Der Wandel des Schweizer Kunstmarkts in den 1930er- und 40er-Jahren : Voraussetzungen und Folgen einer internationalen Neuordnung

Autor(en): **Francini, Esther Tisa**

Objekttyp: **Article**

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

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

Heft 1

PDF erstellt am: **23.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-21602

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

DER WANDEL DES SCHWEIZER KUNSTMARKTS IN DEN 1930ER- UND 40ER-JAHREN

VORAUSSETZUNGEN UND FOLGEN EINER INTERNATIONALEN NEUORDNUNG

ESTHER TISA FRANCINI

Integraler Bestandteil der «Exposition Nationale Lausanne» von 1964, an der die Schweiz «ses forces vives en tous les domaines» sowie «une éloquente synthèse de la vie économique et culturelle du pays» präsentierte, war eine Ausstellung mit dem Titel «Chefs-d'œuvre des collections suisses de Manet à Picasso».[1] Der Bedeutung der Schweizer Kunstsammlerinnen und -sammler wurde dadurch gebührend Anerkennung gezollt. Grundsätzlich bleiben diese allerdings gerne diskret im Hintergrund, insbesondere wenn es ums Konkrete geht. Die im Katalog aufgeführte Liste mit den 124 Leihgeberinnen und Leihgebern liest sich wie ein Who's who der Kunstsammlerinnen und -sammler in der Schweiz. Darunter befinden sich international bekannte Namen von Industriellen, Bankiers, Kunsthändlern, Dichtern, Verlegern und Ärzten wie Emil Georg Bührle, Otto Dübi-Müller, Walter Feilchenfeldt, Robert von Hirsch, Walter Adolf Jöhr, Hermann Lütjens, Fritz und Peter Nathan, Margarete Oppenheim, Oskar Reinhart, Erich Maria Remarque, Siegfried Rosengart, Ernst Schmidheiny, Albert Skira und Georg Sulzer. Diese Sammler und viele mehr stehen für das bedeutende Angebot an Meisterwerken der modernen Kunst, über welches die Schweiz auch noch heute verfügt. Gleichzeitig ist die Schweiz einer der führenden internationalen Kunsthandelsplätze. Wie ist es dazu gekommen? Welche Rolle spielen dabei die Ereignisse der 1930er- und 40er-Jahre? In welchem Ausmass waren für die Entwicklung des Kunsthandelsplatzes Schweiz Faktoren wie geografischer Standort, Finanzplatz, Neutralität, Fremdenindustrie und viele andere vorteilhaft? Im Folgenden muss gezwungenermassen – auf Grund der Quellenlage und des Forschungsstandes – die Schweiz als Ort für Kunstsammlerinnen und -sammler und weniger als Drehscheibe oder Ort eines beachtlichen Transithandels interessieren.[2] Grundlage des vorliegenden Artikels sind eigene Forschungen, die Sekundärliteratur sowie theoretische und methodische Überlegungen.[3]

GESCHICHTE, KUNSTHANDEL UND DER NATIONALSOZIALISMUS

Die Geschichtswissenschaft hat sich bisher kaum dem Kunstmarkt in der NS-Zeit gewidmet. Sie liess den Kunsthistorikerinnen und -historikern den Vortritt, um gleichzeitig ein spannendes Thema innerhalb der Forschung zur NS-Verfolgungs- und -Beraubungspolitik aus den Augen zu verlieren. Die Geschichte des NS-Kunsthandels wurde im weitesten Sinne in den 1990er-Jahren durch das Schlagwort «Raubkunst» beziehungsweise «Kunstraub» aufgenommen: Es wurden die Raubzüge der Nationalsozialisten wie zum Beispiel des Einsatzstabs Reichsleiter Rosenberg (ERR) untersucht.[4] Anschliessend rückten die Sammlungen der grossen Nazis ins Blickfeld.[5] Die Analyse des Kunstmarkts selber wurde erst seit wenigen Jahren in Angriff genommen. Dabei sind insbesondere der Artikel von Anja Heuss zum Kunsthandel im «Dritten Reich» und die Studie von Jonathan Petropoulos *The Faustian Bargain. The Art World in Nazi Germany* zu nennen.[6]

Welches ist das Bild, das in dieser Sekundärliteratur vom damaligen Schweizer Kunsthandel skizziert wird? Es liegt auf der Hand, dass die Forscherinnen und Forscher sich für die Rolle der Schweiz im Zusammenhang mit «Raubkunst» interessierten. Diesbezüglich sieht Petropoulos in der Schweiz zu Recht einen Satelliten des französischen Markts, wobei die Schweiz gleich dreifach ein attraktiver Markt gewesen sei: Erstens auf Grund der nicht weit greifenden Import- und Exportrestriktionen, zweitens auf Grund des Rechtswesens, welches einen Erwerber nach fünf Jahren als rechtmässig ansieht, auch wenn er in den Besitz von gestohlenem Gut gekommen war, als dritter Grund wird angegeben, dass die Schweizer Händler auf dem deutschen Markt sowie in Paris und Amsterdam als «capable and enthusiastic businessmen» tätig geworden seien.[7] Petropoulos bleibt dem Leser und der Leserin leider die Namen dieser Schweizer Händler schuldig. Bei seinen Ausführungen bezieht er sich zudem grösstenteils auf Hector Feliciano, der innerhalb der ausländischen Literatur der Schweiz wohl am meisten Platz eingeräumt hat.[8] Für Feliciano sind der geografische Standort, die Neutralität, die Rechtslage sowie der Finanzplatz mit seinen kapitalkräftigen Käufern die Faktoren für die unvergleichliche Rolle der Schweiz als «Tauschbörse» innerhalb des internationalen Kunsthandels: Die Schweiz «lieferte» gegen moderne, in Frankreich konfiszierte Kunst alte Meister nach NS-Deutschland. Felicianos Analyse des Kunstmarkts Schweiz beschränkt sich allerdings, trotz dieser allgemeinen und durchaus interessanten Feststellung, auf die bekannten Tauschgeschäfte zwischen dem ERR und einigen Schweizer Händlern und analysiert somit lediglich die Beziehung zwischen dem französischen und dem schweizerischen Kunstmarkt.[9] Ohne

weitere Autoren zu zitieren, kann gesagt werden, dass die Schweiz bisher einzig als ein bedeutender Umschlagplatz für Raubkunst wahrgenommen wurde. Andere Aspekte des Kunstmarkts Schweiz der damaligen Zeit wurden bislang nicht reflektiert.

