

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 85 (2005)
Heft: 3-4

Rubrik: Dossier : Kunstraub - Raubkunst

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 26.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

- (1) Von Odysseus bis Saddam Hussein
- (2) Spurensuche: Egon Schieles «Tote Stadt III»
- (3) Raubkunst in Schweizer Sammlungen
- (4) Der Handel mit der Gutgläubigkeit
- (5) Ein schlichtes Gemüt – Besuch bei einem Kunsträuber

Kunstraub – Raubkunst

«Ich bin oft weg von zu Hause, manchmal für ein paar Tage, manchmal für mehrere Monate. Bevor ich verreise, muss ich einen Elektriker kommen lassen, der die Bilderleuchten abmontiert, die Bilder aus ihrem Rahmen nimmt und sie in den Tresor bringt. Das ist ein ärgerliches Tun, und ich weiss, dass es nicht gut ist für die Bilder. Wenn ich heimkomme, muss ich wieder den Elektriker holen, die Bilder werden wieder aus dem Tresor genommen, kommen in ihre Rahmen und werden wieder an ihren angestammten Platz gehängt. Selbst wenn ich nur zum Abendessen fortginge, könnte ich nicht sicher sein, dass nicht ein Dieb die Gelegenheit nutzt, um ein oder zwei von meinen Bildern zu stehlen. Viele Jahre lang haben sie mir grosses Vergnügen bereitet; jetzt sind sie eine Sorge geworden.»

Als William Somerset Maugham diese Zeilen im Frühling des Jahres 1962 schrieb, hatte er resigniert. Sein Schlafzimmer war bereits zum Tresorraum, er selbst darob nicht ruhiger geworden. Müde war er vielmehr, müde von der beständigen Sorge um seine wunderbaren Bilder: Monet und Matisse, Gauguin und Toulouse-Lautrec... Schliesslich verzichtete er ganz und liess die Sammlung durch Sotheby's verkaufen. Auch darüber könnte man, müsste man wohl schreiben: über jene Angst, die – als Vorwirkung der schieren Möglichkeit eines Diebstahls gewissermassen – Menschen begleitet, die Kunst nicht nur ihr Eigen nennen, sondern mit ihr leben.

Auf der anderen Seite wäre etwa über die Fertigkeit des Räubers zu berichten, über seine Dreistigkeit mitunter. Über sein Kalkül, wobei die Berichte der Fahnder und Sachverständigen ebenso wie die Statistiken jede Hoffnung auf höhere Motive im Keime ersticken. Wer einen Cézanne stiehlt, handelt nicht aus Kunstsinn oder Leidenschaft. Vielmehr wird es darum gehen, den beraubten Sammler, das bestohlene Museum, die betroffene Versicherungsgesellschaft zu erpressen; eine Heroinlieferung zu bezahlen; Anteile an einer Briefkastenbank zu kaufen; einem von der Justiz bedrängten Waffenhändler Aussicht auf Strafmilderung zu verschaffen, indem er im richtigen Moment mit Hinweisen auf den Verbleib des besagten Cézanne aufwarten kann. Auch der Kunstraub ist offensichtlich nicht mehr, was er einmal («Über den Dächern von Nizza»?) war.

Wie alt das Phänomen als solches ist, geht aus den folgenden Seiten hervor. Unsere Beiträge stammen von Autoren aus vier verschiedenen Ländern und mögen dazu dienen, einen ausgesprochen vielschichtigen Gegenstand wenigstens in Facetten aufzunehmen und neu zu verstehen.

Christoph Frei, Suzann-Viola Renninger

Kunst als Objekt der Begierde, Kunstraub als Gegenstand der Reflexion: ausgehend von der griechischen und römischen Antike, führt uns eine erfahrene Archäologin auf einen ebenso vergnüglichen wie lehrreichen Streifzug durch die europäische Geschichte

(1) Kunstraub – von Odysseus bis Saddam Hussein

Margaret M. Miles

Bei den alten Griechen waren laut Gesetz alle Votivgegenstände, Statuen und anderen Weihgeschenke im Inneren eines Heiligtums Eigentum der jeweiligen Gottheit, dazu auch Haine, Obstgärten und anderer Landbesitz. Die Gottheit konnte – mit dem Tempel als Bank – sogar Darlehen geben und Zins erheben. Im allgemeinen wurden Heiligtümer und ihre Besitztümer von Kriegsgegnern respektiert, doch griechische Historiker kennen auch bemerkenswerte Beispiele von Raub und Plünderung. Der aus athenischer Sicht schlimmste Raub geschah durch die Perser im Gefolge der Invasion von 480/479 v. Chr.; auch während des Peloponnesischen Krieges im späteren 5. vorchristlichen Jahrhundert liessen Athener wie Spartaner den Respekt vor Heiligtümern gelegentlich vermissen. Bis zum Beginn der hellenistischen Epoche wurde es dann fast schon zur Gewohnheit, dass siegreiche Feldherren es als ihr gutes Recht betrachteten, beim Brandschatzen einer Stadt alles mitlaufen zu lassen, was ihnen begehrenswert erschien, und die Römer schlossen sich der Übung an. In den letzten zwei Jahrhunderten vor Christus landeten in Rom Unmengen griechischer Kunst aus griechischen Städten und Heiligtümern.

Als Archäologin habe ich selbst feststellen können, wie die Kriegszerstörungen in antiken Städten Spuren hinterliessen, die noch zweitausend Jahre später sichtbar sind. Im Verlauf unserer Ausgrabungen auf der Agora, dem zentralen athenischen Marktplatz, stiessen die Ausgräber vor ein paar Jahren auf eine mit Bau-

schutt durchsetzte Aschenschicht. «Dies sind «Sullas Trümmer» » erklärten wir Grabungsleiter trocken den Studenten, die das Graben besorgten – ein Bezug auf die Plünderung Athens durch den römischen Feldherrn Sulla 86 v. Chr. aus Rache, nachdem die Athener sich an der Seite des Königs Mithridates von Pontus gegen die Römer gestellt hatten. «Sullas Trümmer» fanden sich in verschiedenen Grabungsstätten des antiken Athen, und sie bestätigen literarische Berichte der Belagerung. Besonders bemerkenswert unter den Gegenständen, die Sulla abgeräumt haben soll, sind einige antike, Inschriften tragende Schilde aus dem Portikus des Zeus, ein berühmtes Gemälde von Zeuxis, einige Säulen vom Tempel des Zeus Olympios, die vielleicht dem Tempel des kapitolinischen Jupiter in Rom zugeordnet waren, sowie die Bibliothek des Aristoteles.

Als wir weiterschaufelten, fanden wir mit Trümmern gefüllte Gruben – Anschauungsmaterial zu Herodots Beschreibung der Plünderung Athens durch die Perser 479 v. Chr. König Xerxes in Person war mit einer Flotte und einer riesigen Armee gekommen, um griechische Untaten in Kleinasien zu rächen und Griechenland in sein persisches Reich einzugliedern. Seine Kriegersleute brannten die Tempel auf der Akropolis nieder, zerschmetterten die Statuen und anderen Weihgeschenke und legten die gesamte Stadt unterhalb der Akropolis in Schutt und Asche. Von seiner Eroberung soll Xerxes mindestens vier athenische Statuen nach Hause in seine Hauptstadt Susa gebracht haben, darunter ein unter dem Namen «Tyrannenmörder» bekanntes Paar, das Harmodios und Aristogeiton darstellte. Die beiden hatten ein Mitglied einer autokratischen, im Athen des 6. vorchristlichen Jahrhunderts herrschenden Familie umgebracht und eine Volkserhebung ausgelöst, die zuletzt zur Einführung einer demokratischen Verfassung in Athen führte. Die Statuen bedeuteten für die Athener derart viel, dass sie ein neues Paar für die Agora in Auftrag gaben, sobald Xerxes aus Griechenland vertrieben war. Mehr als 150 Jahre später soll Alexander der Grosse – als Geste des Respekts vor Athen (das er kurz zuvor in seine Gewalt gebracht hatte) – die Originale aus dem persischen Palast nach Athen zurückgesandt haben. Dort standen sie im Herzen der Agora, zusammen mit ihren Ersatzstücken, während mindestens fünfhundert Jahren.

Die Sitte, besiegte Städte auszurauben, war im Nahen und Mittleren Osten damals schon seit langer Zeit weitverbreitet: aus dem Alten Testament hören wir von mindestens 17 Plün-

derungen des Tempels in Jerusalem im Verlauf vieler Jahrhunderte bis zu dessen endgültiger Zerstörung durch die Römer im Jahr 70 n.Chr. Zu den ältesten geraubten Gegenständen gehört die im Louvre befindliche Stele des Hammurabi mit Inschriften von Rechtsprüchen und Gesetzen. Sie war ursprünglich in Basalt gemeißelt und über zwei Meter hoch und zeigt auf einem Relief Hammurabi, Herrscher von Babylon (seine Regierungszeit dauerte von 1792 bis 1750 v.Chr.), wie er sich dem Sonnengott Schamasch nähert und die göttliche Vollmacht für seine Gesetze erhält. Ungefähr 600 Jahre später wurde die Stele von den Elamitern in einen Palast in Susa im heutigen Iran verschleppt, wo sie 1902 bei Ausgrabungen entdeckt wurde.

Das Schicksal von Kunst in Kriegszeiten – ein Ausdruck, der ungute, ja schreckenerregende Assoziationen weckt: Wikingerüberfälle auf irische Klöster; die Kreuzzüge und die Plünderung Konstantinopels 1204; der Sacco di Roma 1527 oder, ungefähr zur selben Zeit, Pizarros Vernichtung des peruanischen Inkareiches; die Plünderung Prags durch Königin Christina von Schweden, fast ausschliesslich zum Zweck, Rudolfs II. Kunstsammlung an sich zu bringen; Napoleons Beutezug durch Italien und später Ägypten. Noch lebendig im Gedächtnis ist die Ausplünderung Europas durch die Nazis vor und während des Zweiten Weltkrieges. Im Golfkrieg 1991 raubte Saddam Hussein Objekte aus kuwaitischen Museen, einschliesslich in Kuwait ausgegrabener Antiquitäten aus der hellenistischen und römischen Periode, die nun als «verloren» gelten müssen. Führungsmängel im 2. Golfkrieg sind dafür verantwortlich, dass Kunst als Folge der international betrauten Plünderung und Zerstörung des Iraq-Museums Bagdad erneut zum Raubobjekt werden konnte. Auch wenn es scheinen mag, nur wenig hätte sich verändert, existiert heute immerhin ein internationales Rechtssystem, das über die letzten Jahrhunderte entwickelt wurde und dabei antiken Ansichten zu Kunst und ihrer Behandlung im Krieg viel verdankt.

Die erste gestohlene Statue, von der die westliche Literatur berichtet, ist das Palladion, ein glückbringendes Abbild der Athene, das Troja beschützte. Wie man in der Antike weitherum glaubte, wurde die Eroberung Trojas erst dadurch möglich, dass zwei Griechen sich in die Stadt schleichen und das Palladion stehlen konnten: ohne dessen Schutz waren die Troer Listen wie jener mit dem hölzernen Pferd ausgeliefert. Weil

aber der Diebstahl der Statue ein Sakrileg bedeutete, brachte der Verlust des Palladions nicht nur den Troern Unheil. Nach der Überlieferung hatten in der Folge auch viele der siegreichen Griechen deswegen zu leiden – nicht zuletzt natürlich Odysseus, der den Diebstahl ausgeheckt hatte. Besitz von Statuen und Geschichten ihrer Entwendung in Kriegszeiten sind seit den frühesten literarischen Zeugnissen des Westens zur Erklärung des Schicksals von Städten und Helden herbeigezogen worden.

Das historische Interesse der Antike an Statuen, ihrer Aneignung, ihrem Besitz und ihrer Rückgabe spiegelt einen tiefen, allgemeinen Respekt für Plastiken. Dieser Respekt hatte teilweise mit dem Einfluss zu tun, der Bildwerken von Göttern und bedeutenden Menschen zugeschrieben wurde. Statuen waren ein augenfälliger und bedeutungsvoller Teil der visuellen Gestalt öffentlicher Plätze und Tempel. Sie verkörperten Macht, Autorität und Berühmtheit und waren so zahlreich, dass sie in antiken Städten eine Art «zweite Bevölkerung» bildeten; gleich wie lebende Bürger hatten sie jeweils ihren ganz bestimmten Platz. Das Interesse an Skulpturen ist Teil des

Zu den ältesten geraubten Gegenständen gehört die im Louvre befindliche Stele des Hammurabi.

breiteren Interesses daran, was sich in und nach Kriegen abspielt – mit den Gewinnern, mit den Verlierern, und auch mit den bronzenen und marmornen Einwohnern: das Schicksal der Statuen ist eine symbolische Parallele zum Schicksal der Menschen.

Die Wegnahme von Statuen in Friedenszeiten, also nicht durch einen Feind, sondern durch einen römischen Magistraten – ausgerechnet jenen, der das reiche Sizilien eigentlich unter römischem Recht hätte verwalten sollen – ist das zentrale Thema einer Reihe von Reden, die Marcus Tullius Cicero (106 bis 43 v.Chr.) als Plädoyers zur Strafverfolgung des fehlbaren Magistraten verfasst hat. Das Thema der gestohlenen und durch denjenigen Beamten weggeschafften Kunstwerke, der an sich berufen war, Sicherheit und Stabilität auf der Insel zu garantieren, war Ciceros Mittel, um die Eindringlichkeit des Falles für ein römisches Publikum augenfällig zu machen, das vielleicht andernfalls dem Phänomen von Misswirtschaft in einer fernen Provinz mehr oder weniger gleichgültig gegenübergestanden hätte. Diese Reden Ciceros gegen den Proprätor

Verres blieben erhalten, wurden von unzähligen Generationen gelesen und bei vielen Gelegenheiten als Argumentations- und rhetorische Vorlagen verwendet.

Ciceros unkonventionelles Vorgehen sicherte seiner Anklage den Erfolg. Die Zeugenaussagen und die Fülle des vorgelegten schriftlichen Materials waren derart erdrückend, dass Verres gleich nach der Eröffnungsrede am 5. August 70 v. Chr. nach Marseille ins Exil entwich. Der Gedanke allerdings, dass nun damit all die enormen Recherchen und Prozessvorbereitungen für die Katze sein sollten, war nicht nach Ciceros Sinn, und so publizierte er auch die fünf nicht gehaltenen Reden, als ob er sie gehalten hätte.

