



Ansicht Rückseite von Tsugouharu Foujita: *Cagnes-sur-mer*, 1918, Kunstmuseum Luzern, Depositum der Stadt Luzern, Schenkung Albert Goffin 1958, © Foto: Andri Stadler, Luzern

## Schlussbericht Provenienzforschungsprojekt Kunstmuseum Luzern 2016 - 2018 Dr. Heinz Stahlhut

Luzern, 31.03.2018

Heinz Stahlhut

**Kunstmuseum  
Luzern**

EUROPAPLATZ 1, 6002 LUZERN, SWITZERLAND

TEL. +41 41 226 78 00  
INFO@KUNSTMUSEUMLUZERN.CH  
WWW.KUNSTMUSEUMLUZERN.CH

# Schlussbericht Provenienzforschungsprojekt Kunstmuseum Luzern 2016 - 2018

## I. Arbeitsbericht

### a. Ausgangslage und Forschungsstand

Das Kunstmuseum Luzern bewahrt eine Sammlung von ca. 6'000 Objekten (Gemälde, Zeichnungen und Druckgrafik, Skulpturen und Installationen, Fotografien und Videos), von denen rund 50 % vor 1900 entstanden sind. Zahlreiche Werke der älteren Kunst kamen durch Schenkungen von Gründungsmitgliedern der Kunstgesellschaft, der Trägerin des Kunstmuseums, im frühen 19. Jahrhundert ins Haus. Schenkungen und Erwerbungen bereicherten die Sammlung im ersten Viertel des 20. Jahrhundert; ein weiterer Teil konnte in den 1970er-Jahren erworben werden. Seither bemüht sich das Museum um eine – nach seinem Sammlungsleitbild<sup>1</sup> ausgerichtete – regelmässige Ankaufspolitik.

In einem ersten Schritt der Forschung wurde der Bestand der Sammlung auf die Objekte untersucht, die für die Recherche Relevanz aufweisen. Dabei wurde ein Schwerpunkt auf drei Schenkungen gesetzt, die zwischen 1951 und 1956 in unsere Sammlung eingegangen sind. Die Donation von Charles und Mathilde Kiefer-Hablitzel erfolgte 1951 durch eine Auswahl aus deren umfangreicher Kunstsammlung. Zu Sammeltätigkeit der Kiefer-Hablitzels lagen bis anhin keine Kenntnisse vor. 1953 beehrte Frau Dr. Berta Faller Lorenz das Kunstmuseum Luzern nach ihrem Tod mit dem Vermächtnis der Kunstsammlung aus dem ehemaligen Besitz ihres Gatten Dr. Alfred Faller Lorenz. Die dritte Schenkung erfolgte 1956 aus der Erbschaft von Ida Flersheim-Schlesinger, wobei im Erbschaftsschreiben einige vage Angaben zu den Werkvorbesitzern verzeichnet sind.

Einen weiteren Schwerpunkt unserer Recherche bilden die Ankäufe, die die Bernhard Eglin-Stiftung – heute BEST Art Collection Luzern – für das Kunstmuseum getätigt hat. Diese erfolgten vor allem in den Jahren 1933 bis 1945, als die Stiftung durch das vom Stifter nachgelassene Kapital über ausreichende Mittel verfügte und mit dem von Armin Meili errichteten Kunsthaus auch geeignete Räumlichkeiten für die Bewahrung einer Sammlung zur Verfügung standen. Dank einer gründlichen Dokumentation zu den Aktivitäten der Bernhard Eglin-Stiftung sind wir heute im Besitz wichtiger Informationen zu den jeweils unmittelbaren Vorbesitzern. Dadurch konnten bereits die ersten, hinsichtlich ihrer Herkunft unproblematischen Fälle aussortiert werden. Jedoch ergaben sich auch zahlreiche Fälle von Erwerbungen, bei denen Spuren nach Deutschland oder Frankreich führten oder bei denen der Ankauf zwar über Schweizer Auktionshäuser und Galerien stattfand, die aber nachweislich gute Kontakte nach Deutschland hatten, weshalb die Herkunft der Werke durchaus auch problematisch hätte sein können.

---

<sup>1</sup> Die Sammlungstätigkeit soll sich auf die vier Bereiche konzentrieren:

- Historisches, d. h. Ergänzung des historischen Bestandes bis ca. 1950
- 1970er-Jahre, d. h. Ergänzung des Sammlungsbestandes an Werken Kunst der 1970er-Jahre, als das Museum durch die Ausstellungstätigkeit Jean-Christophe Ammanns in die Zeitgenossenschaft und Internationalität gehoben wurde
- Zentralschweizer Kunst von internationaler Bedeutung
- Spurensicherung, d. h. Erwerb von Werken der Künstlerinnen und Künstler, die im Kunstmuseum Luzern eine für Ihre Laufbahn oder das Renommé der Institution bedeutende Ausstellung gezeigt haben

Eine dritte Gruppe von zu bearbeitenden Werken bestand aus Gemälden und Zeichnungen, die als einzelne Schenkungen oder langfristige Deposita von der Schweizerischen Eidgenossenschaft, vom Kanton oder von der Stadt Luzern in Besitz oder Eigentum des Kunstmuseums gelangt waren.

#### **b. Projektablauf**

Nach der Eingrenzung des Forschungsfeldes konnte die Zahl der zu erforschenden Werke auf 77 bestimmt werden, bei denen nur der unmittelbare Vorbesitzer oder Verkäufer bekannt war. Die Forschung konzentrierte sich damit vor allem darauf, die Provenienzzlinie deutlich weiter als nur bis zu diesem letzten Handwechsel zurückverfolgen zu können.