Neben dieser «Raubkunst-Literatur» sind einige Studien zu Aspekten des Kunstmarkts zu nennen. Interessant ist dabei, dass diese vor allem Händlern gewidmet sind, wie Hugo Keith Weihe – der selber spannende Abhandlungen zum Zusammenhang von Geld und Kunst verfasst hat[10] – feststellt, zum Beispiel zu Daniel-Henry Kahnweiler, Alfred Flechtheim und Siegfried Rosengart.[11] Eine aufschlussreiche Arbeit spricht vom Münchner Kunsthandel und unternimmt über die Kunsthändlerfamilie Thannhauser einige «Abstecher» in die Schweiz. Die NS-Zeit ist, wenn auch nicht tief greifend behandelt, so doch in die Analyse mit einbezogen.[12] Wenn Abhandlungen allgemeiner Art zum Kunstmarkt vorliegen, dann betrifft es allerdings meist nicht die NS-Zeit oder hört in den 1930er-Jahren auf, um sofort in die 1950er-Jahre überzugehen und damit zum Boom in der Nachkriegszeit.[13] Auch der 1998 vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft herausgegebene, sehr reiche und an Informationen einmalige Sammelband geht auf die Zeit der 1930er- und 40er-Jahre kaum kritisch ein. Wie dieses Übersichtswerk sind Abhandlungen zu Sammlungen, grösstenteils monografisch, sehr beliebt.[14] Wenn auch auf den folgenden Seiten von Sammlungen die Rede sein wird, so liegt der Grund dafür darin, dass angesichts der fehlenden Forschung und auf Grund der doch zahlreich bekannten und seit Neuestem gut erforschten Schweizer Sammlungen, der Kunstmarkt vorläufig praktisch nur über diese Sammlungen – private und öffentliche – untersucht werden kann. Methodisch mag dies relativ einfältig anmuten, ist allerdings dahingehend legitimiert, dass der Kunstmarkt ansonsten mit dem heutigen Forschungsstand kaum fassbar ist. In diesem Sinne gilt hier die Annahme, dass eine Sammlung immer auch den Kunstmarkt reflektiert, das Angebot zu einer bestimmten Zeit, die Modeströmungen, die Ankaufspolitik des Sammlers sowie die Beratungstätigkeit eines begleitenden Händlers.

Die Suche nach Quellen zum Kunstmarkt erweist sich als sehr schwierig: Archive von Kunsthändlern und Auktionshäusern sind öffentlich nicht zugänglich, sofern überhaupt Quellen aus dieser Zeit vorhanden sind. Denn, so schreibt Walter Feilchenfeldt, Sohn einer der berühmten Berliner Kunsthändler, über das Archiv seines Vaters: «Die Unterlagen sind bis 1918 ziemlich vollständig, aber während der deutschen Inflation in den 1920er Jahren und während der Depression in den frühen 1930er Jahren, die den Kunsthandel hart traf, wurde die Information unvollständig, und jedermann versuchte, schriftliche Beweise zu vermeiden. Nach 1933 war es gefährlich und riskant, Kunstwerke aufzulis-

ten, und man schmuggelte sie aus Deutschland in die Nachbarländer.»[15] Museen öffnen ihre relativ reichen und für die Geschichte des Kunsthandels durchaus zentralen Archive mittlerweile zu einem Teil, sodass diese Bestände für die Kunsthandelsforschung verwendet werden können. Publiziertes Material, wie Jahresberichte, Sammlungs- und Ausstellungskataloge mögen zwar spannende Akten sein, geben aber nur eine bestimmte Art von Informationen, wie zum Beispiel einen Bericht über eine erfolgreiche Ausstellung, nicht jedoch über den Hintergrund und Umstand eines Bilderankaufs oder den schwierigen Umgang mit privaten Leihgebern. Die von der Zürcher Galerie Aktuaryus herausgegebene Zeitschrift *Galerie und Sammler,* die für die 1930er- und 40er-Jahre überliefert ist, ist eine essayistisch gehaltene Artikelsammlung zu kunsthistorischen Themen; die NS-Kulturpolitik, die Auflösung und gleichzeitige Entstehung neuer Sammlungen, Reflexionen über das Funktionieren des Kunstmarkts und über dessen Entwicklung finden mit keiner Zeile Erwähnung.[16]
Dem Historiker und der Historikerin, der oder die den Kunsthandel während der NS-Zeit erforschen will, liegen also verschiedene Hindernisse im Wege: *Erstens* mangelt es an Akten bei Galeristen, Händlern und Auktionatoren beziehungsweise sind die Akten dem «normal» Recherchierenden grundsätzlich nicht öffentlich zugänglich; *zweitens* ist der Kunsthändler aufs Äusserste bedacht, seine Informationen und Quellen niemandem zu verraten, auch nicht, wenn sie schon über ein halbes Jahrhundert zurückliegen. So bringen hier auch Gespräche mit Zeitzeugen oder Experten nicht viel mehr als persönliche Impressionen und Anekdoten, die wenig über den Handel, sondern viel über das Berufsgeheimnis verraten. *Drittens* gibt es zwar soziologische, ökonomische und rechtliche Analysen des Kunsthandels sowie Abhandlungen zu Teilbereichen aus der Kunstwissenschaft; die Geschichtswissenschaft lieferte bisher jedoch praktisch keine «Vorlagen».[17]

SCHWEIZER KUNSTHANDEL ANFANG DES 20. JAHRHUNDERTS: NACHFRAGE UND ANGEBOT

Der moderne Kunstmarkt entstand zwischen Anfang und Mitte der 1880er-Jahre.[18] Die Schweiz spielte im Gefüge des europäischen Kunsthandels Anfang des 20. Jahrhunderts noch eine sehr untergeordnete Rolle: Erst sehr vereinzelt wurde «international» gehandelt. Wichtige Referenzen waren die internationalen Kunsthandelszentren von Berlin, München, Paris und London. Ab 1900, und dann vor allem nach dem Ersten Weltkrieg, etablierten sich in der Schweiz erste Galerien, die sich mit moderner ausländischer Kunst befassten und somit international tätig waren. Der Schweizer Markt war jedoch

weiterhin – dies betrifft allerdings nur die Bildende Kunst[19] – stark auf nationale und lokale Kunst ausgerichtet, indes machte sich langsam eine Klientel auf, um in grösserem Ausmass französische und deutsche Kunstwerke zu erwerben.[20] In Zürich wurden unter anderem folgende Galerien gegründet, die in ihren Anfangszeiten in Verbindung mit anderen dem Kunsthandel verwandten Geschäftszweigen betrieben wurden, wie dem Verkauf von Rahmen, Malutensilien, Schreibmaterialien und anderem «Zubehör»: Der Kunstsalon Wolfsberg von J. E. Wolfensberger (1911, Zürich), Kunstsalon Bollag (1912, Zürich) sowie die Galerien von Albin Neupert (1913, Zürich) und Gottfried Tanner (1913, Zürich). Die Galerie Tanner war die Vorreiterin in der Rezeption des französischen Impressionismus, die dank Karl Montag, einem in Paris lebenden Winterthurer Kunstschaffenden, vermittelt wurde.[21] Neben Tanner war diesbezüglich allerdings auch die Galerie Vallotton in Lausanne, eine Filiale der berühmten Pariser Galerie Bernheim-Jeune, sowie die Galerie Moos in Genf wichtig.[22] Trug Karl Montag als Vermittler des französischen Impressionismus dazu bei, den Schweizer Kunsthandel zu modernisieren und das Fundament für den zukünftigen florierenden Markt zu legen, so leisteten die Künstler Felix Vallotton und Cuno Amiet ihren Beitrag in die gleiche Richtung. Alle drei zeichnen für die Entstehung der ersten bedeutenden Schweizer Sammlungen ausländischer Kunst verantwortlich.[23] Diese Sammlungen lassen sich der chronologischen Reihenfolge nach in Solothurn, Winterthur, Baden, Zürich, Basel, Bern und St. Gallen lokalisieren.[24]

Der Kunstmarkt hat sich seit Anfang an in Verbänden organisiert: 1911 wurde der Verband schweizerischer Antiquare und Kunsthändler gegründet, als eine «Art Interessengemeinschaft zur Förderung beruflicher und wirtschaftlicher Ziele, zur Wahrung der Standesehre und zum Schutz vor Missbräuchen»,[25] 1923 folgte der Schweizerische Kunsthandelsverband, 1939 die Vereinigung der Buchantiquare und Kupferstichhändler.[26] Mit diesen drei Verbänden konnte der Kunsthandel in den Krisen- und Kriegszeiten gut gerüstet für seine Interessen kämpfen.

