musste 1933 ebenfalls aus Berlin fliehen, vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Adolf_Wollenberg (Stand: 12.06.2024).

³⁸¹ Vgl. Osborn, Max, Adolf Donath, Franz M. Feldhaus, Berlins Aufstieg zur Weltstadt: ein Gedenkbuch, Berlin 1929, S. 304.

Kulturgutverluste zu sehen ist, als NS-verfolgungsbedingter Verlust gesucht.³⁸² Darunter befinden sich *Männliches Porträt* (Lost-Art-ID 572241) und *Das Tischgebet* (Lost-Art-ID 577558) von Nicolaes Maes, zwei Porträts von Anthonie Palamedesz, *Pieter de Graswinckel* (Lost-Art-ID 572260) und *Maria Godin* (Lost-Art-ID 572259), sowie das Gemälde *Notre Dame de Lorette* (Lost-Art-ID 572196) von Rudolf von Alt.



Innenansicht der Villa von Richard und Clara Semmel in der Cecilienallee 19–21, Berlin-Dahlem, vor 1934³⁸³

Richard Semmel, Mitglied der Deutschen Demokratischen Partei und seit 1932 Mitglied im Fachausschuss für Wäschefabrikanten und verwandter Gewerbe³⁸⁴, befand sich auf einer Geschäftsreise in St. Gallen, als er am 30. Januar 1933 erfuhr, dass Hitler zum Reichskanzler ernannt worden war. Er kehrte sofort nach Berlin zurück, wie er in einem Schreiben im Rahmen eines Entschädigungsverfahrens 1950 mitteilt, wurde aber noch am Bahnhof gewarnt, nicht in sein Haus in Berlin-Dahlem zurückzukehren. Um einer möglichen Verhaftung zu entgehen, nahm sich Semmel ein Zimmer in einem Hotel in der Fasanenstraße.³⁸⁵ Nach dem 30. Januar 1933 wurden die bereits bestehenden NS-Betriebszellen in Semmels Wäschefabrik aktiv und machten offen Stimmung gegen

³⁸² Die Lost-Art-Datenbank beinhaltet 132 Werke aus der Sammlung Richard Semmel, wovon nach heutigem Stand sieben restituiert wurden.

³⁸³ LABO: Reg. Nr. 72.711, D10a.

³⁸⁴ Vgl. LABO: Reg. Nr. 72.711, Bl. M16. Schreiben der Industrie- und Handelskammer zu seiner Bestellung bis 1935.

³⁸⁵ Vgl. ebd., Bl. R10. Vgl. auch Bl. R8, D31.

ihren Direktor. Es begann, wie sein damaliger Prokurist Heinrich Julius Peck zu Protokoll gab, „eine Kampagne mit täglichen Denunziationen, Vernehmungen und allerschlimmsten Verhetzungen unter den Angestellten und Arbeitern“.³⁸⁶

Bevor Semmel im April 1933 mit seiner Frau in die Niederlande fliehen musste, bemühte er sich in Berlin – und darüber hinaus auch im folgenden Jahr im Exil – nicht nur um die Sicherung seines Vermögens, sondern vor allem um das Weiterbestehen seiner Wäschefabrik mit rund 2.500 Beschäftigten.³⁸⁷ Am 24. August 1934 wurde die bisherige Personengesellschaft Firma Arthur Samulon in die Kapitalgesellschaft Arthur Samulon GmbH umgewandelt, für die neben Richard Semmel zwei Schweizer Geschäftsleute, Adolf Kiefer aus Zürich und Oskar Kreis aus St. Gallen, als Gesellschafter hafteten. Die bisherigen Prokuristen Max Lilie und Paul Berliner wurden zu Geschäftsführern bestellt; Prokura erhielt der langjährige Mitarbeiter Heinrich Julius Peck, zu dessen Bestellung auf der Gesellschafterversammlung am 4. November 1934 der durch die Strapazen der Verfolgung und der Flucht gesundheitlich angeschlagene Richard Semmel noch einmal persönlich in Berlin erschien.³⁸⁸ Mit diesen Massnahmen versuchte er, die Wäschefabrik vor dem Zugriff der Nationalsozialisten zu retten. Er konnte jedoch nicht verhindern, dass im Juli 1935 durch Beschluss des Amtsgerichts das Konkursverfahren eröffnet und die Firma am 15. August 1939 auf der Grundlage des „Gesetzes über die Auflösung und Löschung von Gesellschaften und Genossenschaften“ vom Oktober 1934 aus dem Handelsregister gelöscht wurde. Dasselbe war bereits zwei Jahre zuvor, am 4. Oktober 1937, mit der zwischenzeitlich in Magazinstr. 15/16 Grundstücks GmbH umbenannten Arthur Samulon Grundstücks GmbH geschehen.³⁸⁹

Bereits im Mai 1934 hatte sich Semmel gezwungen gesehen, sein Amt als Geschäftsführer niederzulegen und den Rechtsanwalt und Notar Dr. Ludwig Freundlich zu seinem Vertreter zu bestellen³⁹⁰, der für kurze Zeit den mit Semmel befreundeten Arzt Willy Croner als neuen Geschäftsführer einsetzte.³⁹¹ Ein halbes Jahr später wurde Croner wieder abberufen, da Freundlich nun zur Abwicklung der GmbH den öffentlich bestellten Bücherrevisor der Industrie- und Handelskammer Karl Lerche als Geschäftsführer bestellen musste.³⁹² Die Gesellschaft war zu diesem Zeitpunkt vermögenslos, nachdem wenige Woche zuvor die Victoria Feuerversicherung das Gebäude ersteigert hatte.³⁹³ Am 29. November 1937 wurde Karl Lerche die ordnungsgemässe Zahlung der

³⁸⁶ LArch Berlin: B Rep. 025-08, Nr. 32 50, Bl. 36.

³⁸⁷ Vgl. LABO: Reg. Nr. 72.711, Bl. R8 und D31. Bei den etwa 2.500 Beschäftigten soll es sich um 900 Angestellte und etwa 1.600 Heimarbeiter*innen gehandelt haben.

³⁸⁸ Vgl. LArch Berlin: A Rep. 342-02, Nr. 57695_Teil 2, Bl. 20.

³⁸⁹ Vgl. die Handelsregistereintragung von 1937 im LArch Berlin: A Rep. 342-02, Nr. 62613.

³⁹⁰ Vgl. LABO: Reg. Nr. 72.711, Bl. R10. Des Weiteren in: LArch Berlin: A Rep. 342-02, Nr. 62613, früher HRB 15707, Bl. 42ff.

³⁹¹ Vgl. ebd., Bl. 44–49.

³⁹² Vgl. ebd., Bl. 58. Karl Lerche wird im Amtlichen Fernsprechbuch Berlin bis 1938 als „Wirtschaftstrehänder“ aufgeführt.

³⁹³ Vgl. ebd., Nr. 62613 Sonderband.

„Reichsfluchtsteuer“ durch Richard Semmel mitgeteilt, die wegen der erheblichen Vermögensverluste im Zusammenhang mit der Zerschlagung seines Betriebs- und Grundbesitzes und dem damit verbundenen Zwangsverkauf seiner Villa von den Finanzbehörden herabgesetzt worden war.³⁹⁴

1934 wurde der Essigfabrikant Wilhelm Kühne auf die wenige Jahre zuvor erbaute Villa des Ehepaars Semmel in Berlin-Dahlem aufmerksam und erwarb sie am 23. Juli 1934 samt Grundstück für 170.000 RM.³⁹⁵

Der Verkauf des Gemäldes auf der Flucht

Es ist davon auszugehen, dass Richard Semmel Gemälde und andere Gegenstände aus seiner Villa nach Amsterdam brachte, um den Lebensunterhalt des Ehepaars während der gemeinsamen Flucht zu sichern. Dies belegen mehrere Versuche Semmels – beginnend 1933 in den Niederlanden, später in der Schweiz und schliesslich von Chile aus –, Kunstgegenstände zu verkaufen. In Amsterdam lebte Richard Semmels jüngerer Bruder, der 1879 geborene Jacob Semmel.³⁹⁶ Er und seine Frau, die 1900 in Berlin geborene Modedesignerin Sophie Semmel-Glaser³⁹⁷, waren zwei von drei Gesellschaftern der ebenfalls auf Damenmode spezialisierten Firma H. Grünberg & Co.

Ein grosser Teil der Sammlung von Richard Semmel wurde am 13. Juni 1933 unter dem Titel „Collection D’un Amateur“ im Amsterdamer Auktionshaus Frederik Muller & Cie. zur Versteigerung angeboten. Darunter befanden sich zwei Gemälde von Paul Gauguin, *La maison à la campagne* (Losnummer 16) und das in Rede stehende, mit *Le chemin* (Losnummer 15) betitelte Werk. Beide gingen neben zahlreichen anderen Werken zurück, was im Katalog handschriftlich mit *terug*

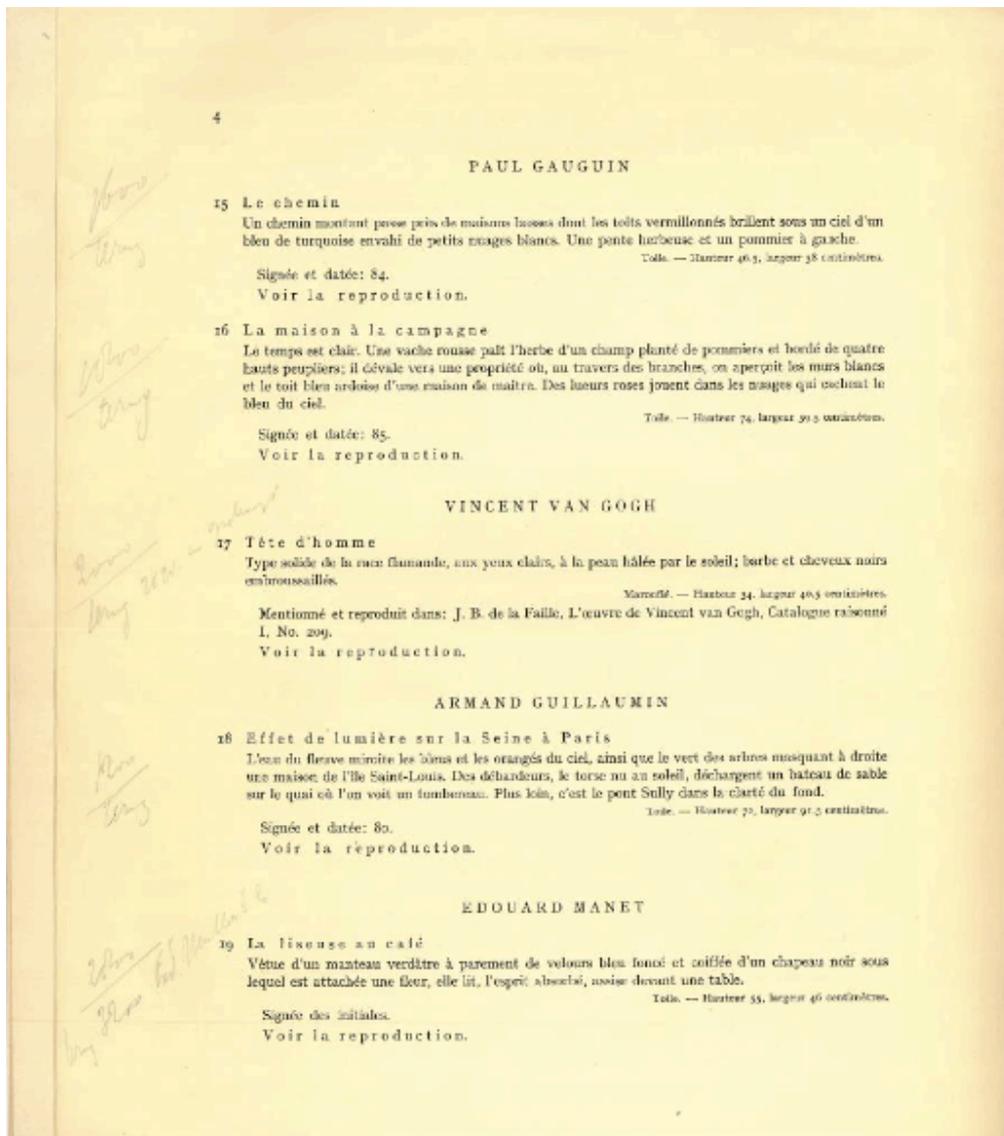
³⁹⁴ Vgl. LABO: Reg. Nr. 72.711, D4 und D44. Seinen eigenen Angaben zufolge bezahlte Richard Semmel 25.000 RM Reichsfluchtsteuer, vgl. ebd., D10. Auch wenn die Firma Arthur Samulon, wie aus den vom Kunsthaus Zürich zur Verfügung gestellten Provenienzakten hervorgeht, bereits in den Jahren nach der Weltwirtschaftskrise 1929 in finanzielle Schwierigkeiten geraten war, wurde Richard Semmel – wie auch Jakob Oppenheimer, siehe Kapitel 3.2 – durch die antisemitische Verfolgung und die damit verbundene Flucht die Möglichkeit genommen, sein Unternehmen zu konsolidieren und vom wirtschaftlichen Aufschwung zu profitieren. In beiden Fällen müsste die Frage nach den Ursachen des Vermögensverlusts noch weiter erforscht werden. Im Rahmen des Entscheids RC 3.126 der niederländischen Restitutiecommissie über die Restitution eines Gemäldes von Maarten Fransz van der Hulst aus der Sammlung Richard Semmel, das sich seit 1948 im Groninger Museum befand und 2013 an Semmels Erben zurückgegeben wurde, hielten die Antragsteller fest: „However, according to the applicants, his business was sound enough to deal with this, had there been no anti-Jewish measures by the national socialists.“ („Sein Geschäft sei jedoch solide genug gewesen, um dies zu bewältigen, wenn es keine antijüdischen Massnahmen der Nationalsozialisten gegeben hätte.“). Online unter: <https://www.restitutiecommissie.nl/en/recommendation/the-landing-stage-by-van-der-hulst-semmel-groninger-museum/> (Stand: 12.06.2024).

³⁹⁵ Vgl. LArch Berlin: B Rep. 025-08, Nr. 32 50, Wiedergutmachungsakte zur Auseinandersetzung wegen Naturalrestitution der Villa. Die Tatsache, dass das von Richard Semmel und seiner Erbin Grete Gross nach Kriegsende angestrebte Restitutionsverfahren letztlich mit einem Vergleich endete, lässt darauf schliessen, dass der Preis für die Villa und das Grundstück nicht angemessen war.

³⁹⁶ Vgl. zu Jacob Semmel: <https://www.joodsmonument.nl/nl/page/189515/jacob-semmel> (Stand: 12.06.2024).

³⁹⁷ Vgl. zu Sophie Semmel-Glaser: <https://www.joodsmonument.nl/en/page/169185/sofie-semmel-glaser> (Stand: 12.06.2024).

(„zurück“) annotiert wurde. Paul Gauguins Bild *Die Strasse* wurde demnach bei dieser Auktion nicht verkauft.

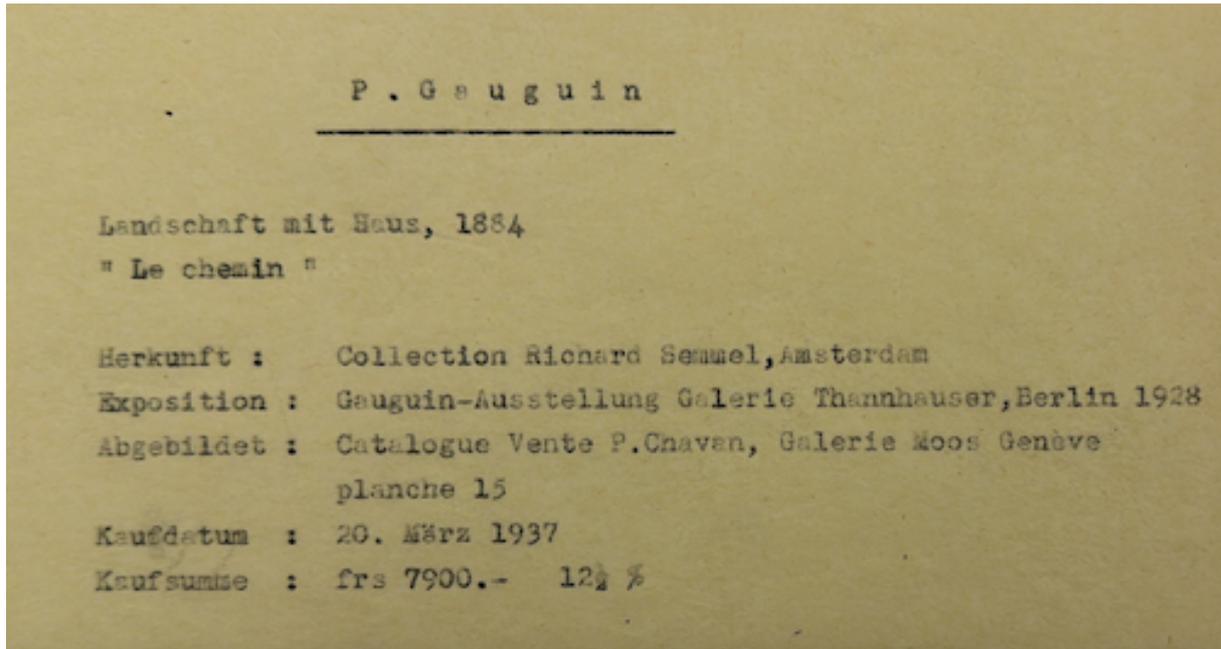


Annotierter Katalog der Versteigerung im Auktionshaus Frederik Muller & Cie., Amsterdam, am 13. Juni 1933 (Losnummer 15, Paul Gauguin, *Le chemin*, aus dem Besitz von Richard Semmel)³⁹⁸

Am 20. März 1937 wurde das Gemälde im Rahmen einer Sammelversteigerung in der Galerie Moos in Genf versteigert und von Emil Bührle erworben. Bei dieser Auktion handelte es sich um Werke aus dem Nachlass des Sammlers Paul Chavan, eines Genfer Teppichhändlers, der im Jahr zuvor verstorben war, sowie um Werke verschiedener anderer Einreicher*innen. Unter den Werken befanden sich zahlreiche Gemälde alter und neuer Meister aus der Sammlung von Richard Semmel, die in diversen

³⁹⁸ Frederik Muller & Cie. (Hg.), Collection d'un amateur. Tableaux modernes de l'école française des XIXe et XXe siècles, Amsterdam 1933, S. 4.

früheren Versteigerungen zwischen 1933 und 1937 nicht losgeschlagen wurden, so auch das in Rede stehende Gemälde von Paul Gauguin. Eine Karteikarte, die im Archiv der Galerie Moos erhalten ist, führt es unter dem Titel *Le chemin* auf und nennt neben der Sammlung Richard Semmel, aus der das Werk stammt, einen Verkaufspreis von 7.900 Franken sowie eine Kommission von zwölf Prozent. Das entspricht gerundet – die Buchhaltung der Galerie Moos zeigt durchweg gerundete Preise – dem auf der Karteikarte der Stiftung festgehaltenen Kaufpreis von 9.000 Franken.



Karteikarte der Galerie Moos, Genf, mit Informationen über den Verkauf von Paul Gauguin, *Le chemin* [Die Strasse], 20. März 1937³⁹⁹

Drei Jahre später, kurz vor dem deutschen Überfall auf die Niederlande am 10. Mai 1940, flüchtete das Ehepaar Semmel im Alter von Anfang und Mitte 60 nach Chile und von dort aus weiter in die USA. Dabei gingen alle in die Niederlande mitgebrachten Wertgegenstände, zu denen neben den zahlreichen Gemälden auch ein sogenannter Gartenteppich (Lost-Art-ID 571271), drei Kronleuchter und Möbel gehörten, verloren. 1941 erreichten sie schliesslich New York und liessen sich dort nieder. Nach der Ausbürgerung aufgrund der Elften Verordnung zum Reichsbürgergesetz im Mai 1942 wurde Semmels in Deutschland verbliebenes Vermögen beschlagnahmt. Im selben Jahr kam es zur Beschlagnahmung einiger Gemälde, die in Amsterdam bei der Spedition de Gruyter versichert gelagert sowie bei seinem Bruder Jacob und einer Nachbarin versteckt waren. Zuvor hatte Semmels niederländischer Anwalt Dr. Benno Jules Stokvis die Kunstobjekte entsprechend §10 der Verordnung

³⁹⁹ Genf, Bibliothèque d'art et d'archéologie, Archiv der Galerie Moos, BAA GMO A-002-002-027.

3.4.3 Evaluation der bisherigen Provenienzforschung

Auf der handschriftlich beschriebenen Karteikarte, die von der Stiftung Sammlung E. G. Bührle zu Paul Gauguins *Die Strasse* angelegt wurde und als Digitalisat in der Datenbank Apollon vorliegt, findet sich der Eintrag, dass das Werk am 20. März 1937 in der „Galerie G. Moos, Genf“ erworben wurde. Zudem ist dort vermerkt, dass das Gemälde, welches dort die Bezeichnung *Landschaft m. Strasse u. Häus.* trägt, aus der „Coll. Richard Semmel, Amsterdam“ stammt.⁴⁰⁴ Darüber hinaus gibt es weitere Unterlagen über den Leihverkehr in den Nachkriegsjahren bis 1950, in denen sich keinerlei Hinweise auf die Provenienz des darin als *Paysage* oder *Route* betitelten Werks finden.

