# Le marché de l'art en Suisse : un terrain opaque à défricher = Der schweizerische Kunstmarkt : intransparent und von der Forschung wenig beachtet

Autor(en): **Guex, Sébastien / Lafontant Vallotton, Chantal**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Traverse : Zeitschrift für Geschichte = Revue d'histoire**

Band (Jahr): **9 (2002)**

Heft 1

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-21597

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

**Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

**http://www.e-periodica.ch**

# LE MARCHE DE L'ART EN SUISSE: UN TERRAIN OPAQUE A DEFRICHER

## INTRODUCTION

Depuis la Deuxième Guerre mondiale surtout, la Suisse est devenue une importante place pour le commerce international de l'art. Avec les Etats-Unis, l'Angleterre, la France et l'Allemagne, elle est même aujourd'hui un des leaders indiscutables du marché mondial de l'art.[1] Depuis la fin des années 1960, trois géants internationaux de la vente aux enchères, Christie's, Sotheby's et Phillips, sont implantés à Genève et à Zurich. Bâle accueille la plus importante foire internationale d'art moderne et contemporain du monde: *Art Basel*. La 32e édition, en juin 2001, a rassemblé 262 exposants triés parmi plus de 900 dossiers venus des cinq continents. Toujours à Bâle, *Cultura*, créée en 1999, est en passe de devenir un rendez-vous incontournable des marchands spécialisés dans l'antiquité. Enfin à Zurich, le tout jeune *Löwenbrau Areal* héberge certaines des plus importantes galeries du marché comme De Pury et Luxembourg, propriété du groupe de luxe LVMH via la maison de ventes Phillips. Ces divers exemples témoignent d'un mouvement de concentration très marqué du marché, avec une perte de pouvoir des galeries et des marchands individuels au profit des grandes foires internationales d'art et des sociétés de ventes aux enchères.[2]

Les avis sont partagés sur les raisons qui ont contribué à ce que la Suisse devienne une des premières places du marché international de l'art. Dans le milieu du commerce de l'art, on évoque généralement les conditions cadres attractives qu'offre le pays avec la qualité de ses infrastructures, ses nombreuses collections privées et publiques, sa bureaucratie douanière simplifiée, ses dispositions fiscales avantageuses et respectueuses de l'anonymat ou encore le secret bancaire et, plus généralement, la discrétion des Suisses.[3] Tous ces avantages ont pour effet d'inciter les acteurs internationaux du marché à choisir la Suisse pour leurs transactions. Fait significatif, si l'on en croit l'ancien président de Sotheby's Europe, Simon de Pury, les ventes à Genève sont fréquentées par 80–90 pour cent d'acheteurs et de vendeurs venant de l'extérieur.[4]

Des études juridiques ont mis en exergue les conditions législatives particulières du pays pour expliquer le poids de la place helvétique sur le plan inter-

national.[5] Contrairement aux Etats voisins et aux autres nations importantes dans le domaine, la Suisse ne connaît pas à l'échelon fédéral de dispositions légales spécifiques applicables en matière de négoce de biens culturels – l'importation et l'exportation d'œuvres d'art étant un domaine réservé aux cantons par la Constitution.[6] De même, elle n'est pas rattachée jusqu'ici aux instruments internationaux visant à réglementer le transfert des biens culturels. A la mesure du vide juridique, la Suisse passe pour un centre de blanchiment d'objets d'art illégalement ou illégitimement acquis, pour une plaque tournante majeure du commerce de biens archéologiques pillés[7] et pour un entrepôt de biens culturels de provenance douteuse.[8] Le commerce illicite d'objets d'art sert d'ailleurs souvent de couverture au blanchiment d'argent sale, un domaine qui peut rapporter autant que la drogue ou le trafic d'armes.[9] La Suisse se distingue en outre par une institution singulière: les ports francs, où les biens culturels en provenance de l'étranger peuvent pénétrer sans être soumis à des droits de douane ou à un contrôle sévère.[10] Aux dires de certains professionnels, les ports francs helvétiques constituent même les plus grands magasins d'antiquités au monde.[11] Le port franc de Genève en particulier a acquis une réputation internationale. Tirant parti du voisinage de l'aéroport, d'une clientèle internationale riche, de grands hôtels, de banques, de cabinets d'experts d'art, d'experts juridiques et fiscaux, il est utilisé comme plate-forme de distribution d'objets d'art pour l'Europe et le Moyen-Orient. Le port franc genevois jouit d'une telle situation que des négociants parisiens d'art ont transféré leurs bureaux et leurs marchandises à Genève, n'hésitant pas à faire l'aller et retour dans la journée.[12]