Viele ausländische Kunsthandlungen, nicht nur deutsche, sondern auch französische eröffneten ab Ende der 1910er-Jahren Filialen in der Schweiz, vor allem in Luzern.[27] So tat dies auch Heinrich Thannhauser, der in Luzern 1920 mit Siegfried Rosengart eine Galerie gründete; bereits 1928 wurde sie in «Galerie Rosengart vormals Thannhauser» umbenannt. 1919 öffnete die Galerie Gutekunst & Klipstein ihre Tore; die Inhaber der Galerie hatten sich aus Stuttgart nach Bern transferiert.[28] Der Münchner Antiquar Erwin Joseph Rosenthal gründete in Luzern 1931 ein eigenes Geschäft. Dieses wurde später von Gilhofer & Ranschburg übernommen.[29] Gilhofer & Ranschburg selbst wurde von der Wiener Mutterfirma 1923/24 in Luzern gegründet.[30]

Trotz den Problemen der Zwischenkriegszeit waren die 1920er-Jahre auch im Kunsthandel die Golden Twenties.[31] Die relativ stabile Finanzpolitik in der Schweiz führte zu einer weiteren Entwicklung des Kunsthandels, die sich in der erwähnten Eröffnung von zahlreichen Filialen ausländischer Firmen manifestierte und in der lebendigen Ankaufspolitik der Schweizer Sammler. Durch die Internationalisierung des schweizerischen Kunsthandels erweiterte sich der Kreis der potenziellen Klientel auf europäische und amerikanische Sammler, die zu relativ guten Preisen einkauften. Ende der 1920er-Jahre traf die Weltwirtschaftskrise allerdings auch den Kunstmarkt, der sich erst recht nicht mit der «Machtergreifung» Hitlers erholte. Mitte der 1930er-Jahre stabilisierte sich die Lage einigermassen; Sammler traten wieder auf den Markt. Angebote waren, auf Grund der zahlreich «entzogenen» Kunstsammlungen in Deutschland, genügend vorhanden.

Etwas zugespitzt formuliert, lässt sich sagen, dass die Galerien sich erst dann etablierten, nachdem Sammler nationaler, und in geringerer Zahl ausländischer Kunst bereits vorhanden waren. Diese erwarben ihre Objekte anfangs im Ausland und brachten somit die Nachfrage hervor. Das Angebot wurde dann nach und nach durch Galerien, die international tätig wurden, und die von ihnen organisierten wechselnden Ausstellungen erzeugt.[32] Zuerst war also die Nachfrage vorhanden, die während einer kurzen Zeitspanne im Ausland gedeckt wurde; bald wurde allerdings das Angebot auch in der Schweiz breiter und vielfältiger. Wie lässt sich nun die Nachfrage, der Motor also der Entwicklung des schweizerischen Kunsthandels, erklären?

Der erste Weltkrieg – besser gesagt die Neutralität der Schweiz während dieses Konfliktes – führte zu einer Sammlerschicht, die vom Krieg verschont geblieben war. Hans A. Lüthy, Kunsthistoriker und ehemaliger Direktor des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft, sieht in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts den Ursprung des heutigen Sammlerreichtums der Schweiz.[33] Für Max Huggler, langjähriger Museumsdirektor des Kunstmuseums Bern, «zeugt das Sammeln moderner Kunst für denselben Geist der ausreifenden, auf die Gegenwart gerichteten Tätigkeit, wie die Entwicklung auf industriellem und ökonomischem Gebiet».[34] Wirtschaft und Kunst geben also einander die Hand beziehungsweise gehen miteinander. Lüthy zählt zwar die Sammlungen auf, die damals entstanden und noch heute zu den bedeutendsten Schweizer Sammlungen gehören, untersucht jedoch leider nicht näher die Umstände der Entstehung.[35]

VORAUSSETZUNGEN DES WANDELS: UMSTRUKTURIERUNG DER SAMMLERSCHICHTEN

Das Marktgeschehen ist von einem Strukturwandel der Sammlerschichten nachhaltig beeinflusst.[36] Denn der Kunsthandel blüht unter anderem, wenn Sammlungen aufgelöst werden. Dadurch vollzieht sich auf dem Kunstmarkt eine «Neuordnung». Diese allerdings wird erst durch die Entstehung neuer Sammlungen fassbar. Diese Feststellung gilt auch für die NS-Zeit. In Deutschland, Holland und Frankreich wurden während des Nationalsozialismus zahlreiche, vor allem jüdische, Kunstsammlungen aufgelöst; in der Schweiz – aber auch in den USA und in anderen Ländern – entstanden zahlreiche neue.
Bereits die deutsche Inflation von 1923 erschwerte dem Grossbürgertum, den Sammlern und Mäzenen in Deutschland, ihre Kunstankäufe.[37] 1929 kam dann die grosse Krise. Anstatt an Ankauf dachte man an Verkauf. Zahlreiche Sammler gaben ihre Schätze in den Kunsthandel, um an «flüssiges Kapital» zu gelangen.[38] Ab 1933 wanderten infolge der nationalsozialistischen Vertreibungspolitik zahlreiche, vor allem jüdische Sammler, aus. Neben den Destinationen wie Holland, Frankreich, England und Amerika spielte die Schweiz eine nicht unbedeutende Rolle.[39] Inwiefern die Schweiz besonders für Sammlungen französischer Impressionisten und anderer «moderner» Kunst anziehend war, kann nur schwer beantwortet werden. Vermutlich war sie mit ihren bereits bekannten Impressionistensammlern gerade für die emigrierten und auf flüssiges Geld bedachten Sammler attraktiv.[40] Die meisten jüdischen Kunstsammlungen wurden nach 1933 zerschlagen, die Besitzer emigrierten oder wurden in Konzentrationslagern ermordet.[41] Man kann indirekt geradewegs von einer «Vernichtung jüdischer Sammlungen» sprechen.[42] Deutschland erlebte dadurch einen bis heute kaum wettgemachten Substanzverlust. Die Schweiz hingegen bot nicht nur während des Ersten Weltkriegs Unterschlupf für Vertriebene, wie zum Beispiel für den Kunsthändler Daniel-Henry Kahnweiler,[43] und Vermögenswerte, sondern auch während des Nationalsozialismus und des Kriegsgeschehens 1939–1945. Die Unabhängige Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg (UEK) konnte in ihrer Studie aufzeigen, dass mindestens 25 Kunstsammlungen, oder Teile davon, in die Schweiz transferiert wurden und rund ein Dutzend Händler in der Schweiz Zuflucht fanden. Unter den Sammlungen, welche die UEK als Fluchtgut definierte, sind unter anderem zu nennen Charlotte Berend-Corinth, Eva Cassirer, Julius Freund, Curt Glaser, Thekla Hess, Karl Hofer, Max Liebermann, Ilse und Robert Neumann, Carl Sachs und Hugo Simon und Nell Walden.[44] Die Spuren von deren Auflösung sind heute in schweizerischen Museen und Privatsammlungen zu finden: So zum Beispiel hängt ein Renoir aus der Sammlung Eva Cassirers im Kunstmuseum Basel, aus