Eine Untersuchung zu Provenienzhinweisen auf der Rückseite des Gemäldes ist in den Unterlagen der bisherigen Provenienzforschung nicht erwähnt. Die vom Kunsthaus Zürich zur Verfügung gestellte Provenienzakte zu Paul Gauguin umfasst insgesamt 77 Seiten. Das Gemälde *Die Strasse* wird auf zwölf Seiten behandelt, darunter ein zehnteiliger Provenienzbericht aus dem Jahr 2017, der unter „Sources consulted“ zwar Archive und Signaturen auflistet, aber keine weiteren Angaben zur Paginierung und Datierung enthält. Für die in der Provenienzakte aufgestellte Behauptung, Richard Semmel habe 1933 in der Schweiz gelebt und sei erst im Laufe des Jahres 1934 in die Niederlande übersiedelt, gibt es keine Belege.

Zudem lässt sich die Formulierung *Frederik Muller, Amsterdam (13 June 1933), no. 15 bought in* [angekauft] in der ersten Provenienzangabe in der Online-Datenbank Sammlung Emil Bührle, die einen Verkauf von Gauguins *Die Strasse* suggeriert, anhand der zur Verfügung stehenden Unterlagen nicht nachvollziehen. Der annotierte Katalog des Auktionshauses Muller, bei dem es sich um den sogenannten Protokollkatalog, das Auktionsbuch, handelt, belegt, dass das Bild zurückgegangen ist und demnach nicht verkauft wurde. Bei der Darstellung in den Provenienzangaben der Stiftung, wonach das Kunstwerk 1937 aus dem Nachlass Paul Chavan zur Auktion in der Galerie Moos kam, handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um eine Fehlinterpretation, für die es keine Belege gibt. Der Karteikarte der Galerie Moos nach wurde das Gemälde von Richard Semmel, der sich zu diesem Zeitpunkt zusammen mit seiner Ehefrau aufgrund der Verfolgung durch die Nationalsozialisten auf der Flucht in den Niederlanden befand, zur Versteigerung 1937 eingeliefert und dort von Emil Bührle erworben.

Die von der Provenienzforschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle vorgenommene Einstufung des Gemäldes *Die Strasse* in die stiftungseigene Kategorie A und die damit verbundene Behauptung einer

⁴⁰⁴ Vgl. https://apollon.buehrle.ch/supplement/353/detail/?for_artwork=184 und https://apollon.buehrle.ch/supplement/354/detail/?for_artwork=184 (Stand: 12.06.2024). Auf einer älteren Karteikarte, die ebenfalls einen Hinweis auf den Verkauf in der Genfer Galerie Moos am 20. März 1937 enthält, ist als Bildtitel *Landschaft mit Haus* angegeben. Online unter: https://apollon.buehrle.ch/supplement/1327/detail/?for_artwork=184 (Stand: 12.06.2024).

lückenlos geklärten Provenienz ist angesichts der bestehenden Unklarheiten nicht haltbar. Es wird eine Einstufung in Gelb-Rot nach der vom Kunsthaus Zürich benutzten Berner Ampel empfohlen.

3.5 Paul Cezanne, *Madame Cézanne mit dem Fächer*, 1879/88 (Inv. Nr. 16)

3.5.1 Veröffentlichte Ergebnisse der bisherigen Provenienzforschung

Den Abschluss der vertiefenden Überprüfungen markiert Paul Cézannes Gemälde *Madame Cézanne mit dem Fächer* (1879/88), das im Rahmen der Provenienzforschung der Sammlung Stiftung E. G. Bührle in die Kategorie A eingeordnet wurde. Diese Kategorisierung ist Werken vorbehalten, „deren Provenienzen lückenlos geklärt waren und die daher als unproblematisch gelten konnten“.⁴⁰⁵ Im vorliegenden Fall resultiert sie aus dem stiftungseigenen Kriterium 3, das für alle Kunstwerke gilt, „die zwischen 1940 und 1944 im deutsch besetzten Frankreich nachweislich ohne NS-Verfolgungsdruck verkauft wurden oder die nach Kriegsende vom französischen Staat beschlagnahmt und dem Handel übergeben wurden“.⁴⁰⁶

In der Online-Datenbank Sammlung Emil Bührle ist in der Übersicht zur Provenienz des Gemäldes unter anderem zu erfahren, dass es sich zwischen 1904 und 1943 im Eigentum von Gertrude Stein befand – zwischen 1904 und 1913/14 im gemeinsamen Eigentum mit ihrem Bruder Leo Stein – und von ihr in der zweiten Jahreshälfte 1943 an César de Hauke verkauft wurde. Neun Jahre später, im Juni 1952, erwarb Emil Bührle *Madame Cézanne mit dem Fächer* von Jacques Dubourg in Paris, wobei nach Angaben der Stiftung Fritz Nathan möglicherweise als Zwischenhändler auftrat.⁴⁰⁷

3.5.2 Forschungsergebnisse der Tiefenerschließung

Die jüdische Kunstsammlerin Gertrude Stein (1874–1946) in Paris, Billignin und Culoz

Die Schriftstellerin Gertrude Stein wurde 1874 als jüngstes von fünf Kindern einer bürgerlichen jüdischen Familie in Allegheny, Pennsylvania, geboren. Nach dem Tod der Mutter 1888 und des Vaters 1891 wurde der älteste Bruder Michael Vormund für die jüngeren Geschwister.

⁴⁰⁵ Gloor, Provenienzforschung, S. 8.

⁴⁰⁶ Ebd.

⁴⁰⁷ In der Online-Datenbank Sammlung Emil Bührle sind zu Paul Cézannes *Madame Cézanne mit dem Fächer* sieben Provenienzstationen aufgeführt: „Ambroise Vollard, Paris; Leo Stein & Gertrude Stein, Paris, 1904–1913/14; Gertrude Stein, Paris, Billignin, Culoz, 1913/14–1943; César de Hauke, Paris, 1943; Jacques Dubourg, Paris, by 1952; Emil Bührle, Zurich, 11 June 1952 until [d.] 28 November 1956; Given by the heirs of Emil Bührle to the Foundation E. G. Bührle Collection, Zurich, 1960.“ Weiterführende Informationen online unter: https://www.buehrle.ch/sammlung/?tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bwerk%5D=34&tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Bcontext%5D=k&tx_buehrlewerkliste_werkliste%5Baction%5D=show&cHash=3c5efb68fea979adc47ee913e43aeaa2 (Stand: 14.06.2024).



Gertrude Stein im Jahr 1934⁴⁰⁸

Eine besonders enge Beziehung hatte Gertrude zu ihrem Bruder Leo, mit dem sie während ihres Studiums in den 1890er-Jahren eine Wohnung in Baltimore teilte.⁴⁰⁹ Nachdem sie ihrem Bruder Richtung Paris gefolgt war, eröffneten Gertrude und Leo Stein 1904 in ihrer gemeinsamen geräumigen Wohnung in der Rue de Fleurus 27 in Montparnasse einen Salon, der sich rasch zu einem Zentrum der künstlerischen und literarischen Avantgarde für die nächsten drei Jahrzehnte entwickeln sollte. Ihr Bruder Michael, der ebenfalls in Paris lebte und das Familienvermögen verwaltete, überwies ihnen monatlich jeweils 150 Dollar. Zudem verfügten die Geschwister über ein Bankguthaben von 8000 Francs, sodass sie zwischen 1904 und 1914 in der Lage waren, alljährlich mehrere Dutzend Arbeiten zeitgenössischer Künstler*innen zu erwerben. Eine ihrer wichtigsten Bezugsadressen war die Galerie von Ambroise Vollard, der in den Jahren um 1900 unter anderem die ersten Einzelausstellungen von Paul Cézanne, Pablo Picasso und Henri Matisse organisierte. 1904 oder 1905⁴¹⁰ erwarben sie dort das in Rede stehende Gemälde *Madame Cézanne mit dem Fächer* von Paul Cézanne und platzierten es prominent in ihrer Wohnung.

⁴⁰⁸ Fotografie von Carl van Vechten (gemeinfrei). Online unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Gertrude_Stein#/media/Datei:Stein,_Gertrude_1934.jpg (Stand: 20.06.2024).

⁴⁰⁹ Vgl. Wagner-Martin, Linda, „Favored Strangers“. Gertrude Stein and her family, New Brunswick 1995, S. 15–58.

⁴¹⁰ John Rewald datiert den Kauf auf das Jahr 1904, Stefana Sabin auf 1905. Vgl. Rewald, John, Cézanne und die Sammler Stein, Berlin 1987, S. 8, und Sabin, Stefana, Gertrude Stein, Reinbek bei Hamburg 1996, S. 36.



Blick in die Wohnung von Leo Stein und Gertrude Stein in der Rue de Fleurus 27, Paris, vor 1914⁴¹¹

Seit 1910 lebte auch Gertrude Steins Lebensgefährtin, die 1877 geborene, aus einer bürgerlichen jüdischen Familie in San Francisco stammende Schriftstellerin Alice B. Toklas, in der Wohnung in der Rue de Fleurus. Als Leo Stein 1914 dort auszog, um sich in Italien niederzulassen, wurde die Gemäldesammlung aufgeteilt. Das Gemälde von Cézanne verblieb bei Gertrude Stein und wurde ungeachtet regelmäßiger Neuhängungen und aller Neuerwerbungen weiterhin an zentraler Stelle gezeigt.

⁴¹¹ Rewald, Cézanne und die Sammler Stein, S. 22.



Man Ray: Alic B. Toklas und Gertrude Stein, 1922⁴¹²

Als ihnen die Wohnung in der Rue de Fleurus wegen Eigenbedarfs gekündigt wurde, zogen Stein und Toklas in die Rue Christine 5, unweit des Ateliers von Pablo Picasso, mit dem Gertrude Stein seit Mitte der 1900er-Jahre eng befreundet war. Zudem zählte sie zu seinen wichtigsten Sammler*innen. Als in dieser Zeit ein Inventar ihrer Gemäldesammlung erstellt wurde, befanden sich unter den insgesamt 131 grossformatigen Leinwänden nicht weniger als 104 Werke von Picasso.⁴¹³ Nach Kriegsausbruch im September 1939 entschlossen sich Stein und Toklas im Alter von 65 bzw. 62 Jahren, in ihr Haus in Bilignin in der Nähe von Lyon zu ziehen, das sie bereits Ende der 1920er-Jahre gemietet hatten und das sie bis dahin für ausgedehnte Sommeraufenthalte nutzten. Neben Kleidung, Manuskripten und Papieren nahmen sie zwei Gemälde mit nach Bilignin: Pablo Picassos *Bildnis Gertrude Stein* (1906) und Paul Cézannes *Madame Cézanne mit dem Fächer*. Seit dem Auszug ihres Bruders Leo hatte Gertrude Stein bei jeder neuen Hängung ihrer Sammlung in der Pariser Wohnung stets einen Bezug zwischen diesen beiden Werken hergestellt.⁴¹⁴

⁴¹² Ebd., S. 42f.

⁴¹³ Vgl. Wagner-Martin, „Favored Strangers“, S. 233.

⁴¹⁴ Vgl. Tinterow, Gary, Susan Alyson Stein, *Picasso in the Metropolitan Museum of Art*, New Haven 2010, S. 109f.: „The greater affinity is with *Madame Cézanne with a Fan*, as Gertrude herself acknowledged in her many rehangerings of the collection: after her brother Michael and sister-in-law Sarah took their Matisse from rue de Fleurus, Gertrude always balanced her portrait with that of Mme Cézanne [...]“



Erinnerungsplakette am Haus von Gertrude Stein und Alice B. Toklas in Billignin⁴¹⁵

Im November 1940, wenige Monate nach der Besetzung des nördlichen Teils von Frankreich durch die Deutschen am 22. Juni 1940, erschien in *The Atlantic* Gertrude Steins Artikel „The Winner Loses. A Picture of Occupied France“⁴¹⁶, den sie in ihrem neuen Zuhause in der Südzone, dem vom Vichy-Regime regierten *État français*, verfasste. Die „Verordnung über Maßnahmen gegen Juden vom 27. September 1940“⁴¹⁷ verbot Juden und Jüdinnen, die aus der besetzten Zone in den Süden geflohen waren, die Rückkehr. Stein und Toklas hatten somit keinen Zugang mehr zu ihrer Wohnung in Paris und der dort befindlichen Kunstsammlung. Am 10. Februar 1942 teilte die Deutsche Botschaft in Paris mit, wie bei der Beschlagnahme jüdischer Wohnungseinrichtungen in unbewohnten

⁴¹⁵ Wikidata: Gertrude Stein's house in Billignin. Online unter: <https://www.wikidata.org/wiki/Q72988009> (Stand: 20.06.2024).

⁴¹⁶ Vgl. <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1940/11/the-winner-loses-a-picture-of-occupied-france/654686/> (Stand: 14.06.2024).

⁴¹⁷ Vgl. Verordnungsblatt des Militärbefehlshabers in Frankreich, 30.09.1940, S. 92f.

Wohnungen zu verfahren sei.⁴¹⁸ Hinsichtlich der Wohnungseinrichtungen US-amerikanischer und britischer Juden und Jüdinnen blieb es der deutschen Militärverwaltung in Abstimmung mit dem Auswärtigen Amt überlassen, diese zu beschlagnahmen.⁴¹⁹ Am 27. März 1942 begannen die Deportationen aus den Internierungslagern der besetzten Zone nach Auschwitz⁴²⁰, von denen US-amerikanische Juden und Jüdinnen durch die „Richtlinien für die Evakuierung von Juden vom 26. Juni 1942“ noch ausgenommen waren.⁴²¹

Zwischen Ende Juli und Mitte September 1942 wurden mehr als 25.000 Juden und Jüdinnen aus Frankreich deportiert, darunter 10.000 Juden und Jüdinnen aus dem *État français*.

Bereits nach der militärischen Niederlage 1940 war es in ganz Frankreich zu einer Welle an Masseninternierungen ausländischer Juden und Jüdinnen gekommen, die grösstenteils im Süden des Landes vollzogen wurden.⁴²² Seit Herbst 1940 ging der französische Staat zu offen antisemitischen Massnahmen gegen in Frankreich lebende Juden und Jüdinnen über. Das erste „Judenstatut“ der französischen Regierung trat am 3. Oktober 1940 in Kraft und brachte erhebliche Berufseinschränkungen sowie eine Kennzeichnungspflicht für jüdische Geschäfte mit sich.⁴²³ Einen Tag später erliess die Vichy-Regierung das „Gesetz über Ausländer jüdischer Rasse“, das es den Präfekten erlaubte, jüdische Ausländer in „besondere Lager“ zu internieren.⁴²⁴ Mit dem Erlass des zweiten „Judenstatuts“ vom 2. Juni 1941 wurde die Erfassung aller Juden und Jüdinnen in der „freien Zone“ angeordnet⁴²⁵, mit dem „Gesetz vom 22. Juli 1941 über Unternehmen, Güter und Vermögenswerte von Juden“⁴²⁶ dehnte die französische Verwaltung die „Arisierung“ auf die unbesetzte Zone aus. Die Grundlagen für die antijüdische Politik im *État français* waren bis Ende 1941 gelegt. Das Überschreiten der Demarkationslinie durch die Deutschen am 11. November 1942 führte

⁴¹⁸ Vgl. ebd., S. 786.

⁴¹⁹ Wie die Behandlung von Wohnungseinrichtungen von US-Amerikaner*innen abschliessend gehandhabt wurde, ist anhand der vorliegenden Quellen und der Sekundärliteratur nicht ersichtlich. Vgl. Happe et al. (Hg.), West- und Nordeuropa, S. 312.

⁴²⁰ Vgl. BArch: Gedenkbuch. Opfer der Verfolgung der Juden unter der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft in Deutschland 1933–1945, online unter: <https://www.bundesarchiv.de/gedenkbuch/chronology/viewFrance.xhtml> (Stand: 14.06.2024).

⁴²¹ Vgl. Klarsfeld, Serge, Vichy – Auschwitz. Die Zusammenarbeit der deutschen und französischen Behörden bei der „Endlösung der Judenfrage“ in Frankreich, Darmstadt 2007, S. 417.

⁴²² Vgl. Eggers, Christian, Die Internierungslager des Vichy-Regimes. Anspruch und Wirklichkeit eines politischen Programmes, in: Houwink ten Cate, Johannes, Gerhard Otto, Wolfgang Benz (Hg.), Das organisierte Chaos. „Ämterdarwinismus“ und „Gesinnungsethik“ – Determinanten nationalsozialistischer Besatzungsherrschaft, Berlin 1999, S. 231–277, hier S. 231–243, sowie Paxton, Robert O., Vichy France: Old Guard and New Order 1940–1944, New York 2001.

⁴²³ Vgl. Loi du 3 octobre 1940 portant statut des juifs, in: Journal officiel de la République Française, N° 266, S. 5323, online unter: <https://www.legifrance.gouv.fr> (Stand: 14.06.2024).

⁴²⁴ Gesetz abgedruckt in Happe et al., West- und Nordeuropa, S. 606.

⁴²⁵ Vgl. Loi N° 2333-41 du 2 juin 1941 prescrivant le recensement des juifs, in: Journal officiel de la République Française, N° 164, S. 2476, online unter: <https://www.legifrance.gouv.fr> (Stand: 14.06.2024).

⁴²⁶ Vgl. Loi 3086-41 du 22 juillet 1941 relative aux entreprises, biens et valeurs appartenant aux juifs, in: Journal officiel de la République Française, N° 237, S. 3594ff, online unter: <https://www.legifrance.gouv.fr> (Stand: 14.06.2024).

zu weiteren Repressionen gegen Juden und Jüdinnen in der Südzone. Am 9. November 1942 verbot die französische Regierung das Reisen innerhalb der Südzone, und am 11. Dezember 1942 ordnete sie per Gesetz an, jüdische Ausweise und Lebensmittelkarten mit einem „J“ zu kennzeichnen.⁴²⁷ Bis zu diesem Zeitpunkt erfuhren Stein und Toklas eine gewisse, auch ihre Kunstsammlung in Paris beinhaltende Protektion durch den Historiker *Bernard Faÿ, der mit dem Vichy-Regime kollaborierte und im August 1940 zum Leiter der Bibliothèque nationale de France ernannt worden war.*⁴²⁸ Gertrude Steins 1942 fertiggestelltes Manuskript *Mrs Reynolds* musste von einem US-amerikanischen Journalisten über die Grenze geschmuggelt werden. Am 10. Mai 1943 wurde Stein in der dritten Auflage der „Liste Otto“ als „unerwünschte jüdische Autorin“ aufgeführt.⁴²⁹ Kurz zuvor, im April 1943, hatte der SS- und Polizeiführer Carl Oberg erklärt, dass neben Juden und Jüdinnen nun auch aus dem angloamerikanischen Raum stammende Personen mit allen polizeilichen Mitteln zu bekämpfen seien.⁴³⁰ In der letzten Phase der Deportationen zwischen Juli 1943 und August 1944 kündigten die Sicherheitspolizei (SiPo) und der Sicherheitsdienst des Reichsführers SS (SD) die Verhaftung aller Juden und Jüdinnen in Frankreich an und beauftragten den SS-Mann Alois Brunner mit der Durchführung und Planung der Transporte in Frankreich. 1943 mussten Stein und Toklas, nachdem ihr langjähriger Mietvertrag in Bilignin überraschend gekündigt worden war, in das nahe gelegene Culoz umziehen.⁴³¹ Dort drohte ihnen die Verhaftung nicht zuletzt angesichts der wiederholten Einquartierung deutscher Militärs, zuletzt im Juli 1944.⁴³²

Der Verkauf des Gemäldes an César de Hauke

Seit dem Kriegseintritt der USA im Dezember 1941 waren die Unterhaltszahlungen, die Gertrude Stein bis dahin von ihrem inzwischen in die USA zurückgekehrten Bruder Michael erhielt, ausgeblieben. In ihrer 1945 erschienenen Autobiografie *Wars I have seen*, die auf Tagebuchaufzeichnungen aus den

⁴²⁷ Vgl. Happe et al., *West- und Nordeuropa*, S. 72 und Joly, Laurent, *L'État contre les juifs. Vichy, les nazis et la persécution antisémite*, Paris 2020, S. 120–124.

⁴²⁸ Die Tatsache, dass Stein und Toklas ihre Pariser Wohnung, in die im Juli 1944 Gestapo-Männer eingedrungen waren, bei ihrer Rückkehr nach Kriegsende 1945 zwar verwüstet vorfanden, trotz der Entwendung von kunstgewerblichen Objekten und Alltagsgegenständen die Gemälde aber noch an den Wänden hingen, dürfte jedoch eher auf das Vorhandensein eines Schutzpasses zurückzuführen sein, der Gertrude Stein am 25.01.1944 vom Schweizer Konsulat in Lyon ausgestellt worden war, vgl. Stein, Gertrude, *Kriege, die ich gesehen habe*, Frankfurt am Main 1948, S. 186.

⁴²⁹ Vgl. *Unerwünschte Literatur in Frankreich*, 3. ergänzte und verbesserte Auflage 1943. Mit einem Anhang der Namen jüdischer Autor*innen in französischer Sprache, 10.05.1943, online unter: https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Ouvrages_litt%C3%A9raires_non_d%C3%A9sirables_en_France,_Syndicat_des_%C3%A9diteurs,_1943.djvu/27 (Stand: 14.06.2024).

⁴³⁰ Vgl. Seibel, Wolfgang, *Macht und Moral. Die „Endlösung der Judenfrage“ in Frankreich, 1940–1944*, Paderborn 2010, S. 267.

⁴³¹ Vgl. Sabin, Gertrude Stein, S. 118.

⁴³² Vgl. Wagner-Martin, „Favored Strangers“, S. 269. Ein Grund für die Entscheidung, in Frankreich zu bleiben, obwohl Stein und Toklas von der Résistance Begleitschutz in die Schweiz angeboten wurde, könnte gewesen sein, dass Gertrude Stein fast 70 Jahre alt war, vgl. Blanchon, Philippe, *Gertrude Stein*, Paris 2020, S. 267.