Si la place majeure occupée par la Suisse en matière de commerce international – licite et illicite – de biens culturels a retenu l'attention de juristes, force est de constater que les historiennes et les historiens, y compris de l'art, ne se sont pour ainsi dire pas penchés jusqu'ici sur le sujet. La grande rareté des études résulte, certes, de l'opacité du marché, mais renvoie aussi à la dénégation de l'économie, presque généralisée dans les milieux de l'art. Toutefois, dans le sillage des travaux sur le rôle de la Suisse pendant la Seconde Guerre mondiale, plusieurs recherches ont été menées au cours des années 1990 sur la Suisse en tant que marché de l'art. Celles-ci se sont concentrées surtout sur les liens entre le marché helvétique et les œuvres d'art pillées et spoliées par l'Allemagne nazie pendant la période considérée. Tout récemment, la «Commission indépendante d'experts Suisse – Seconde Guerre mondiale» a rendu publiques ses investigations sur le rôle joué par la Suisse en tant que marché d'objets d'art et de plaque tournante au temps du national-socialisme et, d'autre part, sur l'examen juridique de cette situation entrepris par les autorités helvétiques juste après la guerre.[13]

Dans ce numéro de *traverse*, nous avons choisi d'élargir la focale temporelle en remontant jusqu'aux dernières décennies du 19e siècle, afin d'observer les prémices du démarrage du marché helvétique de l'art, d'en tracer les contours sur l'ensemble du 20e siècle et enfin de faire converger diverses approches méthodologiques et théoriques. Précisons d'emblée que sur certains thèmes majeurs, comme les ports francs, nous n'avons pas été en mesure, à notre grand regret, de stimuler de nouvelles recherches pour ce numéro. Il est vrai que l'opacité de ce marché, avec son économie souterraine, rend difficile son étude. On ne manquera pas aussi de relever l'absence d'articles sur le thème du rôle de la Suisse dans le commerce d'œuvres d'art pillées et spoliées pendant la Deuxième Guerre mondiale. La raison en est, nous venons de le souligner, la toute récente publication de la «Commission indépendante d'experts Suisse – Seconde Guerre mondiale» sur le sujet. Le lecteur trouvera néanmoins une analyse approfondie de la restructuration du marché suisse pendant le deuxième quart du 20e siècle, avec notamment l'arrivée de marchands et collectionneurs émigrant de l'Allemagne et, dans quelques cas, des pays occupés.[14]

Bien que proposant des angles d'observation fort différents, les contributions qui figurent dans ce numéro permettent de mettre en exergue l'importance de l'ordre économique dans le champ artistique. On connaît, depuis les travaux de Raymonde Moulin notamment, les relations d'étroite interdépendance qui existent entre le marché de l'art, où se réalisent les transactions et s'élaborent les prix, et le champ culturel, où s'opèrent et se révisent les évaluations artistiques.[15] Plusieurs auteur-e-s de ce dossier thématique se sont d'ailleurs inspirés de cette approche sociologique et économique de la valeur artistique pour fixer le cadre de leur réflexion.[16] L'étude de ces interactions se révèle particulièrement féconde pour saisir les mutations du goût survenues dans le domaine de l'art. Le commerce joue en effet un rôle non négligeable dans le maintien ou le changement de la hiérarchie esthétique dominante, processus dans lequel les marchands, en particulier les maisons de ventes aux enchères, ne sont évidemment pas absents. Même si les œuvres qui atteignent des montants à sept chiffres ne constituent pas la part majoritaire des affaires traitées par les grandes sociétés, ce sont elles souvent qui donnent le ton et définissent les modes, qui fixent l'échelle des valeurs commerciales et esthétiques. Les interdépendances entre le marché et le champ artistique se manifestent bien entendu également dans l'activité des galeries, mais aussi dans celle des musées.[17] Par leurs acquisitions et leurs programmes d'exposition, les conservateurs orientent le goût des visiteurs et des acheteurs potentiels. L'impact du marché de l'art sur le champ muséal apparaît jusque dans des domaines difficilement repérables pour les visiteurs, comme le dispositif régissant la présentation des œuvres.[18]