Curt Glasers Sammlung befinden sich mehrere Munchs im Zürcher Kunsthaus, aus der Sammlung Neumann wiederum lassen sich einige Objekte im Kunstmuseum St. Gallen lokalisieren. Diese Sammlungen wurden grösstenteils von ihren Eigentümern selbst in die Schweiz gebracht, manche gaben dazu den Auftrag. Einige der damals in die Schweiz emigrierten Kunsthändler arbeiten mittlerweile in zweiter Generation in der Schweiz, so zum Beispiel die Galerien Nathan und Feilchenfeldt in Zürich. Die Kunsthändler waren selber teilweise an der Vermittlung von Fluchtgut beteiligt; sie zeichnen nicht zuletzt mitverantwortlich, dass öffentliche und private Sammlungen durch Fluchtguterwerb eine Erweiterung gefunden haben. «Entartete Kunst» sowie Raubgut kamen in deutlich weniger grossem Ausmass in die Schweiz, stellen allerdings durchaus zwei weitere, NS-spezifische Kategorien des damaligen schweizerischen Kunsthandels dar, die in der Forschungsliteratur bisher viel mehr Platz gefunden haben als Fluchtgut.[45]

Um hier eine, wenn auch nur approximative Einschätzung vorzunehmen, können folgende Zahlen in die Diskussion eingebracht werden: Fest steht, dass in der unmittelbaren Nachkriegszeit 70 Bilder und Zeichnungen auf Grund von speziellen rechtlichen Massnahmen des Bundes – des so genannten Raubgutbeschlusses – restituiert wurden; eines wurde aussergerichtlich zurückgegeben; genau sechs Objekte, die ihren Eigentümern ebenfalls während der deutschen Besatzung entzogen worden sein sollen, wurden entweder nicht eingeklagt oder nicht restituiert; einzelne in Deutschland unrechtmässig «entzogene» Objekte gelangten ebenfalls in die Schweiz; ein gutes Dutzend in Frankreich «arisierter» Bilder kam auf verschlungenen Pfaden in die Schweiz; mindestens drei weitere Fälle von potenziellem Raubgut sind auf Grund von privatrechtlichen Auseinandersetzungen in der Nachkriegszeit mit negativem Ausgang für die Kläger zu vermerken;[46] zählen wir noch einzelne in der jüngsten Vergangenheit geführte aussergerichtliche Verhandlungen um erfolgte oder nicht erfolgte Rückgabe hinzu, so gelangen wir auf die runde Zahl von 100 bis anhin bekannten «Raubgutfällen». Während «Raubgut» für uns zumeist mittels Gerichtsakten fassbar wird, so erhalten wir zu Fluchtguttransaktionen Informationen über Museumsakten beziehungsweise Akten einzelner Sammler oder Händler. Die UEK hat – nach Auszählungen in drei Schweizer Kunstmuseen – eine Zahl von 2000 genannt.[47] Damit hätten wir ein Verhältnis von in die Schweiz gelangtem und teilweise restituierten Raubgut zu Fluchtgut, welches die Schweiz meist gar nur als Drehscheibe benutzte, nur sehr vereinzelt in der Schweiz blieb und in der Regel nie restituiert wurde und grundsätzlich auch nicht restituiert werden muss, von 1 zu 20.

Zusammenfassend sollen vier Voraussetzungen aufgeführt werden, die zum Wandel und zur Etablierung des schweizerischen Kunstmarkts beigetragen

haben. *Erstens* war das Angebot in den 1930er- und 40er-Jahren ein spezielles: Es bestand aus den oben erwähnten drei Kategorien Fluchtgut, «entartete Kunst» und Raubgut, wobei ersteres bei weitem dominierte. Mit allen drei Kategorien haben öffentliche und private Sammlungen ihre Bestände erweitert, die einen mehr mit der einen Kategorie, die anderen mehr mit der anderen. Die Galerie Fischer war diejenige, die mit allen drei Kategorien Handel betrieben hatte. *Zweitens* fanden sich in der Schweiz kaufkräftige, potenzielle Käufer, insbesondere des Impressionismus. Der Reichtum, der Geschmack und die Ausrichtung dieser Sammler – also die spezifische Nachfrage – waren bekannt. *Drittens* sind die geografische Situation, die politische Neutralität und gleichzeitige wirtschaftliche Verwicklung mit NS-Deutschland sowie die Gesetzgebung Rahmenbedingungen, welche die besondere Situation der Schweiz ausmachten. *Schliesslich* gilt es das Netzwerk zu betrachten, die Akteure und deren Kontakte. Zahlreiche Kunsthistoriker und Sammler kamen, wenn nicht bereits in den 1920er-Jahren, dann im Lauf der 1930er-Jahre in die Schweiz und pflegten, sofern möglich, weiterhin Beziehungen zu Deutschland. Die öffentlichen Sammlungen, allen voran das Kunsthaus Zürich, die Kunstmuseen Basel, Bern, Winterthur und St. Gallen, dienten für ausländische Kunstsammlungen als Aufbewahrungsort vor dem Zugriff des nationalsozialistischen Deutschlands.[48] Kontakte bestanden also nicht nur zwischen Händlern und Sammlern, sondern auch zwischen Museumsleuten und ausländischen Sammlern und Kunsthändlern.