Als argumentative Bausteine für seinen Fall greift Cicero auf die klassischen Elemente von Misswirtschaft zurück. Er zeigt, wie Verres bei jeder Gelegenheit dem geltenden Gesetz und den Prinzipien «guter» Verwaltung zuwiderhandelt, indem er privaten und öffentlichen Eigentumsrechten, dem Steuersystem und der Rechtsprechung Gewalt antut. Cicero erweitert dann Verres' Tatenkreis auf die Bedrohung des

Staat abzutransportieren. Gemäss Cicero war dieses Standbild den Leuten so teuer, dass Mund und Kinn von den Küssen der Verehrer glattpoliert waren, ähnlich wie beim Petrusbild aus dem 13. Jahrhundert im Vatikan. Während die Schergen des Verres sich in Agrigent eine Stunde abmühten, das Kunstwerk vom Sockel loszubekommen, verliessen die Städter ihre Betten, schnappten sich, was immer Waffenähnliches zur Hand war, versammelten sich und vertrieben die Banditen. Offenbar im Vertrauen darauf, dass die Messiner Lateinisch konnten und wussten, dass «verres» «unkastrierter Eber» bedeutet, schrieb Cicero sizilianischem Witz die Bemerkung zu, dieses Monsterschwein sollte gleichberechtigt wie der berühmte Erymanthische Eber zu den Arbeiten des Herkules gezählt werden.

Mit diesen und anderen Episoden zeigt Cicero Verres als gewählten Beamten, der von den Göttern abgefallen und deshalb zur Gefahr für den Staat geworden ist. Seine gottlosen Taten werden nicht nur als private Übertretungen, sondern als Herausforderungen der Götter dargestellt. Solche rhetorischen Muster waren wohl üblich zu jener Zeit, insofern als sie geeignet waren, bei den Zuhörern Entrüstung auszulösen und das Spezifische des Falles zu einer Sache des öffentlichen Interesses weiterzuentwickeln. Es durfte erwartet werden, dass die Leser der Verrinischen Reden den religiösen Charakter der Statuen und Kunst anerkennen und sich ob Verres' Untaten empören würden.

Cicero stellt Verres' Verhalten in Friedenszeiten demjenigen siegreicher Feldherren in Kriegszeiten gegenüber, insbesondere demjenigen von Marcus Claudius Marcellus, Held im Krieg gegen Hannibal und Eroberer von Syrakus, oder dem Verhalten von Scipio Africanus, der die Karthager besiegt hatte. Beiden Generälen bescheinigte Cicero die Tugend des Masshaltens bei Plünderungen, sowie Mitgefühl, bewiesen durch die Rückgabe bedeutender Statuen an die sizilianischen Städte, denen sie von den Karthagern früher weggenommen worden waren – um später von Verres erneut geraubt zu werden. Das angeblich humane Verhalten von Eroberern beeindruckte spätere Schriftsteller und noch spätere Leser in hohem Masse. Gemäss römischem Recht stand es Eroberern frei, sich aller Besitztümer, Waffen und Bewohner einer besiegten Stadt zu bemächtigen. Im Zuge der Ausdehnung ihrer Militärmacht im Mittelmeer entwickelten die Römer eine Art Standardmethode zur Verwertung der beträchtlichen Beute. Ein Teil davon,

Gemäss römischem Recht stand es Eroberern frei, sich aller Besitztümer, Waffen und Bewohner einer besiegten Stadt zu bemächtigen.

Staates selbst, erzeugt durch Manipulationen der Getreideversorgung, durch die Frevel der Räube-reien, die allen Römern schaden, und durch die Feindschaft, die Verres' persönliche Übertretungen über die Gesamtheit Roms brachten.

Zur Eröffnung lässt Cicero Verres' Werdegang bis zu seiner Statthalterschaft in Sizilien Revue passieren. Die Hauptpunkte unter Verres' Taten im Ausland umfassen den Diebstahl von Gold aus dem Parthenon und den Diebstahl von Statuen aus dem Heiligtum des Apollo auf Delos (die durch eine Fügung des Schicksals dorthin zurückkehrten, da das sie transportierende Schiff Schiffbruch erlitt und die Statuen an den Strand gespült wurden).

Weiter führt Cicero aus, Verres habe nicht gezögert, auch private und geweihte Bildwerke an sich zu bringen, sogar von Freunden wie Gaius Heius, einem reichen Geschäftsmann in der florierenden Hafenstadt Messina. Genauso wie Verres einen privaten Schrein plünderte, so plünderte er in Sizilien öffentliche Tempel. In Agrigent sandte er bewaffnete Sklaven in den Herkulestempel, um die dort angebetete Kultsta-

insbesondere bedeutende Götterstandbilder, wurde im allgemeinen den Göttern geweiht; der Verkauf von Gefangenen produzierte Sklaven, die in der Gesellschaft bald allgegenwärtig wurden; Geld diente zur Finanzierung des Heeres und des Staates. Über den Rest an griechischen Statuen, Malereien, Mobiliar, Wandteppichen, Geschirr, Kleidungsstücken und Juwelen machten sich die Reichen her, deren Raffgier Kritik hervorrief.

Viele reiche Römer jener Zeit sammelten, kopierten und imitierten Meisterwerke; doch geschah dies nicht als Selbstzweck, sondern im allgemeinen zur Dekoration in einem privaten Rahmen. Was Verres zum Kriminellen machte, war nicht sein Interesse an Kunst, sondern die schändlichen Mittel, zu denen er griff, um seiner Neigung zu frönen.

Cicero ist der früheste uns erhaltene Autor, der sich mit Kunsteigentum befasst: Warum schätzen wir [Römer] Kunst? Wer soll «Eigentümer» sein? Eignet der Kunst ein fester Standort, auf den sie gehört? Sollten Sieger in einem Krieg den Unterlegenen je gestatten, ihre Kunstschatze zu behalten? Cicero spielt auf der Zweiteilung zwischen öffentlichem Gebrauch von Kunst und ihrem privaten Genuss; vielfach variiert er das rhetorische Thema des guten, also öffentlichen, religiösen oder Erinnerungszwecken dienenden Gebrauchs von Kunst und ihres schlechten, also privaten, konsumtiven und dekadenten Gebrauchs. Diese verbreiteten und von Cicero formulierten Ansichten wurden dann von späteren römischen Autoren aufgenommen und in anderem Zusammenhang wiederholt, was im Ganzen gesehen den Eindruck einer spezifisch «römischen» Einstellung zu Kunst und Kunstbesitz erweckt.

Als dann viel später, im 18. Jahrhundert, die Diskussion über ethische Aspekte des Kunstsammelns einsetzte, trug Ciceros Darstellung der verrinischen Exzesse zur Bildung der modernen Ansichten über vertretbare Arten von Kunsterwerb bei. Im Kontext einer Abhandlung über internationales Seerecht in Kriegszeiten (1625) zitiert schon Hugo Grotius ausgiebig aus Cicero und anderen antiken Autoren. 1758 ging der Schweizer Jurist Emeric de Vattel in seinem Werk «Droit des gens» über die ciceronischen Kategorien und Grotius' Theorie hinaus, indem er erstmals die Grundlagen für den Begriff «Kulturgüter» als einer geschützten Kategorie legte, verschieden von Immobilien, Edelmetallen, Schiffen, Waffen, Rohwaren und anderem beweglichen Besitz. Er postuliert, dass ungeachtet des Kriegsgrundes

alle Gebäude und Werke der Ästhetik, die der menschlichen Gesellschaft zur Ehre gereichten, verschont werden sollten und dass man sich als Feind des Menschengeschlechtes abstemple, wenn man [irgend jemandem] Kunstwerke wegnähme (Ausgabe J. Chitty, 1844, S. 367). Auch wenn man Statuen nicht länger als numinose, lebendige Abbilder von Göttern betrachtet, ist doch darin übereinzustimmen, dass die Kunst Qualitäten besitzt, die den materiellen Wert bei weitem sprengen und für ein bestimmtes Volk von ganz besonderer Bedeutung sein können.

Ciceros Verrinische Reden machen nur einen kleinen Teil seiner erhaltenen Schriften aus; doch seine Autorität war im England und Frankreich des 18. und frühen 19. Jahrhunderts so gross, dass der darin spürbare Idealismus zum Vorbild genommen wurde und so massgeblich zur Entwicklung von «Kulturgut» als Konzept beitrug. Napoleon und nach ihm Lord Elgin, wurden beide in Presse, Gedichten, Schmäh-schriften und Büchern in Stücke gerissen und für ihre Plünderungen mit Verres verglichen. Lord Byron, eben erst aus Athen zurückgekehrt, wo

Ciceros Darstellung der verrinischen Exzesse trugen zur Bildung der modernen Ansichten über vertretbare Arten von Kunsterwerb bei.

er sich vom angerichteten Schaden unmittelbar hatte überzeugen können, griff Lord Elgin in einer Reihe vielgelesener Satiren und Gedichte an, so im zweiten Gesang in «Childe Harold's Pilgrimage»; das Dauerthema war, dass England in Lord Elgin einen neuen Verres hätte, der seine Vertrauensposition als Vertreter der britischen Regierung dazu missbrauche, Athen um seine geheiligten Altertümer zu bringen.

Die Ausplünderung Italiens durch Napoleon hatte ihren Ursprung in Praktiken, die anlässlich der Invasion Belgiens durch die französische Revolutionsarmee 1794 erdacht worden waren. Dazu gehörte, Gemälde unter dem Vorwand von Kriegsschadensersatz zu requirieren mit dem Ziel, sie dem neueröffneten Louvre einzuverleiben, wo das französische Publikum – für das ein allen überlegenes Kunstverständnis reklamiert wurde – sie sehen und die gleichermassen allen überlegenen französischen Künstler von ihnen profitieren konnten. Experten wurden beigezogen, um vom Besten das Beste auszuwählen. Unter den ersten Stücken, die in Paris ankamen, war der Mittelschrein von Rubens' Kreuzab-

nahme aus der Kathedrale von Antwerpen. Ein Präzedenzfall war nun für die Beschlagnahme von Kunstwerken, besonders aus Kirchen und königlichen Sammlungen, geschaffen. Durch unbillige Verträge fadenscheinig legitimiert, wurde der Präzedenzfall von Napoleon in Italien gierig und im grossen Stil ausgeschlachtet. Zum ideologischen Unterbau gehörten überdies gezielte Nachahmungen römischer militärischer Gepflogenheiten und Triumphzüge. Antike Skulpturen waren erste Wahl, die Hauptstücke aus dem Vatikan, wie der Laokoon und der Apollo von Belvedere, wurden im Triumphzug nach Paris gebracht, mit Plakaten und Transparenten, auf denen dieser Bezug herausgestrichen wurde.

Antoine Quatremère de Quincy, ein führender Künstler und Architekturtheoretiker, publizierte 1796 offene Briefe, in denen er Napoleons Plünderungen anprangerte; 50 Künstler unterschrieben eine Petition, um im gleichen Sinn zu protestieren. In seinen Briefen greift Quatremère zu ciceronischen Argumenten und zitiert sogar aus den Verrinischen Reden, um deutlich zu machen, dass Kunst in die ihr eigene Umgebung

Dank dem Machtwort des Herzogs von Wellington kam es nach Waterloo zum Bruch mit der römischen Tradition.

gehöre. Napoleon selbst, für den Kunst offenbar nicht viel mehr war als wertvolle Beute und mögliches Dekor für Zeremonien, konnte sich mit Verres' Kennerschaft nicht messen. Es ist sogar vermutet worden, seine Forderung nach 500 Manuskripten aus der Bibliothek des Vatikans sei lediglich seiner Lektüre von Plutarchs Schilderung der Plünderungen Sullas in Athen und dessen Behändigung von Aristoteles' Bibliothek zu verdanken.

Nach Waterloo, im Herbst 1815, bestanden die Herrscher in Preussen und in den Niederlanden vehement auf der Rückgabe der geraubten Kunstschatze und sandten Truppen in den Louvre, um unverzüglich mit dem Abtransport zu beginnen. Die Frage der italienischen Kunstwerke schien etwas heikler, da die Italiener in der Schlacht von Waterloo nicht dabeigewesen waren; doch Papst Pius VII. sandte Antonio Canova, um die Sache zu vertreten. Die Pariser Bevölkerung regte sich über die Rückgabe enorm auf; Protestansammlungen drohten auszuarten. Da erklärte der Herzog von Wellington in einem berühmten Brief vom 23. September 1815, dass

Kunstwerke in ihre ursprüngliche Umgebung gehörten und nicht Objekt militärischer Begehrlichkeit sein dürften, und er erteilte die Erlaubnis für die Rückgabe der Gemälde, Skulpturen und Archive an Italien.

So wurden im Schutz eines Polizeikordons der Löwe und die Pferde von San Marco vom Arc de Triomphe heruntergeholt und nach Venedig speidiert; der Löwe wurde dabei beschädigt, jedoch später repariert. Auch Laokoon und der Apollo von Belvedere kamen, nebst vielem anderen, in die Transportkisten; aber weil so zahlreiche Gemälde in kleinere Städte in ganz Frankreich weggeschafft worden waren in der klaren Absicht, sie zu behalten, gehen moderne Schätzungen zu den Rückgaben von lediglich 55 Prozent dessen aus, was quer durch Europa gestohlen worden war. Immerhin, dank dem Machtwort des Herzogs von Wellington gab es nun erstmals einen klaren Bruch mit dem typisch römischen Verhalten im Krieg und dessen langer Weiterführung in der abendländischen Geschichte.

Francis Lieber, ein preussischer Veteran von Waterloo, wanderte in die USA aus, wo er ein angesehener Rechtsprofessor wurde. Auf Ersuchen von Präsident Lincoln verfasste er 1863 ein Militärgesetz für die Unionsarmee, in dem Kulturgüter unter Schutz gestellt sind. Liebers Gesetz fand bei den europäischen Juristen soviel Anklang, dass es als Grundlage für die Haager Konvention von 1907 und andere internationale Abkommen diente. Selbst wenn die Konventionen von der Einhaltung durch die Staaten abhängen und ihnen in den zwei Weltkriegen der Schutz kulturellen Eigentums nicht gelang, sind sie dennoch wichtige Errungenschaften.