Jahren 1943/44 beruht, schreibt Stein über die Tilgung von Schulden, die sie bei Paul Genin, einem Seidenfabrikanten aus Lyon, der mit seiner Familie nach Chazey-Bons unweit von Culoz gezogen war, gemacht hatte: „[...] and every month for six months he gave me what I needed to live on for the month and at the end of six months I sold a picture I had with me quite quietly to someone who came to see me and so I thanked Paul Genin and paid him back and he said if you ever need me just tell me, and that was that.“⁴³³ Es ist davon auszugehen, dass es sich bei dem Gemälde um Paul Cézannes *Madame Cézanne mit dem Fächer* und bei dem Käufer um den französischen Kunsthändler César de Hauke handelt, wie in der Online-Datenbank Sammlung Emil Bührle angegeben.⁴³⁴ Der Verkauf des Gemäldes von Paul Cézanne ermöglichte es Gertrude Stein und Alice B. Toklas, ihren Lebensunterhalt zu bestreiten. Gästen, die zum Essen kamen, wurde damals gesagt, sie ässen gerade „den Cézanne“.⁴³⁵

Als Kunsthändler, der im großen Stil mit NS-Raubkunst handelte und seit 1940 mit den Nationalsozialisten kollaborierte⁴³⁶, wurde César de Hauke (1900–1965)⁴³⁷ 1946 von der beim Office of Strategic Services eingerichteten Art Looting Investigation Unit (ALIU) auf die Liste der Red Flag Names gesetzt⁴³⁸ und unterlag damit einem dauerhaften Einreiseverbot in die USA.⁴³⁹ Diese Einstufung wurde in einem Bericht der Central Intelligence Group vom 1. April 1947 ausdrücklich

⁴³³ Zitiert nach: ebd., S. 112.

⁴³⁴ Vgl. Burns, Edward, Gertrude Stein. A complex itinerary, 1940–1944, online unter: <https://jacket2.org/article/gertrude-stein-complex-itinerary-1940%E2%80%931944> (Stand: 14.06.2024): „Fearful that she would be unable to repay them, Stein arranged in late 1943 for a Paris art dealer, César M. de Hauke to come to Culoz to discuss the sale of Cézanne’s portrait of his wife.“

⁴³⁵ Vgl. Wagner-Martin, „Favored Strangers“, S. 252: „The women shock mealtime guests by telling them that they were eating the Cézanne.“

⁴³⁶ Vgl. VD – Mr. Walters, Collaborationist art dealer: de Haucke, 08.02.1949, online unter: <https://www.fold3.com/image/270226944/de-haucke-charles-monge-page-9-eu-roberts-commission-protection-of-historical-monuments-1943-1946> (29.05.2024).

⁴³⁷ Vgl. <https://agorha.inha.fr/detail/178> (Stand: 14.06.2024).

⁴³⁸ Vgl. <https://www.openartdata.Org/p/red-flag-names-from-art-looting.html> (Stand: 14.06.2024), hier: Art looted intelligence unit_index_0712.pdf, allerdings mit der unzutreffenden Schreibweise „de Haucke“. Zur Aufnahme in den Schlussbericht vgl. Final Report der Art Looting Commission, Washington, 01.05.1946, S. 105 unten, online unter: <https://www.fold3.com/image/232006060/blank-final-report-page-110-eu-wwii-oss-art-looting-investigation-reports-1945-1946> (29.05.2024): „Dealer active in Paris and New York before the war. Active in Paris during the occupation; in contact with Wuester, Haberstock and Hofer; documentary evidence in Unit files.“ Zur Erwähnung als Geschäftspartner von Karl Haberstock vgl. auch: Detailed Interrogation Report No. 14, 01.05.1946 (Subject: Karl Haberstock), S. 4, online unter: <https://www.fold3.com/image/231997424/13-karl-haberstock-page-5-eu-wwii-oss-art-looting-investigation-reports-1945-1946> (29.05.2024). Schliesslich auch im Consolidated Interrogation Report No. 2 (The Goering Collection), 15.09.1945, S. 60, online unter: <https://www.fold3.com/image/231999589/2-the-goering-collection-page-67-eu-wwii-oss-art-looting-investigation-reports-1945-1946> (29.05.2024).

⁴³⁹ Dass ihm 1946 doch ein Visum in die USA erteilt wurde, war einem Versehen geschuldet. Wegen des Schreibfehlers in der Red-Flag-Liste („de Haucke“, vgl. Fussnote 438) hatte die Visumserteilung de Hauke nicht zuordnen können, vgl. Airgramm No. 90 der amerikanischen Botschaft in Paris an das US Department of State (Visa Division), 15.10.1947, online unter: <https://www.fold3.com/image/270226950/de-haucke-charles-monge-page-15-eu-roberts-commission-protection-of-historical-monuments-1943-1946> (29.05.2024).

aufrechterhalten.⁴⁴⁰ Im Jahr 1949 wurde diese Bewertung erneuert, verbunden mit der Feststellung, dass eine Einreise de Haukes „den Interessen der USA“ zuwiderlaufe.⁴⁴¹ Auch in zahlreichen anderen alliierten Quellen wird de Hauke als NS-Kollaborateur bezeichnet. Bereits in einem Bericht der Foreign Economic Administration (Enemy Branch) über „Looted Art in Occupied Territories“ vom 5. Mai 1945 wird er in die Gruppe der „willing collaborators“ eingereiht.⁴⁴² De Hauke wird auch auf der von der britischen Commission for the Protection and Restitution of Cultural Material vorgelegten „list of French art dealers known to or believed to have traded with the enemy“ geführt und soll im besetzten Paris als Führer eines deutschen Kommandaturwagens gesichtet worden sein.⁴⁴³ In einem Bericht des Monuments, Fine Arts & Archives Branch der Central Control Commission for Germany vom März 1945 wird de Hauke unter den „Agents of High Placed Nazis for Looting Works of Art“ aufgeführt.⁴⁴⁴ In einem Bericht des französischen Geheimdiensts Direction Générale des Études et Recherches (D.G.E.R.) vom Mai 1945 werden de Hauke „exzellente Beziehungen zu einflussreichen Mitgliedern der Besatzungsbehörden und grundsätzlich zur Entourage von Marschall Göring“ nachgesagt.⁴⁴⁵ Die Bewertung de Haukes als NS-Kollaborateur und Raubkunsthändler hat auch in der zeitgenössischen Darstellung unverändert Bestand.⁴⁴⁶ In den *Spoilation Reports* des britischen

⁴⁴⁰ Vgl. US Central Intelligence Group (CIG), Confidential Report DB-3606, 01.04.1947, Ziff. 1, online unter: <https://www.fold3.com/image/270226938/de-hauke-charles-monge-page-4-eu-roberts-commission-protection-of-historical-monuments-1943-1946> (29.05.2024).

⁴⁴¹ S. Department of State to the Paris Embassy, 09.03.1949, online unter: <https://www.fold3.com/image/270226942/de-hauke-charles-monge-page-8-eu-roberts-commission-protection-of-historical-monuments-1943-1946> (29.05.2024): „[...] it is concluded that his entry would be prejudicial to the interests of the United States“.

⁴⁴² US Foreign Economic Administration (Enemy Branch), Report on Looted Art in Occupied Territories, 05.05.1945, S. 18, online unter: <https://www.fold3.com/image/270040526/m-other-countries-confidential-page-24-eu-ardelia-hall-collection-omgus-records-1938-1951?terms=cezanne,hauke> (29.05.2024).

⁴⁴³ Vgl. Commission for the Protection and Restitution of Cultural Material, London, 16.07.1945, S. 8 (Ziff. 34), online unter: <https://www.fold3.com/image/269882900/art-dealers-lists-page-35-eu-ardelia-hall-collection-munich-administrative-records-1945-1951> (29.05.2024). Vgl. auch Central Control Commission for Germany (British Component), Monuments, Fine Arts & Archives Branch, Accessions to German Museums, and Galleries during the Occupation of France (The Schenker Papers, Part I), London, 05.04.1945, Ref. INTR/62875/1/MFA, S. 3, mit der Feststellung, dass das Rheinische Landesmuseum und Provinzialdenkmalamt im März 1944 u. a. 17 „Merovingian belt buckles“ für einen Preis von 143.000 Franken „from de HAUKE“ erwarb.

⁴⁴⁴ Ebd., Report on S/Ldr. D. Cooper's Visit to Switzerland to Lt. Col. Sir Leonard Wooley (London), Ref. INTR/655/2/MFA, 10.03.1945, Appendix C: „Agents of High Placed Nazis for Looting Works of Art“, 20.02.1945, S. 5, online unter: <https://www.fold3.com/image/270037474/j-reports-page-125-eu-ardelia-hall-collection-omgus-records-1938-1951> (29.05.2024).

⁴⁴⁵ D.G.E.R., 15.05.1945, Subject Files, compiled 1944–1946 (Looting – France – Personell), online unter: <https://www.fold3.com/image/273365371/looting-france-personnel-page-11-eu-roberts-commission-protection-of-historical-monuments-1943-1946> (29.05.2024): „D'après certains renseignements, il paraîtrait que M. de Hauke avait d'excellentes relations parmi les membres influents des autorités d'occupation et principalement dans l'entourage du Marechal Goering.“

⁴⁴⁶ Vgl. Chauffour, Sébastien, Répertoire des acteurs du marché de l'art en France sous l'Occupation, 1940–1945, RAMA, HAUKE César de, online unter: <https://agorha.inha.fr/detail/178> (Stand: 14.06.2024): „Das Ziel seiner ausgedehnten Reisen besteht darin, Geschäfte mit den großen Sammlern moderner Kunst anzubahnen, die in die unbesetzten Gebiete Frankreichs geflüchtet sind und nun Bargeld benötigen, was de Hauke ausnutzt, um ihnen ihre Kunst abzukaufen und in die USA zu exportieren.“; Petropoulos, Jonathan, Göring's Man in Paris–The Story of a Nazi Art Plunderer and His World, 2021, S. 189: „[...] the notorious dealer César Mange de Hauke

Collections Trust taucht sein Name bei zahlreichen Gemälden aus den Beständen der National Gallery und des British Museum mit Provenienzlücken zwischen 1933 und 1945 auf.⁴⁴⁷

Die in den Ermittlungsberichten aus der Kriegs- und unmittelbaren Nachkriegszeit verbreitete Einschätzung de Haukes als Kriegsprofiteur wird durch die heute zugänglichen Primärquellen weiter gestützt. Nicht nur sind diverse Angebote de Haukes an den NS-Kunsthändler Karl Haberstock vor⁴⁴⁸ und während des Kriegs⁴⁴⁹ dokumentiert. Seinen amerikanischen Geschäftspartnern gegenüber pries de Hauke im Juli 1941 die enormen kommerziellen Möglichkeiten des Kunstmarkts im besetzten Frankreich an.⁴⁵⁰ Gleichzeitig bedauert er wiederholt, nicht früher in das besetzte Frankreich zurückgekehrt zu sein, da ihm viele Geschäftsmöglichkeiten entgangen seien.⁴⁵¹ Seinen Geschäftspartner Germain Seligmann bittet er um Zurückhaltung beim Verkauf von

(1900–1965), who had trafficked in looted works during the war.“; Robinson, Walter V., Maureen Goggin, A network of profiteers, in: *Boston Globe*, 09.11.1997, S. A1: „Cesar Mange De Hauke worked with Haberstock, operating from New York and Paris during the war, and may have been involved in obtaining paintings for Hitler, Hermann Goering and Heinrich Himmler. De Hauke was ordered excluded from the United States 1949, at about the time he was selling a suspect painting in New York.“

⁴⁴⁷ Vgl. <https://records.collectionstrust.org.uk/?s=Hauke&institute=> (Stand: 14.06.2024).

⁴⁴⁸ Vgl. Ankaufsanfrage de Haukes in Bezug auf zwei Gemälde in München und Essen, 24.01.1939, <https://www.fold3.com/image/283745914> (29.05.2024); Angebote de Haukes an Haberstock, 13.02.1939, <https://www.fold3.com/image/270013849/haberstock-karl-purchases-in-france-correspondence-a-h-page-171-eu-ardelia-hall-collection-munich-ad> (29.05.2024); vgl. auch Schreiben de Haukes an Haberstock, 24.02.1939, <https://www.fold3.com/image/270013828/haberstock-karl-purchases-in-france-correspondence-a-h-page-167-eu-ardelia-hall-collection-munich-ad> (29.05.2024).

⁴⁴⁹ Vgl. de Hauke an Haberstock, 01.05.1942, <https://www.fold3.com/image/270015604/haberstock-karl-purchases-in-france-receipts-page-69-eu-ardelia-hall-collection-munich-ad> (29.05.2024); Haberstock an De Hauke, 14.12.1942, <https://www.fold3.com/image/270012950/haberstock-karl-material-not-used-in-linz-report-page-28-eu-ardelia-hall-collection-munich-ad> (29.05.2024).

⁴⁵⁰ Vgl. de Hauke an Germain Seligmann, 07.09.1941, AAA, Jacques Seligmann & Co. Records, 1904–1978, Bulk 1913–1974, Box 404, Folder 7: Correspondence, 1939–1945, Bl. 54, online unter: <https://www.aaa.si.edu/collections/jacques-seligmann--co-records-9936/subseries-9-1-6/box-404-folder-7> (Stand: 14.06.2024): „I have been very busy. I have seen a great many people here and have been quite impressed by what has been going on and very disappointed at having not been here earlier. [...] The possibilities here are undoubtedly much better and more interesting in every way than the ones you have, and you do not have to worry about the objections which, I know, are uppermost in your mind.“

⁴⁵¹ Vgl. de Hauke an Georges Seligman, 07.09.1941, ebd., Box 404, Folder 7: Correspondence, 1939–1945, Bl. 57, online unter: <https://www.aaa.si.edu/collections/jacques-seligmann--co-records-9936/subseries-9-1-6/box-404-folder-7> (Stand: 14.06.2024): „Sachez, pour mon excuse, que [...] j’ai vu énormément de monde et qu’en un mot je me suis trouvé beaucoup plus occupé ici – et surtout d’une manière beaucoup plus intéressante – qu’en Amérique. [...] je ne puis que regretter de ne pas être rentré ici il y a bien des mois. [...] [V]ous avez commis une grosse erreur de ne pas me conseiller le retour. Vous en subissez les conséquences très graves. Vous êtes sans doute au courant des résultats obtenus par D. pour W. et dans bien d’autres cas il y a eu beaucoup de bon travail fait par ceux qui étaient présents. [...] En dehors de ces questions, je trouve vraiment que la vie ici est tellement plus agréable qu’en Amérique que je suis ravi d’être rentré [...] Le temps étant merveilleux ici, beaucoup de gens agréables font qu’on ne manquerait de rien si ce n’était l’affreuse question du ravitaillement.“; de Hauke an Oscar Liechti, 05.09.1941, ebd., Bl. 51, online unter:

<https://www.aaa.si.edu/collections/jacques-seligmann--co-records-9936/subseries-9-1-6/box-404-folder-7> (Stand: 14.06.2024): „I am extremely satisfied to be in France, and you have no idea how busy I have been since my arrival.“; de Hauke an Georges Seligman, 13.01.1942, S. 1, ebd., Bl. 21, online unter: <https://www.aaa.si.edu/collections/jacques-seligmann--co-records-9936/subseries-9-1-6/box-404-folder-7> (Stand: 14.06.2024): „D’autre part, les activités en France sont suffisamment importantes et intéressantes pour prendre le pas sur celles de votre continent.“

Kunstgegenständen auf dem US-amerikanischen Markt: Unter den gegenwärtigen Bedingungen in Frankreich sei es ein Kinderspiel, innerhalb von 24 Stunden die angestrebten Preise zu erzielen.⁴⁵² Die Preise seien „exzessiv hoch“, in Paris drehe sich alles nur ums Kaufen.⁴⁵³ Im März 1946 stellten François-Gérard und Germain Seligmann fest, dass de Hauke während der Besatzungszeit „extrem reich“ geworden und daher auf niemanden mehr angewiesen sei.⁴⁵⁴

Unmittelbar nach dem Abzug der deutschen Truppen bemühte sich de Hauke um ein Visum für die Vereinigten Staaten und strebte sogar die US-amerikanische Staatsbürgerschaft an.⁴⁵⁵ Germain Seligmann lehnte die Bitte de Haukes, sein Visumsgesuch als persönlicher Bürge zu unterstützen, ab.⁴⁵⁶ Er deutet in diesem Zusammenhang an, über de Haukes Aktivitäten seit 1942 nicht im Bilde zu sein.⁴⁵⁷ Obwohl de Hauke und Seligmann in der Folgezeit ihre geschäftlichen Aktivitäten wieder aufnahmen, konnte das frühere Vertrauensverhältnis nicht wiederhergestellt werden. Bei späteren Geschäften verlangte Germain Seligmann von de Hauke den Nachweis eines gutgläubigen Erwerbs von Eigentum „seit 1939“.⁴⁵⁸

⁴⁵² Vgl. de Hauke an Georges Seligmann, 13.01.1942, S. 2, ebd., Bl. 21, online unter:

<https://www.aaa.si.edu/collections/jacques-seligmann--co-records-9936/subseries-9-1-6/box-404-folder-7> (Stand: 14.06.2024): „À l’heure actuelle, en France, ce serait un jeu d’enfants d’obtenir dans les 24 heures les chiffres que nous avons fixés.“

⁴⁵³ Vgl. de Hauke an Germain Seligmann, 26.02.1942, ebd., Bl. 89, online unter:

<https://www.aaa.si.edu/collections/jacques-seligmann--co-records-9936/subseries-9-1-6/box-404-folder-7> (Stand: 14.06.2024): „les prix sont excessivement hauts. Ne pas vendre au dessous des prix que nous avons fixés. Un Seurat de la première manière a été vendu 1 million. [...] A Paris tout est question achat.“

⁴⁵⁴ Vgl. François-Gérard Seligmann an Germain Seligmann, 03.03.1946, AAA, Jacques Seligmann & Co. Records, 1904–1978, Bulk 1913–1974, Box 87, Folder 20, Bl. 80, online unter:

<https://www.aaa.si.edu/collections/jacques-seligmann--co-records-9936/subseries-1-3/box-87-folder-20> (Stand: 14.06.2024): „[...] César est devenu extrêmement riche, fait d’énormes affaires, est follement prospère et n’a besoin de personne.“; ebd., Bl. 81, online unter: <https://www.aaa.si.edu/collections/jacques-seligmann--co-records-9936/subseries-1-3/box-87-folder-20> (Stand: 14.06.2024): „J’ajoute, en ce qui concerne la psychologie de César, que l’expérience démontre qu’il gagne beaucoup plus d’argent et vit beaucoup plus agréablement ici en ce moment qu’il ne pourrait le faire en Amérique [...] Cela n’empêche que quand on en a beaucoup bout à bout, on vit très agréablement, et somme toute beaucoup mieux ici qu’à New York.“

⁴⁵⁵ Vgl. de Hauke an Germain Seligmann, 20.11.1944, S. 2, AAA, Jacques Seligmann & Co. Records, 1904–1978, Bulk 1913–1974, Box 404, Folder 7: Correspondence, 1939–1945, Bl. 133, online unter:

<https://www.aaa.si.edu/collections/jacques-seligmann--co-records-9936/subseries-9-1-6/box-404-folder-7> (Stand: 14.06.2024); vgl. auch Data concerning Mr. De Hauke’s request for a visa to enter the United States, 27.11.1944, ebd., Bl. 131.

⁴⁵⁶ Vgl. de Hauke an Germain Seligmann, 20.11.1944, S. 2, ebd., Bl. 133, online unter:

<https://www.aaa.si.edu/collections/jacques-seligmann--co-records-9936/subseries-9-1-6/box-404-folder-7> (Stand: 14.06.2024).