DIE «NEUORDNUNG» UND IHRE FOLGEN AM BEISPIEL VON SAMMLUNGEN, HÄNDLERN UND AUKTIONSHÄUSERN

Es entstanden in der Schweiz eine «erstaunliche Anzahl von kleinen Sammlungen, auch die grossen wurden weiter ausgebaut. Sie waren meist eher ‹brav›, mit gefälligen Renoirs, Vlamincks, Utrillos, Braques oder klassischen Picassos.»[49] Nicht nur die neuen beziehungsweise grösseren Sammlungen machten die Schweizer Käufer zunehmend bekannt und brachten damit den Schweizer Kunstmarkt ins Rampenlicht des internationalen Kunsthandels, sondern auch die zahlreich nach 1945 gegründeten Galerien leisteten ihren Beitrag zur Etablierung des Schweizer Kunstmarkts. Inwiefern Neuerwerbungen von Schweizer Sammlungen sichtbar gemacht wurden, lässt sich an zwei bemerkenswerten Ausstellungen feststellen: In Zürich fand 1943 eine Ausstellung mit dem Titel «Ausländische Kunst in Zürich» statt, 1945 eine in Basel mit dem Titel «Ausländische Kunstwerke des 20. Jahrhunderts aus Basler Privatbesitz». Beide Ausstellungen zeugen von den Neuerwerbungen, vor allem von privater

Seite. Der Sammlungskonservator eines öffentlichen Museums war im Gegensatz zum privaten Käufer an eine ganze Reihe von Voraussetzungen gebunden: So waren seine Entscheidungen von der Ankaufs- beziehungsweise Sammlungskommission abzusegnen und es standen ihm grundsätzlich weniger Mittel zur Verfügung als dem Privatsammler. Diesen Gegensatz zeigt folgendes Zitat des Kunsthistorikers Gotthard Jedlicka auf: «In diesem Kampf um das Kunstwerk ist dem privaten Sammler vieles erlaubt, was dem öffentlichen Sammler verboten wird, oder was man ihm nur zögernd zugesteht. Der private Sammler kann spekulieren und feilschen; er darf bitten und drohen, sich auf jede Art und Weise verstellen; er geht auch oft bis an die Grenze dessen, was erlaubt, nein: was überhaupt möglich ist. Seine Entschuldigung: er tut es aus seiner sammlerischen Leidenschaft heraus, die zu den heftigsten Leidenschaften gehört.»[50] Der Private kaufte unter Umständen skrupellos: Dies trifft auf Emil G. Bührle zu; im Gegensatz zu ihm standen jedoch viele Sammler, die weder die Mittel noch die Moral hatten, geraubte Impressionisten anzukaufen. An der Zürcher Ausstellung wurde nicht nur Fluchtgut ausgestellt, sondern auch einige Bilder, die als Raubgut bezeichnet werden könnten, nämlich in Paris «arisierte» Bilder, die über den schweizerischen Kunsthandel Eingang in Privatbesitz gefunden haben.[51] Nicht nur Emil G. Bührle erweiterte seine Sammlung in der fraglichen Zeit, sondern auch zahlreiche andere Sammlerinnen und Sammler: Othmar Huber (Glarus), Karl und Jürg Im Obersteg (Zürich), René und Madeleine Junod (La Chaux-de-Fonds), Hermann und Margrit Rupf (Bern) und Arthur Stoll (Basel), um nur einige zu nennen.[52] Auf Grund dieses Befundes kann wohl nicht mehr von einem abgeschnittenen, stagnierenden oder gar toten Kunsthandel in der damaligen Zeit gesprochen werden. Ebenfalls wird hier die eingangs vorgebrachte Bemerkung bestätigt, nämlich dass ein zentraler Faktor des Kunsthandels die Auflösung von Sammlungen ist. Die zahlreich in den 1930er- und 40er-Jahren «vernichteten» Sammlungen liessen in der Schweiz – und auch anderswo – neue entstehen.

Wenn sich nun Mitte des 20. Jahrhunderts die Schweiz um einiges reicher an «moderner» Kunst präsentierte, dann ist das zwar auf die Auflösung von Sammlungen zurückzuführen. Hinter diesem Phänomen stehen jedoch auch Händler und Galeristen: Einerseits solche, die damals mit deutschen Kollegen weiter handelten, andererseits solche, die sich aus Deutschland in die Schweiz transferierten. Die Schweizer Kunsthändler, allen voran die Galerie Fischer sowie weitere kleinere Kunsthandlungen wie Neupert (Zürich) und Schulthess (Basel), vermittelten zwischen 1933 und 1945 Objekte nach Deutschland, oder anders herum formuliert, gewisse NS-Grössen liessen über Mittelsmänner auf dem Schweizer Kunstmarkt, also bei eben diesen Galerien, Ware einkaufen. So wurden insbesondere die Sammlungen von Adolf Hitler und Hermann

Göring durch Schweizer Angebote «gefüttert». Hitler bezahlte damals die besten Preise überhaupt. Göring beglich seine Rechnungen weniger in bar als denn mit «Raubgut». Dies war der wichtigste Weg, auf welchem Raubgut in die Schweiz gelangte, als Tauschware beziehungsweise als Zahlungsmittel für NS-konforme Kunst.[53] Über andere Sammlungen, wie diejenige von Joseph Goebbels, Albert Speer, Martin Bormann, Heinrich Himmler, Baldur von Schirach ist nicht genug bekannt, damit die Frage nach der Rolle der Schweiz für diese Sammlungen nicht beantwortet werden könnte.[54] Andere Händler, vor allem die aus Deutschland in die Schweiz emigrierten, wie zum Beispiel Fritz Nathan, vermittelten hingegen Fluchtgut in Schweizer Sammlungen. Diese verhalfen, durch den Transfer in die Schweiz, Vermögenswerten und deren Eigentümern zu Sicherheit vor dem NS-Zugriff. Die Rolle dieser Händler ist besonders bedeutsam, da Fluchtgut, wie bereits erwähnt, unter den drei NS-spezifischen Kunstkategorien die wohl am meisten gehandelte war.

Der Kunsthistoriker Claude Lapaire stellte in seinem leider allzu kurzen Artikel fest, dass «au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, les marchands et collectionneurs étrangers, dont plusieurs ont vécu en Suisse, contribuent à affermir le marché».[55] Damit führt auch Lapaire den nach 1945 gefestigten Schweizer Kunsthandel auf die zahlreich in die Schweiz gelangten Händler und Sammler zurück. Auf die Auktionshäuser ist er jedoch nicht eingegangen; deren zunehmende Rolle auf dem Kunstmarkt ist indes nicht vernachlässigbar, wie im folgenden kurz gezeigt wird.

Das Auktionswesen hatte auf dem Kunstmarkt zur Zeit des Nationalsozialismus eine nicht geringe Rolle. In Deutschland selber wurden so genannte Judenauktionen organisiert, in der Schweiz hingegen, vor allem von der Galerie Fischer, «Emigrantenauktionen».[56] Grundsätzlich erfuhren allerdings die Versteigerungen – obwohl sie auf eine jahrhundertealte Tradition zurückblikken können – erst nach dem Zweiten Weltkrieg eine drastische Bedeutungssteigerung und exponentiell steigende Umsatzzahlen im Handel mit Kunstwerken.[57] Bis dahin kauften die Sammler meist durch Händler beziehungsweise liessen sich an Auktionen durch Händler vertreten. Während des Kriegs und auch bereits vorher hatte in der Schweiz das Auktionshaus von Theodor Fischer in Luzern eine bemerkenswerte Bedeutung inne: Es veranstaltete «Emigrantenauktionen», sodass die Flüchtlinge ihre in die Schweiz gebrachte Ware auf dem «freien» Markt verkaufen konnten. Vermutlich war der Weg über die Auktion für die Flüchtlinge der bessere als über Händler und Zwischenhändler.[58] Wie Fischer organisierte auch Sotheby's «Emigrantenauktionen» und gewann dadurch die Vorreiterrolle gegenüber Christie's.[59] Auch Parke-Bernet, das New Yorker Auktionshaus, florierte während des Zweiten Weltkriegs: Ausschlaggebend war wohl Ware ebenfalls aus «Emigranten-

kreisen».[60] In Paris war es das «Hôtel Drouot», das unter deutscher Besatzung florierte. In diesem Zusammenhang ist zu fragen, ob die Auktionshäuser sich unter den Entwicklungen in der Zeit des Nationalsozialismus in ihrem Wirken bekräftigt sahen und somit gestärkt in die Nachkriegszeit aufbrechen konnten.