Ce numéro de *traverse* voit le jour au moment où les Chambres fédérales sont invitées à débattre du message du Conseil fédéral proposant la ratification de la Convention de l'UNESCO et l'adoption d'une loi fédérale sur le transfert des biens culturels. Ces deux dispositions ont pour objectif d'interdire légalement et d'empêcher pratiquement l'importation, l'exportation et le transfert illicites de biens culturels. Nous espérons que les présentes contributions s'avéreront utiles aussi pour comprendre les enjeux de ce débat et, plus généralement, qu'elles ouvriront la voie à des recherches futures.

*Sébastien Guex, Chantal Lafontant Vallotton*

*Notes*

1 Voir les contributions de Sébastien Guex, Andrea F. G. Raschèr et Natalia Tikhonov dans ce numéro.
2 Sur le mouvement de concentration du marché de l'art et la perte du pouvoir des galeries au profit des foires et des sociétés de ventes aux enchères, voir Françoise Benhamou, Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvaroux, «Les galeries d'art contemporain: des entreprises très vulnérables», *Problèmes économiques* 2.692 (13. 12. 2000), 9–13; Raymonde Moulin, *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies,* Paris 2000, 58–74.
3 Par exemple: Christian von Faber-Castell, «75 Jahre Verband schweizerischer Antiquare und Kunsthändler», *Weltkunst* (1986), 3796–97; *La réglementation suisse de l'importation et de l'exportation des biens culturels.* Actes d'une table ronde organisée le 15 avril 1994 (Etudes en droit de l'art 5), Zurich 1994, 71; Christian von Faber-Castell, «Kunsthandel in der Schweiz», *Weltkunst* (1995), 1459.
4 *La réglementation suisse* (note 3), 73.
5 Voir notamment les travaux édités par le Centre du droit de l'art à Genève dans la collection Etudes en droit de l'art. Tout récemment: Andrea Francesco Giovanni Raschèr, *Kulturgütertransfer und Globalisierung,* Zurich 2000 (Etudes en droit de l'art 12).
6 Voir la contribution d'Andrea F. G. Raschèr dans ce numéro.
7 Voir la contribution de Laurent Flutsch dans ce numéro.
8 *La réglementation suisse* (note 3), 114.
9 Voir la contribution d'Andrea F. G. Raschèr dans ce numéro; Emmanuel de Roux et Roland-Pierre Paringaux, *Razzia sur l'art,* Paris 1999.
10 Olivia Berger, «Les ports francs et les autres moyens d'importation des objets d'art en franchises des droits à l'importation en Suisse et dans la communauté», *Le commerce international de l'art en droit international privé. Recueil des travaux de séminaire des étudiants,* Pierre Lalive, Marc-André Renold (dir.), vol. 1, 1992–1993, 325–353. Document aimablement remis par M. le Professeur honoraire Pierre Lalive, de Genève.
11 Propos tenus en 1992 par Dan Klein, directeur de Christie's à Genève, dans le *Giornale dell'Arte* (mars 1992), 2. Cité par Stella Frigerio, «Commerce de l'art: discrétion d'abord», *Passage. Magazine culturel suisse* 18 (printemps 1995), 36–38.
12 Berger (note 10), 336.
13 Esther Tisa Francini, Anja Heuss, Georg Kreis, *Fluchtgut – Raubgut. Der Transfer von Kulturgütern in und über die Schweiz 1933–1945 und die Frage der Restitution,* Zurich 2001. Relevons également: Thomas Buomberger, *Raubkunst – Kunstraub: Die Schweiz und der Handel mit gestohlenen Kulturgütern zur Zeit des Zweiten Weltkriegs,* hg. v. Bundesamt

für Kultur (BAK) und Nationale Informationsstelle für Kulturgüter-Erhaltung (NIKE), Zurich 1998; Matthias Frehner (Hg.), Das Geschäft mit der Raubkunst. Fakten, Thesen, Hintergründe, Zurich 1998.

