

## Leere Wände im Kunsthaus Zürich

Die Stiftung Bührlé düpiert das größte Schweizer Kunstmuseum durch kurzfristige Bilderabhängung

Für Schweizer Verhältnisse kommt es einer Revolution gleich: Am Donnerstag, dem 20. Juni, will die Stiftung Sammlung E. G. Bührlé im Kunsthaus Zürich fünf Gemälde von Gustave Courbet, Claude Monet, Henri de Toulouse-Lautrec, Paul Gauguin und Vincent Van Gogh abhängen. Man kann dies wohl als einen spektakulären Akt der Selbstermächtigung bezeichnen, denn das Museum wurde offensichtlich nicht in die Entscheidung einbezogen. Außerdem ist nicht nachvollziehbar, auf welcher rechtlichen Grundlage die Stiftung entscheiden kann, die Bilder zu entfernen, da der 2022 modifizierte Leihvertrag eine solche Möglichkeit für die Institution gar nicht vorsieht.

Die betroffenen Bilder hatte der Zürcher Rüstungsindustrielle und Kunstsammler Emil Georg Bührlé zwischen 1937 und 1942 in der Schweiz erworben. Alle fünf Gemälde waren ursprünglich Eigentum von aus Deutschland geflüchteten jüdischen NS-Opfern. Die 1960 gegründete Bührlé-Stiftung, die seit Oktober 2021 über zehntausend hochkarätige Kunstwerke vor allem des Impressionismus und der klassischen Moderne als Dauerleihgaben im Neubau des Kunsthauses präsentiert, strebt nun mit den Erben oder Rechtsnachfolgern der Alteigentümer „eine faire und gerechte Lösung“ an. Was die Verantwortlichen darunter verstehen, können sie auf Anfrage dieser Zeitung selbst noch nicht genau sagen. „Das Spektrum ist offen“, heißt es betont unverbindlich.

Der Entschluss der Stiftung, die Gemälde von den Wänden des Kunsthauses zu nehmen, bezieht sich angeblich auf Leitlinien des U.S. State Department vom März 2024, denen auch die Schweiz zugestimmt hat. Bei diesen handelt es sich um eine erweiterte Interpretation der Prinzipien der „Washingtoner Konferenz über Vermögenswerte aus der Zeit des Holocaust“, mit denen 1998 der Umgang mit NS-Raubkunst international geregelt wurde. Neu daran ist: Wenn eine verfolgte Person während der NS-Zeit Kunstwerke verkauft hat, kann es sich um „eine unfreiwillige Eigentumsübertragung“ handeln. Mit anderen Worten: Sämtliche Transaktionen, die unfreiwillig und somit unrechtmäßig unternommen wurden, können als NS-verfolgte Vermögensverluste angesehen werden. Was aus deutscher Sicht selbstverständlich ist, galt in der Schweiz bisher nicht. Dort wurde seit 2001 zwischen Raubkunst und sogenanntem Fluchtgut scharf unterschieden. Raubkunst betraf nur jene Werke, die von den Nazis innerhalb des Deutschen Reichs oder in den besetzten Gebieten gestohlen, beschlagnahmt, verkauft oder zwangsversteigert wurden. Unter „Fluchtgut“ verstanden die Eidgenossen hingegen solche Objekte, welche die meist jüdischen Eigentümer bei der Emigration in die Schweiz mitnehmen konnten und dort veräu-

berten, um ihren Lebensunterhalt oder ihre weitere Flucht in ein Drittland zu finanzieren. Aufgrund der Kategorie „Fluchtgut“ bestand in der Schweiz lange Zeit weder eine Pflicht noch eine Bereitschaft zur Entschädigung der Opfer.

Dass die geplante Aktion der Stiftung Bührlé im Kunsthaus allein auf der kürzlich erfolgten begrifflichen Neuvellierung von Flucht- und Raubgut durch die Amerikaner basiert, ist kaum wahrscheinlich. Denn sowohl Emil Georg Bührlé selbst als auch seine Kinder und Enkel traten jahrzehntelang durch einen eklatanten Mangel an Unrechtsbewusstsein in Erscheinung. Sie haben bisher kein einziges Kunstwerk freiwillig restituiert oder Entschädigungszahlungen geleistet. Stattdessen hat sich die Stiftung massiv gegen alle erhobenen Ansprüche gewehrt und die problematische Geschichte mancher Bilder aus jüdischem Besitz verschwiegen, verschleierte und teils gar aktiv geleugnet. Oder ist aus dem Saulus plötzlich doch noch ein Paulus geworden?