⁴⁵⁷ Vgl. Germain Seligmann an de Hauke, 16.03.1945, S. 1, ebd., Bl. 138, online unter:

<https://www.aaa.si.edu/collections/jacques-seligmann--co-records-9936/subseries-9-1-6/box-404-folder-7> (Stand: 14.06.2024): „[...] but though Paris has been liberated now for six months, I don’t know yet what actually you have been doing during the past three years. [...] Don’t you think that I am entitled to know a little bit more about the dealings which have actually taken place with and in my most private and personal works of art?“

⁴⁵⁸ Vgl. z. B. Germain Seligmann an de Hauke, 16.07.1946, AAA, Jacques Seligmann & Co. Records, 1904–1978, Bulk 1913–1974, Box 404, Folder 8, Blatt 32, online unter: <https://www.aaa.si.edu/collections/jacques-seligmann--co-records-9936/subseries-9-1-6/box-404-folder-8> (Stand: 14.06.2024): „Willing Buy Vangogh River

Es gibt keinen direkten Beleg dafür, dass de Hauke das Gemälde von Cézanne während der Zeit der NS-Besatzung direkt von Gertrude Stein erworben hat. Die Gesamtschau der vorliegenden Dokumente legt einen solchen Handwechsel jedoch sehr nahe. Eine Korrespondenz von 1940 belegt, dass de Hauke die Zusammensetzung der Sammlung Gertrude Stein bekannt war und er diese schon früh im Blick hatte.⁴⁵⁹ Aus einem Brief Gertrude Steins an Carl van Vechten vom 7. Oktober 1941 geht hervor, dass Stein und de Hauke, der ihr bis dahin offenbar nicht persönlich bekannt war, seit Herbst 1941 auch in direktem Kontakt standen, nachdem de Hauke sie und Toklas kurz zuvor „eines Abends“ in Billignin besucht hatte.⁴⁶⁰ Dies wird durch einen Brief de Haukes an Gertrude Stein vom 4. Oktober 1941, unmittelbar „vor der Rückkehr in die Gefangenenzone“, bestätigt, in dem er sich für den „herzlichen Empfang“ bedankt, „der durch Ihr Gespräch sonnig wurde“, und Alice B. Toklas seine Dankbarkeit für „das feine Abendessen“ ausrichten lässt. Gleichzeitig bietet er seine Dienste an, falls er „von irgendeinem Nutzen sein kann“.⁴⁶¹ Tatsächlich kehrte de Hauke in der Nacht vom 4. auf den 5. Oktober 1941 von einer ausgedehnten Geschäftsreise durch die gesamte Südzone nach Paris zurück.⁴⁶² De Hauke blieb mit Stein und Toklas in Kontakt. Am 17. Oktober 1942 bedankt er sich bei Gertrude Stein für „für Ihren herzlichen Empfang in Billignin [sic]“⁴⁶³, in einer Postkarte an Alice B. Toklas vom 6. Januar 1943 für das „Füllhorn an Überraschungen“, das „Ihr ‚Snack‘ bei meiner Abreise aus Billignin [sic] darstellte“.⁴⁶⁴ Auch in einem Kondolenzschreiben an Alice B. Toklas anlässlich des

Provided Bonafide Ownership Since Thirtynine Unquestionable. STOP. Importation America Otherwise Impossible.“

⁴⁵⁹ Vgl. de Hauke an Mr. Sweeney, 29.04.1940, AAA, Jacques Seligmann & Co. Records, 1904–1978, Bulk 1913–1974, Box 93, Folder 22, Sweeney, James Johnson, 1940–1952, Bl. 1, online unter: <https://www.aaa.si.edu/collections/jacques-seligmann--co-records-9936/subseries-1-3/box-93-folder-22> (Stand: 14.06.2024): „Gertrude Stein, indeed, owned up to 1938 (and most probably still does) a picture entitled *Maison a Tarragone*.“

⁴⁶⁰ Vgl. Gertrude Stein an Carl van Vechten, 07.10.1941, in: Burns, Edward (Hg.), *The Letters of Gertrude Stein and Carl Van Vechten, 1913–1946*, New York City 1986, S. 740f., hier S. 740: „[...] do you know a man named C. M. de Hauke, he turned up from America, and came to see us one night and said all that he knew about America, but he did not seem to know many people we know except Henry McBride [...].“

⁴⁶¹ De Hauke an Gertrude Stein, 04.10.1941, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale, YCAL MSS 76 Box 110, Folder 2227, Bl. 1: „Merci de cet accueil chaleureux... ensoleillé par votre conversation. Veuillez, je vous prie, dire à Miss Toklas ma reconnaissance pour ‚le souper fin‘ et lui transmettre mes hommages.“

⁴⁶² Vgl. de Hauke an Germain und Georges Seligmann, 04.10.1941, AAA, Jacques Seligmann & Co. Records, 1904–1978, Bulk 1913–1974, Box 404, Folder 7: Correspondence, 1939–1945, Bl. 68, online unter: <https://www.aaa.si.edu/collections/jacques-seligmann--co-records-9936/subseries-9-1-6/box-404-folder-7> (29.05.2024): „Cette nuit, tard, je partirai enfin pour Paris après un périple qui m’a conduit dans presque toutes les parties du territoire libre. Par intérêts divers, les nôtres en tête, j’ai visité, traçant zigzags et arabesques, Pau, Toulouse, Montauban, Marseille, Toulon, Cannes, Nice, Monte Carlo, St Tropez, Narbonne, Montpellier, Cerbère, Béziers, Grenoble, Voiron, Aix-les-Bains, Annecy, Megève, Vichy, Limoges. Je suis donc à même de me former plus qu’une impression superficielle sur toutes les questions qui nous intéressent.“

⁴⁶³ De Hauke an Gertrude Stein, 17.10.1942, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale, YCAL MSS 76 Box 110, Folder 2227, Bl. 5.

⁴⁶⁴ De Hauke an Alice B. Toklas, 06.01.1943, ebd., Bl. 3: „[...] pour vous remercier pour cette ‚corne d’abondance et des surprises‘, que constituerait votre ‚en cas‘ lors de mon départ de Billignin.“

Todes von Gertrude Stein nimmt de Hauke noch einmal Bezug auf seine Erinnerungen an „[s]einen Besuch in Belley [ganz in der Nähe von Culoz] während des Kriegs“.⁴⁶⁵

Dass Gertrude Stein das Cézanne-Bild wahrscheinlich im Laufe des Jahres 1943 in Culoz an de Hauke verkaufte, lässt sich aus einem Brief de Haukes an Stein vom 1. Januar 1944 schliessen. Darin verweist de Hauke auf „Madame Cézanne an meiner Wand“, die ihm nun Gesellschaft leiste.⁴⁶⁶ Diese Version deckt sich auch mit dem autobiografischen Hinweis Steins in *Wars I have seen*, wonach sie das Bild an jemanden verkaufte, der sie besuchen kam.⁴⁶⁷ In einem Brief von François-Gérard Seligmann an Germain Seligmann aus dem Jahr 1946 ist schliesslich die Rede davon, dass de Hauke seinen „Ex-Gertrude Stein“-Cézanne soeben an einen potenten Käufer weiterveräussert habe.⁴⁶⁸ Ob es sich dabei um Jacques Dubourg handelte, geht aus dem ausgewerteten Material nicht hervor. Fest steht jedoch, dass de Hauke und Dubourg schon vor dem Krieg in geschäftlicher Verbindung standen.⁴⁶⁹

3.5.3 Evaluation der bisherigen Provenienzforschung

In der Datenbank Apollon finden sich unter anderem Unterlagen zum Ankauf von Paul Cézannes *Madame Cézanne mit dem Fächer* durch Emil Bührle bei Jacques Dubourg im Juni 1952. Neben der Angabe „Erworben von Galerie J. Dubourg, Paris“ ist auf der Karteikarte der Stiftung zu dem mit *Die Frau des Künstlers im Fauteuil* betitelten Werk vermerkt: „Herkunft: Sammlung Gertrude Stein, Paris“. César de Hauke wird als Vorbesitzer nicht genannt.⁴⁷⁰ In einem Brief an Fritz Nathan, Zürich, vom 11. Juni 1952 schreibt Jacques Dubourg bezüglich *Madame Cézanne mit dem Fächer* von dem „Gemälde, das jetzt Ihnen gehört“.⁴⁷¹ Nathan, der zumindest als Kommissionär auftrat und sich um die Verzollung kümmerte, organisierte für den 16. Juni 1952 – laut Eingangsbuch der Sammlung Stiftung E. G. Bührle der Tag des Ankaufs – eine Präsentation des Gemäldes im Kunstmuseum Bern.⁴⁷²

⁴⁶⁵ De Hauke an Alice B. Toklas, 28.07.1946, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale, YCAL MSS 76 Box 136, Folder 3143, Bl. 1: „[...] j’ évoque le souvenir de ma visite à Belley pendant la guerre.“

⁴⁶⁶ De Hauke an Gertrude Stein, 01.01.1944, ebd., YCAL MSS 76 Box 110, Folder 2227, Bl. 6: „Sérieuse, éclatante, Madame Cézanne, sur mon mur me tient compagnie me faisant ainsi vivre dans les régions pacifiques du Beau.“

⁴⁶⁷ Vgl. Fussnote 433.

⁴⁶⁸ Vgl. François-Gérard Seligmann an Germain Seligmann, 15.04.1946, S. 1 f., AAA, Jacques Seligmann & Co. Records, 1904–1978, Bulk 1913–1974, Box 404, Folder 8, Bl. 1f., online unter: <https://www.aaa.si.edu/collections/jacques-seligmann--co-records-9936/subseries-9-1-6/box-404-folder-8> (Stand: 14.06.2024): „César vient du reste de vendre son Cézanne ex-Gertrude Stein à l’un d’eux pour l’équivalent me dit-on de 150 à 200 000 dollars [...].“

⁴⁶⁹ Vgl. ebd., Box 31, Folder 28: Dubourg, Jacques, 1935–1974, Bl. 1ff.

⁴⁷⁰ Vgl. https://apollon.buehrle.ch/media/archive/0_Karteikarten/Karteikarte_0104.jpg (29.05.2024).

⁴⁷¹ Jacques Dubourg an Fritz Nathan, 11.06.1952, online unter: https://apollon.buehrle.ch/media/archive/I_01_Ae-Ce_Akten%20Werke/I_01_340.jpg (29.05.2024): „le tableau, qui vous appartient maintenant“.

⁴⁷² Vgl. ebd.

Die Provenienzakte zu den Werken Paul Cézannes, die vom Kunsthaus Zürich zur Verfügung gestellt wurde, enthält sechs Seiten zu dem in Rede stehenden Werk, davon zwei Seiten mit drei sogenannten Extraits. Diese kurzen, aus französischsprachigen Büchern oder Zeitschriften kopierten Passagen enthalten sowohl Gertrude Steins Beschreibung des Verkaufs des Gemäldes zur Tilgung ihrer Schulden bei Paul Genin als auch den Brief de Haukes vom 1. Januar 1944. Es gibt jedoch keine Hinweise auf weitere Recherchen zur Person César de Haukes oder zur Situation, in der sich Gertrude Stein und ihre Lebensgefährtin Alice B. Toklas 1943 befanden.

Die *lückenlos geklärte Provenienz*, die die Einordnung in die stiftungseigene Kategorie A bestimmt, lässt sich, auch wenn das Gemälde mit hoher Wahrscheinlichkeit von Stein an de Hauke verkauft wurde, nicht gänzlich feststellen. Noch weniger lassen sich die damit verbundene Feststellung, die Provenienz sei „daher als unproblematisch“ zu betrachten, und das für die Einordnung des Werks in die Kategorie A massgebliche Kriterium 3 bestätigen. Dass das Gemälde zwischen 1940 und 1944 im NS-besetzten Frankreich *nachweislich ohne NS-Verfolgungsdruck* verkauft worden sei, kann aufgrund der Verfolgungssituation, in der sich die Jüdin Gertrude Stein befand, nicht aufrechterhalten werden. Stein war gezwungen, das Bild zu verkaufen, um ihren Lebensunterhalt zu sichern. Zum Zeitpunkt des Verkaufs durfte sie als „unerwünschte jüdische Autorin“ ihren Beruf nicht ausüben, konnte mit ihrer Lebensgefährtin Alice B. Toklas nicht in ihre Wohnung nach Paris zurückkehren, war von Denunziation und Deportation bedroht und hätte das Land – im Alter von 70 Jahren – nur illegal verlassen können. Darüber hinaus zeigen die Primärquellen, dass César de Hauke ein ausgewiesener Profiteur der NS-Verfolgung war, der die Notlage der in den Süden Frankreichs Geflohenen ausnutzte, um deren Kunstbesitz zu erwerben, in Paris zu verkaufen und in die USA zu exportieren – und der aufgrund seiner tiefen Verstrickung in den NS-Kunstraub nach 1945 nicht mehr in die USA einreisen durfte. Da demnach Hinweise auf NS-Raubkunst und/oder auffällige Begleitumstände vorliegen, wird eine vorläufige Einordnung nach der vom Kunsthaus Zürich benutzten Berner Ampel in Gelb-Rot empfohlen.

4. Empfehlungen an die Zürcher Kunstgesellschaft

4.1 Resultat der Evaluation

Die Sichtung der von der Stiftung Sammlung E. G. Bührle bisher geleisteten Provenienzforschung wie auch die vertiefenden Überprüfungen von fünf Werken aus der Sammlung Emil Bührle kommen beide zu dem Ergebnis: Die Stiftung Sammlung E. G. Bührle hat zwar zweifellos sehr viel eigene Forschung in ihre Sammlung investiert. Dies reicht jedoch nicht aus, um die von der Kunstgesellschaft Zürich und ihren Zuwendungsgebern im Subventionsvertrag festgelegten Massstäbe zu erfüllen.⁴⁷³ Sie kann gegenwärtig weder eine umfängliche Kontextualisierung der Sammlung, der Geschichte der Vorbesitzer*innen, der Provenienzen der Werke und der Person Emil G. Bührles gewährleisten noch lässt sich auf dieser Grundlage sicherstellen, dass im Kunsthaus Zürich keine Werke gezeigt werden, zu denen substantiierte Hinweise auf NS-verfolgungsbedingten Entzug vorliegen.

Die von der Stiftung Sammlung E. G. Bührle durchgeführte Forschung wurde – wie das so oft in der Forschung der Fall ist – von einem anlassbezogenen Erkenntnisinteresse geleitet: Es ging darum, Werk für Werk dahingehend zu überprüfen, ob man es ohne Bedenken öffentlich ausstellen könne. Dieses spezifische Interesse schlägt sich, wie in Kapitel 2 des Berichts gezeigt wurde, in den von der Stiftung entwickelten Kategorien und Kriterien nieder, wobei die elf Kriterien, so scheint es, nicht als forschungsleitende Unterscheidungsmerkmale systematisch entwickelt und festgelegt, sondern nachträglich gebildet wurden. Der Begriff „Kriterium“ wird in der Forschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle nicht im Sinne von Unterscheidungsmerkmal verwendet, sondern wie eine Klassifizierung. Oberflächlich betrachtet ergibt sich ein geordnetes Bild, doch vielfach sind die unter einem oder mehreren Kriterien versammelten Werke historisch so verschieden, dass der Begriff und die Verwendung von „Kriterien“ ihre Bedeutungen weitgehend verlieren.

In vielen Fällen ergab die Sichtung, dass entweder die von der Stiftung gewählte Kategorie oder die gewählten Kriterien nicht zutreffend sind. Zahlreiche Einordnungen treffen selbst dann nicht zu, wenn man nur die von der Stiftung entwickelten Kriterien anwendet. Bei einer grossen Anzahl von Werken wurden die Provenienzen bisher nicht oder nicht ausreichend erforscht. In vielen Fällen sind die unternommene Forschung und damit auch die Ergebnisse sachlich nicht oder allenfalls nur teilweise nachvollziehbar. Dies bestätigen auch die fünf in Kapitel 3 dargelegten vertieften Forschungen. Davon ist nicht nur die nachfolgende Forschung, sondern auch und vor allem die interessierte Öffentlichkeit betroffen, die nur auf die publizierten Ergebnisse zurückgreifen kann. Schliesslich sind in einigen

⁴⁷³ Vgl. Stadt Zürich/Präsidialdepartement: Beilage zu STRB Nr. 201/2022, Subventionsvertrag zwischen der Stadt Zürich und der Zürcher Kunstgesellschaft, online unter: https://www.stadt-zuerich.ch/prd/de/index/ueber_das_departement/medien/medienmitteilungen/2022/maerz/220310a.html (Stand: 20.06.2024).

Fällen starke Zweifel an der Unbedenklichkeit der Provenienz dort, wo sie Gegenstand von Untersuchungen war, geboten.

Im Rahmen der Recherchen trat insbesondere eine hohe Zahl an jüdischen Vorbesitzer*innen zutage, die in der bisherigen Forschung entweder kaum oder überhaupt nicht erscheinen und/oder in den veröffentlichten Ergebnissen keine Rolle spielen. Zusätzlich zu den 41 Fällen, in denen die Stiftung jüdische Vorbesitzer*innen dokumentiert hat – ohne diese allerdings so zu benennen –, oder in denen begründet anzunehmen ist, dass sie von einem jüdischen Vorbesitz ausgeht, wurden im Rahmen der Sichtung 21 weitere Fälle festgestellt. Zu diesem Ergebnis hat die bei dieser Evaluation angewandte personenzentrierte statt objektbezogene Provenienzforschung beigetragen. Dieser Perspektivwechsel kann oft die Beurteilung insgesamt verändern. Die Gesamtzahl der Fälle, in denen ein Werk aus der Sammlung Bührle jüdische Vorbesitzer*innen hat, die von NS-Verfolgung betroffen waren, erhöht sich damit vorläufig auf 62.⁴⁷⁴ Nur wenn in diesen und möglicherweise weiteren Fällen neue Recherchen unternommen werden, kann der wichtige und berechtigte Anspruch, die Kunstwerke in ihrem historischen Kontext zu präsentieren, eingelöst werden. Die Geschichte der jüdischen Vorbesitzer*innen der Werke und ihr oft dramatisches Schicksal von Vertreibung, Raub und Ermordung in der Shoah kann beim gegenwärtigen Stand der Forschung weder in einer öffentlich zugänglichen Datenbank rekonstruiert noch im Rahmen eines Ausstellungsbesuchs von der Öffentlichkeit zur Kenntnis genommen werden.

Mit diesen Feststellungen soll nicht in Abrede gestellt werden, dass die Stiftung Sammlung E. G. Bührle viele Jahre lang umfangreiche Provenienzforschung betrieben hat. Dass die vorliegende Forschung zu anderen Ergebnissen kommt, lässt sich teilweise auf die inzwischen vielfach veränderten Rahmenbedingungen zurückführen. Dazu gehören die in Kapitel 1 dargelegten juristisch-moralisch-historischen Entwicklungen im Umgang mit Kulturgütern. Während die Forschung der Bührle-Stiftung in gewisser Weise Grundlagen geschaffen hat, wurde die Evaluation in einem Zeitraum durchgeführt, zum dem jedenfalls teilweise andere und bessere Recherchemöglichkeiten zur Verfügung standen. Die Digitalisierung von Quellen, die die Vorgänge der Verfolgung dokumentieren, vereinfacht die Erschließung des historischen Kontextes eines Handwechsels oder die Überprüfung von bereits vorliegenden Ergebnissen. Wenn auch die vom Kunsthaus Zürich angesetzten Massstäbe nicht die gleichen wie die der Bührle-Stiftung sind, stellt die geleistete Forschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle dennoch einen ausserordentlich wichtigen und hilfreichen Ausgangspunkt für weitere Forschungen dar. Es ist letztlich weder vollständig möglich noch vom Aufwand her vertretbar, sich in die Ausgangslage der sich über viele Jahre erstreckenden Forschung der Stiftung zu versetzen. Es wäre auch nur begrenzt zweckdienlich, denn es geht nicht darum, offensichtlich gemachte Fehler mit einer Note zu bewerten, sondern darum, für die

⁴⁷⁴ Vgl. Kapitel 2.3.

zukünftige Nutzung zu überlegen, wie mit der heutigen Situation umzugehen ist, um daraus Empfehlungen für die Zürcher Kunstgesellschaft abzuleiten.

4.2 Empfehlungen

Folgende drei Empfehlungen lassen sich aufgrund der Evaluation für die Zürcher Kunstgesellschaft ableiten:

Es muss weitere Provenienzforschung betrieben werden. Konkrete Anhaltspunkte ergeben sich aus der Tiefenanalyse (Kapitel 3 des Berichts).

Es wird die Einrichtung eines fachlich und biografisch multiperspektivischen Gremiums empfohlen, das ein Prüfschema für den NS-verfolgungsbedingten Entzug eines Kunstwerkes entwickeln sollte. Hiermit wird der Zürcher Kunstgesellschaft ermöglicht, bei substantiierten Hinweisen Entscheidungen über den weiteren Umgang mit NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kunstwerken treffen zu können. Schliesslich wird der Zürcher Kunstgesellschaft geraten, sich kritisch mit dem Namensgeber seiner Dauerleihgabe, Emil Bührle, zu beschäftigen.

4.2.1 Weitere Forschung

Da sich aus der Sichtung und den vertiefenden Überprüfungen ergibt, dass die vorliegende bisherige Forschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle zur Dauerleihgabe nicht den vom Kunsthaus Zürich geforderten Standards entspricht, stellt sich die Frage, wie eine adäquate Forschung durchgeführt werden könnte.

Hierfür wäre es empfehlenswert, in einem ersten Schritt möglichst rasch die zeitliche und finanzielle Dimension der in Aussicht genommenen neuen Forschung zu kalkulieren. Darauf aufbauend stellt sich die Frage, wer diese neue Forschung finanziell tragen soll, da es sich bei der Sammlung Bührle nicht um eine Schenkung, sondern um eine Dauerleihgabe handelt. Gleichzeitig hat sich das Kunsthaus Zürich auf den Standpunkt gestellt, für die künftige Provenienzforschung sowohl der eigenen Sammlung als auch der Dauerleihgaben selbst verantwortlich zu sein.⁴⁷⁵

⁴⁷⁵ „Sie [die Zürcher Kunstgesellschaft] nimmt in neue Leihverträge mit Eigentümerinnen und Eigentümern von Dauerleihgaben die Bestimmung auf, dass an Dauerleihgaben hinsichtlich der Provenienzforschung die gleichen Qualitätsanforderungen gestellt werden wie an die Kunstwerke der eigenen Sammlung. Bei bestehenden Leihverträgen wird diese Bestimmung jeweils bei Erneuerung eines Leihvertrags aufgenommen.“ Stadt Zürich/Präsidialdepartement: Beilage zu STRB Nr. 201/2022, Subventionsvertrag zwischen der Stadt Zürich und der Zürcher Kunstgesellschaft, Art. 7 „Dauerleihgaben“. Online unter: https://www.stadt-zuerich.ch/prd/de/index/ueber_das_departement/medien/medienmitteilungen/2022/maerz/220310a.html (Stand: 20.06.2024).

Die Forschung sollte sich nicht auf die Klärung von Fällen von NS-verfolgungsbedingtem Entzug beschränken. Sie sollte aber dort, wo substantiierte Hinweise für NS-verfolgungsbedingten Entzug bereits vorliegen, einsetzen, um möglichst schnell zumindest diese Fälle aufzuklären.