Ciceros Entrüstung wäre heute wohl nicht kleiner. Gemälde werden zu überrissenen Preisen verkauft; die Folgen der Nazi-Raubzüge werden erst nach und nach in ihrem Ausmass erkannt; die Eigentumsverhältnisse von als «Kulturerbe» bezeichneten Kunstwerken bleiben bitter umkämpft; rund um die Welt werden archäologische Fundstätten ausgeraubt und ihre Schätze an private Sammler verkauft. Und wie die Räubereien des Verres damals nicht nur den Sizilianern, sondern allen Griechen und Römern zum Schaden gereichten, so geschehen die heutigen Räubereien und Verluste von Kunstschatzen uns allen zum Schaden.

Der vorliegende Beitrag wurde von Reinhart Fischer aus dem Englischen übersetzt.

MARGARET M. MILES, geboren 1952, lehrt seit vielen Jahren Archäologie an der University of California (Irvine). Zu ihren Buchpublikationen gehören «The Athenian Agora XXXI: The City Eleusinion» (Princeton, 1998) sowie «Cleopatra: A Sphinx Revisited» (University of California Press, 2005). Ihr gegenwärtiges Buchprojekt gilt dem Einfluss der verrinischen Anklageschriften Ciceros auf frühmoderne Vorstellungen zum kulturellen Eigentum.

Fehlende Indizien, fehlende Beweise, manchmal auch nur Schweigen: das bis heute ungeklärte Schicksal der Kunstsammlung des jüdischen Kabarettisten Fritz Grünbaum verdeutlicht beispielhaft, wie schwierig sich die Arbeit der Provenienzforschung mitunter gestaltet.

(2) Spurensuche: Egon Schieles «Tote Stadt III»

Sophie Lillie

Im Rahmen einer bemerkenswerten Ausstellung vom Herbst 1956 zeigte die Berner Galerie Klipstein & Kornfeld drei Gemälde, fünfzig Zeichnungen und Aquarelle sowie eine Farblithographie von Egon Schiele. Mehrere, möglicherweise aber auch alle Gegenstände dieser Werkschau stammten nachweislich aus der ehemaligen Sammlung des österreichischen Kabarettisten Fritz Grünbaum, der 1941 im KZ Dachau ums Leben gekommen war. Einbringerin der Gegenstände war Mathilde Lukacs, eine Schwester von Grünbaums dritter Frau Elisabeth, genannt «Lilly», die 1942 im KZ Maly Trostinec ebenfalls ermordet worden war.

Rund vierzig Jahre später zog diese Ausstellung erneut öffentliches Interesse auf sich. Auslöser war die am 7. Januar 1998 erfolgte Beschlagnahme eines der aus Bern stammenden Bilder – das 1911 entstandene Gemälde «Tote Stadt III» von Egon Schiele – durch den New Yorker Staatsanwalt Robert M. Morgenthau. Das Gemälde befand sich als Leihgabe des Wiener Leopold-Museums im Museum of Modern Art in New York und war eines von zwei Schiele-Bildern, das eingezogen wurde, nachdem Eigentumsansprüche bekannt geworden waren. Die New Yorker Beschlagnahme entfachte 1998 – also in unmittelbarer Folge des Schweizer Bankenskandals – erstmals die öffentliche Auseinandersetzung mit dem Thema NS-Raubkunst. Der Medienskandal drohte sich auf sämtliche

österreichischen Museen auszuweiten. Um den Schaden zu begrenzen, stellte die österreichische Bundesregierung im November desselben Jahres die Weichen zur Schaffung des Bundesgesetzes über die Rückgabe von Kunstgegenständen aus den Bundesmuseen und öffentlichen Sammlungen (BGBl. 1998/I/181). Seit 1998 überprüfen nun engagierte Provenienzforscher in den einzelnen Häusern sämtliche Erwerbungen aus den Jahren 1938 bis 1945 sowie der Nachkriegszeit. Hunderte von Gegenständen, darunter auch Hauptwerke wie Gustav Klimts «Landhaus am Attersee» (1914), konnten im Laufe der letzten sechs Jahre an deren rechtmässigen Eigentümer restituiert werden.

Wie für andere Arten der Enteignung auch, galt für den Raub von Kunst- und Kulturgütern unter dem NS-Regime der Grundsatz, dass die Opfer die Kosten ihrer eigenen Vertreibung und Vernichtung trugen. Wirtschaftlich gesehen, bot der Kunsthandel mit Nachbarländern wie der Schweiz die Möglichkeit der Beschaffung ausländischer Devisen; auch die Rolle des Schwarzmarkts war – und bleibt – für Raubkunst nicht unbeträchtlich. Auf ideologischer Ebene war die politische Rolle vorrangig, die der bildenden Kunst vom NS-Regime eingeräumt wurde. Privilegiert wurde die deutsche und österreichische Malerei des 19. Jahrhunderts, der man als Gegenpol sogenannte «entartete» Kunst entgegensetzte. Ausgehend von der Person Hitlers, der sich selbst gerne als verkannten Künstler stilisierte, etablierte sich unter der NS-Elite eine weitreichende Kultur des Sammelns, die sich neben dem Aufbau persönlicher Kunstsammlungen die Schaffung eines monumentalen Museums in Linz zum Ziel setzte.

Die Bezeichnung «Raubkunst» bedarf einer Nuancierung insofern, als man sich nicht mit manifestem Raub, sondern mit scheinlegalen Entziehungsmechanismen konfrontiert sieht. Kunstgegenstände wurden vom Finanzamt gepfändet, von der Zentralstelle für Denkmalschutz für die Ausfuhr gesperrt, vom Wiener Magistrat «sichergestellt», von der Gestapo beschlagnahmt. Im Spannungsfeld dieser anfänglich stark miteinander konkurrierenden Behörden wurde ein hochbürokratischer, systematisch agierender Entziehungsapparat aufgebaut. In Österreich federführend war die Vermögensverkehrsstelle im Wirtschaftsministerium, die man per Reichsordnung vom 26. April 1938 mit der Erfassung sogenannter jüdischer Vermögenswerte beauftragte. 50'000 Einzelanmeldungen waren per Stichtag

Aus Anlass des 125. Geburtstags von Fritz Grünbaum läuft im Österreichischen Theatermuseum in Wien bis zum 8. Mai 2005 eine Ausstellung unter dem Titel «Grüss mich Gott! Fritz Grünbaum». Im Frühjahr 2006 wird die Ausstellung im Mährischen Landesmuseum in Brünn zu sehen sein.



Egon Schiele, «Tote Stadt III», 1911

vom 30. Juli 1938 eingegangen, der geschätzte Gesamtwert angemeldeter Privatvermögen belief sich auf über zwei Milliarden Reichsmark. Die Vermögensanmeldungen dienten in erster Linie der Bemessung der sogenannten «Reichsfluchtsteuer» und «Judenvermögensabgabe», die bei jeweils 25 Prozent des Gesamtvermögens angesetzt waren. Sie umfassten sämtliche Vermögenskategorien und erforderten bei Kunst- und Luxusgegenständen eine detaillierte Bewertung durch einen gerichtlich beeideten Schätzmeister.

Diese Schätzgutachten dienten zugleich der Vorlage bei der Zentralstelle für Denkmalschutz, die für die Erteilung einer Ausfuhrgenehmigung zuständig war. Unter Heranziehung der vorgelegten Sammlungsinventare und im Lokalaugenschein trafen die Beamten der Zentralstelle ihr Urteil darüber, welche Kunstwerke von nationaler Bedeutung und daher mit der Ausfuhrsperrung zu belegen seien. Rechtsgrundlage hierfür bildete das Denkmalschutzgesetz aus dem Jahr 1923 (BGBl. 80/1923), das, indem es ein Ausfuhrverbot von Kunstwerken ermöglichte, nach dem «Anschluss» zu einem gewaltigen Instrument der

Enteignung umfunktioniert wurde. Die aus vorübergehend konservatorischen Bedenken gesperrten Gegenstände liess die Zentralstelle aufgrund der Gefahr ihrer Verbringung ins Ausland durch die Magistratsabteilung 50 «sicherstellen», sie wurden nach Ausscheiden des sogenannten «Führervorbehaltes» unter den heimischen Museen aufgeteilt.

Die restlichen, für den Export freigegebenen Objekte konnten als Übersiedlungsgut einer Spedition zur Überstellung ins Ausland übergeben werden. Ihre Eigentümer waren zumeist bereits ausser Landes geflüchtet, ohne jede Gewissheit über die Endstation ihrer Flucht. Kaum jemand hatte eine Vertrauensperson, die die zahllosen für die Abfertigung erforderlichen Formalitäten hätte erledigen können, auch waren in den meisten Fällen bereits Treuhänder und Abwesenheitskuratoren zwischengeschaltet worden. Nach Kriegsausbruch kam dann schliesslich jegliche Kommunikation mit dem Ausland zum Erliegen, und so blieben die Übersiedlungstransporte unabefertigt in Wien zurück.

Bis 1940 waren es insgesamt rund 5'000 Umzugsfrachten, die sich bei den Wiener Speditionen angesammelt hatten. Ab 1940 wurden diese Güter als Feindvermögen von der Gestapo beschlagnahmt und über die eigens zu diesem Zweck von der Speditionsvereinigung gegründete Verwertungsstelle für jüdisches Umzugsgut (kurz: Vugesta) über das Wiener Auktions- und Pfandleihinstitut, das Dorotheum, oder im Freihandverkauf am Wiener Messegelände veräussert. Durch den Verkauf des eingelagerten Gutes sollten die rückständigen Lagerzinsen gedeckt werden, wobei nicht jedes einzelne Stück für sich selbst haftete, sondern die gesamten Umzugsgüter für alle Kosten. Die Elfte Verordnung zum Reichsbürgergesetz schuf 1941 eine der Gröszenordnung dieses Plans entsprechende Rechtsgrundlage, indem sie den zuvor jeweils individuell zu begründenden Entziehungsbescheid durch den pauschal ausgesprochenen, quasi automatisch rechtskräftigen Vermögensfall ersetzte.

Auf dem Wege der öffentlichen Versteigerung und des damit einhergehenden gutgläubigen Erwerbes veranstaltete die Vugesta eine spektakuläre Umverteilung jüdischen Eigentums, deren Rechtmässigkeit vom Gesetzgeber nach 1945 rückwirkend bestätigt wurde. Die Rückstellung beweglichen Vermögens hätte nämlich nur dort erreicht werden können, wo der Erwerber wusste oder wissen musste, dass es sich um entzogenes Vermögen handelte. Durch wöchentlich stattfindenden

dende «freiwillige Versteigerungen», bei denen Möbel und Bilder, Kleidung und Hausrat der Vertriebenen und Deportierten zum Kauf angeboten wurden, hatte man sich der Komplizenschaft breiter Teile der Bevölkerung versichert. Das Dorotheum selbst, das wissentlich Raubgut hehlte, blieb unbehelligt. Die Spuren einzelner Gegenstände verwischten sich nicht zuletzt durch deren Übergang in Privatbesitz, wodurch in Österreich der Anspruch auf Restitution erlosch.

Um diese komplexen Abläufe zu rekonstruieren, bedarf es der aktiven Zusammenarbeit von Kunsthistorikern, Händlern, Sammlern und Museen auf internationaler Ebene. Kein Fall führt dies eindringlicher vor Augen als derjenige Fritz Grünbaums. 1998 wurde die Klage auf Herausgabe der «Toten Stadt III» zwar abgewiesen, das New Yorker Gericht urteilte jedoch nicht über den Anspruch selbst, sondern bestimmte damals lediglich, dass dem Bild freies Geleit nach Österreich zu gewähren sei. Die tatsächliche Provenienz des Bildes blieb somit ungeklärt. Laut dem heutigen Besitzer, Rudolf Leopold, und dem Galeristen Eberhard Kornfeld war die Sammlung niemals enteignet worden, sondern nach Grünbaums Ermordung in den Besitz seiner erbberechtigten Frau Lilly übergegangen. Lilly Grünbaum wiederum soll vor ihrer Deportation die Sammlung an ihre Schwester Mathilde Lukacs übergeben haben, die, aus Österreich fliehend, einzelne Kunstwerke dank deren kleinem Format im Koffer mit sich tragen und somit retten konnte. Diese Darstellung lässt sich aber aufgrund der überaus dürftigen Quellenlage nicht bestätigen.

Zu den wenigen gesicherten Indizien zur Sammlung Grünbaum gehört deren am 20. Juli 1938 erfolgte Schätzung durch den Kunsthistoriker und Dorotheums-Experten Dr. Franz Kieslinger. Schwerpunkt des Kieslinger-Inventars bildeten fünf Ölbilder von Egon Schiele, «Landschaft mit Bäumen und Häusern», «Boote, sich im Wasser spiegelnd» (beide 1908), «Die Selbstseher I» (1910), «Mädchen in Schwarz» (1911) und das aus der Sammlung von Schieles Rechtsanwalt und Nachlassverwalter Dr. Alfred Spitzer stammende Bild «Tote Stadt III» (1911). Grünbaum gehörte somit zu den wichtigsten Schiele-Sammlern seiner Zeit. Seine Begeisterung für die Moderne bezeugen auch mehrere Mappenkonvolute mit Arbeiten vor allem österreichischer und deutscher zeitgenössischer Künstler, darunter Albert Paris Gütersloh, Oskar Koschka, Max Liebermann, Max Pechstein und

Otto Rudolf Schatz, sowie das 1925 entstandene Gemälde «Bläserquintett» des Expressionisten Max Oppenheimer, genannt «Mopp».

Am 8. September 1938 stellte die Spedition Schenker & Co. zuhanden von Lilly Grünbaum bei der Zentralstelle für Denkmalschutz das Ansuchen auf Ausfuhrgenehmigung der Sammlung. Da diese nicht als national wertvoll galt, zudem zeitgenössische Künstler grundsätzlich keiner Anmeldepflicht unterlagen, erfolgte durch die Denkmalbehörde keine Sperre und somit keine «Sicherstellung» des Übersiedlungsgutes durch den Wiener Magistrat. Es deutet jedoch alles darauf hin, dass Schenker & Co. die eingelagerte Sammlung nicht zur Ausfuhr abfertigte, sondern sie, wie in der Mehrzahl vergleichbarer Fälle, vorerst in Wien zurückbehielt. Aus ungeklärten Umständen scheint es aber nach Lilly Grünbaums Deportation zu keiner Beschlagnahme des Übersiedlungsguts als Feindvermögens und zu keinem Zugriff der Vugesta gekommen zu sein.