BLINDER FLECK: KUNSTHANDELSPLATZ – FINANZPLATZ

Christian von Faber-Castell sieht hinter den Entwicklungen des Kunsthandels- und des Finanzplatzes «die gleichen eidgenössischen Nationaltugenden», worunter er die «sprichwörtliche Seriosität», die «ausserordentliche Stabilität der politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse» sowie «Weltoffenheit und Aussenhandelsorientierung» versteht.[61] Tatsächlich war die Schweiz sowohl während des Ersten als auch während des Zweiten Weltkriegs vom Kriegsgeschehen verschont. Kapital floss in die Schweiz und die Schweizer Industrie, das Banken- und das Versicherungswesen blieben intakt. Die Schweiz wurde zu einem Ort des Kunstsammelns, zu einem «Kunst-Machtzentrum», denn wo das Geld hinfliesst, sammeln sich auch Kunstobjekte an. Dass der Schweizer Kunstmarkt in den 1960er-Jahren einen guten Standort hatte, schreibt von Faber-Castell nicht den zu diesem Zeitpunkt in der Schweiz sich etablierenden grossen Auktionshäuser zu, sondern den gut funktionierenden Strukturen und Netzwerken. Diese sind vermutlich nicht nur auf die Kontakte zwischen Händlern, Sammlern und Museen zurückzuführen, sondern auch auf solche der Finanzwelt. Damit ist ein wichtiger Aspekt des blinden Fleckes «Kunsthandelsplatz-Finanzplatz» kurz angesprochen. Über die Tatsache, dass Kunst dem Geld folgt, wurde bereits viel spekuliert, historische Untersuchungen fehlen jedoch weit gehend. In diesem Zusammenhang müsste der Erwerb von Kunst als «Geldwäscherei» und somit die Parallele von und die «Nähe» zwischen Geld- und Kunsttransaktionen untersucht werden. Gleichzeitig müssten Zahlen genannt werden: Höhen der Transaktionen, Bilanzen und Umsätze.

Während der 1930er- und 40er-Jahre hat die Schweiz Vermögenswerte, darunter auch Kunstobjekte, aufgenommen, sei es nun Flucht- oder Raubgut; gleichzeitig verweigerte sie Flüchtlingen den Grenzübertritt. Bedeutende Kunstsammler, die sich früh zur Emigration in die Schweiz entschlossen hatten, fanden allerdings, zusammen mit ihren Sammlungen, Platz in der Schweiz.[62] In diesem Sinne kann gefolgert werden, dass der Nationalsozialismus auch für die Entwicklung des Kunstmarkts Schweiz nicht von geringer Bedeutung gewesen war. Über den Zusammenhang zwischen Kunsthandelsplatz und Finanzplatz muss jedoch weiter reflektiert und geforscht beziehungsweise müsste überhaupt zuerst ein Anfang gemacht werden.

SCHLUSSBETRACHTUNG

Die grosse Depression im Anschluss an die Weltwirtschaftskrise sowie die «Machtergreifung» Hitlers führte zur Auflösung zahlreicher Kunstsammlungen in Deutschland. Der Ausschluss von Kunsthändlern und Kunstsammlerinnen aus dem NS-Machtbereich führte zur temporären respektive permanenten Integration bedeutender Kunsthändler in der Schweiz. Von den Sammlungen, die meist nur vorübergehend von Museen in der Schweiz beherbergt wurden, verblieben meist einige wenige Objekte für immer in helvetischen Händen, öffentlichen oder privaten. Gleichzeitig wurden NS-Kunsthändler während der fraglichen Zeit in der Schweiz toleriert: Die Schweiz hatte sich wirtschaftlich NS-Deutschland angepasst. Durch diese Anpassung, die Niederlassung bedeutender Kunsthändler sowie die Gründung beziehungsweise den Ausbau von Schweizer Kunstsammlungen wurde die Schweiz als Kunstmarkt immer bedeutender. Kapitalkräftige Käufer gab es im damaligen Europa vor allem in der vom Krieg unversehrt gebliebenen Schweiz. Diese begründeten eine «Neuordnung», da sie vom Angebot auf dem Markt – Fluchtgut, «entartete Kunst» sowie Raubgut – profitieren konnten. Es waren vor allem die privaten Kunstsammler und -sammlungen, die dem Kunstmarkt Schweiz nach dem Zweiten Weltkrieg das Prestige verliehen, von dem die Schweiz in der Nachkriegszeit für den Ausbau eines immer wichtigeren Kunsthandelszentrums profitierte.

Die Geschäfte des Kunsthandels sind diskret, so diskret, dass bisher kaum über dessen Mechanismen und Funktionen geforscht wurde. Ein spezielles Kapitel stellen die Jahre 1933–1945 dar, die bisher – bewusst oder unbewusst – unter Historikerinnen wie Kunsthistorikern, bei denen sich diese Lücke vor allem in der Provenienzforschung und in Sammlungsgeschichten manifestiert, übergangen wurde. «Kunsthandelsforschung» wird heute nicht mehr einzig durch «Raubkunstforschung» betrieben, sondern durch die soeben genannte möglichst lückenlose «Provenienzforschung», also durch Geschichten zum Schicksal eines Bildes. Durch dieses Vorgehen könnten nach und nach Akteure, Sammlungen und zahlreiche Einzelheiten benannt und typologisiert werden, um langsam aber sicher ein klareres Bild des Kunsthandels allgemein, im Besonderen jedoch der Schweiz in den 1930er- und 40er-Jahren zu gewinnen. Zuerst müssten indes die Akten des Kunsthandels der Geschichtswissenschaft zugänglich gemacht werden.