Ausgangspunkt für die künftige Forschung sollten nicht die Kategorien und Kriterien der bisherigen Forschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle sein. Stattdessen sollte das von der Kunstgesellschaft Zürich als Standard gewählte Berner Ampelsystem Anwendung finden. Auf Basis der neuen vorläufigen Kategorisierung kann dann einerseits die Forschung zu einzelnen Personen und Werken priorisiert werden. Andererseits ermöglicht sie der Stiftung und dem Kunsthaus, eventuell problematische Werke frühzeitig zu erkennen und gegebenenfalls kuratorisch zu reagieren. Das von der Stiftung zwischen 2002 und 2021 zusammengetragene Archivmaterial sollte berücksichtigt und die bisherige Forschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle als Grundlage für neuere Forschungen genutzt werden.

Bei künftigen Forschungen wäre insbesondere eine umfassende und explizite Aufklärung des jüdischen Vorbesitzes an Werken aus personenzentrierter Perspektive zu unternehmen. Dabei wären zunächst alle jüdischen Vorbesitzer*innen der Jahre 1933 bis 1945 zu ermitteln und zu dokumentieren. Im Einzelfall sollte geklärt werden, ob eine Rekonstruktion von Sammlungen jüdischer Vorbesitzer*innen (zum Beispiel Albert und Hedwig Ullmann/Ullin, Berthold und Martha Nothmann, Hugo und Martha Nathan) anzustreben ist. Solche Recherchen sollten zu einem besseren Verständnis der Herkunft der in der Sammlung Bührle vertretenen Werke beitragen.

Voraussetzung für diese Forschungsarbeit ist eine umfassende Quellenermittlung, insbesondere von Primärquellen. Dabei sollte systematisch erfasst werden, in welchen Archiven welche historischen Dokumente vorhanden sind. Es muss sichergestellt werden, dass die Archive zugänglich und eigenständige Recherchen möglich sind. Relevante Quellen sind neben einschlägigen Unterlagen in staatlichen Archiven (z. B. Akten von NS-Behörden, Wiedergutmachungs- und Entschädigungsakten) vor allem in Archiven öffentlicher Einrichtungen (Museen, Dokumentationszentren, Universitäten) und in (halb-)privaten Archiven von Galerien und Kunsthändlern zu verorten. Schriftliche oder mündliche Auskünfte sind auf Richtigkeit zu überprüfen und in digitaler Form zu dokumentieren. Ausgehend von diesen Bestandsaufnahmen kann die besonders wichtige Offenlegung der Verfolgungskontexte unternommen werden. Die Auswirkung der Verfolgung sollte sowohl allgemein als auch in ihrer jeweils individuellen Wirkung untersucht werden. Dabei ist den Biografien der Verfolgten besondere Aufmerksamkeit zu widmen.

Um der forschenden wie auch der interessierten Öffentlichkeit ein umfassendes Verständnis der Sammlung und der damit verbundenen historischen Problemfelder zu ermöglichen, ist neben der personenzentrierten Darstellung mit dem Fokus auf den jüdischen Vorbesitzer*innen sowie der allgemeinen und individuellen Darstellung der Verfolgungskontexte auch eine Betrachtung der

Vertriebswege und Vernetzungen der Kunsthändler notwendig. Diese Aufgabe stellt sich mit Blick auf die Vorgänge auf dem Kunstmarkt während der Zeit des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkriegs in Europa im Allgemeinen und für die Schweiz im Besonderen. Ausgangspunkte könnten dabei sein

- 1) die zeitgenössische Forschung der Art Looting Investigation Unit (Red-Flag-List), der Cooper-Report und die Frage, in welchem Umfang in den Provenienzen Kunsthändler vertreten sind, die nach 1945 von den Alliierten verdächtigt wurden, in irgendeiner Form am Handel mit Raubkunst beteiligt gewesen zu sein;
- 2) Recherchen zu Kunsthändlern, die an Emil Bührle verkauft haben und selbst als Juden potenzieller Verfolgung ausgesetzt waren (zum Beispiel Fritz Nathan, Walter Feilchenfeldt, Arthur Kauffmann, Max Kaganovitch, Georges E. und Germain Seligman, Georges Wildenstein, Nathan Katz);
- 3) Recherchen zu Kunsthändlern, die in der Schweiz oder in einem nicht annektierten Land ansässig und nicht verfolgt waren und in die Bührle-Sammlung einlieferten (zum Beispiel Toni Aktuaryus, Max Moos);
- 4) Recherchen zu Kunsthändlern, die insbesondere zahlreiche Skulpturen an Bührle verkauften, über deren Provenienz wenig oder fast gar nichts bekannt ist (zum Beispiel Benno Griebert, Johannes Hinrichsen);
- 5) Recherchen zu Kunsthändlern, die als Berater von Bührle in Erscheinung traten oder häufig in die Sammlung einlieferten (neben den unter Punkt 2 genannten vor allem Marlborough Fine Art Ltd. aus London).

Anhaltspunkte zu weiteren Recherchen in Fällen mit Tiefenprüfungen:

Gustav Schweitzer / Vincent van Gogh, *Kopf einer Bäuerin*, 1885 (Inv. Nr. 52)

Die Recherchen haben erstmals ergeben, dass es sich bei dem Vorbesitzer des Bildes, Gustav Schweitzer, um einen seinerzeit sehr bekannten jüdischen Sammler handelt und dass dieser das Bild zwar 1932 bei Paul Cassirer versteigern lassen wollte –, die Versteigerung jedoch ohne Erfolg blieb und das Werk an Gustav Schweitzer zurückging. Damit ändert sich die Perspektive im Vergleich zur bisherigen Forschung grundlegend: Es gab einen jüdischen Vorbesitzer, der Staatsangehöriger des Deutschen Reiches war und das Werk auch nach 1933 besass. Offen ist, wie es ihm nach 1933 abhanden kam, denn die Provenienz des Gemäldes zwischen 1933 und 1945 weist Lücken auf. Die Geschichte des Kunstwerks ist noch so wenig erforscht, dass auch die Tiefenprüfung nicht ausreichte, um eine abschliessende Klärung herbeizuführen. Daraus ergibt sich die Empfehlung an die Zürcher Kunstgesellschaft, das Schicksal von Gustav Schweitzer und seinem van-Gogh-Gemälde weiter zu

erforschen und gegebenenfalls einem vom Haus eingesetzten Gremium zur Entscheidung vorzulegen. Gleichzeitig ist auf die Unsicherheit der Provenienz dieses Werks kuratorisch zu reagieren.

Willem Kalf, *Nautiluschale*, um 1660 (Inv. Nr. 153)

Die Provenienz des Gemäldes von Willem Kalf ist für den Zeitraum 1933 bis 1945 sehr lückenhaft, zudem ist ein jüdischer Vorbesitz nicht auszuschliessen. Angesichts der Komplexität des Falles und der Tatsache, dass der Grad der Kausalität zwischen antisemitischer Verfolgung und instabilen wirtschaftlichen Verhältnissen, Flucht, Versteigerung und Verlust in der zur Verfügung stehenden Zeit nicht abschliessend geklärt werden konnte, wird der Zürcher Kunstgesellschaft empfohlen, den Fall weiter zu untersuchen.

Martha Nothmann / Paul Cézanne, *Landschaft*, um 1879 (Inv. Nr. 12)

Auch wenn es sich bei dem Cézanne-Gemälde von Martha und Berthold Nothmann nicht um einen NS-verfolgungsbedingten Entzug handelt, ist der Verkauf des Bildes mittelbar auf die Verfolgung des jüdischen Ehepaars zurückzuführen. Ohne die antisemitische Verfolgung wären Berthold und Martha Nothmann nicht gezwungen gewesen, aus Deutschland zu flüchten und aufgrund ihrer schwierigen finanziellen Situation ab 1938 vom Verkauf ihrer Kunstwerke zu leben. Die Notlage Martha Nothmanns endete nicht am 8. Mai 1945 im Exil. Es ist davon auszugehen, dass sich das Ehepaar Nothmann nicht von Cézannes *Landschaft* getrennt hätte, wenn es ab 1932 – ausgestattet mit der Berthold Nothmann als erfolgreichem Geschäftsführer zustehenden Pension – den letzten gemeinsamen Lebensabschnitt in Berlin-Wannsee hätte verbringen können. Zwar handelt es sich hier nicht um einen NS-verfolgungsbedingten Entzug im juristischen Sinne, jedoch kann, wenn man die zeitgeschichtlichen und ethischen Aspekte in den Vordergrund rückt, von einem NS-verfolgungsbedingten *Erwerb* gesprochen werden – ohne die NS-Verfolgung wäre das Werk 1947 mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht auf den Markt gekommen. Auch wenn im Rahmen aktueller Debatten um „Fluchtgut“ und der *Best Practices for the Washington Conference Principles on Nazi-Confiscated Art* sowie der damit verbundenen Stärkung der Opferperspektive weiterhin der Zeitraum zwischen dem 30. Januar 1933 und dem 8. Mai 1945 als der massgebliche beschrieben wird, bietet gerade dieser Fall die Möglichkeit, die aus historischer Sicht moralisch unbefriedigende rechtliche Situation zu thematisieren. Es wäre zu begrüessen, wenn „im Zuge der neuen Strategie für Provenienzforschung am Kunsthaus Zürich“, die in der aktuellen Präsentation im Begleittext zu Berthold und Martha Nothmann angekündigt wird, die rechtliche Frage nach einem NS-verfolgungsbedingten Entzug nicht mehr als alleiniger Aspekt für den weiteren Umgang mit dem Gemälde herangezogen werden würde. Auch hier könnte ein vom Haus eingesetztes Gremium helfen, eine entsprechende Entscheidung zu treffen.

Darüber hinaus muss die Zürcher Kunstgesellschaft der Provenienz von Pierre-Auguste Renoirs Gemälde *Dahlien* weiter nachgehen, das ebenfalls aus der Sammlung Nothmann stammt und über dessen Verbleib zwischen 1940 und 1954 nach gegenwärtigem Stand nichts bekannt ist. Hier sind Recherchen und Entscheidungen erforderlich. Gleichzeitig ist es wichtig, kuratorisch auf den neuen Befund zu dem Gemälde *Dahlien* zu reagieren, das bisher nicht als problematisch erschien.

Richard Semmel / Paul Gauguin, *Die Strasse*, 1884 (Inv. Nr. 48)

Nach der am 14. Juni 2024 – also während diese Zeilen geschrieben werden – erfolgten Pressemitteilung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle kann der Zürcher Kunstgesellschaft keine Empfehlung ausgesprochen werden. Die Stiftung will mit den Erben von Richard Semmel eine faire und gerechte Lösung finden, das Bild wird im Kunsthaus abgehängt. Und doch wird auch dieses Gemälde die Perspektive auf die Sammlung Emil Bührle im Kunsthaus Zürich weiterhin prägen. Denn diese Sammlung bleibt geprägt von den Bedingungen, unter denen sie von Emil Bührle erworben wurde: im Schatten und unter offensichtlicher Ausnutzung der NS-Verfolgung vieler jüdischer Vorbesitzer*innen wie eben Richard Semmel.

Gertrude Stein / Paul Cézanne, *Madame Cézanne mit dem Fächer*, 1879/88 (Inv. Nr. 16)

Auch hier hat es die Zürcher Kunstgesellschaft – anders als von der Forschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle beschrieben – nicht mit einer lückenlos geklärten Provenienz zu tun. Nach den Recherchen erscheint es sehr wahrscheinlich – wovon auch die Stiftung ausgeht –, dass César de Hauke das Gemälde von Gertrude Stein erwarb, zu einem Zeitpunkt, als diese im von Nazi-Deutschland besetzten Frankreich einer bedrohlichen Verfolgungssituation ausgesetzt war und als „unerwünschte jüdische Autorin“ ihren Beruf nicht mehr ausüben durfte. Nicht nur wegen der Berühmtheit Gertrude Steins wäre es interessant, den Fall dieses Gemäldes genauer zu recherchieren und im Kunsthaus zu dokumentieren. Denn der Käufer des Gemäldes, César de Hauke, ist eine wichtige Figur für das Verständnis des im Holocaust wütenden Kunstraubs: De Hauke nutzte die Notlage der in den Süden Frankreichs geflohenen Juden und Jüdinnen aus, um deren Kunstbesitz zu erwerben, in Paris zu verkaufen und in die USA zu exportieren. Auch diese Geschichte ist noch nicht zu Ende erforscht, und es wird empfohlen, den Spuren weiter nachzugehen. Das Bild sollte in einem Gremium diskutiert werden, da es nach den hier vorliegenden Recherchen Hinweise auf einen NS-verfolgungsbedingten Entzug gibt.

4.2.2 Entscheidungsfindung/Gremium

Wir empfehlen darüber hinaus die Einrichtung eines fachlich und biografisch multiperspektivischen Gremiums, das ein Prüfschema für den NS-verfolgungsbedingten Entzug eines Kunstwerkes entwickeln sollte. Da im Mandatsvertrag der Auftrag erteilt wurde, Hinweise auf NS-verfolgungsbedingten Entzug zu benennen, der Auftrag aber insofern eingeschränkt wurde, als explizit kein Rechtsrat erfolgen sollte, wurde entschieden, für das Mandat kein Prüfschema anzuwenden und auch keines zur Empfehlung vorzulegen. Aus dem gleichen Grund wurde nach reiflicher Überlegung auch entschieden, laufende Streitfälle nicht zu prüfen. Zum einen wäre jede Äusserung zu diesen Fällen im Rahmen dieser Evaluation leicht als eine Art Rechtsrat verstanden worden, zum anderen sollte eine solche Prüfung und vor allem eine Entscheidung über die dann zu treffenden Massnahmen aus Sicht des Mandatsträgers von einem fachlich und biografisch möglichst multiperspektivischen Gremium und nicht von einer einzelnen Person vorgenommen werden.⁴⁷⁶ Gerade weil es in der Schweiz – wie in den meisten Ländern, die sich den Washingtoner Prinzipien angeschlossen haben – kein Restitutionsgesetz gibt, sind die Entscheidungen historisch-ethisch-juristisch geprägt. Daher ist Multiperspektivität besonders wichtig, um zu Entscheidungen zu gelangen, die möglichst als fair und gerecht erlebt werden.⁴⁷⁷ Daraus resultiert die Empfehlung an das Kunsthaus Zürich, ein solches Gremium einzurichten. Es sollte sich möglichst bald mit den Fällen befassen, die bereits erforscht sind, aber einer Entscheidung bedürfen.

Offen bleibt die Frage, wie sich die Stiftung Bühle, die ja Eigentümerin der Dauerleihgaben im Kunsthaus Zürich ist, juristisch und politisch zu Entscheidungen des Gremiums positionieren würde. Aus praktischer Sicht erscheint die Einrichtung eines solchen Gremiums auch deshalb wichtig, weil die Provenienzforschung – anders als in der öffentlichen Debatte oft missverständlich angenommen – keine Entscheidungen trifft, sondern stets nur Grundlage für Entscheidungen sein kann. Daraus entwickelt sich zuweilen ein Problem: Aus Sicht der Anspruchsberechtigten entsteht der Eindruck, dass Museen und Sammlungen gleichsam ewig forschen und dadurch Entscheidungen hinauszögern. Für die Anspruchsberechtigten – viele Erben von Opfern des Nationalsozialismus sind in hohem Alter – ist der Zeitfaktor schlicht existenziell. Werden sie das Ergebnis, auf das sie oft seit Jahrzehnten

⁴⁷⁶ „Präsidium und Direktion der Zürcher Kunstgesellschaft begrüssen, dass auf nationaler Ebene auf den 1. Januar 2024 eine unabhängige Expertenkommission für historisch belastetes Kulturerbe geschaffen wurde. Aufgrund dieser Entscheidung auf Bundesebene verzichtet das Kunsthaus wie angekündigt auf die Einsetzung einer eigenen internationalen Expertenkommission.“ Online unter: <https://www.kunsthau.ch/sammlung/provenienzforschung/> (Stand: 20.06.2024).

⁴⁷⁷ In den *Best Practices* von 2024 heisst es zu der angestrebten Zusammensetzung: „Such bodies should have balanced expert, and representative membership.“ U. S. Department of State, Office of the Special Envoy for Holocaust Issues: *Best Practices for the Washington Conference Principles on Nazi-Confiscated Art* (05.03.2024). Online unter: <https://www.state.gov/best-practices-for-the-washington-conference-principles-on-nazi-confiscated-art/> (Stand: 20.06.2024).

warten, noch erleben? Der lange Atem der Institutionen wird dabei oftmals geradezu als kränkend empfunden. Immer neue Forschung kann aus dieser Sicht auch als endloses Aufschieben einer Entscheidung durch die Institution erscheinen, sodass neue Forschung in Konkurrenz zu einer Entscheidung für eine faire und gerechte Lösung zu treten scheint – und nicht als Wegbereiter einer Entscheidung. Es wird dementsprechend geraten, mit den Entscheidungen nicht auf eine eidgenössische Kommission zu warten, sondern, wie ursprünglich geplant, möglichst rasch ein eigenes Gremium einzuberufen – zumal im vorliegenden Fall das Kunsthaus als Besitzerin ohne Eigentumsrecht an den Bildern aus der Sammlung Bührle ohnehin wahrscheinlich gar nicht an eine eidgenössische Kommission herantreten könnte.

4.2.3 Umgang mit der Dauerleihgabe und dem Namen „Sammlung Emil Bührle“

Das Kunsthaus Zürich hat mit seiner Neuhängung der „Sammlung Emil Bührle“ im November 2023 einen grossen Schritt in Richtung historisch-ethischer Kontextualisierung gemacht.⁴⁷⁸ Es hat sich damit auch der Frage gestellt, wie eine Sammlung präsentiert werden kann, die den Namen eines Waffenproduzenten trägt, der einen Teil seines Vermögens dem Waffenverkauf an NS-Deutschland sowie indirekt der Zwangsarbeit in NS-Konzentrationslagern und direkt in – nur dem Namen nach – „fürsorgerischen“ Schweizer Einrichtungen verdankt.⁴⁷⁹ Auch wenn dieser erste Schritt von der wissenschaftlichen Berater*innengruppe einhellig als unzureichend bemängelt wurde, stellt er eine erhebliche Veränderung dar, durch die den Besucher*innen wesentlich mehr Informationen über die Geschichte der Sammlung vermittelt werden als es vorher der Fall war. Damit ist auch ein wichtiger Perspektivwechsel vollzogen.

Dieser Perspektivwechsel steht im Einklang mit dem im Mandatsbericht vollzogenen Perspektivwechsel in der Provenienzforschung: Die Überprüfung fokussiert nicht wie die Provenienzforschung der Stiftung E. G. Bührle auf einzelne Werke, sondern ist personenzentriert. Nicht einzelne Werke, sondern Personen stehen im Zentrum dieser Perspektive.

Ein Perspektivwechsel sollte aber auch in Bezug auf die Sammlung als Ganzes vollzogen werden: Die bisherige Forschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle hat sich Bild für Bild die Frage gestellt, ob es aufgrund der zutage geförderten Sachlage ausgestellt werden kann oder nicht. Für die Zürcher Kunstgesellschaft stellt sich außerdem die Frage, ob und wie die Sammlung als Ganzes gezeigt werden soll. Dazu hat das Kunsthaus Zürich bereits 2023 Überlegungen angestellt: „Das Kunsthaus Zürich ist

⁴⁷⁸ Kritisch dazu allerdings: Sachs, Angeli, Kunst im Kontext. Konzept 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. 165–199.

⁴⁷⁹ Vgl. Universität Zürich. Historisches Seminar. Forschungsstelle für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, Kriegsgeschäfte, Kapital und Kunsthaus. Die Entstehung der Sammlung Emil Bührle im historischen Kontext, Kölliken 2021, S. 57f. Siehe auch Kapitel 1.3.

der Meinung, dass diese Sammlung gezeigt werden soll: Die Werke haben keinen Anteil an dem unfassbaren Unrecht, das die Nationalsozialisten begangen haben. Sie legen aber 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.⁴⁸⁰ Während in der öffentlichen Diskussion um die Sammlung oft betont wird, dass die Kunstwerke „unschuldig“ seien – als ob es jemanden gäbe, der oder die dies bezweifeln würde –, werden bei dieser Sichtweise die Kunstwerke zu NS-Zeugen erklärt. Dem ist in dieser Verkürzung nicht zu folgen. Denn jedes Werk erzeugt aus seinem künstlerischen Gehalt heraus auch einen eigenen Sinnzusammenhang. Richtig ist dagegen, dass die Kunstwerke eine jeweils eigene Geschichte durchlaufen haben. Sie führt von der Entstehungsgeschichte des Werks über die verschiedenen Stationen seiner Provenienz bis zum gegenwärtigen Moment des Zeigens und Betrachtens. Die Provenienz der Werke stellt die Verbindung zur NS-Geschichte her. Und dazu gehört die Geschichte der zahlreichen verfolgten jüdischen Vorbesitzer*innen ebenso wie die Geschichte von Emil G. Bührle.

Längst werden Bührle und seine Sammlung nicht mehr nur unter ästhetischen Gesichtspunkten betrachtet. Am Namen von Emil Bührle haben sich viele Debatten entzündet, in denen die Rolle der Schweiz im Zweiten Weltkrieg und im Holocaust thematisiert wird. Es stellt sich daher die Frage, warum Bührles Geschichte nun ausgerechnet anhand eines Teils seiner über 600 Werke umfassenden Sammlung, hervorgegangen aus seiner Sammlertätigkeit in den Jahren 1936 bis 1956, erzählt werden soll. Gehört diese Geschichte nicht eigentlich in ein Geschichtsmuseum – etwa in das Schweizerische Nationalmuseum? Dort könnte man – beispielsweise anhand von Kopien der über 600 Gemälde – die Geschichte Emil Bührles, sein Verhältnis zum Holocaust und zur Schweiz sowie das Schicksal der weit über hundert jüdischen Vorbesitzer*innen der gesammelten Werke thematisieren.