Das Vorgehen der Stiftung Bührlé scheint einen anderen Hintergrund zu haben: Es kann kein Zufall sein, dass die genannten fünf Gemälde am 20. Juni abgehängt werden. Denn nur acht Tage später ist ein für das Kunsthaus Zürich entscheidender Termin, an dem die bisherige und keineswegs vorbildliche Provenienzforschung der Stiftung öffentlich evaluiert werden soll. Letztes Jahr erhielt Raphael Gross von Stadt und Kanton Zürich sowie von der Zürcher Kunstgesellschaft, dem Trägerverein des Kunsthauses, den Auftrag, mit einem Team aus Provenienzforscherinnen und Juristinnen die bisherige Prüfung von Herkunft und Geschichte der Exponate stichprobenartig zu untersuchen und unabhängig zu bewerten. Gross ist Schweizer und der höchstangesehene Präsident der Stiftung Deutsches Historisches Museum in Berlin. Es ist sehr wahrscheinlich, dass von ihm am 28. Juni problematische Bilder benannt werden. Die Kunstgesellschaft hat laut Leihvertrag dann das Recht, Werke aus den Ausstellungssälen zu entfernen, bei denen es überzeugende Ansprüche der Nachfahren von NS-Opfern gibt. Ein solches eigenständiges Handeln des Museums wäre jedoch für die Familie Bührlé, den Stiftungspräsidenten Alexander Jolles und den ehemaligen Leiter Lukas Gloor außerordentlich peinlich, da deutlich würde, dass die Sammlung trotz der bisherigen Beteuerungen der Stiftung Raubkunst enthält. Mit der angekündigten PR-Aktion, die fünf Gemälde medienwirksam abzuhängen, ist die Stiftung dem Kunsthaus nun zuvorgekommen. Das Museum ist erst am 14. Juni von dem Plan in Kenntnis gesetzt und somit vor vollendete Tatsachen gestellt worden. Das ist ein Affront gegenüber der Kunsthausdirektorin Ann Demeester, der ihr Ansehen und Autorität öffentlich beschädigt. Der Ärger mit der Sammlung Bührlé geht weiter. HUBERTUS BUTIN



Der Ruf der Kunst ist stärker als das bürgerliche Leben: Timothy van Poucke und Anna Tsygankova in „Le Baiser de la Fée“

Foto Altin Kalitira

## Der junge Mann und sein Feenkuss

Alexei Ratmanskij und die Kunst des Erhabenen: Zur Europapremiere seines Strawinsky-Balletts „Le Baiser de la Fée“.

Von Wiebke Hüster, Amsterdam

So außergewöhnlich bedeutsam und schön Alexei Ratmanskys Ballette sind, so nachdenklich äußert sich der 1968 in Sankt Petersburg geborene Choreograph über seine Kunst. In einem 2014 in der New York Public Library geführten und auf Youtube zugänglichen Gespräch wird er gefragt, ob alle Musik tanzbar sei. Aus Ratmanskys Antwort spricht vieles – Studium, Bescheidenheit, Selbstgewissheit, schonungslose Ehrlichkeit angesichts der ästhetischen Möglichkeiten jener Kunst, die im Zentrum seiner Existenz steht. Er zögert tatsächlich, die allermeisten Kompositionen von Bach, Mozart oder Beethoven in Tanz zu verwandeln, denn sie seien überwiegend zu „majestätisch“.

„Majestic“ könnte man auch als „erhaben“ übersetzen. So schön und bedeutend Ballett auch sei, fährt Ratmanskij fort, am Ende sei es nur Tanz, „just dancing“. Mit Literatur oder Philosophie könne der Tanz sich nicht vergleichen, denn er entstehe aus sehr einfachen Gefühlszuständen heraus. Die Ursprünge des Tanzes lägen in den Festen der Menschen: auch im Ritual, in der Verbindung mit dem Göttlichen, aber natürlicherweise als Ausdruck im Kontext der Feier. Leicht angetrunken und im Kreis von Freunden zu tanzen ist eine schöne Sache, aber man möchte Ratmanskij für diese These zugleich umarmen und schlagen.