Wie Mathilde Lukacs, deren Namen erst in den frühen fünfziger Jahren im Zusammenhang mit der Sammlung aufscheint, in den Besitz

Auf dem Wege der öffentlichen Versteigerung jüdischen Eigentums veranstaltete die Vugesta eine spektakuläre Umverteilung jüdischen Eigentums.

von Grünbaums Bildern gekommen ist, bleibt ebenfalls unklar. Von Brüssel aus, wo sie sich gemeinsam mit ihrem Mann niedergelassen hatte, besuchte Mathilde nach Kriegsende in regelmäßigen Abständen ihre Geburtsstadt. Erstmals im Sommer 1948, danach in den Jahren 1951 und 1952, verbrachte das Ehepaar jeweils rund zwei Wochen in Wien. Im Sommer 1954 verlängerte sich aber ihr Aufenthalt auf rund fünf Monate, eine polizeiliche Abmeldung nach Zürich erfolgte kurz vor Jahreswechsel. In den Jahren 1956 und 1958 besuchte das Ehepaar Wien erneut, zuletzt wiederum nicht von Brüssel aus, sondern vom Israelitischen Altersheim in Lengnau im Schweizer Kanton Aargau, wohin sie 1957 übersiedelt waren. Gleichzeitig bemühten sie sich um die Anerkennung einer österreichischen Alterspension und übersiedelten schliesslich um 1959 in das Pensionistenheim der Wiener Kaufmannschaft.

Am 16. Juni 1954, kurz vor ihrer Abreise nach Wien, stellte Mathilde Lukacs von Brüssel aus einen Antrag auf Todeserklärung ihrer Schwester, zog diesen jedoch kurz darauf aus ungeklärten Gründen zurück. Interessant ist, dass dieser

Antrag in die Zeit der ersten Kontaktaufnahme Mathilde Lukacs' mit der Galerie Klipstein & Kornfeld fällt. Einen kausalen Zusammenhang zwischen Todeserklärung und dem Verkauf der Bilder betont auch Kornfeld. Die wesentlichen, in seinem Besitz befindlichen Unterlagen – seine Korrespondenz mit Mathilde Lukacs, Aufzeichnungen über deren Besuche in Bern, Zahlungsbestätigungen sowie Geschäftsunterlagen betreffend die Schiele-Ausstellung im Jahr 1956 –, die möglicherweise zur Sicherung des Tatbestandes beitragen könnten, wurden jedoch nicht offengelegt. Insgesamt rund 110 Gegenstände aus der Sammlung soll Lukacs an Kornfeld verkauft haben. Die Hauptwerke der Sammlung – Schieles «Selbstseher I», das «Schwarze Mädchen» und Oppenheimers «Bläserquintett» – befanden sich jedoch nicht darunter; sie gelten nach wie vor als verschollen.

Einen grossen Teil der 1956 in Bern ausgestellten Bilder erwarb der aus Wien vertriebene Kunsthändler und Schiele-Monograph Otto Kallir, der damit in seiner New Yorker Galerie St. Etienne die erste erfolgreiche Schiele-Aus-

stellung in den Vereinigten Staaten veranstaltete und somit wesentlich zu Schieles Rezeption in den Vereinigten Staaten beitrug. Über Kallir gelangten dann mehrere Bilder in öffentlichen Besitz, so auch die «Tote Stadt III», die Rudolf Leopold 1958 im Tauschweg von Kallir erwarb.

derum über Kornfeld, an den ebenfalls aus Wien stammenden amerikanischen Schiele-Sammler Serge Sabarsky ging.

1998 bot sich der Fall Leopold an, um das tatsächliche Ausmass des Kunstraubes und die Implikation österreichischer Behörden exemplarisch aufzuzeigen. Dafür war es ausschlaggebend, Gegenstände zu identifizieren, die zugleich aus enteignetem österreichischen Besitz stammten und sich zum gegebenen Zeitpunkt in den Vereinigten Staaten befanden, somit also unter die Gerichtsbarkeit der amerikanischen Behörden fielen. In Österreich wäre ein Rechtsstreit, in erster Linie aufgrund von Verjährungsfristen, von vornherein ausgeschlossen gewesen.

Umfangreichen Recherchen zum Trotz bleibt das Schicksal der Sammlung Grünbaums ungeklärt. Paradoxerweise kann weder die Unrechtmässigkeit noch die Unbedenklichkeit des Verkaufes einwandfrei bestätigt werden, da jeglicher Hinweis darüber fehlt, unter welchen Umständen Mathilde Lukacs in den Besitz der Grünbaum-Bilder gelangt ist. Faktisch war sie aber in der Lage, über diese Gegenstände zu verfügen. Die Galerie Klipstein & Kornfeld stellte den rechtmässigen Eigentumserwerb seinerzeit offenbar nicht in Frage, blieb aber bis dato ihren Beitrag zur Aufklärung des Sachverhalts schuldig. Nicht nur die Provenienz der «Toten Stadt III», sondern der Herkunftsnachweis aller anderen aus Bern stammenden Bilder bleibt darum lückenhaft. Die grosse Anzahl dieser Blätter, die sich heute in öffentlichem Besitz befinden, sowie die häufige Ausbietung von Grünbaum-Objekten am internationalen Kunstmarkt – zuletzt im Februar dieses Jahres bei Sotheby's das Blatt «Sitzende mit angezogenem linken Bein» (1917) – bezeugen ein Problem von internationaler Tragweite. Vor allem aber ist der Fall Fritz Grünbaum keine Einzelercheinung, sondern steht beispielhaft für Grundzüge und Modalitäten eines Verbrechens, dessen Nachwirkungen gerade auch im Bereich von Kunst und Kultur bis in die heutige Zeit reichen.

Umfangreichen Recherchen zum Trotz bleibt das Schicksal der Sammlung Grünbaums ungeklärt.

Der Fall der «Toten Stadt» war kein Einzelfall. Mehrere Blätter, die 1956 bei der Galerie Klipstein & Kornfeld ausgestellt gewesen waren, wurden weltweit von öffentlichen Sammlungen erworben. Betroffen waren neben dem Allen Memorial Art Museum am Oberlin College, das 1958 über Kallir das Blatt «Schwarzes Mädchen» (1911) erwarb, namentlich auch das Museum of Modern Art in New York, die Werner Coninx-Stiftung in Zürich, das Santa Barbara Museum of Art, das Art Institute of Chicago, das Carnegie Institute und die Graphische Sammlung Albertina in Wien. Ins Kreuzfeuer der Kritik geriet kürzlich auch die im Jahr 2001 in New York gegründete Neue Galerie für deutsche und österreichische Kunst. Diese besitzt das Blatt «Selbstbildnis im Gefängnis» («Ich liebe Gegensätze», 1912), das der aus Wien vertriebene Sammler Erich Lederer bei Kornfeld erworben hatte und das später, wie-

stellung in den Vereinigten Staaten veranstaltete und somit wesentlich zu Schieles Rezeption in den Vereinigten Staaten beitrug. Über Kallir gelangten dann mehrere Bilder in öffentlichen Besitz, so auch die «Tote Stadt III», die Rudolf Leopold 1958 im Tauschweg von Kallir erwarb.

SOPHIE LILLIE, geboren 1970 in Wien, war nach dem Studium der Kunstgeschichte von 1995 bis 2001 für die Israelitische Kultusgemeinde im Bereich Restitution tätig, zuletzt als Leiterin der Anlaufstelle für jüdische NS-Verfolgte. Seit 2001 ist sie freie Provenienzforscherin. Ihre letztes Buch «Was einmal war: Handbuch der enteigneten Kunstsammlungen Wiens» (Wien: Czernin Verlag, 2003) wurde mit dem Bruno Kreisky-Preis für das politische Buch ausgezeichnet.

Das öffentliche Interesse an der Frage der sogenannten Raubkunst hat seit Mitte der Neunzigerjahre merklich zugenommen. Opfer des nationalsozialistischen Unrechtsstaats wollen heute zu ihrem Recht kommen.

(3) Raubkunst in Schweizer Sammlungen

Andrea F.G. Raschèr

Das öffentliche Interesse am Problem der Raubkunst hat seit Mitte der Neunzigerjahre merklich zugenommen. Privatleute und Forscher durchforsteten die Bestände der Archive und Museen auf der Suche nach Kulturgütern, die unter der nationalsozialistischen Herrschaft konfisziert wurden, verschwanden und bis heute als vermisst gelten. Auch öffentliche und private Museen in Europa und den USA haben inzwischen, zum Teil in gegenseitiger Absprache, mit der Untersuchung der eigenen Bestände begonnen. Diese Vielzahl von Aktivitäten ist immer mehr von internationaler Zusammenarbeit geprägt.

Zu Beginn der Diskussion vor einigen Jahren erschwerten kaum zugängliche oder verschlossene Archive, unterschiedliche Forschungsmethoden und -standards und ein mehr oder weniger geringes Verständnis bei den verantwortlichen Stellen die wissenschaftliche Aufarbeitung in hohem Masse. Auch fehlte es an einer breiten Vernetzung von Informationen und Fachkompetenzen, die von den Untersuchungskommissionen, interessierten Organisationen und einzelnen Forscherinnen und Forschern laufend erarbeitet wurden. Oft mangelte es zudem an der nötigen Sensibilität im Umgang mit den Opfern des nationalsozialistischen Regimes und ihren Rechtsnachfolgern. Den Antragstellern schliesslich machten es die von Land zu Land unterschiedlichen rechtlichen Grundlagen und Vorgehensweisen schwer, mögliche Lösungswege zu erkennen und zu beschreiten. Diese Probleme bestehen immer noch. In der Zwischenzeit hat man sie aber in zahlreichen Staaten angegangen, es wurden internationale Richtlinien im Umgang

mit Raubkunst verabschiedet, und es kam in mehreren Fällen zu einvernehmlichen Lösungen. In diesem Kontext umfasst der Begriff Raubkunst die während des Zweiten Weltkriegs von den Nationalsozialisten in den besetzten Gebieten konfiszierten sowie alle von ihnen seit 1933 in Deutschland beschlagnahmten Kulturgüter.

Die Eroberungs- und Tötungsmaschinerie der Nazis bewirkte nicht nur immenses menschliches Leid, Vertreibung und Zerstörung; sie hinterliess am Ende des Zweiten Weltkriegs auch grosse Beutelager, deren Auflösung und Rückgabe an die ehemaligen Eigentümer manche unserer Nachbarstaaten bis heute vor erhebliche Probleme stellt. Die Schweiz blieb weitgehend verschont, sie wurde nicht besetzt, und – soviel glauben wir inzwischen zu wissen – es kam nie zur heimlichen Bildung umfangreicher Beutelager. Andererseits war in der Schweiz bereits während des Krieges bekannt, dass Vermögenswerte dubioser Provenienz, darunter auch Raubkunst, von Vertretern und Mittelsmännern Nazideutschlands in und durch die Schweiz geschmuggelt wurden. Und wie im Falle aller anderen Kunsthandelsplätze der Welt, fanden die einst gestohlenen und erpressten Kunstwerke in späteren Jahrzehnten ganz legal den Weg auch in Schweizer Sammlungen.

Gut informierte Kreise wussten spätestens im Jahr 1942, dass Raubkunst aus besetzten Gebieten via Deutschland in die Schweiz gelangte. Anfang 1943 und nochmals 1944 warnten die Alliierten alle Staaten vor dem Erwerb solcher Güter und verlangten deren Restitution nach Kriegsende. Die Schweiz kam dieser Forderung mit den Bundesratsbeschlüssen vom 10. Dezember 1945 und 22. Februar 1946 nach. Der erste gab den bestohlenen Eigentümern das Recht, vom gegenwärtigen Besitzer die Rückgabe der Wertsachen zu verlangen, und zwar selbst dann, wenn jener die Sache gutgläubig erworben hatte. Diese Bestimmung stand in grundlegendem Widerspruch zu Art. 932 ff. ZGB, indem sie auch einen gutgläubigen Erwerber zur Rückgabe zwang und im weiteren rückwirkend zur Anwendung kam. Der zweite Bundesbeschluss verpflichtete alle Einwohner der Schweiz, ihnen bekanntes Raubgut zu melden und verhängte Strafen im Unterlassungsfall. Beide Beschlüsse waren bis zum 31. Dezember 1947 gültig. Sie ermöglichten unter anderem die Rückgabe von 71 Kunstwerken an die ehemaligen Eigentümer.

Indes blieben nach Abschluss dieser Aktion drei Fragen offen. Die erste betraf die Wirksamkeit der bundesrätlichen Raubgut-Beschlüsse.

Literaturauswahl:

Thomas Buomberger, «Raubkunst – Kunst-raub». Zürich: Orell Füssli, 1998.

Matthias Frehner (Hrsg.), «Das Geschäft mit der Raubkunst. Fakten, Thesen, Hintergründe». Zürich: Verlag NZZ, 1998.

Esther Tisa Francini, Anja Heuss und Georg Kreis, «Fluchtgut – Raubgut. Der Transfer von Kulturgütern in und über die Schweiz 1933 – 1945 und die Frage der Restitution». Zürich: Chronos, 2001.

Andrea F. G. Raschèr, «Richtlinien im Umgang mit Raubkunst. Die Washingtoner Konferenz über Vermögenswerte aus der Zeit des Holocaust (1998)». In: AJP / PJA, 2/99, S. 155-160.

Hatte man mit den über 70 restituierten Kunstwerken das Gros der Raubkunst in der Schweiz erfasst, oder gab es noch mehr? Die zweite galt den Kulturgütern, die man jüdischen Familien in Deutschland ab 1933 unter der antisemitischen Nazigesetzgebung abgepresst hatte. Die Raubgut-Beschlüsse des Bundesrates betrafen nur die Verluste in den besetzten Gebieten, nicht aber die unter dem Deckmantel formaler Legalität erfolgten Einziehungen jüdischer Vermögenswerte in Nazideutschland vor dem Krieg. Ungeregt blieb drittens der Umgang mit Raubkunst, die erst nach dem Krieg, womöglich über mehrere Stationen des Kunsthandels hinweg, in Schweizer Sammlungen gelangt war. Das schweizerische Privatrecht (insbesondere Art. 934 ZGB) schützte hier ganz klar den gutgläubigen Erwerber.