Anmerkungen

1 *Chefs-d'œuvre des collections suisses de Manet à Picasso. Catalogue officiel, Exposition nationale suisse,* Lausanne 1964.
2 Zum Transithandel und den Zollfreilagern, ein bislang nicht erforschtes Gebiet, siehe Stella Frigerio, «Commerce de l'art: discrétion d'abord», *Passages / Passagen* 18 (1995), 36–37.
3 Diese Arbeit stützt sich grösstenteils auf die Forschungen der Autorin als wissenschaftliche Mitarbeiterin der Unabhängigen Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg (UEK), die publiziert sind in Esther Tisa Francini, Anja Heuss, Georg Kreis, *Fluchtgut – Raubgut. Der Transfer von Kunst- und Kulturgütern 1933–1945 und die Frage der Restitution* (Veröffentlichungen der UEK, Bd. 1), Zürich 2001. Die Autorin verwendet für diesen Artikel keine Akten aus Privatarchiven, die für die UEK ausgewertet wurden.
4 Lynn H. Nicholas, *Der Raub der Europa. Das Schicksal europäischer Kunstwerke im Dritten Reich,* München 1995 (englische Originalausgabe 1994); Hector Feliciano, *Le musée disparu. Enquête sur le pillage des œuvres d'art en France par les Nazis,* Paris 1995 (deutsche Erstausgabe 1998); Anja Heuss, *Kunst- und Kulturgutraub. Eine vergleichende Studie zur Besatzungspolitik der Nationalsozialisten in Frankreich und der Sowjetunion,* Heidelberg 2000.
5 Jonathan Petropoulos, *Kunstraub und Sammelwahn. Kunst und Politik im Dritten Reich,* Berlin 1999 (englische Originalausgabe 1996); Günther Haase, *Die Kunstsammlung des Reichsmarschalls Hermann Göring. Eine Dokumentation,* Berlin 2000. Letzteres reflektiert zwar den Trend der Historiografie, bringt allerdings kaum neue Erkenntnisse zum Thema.
6 Anja Heuss, «Die Reichskulturkammer und die Steuerung des Kunsthandels im Dritten Reich», in Zentralarchiv des deutschen und internationalen Kunsthandels in Bonn (Hg.), *Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels* 3 (1998), 49–61; Jonathan Petropoulos, *The Faustian Bargain, The Art World in Nazi Germany,* Allen Lane 2000.
7 Petropoulos, *The Faustian Bargain* (wie Anm. 6), 70.
8 Feliciano (wie Anm. 4), 171–178.
9 Feliciano hat sich bei der Bedeutung der Schweiz für diese Tauschgeschäfte insofern geirrt, als dass er sämtliche 28 Tausche der Schweiz zuschrieb. Die Schweiz hatte dagegen nur sechs Tauschgeschäfte mit dem ERR durchgeführt.
10 Hugo Keith Weihe, *Die Ware Kunst. Geschäft mit der Ästhetik,* Zürich 1989; Hugo Keith Weihe, *Künstlerische Qualität und Marktwert,* Zürich 1992.
11 Weihe, *Ware Kunst* (wie Anm. 10), 102. Bei den drei Abhandlungen handelt es sich um: *Daniel-Henry Kahnweiler, Kunsthändler Verleger Schriftsteller* (Ausstellung: Staatsgalerie Stuttgart, 23. 8.–5. 10. 1986), Stuttgart 1986; *Alfred Flechtheim, Sammler – Kunsthändler – Verleger: 1937. Europa vor dem 2. Weltkrieg* (Ausstellung: Kunstmuseum Düsseldorf, 20. 9.–1. 11. 1987), Düsseldorf 1987; Martin Kunz (Hg.), *Von Matisse zu Picasso: Hommage an Siegfried Rosengart,* Konzeption von Ausstellung und Katalog Angela Rosengart (Ausstellung: Kunstmuseum Luzern 19. 6.–11. 9. 1988), Stuttgart 1988.
12 Karl-Heinz Meissner, «Der Handel mit Kunst in München 1500–1945», *ohne Auftrag. Zur Geschichte des Kunsthandels,* Bd. 1, München 1989, 13–102, hier 52 f., 97 f.
13 Für Letzteres siehe z. B.: Robert Lacey, *Die Sotheby's Story. Hinter den Kulissen des internationalen Kunstgeschäfts,* München 2001 (englische Originalausgabe 1998).
Der Aufsatz von Werner J. Schweiger, «Das Kunstinteresse zu heben und auf bessere Wege zu leiten. Vom modernen Kunsthandel in Zürich 1910–1938», in Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hg.), *Die Kunst zu sammeln. Schweizer Kunstsammlungen seit 1848,* Zürich 1998, 57–72, ist ein «Kurzabriss der Zürcher Galerieszene» und endet leider Ende der 1930er-Jahre.
14 Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hg.) (wie Anm. 13); Barbara Basting, «Das Jahrhundert der Sammler», *Du* (Febr. 2000: *Paul Klee. Der Künstler und die Sammlerin*), 2–5.

15 Walter Feilchenfeldt, «Vilnius, International Forum on Holocaust Era Looted Cultural Assets», *Weltkunst* 14 (2000), 2380.
16 *Galerie und Sammler. Monatsschrift der Galerie Aktuaryus,* Zürich 1932–1946.
17 Unter den bisherigen Studien sind die folgenden zu nennen: Thomas Buomberger, *Raubkunst – Kunstraub. Die Schweiz und der Handel mit gestohlenen Kulturgütern zur Zeit des Zweiten Weltkrieges,* Zürich 1998; Georg Kreis, «Die Schweiz und der Kunsthandel 1939–1945», in Matthias Frehner (Hg.), *Das Geschäft mit der Raubkunst, Fakten, Thesen, Hintergründe,* Zürich 1998, 125–134; Tisa Francini/Heuss/Kreis (wie Anm. 3).
18 Peter Watson, *Sotheby's, Christie's, Castelli & Co. Der Aufstieg des internationalen Kunstmarkts,* Düsseldorf 1993 (englische Originalausgabe 1991), 68.
19 Zum schweizerischen Antiquitätenmarkt siehe den Artikel in dieser *traverse* von Chantal Lafontant Vallotton.
20 Siehe Lukas Gloor, *Von Böcklin zu Cézanne. Die Rezeption des französischen Impressionismus in der deutschen Schweiz,* Bern 1986, 169–175, 201–206.
21 Zum Zürcher Kunsthandel zu Beginn des 20. Jahrhunderts siehe Schweiger (wie Anm. 13), 57–72.
22 Gemäss Gloor (wie Anm. 20) wurde die Galerie Tanner erst später für eine Zeit lang von der Galerie Bernheim-Jeune übernommen. Zum Kunsthandel in der französischen Schweiz siehe den Artikel in dieser *traverse* von Paul-André Jaccard.
23 Hans A. Lüthy, «L'origine des grandes collections suisses», *Passages / Passagen* 18 (1995), 51–54, hier 51.
24 Max Huggler, «Die europäische Kunst in den Schweizer Sammlungen», *Chefs-d'œuvre* (wie Anm. 1), o. S.
25 Christian von Faber-Castell, «75 Jahre Verband schweizerischer Antiquare und Kunsthändler», *Weltkunst* 23 (1986), 3794–3799, hier 3796.
26 Tisa Francini/Heuss/Kreis (wie Anm. 3), 63–65.
27 Kunz (wie Anm. 11), 13.
28 Claude Lapaire, «Le marché de l'art», *Historisches Lexikon der Schweiz.* Zu August Klipstein: Roman Norbert Ketterer, *Dialoge. Stuttgarter Kunstkabinett. Moderne Kunst,* Stuttgart 1988, 66–71.
29 Karl Schwarz, «Kunsthandel und Antiquariat», in Siegmund Kaznelson (Hg.), *Juden im deutschen Kulturbereich: ein Sammelwerk,* Berlin 1962, 126–129.
30 Tisa Francini/Heuss/Kreis (wie Anm. 3), 269 f.
31 Kunz (wie Anm. 11), 14.
32 Huggler (wie Anm. 24), o. S.
33 Lüthy (wie Anm. 23), 54.
34 Huggler (wie Anm. 24), o. S.
35 Lüthy (wie Anm. 23), 51–54.
36 Siehe auch: Fritz Hufen, «Kunstprovinz Deutschland», *Magnum, Zeitschrift für das moderne Leben, Der Kunstmarkt* 50 (1963), 42–43, hier 42. Fritz Hufen führt den Gedanken weiter und kommt zum Schluss, dass «die engagierte Verbindung von Sammlern und Händlern, die bis zur Weltwirtschaftskrise und der Emigration dem Markt in Deutschland einen weiten Horizont öffnete» in der Nachkriegszeit nicht mehr existierte.
37 Manuel Frey, *Macht und Moral des Schenkens, Staat und bürgerliche Mäzene vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart,* Berlin 1999, 125–151.
38 Siehe z. B.: Cordula Frowein, «Alfred Flechtheim im Exil in England», *Alfred Flechtheim* (wie Anm. 11), 59–64, hier 59; Weihe, *Ware Kunst* (wie Anm. 10), 106.
39 Siehe bes. Tisa Francini/Heuss/Kreis (wie Anm. 3), 35–52.
40 Die Franzosen wurden in Deutschland eigentlich erst durch jüdische Sammler bekannt. Hervorzuheben sind Eduard Arnold, Max Liebermann, Hugo Simon, Jakob Goldschmidt, Karl Sachs und Max Silberberg. Siehe Karl Schwarz, «Kunstsammler», in Kaznelson (wie Anm. 29), 120–125.