Als wie groß der Einfluss dieses Künstlers auf den Tanz der Jahrtausende einmal beurteilt wird, kann natürlich erst die Tanzgeschichte der Zukunft beweisen. Von der Gegenwart aus betrachtet, kann man seinen Beitrag wohl nicht hoch genug einschätzen. Brauchte es einen weiteren Beweis dafür, dass das Erhabene im Tanz sehr wohl seine Auftritte hat, sorgte jetzt die Europapremiere von Ratmanskys 2017 mit dem Miami City Ballet uraufgeführten Ballett „The Fairy’s Kiss“ dafür.

Strawinsky komponierte das 45-minütige, poetische und tänzerische Werk 1928 für die Ballets Russes nach Hans Christian Andersens Märchen von der Eisjungfrau. Ein junger Mann wird als Baby von dieser Fee mit einem Kuss vor dem Tod durch Erfrieren gerettet. Als er kurz vor der Uraufführung steht, kommt die Fee zurück und fordert sein Leben, da sie es ihm ja geschenkt hatte. Verschiedene Choreographen haben Strawinskys Musik von der Nacherzählung des Märchens gelöst und darin eher eine Allegorie entdeckt. Das könnte auch als Ausweichen vor der Schwierigkeit verstanden werden, dass die Musik mit der Märchen-erzählung nicht kongruent ist.

Kenneth MacMillan, der große englische Choreograph, sagte Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts, die ganzen Märchenstoffe im Tanz machten ihn krank. Dennoch choreographierte er den „Kuss der Fee“ gleich zweimal. Strawinsky mochte Bronislaw Nijinskas Choreographie bei der Uraufführung gar nicht. Die spannende Frage war daher, wie weit würde sich Ratmanskij vom Stoff lösen?

Gar nicht, und zugleich vollständig, lautet die paradoxe Antwort angesichts dieser Fassung, in der alles an Motiven an seinen richtigen Platz fällt und zugleich reflektiert wird, was der Tanz als Kunst sei und könne. Ratmanskij erzählt und kommentiert und überführt das Narrativ in eine Art Apotheose des Tanzes. Das hat seine tiefste Berechtigung in der

Tanzgeschichte der Epoche und ist künstlerisch absolut originell umgesetzt. Es ist ein Ballett geworden, das man erst von seinem Ende her ganz versteht, wenn man nämlich staunend über den Schluss, verzaubert, dasitzt.

Doch von vorne: In Alexei Ratmanskys Interpretation ist der junge Mann ein Choreograph, dessen Leben in der Kunst keinen Platz für eine Beziehung lässt. Die Fee wird zu einer Terpsichore – ihr Ruf trennt ihn von seiner Verlobten, vom Beginn eines bürgerlichen Lebens, und nimmt ihn in die Pflicht des Tanzes. Die im Original-Libretto aufgeführten „Kreaturen des Gefolges der Fee“ sind eine Art Corps de Ballet für sich im Stück, mit denen der werdende Choreograph – das Programmheft führt ihn als „Der junge Mann“ – arbeitet. Zu immer neuen, neoklassisch inspirierten Tableaux arrangiert er die Tänzer, deren hautfarbene Kostüme an die antike Toga erinnern (die fabelhafte Ausstattung ist von Jérôme Kaplan). So kann Ratmanskij zugleich eine Hommage an die Ästhetik der antiken griechischen Bildhauerei entspringen. Fußnoten: Strawinskys „Kuss der Fee“ ist außerdem reich an musikalischen Anspielungen auf den berühmtesten Ballettkomponisten des neunzehnten Jahrhunderts, Peter Tschaikowski. Auch das spiegelt sich in der Choreographie, indem diese die mimischen, narrativen Anteile den rein tänzerischen, experimentellen gegenüberstellt, wie es Marius Petipa und Lew Iwanow bereits taten.

„Strawinsky Sprookjes“, „Strawinsky-Märchen“, ist der neue Ballettabend mit den beiden Choreographen von Alexei Ratmanskij überschrieben. Die andere ist seine geniale, irrsinnig witzige und verspielte Fassung jenes Balletts, das Strawinskys Ruhm in der Tanzwelt begründete: „Der Feuervogel“, 1910 von Strawinsky für die damals neuen „Ballets Russes“ von Impresario Sergej Diaghilew komponiert, wurde in einer Choreographie von Mikhail Fokin uraufgeführt.