Soviel zur Situation nach dem Zweiten Weltkrieg. Erst das Verschwinden des Eisernen Vorhangs ebnete den Boden für eine Wiederaufnahme der Diskussion um die «schlafenden Vermögen» der Opfer des Naziregimes. Das Thema interessierte vorerst fast ausschliesslich die wenigen Spezialisten. 1994 erschien mit

Es gab zur Zeit des Zweiten Weltkrieges in der Schweiz ein gehöriges Mass an Opportunismus und Profitdenken.

«Der Raub der Europa» die erste umfassende Publikation zur Geschichte der Raubkunst aus der Feder der amerikanischen Kunsthistorikerin Lynn H. Nicholas. Spätestens mit diesem Buch war nun für die breite Öffentlichkeit ersichtlich, dass die Schweiz während des Krieges eine Rolle als Umschlagplatz für Raubkunst gespielt hatte. Doch erst der heftige Sturm, den die Fragen der nachrichtenlosen Vermögen bei Schweizer Banken und der Goldgeschäfte der Nationalbank im Krieg auslösten, führte dazu, dass die Diskussion um die Raubkunst in der Schweiz noch einmal aufgenommen wurde.

Ende 1996 rief die Schweizerische Bundesversammlung durch einen einstimmig verabschiedeten Beschluss die «Unabhängige Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg» – nach ihrem Präsidenten François Bergier auch als «Bergier-Kommission» bekannt – ins Leben. Auftrag der international besetzten Kommission war es, Umfang und Schicksal der vor, während und unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg in die Schweiz gelangten Vermögenswerte historisch und rechtlich zu untersuchen. Anfang 1997

beauftragten das Bundesamt für Kultur und die Nationale Informationsstelle für Kulturgüter-Erhaltung NIKE den Schweizer Historiker Thomas Buomberger, eine Arbeit über den Kunsthandelsplatz Schweiz für die Jahre 1933 bis 1955 zu erstellen. Im gleichen Jahr erschien zum Thema in der «Neuen Zürcher Zeitung» eine Serie von Aufsätzen aus der Feder nationaler und internationaler Fachleute; sie wurde 1998 von Mathias Frehner in Buchform publiziert. Anfang 1999 schliesslich richtete der Bundesrat die «Anlaufstelle Raubkunst» im Bundesamt für Kultur ein. Als Kompetenzzentrum auf Bundesebene informiert und berät sie Private und Institutionen in allen Fragen zur Raubkunst.

Die umfangreichen Archivstudien von Thomas Buomberger ermöglichten im Herbst 1998 einen ersten Überblick über den Handel mit Raubkunst in der Schweiz. Es bestätigte sich, dass in den letzten Kriegsjahren, namentlich rund um den Luzerner Kunsthändler Theodor Fischer, ein schwunghafter Handel mit Raubkunst betrieben wurde. Daneben gab es offensichtlich eine Anzahl von Händlern und Sammlern, die bei günstiger Gelegenheit gerne ebenfalls in der einen oder anderen Form von diesem Handel profitierten. Buombergers Arbeit zeichnet insgesamt ein Bild, das sich nicht wesentlich von demjenigen vieler anderer Länder unterscheidet. Es gab zur Zeit des Zweiten Weltkrieges in der Schweiz ein gehöriges Mass an Opportunismus und Profitdenken, vor allem aber eine grosse Gleichgültigkeit. Als zweites wichtiges Resultat der Forschungen Buombergers schien es nun doch unwahrscheinlich, dass in der Schweiz noch umfangreiche Raubkunst-Bestände schlummerten.

Im Sommer 2001 legte die Bergier-Kommission unter dem Titel «Fluchtgut – Raubgut» der Öffentlichkeit ihren Bericht zum Handel mit Raubkunst in der Schweiz vor. Die Studie erweiterte und vertiefte den Forschungsstand, ohne ihn grundlegend zu revidieren. Im Zentrum stehen die strukturellen Rahmenbedingungen des Kunstmarkts sowie der Handlungsspielraum der beteiligten Akteure in der besagten Zeit. 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 bewertet werden. Keine Bestätigung fand das Gerücht, die Schweiz habe in grossem Umfang als Drehscheibe für «Raubkunst» fungiert und horte diese noch heute.

Wie steht es um die Rechtsgrundlagen in der Schweiz? – Kauft ein Sammler eine abhanden gekommene Sache auf einer öffentlichen Versteigerung oder im Handel, muss er sie dem Eigentümer lediglich während fünf Jahren und nur gegen Vergütung des von ihm bezahlten Preises zurückgeben (Art. 934 Abs. 1&2 ZGB); danach verfällt der Anspruch auf Herausgabe. Wurde das Kulturgut bösgläubig erworben, kann es der bestohlene Eigentümer hingegen jederzeit entschädigungslos zurückverlangen (Art. 936 ZGB). Kauft ein Kunstsammler somit ein Bild im Wissen, dass es dem Eigentümer gegen dessen Willen entzogen worden ist (bzw. hätte er bei vorschriftsgemässer Sorgfalt wissen müssen, dass...), und es wird Jahrzehnte später bei ihm entdeckt, dann kann der Bestohlene entschädigungslos die Herausgabe verlangen. Diese Norm ist auch auf Raubkunst aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs anwendbar, wenn die Voraussetzung der Bösgläubigkeit gegeben ist. Gutgläubigkeit lässt sich allerdings durch eine Reihe von Handänderungen relativ einfach «herstellen». In etlichen Fällen wechselten Raubbilder in kürzester Zeit mehrmals den Besitzer. Mit welcher Intention dies geschah, sei offen gelassen. Tatsache ist: Je häufiger ein gestohlenen Gut die Hand wechselt, je besser der Ruf des folgenden Käufers ist, desto schwieriger wird es, allen Käufern in der Kette Mangel an gutem Glauben nachzuweisen.

Das Ziel der «Washington Conference on Holocaust-Era Assets» vom Dezember 1998 war die Suche nach gemeinsamen Lösungen in der Raubkunstproblematik und die Verabschiedung eines Katalogs von elf Richtlinien, die internationale Standards für den Umgang mit Raubkunst, namentlich für deren Rückgabe, setzen sollen. Die ersten drei Richtlinien handeln von der Suche nach Raubkunst. Museen sind dazu aufgerufen, die Herkunft ihrer Bestände zu überprüfen; betroffene Institutionen sollen ihre Archive Forschern öffnen. Der erste Schritt bei der Aufarbeitung und Rückgabe der Raubkunst muss sein, festzustellen, wo sich die gesuchten Werke befinden. Genauso wichtig ist es aber auch zu wissen,

was nicht konfisziert oder was den ehemaligen Eigentümern bereits zurückgegeben wurde.

Die vierte Richtlinie befasst sich mit der Bestimmung der Herkunft eines Kunstwerkes. Angesichts der immensen Verschiebungen und Zerstörungen von Akten und Kulturgütern während des Zweiten Weltkriegs und der im internationalen Kunsthandel jener Zeit waltenden Heimlichkeit, lassen sich die Eigentumsverhältnisse in zahlreichen Fällen nicht mehr lückenlos dokumentieren. Diesem Umstand muss bei der Prüfung der Herkunft eines Objektes Rechnung getragen werden, indem die Beweisanforderungen flexibel gehandhabt werden. Die Bestimmung der Herkunft mag alles andere als einfach sein. Rückgaben, die aus Nachforschungen in Museen resultierten, zeigen auf, was heute noch alles möglich ist.

Die Richtlinien fünf bis sieben gelten der Veröffentlichung identifizierter Raubkunstobjekte und relevanter Informationen dazu. Im Vordergrund steht die Verbreitung von Photographien und Beschreibungen der Objekte über die traditionellen oder neuen Publikationsmedi-

Es ist eine moralische Pflicht, einen Anspruch auf Wiedergutmachung zuzulassen.

en wie das Internet. Die Publikation der Information ermöglicht es den Überlebenden und ihren Nachkommen, die abhanden gekommenen Kunstwerke aufzuspüren. Gleichzeitig erfährt die internationale Kunstwelt, ob im Falle eines bestimmten Kulturgutes Fragen offen sind.

Die Richtlinien acht und neun behandeln die Frage, was geschehen soll, wenn ein Kulturgut als nicht zurückerstattetes Raubgut identifiziert worden ist. Es gilt in diesem Fall, eine gerechte und faire Lösung zu finden, die die verschiedenen Interessen berücksichtigt. Grundsätzlich ist festzuhalten, dass es sich hier in erster Linie um eine moralische Frage handelt. Es kann nicht angehen, Ansprüche von Opfern des nationalsozialistischen Unrechtsregimes einfach mit dem Verweis auf Gesetzesregeln von der Hand zu weisen, die für Handelsgeschäfte im Rahmen eines Rechtsstaates erlassen worden waren. Es ist eine moralische Pflicht, die an Leib und Gut geschädigten Opfer als solche anzuerkennen, was auch heisst, einen Anspruch auf Wiedergutmachung zuzulassen. Die Bandbreite für gerechte und faire Lösungen im Sinne des achten Prinzips ist sehr gross. Eine Lösung kann beispielsweise

in der Rückgabe des Kulturguts bestehen oder in der Bezahlung einer Entschädigung an die Vorkriegseigentümer bzw. ihre Rechtsnachfolger. Dieser Weg bietet sich insbesondere dort an, wo sich das Kulturgut im Besitz der öffentlichen Hand befindet. Bei Werken im Besitz eines öffentlichen Museums kann es sich empfehlen, den Eigentumstitel an die ehemaligen Eigentümer zu übertragen und gleichzeitig das Werk für eine bestimmte Zeit als Leihgabe im Museum zu belassen. Bei Werken im Eigentum Privater wird ein Kompromiss in der Regel schwieriger zu finden sein, vor allem, wenn das Objekt in Unkenntnis seiner Herkunft in gutem Glauben erworben wurde. In einem solchen Fall muss eine Interessenabwägung stattfinden, die auf die konkreten Verhältnisse Rücksicht nimmt. Neben der Rückgabe der Werke oder der Bezahlung einer Entschädigung wäre hier die Schenkung an ein Museum im Namen der ehemaligen und der aktuellen Eigentümer ein mögliches Szenario. Die neunte Richtlinie ist dann anwendbar, wenn die damaligen Eigentümer erbenlos verschieden sind. In solchen Fällen können die Kunstwerke

Die Washingtoner Richtlinien von 1998 haben die Raubkunst-Frage zwischen den Eckpfeilern der Freiwilligkeit und der Moral verankert.

beispielsweise verkauft und die Erlöse an einen Fonds für die Opfer des Holocaust ausbezahlt werden. Eine andere Möglichkeit besteht darin, das Kulturgut als Raubkunst deklariert in einem Museum zu belassen.

Die Washingtoner Richtlinien sind zwar rechtlich nicht unmittelbar verbindlich, stellen indes einen Schritt in die richtige Richtung dar und brachten eine neue Dynamik in die Behandlung der komplexen Fragen um die Raubkunst. Das Aufspüren und die Rückgabe von Raubkunst standen von diesem Zeitpunkt an im Zentrum einer koordinierten, internationalen Anstrengung, die freiwillig ist und gleichzeitig aus einer starken moralischen Verpflichtung gegenüber den Opfern des Holocaust erfolgt.

In der Schweiz wurden in den letzten Jahren in mehreren Fällen Einigungen im Sinne der Washingtoner Richtlinien erzielt, zuerst im Fall der «Vénus de Cyrène, Nature morte au bouquet de fleurs» (1930) von Pierre Bonnard. Die deutschen Besatzungstruppen hatten das

Gemälde 1941 aus dem Privathaus des Pariser Kunsthändlers Josse Bernheim konfisziert. 1956 gelangte es über eine Schenkung in den Besitz der Öffentlichen Kunstsammlung Basel. Guy-Patrice Dauberville, der Erbe von Josse Bernheim-Jeune, und das Kunstmuseum Basel fanden im Sommer 1998 zu einer gütlichen Einigung.

Am 4. Oktober 1999 beschloss die Stiftung Bündner Kunstsammlung, das 1876 entstandene Gemälde «Nähsschule im Waisenhaus Amsterdam» von Max Liebermann aus der ehemaligen Sammlung von Max Silberberg vorbehaltlos der in England lebenden Alleinerbin Gerta Silberberg zu übergeben. Der Breslauer Kaufmann Max Silberberg war 1935 von den Nazis gezwungen worden, seine bedeutende Kunstsammlung auf einer sogenannten «Judenversteigerung» zu veräussern. Er starb 1942 im Konzentrationslager Theresienstadt. Das Bild kam 1992 durch ein Legat in den Besitz des Bündner Kunstmuseums.

Es vergeht keine Woche, in der man nicht von Beschlagnahmungen, Rückgabeforderungen oder Rückgaben von Raubkunst liest. Das in den letzten Jahren international aufgeflamte Interesse an der Raubkunst zeigt uns deutlich, wie problematisch der Besitz und Erwerb von Kulturgütern dubioser Provenienz auch nach mehr als einem halben Jahrhundert noch ist. Die Washingtoner Richtlinien von 1998 haben die Raubkunst-Frage zwischen den Eckpfeilern der Freiwilligkeit und der Moral verankert. Inzwischen hat sich auch die Unesco als kulturelles Kompetenzzentrum der Staatengemeinschaft des Themas angenommen. Die Verabschiedung einer entsprechenden Resolution ist in nächster Zeit zu erwarten.

Der ständig wachsende Umfang öffentlich diskutierter und identifizierter Raubkunst zeigt, dass das Thema nichts von seiner Aktualität eingebüsst hat. Im Vergleich zur Problematik der nachrichtenlosen Vermögen ist diejenige der Raubkunst insofern heikler, als es nicht nur um Geldwerte, sondern um Kulturgüter geht. Diese besitzen oft auch einen emotionalen und immateriellen Wert. Diesem zentralen Aspekt ist in Zukunft vermehrt Rechnung zu tragen, nicht nur von Seiten des Bundes und der Kantone. Alle am Kunstmarkt Beteiligten müssen sich bewusst sein, dass Kunstwerke eine Geschichte mit sich tragen, die früher oder später offenbar werden wird – ob man will oder nicht. Ein schwelendes Problem verschwindet nicht einfach, indem man es verdrängt.