14 Voir la contribution d'Esther Tisa Francini dans ce numéro.

15 Moulin (note 2).

16 Voir notamment la contribution de Paul-André Jaccard dans ce numéro.

17 Voir les contributions de Manuel Frey et de Chantal Lafontant Vallotton dans ce numéro.

18 Voir la contribution de Pascal Griener dans ce numéro.

# DER SCHWEIZERISCHE KUNSTMARKT: INTRANSPARENT UND VON DER FORSCHUNG WENIG BEACHTET

## EINLEITUNG

Seit dem Zweiten Weltkrieg entwickelte sich die Schweiz zu einem wichtigen Umschlagplatz für den internationalen Kunsthandel. Zusammen mit den Vereinigten Staaten, Grossbritannien, Frankreich und Deutschland gehört sie heute zu den unbestrittenen Leadern auf dem weltweiten Kunstmarkt.[1] Seit dem Ende der 1960er-Jahre haben sich drei der grossen internationalen Auktionshäuser, Christie's, Sotheby's und Phillips, in Genf und Zürich fest etabliert. Basel führt die wichtigste internationale Messe für moderne und zeitgenössische Kunst durch: die «Art Basel». Die 32. «Art» vom Juni 2001 versammelte 262 Aussteller, die aus über 900 Bewerbungen aus allen Kontinenten ausgewählt wurden. Ebenfalls in Basel findet die 1999 gegründete «Cultura» statt; sie hat gute Aussichten, ein zentraler Treffpunkt der auf die Antike spezialisierten Händler zu werden. In Zürich schliesslich beherbergt das in jüngster Zeit entstandene «Löwenbräu-Areal» einige der wichtigsten Galerien wie zum Beispiel De Pury-Luxembourg, die über das Auktionshaus Phillips der Luxusgütergruppe LVMH gehört. Diese Beispiele verweisen auch auf eine überaus markante Konzentrationsbewegung im Markt; damit verbunden ist ein Machtverlust der Galerien und der individuellen Händler zu Gunsten der grossen internationalen Kunstmessen und der Auktionshäuser.[2]

Was die Gründe für die Entwicklung der Schweiz zu einem der wichtigsten Umschlagplätze des internationalen Kunstmarkts anbelangt, sind die Meinungen geteilt. Im Milieu des Kunsthandels verweist man gerne auf die günstigen Rahmenbedingungen, welche die Schweiz bietet, so die Qualität der Infrastruktur, die zahlreichen privaten und öffentlichen Sammlungen, die einfache Zollbürokratie, die vorteilhaften steuerlichen Bestimmungen, die Anonymität gewährleisten, oder auch das Bankgeheimnis und, ganz allgemein, die Diskretion der Schweizer.[3] Alle diese Vorteile bewegen die internationalen Marktakteure dazu, die Schweiz für ihre Transaktionen auszuwählen. Bezeichnend ist in dieser Hinsicht etwa der Umstand, dass die Auktionen in Genf, glaubt man dem ehemaligen Präsident von Sotheby's Europa, Simon de Pury, zu 80–90 Prozent von Käufern und Verkäufern aus dem Ausland frequentiert werden.[4]