41 Frey (wie Anm. 37), 137; Ketterer (wie Anm. 28), 70.
42 Siehe Artikel von Anja Heuss, «Die Vernichtung jüdischer Sammlungen in Berlin», in Frehner (wie Anm. 17), 97–103.
43 *Daniel-Henry Kahnweiler* (wie Anm. 11), 123–128. Kahnweiler befand sich von Ende 1914, Anfang 1915 bis Februar 1920 in der Schweiz.
44 Tisa Francini/Heuss/Kreis (wie Anm. 3). Siehe auch Feilchenfeldt (wie Anm. 15), 2380. Feilchenfeldt nennt namentlich auch die Sammlungen von Justin Thannhauser, Alfred und Hugo Cassirer, Adolf Edmund Max Katzenellenbogen und Simeon Hirschland.
45 Zu diesen drei Kategorien siehe Tisa Francini/Heuss/Kreis (wie Anm. 3). Flucht- und Raubgut sind analytische Kategorien; die Kategorie der «entarteten Kunst» ist im Gegensatz dazu eine inhaltsbezogene und taucht in der Regel als Fluchtgut, in seltenen Fällen als Raubgut auf.
46 Zu diesen Zahlen siehe ebd., wobei hier die Zahlen leicht korrigiert wurden.
47 Rund die Hälfte dieser Objekte betreffen «entartete Kunst».
48 Tisa Francini/Heuss/Kreis (wie Anm. 3), bes. 82, 165–185. Dieses Phänomen wird auch erwähnt in Bettina von Meyenburg-Campell, *Arnold Rüdlinger, Vision und Leidenschaft eines Kunstvermittlers,* Zürich 1999, 40, 50.
49 Kunz (wie Anm. 11), 23. Siehe auch von Meyenburg-Campell (wie Anm. 48), 127 f., die auf die wirtschaftlichen Gründe des erneuten Aufblühens privater Sammlertätigkeit in der Schweiz nach dem Zweiten Weltkrieg hinweist.
50 Gotthard Jedlicka, «Vom privaten und öffentlichen Sammeln», *Das Werk* 9 (1944), 274–277, hier 275.
51 Tisa Francini/Heuss/Kreis (wie Anm. 3), 78–82.
52 Zu allen Sammlungen siehe Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hg.) (wie Anm. 13).
53 Zu diesen Transaktionen und Mechanismen siehe Tisa Francini/Heuss/Kreis (wie Anm. 3), 144–154, 223–257, 284–288.
54 Zu diesen Sammlungen siehe Petropoulos (wie Anm. 5).
55 Lapaire (wie Anm. 28).
56 Zu den «Judenauktionen» siehe Heuss (wie Anm. 6); zu den «Emigrantenauktionen» siehe Tisa Francini/Heuss/Kreis (wie Anm. 3), 144, 156–163.
57 Weihe, *Ware Kunst* (wie Anm. 10), 189; vgl. Lapaire (wie Anm. 28).
58 Zur Galerie Fischer siehe Tisa Francini/Heuss/Kreis (wie Anm. 3), 143–164.
59 Lacey (wie Anm. 13), 131. Siehe auch Watson (wie Anm. 18), 330 f.
60 Lacey (wie Anm. 13), 147.
61 Von Faber-Castell (wie Anm. 25), 3796.
62 Tisa Francini/Heuss/Kreis (wie Anm. 3), 165.

RESUME

LES CHANGEMENTS DU MARCHE SUISSE DE L'ART DANS LES ANNEES 1930 ET 1940. PRECONDITIONS ET CONSEQUENCES D'UN NOUVEL ORDRE INTERNATIONAL

Après avoir discuté, y compris théoriquement, de l'état ainsi que des possibilités de recherche dans le domaine de l'histoire du marché de l'art durant la période nazie, l'article traite, dans une première partie, de la naissance du commerce suisse de l'art au début du 20e siècle. La crise économique mondiale des années 1930 et la «prise du pouvoir» par Hitler qui, en Allemagne, ont conduit à la dissolution et à la dispersion de nombreuses collections d'art, constituent l'objet central de la seconde partie. Les conséquences de l'exclusion de marchands et de collectionneurs d'art, ainsi que de leurs collections, par le pouvoir nazi sont décrites dans la troisième partie: l'une d'entre elles a été l'intégration en Suisse, temporaire ou permanente, d'importants commerçants d'art. En même temps, le marché helvétique de l'art a connu une mutation considérable qui s'est manifestée en particulier par la constitution de collections privées, par d'amples achats d'art étranger dans des collections publiques ou privées ainsi que par la mise en place d'un nouveau «paysage» parmi les galeries. A cet égard, à côté de l'arrivée de marchands d'art émigrant de l'Allemagne et, dans quelques cas, des pays occupés, c'est l'ouverture de filiales de galeries étrangères qui a joué un rôle déterminant. En effet, dans l'Europe de l'époque, c'est avant tout en Suisse, épargnée par la guerre, que se trouvaient des acheteurs disposant de capitaux élevés. Ceux-ci ont fondé un «nouvel ordre» dans la mesure où ils ont pu profiter de l'abondante offre sur le marché d'œuvres d'art qui étaient soit en fuite *(Fluchtgut)* soit volées *(Raubgut),* ou encore considérées comme «dégénérées» *(«entartete Kunst»)* par les Nazis. Ce sont avant tout ces collectionneurs et collections privés qui, après la Deuxième Guerre mondiale, ont conféré au marché de l'art helvétique ce prestige dont la Suisse a tiré parti, depuis, pour développer un centre de commerce d'art toujours plus important.

(Traduction: Sébastien Guex)