ANDREA F.G. RASCHÈR, Doktor der Rechtswissenschaften, ist als Leiter Recht und Internationales im Bundesamt für Kultur und als Dozent für Kulturrecht an verschiedenen Schweizer Universitäten tätig. Als Schweizer Delegationsleiter an den Konferenzen von Washington (1998), Vilnius (2000) und bei der Unesco in Paris (2005) hat er massgeblich an der Ausarbeitung internationaler Instrumente zur Lösung der Raubkunstfragen mitgewirkt.

In Kürze tritt in der Schweiz das neue Kulturgütertransfersgesetz in Kraft, mit Auswirkungen auch auf die Rückforderung gestohlener Bilder. Viele Probleme könnten jedoch vermieden werden, indem etwa für alle gestohlenen Kunstwerke eine Meldepflicht eingeführt und dadurch der Handel mit ihnen erschwert würde.

(4) Der Handel mit der Gutgläubigkeit

Mark Reutter, Charlotte Wieser

Der Kunsthandelsplatz Schweiz gehört zu den bedeutendsten der Welt. Im Jahre 2003 wurden gemäss schweizerischer Aussenhandelsstatistik Kunstgegenstände und Antiquitäten im Wert von 1'150 Millionen Franken in die Schweiz eingeführt und Kunstgegenstände und Antiquitäten im Wert von 1'006 Millionen ausgeführt. Während dieser rege Handel Anlass zur Genugtuung über die Bedeutung des Standortes Schweiz gibt, kommen auch negative Aspekte ins Spiel. So gilt die Schweiz neben den USA, Grossbritannien und Deutschland als wichtiger Umschlagplatz für den illegalen Kunsthandel. Verlässliche Angaben über den konkreten Umfang fehlen. Es wird davon ausgegangen, dass pro Jahr weltweit Kunstwerke im Wert von mehreren Milliarden Dollar illegal den Besitzer wechseln. Anhand zweier Beispiele soll nachfolgend aufgezeigt werden, welche rechtlichen Fragen sich bei der unrechtmässigen Weiterveräusserung von Kunstwerken stellen und wann ein Eigentümer, dem ein Kunstwerk gestohlen wurde, dieses wieder zurückfordern kann.

Im Jahre 1937 wurde von der nationalsozialistischen Regierung des damaligen Deutschen Reiches das sogenannte Einziehungsgesetz erlassen. Gestützt auf dieses Gesetz, wurde dann «entartete» Kunst beschlagnahmt. Als «entartet» galten Kunstwerke von Künstlern der Moderne;

dazu zählten beispielsweise Paul Cézanne, Marc Chagall, Wassily Kandinsky, Paul Klee, El Lissitzky, Edvard Munch oder Vincent van Gogh.

Für die Beschlagnahmungen wurde eine Kommission eingesetzt. Deren Mitglieder durchforsteten im Zeitraum von Juli bis Oktober 1937 deutsche Museen nach «entarteten» Kunstgegenständen und entfernten zahlreiche Kunstwerke. Über den genauen Umfang dieser Beschlagnahmungen bestehen unterschiedliche Auffassungen; die Anzahl der betroffenen Werke dürfte zwischen 16'500 und 20'000 liegen.

Obwohl es angeblich primär darum ging, die Sammlungen deutscher Museen von den verpönten Kunstwerken zu säubern, war auch deren ökonomischer Wert durchaus relevant. Im Jahre 1938 wurde unter dem Vorsitz von Goebbels eine Kommission ernannt, die für die Verwertung der «entarteten» Kunstwerke zuständig war. Verkäufe geschahen in der Folge entweder an Kunsthändler durch beauftragte Kommissionäre oder über gross angelegte Versteigerungen. Für den Handelsplatz Schweiz ist dabei vor allem eine Verwertungsaktion hervorzuheben; im Juni und August 1939 fanden in der Galerie Fischer in Luzern Auktionen «entarteter» Kunstwerke statt, an denen zahlreiche Vertreter in- und ausländischer Museen teilnahmen und Kunstwerke zumeist weit unter deren damaligem Verkehrswert erwarben.

Zu den als «entartet» beschlagnahmten und anschliessend verwerteten Kunstwerken zählte auch die berühmte «Improvisation Nr. 10» von Wassily Kandinsky. Das Werk wurde im Rahmen der Beschlagnahmungen im Jahre 1937 aus einem Museum in Hannover entfernt. Der von der nationalsozialistischen Regierung mit der Verwertung beauftragte Kunsthändler Ferdinand Möller erwarb das Bild zunächst zu einem Preis von 100 US-Dollar für sich selbst und versteckte es in seinem Garten. Erst nach Kriegsende, im Jahre 1951, veräusserte er es an den Schweizer Galeristen Ernst Beyeler. Heute befindet sich das Bild in der Fondation Beyeler in Riehen.

Im Jahre 2001 reichte ein Nachkomme der damaligen Eigentümerin Klage gegen die Fondation Beyeler ein und forderte die Rückgabe des Bildes. Im Rahmen der Beurteilung einer solchen Klage stellt sich nach heutigem schweizerischen Recht zunächst die Frage, ob ein Kunstwerk dem nachmaligen Verkäufer von einem Berechtigten anvertraut oder ob es dem Eigentümer gestohlen wurde. Als anvertraut gilt eine Sache, wenn der Eigentümer diese wissentlich an eine andere

Person (A) übergibt, sei es beispielsweise als Ausleihung oder zur Restaurierung. Überträgt diese Person (A) im Rahmen eines Kaufvertrages die Sache an einen gutgläubigen Dritten (B), kann der Eigentümer diese nicht mehr vom Dritten (B) zurückfordern, da (B) gemäss geltendem Recht das Eigentum daran erworben hat. Dem früheren Eigentümer bleiben höchstens finanzielle Ansprüche gegen denjenigen, der die Sache unberechtigt veräussert hat, also gegen (A). Überträgt der neue Eigentümer (B) die Sache an weitere Personen, stehen dem ursprünglichen Eigentümer gegen diese Personen ebenfalls keine Ansprüche zu. Dies gilt unabhängig davon, ob der neue Erwerber weiss, dass die Sache zuvor vom Entlehner (A) unberechtigt verkauft wurde.

Anders ist der Fall zu beurteilen, wenn die Sache dem Eigentümer gestohlen wurde und vom Dieb (A) an einen gutgläubigen Dritten (B) weiterveräussert wird. Der Eigentümer kann in einem solchen Fall die Sache während einer Dauer von fünf Jahren, gerechnet ab dem Zeitpunkt des Diebstahls, jedem Besitzer abfordern und muss dem gutgläubigen Erwerber keinen finanziellen

Die Schweiz gilt neben den USA, Grossbritannien und Deutschland als wichtiger Umschlagplatz für den illegalen Kunsthandel.

Ausgleich leisten. Hat der gutgläubige Erwerber (B) die Sache jedoch auf einem Markt, anlässlich einer Versteigerung oder von einem Kaufmann erworben, muss er sie zwar ebenfalls während der genannten Frist von fünf Jahren zurückgeben; er kann aber vom Eigentümer die Rückerstattung des bezahlten Kaufpreises fordern (sog. Lösungsrecht). Mit Ablauf der fünfjährigen Frist erwirbt der gutgläubige Käufer (B) das Eigentum; als Eigentümer geniesst er vollen Schutz und kann über sein Eigentum frei verfügen.

Schutz kommt aber nur demjenigen Erwerber zu, der gutgläubig war. Die Gutgläubigkeit des Erwerbers wird bejaht, wenn dieser nicht wusste und auch nicht wissen musste, dass er die Sache von einer Person erwarb, die zum Verkauf beziehungsweise zur Verfügung über die Sache nicht berechtigt war. Hatte der Erwerber Kenntnis von der Unrechtmässigkeit eines Verkaufs, fehlt ihm die Gutgläubigkeit und er wird nicht geschützt. Der Eigentümer kann die Sache zeitlich unbeschränkt und ohne Verpflichtung zu finanziellen Leistungen vom Erwerber zurückfordern. Der gute Glaube wird grundsätzlich vermutet, im

Falle einer gerichtlichen Auseinandersetzung aber hat der Erwerber die Umstände des Erwerbs nachzuweisen. Dies kann zur Folge haben, dass im Ergebnis dem Erwerber der Nachweis obliegt, dass er keine Kenntnis von der Unrechtmässigkeit des Verkaufs hatte.

Im Zusammenhang mit «entarteten» Kunstgegenständen ist insbesondere auch die Rechtmässigkeit der damaligen Beschlagnahmung und Enteignung umstritten. Wird das Einziehungsgesetz nicht als rechtsgültig anerkannt, hat dies Auswirkungen auf die Zuordnung der betroffenen Kunstwerke; diese gelten als gestohlen. Sofern das Einziehungsgesetz jedoch gültig die Beschlagnahmung und Enteignung vorsehen konnte, hätte im Beispielfall der Erwerber Ernst Beyeler die Sache vom Eigentümer gültig erworben, und die Frage der Rückforderung oder der Gutgläubigkeit stellt sich gar nicht. Die Zuordnung der nationalsozialistischen Gesetze ist in der Lehre bis heute umstritten und kann nur im Einzelfall abschliessend entschieden werden.

Für die Beurteilung der Gutgläubigkeit des Erwerbers sind die Umstände zur Zeit des Erwerbs massgebend. Der gute Glaube muss einzig darüber vorhanden sein, dass der Verkäufer zur Veräusserung berechtigt ist. Soweit man davon ausgehen konnte, dass den nationalsozialistischen Beschlagnahmungen ein Gesetz (Einziehungsgesetz) zugrunde lag, kann vertreten werden, dass ein Erwerber im Jahre 1939 davon ausgehen durfte, dass die mit der Auktion betraute Galerie Fischer zum Verkauf berechtigt war. Während ein Erwerber zu Beginn des Zweiten Weltkrieges durchaus für sich in Anspruch nehmen konnte, nichts von der möglichen Unrechtmässigkeit der Beschlagnahmungen gewusst zu haben, änderte sich die Lage im Laufe der Zeit. Gegen Ende des Zweiten Weltkrieges wiesen die alliierten Mächte vermehrt auf die Möglichkeit hin, dass Beschlagnahmungen widerrechtlich erfolgt waren. Auch damaligen Gerichtsurteilen ist zu entnehmen, dass ab dem Jahre 1943 nach und nach bekannt wurde, auf welcher zweifelhaften Art Kunstwerke in den Besitz der nationalsozialistischen Regierung gelangt waren. Für den damaligen Erwerb der «Improvisation Nr. 10» kann daher argumentiert werden, dass die Herkunft des Bildes bekannt sein musste, was wiederum gegen die Gutgläubigkeit des Erwerbers spricht. Musste der Erwerber Beyeler von der Unrechtmässigkeit der Beschlagnahmungen wissen, war er bösgläubig. Damit könnte der damalige Eigentümer das Kunstwerk noch heute zurückfordern.

Die Problematik im Bereich der Rückforderung «entarteter» Kunstwerke dreht sich letztlich hauptsächlich um die Frage, ob der Erwerber zum Zeitpunkt des Kaufes davon Kenntnis haben musste, dass das Kunstwerk aufgrund fragwürdiger und möglicherweise nicht anzuerkennender Umstände in den Besitz des Verkäufers kam. Die massgebende Frage der Gutgläubigkeit hängt dabei jeweils ab von den Umständen des Einzelfalles und kann abstrakt weder bejaht noch verneint werden. Diese tatsächliche und auch rechtliche Ungewissheit dürfte der Grund dafür gewesen sein, dass sich die Parteien im Streit um das Bild von Wassily Kandinsky schliesslich aussergerichtlich einigten.

Welche Änderungen bringt nun das neue Kulturgütertransfergesetz? – Der Erlass eines Gesetzes über den Kulturgüterverkehr ist für die Schweiz aufgrund der Ratifikation einer UNESCO-Konvention aus dem Jahr 1970 erforderlich geworden. Diese von über 100 Staaten unterzeichnete Konvention ist das erste internationale Übereinkommen, das den Schutz von Kulturgütern in Friedenszeiten regelt. Das Kulturgütertransfergesetz soll als Ausführungsgesetz den internationalen Handel mit Kulturgütern regeln; es stellt neue Rechtsnormen für den Erwerb und – im Falle gestohlener oder sonstwie gegen den Willen des Eigentümers abhanden gekommener sowie rechtswidrig exportierter Kulturgüter – für die Rückforderung von Kulturgütern auf.

Das Gesetz findet nur für jene Kulturgüter Anwendung, die für Geschichte, Literatur, Kunst oder Wissenschaft bedeutend sind. Unklar ist noch, was im Einzelfall konkret damit gemeint ist. In zeitlicher Hinsicht werden nur nach Inkrafttreten des Gesetzes erfolgte Käufe von Kulturgütern betroffen. Daher sind die nachfolgend dargestellten Regeln nicht auf die Frage der Rückforderung «entarteter» Kunstgegenstände, noch auf andere frühere Erwerbsvorgänge anwendbar.

Am Beispiel des kürzlich entwendeten Bildes «Der Schrei» von Edvard Munch lässt sich aufzeigen, welche Auswirkungen das neue Kulturgütertransfergesetz auf die Rückforderung eines gestohlenen Bildes haben kann.

Das berühmte Gemälde wurde am 22. August 2004 aus dem Edvard Munch-Museum in Oslo gestohlen. Würde das Bild heute in der Schweiz veräussert, würde sich die Möglichkeit einer Rückforderung gemäss den oben dargestellten Grundsätzen beurteilen: da das Bild gestohlen wurde, kann der bestohlene Eigentümer dieses

von jedem gutgläubigen Erwerber während fünf Jahren zurückfordern. Wusste hingegen der Käufer von der unrechtmässigen Herkunft des Bildes, was aufgrund der Bekanntheit anzunehmen ist, wird eine Klage auf Rückgabe des Bildes während unbeschränkter Zeit geschützt.