In jedem Fall muss das Kunsthaus Zürich, wenn es an der Präsentation der Dauerleihgaben der Stiftung Sammlung E. G. Bührle festhält, damit rechnen, dass diese aufgrund der hier vorliegenden und künftiger Recherchen weiter kontinuierlich schrumpfen wird. Das zeigt nicht zuletzt die Pressemeldung der Stiftung vom 14. Juni 2024.

Aus historischer Sicht stellt sich aber die Frage, weshalb im Kunsthaus ausgerechnet die Geschichte dieser Bilder erzählt werden soll, nicht aber die jener über 400 weiteren Kunstwerke, die Bührle unter identischen Umständen erworben hat. Die als Dauerleihgabe an das Kunsthaus Zürich gekommenen Kunstwerke samt der von der Stiftung Sammlung E. G. Bührle durchgeführten Provenienzforschung, die hier evaluiert worden ist, stellen nur etwa ein Drittel der ursprünglichen Sammlung dar. Der von der Stiftung publizierte Gesamtkatalog umfasst 633 Kunstwerke.⁴⁸¹

⁴⁸⁰ Text zur Neupräsentation der Sammlung Bührle auf der Website des Kunsthauses Zürich. Online unter: <https://www.kunsthhaus.ch/besuch-planen/ausstellungen/buehrle-neupraesentation/> (Stand: 20.06.24).

⁴⁸¹ Gloor, Die Sammlung Bührle, S. 288.

Auch daraus ergeben sich Fragen zum Namen „Sammlung Emil Bührle“: Zum einen handelt es sich nur um einen Teil der von Bührle erworbenen Sammlung, zum anderen verdeckt diese Benennung gerade das, was das Kunsthaus mit der Sammlung zeigen will, nämlich das Schicksal der im Nationalsozialismus verfolgten jüdischen Vorbesitzer*innen. Wenn also die Dauerleihgabe weiter gezeigt werden soll, müsste zumindest deren Benennung öffentlich diskutiert werden, und in diese Diskussion müsste selbstverständlich auch die Stiftung Sammlung E. G. Bührle einbezogen werden.

Literaturverzeichnis

Adler, Andrew: „Expanding the scope of museums’ ethical guidelines with respect to Nazi-looted art. Incorporating restitution claims based on private sales made as a direct result of persecution“. In: *International journal of cultural property* 14 (2007), S. 57–84.

Aktives Museum Faschismus und Widerstand in Berlin: Verfahren. „Wiedergutmachung“ im geteilten Berlin. Berlin 2015.

ALEX Österreichische Nationalbibliothek: Historische Rechts- und Gesetzestexte. Online. Deutsches Reichsgesetzblatt. Online verfügbar unter: https://alex.onb.ac.at/static_tables/tab_dra.htm.

Anton, Michael: Rechtshandbuch Kulturgüterschutz und Kunstrestitutionsrecht. Illegaler Kulturgüterverkehr (Rechtshandbuch Kulturgüterschutz und Kunstrestitutionsrecht 1), Berlin, New York 2010.

Arbeitskreis Werkverzeichnis: „Leitfaden für kunstwissenschaftliche Gutachten“. In: *Hefte des Arbeitskreises Werkverzeichnis 1* (2023).

Augustin, Anna-Carolin: „Nazi Looted Art in Israel: Kulturguttransfer nach 1945 und Restitution heute“. In: *Medaon* 5 (2011). Online unter: <https://www.medaon.de/de/artikel/nazi-looted-art-in-israel-kulturguttransfer-nach-1945-und-restitution-heute/> (Stand: 23.06.2024).

Augustin, Anna-Carolin: Berliner Kunstmatronage. Sammlerinnen und Förderinnen bildender Kunst um 1900. Göttingen 2018.

Augustin, Anna: „The object’s afterlife. Nazi-looted precious metal objects, art history, and jewish history in postwar Germany“. In: *Bulletin of the German Historical Institute* 66 (2020), S. 31–51.

Bähr, Johannes: „Corporate Governance“ im Dritten Reich. Leitungs- und Kontrollstrukturen deutscher Großunternehmen während der nationalsozialistischen Diktatur. In: Abelshauer, Werner/Hesse, Jan O./Plumpe, Werner (Hg.): *Wirtschaftsordnung, Staat und Unternehmen: Neue Forschungen zur Wirtschaftsgeschichte des Nationalsozialismus*. Essen 2003, S. 61–80.

Bajohr, Frank (Hg.): *Volksgemeinschaft. Neue Forschungen zur Gesellschaft des Nationalsozialismus*. Frankfurt a.M. 2009.

Baldini, Olaf: „Geschichte der Galerie – Galerie Heinemann“ Online. Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg. Online unter: <https://heinemann.gnm.de/de/geschichte.html>, zuletzt aktualisiert am 21.09.2023 (Stand: 21.09.2023).

Bandle, Anne Laure: „Fair und gerecht? Bilanz und Lösungsansätze bezüglich der Restitution von Raubkunst in der Schweiz“. In: Mosimann, Peter/Schonenberger, Beat (Hg.): Kunst & Recht (2018). Referate zur gleichnamigen Veranstaltung der Juristischen Fakultät der Universität Basel vom 15. Juni 2018. Basel 2018, S. 97–122.

Baresel-Brand, Andrea (Hg.): Verantwortung wahrnehmen. NS-Raubkunst – eine Herausforderung an Museen, Bibliotheken und Archive [Symposium, veranstaltet von der Stiftung Preußischer Kulturbesitz und der Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste, Berlin, 11. und 12. Dezember 2008] (Veröffentlichungen der Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste 7). Magdeburg 2009.

Barkai, Avraham: „German Interests in the Haavara-Transfer Agreement 1933–1939“. In: *The Leo Baeck Institut Year Book* 35 (1990), S. 245–266.

Barkei, Avram: „Die Heimat vertreibt ihre Kinder. Die nationalsozialistische Verfolgungspolitik 1933 bis 1941“. In: Stiftung Jüdisches Museum Berlin/Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Heimat und Exil. Emigration der deutschen Juden nach 1933, Begleitbuch zur Ausstellung. Frankfurt a.M. 2006, S. 15–21.

Bauer, Nadine: Kunstlieferantin des „Dritten Reichs“. Umkreis und Wirkungsradius von Maria Dietrich. Dissertation. Technische Universität Berlin, Berlin 2021. Online unter: <https://api-depositonce.tu-berlin.de/server/api/core/bitstreams/fc459866-d0c4-49b5-a598-ed7f2b1f9f49/content> (Stand: 16.06.2023).

Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien/Deutsches Zentrum Kulturgutverluste (DZK): Washingtoner Prinzipien. Gemeinsame Erklärung. Handreichung zur Umsetzung der „Erklärung der Bundesregierung, der Länder und der kommunalen Spitzenverbände zur Auffindung und zur Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgutes, insbesondere aus jüdischem Besitz“ vom Dezember 1999. Neufassung 2019. Online unter: <https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/Recherche/Handreichung/Index.html> (Stand: 03.06.2024).

Benz, Wolfgang: Theresienstadt. Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung. München 2013.

Blanchon, Philippe: Gertrude Stein (Folio Biographies 153). Paris 2020.

Bonhams (Auktionshaus): Jan Josefsz. Van Goyen A winter landscape with skaters on a frozen river, a farmhouse with a dovecote and a windmill and village beyond, 37 cm. (14½ in.) diam (2024). Online verfügbar unter: <https://www.bonhams.com/auctions/10616/lot/52/> (Stand: 25.05.2024).

Braun, Karel: Alle tot nu toe bekende schilderijen van Jan Steen. Rotterdam 1980.

Brenner, Michael/Jersch-Wenzel, Stefi/Meyer, Michael A.: Emanzipation und Akkulturation. 1780–1871 (Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit 2). München 2000.

Bruttman, Tal/Joly, Laurent/Lambauer, Barbara: „Der Auftakt zur Verfolgung der Juden in Frankreich 1940. Ein deutsch-französisches Zusammenspiel“. In: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 60 (2012), S. 381–407.

Bundesamt für Kultur (BAK): Aktualisierung des Berichts des Bundesamtes für Kultur „Kulturgüter im Eigentum der Eidgenossenschaft. Untersuchung zum Zeitraum 1933 bis 1945“, Teil 1, Bern 2018.

Bundesamt für Kultur (BAK): Aktualisierung des Berichts des Bundesamtes für Kultur „Kulturgüter im Eigentum der Eidgenossenschaft. Untersuchung zum Zeitraum 1933 bis 1945“, Teil 2, Bern 2020.

Bundesamt für Kultur (BAK): Kulturgüter im Eigentum der Eidgenossenschaft. Untersuchung zum Zeitraum 1933 bis 1945. Bericht der Arbeitsgruppe des Bundesamtes für Kultur. Bern 1998.

Bundesarchiv: Gedenkbuch – Chronologie der Deportationen aus Frankreich. Online unter: <https://www.bundesarchiv.de/gedenkbuch/chronology/viewFrance.xhtml> (Stand: 22.03.2024).

Bundesgesetz vom 4. Dezember 1998 über die Rückgabe von Kunstgegenständen aus den Österreichischen Bundesmuseen und Sammlungen (ÖstBGBl. I Nr. 181/1998, S. 2045), i.d.F.d. Änderungsgesetzes vom 23. November 2009 (ÖstBGBl. I Nr. 117/2009, S. 1).

Buomberger, Thomas: „Fluchtgut – ein zufälliger Begriff“. In: *Kunst und Recht* 22 (2020), S. 2–7.

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

Buomberger, Thomas/Magnaguagno, Guido (Hg.): Schwarzbuch Bührle. Raubkunst für das Kunsthaus Zürich? Unter Mitarbeit von Hans Ulrich Jost, Wolfgang Hafner, Charles Linsmayer und Heinz Nigg. Zürich 2016.

Burns, Edward: Gertrude Stein. A complex itinerary, 1940–1944. Online unter: <https://jacket2.org/article/gertrude-stein-complex-itinerary-1940%E2%80%931944> (Stand: 14.06.2024)

Burns, Edward (Hg.): The Letters of Gertrude Stein and Carl Van Vechten, 1913–1946. New York City 2013.

Burns, Edward/Dydo, Ulla E.: The Letters of Gertrude Stein and Thornton Walder. New Haven 1996.

Butin, Hubertus: „Waffenhändler Bührlers Sammlung: Jüdisches Fluchtgut im Kunsthaus Zürich“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 05.04.2023.

Buzan, Tony/Buzan, Barry: Das Mind-Map-Buch. Die beste Methode zur Steigerung Ihres geistigen Potenzials. München 2013.

Campfens, Evelien (Hg.): Fair and Just Solutions? Alternatives to Litigation in Nazi-Looted Art Disputes: Status Quo and New Developments. Den Haag 2015.

Campfens, Evelien: Nazi-Looted Art: A Note in Favour of Clear Standards and Neutral Procedures. In: *Art Antiquity and Law* 22/4 (2017), S. 315–347.

Caruso, Alexandra/Schallmeiner, Anneliese: „Getrennt und gemeinsam: Die sammelnden Brüder Gottfried und Hermann Eissler“. In: Bimlinger, Eva/Schödl, Heinz (Hg.): Die Praxis des Sammelns. Personen und Institutionen im Fokus der Provenienzforschung (Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung 5), Wien/Köln/Weimar 2014, S. 99–134.

Chall, Cora/Schlegel, Sebastian: „Tracing the Art Collector Heinrich Schwarz. Restitution of Nazi-looted cultural property“. In: *Blog. Klassik Stiftung Weimar*. Online unter: <https://blog.klassik-stiftung.de/en/tracing-the-art-collector-heinrich-schwarz/> (Stand: 03.06.2024).

Chechi, Alessandro: „The Gurlitt hoard. An appraisal of the role of international law with respect to nazi-looted art“. In: *The Italian yearbook of international law* 23 (2013), S. 199–217.

DeJaeger, Charles: Das Führermuseum. Sonderauftrag Linz. Esslingen/München 1988.

Demps, Laurenz (Hg.): Luftangriffe auf Berlin. Die Berichte der Hauptluftschutzstelle 1940–1945 (Schriftenreihe des Landesarchivs Berlin 16). Berlin 2012.

Diner, Dan: „Vom ‚Anschluss‘ zur ‚Kristallnacht‘ – das Krisenjahr 1938“. In: Stiftung Jüdisches Museum Berlin/Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Heimat und Exil. Die Emigration der deutschen Juden nach 1933, Begleitbuch zur Ausstellung. Frankfurt a.M. 2006, S. 22–30.

Donner, Hans-Georg: Glashütter Präzisions-Uhren-Fabrik Akt. Ges. 1904–1918. Historie. Online unter: <https://www.glashuetteuhren.de/die-uhrenfabriken/glashuetter-praezisions-uhrenfabrik-ag/#Historie> (Stand: 08.08.2023).

Dormann, Michael: „Unser bedeutendster und glücklichster Sammler von neuen Bildern“. Die Entstehung und Präsentation der Sammlung Arnhold in Berlin“. In: Pophanken, Andrea/Billeter, Felix (Hg.): Die Moderne und ihre Sammler. Französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik. Berlin 2001, S. 23–40.

Duret, Théodore: Histoire d'Edouard Manet et de son œuvre. Avec un catalogue des peintures et des pastels. Paris 1902.

Durieux, Tilla: Meine ersten neunzig Jahre. Erinnerungen. Reinbek bei Hamburg 1976.

Ebert, Anja: „Albert Loevenich – Beauftragter des Germanischen Nationalmuseums in Frankreich?“. In: Schreck et al. (Hg.): Gekauft – getauscht – geraubt? Erwerbungen zwischen 1933 und 1945 (Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum 18), Nürnberg 2017, S. 44–59.

Eggers, Christian: „Die Internierungslager des Vichy-Regimes. Anspruch und Wirklichkeit eines politischen Programmes“. In: Houwink ten Cate, Johannes/Otto, Gerhard: Das organisierte Chaos. „Ämterdarwinismus“ und „Gesinnungsethik“: Determinanten nationalsozialistischer Besatzungsherrschaft. Berlin 1999, S. 231–277.

Eggers, Christian: Unerwünschte Ausländer. Juden aus Deutschland und Mitteleuropa in französischen Internierungslagern 1940–1942 (Reihe Dokumente, Texte, Materialien/Zentrum für Antisemitismusforschung der Technischen Universität Berlin 42). Berlin 2002.

Eggimann Gerber, Elisabeth: Jüdische Kunsthändler und Galeristen. Eine Kulturgeschichte des Schweizer Kunsthandels mit einem Porträt der Galerie Aktuaryus in Zürich, 1924–46 (Reihe Jüdische Moderne 21). Köln/Wien 2021.

Eidgenössisches Department des Innern (EDI): Bericht des Eidgenössischen Departments des Innern (EDI) zuhanden des Bundesrats: Die Arbeiten des Bundes im Bereich im Bereich der NS-Raubkunst im Zeitraum von 2017–2021. Bern 2022.

Eidgenössisches Department des Innern (EDI)/Eidgenössisches Department für äussere Angelegenheiten (EDA): Bericht EDI/EDA über den Stand der Arbeiten des Bundes im NS-Raubkunstbereich, insbesondere im Bereich der Provenienzforschung. Bern 2010.

Eidgenössisches Department des Innern (EDI)/Eidgenössisches Department für äussere Angelegenheiten (EDA): Bericht EDI/EDA über den Stand der Arbeiten des Bundes im Bereich der NS-Raubkunst im Zeitraum von 2011–2016. Bern 2016.

Exposition Eugène Delacroix: Peintures aquarelles, pastels, dessins, gravures, documents, Louvre. Paris 1930 Online unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6572724s/f15.item.texteImage.zoom> (Stand: 23.06.2024).

Faille, Jacob-Baart de la: The Works of Vincent van Gogh. His Paintings and Drawings, London 1970.

Faille, Jacob-Baart de la: Vincent van Gogh, Paris 1939.

Feilchenfeldt, Christina: Das Erbe meines Großvaters. In: *Tagesspiegel* vom 23.09.2006. Online unter: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/das-erbe-meines-grossvaters-1383886.html> (Stand: 03.06.2024).

Feldman, Gerald D. (Hg.): Die Nachwirkungen der Inflation auf die deutsche Geschichte, 1924–1933. München 1985.

Francini, Ester Tisa: „20 Jahre Washingtoner Prinzipien und die Schweiz: Politik, Forschung und Transparenz im Umgang mit der Geschichte von Kunstwerken“. In: Blimlinger, Eva (Hg.): (k)ein Ende in Sicht. 20 Jahre Kunstrückgabegesetz in Österreich. Wien/Köln/Weimar 2018, S. 63–78.

Francini, Esther Tisa/Heuss, Anja/Kreis, Georg: Fluchtgut – Raubgut. Der Transfer von Kulturgütern in und über die Schweiz 1933–45 und die Frage der Restitution (Unabhängige Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg 1), Zürich 2001.

Francini, Esther Tisa: „Zur Provenienz von vier chinesischen Kunstwerken aus dem Eigentum von Rosa und Jakob Oppenheimer im Museum Rietberg Zürich“. In: Odendahl, Kerstin/Siehr, Kurt/Johannes, Peter (Hg.): Kulturgüterschutz – Kunstrecht – Kulturrecht. Festschrift für Kurt Siehr zum 75. Geburtstag aus dem Kreise des Doktoranden- und Habilitandenseminars „Kunst und Recht“ (Schriften zum Kunst- und Kulturrecht 8). Baden-Baden 2010, S. 313–329.

Francini, Esther Tisa/Heuss, Anja/Kreis, Georg: „Fluchtgut – ein sinnvoller Begriff“. In: *Neue Zürcher Zeitung* vom 23.11.2016.

Frehner, Matthias (Hg): Das Geschäft mit der Raubkunst. Fakten, Thesen, Hintergründe. Zürich 1998.

Friedenberger, Martin (Hg.): Die Reichsfinanzverwaltung im Nationalsozialismus. Darstellung und Dokumente (Veröffentlichungen der Gedenk- und Bildungsstätte Haus der Wannsee-Konferenz 1) Bremen 2002.

Friedenberger, Martin: Fiskalische Ausplünderung. Die Berliner Steuer- und Finanzverwaltung und die jüdische Bevölkerung 1933–1945. Berlin 2008.

Gibas, Monika (Hg.): „Arisierung“ in Leipzig. Annäherung an ein lange verdrängtes Kapitel der Stadtgeschichte der Jahre 1933 bis 1945. Unter Mitarbeit von Cornelia Briel und Petra Knöller. Leipzig 2007.

Gloor, Lukas (Hg.): Die Sammlung Emil Bührle. Geschichte, Gesamtkatalog und 70 Meisterwerke. Stiftung Sammlung E. G. Bührle (Kataloge Schweizer Museen und Sammlungen, 23). München 2021.

Gloor, Lukas: Der Bestand der Sammlung Emil Bührle: Illustrierte Liste aller 633 Käufe. Archiv Stiftung Sammlung E. G. Bührle. Online unter: <https://www.buehrle.ch/provenienzen/> (Stand: 03.06.2023).

Gloor, Lukas: „Der Bestand der Sammlung Emil Bührle. Illustrierte Liste aller 633 Käufe“. In: ders.: Die Sammlung Emil Bührle. Geschichte, Gesamtkatalog und 70 Meisterwerke, München 2021, S. 253–297.

Gloor, Lukas: Die Provenienzforschung der Sammlung Emil Bührle, Zürich, 2001–2021. Sammlung Emil Bührle. Online unter: <https://www.buehrle.ch/provenienzen/> (Stand: 03.06.2024).

Golenia, Patrick/Kratz-Kessemeier, Kristina/Le Masne de Chermont, Isabelle: Paul Graupe (1881–1953). Ein Berliner Kunsthändler zwischen Republik, Nationalsozialismus und Exil. Köln, Weimar, Wien 2016.

Goschler, Constantin: „Zwei Wege der Wiedergutmachung? Der Umgang mit NS-Verfolgten in West- und Ostdeutschland im Vergleich“. In: Hockerts, Hans Günter (Hg.): Nach der Verfolgung. Wiedergutmachung nationalsozialistischen Unrechts in Deutschland? Unter Mitarbeit von Christiane Kuller. (Dachauer Symposien zur Zeitgeschichte 3). Göttingen 2003, S. 115–137.

Graupe, Paul (Hg.): Auktion/Paul Graupe, Antiquariat (Nr. 142): Die Bestände der Firmen Galerie van Diemen & Co., GmbH - Altkunst, Antiquitäten, GmbH: beide in Liquidation ; II. (letzter Teil ; am 26. und 27. April 1935 — Berlin, 1935. Berlin. Online unter: <https://doi.org/10.11588/diglit.5627#0001> (Stand 21.06.2024).

Graydon, Lesley: *The Poetic & Revolutionary Love Life of Gertrude Stein & Alice B. Toklas* (2016). Online unter: <https://lesleygraydon.com/introducing-two-kick-ass-revolutionaries-stein-toklas/> (Stand: 22.03.2024).

Hafer, Wolfgang: „Oerlikon-Bührle: Das hässliche Gesicht der Schweizer Industrie“. In: Buomberger, Thomas/Magnaguagno, Guido (Hg.): *Schwarzbuch Bührle. Raubkunst für das Kunsthaus Zürich? Unter Mitarbeit von Hans Ulrich Jost, Wolfgang Hafner, Charles Linsmayer und Heinz Nigg.* Zürich 2016.S. 31–70.

Hampel-Kunstauktionen: *The Max Liebermann sale. Important works by Max Liebermann; Auction, Thursday 22 September 2005; [the Karg Collection] = Die Max Liebermann Auktion.* Unter Mitarbeit von Max Liebermann. München: Hampel Fine Art Auctioneers.

Happe/Katja et al.: *Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden durch das nationalsozialistische Deutschland 1933–1945, Band 12: West- und Nordeuropa Juni 1942–1945.* Berlin/München/Boston 2015.