Fokin hatte auch das Libretto verfasst, das zwei russische Märchenwesen aus unterschiedlichen Sagen zusammenbringt. Der Zauberer Kaschtschei hält Prinzessinnen gefangen. Der Zarensohn Prinz Iwan erscheint im magischen Garten und will den Feuervogel fangen. Auf dessen Bitten lässt er ihn entkommen und behält nur eine Feder zurück. Der Feuervogel kehrt zurück, um Iwan zu helfen, den Zauber Kaschtscheis zu brechen. Ratmanskys Version wurde 2014 für Het Nationale Ballet geschaffen und ist jetzt zum Glück wieder auf die Bühne zurückgekehrt. Sind es Anna Tsygankowa als Fee und Timothy van Poucke als „Junger Mann“ in „The Fairy’s Kiss“, so begeistert Maïa Makhateï als Feuervogel und Giorgi Potkshishvili als ihr Iwan Zarewitsch nicht minder.

Die zwanzig Jahre, in denen die Ballets Russes das Ballett zur führenden Kunst der Avantgarde machten, sind für die Entwicklung des neoklassischen abstrakten Tanzes maßgeblich. Ratmanskij bezieht sich auf sie als historische und ästhetische Referenzeпоche. Gerade das macht seinen Feenkuss, der so kurz vor dem Ende der Ballets Russes, das 1929 mit dem Tod Sergej Diaghilews kam, entstanden ist, zu einer sehr zeitgenössischen Angelegenheit, zu einem *sentimental and intellectual journey* zu den Anfängen des modernen Balletts, unvergesslich wie eine Party, auf der man mit seinen engsten Freunden die Nacht hindurch tanzt.



Wird wohl bald abgehängt: Monets „Jardin de Monet à Giverny“ Foto Kunsthaus Zürich

## Münzfund in Israel

Constantius Gallus lebte in einer unruhigen Zeit. Sein Onkel Konstantin der Große hatte seinen Herrschaftsanspruch innerhalb des bisherigen Systems der Tetrarchie durchgesetzt, musste aber wie sein Sohn und Nachfolger Constantius II. an den Grenzen des Reiches gegen unterschiedliche Feinde kämpfen. Constantius II., der seit 337 nach Christus regierte, setzte im Jahr 351 seinen Cousin Constantius Gallus als Caesar ein, der in Antiochia regierte, bevor er nach nur drei Jahren wegen Unbotmäßigkeit wieder abgesetzt und

schließlich hingerichtet wurde. In seine Regierungszeit fällt ein jüdischer Aufstand, angeführt von einem gewissen Patricius, der sich gegen die repressive römische Regierung richtete – Patricius wurde nach anfänglichen militärischen Erfolgen von seinen Anhängern zum König ausgerufen, unterlag aber dem römischen Feldherrn Ursicinus. Dabei wurden einige jüdische Städte zerstört. Nun meldet die israelische Antikenbehörde den Fund von 94 Silber- und Bronzemünzen unter dem Fußboden eines repräsentativen Gebäudes in der Stadt Lod, die offenbar gezielt versteckt wurden. Die Zerstörung des Hauses bringen die Forscher in Zusammenhang mit dem Aufstand, zumal die Münzen aus der Zeit zwischen 221 und 354 nach Christus stammen. spre

## Unterlassene amerikanische Hilfeleistung

Eine Frage des Willens zur Moral: Dror Morehs entsetzlich eindrucksvoller Dokumentarfilm „Kulissen der Macht“

Cantus firmus dieses Films ist die Forderung „Nie wieder!“. Gewonnen aus der Erfahrung der mörderischen nationalsozialistischen Vernichtungspolitik. Und ebenso zuverlässig ist doch immer wieder geschehen, was Dror Moreh dokumentiert: Völkermord und unterlassene internationale Hilfeleistung. Die auf globaler Ebene notgedrungen unterlassene amerikanische Hilfeleistung ist, weil nur die Vereinigten Staaten dem Wunsch nach Intervention auch mit ausreichender militärischer Logistik entsprechen könnten. Aber wie steht es um den politischen Willen? Und womöglich wichtiger noch: Wie um die moralische Grundlage?