Unter dem Anwendungsbereich des neuen Kulturgütertransfergesetzes wird die Klage auf Rückgabe des Bildes gegen einen gutgläubigen Käufer nicht nur während fünf, sondern während 30 Jahren nach dem Abhandenkommen des Bildes geschützt. Zu beachten ist jedoch eine Frist zur Erhebung der Klage innerhalb eines Jahres ab Kenntnis des Besitzers und des Ortes, wo sich das Bild befindet.

Neu könnte auch der norwegische Staat eine Rückführungsklage unter Abstützung auf den illegalen Export des Kunstwerks erheben. Eine solche Klage kann während 30 Jahren vom rechtswidrigen Export an geltend gemacht werden, wobei wiederum eine einjährige Frist zu beachten ist. Gemäss dem Wortlaut der gesetzlichen Bestimmung findet die zeitliche Befristung des Herausgabeanspruchs auch auf den bösgläu-

Bei einer gerichtlichen Auseinandersetzung muss der Käufer die Umstände des Erwerbs nachweisen.

bigen Erwerber Anwendung. Der gutgläubige Erwerber kann, im Falle der Verpflichtung zur Rückgabe, stets die Erstattung des Kaufpreises beanspruchen.

Die Rechtslage unter dem Kulturgütertransfergesetz gestaltet sich überdies anders, wenn ein Kulturgut der Schweiz in ein (noch zu errichtendes) Verzeichnis des Bundes bzw. der Kantone eingetragen wird. In einem solchen Fall ist ein Eigentumserwerb vom nichtberechtigten Verkäufer zeitlich unbefristet und in jedem Fall ausgeschlossen. Kauft ein gutgläubiger Erwerber ein solches Kulturgut, kann ihm dieses auch noch nach Jahrzehnten – und ohne Anspruch auf Erstattung des Kaufpreises – abgefordert werden. Diese neue Regelung führt zur Empfehlung der Eintragung von Kulturgütern in die entsprechenden Verzeichnisse; erforderlich ist dabei aber, dass die Eintragungsvoraussetzungen erfüllt werden. Einschränkend ist darauf hinzuweisen, dass ein in einem solchen Register eingetragenes Kulturgut nicht mehr aus der Schweiz ausgeführt werden darf und bereits die vorübergehende Ausfuhr (beispielsweise zu Ausstellungszwecken) eine besondere Bewilligung erfordert.





«Luftblick», Blei- und Farbstift, Dispersionsfarbe, 2002, 66 x 101 cm

Relevant für Kunsthändler und Auktionatoren ist sodann eine Bestimmung im Kulturgütertransfergesetz, die erhöhte Anforderungen bei der Übertragung von Kulturgütern vorsieht. Ein Kunsthändler oder Auktionator, der ein Kulturgut veräussern möchte, hat sich zuvor selbst davon zu überzeugen, dass das Kulturgut dem Eigentümer nicht gestohlen wurde. Zudem sind die Personalien der Person, von der das Kulturgut erworben wird, sowie der Kaufpreis aufzuzeichnen und während 30 Jahren aufzubewahren. Ein Verstoß gegen diese Vorschriften kann mit einer Busse von bis zu 20'000 Franken geahndet werden.

Zusammengefasst, erhöht das neue Kulturgütertransfergesetz zum einen die Anforderungen an die gewerbsmässige Übertragung von Kulturgütern. Zum anderen wird die Möglichkeit der Rückforderung vom gutgläubigen Erwerber in zeitlicher Hinsicht erheblich ausgeweitet, während – im Falle der Klage eines anderen Staates – der bösgläubige Erwerber gemäss Gesetzeswortlaut von der neuen Regelung profitieren wird. Auch der Erwerber eines Kulturgutes tut gut daran, sich über die Provenienz zu vergewissern. Sowohl die hier erläuterten Bestimmungen des geltenden Rechts als auch jene des neuen Kulturgütertransfergesetzes würden weitgehend bedeutungslos, wenn schon der Handel mit gestohlenen Kulturgütern unterbunden würde. Seit längerer Zeit existieren diverse Register von gestohlenen Kunstwerken; im umfangreichsten sind derzeit bis zu 100'000 Werke registriert (www.artloss.com).

Im Gegenentwurf zum Kulturgütertransfergesetz wurde vorgeschlagen, dass ein Erwerber vor dem Kauf eines Kulturgutes zu einem 25'000 Franken übersteigenden Preis bei einer zu bezeichnenden Auskunftsstelle nachzufragen habe, ob das Kulturgut als gestohlen gemeldet sei. Im Falle der Unterlassung der Nachfrage wäre dem Erwerber der gute Glaube abgesprochen worden; als Folge davon hätte das Kulturgut zeitlich unbeschränkt und ohne Entschädigungspflicht abgefordert werden können. Eine analoge Bestimmung fehlt im neuen Kulturgütertransfergesetz. Würde aber eine Pflicht des Käufers, sich über die Herkunft des Kulturgutes zu informieren, mit der Pflicht des Eigentümers verknüpft, einen Diebstahl an dieselbe Auskunftsstelle zu melden, könnte eine Vielzahl der sich in Zukunft wohl stellenden Probleme vermieden werden. Dass weder die eine noch die andere Pflicht in das Kulturgütertransfergesetz Eingang gefunden

hat, ist zu bedauern. Es wird sich zeigen, ob die Nachfrage bei einer Datenbank, wie sie auch in anderen internationalen Übereinkommen enthalten ist, durch die Praxis der Gerichte einen höheren Stellenwert erhält. Unabhängig davon ist jedem Erwerber eines Kulturgutes eine Nachfrage bei einem solchen Register zu empfehlen, da dies später für den Nachweis der Gutgläubigkeit hilfreich sein kann.

Reutter Mark, «Kunst – eine heikle Handelsware. Regelungen des Rechtsverkehrs mit Kulturgut». In: Neue Zürcher Zeitung, Zürich: 11. Oktober 2002.

Reutter Mark, «Nur der vorsichtige Käufer wird geschützt – Rückgabepflicht bei gestohlenen Kunstwerken». In: Finanz und Wirtschaft, Zürich: 5. Dezember 1998.

Siehr Kurt, «Das Sachenrecht der Kulturgüter. Kulturgütertransfergesetz und das schweizerische Sachenrecht». In: Heinrich Honsell u.a. (Hrsg.), Festschrift für Heinz Rey. Zürich/Basel/Genf: Schulthess 2003.

Stark Emil, «Berner Kommentar zum Schweizerischen Privatrecht». 3. Auflage. Bern: Stämpfli 2001.

Wieser Charlotte, «Gutgläubiger Fahrnisserwerb und Besitzesrechtsklage unter besonderer Berücksichtigung der Rückforderung «entarteter» Kunstgegenstände». Basel: Helbing & Lichtenhahn 2004.

Eine vollständige Literaturliste kann bei den Autoren bezogen werden.

MARK REUTTER, geboren 1964, promovierter Jurist und Rechtsanwalt, ist Partner in der Kanzlei Walder Wyss & Partner in Zürich und unter anderem auf dem Gebiet des Kunstrechts tätig. Er hat verschiedene kunstrechtliche Publikationen verfasst und war früher im Kunsthandel aktiv.

CHARLOTTE WIESER, geboren 1974, promovierte Juristin und Rechtsanwältin, ist in der Kanzlei Walder Wyss & Partner in Zürich tätig. Ihre im Jahre 2004 erschienene Dissertation befasst sich mit der Problematik des gutgläubigen Erwerbs und der Rückforderung «entarteter» Kunstgegenstände.

Wie stellen Sie sich einen Kunsträuber vor? Zuvorkommend, kunstliebend und intelligent? Ein Gentleman mit einem brillanten Plan, geleitet von idealistischen Motiven? Alles falsch.

(5) Ein schlichtes Gemüt

Mark Obert

Der Mann, der in Belgien Kunstgemälde gestohlen hatte, war eine Enttäuschung, aber ein netter Kerl. Andere mochten das bezweifelt haben, die Museumsdirektoren und Versicherer, die er um den Schlaf gebracht hat, die Fahnder von Europol in Den Haag, die uns damals auf seine Spur geführt hatten, die Polizisten in Belgien, die uns gewarnt hatten, wir sollten um Himmelswillen vorsichtig sein. Schon gar nicht sollten wir romantische Illusionen hegen von noblen, kunst sinnigen Genies, gesegnet mit dem Charme und Aussehen eines Cary Grant, die die Kunsttempel der Bildungsschickeria mit Brillanz und katzenhafter Eleganz um deren Schätze erleichtern und dabei keiner Fliege zu Leibe rücken. «Kunsträuber sind gewöhnliche Kriminelle», sagte ein belgischer Kommissar, «die sind gefährlich, wenn sie sich in die Enge getrieben fühlen».

Und dann sass Hans vor uns, damals, im November 1994. Er hiess nicht wirklich Hans. Er muss in dieser Geschichte so heissen, weil sich seine Spur mittlerweile verloren hat, weil heute im Internet-Telefonbuch unter seinem Namen und der Stadt Köln, in der er damals lebte, einzig eine Handy-Nummer angegeben wird, unter der sich niemand meldet. Weil ihn auch ein Kölner Detektiv, der ihn einst «so gut gekannt hat, wie man sich im Kölschen Klüngel halt so kennt», seit geraumer Zeit nicht mehr gesehen haben will. Es gibt noch einen Grund, einen ziemlich gewichtigen, seinen Namen nicht mehr öffentlich zu erwähnen. Wir haben es ihm damals versprochen, nachdem unsere Reportage mit seinem richtigen Namen auf einer ganzen Seite in der «Frankfur-

ter Rundschau» erschienen war. Wir mussten es ihm versprechen, man könnte auch sagen: Uns wurde dazu von zweifelhafter Seite geraten – mit unzweifelhaftem Nachdruck.

Hans war eine schillernde Figur in Köln: Karneval, Fussballklub, Altstadt-Nachleben, überall war er ständig zugegen, ein bunter Hund, wie man sagt. Und ein Selbstdarsteller vor dem Herrn, einer, der gerne abenteuerliche Geschichten erzählt und es dabei mit der Trennung von Phantasie und Wahrheit nicht allzu ernst nimmt, wenn es der Kurzweil seiner Zuhörer dient und ihren Erwartungen entspricht. Erst einmal hatten wir nur Hans' Silhouette gesehen, als er in der ZDF-Kultursendung «Aspekte» hinter einer Milchglasscheibe sass und aus dem Nähkästchen der Kunstraubkreise plauderte, erstaunlicherweise ohne verzerrte Stimme. Im Sommer 1994 waren aus der Frankfurter Kunsthalle Schirn drei Gemälde der Romantik, zwei von William Turner und eines von Caspar David Friedrich, gestohlen worden, und Hans, vom ZDF-Reporter vorgestellt als ehemaliger Insider, deutete wortreich an, im Fall Schirn über Informationen bezüglich Versicherungserpressung zu verfügen. Konkret wurde er nicht. Dem ZDF immerhin hatte das genügt, um ihm diesen Auftritt zu verschaffen. Einzig darum war es Hans, dem Gauner mit der Profilneurose so mächtig wie der Kölner Dom, in erster Linie wohl auch gegangen. Möglicherweise aber wusste er mehr.

Zwischen diesem Medienauftritt und seinem nächsten musste nämlich etwas Interessantes geschehen sein. Wenige Wochen später gab Hans in Radiointerviews seine Identität preis und beteuerte, sich dem ZDF lediglich als Insider verkauft und ihm eine Räuberpistole angedreht zu haben, eine Eulenspiegelerei mithin, was ein Leichtes gewesen sei, weil die Redaktion ihn nicht überprüft hätte. Die Radiosender glaubten es gerne, feierten Hans als den «Lügenbaron von Köln» und schimpften darauf, wie ein Journalismus selbst in ehrwürdigen Häusern zu purer Sensationsgier verkommen sei. Die knackigen Aussagen von Hans nahmen sie mit der gleichen Arglosigkeit hin, die sie ihren Kollegen vorwarfen.

Wir waren damals neugierig auf diesen Kerl geworden und holten Erkundigungen ein. Wir wurden rasch fündig: Hans war bei der Polizei in Köln und Belgien sowie bei Europol sehr wohl bekannt, hatte er doch bereits eine dreijährige Haftstrafe abgesessen wegen Kunstraubes in einem Brüsseler Museum. Es sei nicht auszuschliessen, dass Hans, obwohl nur ein Handlan-

ger, noch gute Kontakte in entsprechende Kreise unterhalte, sagte ein Mann von Europol. Da es damals nicht schwierig war, Hans ausfindig zu machen, beschlossen wir, ihm einen Besuch abzustatten. Bald darauf trafen wir ihn, den ehemaligen Kunsträuber, in der Kölner Innenstadt. Wir hatten ihn uns anders vorgestellt.

Zweifelsfrei ist es Hollywood, das uns die tollsten Vorbilder unseres naiven Glaubens beschert, Kunstraub sei ein von kunstsinnigen Superhirnen ausgetüfteltes Kavaliersdelikt. In schwarzer Nacht und selbst am helllichten Tage überlisten diese aufwendigste Sicherheitssysteme, weil sie einem Masterplan folgen, der einer überdurchschnittlichen Psychologie und Kreativität entstammt, die letztlich den Biedersinn des braven Bürgers bestraft und dessen Phantasielosigkeit entlarvt. Für die meisten von uns gilt vermutlich sogar: Es sind die einzigen Vorbilder.

Pierce Brosnan im Remake der Thomas Crown Affair lieferte Ende der 90er Jahre ein wunderbares Beispiel. Im Showdown entwendet er ein Kunstwerk aus einem Museum – auf Ansage, vor tausend Augen des Gesetzes, die gebannt

Bald darauf trafen wir ihn, den ehemaligen Kunsträuber. Wir hatten ihn uns anders vorgestellt.

auf Hunderte Überwachungsmonitore blicken, unterstützt von einer Schar getarnter Einsatzkräfte. Im schwarzen Mantel und mit Melone, einen Aktenkoffer in der einen, einen Regenschirm in der anderen Hand, als ironisches Zitat des berühmten wie geheimnisvollen Mannes mit Melone von Henri Matisse quasi, erscheint Pierce Brosnan in den heiligen Hallen, und wie er einen Augenblick durch einen toten Winkel der Kameras huscht, taucht in einem anderen Bildschirm ein Doppelgänger auf, dann ein zweiter, dritter, bald unzählige, die scheinbar ziellos durch die Flure des Museums schreiten und doch einer Sinne raubenden Choreographie folgen, die sich mit der Verwirrung der tausend Augen zu einer Geisterstunde im Labyrinth verknüpft. Die neue Unübersichtlichkeit im medialen Allgegenwärtigkeitssystem.