Hay, Bruce L.: *Nazi-Looted Art and the Law. The American Cases.* Cham 2017.

Heidt, Sheila: *Restitutionsbegehren bei NS-Raubkunst. Praxisleitfaden zur „Handreichung zur Umsetzung der ‚Erklärung der Bundesregierung, der Länder und der kommunalen Spitzenverbände zur Auffindung und zur Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgutes, insbesondere aus jüdischem Besitz‘“.* Berlin 2017.

Heim, Susanne: „Polizeilich organisierte Gesetzlosigkeit‘. Zur Situation der jüdischen Flüchtlinge in Frankreich und den Niederlanden bis 1939“. In: *Stiftung Jüdisches Museum Berlin/Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Heimat und Exil. Emigration der deutschen Juden nach 1933, Begleitbuch zur Ausstellung.* Frankfurt a.M. 2006, S. 59–71.

Heller, Daniel: *Emil G. Bührle und die Werkzeugmaschinenfabrik Oerlikon, Bührle und Co. Kriegsmaterialgeschäfte im Spannungsfeld von Unternehmertum, Politik und Überleben.* Zürich 2002.

Hellwege, Phillip: *Precluding the Statute of Limitations – How to Deal with Nazi-Looted Art after Cornelius Gurlitt.* In: *Southwestern journal of international law* 22 (2016), S. 105–161.

Hepp, Michael: *Die Ausbürgerung deutscher Staatsangehöriger 1933–45 nach den im Reichsanzeiger veröffentlichten Listen.* München 1985.

Hergemöller, Bernd-Ulrich/Clarus, Nicolai (Hg.): Mann für Mann. Biographisches Lexikon zur Geschichte von Freundschaft und mannlicher Sexualität im deutschen Sprachraum, Bd. 2. Berlin 2010.

Herzog, Günter: „Die Kundenkartei der Galerien Thannhauser: Aus dem Zentralarchiv 32“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 13.06.2006.

Heuss, Anja/Schlegel, Sebastian: „„Fluchtgut“. Eine Forschungskontroverse“. In: Bomski, Franziska/Seemann Hellmut Th./Valk, Thorsten (Hg.): Spuren suchen. Provenienzforschung in Weimar. Weimar 2018, S. 203–226.

Hilberg, Raul: Die Vernichtung der europäischen Juden. Unter Mitarbeit von René Schlott und Christian Seeger. Ergänzte Neuausgabe. 3 Bde. Frankfurt a.M. 2017/2023.

Hockerts, Hans Günter (Hg.): Nach der Verfolgung. Wiedergutmachung nationalsozialistischen Unrechts in Deutschland? (Dachauer Symposien zur Zeitgeschichte 3). Göttingen 2003.

Holtfrerich, Carl-Ludwig: „Auswirkungen der Inflation auf die Struktur des deutschen Kreditgewerbes“. In: Feldman, Gerald D. (Hg.): Die Nachwirkungen der Inflation auf die deutsche Geschichte, 1924–1933. München 1985, S. 187–209.

Hug, Peter: Schweizer Rüstungsindustrie und Kriegsmaterialhandel zur Zeit des Nationalsozialismus Unternehmensstrategien – Marktentwicklung – politische Überwachung (Unabhängige Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg 11), 2 Bde. Zürich 2002.

Jäckel, Eberhard: *La France dans l'Europe de Hitler*. Paris 1968.

Johnson, Lee: *The Paintings of Eugène Delacroix. A Critical Catalogue*, 6 Bde. Oxford 1981–1989.

Jolles, Alexander: Fluchtkunst ist nicht Raubkunst – schweizerische Rechtslage bei Fluchtkunst. In: Mosimann, Peter/Schönenberger, Beat (Hg.): *Fluchtgut – Geschichte, Recht und Moral* (Kultur & Recht 6). Bern 2015, S. 137–147.

Joly, Laurent: *L'état contre les Juifs. Vichy, les nazis et la persécution antisémite (1940–1944)*. Paris 2018.

Justi, Ludwig (Hg.): Hans Thoma. Hundert Gemälde aus deutschem Privatbesitz [amtl. Veröff. der National-Galerie zur Erinnerung an die Thoma-Ausstellung mit 200 Gemälden]. Unter Mitarbeit von Hans Thoma. Berlin 1922.

Kahmann, Henning: Die Bankiers von Jacquier & Securius 1933–1945. Frankfurt a.M. u. a. 2002.

Kaplan, Marion A.: Gehen oder bleiben? In: Stiftung Jüdisches Museum Berlin/Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Heimat und Exil. Die Emigration der deutschen Juden nach 1933, Begleitbuch zur Ausstellung. Frankfurt a.M. 2006, S. 31–40.

Keller, Erich: „Sammlung Bührle: Ein Cézanne in den Wirren des Zweiten Weltkriegs“. In: *WOZ. Die Wochenzeitung* vom 03.12.2020. Online unter: <https://www.woz.ch/2049/sammlung-buehrle/ein-cezanne-in-den-wirren-des-zweiten-weltkriegs> (Stand: 04.06.2024).

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

Keller, Erich/Leimgruber, Matthieu: Kapital, Kunst(haus) und Kriegsgeschäfte: Die Sammlung Bührle. Auszug aus dem Forschungsbericht „Kontextualisierung Sammlung Bührle“ für Stadt und Kanton Zürich (Abgabe Ende 2019). Geschichtskontor, Universität Zürich. Online unter: www.fsw.uzh.ch/dam/jcr:46b7d7e1-ae67-41a4-b3dc-25afd61f2c56/%KellerLeimgruber_2019_Translokationen.pdf (Stand: 30.05.2023).

Kenkmann, Alfons: „Konfrontationen. Biographische Zugänge zu Verfolgern und Verfolgten zwischen Raub und Rückerstattung“. In: Hockerts, Hans Günter (Hg.): Nach der Verfolgung. Wiedergutmachung nationalsozialistischen Unrechts in Deutschland? Unter Mitarbeit von Christiane Kuller (Dachauer Symposien zur Zeitgeschichte 3). Göttingen 2003, S. 177–198.

Kerstingjohänner, Helmut: Die deutsche Inflation 1919–1923. Frankfurt a.M. 2004.

Ketelsen, Thomas: Dirck van Baburen. Online unter: <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/HK-788> (Stand: 03.06.2024).

Klarsfeld, Serge: Vichy – Auschwitz. Die „Endlösung der Judenfrage“ in Frankreich. Darmstadt 2007.

Kotowski, Elke-Vera (Hg.): Dynamiken des Erinnerns. Der Zukunft ein Gedächtnis geben. Leipzig 2022.

Kuller, Christiane: Bürokratie und Verbrechen. Antisemitische Finanzpolitik und Verwaltungspraxis im nationalsozialistischen Deutschland. Berlin/Boston 2013.

Kunsthhaus Zürich: „Medienmitteilung. Das Kunsthhaus Zürich realisiert im Herbst 2023 eine neue Ausstellung der Sammlung Emil Bührle“. Online unter: https://kunsthhausrelaunch8251-live-a33132ecc05c-1c0f54b.divio-media.net/documents/MM_NeupraesentationSammlungBuehrle_2023_DE.pdf (Stand: 04.06.2024).

Kunsthhaus Zürich: „Medienmitteilung. Kunsthhaus Zürich stärkt Provenienzforschung mit neuer Strategie, externer Expertise und zusätzlichen Ressourcen“. Online unter: https://kunsthhausrelaunch8251-live-a33132ecc05c-1c0f54b.divio-media.net/documents/MM_Provenienzforschungsstrategie_2023_DE_mit_Strategiepapier.pdf (Stand: 04.06.2024).

Kunsthhaus Zürich: Sammlung Emil. G. Bührle. Festschrift zu Ehren von Emil G. Bührle zur Eröffnung des Kunsthhaus-Neubaus und Katalog der Sammlung Emil. G. Bührle (7. Juni – Ende September 1958). Zürich 1958.

Lauterbach, Iris: Der Central Collecting Point in München. Kunstschutz, Restitution, Neubeginn (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 34). Berlin/München 2015.

Leimgruber, Matthieu et al.: Kriegsgeschäfte, Kapital und Kunsthhaus. Die Entstehung der Sammlung Emil Bührle im historischen Kontext (Forschungsbericht zuhanden des Präsidialdepartements der Stadt Zürich und der Direktion der Justiz und des Innern des Kantons Zürich). Zürich 2021.

Levine, Anne-Marie: „Gertrude Stein’s War“. In: *Contemporary French Civilization* 2, 1999, S. 223–243.

Lillie, Sophie: Was einmal war. Handbuch der enteigneten Kunstsammlungen Wiens. Wien 2003.

Lillteicher, Jürgen: „Die Rückerstattung in Westdeutschland. Ein Kapitel deutscher Vergangenheitspolitik?“ In: Hockerts, Hans Günter (Hg.): Nach der Verfolgung. Wiedergutmachung nationalsozialistischen Unrechts in Deutschland? Unter Mitarbeit von Christiane Kuller (Dachauer Symposien zur Zeitgeschichte 3). Göttingen 2003, S. 61–78.

Löhr, Hanns Christian: Kunst als Waffe. Der Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg: Ideologie und Kunstraub im „Dritten Reich“. Berlin 2018.

Longerich, Peter: „Davon haben wir nichts gewusst!“ Die Deutschen und die Judenverfolgung 1933–1945. München 2006.

Malcolm, Janet: „Strangers in Paradise. How Gertrude Stein and Alice B. Toklas got to heaven“. In: *The New Yorker* vom 06.11.2006. Online unter: <https://www.newyorker.com/magazine/2006/11/13/strangers-in-paradise> (Stand 04.06.2024).

Mayer, Michael: „Die französische Regierung packt die Judenfrage ohne Umschweife an. Vichy-Frankreich, deutsche Besatzungsmacht und der Beginn der Judenpolitik im Sommer/Herbst 1940“. In: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 58 (2010), S. 329–362.

Meier-Graefe, Julius: *Cézanne und sein Kreis. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte.* München 1922.

Meier, Philipp: „Cézanne, Gauguin, van Gogh, Monet und Manet stehen unter Verdacht: Sammlung Bührle im Kunsthaus Zürich soll ein weiteres Mal unter die Lupe genommen werden“. In: *Neue Zürcher Zeitung* vom 07.03.2023.

Meier, Philipp: „Diese Kunstwerke sind nicht unproblematisch – drei Schicksale aus der Sammlung Bührle“. In: *Neue Zürcher Zeitung* vom 08.01.2022. Online unter: <https://www.nzz.ch/feuilleton/sammlung-buehrle-diese-kunstwerke-sind-nicht-unproblematisch-ld.1663259> (Stand: 04.06.2024).

Meinl, Susanne/Zwilling, Jutta: *Legalisierter Raub. Die Ausplünderung der Juden im Nationalsozialismus durch die Reichsfinanzverwaltung in Hessen (Wissenschaftliche Reihe des Fritz-Bauer-Instituts 10).* Frankfurt a.M./New York 2005.

Morassi, Antonio: *A Complete Catalogue of the Paintings of G. B. Tiepolo.* London 1962.

Müller-Chen, Markus: „Grundlagen und ausgewählte Fragen des Kunstrechts“. In: *Zeitschrift für Schweizerisches Recht* 129 (2010), S. 5–135.

Münzel, Martin: *Die jüdischen Mitglieder der deutschen Wirtschaftselite 1927–1955.* Paderborn u. a. 2006.

Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (Hg.): *Raubkunst? Provenienzforschungen zu den Sammlungen des Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Katalog zur Ausstellung.* Hamburg 2014.

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

Nolzen, Armin: „Inklusion und Exklusion im ‚Dritten Reich‘. Das Beispiel der NSDAP“. In: Bajohr, Frank (Hg.): *Volksgemeinschaft. Neue Forschungen zur Gesellschaft des Nationalsozialismus.* Frankfurt a.M. 2009, S. 60–77.

O'Donnell, Nicholas M.: A tragic fate. Law and ethics in the battle over Nazi-looted art. Chicago 2017.

Odendahl, Kerstin/Siehr, Kurt/Johannes, Peter (Hg.): Kulturgüterschutz – Kunstrecht – Kulturrecht. Festschrift für Kurt Siehr zum 75. Geburtstag aus dem Kreise des Doktoranden- und Habilitandenseminars „Kunst und Recht“ (Schriften zum Kunst- und Kulturrecht 8). Baden-Baden 2010.

Oelrich, Christiane: „Schweres Erbe. Kunsthaus Zürich: handfester Skandal um Nazi-Fluchtgut, Verharmlosung und Geschichtsklitterung“. In: *Jüdische Allgemeine* vom 28.12.2021. Online unter: <https://www.juedische-allgemeine.de/juedische-welt/schweres-erbe-nazi-opfer-fluchtgut-und-die-buehrle-sammlung/> (Stand: 04.06.2024).

Ohne Autor: „El enigma de la Galería Wildenstein“. In: Las últimas prisioneras de los nazis en América Latina. Online unter: <https://www.connectas.org/arte-robado-por-los-nazis/phone/el-enigma-de-la-galeria-wildenstein.html> (Stand: 04.06.2024).

Ohne Autor: Neue Uhrenfabrik in Glashütte. Nach Schluss der Redaktion. In: *Leipziger Uhrmacher-Zeitung* vom 15.10.1904, S. 22.

Ohne Autor: Glashütter Präzisions-Uhren-Fabrik Akt. Ges. 1904–1918. Online unter: <https://www.glashuetteuhren.de/die-uhrenfabriken/glashuetter-praezisions-uhrenfabrik-ag/> (Stand: 04.06.2024).

Ossmann, Olaf: Fluchtgut – Der Versuch eines voreingenommenen Vorwortes. In: Mosimann, Peter/Schonenberger, Beat (Hg.): Fluchtgut – Geschichte, Recht und Moral (Kultur & Recht 6). Bern 2015, S. 17–24.

Paxton, Robert O.: Vichy France. Old guard and new order 1940–1944. New York 2001.

Petropoulos, Jonathan: Göring's Man in Paris. The Story of a Nazi Art Plunderer and His World. New Haven/London 2021.

Petropoulos, Jonathan: Kunstraub und Sammelwahn. Kunst und Politik im Dritten Reich. Berlin 1999.

Pross, Christian: Wiedergutmachung. Der Kleinkrieg gegen die Opfer. Hamburg 2021.

Raschèr, Andrea F. G.: „Art and Cultural Heritage: The Role of Ethics?“ In: Chechi, Alessandro/Renold, Marc-André (Hg.): Cultural Heritage Law and Ethics: Mapping Recent Development (Studien zum Kunstrecht 26). Zürich 2017, S. 227ff.

Raschèr, Andrea F. G.: „§7 Raubkunst“. In: Mosimann, Peter/Renold, Marc-André/Raschèr, Andrea F. G. (Hg.): Kultur Kunst Recht. Schweizerisches und internationales Recht. Basel 2009, S. 394–415.

Raschèr, Andrea F. G.: „§10 Raubkunst“. In: Mosimann, Peter/Renold, Marc-André/Raschèr, Andrea F. G. (Hg.): Kultur Kunst Recht. Schweizerisches und internationales Recht. Basel 2020, S. 581–622.

Raschèr, Andrea: „Raubkunst in Schweizer Sammlungen“, in: *Schweizer Monatshefte* 3/4 (2005), S. 25–29.

Raschèr, Andrea: „Richtlinien im Umgang mit Raubkunst. Die Washingtoner Konferenz über Vermögenswerte aus der Zeit des Holocaust (30. November bis 3. Dezember 1998)“. In: *Aktuelle Juristische Praxis* 2 (1999), S. 155–160.

Raschèr, Andrea: Washingtoner Raubkunst-Richtlinie – Entstehung, Inhalt und Anwendung. In: *KUR* 3/4 (2009), S. 75–79.

Raschèr, Andrea/Doll, Nikola: „Provenienzforschung – Mut zur Lücke“. In: *Neue Zürcher Zeitung* vom 07.10.2022.

Reuther, Silke: „Margraf & Co. Ein jüdischer Kunsthandelskonzern in Berlin“. In: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (Hg.): Raubkunst? Provenienzforschungen zu den Sammlungen des Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Katalog zur Ausstellung. Hamburg 2014, S. 42–51.

Rewald, John: Cézanne und die Sammler Stein. Berlin 1987.

Rogers, William Gibs: When this you see remember me. Gertrude Stein in person. Binghamton 1948.

Rouart, Denis/Wildenstein, Daniel: Edouard Manet. Catalogue raisonné. 2 Bde. Lausanne/Paris 1975.

Sabin, Stefana: Gertrude Stein. Reinbek bei Hamburg 1996.

Sachs, Angeli: „Kunst im Kontext. Konzept der aktuellen Museums- und Ausstellungspraxis im Zusammenhang mit Verfolgung, Raub und Restitution“. In: Doll, Nikola (Hg.): Museen in der Verantwortung. Positionen im Umgang mit Raubkunst. Zürich 2024, S. 165–199.

Sassin, Horst R.: Widerstand, Verfolgung und Emigration Liberaler 1933–1945. Bonn 1983.

Schallmeiner, Anneliese: „Eissler, Hermann“. In: Lexikon der österreichischen Provenienzforschung. Online unter: <https://www.lexikon-provenienzforschung.org/eissler-hermann> (Stand: 04.06.2024).

Schnabel, Gunnar/Tatzkow, Monika: Nazi looted art. Handbuch Kunstrestitution weltweit. Berlin 2007.

Schwarz, Birgit: Auf Befehl des Führers. Hitler und der NS-Kunstraub. Stuttgart 2014.

Schweizerisches Bundesgericht (BGE): Urteil der II. öffentlich-rechtlichen Abteilung i.S. Verein X. gegen Eidgenössische Finanzmarktaufsicht FINMA (Beschwerde in öffentlich rechtlichen Angelegenheiten) 2C_867/2015 vom 13. Dezember 2016.

Seibel, Wolfgang: Macht und Moral. Die „Endlösung der Judenfrage“ in Frankreich, 1940–1944. Paderborn 2010.

Sibalis, Michael: „Homophobia, Vichy France, and the ‚Crime of Homosexuality‘: The origins of the Ordinance of 6 August 1942“. In: *Journal of Lesbian and Gay Studies* 8:3 (2002), S. 301–318.

Sonn, Richard D.: Modernist Diaspora. Immigrant Jewish Artists in Paris, 1900–1945. London 2022.

Stein, Gertrude: Kriege, die ich gesehen habe. Frankfurt a.M. 1984.

Stein, Gertrude: Wars I have seen. New York 1945.

Stiftung Jüdisches Museum Berlin/Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Heimat und Exil. Emigration der deutschen Juden nach 1933, Begleitbuch zur Ausstellung. Frankfurt a.M. 2006.

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Hg.): Der französische Schreibtisch Friedrichs des Großen im Schloss Sanssouci in Potsdam. Unter Mitarbeit von Afra Schick. Berlin 2008.

Strelow, Irena: „Die ‚Werkidentität‘. Woran erinnern sich die Erben bei Restitution von NS-Raubkunst?“. In: Kotowski, Elke-Vera (Hg.): Dynamiken des Erinnerns. Der Zukunft ein Gedächtnis geben. Leipzig 2022, S. 129–135.

Strelow, Irena: „Ich werde aber weiter sorgen“. NS-Raubkunst in katholischen Kirchen. Berlin 2017.

Strelow, Irena: System und Methode. NS-Raubkunst in deutschen Museen (Studien zur Provenienzforschung 3). Berlin 2018.

Teupe, Sebastian: Zeit des Geldes. Die deutsche Inflation zwischen 1914 und 1923. Frankfurt a.M./New York 2022.

Toklas, Alice B./Fisher, Mary Frances Kennedy: The Alice B. Toklas cook book. Unter Mitarbeit von Francis Rose. New York 1984.

Toledo Museum of Art. V. Claude George Ullin et al., N.D. Ohio 28 December 2006; Detroit Institute of Arts v. Ullin, E.D. Michigan 2007 [o. D.].

Ullstein, Hermann: Das Haus Ullstein. Berlin 2013.

Unabhängige Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg (UEK): Die Schweiz, der Nationalsozialismus und der Zweite Weltkrieg. Schlussbericht. Zürich 2002.

Verband der Museen der Schweiz: Provenienzforschung im Museum I. NS-Raubgut. Grundlagen und Einführung in die Praxis. Normen und Standards – Empfehlungen des VMS. Online unter: https://www.museums.ch/assets/files/dossiers_d/Standards/VMS_Standard_Provenienz_NS-Raubgut_D_Web_neu.pdf (Stand: 04.06.2024).

Volkov, Shulamit: Antisemitismus als kultureller Code. Zehn Essays. München 2000.

Wagner-Martin, Linda: „Favored Strangers“. Gertrude Stein and her family. New Brunswick 1995.

Walter-Ris, Anja: Kunstleidenschaft im Dienst der Moderne. Die Geschichte der Galerie Nierendorf, Berlin/New York 1920–1955 (Klee-Studien 3). Zürich 2003.

Weller, Matthias: „German museums and the specific issue of the restitution of Nazi-looted art“. In: *Kunstrechtsspiegel* 2 (2009), S. 77–85.

Weller, Matthias/Dewey, Anne: „Warum ein ‚Restatement of Restitution Rules for Nazi-Confiscated Art‘? Das Beispiel ‚Fluchtgut‘. In: Weller Matthias et al. (Hg.): Raubkunst und Restitution – Zwischen Kolonialzeit und Washington Principles. Tagungsband des Dreizehnten Heidelberger Kunstrechtstags am 18. und 19. Oktober 2019 (Schriften zum Kunst- und Kulturrecht 33). Baden-Baden 2020, S. 61–82.