Dror Moreh hat diese Ambivalenz politischen Handelns zum Gegenstand seines Schaffens gemacht, seit der 1962 in Jerusalem geborene Filmemacher 2008 eine Dokumentation über den ehemaligen israelischen Premierminister Ariel Scharon drehte, der drei Jahre zuvor den Abzug der Besatzungstruppen seines Landes aus dem Gazastreifen durchgesetzt hatte. Als Moreh an seinem Film über die zwiespältige Faszination arbeitete, die dieser Politiker ausgeübt hat, lag Scharon bereits in einem Koma, aus dem er nicht mehr erwachen sollte. Also konnte er dem Regisseur keine Auskunft geben (sofern Scharon das überhaupt gewollt hätte). Für die vier Jahre später entstandene oscar-nominierte Dokumentation „Töte zuerst – Der israelische Geheimdienst Shin Bet“ gelang es Moreh dann aber, gleich sechs ehemalige Chefs

der porträtierten Institution vor seine Kamera zu bekommen. Ein Coup.

Mit seiner jüngsten Arbeit hat Moreh sich nun selbst übertroffen, denn in „Kulissen der Macht“ stehen ihm nicht weniger als sechs ehemalige und der aktuelle Außenminister der USA Rede und Antwort über das militärische Engagement ihres Landes zur Durchsetzung humanitärer Maßnahmen, dazu amerikanische Sicherheitsberater, UN-Botschafter und Verteidigungsminister sowie Berater der Präsidenten George Bush, Bill Clinton, George W. Bush und Barack Obama. Sie sprechen über einen Zeitraum von mehr als zwanzig Jahren, vom ersten Irakkrieg bis zur angekündigten, aber nie erfolgten US-Intervention in Syrien. Es waren Bilder von dort durch Giftgas getöteten Kindern, die Moreh derart erschüttert hatten, dass er wissen wollte, warum die Vereinigten Staaten nicht im syrischen Bürgerkrieg eingriffen, obwohl Obama 2012 den Einsatz von Giftgas durch das Regime in Damaskus zur roten Linie erklärt hatte, deren Überschreiten militärisch beantwortet würde. Nach jahrelanger Arbeit schloss Moreh 2022 seinen Film ab, und jetzt ist er endlich in die deutschen Kinos gelangt.

Er kommt zur rechten Zeit, denn die seinerzeitigen Fragen stellen sich gerade in der Ukraine, dem Gazastreifen und Sudan abermals – wenn auch jeweils eher moralisch als militärisch. Schon der Verzicht auf eine Intervention in Syrien resultierte aus Erfahrungen mit früheren amerikani-



Einsamkeit des Entscheiders in „Kulissen der Macht“: Barack Obama am Fenster des Oval Office Foto Films That Matter

sehen Einsätzen in Somalia, Afghanistan oder dem Irak, und was die Entscheidung über solche Fragen in Washington bedeutet, kann man verstehen, wenn man die auch noch nach Jahren spürbare Erschütterung der damals an den Beratungen im Weißen Haus Beteiligten von Moreh vorgeführt bekommt. Auf zwischen die Einzelinterviews geschalteten Bildern sieht man sie in den damaligen Runden zusammenziehen und weiß doch, dass sie in der Bewertung der jeweiligen Situation nicht

zueinander gekommen sind. Heute muss man das in den meisten Fällen beklagen.

Zwar hat sich kein Präsident Morehs Kamera gestellt; eine Passage mit Obama entstammt einer anderen Quelle. Aber umso eindrucksvoller ist das Ringen seiner Gesprächspartner mit dem eigenen Verhalten, ist ihr Rechten und Richten. Und ganz nebenbei bekommt man tiefe Einblicke in die Entscheidungsstrukturen der amerikanischen Politik. Der Kongress etwa spielt nur ein einziges Mal eine entscheidende Rolle, und da dient er nur als Katalysator in einer Pattsituation von Obamas Krisenstab. Hochinteressant überdies – und wohl auch signifikant –, dass die Mehrzahl der von Moreh erörterten Fälle in die Zeit der demokratischen Präsidentschaften fällt. Für moralische Skrupel muss man bereit sein.

Eine Warnung: So augenöffnend dieser Film ist, so herzerreißend sind seine Bilder, denn auch zwischengeschaltet sind immer wieder Aufnahmen derjenigen, die nun gar keinen Einfluss auf den Lauf der Dinge hatten: der zivilen Opfer. Man sieht Leichenberge in Ruanda und Syrien, tote Kinderkörper und Folteropfer, totale Verzweiflung von Eltern und Helfern – wer sich all diese optische Obszönität des weltpolitischen Geschehens mühsam im Laufe der letzten Jahre vom Halse gehalten hat, bekommt es hier in 140 Minuten geballt präsentiert. Das ist nichts für schwache Nerven in diesem unglaublich starken, entsetzlichen Film. ANDREAS PLATTHAUS