Auch Brosnans berühmte Vorgänger entsprachen allesamt dem Klischee und Geist ihrer Zeit und machten sich deren Hybris zunutze, gaben in Ästhetik und Etikette geschulte Lebemänner, deren gesetzloses Handeln als folgerichtiger Ausbruch aus der Konvention inszeniert wurde. Steve McQueen war Ende der 60er Jahre der Ur-Tho-

mas Crown, ein cooler, die aufkeimende sexuelle Freizügigkeit in vollsten Zügen geniessender und doch diskreter Playboy, der selbst die auf ihn angesetzte Versicherungsdetectiv in Wallung versetzte. Zehn Jahre zuvor hatte David Niven in «The Pink Panther» einen Juwelen- und Kunst- dieb gespielt, einen englischen Edelmann par excellence, nobilitiert durch höchstes Ansehen in adeligen Kreisen, der dem trotteligen Inspector Clouseau die Nerven und obendrein die schöne Frau raubte. Mitte der 50er Jahre schmachteten die Mädchen in den Kinosälen Cary Grant an, und die Burschen waren neidisch, weil sich der smarte und elegante Amerikaner, Idol eines demokratischen, von allen bourgeois Zwängen befreiten Lifestyles, das mondäne Nizza und die anmutige Grace Kelly unterwarf. Wie sollte man solche Männer nicht bewundern?

Wenn es so etwas gibt wie einen göttlichen Entwurf zum Gegenteil von Cary Grant, dann muss das Ergebnis einer wie Hans sein. Er war Anfang 50, klein und dicklich, auf seinem kurzen Hals ruhte ein viel zu grosser Schädel, den er, von fataler Eitelkeit getrieben, noch besonders betonte mit stürmischen Fönwellen und einem Kaiser-Wilhelm-Bart, der bürstenbreit und grotesk gezwirbelt vermutlich seine fleischigen Wangen kaschieren sollte. Geheimnisvoll war Hans nicht, im Gegenteil. Er schwätzte in breitestem Kölsch ohne Punkt und Komma. Ja, er habe noch leichten Kontakt zur Kunstraubszene. Ja, da geisterten Namen herum von Leuten, die irgendwie mit den Turner-Bildern zu tun haben sollten. Nein, er kenne diese Leute kaum bis gar nicht, da wäre nur ein sehr entfernter Bekannter, der hätte sich vor dem Raub auffällig häufig in Frankfurt aufgehalten. Ja, die Versicherungsdetective seien ihm auch schon auf die Pelle gerückt. Nein, die Polizei sei noch nicht aufgetaucht. Ja, er wisse durchaus von Milliardären, vornehmlich japanischen, die sich Bilder klauen liessen und sie im Tresorraum der eigenen Villa ihren exklusiven Blicken widmeten. Nein, er habe seine Auftraggeber nie gekannt. Ja, meistens steckten wohl schlicht kriminelle Vereinigungen dahinter. Nein, Gentlemen könne man Leute wie ihn wohl kaum nennen. Ja, die Topleute in der Szene seien gefährlich, wenn man ihnen auf die Schliche komme. Nein, er könne nicht mehr sagen. Ja, er tue sich gern wichtig. Nein, er selbst sei ein kleines Licht. Ja, da gebe es einen Mann, der hätte wohl Informationen, der habe ihm gedroht nach seinem Aspekte-Auftritt. Und dann fiel plötzlich ein Name, er war Hans herausgerutscht

im Redeschwall, und es war offensichtlich, dass er sich zum einzigen Mal in unserem Gespräch unwohl fühlte, zumal plötzlich eine seltsame Stille im Raum lag und wir, meine Kollegin und ich, uns verdutzt ansahen, vielleicht gar ein wenig erschrocken. Beim Abschied musterte Hans uns, die wir damals noch keine 30 waren und reichlich unerfahren, schüttelte sorgenvoll den Kopf und sagte: «Kinder, Kinder, passt bloss auf. Vergesst am besten alles wieder.»

Was den Kunstfiguren der Filmstars gemein ist: es geht von ihnen keine direkte Bedrohung aus, weder physisch noch materiell, zumindest, und das ist entscheidend, nicht für Ottonormalbürger. Darin immerhin könnten die fiktiven mit den realen Kunsträubern übereinstimmen. Durchschnittsmenschen reiben sich nämlich gerne schadenfroh die Hände, wenn schier ungreifbare Gestalten des Nachts Banktresore knacken, mithin sich bei jenen bedienen, hinter deren Geschäften sie ohnehin Betrug in Nadelstreifen wittern. Um ihren manchmal geradezu unverhohlenen Beifall einzuheimsen, braucht es nicht mal mehr eine Wohltat in der Tradition eines Robin Hood. Kunstraub steht in der Hierarchie der am wenigsten geächteten Kriminaldelikte zuoberst, das Etikett Verbrecher wird selten verliehen, die romantische Idee, den Kunstrauber motiviere nicht allein der Marktwert seines Diebesguts, sondern auch der ideelle, ist ein Grund dafür. Selbstverständlich entspringt diese Idealisierung einer Gratis-Moral. Wer nicht über wertvolle und ihm kostbare Kunst verfügt und letztlich auch nicht viel Freude an deren Existenz empfindet, identifiziert mit kleinbürgerlichem Neid den Kunstrauber als Rebellen gegen eine Geldwelt versponnener, arroganter Snobs, eine Welt, die sich ihm konsequent verweigert und ihm schon allein deshalb zuwider ist.

Der Taschendieb hingegen, der mit magischer Fingerfertigkeit auf der Rolltreppe das Portemonnaie aus der zugeknöpften Gesässtasche entwendet, gilt als permanente, persönliche Gefahr für jedermann, als Abschaum. Schliesslich kann fast jeder leidvoll von der Unbill berichten, die der plötzliche Verlust von Geld, Karten und Ausweispapieren nach sich zieht. Als 1966 die von der englischen Fussballnationalmannschaft kurz zuvor gewonnene WM-Trophäe geraubt wurde, hallte ein kollektiver Schrei der Entrüstung durchs Königreich und dokumentierte ein Volkstrauma. Nein, solange der Kunstrauber niemanden verletzt oder gar tötet, bleibt er ein sympathisches Phantom und seine Tat *L'art pour l'art*.

Im Kölschen Klüngel wussten viele von Hans' Vergangenheit. Gemieden wurde er deswegen nicht. Hans galt eben als der liebenswerte Ganove; in vertrauten Kreisen erntete er sogar bewundernde Lacher, wenn er seinen Beutezug dramatisch ausschmückte. Öffentlich wollte er lieber schweigen, zu schnell habe man den Ruf eines Prahlhanses weg – und den Connaisseur nehme ihm sowieso niemand ab. Ein kleines Faible für Kunst reklamierte er sehr wohl für sich, die französischen Impressionisten mochte er gerne, familien-biographisch bedingt. Monet, Manet, Degas, schön seien die, sagte er, konnte aber nicht verhehlen, dass ihm für die Werke der Klassischen Moderne jeder Sinn fehle, ja jedes Verständnis. Hans stammte aus kleinbürgerlichen Verhältnissen, aus einer Linie hugenottischer Einwanderer, die sich zu Zeiten Napoleons in Köln niedergelassen hatten. Kriminelle Energie hatte er früh entwickelt, aus Langeweile und Abenteuerlust. Elektronikexperte, hatte er sich bereits als junger Mann kleinkriminell verdingt, irgendwann war er dann mit einer belgisch-rheinländischen Kunstraub-Bande in Kontakt geraten,

Wer nicht über wertvolle und ihm kostbare Kunst verfügt, identifiziert mit kleinbürgerlichem Neid den Kunstrauber als Rebellen gegen eine Geldwelt.

wie das halt so kommt, über den Bekannten eines Bekannten, «keine Ahnung mehr». Nobel seien die alle nicht gewesen, besonders gebildet schon gar nicht. Erfahren waren sie, und wie! Blickten allesamt auf mehr oder weniger spektakuläre Karrieren zurück: Drogendeals, Scheck- und Trickbetrug, Banküberfälle. Versicherungsbetrug, Erpressung, Geldwäsche, deshalb seien sie auf die Gemälde angesetzt worden, von wem auch immer. Eine Waffe habe er dabei nicht getragen, die anderen schon, für den Notfall halt, aber den habe man ja ausschliessen können. Gut geplant sei eben gut geplant. «Das hat beim Urteil für uns gesprochen, die Haftstrafen waren relativ milde.» Und dann sagte er allen Ernstes, fast so, als erwartete er ein Lob: «Zu Schaden ist bei uns niemand gekommen. Das gehört zum allgemeinen Ethos der Branche.»

Wie fühlt sich ein Wärter, der in einem verlassenen Museum von zwei Männern überwältigt, mit Handschellen gefesselt wird und eine Stoffhaube über den Kopf gestülpt bekommt? In Frankfurt sind einst drei Männer, die einen Geldtransporter überfallen hatten, zu vergleichsweise

geringen Haftstrafen verurteilt worden, weil der Fahrer des Geldtransporters versichert hatte, zu keiner Zeit ernsthaft für seine Gesundheit oder gar sein Leben gefürchtet zu haben. Die Gangster seien sehr zuvorkommend gewesen und hätten sich mehrfach nach seinem Befinden erkundigt. Sprach das nun für das lobenswerte Einfühlungsvermögen der Täter, wie deren Anwälte seinerzeit sagten, oder für die aussergewöhnliche psychische Stabilität des Opfers, wie der Staatsanwalt entgegenhielt? Der Richter folgte den Anwälten. Wie also erging es dem Wärter in der Frankfurter Kunsthalle Schirn im Juli 1994, als die zwei Unbekannten die beiden Turner und den Friedrich, Leihgaben der Tate Gallery in London und der Hamburger Kunsthallen, einsackten?

Leider erfährt man das auch nicht von den beiden Kunsthistorikern und Journalisten Nora und Stefan Koldehoff in ihrem lesenswerten Buch «Aktenzeichen Kunst». In dieser im Sommer bei Dumont erschienenen, spannenden wie informativen Fleissarbeit rapportieren sie die spektakulärsten Fälle der vergangenen hundert Jahre, selbstverständlich auch den aus Frankfurt. Faktenreich eröffnen sie Einblicke in einen krimi-

dir nichts unter den Mantel schob und sie im Hause seiner Mutter hortete. Spricht solch ein Tätertyp nicht auch für die Möglichkeit, dass sich manch weit besser Betuchter gar nicht erst selbst in akute ertappungsgefahr begibt? Dabei erscheint einem schliesslich die Aussage eines LKA-Ermittlers als Bestärkung: «Wenn Bilder gar nicht mehr auftauchen, dann gibt es eigentlich nur den einen logischen Schluss, dass sie einen Abnehmer gefunden haben und in irgendeinem stillen Kämmerlein an der Wand hängen, so dass sich leider nur noch einige wenige daran erfreuen können.»

Was Hans vom Turner-Raub wirklich wusste, wollten wir damals schon gar nicht mehr herausfinden. Zwar liessen wir uns von der Polizei den von Hans erwähnten Mann als mögliche Zielperson bestätigen, nahmen aber die Warnungen der Beamten ernst und beschränkten uns in unserer Reportage lieber auf die widersprüchlichen Medienauftritte des ehemaligen Kunsträubers. Hans hatte nichts dagegen, dass wir uns dabei seines richtigen Namens bedienten. Andere jedoch könnten nervös geworden sein. Wenige Tage nach Erscheinen der Reportage erhielten wir einen Anruf von einem Unbekannten, auf einer unserer Privatleitungen. Die Drohungen waren eindeutig. Das letzte Mal hörten wir dann von Hans, als auch er uns anrief und sagte: «Ich habe denen versprochen, mit euch nur noch einmal zu reden und euch davon zu überzeugen, dass ihr jetzt die Finger von der Sache lasst. Die Nummer wird zu gross für euch.» Nach allem, was wir damals wussten und vermutlich nicht mal zu ahnen vermochten, klang das sehr überzeugend. Wir wollten denn auch nicht mal mehr darüber grübeln, ob wir einer von Hans' Selbstinszenierungen aufsassen, mit der er sich bloss wieder interessant machen wollte. Wenn es so war, war es gut gemacht. Hans wirkte aufrichtig besorgt, der liebe Hans, wie wir letztlich fanden. Er war zwar eine Enttäuschung, aber er war keinesfalls unsympathisch. Ein netter Kunsträuber eben.

Der sagenumwobene, kunstsinnige, exzentrische Milliardär ist ein Mythos.

nellen Kosmos, der jede Edelmanov-Romantik ad absurdum führt. Keine Nivens und Grants – Typen wie Hans sind in dieser Chronik allgegenwärtig. Schade ist nur, dass die Koldehoffs einzig jene interviewt haben, die als LKA-Ermittler, Versicherer und Kunst-Detektive auf der Seite des Gesetzes stehen. Gerne hätte man eben jene Neugier für die Schattenwelt befriedigt gefunden, die das Buch zu wecken versteht, zumal etliche Geister dieser Welt mittlerweile dingfest gemacht worden sind. Im Vorwort bereits nehmen die Autoren ein entscheidendes Ergebnis ihrer Recherchen vorweg: der sagenumwobene, kunstsinnige, exzentrische Milliardär sei ein Mythos. Wie schade, seufzt man da unwillkürlich ob dieser Entzauberung, stärkt von Seite zu Seite aber wieder mehr und mehr die Beharrlichkeit seines Glaubens an diesen Mythos, weil die Koldehoffs nicht begründen können, weshalb es solche Milliardäre nie gegeben haben soll. Zumal sie selbst auf einen aktuellen, besonders medienwirksamen Fall hinweisen, den des jungen Schweizer Stéphane Breitwieser, der sich aus purer Liebhaberei zig Gemälde in Museen und Galerien mir nichts,

MARK OBERT, geboren 1965, ist Redaktor im Feuilleton der «Frankfurter Rundschau». Er hat zahlreiche Reportagen und Geschichten für Zeitungen, Magazine und Anthologien geschrieben, unter anderem über Südamerika und Osteuropa.