Juristische Studien haben die besonderen gesetzlichen Bedingungen der Schweiz hervorgehoben, um die Bedeutung des helvetischen Umschlagplatzes auf internationaler Ebene zu erklären.[5] Im Gegensatz zu ihren Nachbarstaaten und anderen für diesen Sektor wichtigen Nationen kennt die Schweiz auf Bundesebene keine spezifischen gesetzlichen Bestimmungen, die auf die Kulturgüter anwendbar wären – der Import und der Export von Kunstwerken fällt von Verfassung wegen in die Kompetenz der Kantone.[6] Des Weiteren ist die Schweiz nicht an die internationalen Instrumente und Vereinbarungen gebunden, die darauf abzielen, den Kulturgütertransfer zu regeln. Konsequenz dieser Rechtslücke ist, dass die Schweiz als Ort für die «Weisswaschung» von illegal oder auf illegitime Weise erworbenen Kunstobjekten gilt, als Drehscheibe von grosser Bedeutung für den Handel von geraubten archäologischen Objekten[7] und als Zwischenlager für Kulturgüter mit zweifelhafter Herkunft.[8] Der verbotene Kunsthandel dient im Übrigen oft als Deckmantel für die Geldwäscherei, ein zum Teil ähnlich einträglicher Bereich wie der Drogen- oder der unrechtmässige Waffenhandel.[9] Die Schweiz weist noch eine andere Besonderheit auf: die Freilager, in die Kulturgüter aus dem Ausland kommen, ohne den zollrechtlichen Bestimmungen unterworfen und ohne genau kontrolliert zu werden.[10] Nach Aussage von etlichen Fachleuten stellen die schweizerischen Freilager die grössten Antiquitätenlager der Welt dar.[11] Besonders das Freilager von Genf hat einen solchen internationalen Ruf erlangt. Es zieht Nutzen aus der Nähe zum Flughafen, ferner von einer reichen internationalen Kundschaft, grossen Hotels, Banken und Büros von Kunst-, Rechts- und Steuerexperten und dient als Plattform für den Umschlag von Kunstobjekten in Europa und im Nahen Osten. Das Freilager profitiert von dieser Situation so sehr, dass Kunsthändler von Paris ihre Büros und ihre Ware nach Genf transferiert haben und jeden Tag den Weg von Paris nach Genf und zurück auf sich nehmen.[12]

Die bedeutende Stellung der Schweiz im internationalen Handel von Kulturgütern, sei es der erlaubte oder der verbotene, hat zwar die Aufmerksamkeit der Juristen gefunden, es muss jedoch festgestellt werden, dass die Historikerinnen und Historiker sich diesem Thema bisher nicht gewidmet haben, auch die Kunsthistorikerinnen und -historiker nicht. Dass es nur sehr wenige Studien dazu gibt, hängt gewiss mit der Intransparenz des Markts zusammen, es verweist aber auch auf die fast allgemeine Ausblendung des Ökonomischen aus der Welt der Kunst. Immerhin wurden in den 1990er-Jahren im Gefolge der Arbeiten über die Rolle der Schweiz im Zweiten Weltkrieg mehrere Forschungsprojekte über den Kunstmarkt Schweiz durchgeführt. Diese Recherchen konzentrierten sich vor allem auf die Verbindungen zwischen dem schweizerischen Markt und den während der Kriegsjahre von Nazideutschland geraubten Kunstwerken. Vor Kurzem hat die «Unabhängige Expertenkommis-

sion Schweiz – Zweiter Weltkrieg» die Ergebnisse ihrer Nachforschungen über die Rolle der Schweiz als Umschlagplatz und Drehscheibe für Kunstwerke im Zeitalter des Nationalsozialismus veröffentlicht, ebenso die Resultate einer juristischen Überprüfung der nach dem Krieg von den schweizerischen Behörden in diesem Bereich ergriffenen Massnahmen.[13]