Werner, Margot: „Geraubte Bücher. Die Österreichische Nationalbibliothek stellt sich ihrer NS-Vergangenheit“. In: *Bibliothek* 29 (2005), S. 206–220.

Wineapple, Linda: Schwester Bruder. Gertrude und Leo Stein. Zürich/Hamburg 1998.

Wochenschrift des Central-Vereines für Rübenzucker-Industrie in der Oesterr.-Ungar. Monarchie, 41. Jg., Wien 1903.

Yeide, Nancy: Beyond the Dreams of Avarice. The Hermann Goering Collection. Dallas 2009.

Zentralarchiv des Internationalen Kunsthandels: Thannhauser. Händler, Sammler, Stifter.
Unter Mitarbeit von Heinz Holtmann. Köln 2006.

Ziwes, Franz-Josef: „Entschädigungsakten/Wiedergutmachungsakten“. In: Landeskunde
entdecken online (Landeskundliches Informationssystem Baden-Württemberg). Online unter:
[https://www.leo-bw.de/themenmodul/sudwestdeutsche-archivalienkunde/
archivaliengattungen/akten/inhaltliche-unterscheidung/entschadigungs-und-
wiedergutmachungsakten](https://www.leo-bw.de/themenmodul/sudwestdeutsche-archivalienkunde/archivaliengattungen/akten/inhaltliche-unterscheidung/entschadigungs-und-wiedergutmachungsakten) (Stand: 04.06.2024).

Quellenverzeichnis

Archivquellen

ASOR: 79/57 Nothmann

AStEGB (Apollon): Cézanne, Paul. Online unter: <https://apollon.buehrle.ch/artist/19/detail/> (Stand: 04.06.2024).

AStEGB (Apollon): Courbet, Gustave: Schweinehirtin. Online unter: <https://apollon.buehrle.ch/artwork/94/detail/> (Stand: 04.06.2024).

AStEGB (Apollon): Delacroix, Eugène: Apollon vainqueur du serpent Python. Online unter: <https://apollon.buehrle.ch/artwork/133/detail/> (Stand: 04.06.2024).

AStEGB (Apollon): Gauguin, Paul: la route montante. Online unter: <https://apollon.buehrle.ch/artwork/184/detail/> (Stand: 04.06.2024).

AStEGB (Apollon): Gogh, Vincent van: Kopf einer Bäuerin. Online unter: <https://apollon.buehrle.ch/artwork/203/detail/> (Stand: 04.06.2024).

AStEGB (Apollon): Gogh, Vincent van: Selbstbildnis. Online unter: <https://apollon.buehrle.ch/artwork/205/detail/> (Stand: 04.06.2024).

AStEGB (Apollon): Greuze, Jean-Baptiste: Laurent Pécheux. Online unter: <https://apollon.buehrle.ch/artwork/225/detail/> (Stand: 04.06.2024).

AStEGB (Apollon): Kalf, Willem. Online unter: <https://apollon.buehrle.ch/artist/73/detail/> (Stand: 04.06.2024).

AStEGB (Apollon): Renoir, Auguste. Online unter: <https://apollon.buehrle.ch/artist/111/detail/> (Stand: 04.06.2024).

AStEGB (Apollon): Steen, Jan: Der Zeitungsleser. Online unter: <https://apollon.buehrle.ch/artwork/482/detail/> (Stand: 04.06.2024).

AStEGB (Apollon): Tiepolo, Giambattista: Das Bad der Diana. Online unter: <https://apollon.buehrle.ch/artist/134/detail/> (Stand: 04.06.2024).

AStEGB (Apollon): Toulouse-Lautrec, Henri-de: Confettis. Online unter: <https://apollon.buehrle.ch/artwork/499/detail/> (Stand: 04.06.2024).

AStEGB (Apollon): Umkreis Niklaus Weckmann: Heilige Genofeva (?). Online unter: <https://apollon.buehrle.ch/artwork/597/detail/> (Stand: 04.06.2024).

AStEGB (Apollon): [Unknown Artist]: Muttergottes auf dem Evangelistenthron. Online unter: <https://apollon.buehrle.ch/artwork/600/detail/> (Stand: 04.06.2024).

AStEGB (Apollon): Vlaminck, Maurice de: Chalands sur la Seine au Pecq. Online unter: <https://apollon.buehrle.ch/artwork/515/detail/> (Stand: 04.06.2024).

AStEGB (Apollon): Vlaminck, Maurice de: La Papeterie, Nanterre. Online unter:
<https://apollon.buehrle.ch/artwork/517/detail/> (Stand: 04.06.2024).

AStEGB (Apollon): Werkstatt Niklaus Weckmann: Heilige Sippe. Online unter:
<https://apollon.buehrle.ch/artwork/623/detail/> (Stand: 04.06.2024).

AZKG: Akten zu den Gerichtsfällen, AStEGB (10.100.20.40).

BAA GMO A-002-002-027.

BADV: Akte 2367 Jacquier und Securius.

BADV: Akte 3097 Margraf & Co.

BArch: B 323_352 CCP München.

BArch: B 323_361 CCP München.

BArch: B 323_361 CCP München.

BArch: B 323_580 CCP München.

BArch: R_55_21305 Judenliste 8.

BArch: R_9361_V_103250 Versteigerung Achenbach 1937.

BDA: K. 34, PM Hortense Eissler.

BDA: Rest.Mat., K35, M1.

BDA: Rest.Mat., K41, M2/1.

BDA: Rest.Mat., K41, M2/2.

BLHA: Rep 36 A (II) OFP Berlin-Brandenburg Nr. 12483.

BLHA: Rep 36 A (II) OFP Berlin-Brandenburg Nr. 2046.

BLHA: Rep 36 A (II) OFP Berlin-Brandenburg Nr. 28530.

BLHA: Rep 36 A (II) OFP Berlin-Brandenburg Nr. 35471 Richard Semmel.

BLHA: Rep 36 A OFP Berlin-Brandenburg (II) Nr. 3269 Käthe Berliner.

BLHA: Rep 36 A OFP Berlin-Brandenburg (II) Nr. 35057 Gustav Schweitzer.

BLHA: Rep 36 A OFP Berlin-Brandenburg (II) Nr. 35058 Gustav Schweitzer.

BLHA: Rep 36 A OFP Berlin-Brandenburg (II) Nr. 8821 Hugo Feibelsohn.

BLHA: Rep 36 A OFP Berlin-Brandenburg Devisenstrafsachen 1935_1941 Nr. 6091.

BLHA: Rep 36 A OFP Berlin-Brandenburg Nr. D 476.

BLHA: Rep 4 A KG Pers Königliches Landgericht Nr. 11817 Gustav Schweitzer.

BLHA: Rep. 36 A Oberfinanzpräsident Berlin-Brandenburg (II) Nr. 29392 Hugo Perls.

HStA: Bestand R 4 Nr. 28898.

LABO: Reg. Nr. 150.871 Nelly Bloch.

LABO: Reg. Nr. 150.976 Rosa Beer.

LABO: Reg. Nr. 171.048 Jakob Oppenheimer.

LABO: Reg. Nr. 300.590 Galerie van Diemen.

LABO: Reg. Nr. 341.847 Gustav Schweitzer.

LABO: Reg. Nr. 40.159 Margraf Co. GmbH i. A.

LABO: Reg. Nr. 52.458 Ivan Bloch.

LABO: Reg. Nr. 72.711 Richard Semmel.

LABO: Reg. Nr. 74.338 Nothmann Berthold und Martha.

LArch: B Rep. 025-02 Nrn. 3380/55, 3381/55, 3382/55, 18544/59, 18545/59.

LArch: B Rep. 025-08 Nr. 32/50 Semmel gegen Kühne.

LArch: B Rep. 042 Nr. 43516 Margraf & Co HRA.

LArch: A Rep 039-03 Nr. 54714 FA Moabit-West Judenvermögensabgabe.

LArch: A Rep. 342-02 Nr. 62613 Arthur Samulon Grundstücks GmbH.

LArch: A Rep. 342-02 Nr. 57695 Arthur Samulon Wäschefabrik.

LArch: A Rep.342-02 Nr. 23000 van Diemen HRA.

LArch: B Rep 025-02 Nr. 6147_59.

LArch: B Rep. 025-03 Nr. 15483 Jewish Restitution Successor Organization.

LArch: B Rep 025-06 Nr. 2251_55.

LArch: B Rep 025-06 Nr. 2460_51.

LArch: B Rep 025-06 Nr. 2461_51_1 und 2.

LArch: B Rep 025-06 Nr. 2638_51.

LArch: B Rep. 025-07 Nr. 2192_51 Band 1 Margraf & Co.

LBI: Nothmann 503727_la-me474 Lebenserinnerungen.

LBI: Nothmann_3306584 1929-1939.

NARA: OCCRCI, 1944–1946; NY 389863.

PCWFA: Protokoll-Katalog 20_Okt_1932.pdf, Einlegeblatt vor Seite 19. Online unter: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cassirer_helbing1932_10_20x/0040/image,info (Stand: 05.06.2024).

RKD: Auction Muller 1933_06_13.

SAAA: Jacques Seligmann & Co. records, 1904-1978, bulk 1913-1974. Online unter: <https://www.aaa.si.edu/collections/jacques-seligmann--co-records-9936>.

SAA: 736 Archief van Mr. Dr. Benno J. Stokvis, inv. no. 138.

ZADIK: Signatur A_77 Galerien Thannhauser.

Online-Quellen

Best Practices Washington 2024. Online unter: <https://www.state.gov/best-practices-for-the-washington-conference-principles-on-nazi-confiscated-art/> (Stand: 23.06..2024).

Bundesbeauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM): Handreichung zur Umsetzung der „Erklärung der Bundesregierung, der Länder und der kommunalen Spitzenverbände zur Auffindung und zur Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgutes, insbesondere aus jüdischem Besitz“ vom Dezember 1999 (Neufassung 2019). Online unter: <https://kulturgutverluste.de/sites/default/files/2023-04/Handreichung.pdf> (Stand: 23.06..2024).

Centre d'Archives d'Architecture Contemporaine: Pontremoli, Emmanuel (1865–1956). Online unter: https://archiwebture.citedelarchitecture.fr/archive/fonds/FRAPN02_PONTR (Stand: 23.06..2024).

Collection of Walter P. Chrysler, Jr., (exh. cat.) Virginia Museum of Fine Arts, Richmond (Virginia); Philadelphia Museum of Fine Arts, Philadelphia 1941. Online unter: https://archives.vmfa.museum/repositories/2/archival_objects/56286 (Stand: 23.06.2024).

Cooper-Report, Public Records Office, FO 371/53104. Online unter: <https://discovery.nationalarchives.gov.uk/details/r/C2810387> (Stand: 23.06.2024).

Deutsche Biografie: Eva Chrambach: Thannhauser, Justin Kurt. Online unter: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd119197960.html#ndbcontent> (Stand: 23.06.2024).

Deutsches Zentrum Kulturgutverluste et al.: Leitfaden Provenienzforschung zur Identifizierung von Kulturgut, das während der nationalsozialistischen Herrschaft verfolgungsbedingt entzogen wurde, Magdeburg 2019. Online unter: <https://kulturgutverluste.de/sites/default/files/2023-04/Leitfaden-Download.pdf> (Stand: 23.06.2024).

Edition der Tagebücher von Hans Posse. Online unter: <https://editionhansposse.gnm.de/> (Stand: 23.06.2024).

„Entartete Kunst“: Digital Reproduction of a Typescript Inventory prepared by the Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, ca. 1941/1942, Victoria & Albert Museum, London 2014. Online unter: <https://www.vam.ac.uk/articles/explore-entartete-kunst-the-nazis-inventory-of-degenerate-art#?xywh=1950%2C4553%2C1741%2C1171> (Stand: 23.06.2024).

Gedenkbuch der Münchener Juden: Eintrag zu Julian Marcuse (1862–1942). Online unter: <https://gedenkbuch.muenchen.de/index.php?id=gedenkbuchlink&gid=9978> (Stand: 23.06.2024).

Grundsätze der Washingtoner Konferenz in Bezug auf Kunstwerke, die von den Nationalsozialisten beschlagnahmt wurden (Washington Principles). Veröffentlicht im Zusammenhang mit der Washingtoner Konferenz über Vermögenswerte aus der Zeit des Holocaust, Washington, D. C., 3. Dezember 1998. Online unter: <https://kulturgutverluste.de/kontexte/ns-raubgut> (Stand: 23.06.2024).

„Librairie Métamorphoses“: Toulouse-Lautrec. Online unter: <https://librairiemetamorphoses.com/boutique/manuscrits-et-autographes/meggendorfer-lothar/toulouse-lautrec-henri-de/toulouse-lautrec-henri-de-livres-a-systeme/> (Stand: 23.06.2024).

„Old Master painting looted by Nazis in WW2 reunited with Dutch family“. Pressemitteilung der Stadt London und der Commission for Looted Art in Europe. Online unter: <https://www.lootedartcommission.com/press-releasessubj;SPX6T520322> (Stand: 23.06.2024).

Passagierlisteliste beim Staatsarchiv Bremen für die Überfahrt der Norddeutschen Lloyd am 28.04.1939. Online unter: https://www.public-juling.de/passagierlisten/listen.php?ArchivIdent=AIII15-28.04.1939_N&start=121&pers=Bosch&ankunftshafen=New%20York&abreisehafen=Bremen&lang=en (Stand: 23.06.2024).

Post-War Reports: Art Looting Intelligence Unit (ALIU) Reports 1945–1946 and ALIU Red Flag Names List and Index: <https://www.lootedart.com/MVI3RM469661> (Stand: 23.06.2024).

Restitutiecommissie, Semmel, 3.128, 25. April 2013, Ziff. 7.4, 7.7; Restitutiecommissie, 3.126, 25. April 2013, Ziff. 7.4, 7.6; Restitutiecommissie, 3.131, 25. April 2013; Ziff. 7.4, 7.6. Online unter: <https://www.restitutiecommissie.nl/adviezen/> (Stand: 23.06.2024).

Terezin Declaration on Holocaust Era Assets and Related Issues (Terezín, 30.06.2009). Online unter: https://mzv.gov.cz/jnp/en/foreign_relations/terezin_declaration/index.html (Stand: 23.06.2024).

Verband der Museen der Schweiz: Provenienzforschung im Museum I. NS-Raubgut. Grundlagen und Einführung in die Praxis. Normen und Standards – Empfehlungen des VMS. Online unter: <https://www.museums.ch/de/fachwelt/angebote/publikationen/provenienzforschung-ns-raubgut-931.html> (Stand: 23.06.2024).

Vertrag zwischen Stadt Zürich (Präsidialdepartement), Kanton Zürich (Direktion der Justiz und des Innern) und Zürcher Kunstgesellschaft und Prof. Dr. Raphael Gross. Online unter: <https://www.stadt-zuerich.ch/prd/de/index/ueberdasdepartement/medien/medienmitteilungen/2023/mai/230512a.html> (Stand: 23.06.2024).

Wegleitung des BAK für die Erstellung des Schlussberichts für Projekte zur Erforschung der Provenienzen von Kunstwerken im Bereich NS-Raubkunst und zur Publikation der Resultate vom Februar 2021. Online unter: https://www.bak.admin.ch/dam/bak/de/dokumente/raubkunst/merkblatt_hinweis/wegleitung_fuer_dieerstellungdesschlussberichts.pdf.download.pdf/wegleitung_fuer_dieerstellungdesschlussberichts.pdf (Stand: 23.06.2024).

Archivverzeichnis

Archive

American Literature Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University (YCAL)

Archiv der Zürcher Kunstgesellschaft und des Kunsthauses Zürich (ZKG/KHZ)

Archiv Oskar Reinhardt Winterthur (ASOR)

Bibliothèque d'Art et d'Archeologie Geneve (BAA)

Brandenburgisches Landeshauptarchiv (BLHA)

Bundesamt für Zentrale Dienste und offene Vermögensfragen Berlin (BADV)

Bundesarchiv (BArch)

Bundesdenkmalamt Wien, Archiv (BDA)

Hauptstaatsarchiv Darmstadt (HStA)

Landesamt für Bürger und Ordnungsangelegenheiten, Entschädigungsamt Berlin (LABO)

Landesarchiv Berlin (LArch)

Leo Baeck Institut New York (LBI)

National Archives and Records Administration (NARA)

Paul Cassirer & Walter Feilchenfeldt Archiv Zürich (PCWFA)

Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie Den Haag (RKD)

Smithsonian Archives of American Art (SAAA)

Stadsarchief Amsterdam (SAA)

Zentralarchiv des Deutschen und Internationalen Kunsthandels Köln (ZADIK)

Datenbanken

Agorha

Central Collecting Point München (DHM)

Cultural Plunder by the Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg: Database of Art Objects at the Jeu de

Paume

Die Kunstsammlung Hermann Göring (DHM)

Fold3 (Ancestry)

GENI (Genealogische Datenbank)

Looted Art

Lost Art

National Gallery of Art (NGA)

Open Art Data

Proveana (Deutsches Zentrum Kulturgutverluste)

RKD Research

Sammlung Bührlé

Wikidata

Rechtsquellen

<https://www.civs.gouv.fr/fr/la-civs/les-textes-reglementaires/> (Stand: 23.06.2024)

Impressum

Überprüfung der Provenienzforschung der Stiftung Sammlung E. G. Bührle
(12. Mai 2023 – 28. Juni 2024)

Im Auftrag von:

Stadt Zürich (Präsidialdepartement), Kanton Zürich (Direktion der Justiz und des Innern) und
Zürcher Kunstgesellschaft

Beauftragter für das Mandat:

Prof. Dr. Raphael Gross

Forschungsteam:

Dr. Irena Strelow – Leitung Provenienzforschung

Jonathan Haag – Provenienzforschung

Julia Albrecht – rechtliche Beratung

Dr. Brigitte Sion – wissenschaftliche Assistenz

Wolfgang Brauneis – wissenschaftliche Mitarbeit und Redaktion

Theda Oldewurtel – Assistenz

Unterstützende Provenienzrecherchen:

Dominic Strieder (für Deutschland und Frankreich)

Pauline Hanson (für Berlin)

Dr. Anna de Wilde (für Amsterdam)

Asjer Waterman (für Amsterdam)

Sounding Board Recht:

Der Beauftragte ist bei der Auftragsausführung von einem Sounding Board Recht unterstützt worden, dem Prof. Dr. Felix Dasser von der Kanzlei Homburger sowie Anwältinnen und Anwälte der internationalen Kanzlei Freshfields Bruckhaus Deringer angehörten. Das auf unentgeltlicher Basis (pro bono) arbeitende Sounding Board Recht hat dem Beauftragten sowie den von ihm zur Auftragsbefreiung beigezogenen Fachpersonen auf konkrete Anfragen zu Rechts- und Sachthemen jeweils eine eigene und unabhängige Einschätzung mitgeteilt. Prof. Dr. Felix Dasser von der Kanzlei Homburger hat daneben an der Erstellung des Kapitels 1.2 mitgewirkt.

Beratung in ethischen Fragen: Prof. Dr. Werner Konitzer

Lektorat: Dorit Aurich

Über den gesamten Zeitraum des Mandats wurden regelmässig Gespräche geführt mit:
Prof. Dr. Felix Uhlmann, Delegierter der Stadt Zürich, des Kantons Zürich und der Zürcher
Kunstgesellschaft.

Außerdem wurden Gespräche geführt mit Mitgliedern

des Runden Tisches:

Valérie Arato Salzer, Dr. Thomas Buomberger, Dr. Tanja Hetzer, Dr. Erich Keller, Markus Knauss,
Guido Magnaguagno,

der Stiftung Sammlung E. G. Bührle:

Dr. Lukas Gloor, Géraldine Ineichen, Alexander Jolles, Laurie Stein, Dr. Werner Jahnel,

und dem Kunsthaus Zürich:

Ann Demeester, Dr. Joachim Sieber, Ioana Jimborean, Thomas Rosemann.

Gesprächsrunden während der Zeit des Mandats

18. Juli 2023 – Thomas Rosemann mit Prof. Dr. Felix Dasser, Prof. Dr. Raphael Gross, Dr. Irena Strelow

18. Juli 2023 – Géraldine Ineichen, Alexander Jolles mit Prof. Dr. Felix Dasser, Prof. Dr. Raphael Gross

19. Juli 2023 – Ann Demeester, Jane Schindler (Gestaltung) mit Julia Albrecht, Prof. Dr. Felix Dasser, Prof. Dr. Raphael Gross, Dr. Brigitte Sion (digitales Treffen)

19. September 2023 – Dr. Erich Keller mit Prof. Dr. Felix Dasser, Prof. Dr. Raphael Gross, Dr. Brigitte Sion

22. September 2023 – Dr. Thomas Buomberger, Markus Knauss, Guido Magnaguagno, Valérie Arato Salzer mit Prof. Dr. Felix Dasser, Prof. Dr. Raphael Gross, Dr. Irena Strelow

22. September 2023 – Dr. Joachim Sieber mit Prof. Dr. Felix Dasser, Prof. Dr. Raphael Gross, Dr. Irena Strelow

22. September 2023 – Ann Demeester mit Prof. Dr. Felix Dasser, Dr. Irena Strelow

13. Dezember 2023 – Ann Demeester mit Prof. Dr. Felix Dasser, Prof. Dr. Christian Duve, Prof. Dr. Raphael Gross, Jonathan Haag, Anna Koehler (Freshfields), Dr. Moritz Pellmann (Freshfields), Dr. Bettina Schmaltz (Freshfields), Dr. Brigitte Sion, Dr. Irena Strelow

7. Mai 2024 – Dr. Thomas Buomberger mit Prof. Dr. Raphael Gross, Jonathan Haag

14. Mai 2024 – Dr. Lukas Gloor, Dr. Werner Jahnel, Laurie Stein mit Prof. Dr. Felix Dasser, Prof. Dr. Raphael Gross