In dieser Nummer von *traverse* wollen wir den zeitlichen Fokus erweitern und bis in die letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts zurückblenden, um zu sehen, unter welchen Voraussetzungen die Entwicklung des schweizerische Kunstmarkts eingesetzt hat. Ausserdem möchten wir einen Überblick über das 20. Jahrhundert geben und unterschiedliche methodische und theoretische Ansätze zusammenführen. Wir möchten allerdings von vornherein festhalten, dass wir für diese Nummer für gewisse Themen von Bedeutung, wie etwa die Freilager, zu unserem grossen Bedauern keine neuen Nachforschungen anregen konnten. Es scheint in der Tat so zu sein, dass die Intransparenz dieses Markts mit seiner unterirdischen Ökonomie dessen Erforschung erschwert. Ebenso möchten wir es nicht unterlassen, darauf hinzuweisen, dass Artikel zur Rolle der Schweiz im Handel mit Raubkunst während des Zweiten Weltkriegs fehlen. Der Grund dafür liegt in der schon erwähnten jüngsten Publikation der «Unabhängigen Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg» zum Thema. Der Leser und die Leserin werden dennoch eine vertiefte Analyse der Restrukturierung des schweizerischen Markts während des zweiten Viertels des 20. Jahrhunderts vorfinden. In jenen Jahren kamen bekanntlich Händler und Sammler aus Deutschland und in einigen Fällen auch aus besetzten Ländern in die Schweiz.[14]

Obwohl in den folgenden Beiträgen sehr unterschiedliche Gesichtspunkte vertreten sind, ermöglichen es die Artikel dieser Nummer, die Bedeutung der Ökonomie im Feld der Kunst hervorzuheben. Besonders seit den Arbeiten von Raymonde Moulin kennt man die engen gegenseitigen Beziehungen zwischen dem Kunstmarkt, wo die Transaktionen getätigt und die Preise gemacht werden, und dem kulturellen Bereich, wo die künstlerischen Bewertungen erarbeitet und überprüft werden.[15] Mehrere Autorinnen und Autoren des vorliegenden Schwerpunkts liessen sich im Übrigen von dieser sozioökonomischen Zugangsweise anregen, um den Rahmen ihrer Überlegungen festzulegen.[16] Die Untersuchung dieser Zusammenhänge erweist sich als besonders fruchtbar für die Erfassung der Veränderungen des Geschmacks, die im Bereich der Kunst stattfanden. Der Handel spielt in der Tat eine nicht zu vernachlässigende Rolle für die Konstanz beziehungsweise den Wandel der vorherrschenden Hierarchie ästhetischer Werte. Bei diesen Vorgängen sind die Händler, insbesondere die Auktionshäuser, ganz offensichtlich mit von der Partie. Auch wenn die Kunstwerke, die siebenstellige Preise erzielen, nicht das Gros der

von den grossen Häusern getätigten Transaktionen ausmachen, sind es doch oft gerade diese Akteure, die den Ton angeben, die Modeströmungen diktieren und die Skala der ästhetischen und kommerziellen Werte definieren. Die gegenseitigen Einflüsse, die zwischen dem Markt und der Kunstproduktion wirken, manifestieren sich natürlich auch auf der Ebene der Galerien, aber noch auf jener der Museen.[17] Mit ihren Erwerbungen und Ausstellungsprogrammen, geben die Konservatoren dem Geschmack des Publikums und der potenziellen Käufer eine gewisse Orientierung. Der Einfluss des Kunstmarkts auf die Museen macht sich im Übrigen auch in Bereichen bemerkbar, die für die Besucherinnen und Besucher kaum erkennbar sind, so etwa im Konzept, wie Kunstwerke präsentiert werden.[18]

Diese Nummer von *traverse* erscheint in der Zeit, in der National- und Ständerat aufgerufen sind, die Botschaft des Bundesrats zur Ratifikation der UNESCO-Konvention und zu einem Bundesgesetz über den Kulturgütertransfer zu debattieren. Diese beiden Bestimmungen haben zum Ziel, den illegalen Import, Export und Transfer von Kulturgütern gesetzlich zu verbieten und in der Praxis zu verhindern. Wir hoffen, dass die Beiträge der vorliegenden Nummer in diesem Zusammenhang als nützlich erweisen: einerseits um zu verstehen, was auf dem Spiel steht, und andererseits um Wege zu weiteren Forschungen zu eröffnen.

*Sébastien Guex und Chantal Lafontant Vallotton*
*(Übersetzung: Albert Schnyder, Basel)*

*Anmerkungen*

1 Vgl. die Beiträge von Sébastien Guex, Andrea F. G. Raschèr und Natalia Tikhonov in dieser Nummer.
2 Vgl. zur Konzentrationsbewegung auf dem Kunstmarkt und zum Machtverlust der Galerien zu Gunsten der Messen und der Auktionshäuser Françoise Benhamou, Nathali Moureau und Dominique Sagot-Duvaroux, «Les galeries d'art contemporain: des entreprises très vulnérables», *Problèmes économiques* 2.692 (13 12. 2000), 9–13; Raymonde Moulin, *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies,* Paris 2000, 58–74.
3 Zum Beispiel: Christian von Faber-Castell, «75 Jahre Verband schweizerischer Antiquare und Kunsthändler», *Weltkunst* (1986), 3796–3797; *La réglementation suisse de l'importation et de l'exportation des biens culturels.* Akten zu einem Podium vom 15. April 1994, Zürich 1994, (Etudes en droit de l'art 5); Christian von Faber-Castell, «Kunsthandel in der Schweiz», *Weltkunst* (1995), 1459.
4 *La réglementation suisse* (wie Anm. 3), 73.
5 Vgl. namentlich die Arbeiten, die vom Centre du droit de l'art in Genf in der Reihe *Etudes en droit de l'art* herausgegeben werden, darunter jüngst: Andrea Francesco Giovanni Raschèr, *Kulturgütertransfer und Globalisierung,* Zürich 2000 (Etudes en droit de l'art 12).
6 Vgl. den Beitrag von Andrea F. G. Raschèr in dieser Nummer.

7 Vgl. den Beitrag von Laurent Flutsch in dieser Nummer.
8 *La réglementation suisse* (wie Anm. 3), 114.
9 Vgl. den Beitrag von Andrea F. G. Raschèr in dieser Nummer; Emmanuel de Roux, Roland-Pierre Paringaux, *Razzia sur l'art,* Paris 1999.
10 Olivia Berger, «Les ports franc et les autres moyens d'importation des objets d'art en franchises des droits à l'importation en Suisse et dans la communauté», in Pierre Lalive, Marc-André Renold (Hg.), *Le commerce international de l'art en droit international privé. Recueil des travaux de séminaire des étudiants,* Bd. 1, 1992–1993, 325–353. Das Dokument wurde von Herrn Prof. Pierre Lalive, Genf, freundlicherweise zur Verfügung gestellt.
11 Äusserung von Dan Klein, Direktor von Christie's in Genf, im Jahr 1992 im *Giornale dell'Arte* (März 1992), 2. Zit. nach Stella Frigerio, «Commerce de l'art: discrétion d'abord», *Passage. Magazine culturel suisse* 18 (1995), 36–38.
12 Berger (wie Anm. 10), 336.
13 Esther Tisa Francini, Anja Heuss, Georg Kreis, *Fluchtgut – Raubgut. Der Transfer von Kulturgütern in und über die Schweiz 1933–1945 und die Frage der Restitution,* Zürich 2001. Hervorzuheben ist ferner: Thomas Buomberger, *Raubkunst – Kunstraub: Die Schweiz und der Handel mit gestohlenen Kulturgütern zur Zeit des Zweiten Weltkriegs,* hg. v. Bundesamt für Kultur (BAK) und Nationale Informationsstelle für Kulturgüter-Erhaltung (NIKE), Zürich 1998; Matthias Frehner, Das Geschäft mit der Raubkunst. Fakten, Thesen, Hintergründe, Zürich 1998.
14 Vgl. den Beitrag von Esther Tisa Francini in dieser Nummer.
15 Moulin (wie Anm. 2).
16 Vgl. u. a. den Beitrag von Paul-André Jaccard in dieser Nummer.
17 Vgl. die Beiträge von Manuel Frey und Chantal Lafontant Vallotton in dieser Nummer.
18 Vgl. den Beitrag von Pascal Griener in dieser Nummer.