Da der Sammlungskonservator Heinz Stahlhut sich naturgemäss nur mit eingeschränktem Pensum der Recherche widmen konnte, wurde mit der Volontärin Lena Lehmann eine Mitarbeiterin in Teilzeit gewonnen, die schon durch die Mitarbeit am Werkkatalog Hans Emmenegger mit der kunsthistorischen Recherche vertraut war.

#### **c. Methodische Vorgehensweise**

Die Arbeit im Zweierteam bedurfte gleich zu Beginn einer guten Planung der Schritte und eine regelmässige Besprechung des aktuellen Standes. Die für den kurzen Zeitraum doch grosse Menge an zu untersuchenden Werke verlangte ein getrenntes Arbeiten. Jedoch liess sich das Forschungsfeld nicht strikt aufteilen, weil dadurch die für die Forschung entscheidenden Zusammenhänge verlorengegangen wären. So beschlossen wir, zwar bei der Forschung an einzelnen Objekten getrennt vorzugehen, jedoch in permanentem Austausch zu bleiben. Dies bedeutete vor allem, dass die gemeinsame digitale wie analoge Ablage gut strukturiert und abgestimmt sein musste, um jeden Forschungsschritt und jede Erkenntnis für beide Forschende präsent und auch für spätere Recherchen dokumentiert zu haben.

Zum einen legten wir einen digitalen Ordner an, worin wiederum jedes Kunstwerk mit einem eigenen Unterordner vertreten war. Darin legten wir alle Hinweise und Dokumente ab, die in Zusammenhang mit diesem Werk standen. Parallel dazu arbeiteten wir mit einem analogen Ordner, der dieselbe Ordnung über ein Register führte. Darin legten wir die wichtigsten Dokumente zu den Gemälden als Kopien ab. Dieser analoge Ordner war wichtig für unsere Recherche in den Archiven. Er gewährleistete es, die wachsende Informationsmenge jeder Zeit präsent zu haben. Ausserdem legten wir gleich zu Beginn eine Liste an, in der wir unseren Arbeitsstand, den Status des Werks (Kategorien des BAK) oder wichtige Bemerkungen notieren konnten. Diese Liste ermöglichte es uns zum einen, den Überblick zu behalten, und zum andern, die ganze Recherche stets aus einem distanzierten Blickwinkel zu betrachten und neue Zusammenhänge erkennen zu können. In unserer Sammlungsdatenbank Museum Plus wurde jede neue Information zu einem Werk ergänzt. Diese Hilfsmittel für die Kommunikation konnte jedoch den regelmässigen Austausch nicht ersetzen. Jede zusätzliche Information teilten wir einander mit und im Gespräch konnten wir miteinander die notwendigen Bezüge herstellen oder die Fälle von einer anderen Perspektive zu betrachten.

Auf diese Weise arbeiteten wir uns gewissermassen von innen nach aussen: Wir stellten zuerst den aktuellen Wissenstand zur Provenienz des jeweiligen Werks fest und unterzogen die Werke in unserem Depot einer sorgfältigen Untersuchung von Rahmen und Rückseiten. Dann konsultierten alle museumsinternen Quellen wie die Künstlerkartei und Inventarbücher. Von der Bibliothek des Kunstmuseums bis zu den Bibliotheken der umliegenden Kantone konsultierten wir Fachliteratur wie Künstlermonografien, Werkverzeichnisse, Ausstellungs-, Sammlungs- und

Auktionskataloge. Des Weiteren besuchten wir die Archive der Stadt und des Kantons Luzern, der Stadt Basel, das Bundesarchiv und das Archiv der Nationalbibliothek. Einen wichtigen Teil unserer Forschung betrieben wir zudem über das Internet, auf dem durch die laufende Digitalisierung auch Archivgut aus dem Ausland für uns zugänglich waren. Viele Hinweise lieferte das Internet zudem durch die andere Art der Suche, die ermöglicht etwas zu finden, ohne zu wissen, wo genau man es zu suchen hat.

Hilfreiche Informationen erhielten wir insbesondere durch den Austausch mit anderen Institutionen, Fach- und Privatpersonen. Gerade der Kontakt mit jenen im Ausland, deren Besuch den finanziellen Rahmen gesprengt hätten, war sehr wichtig. Dabei durften wir oft die Erfahrung machen, dass die Mitarbeiter einer Institution oft keine Mühe scheuten, für uns eine Recherche in ihren Archiven vorzunehmen und uns mit ihren Ergebnissen entscheidende Schritte weiterführten. Wir sind den Kolleginnen und Kollegen zu grossem Dank verpflichtet.

#### **d. Dokumentation der Transparenz gegenüber Dritten**

Wir entschieden uns, unsere Forschung relativ früh auf der Website des Kunstmuseums Luzern online zugänglich zu machen. Über thematisch gruppierte Webtouren ist bereits ein Teil unserer Sammlung publiziert. In dieser Form einer Webtour machten wir auch die Werkgruppe zugänglich, die Gegenstand unserer Provenienzforschung war: <http://sammlungonline.kunstmuseumluzern.ch/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=exhibition&objectId=14652&viewType=detailView> .

Da wir die Daten regelmässig aktualisierten, hatten die Besucherinnen und Besucher der Website auch die Möglichkeit, unsere Forschung mit zu verfolgen. Denn durch die Offenlegung unseres damals noch nicht abgeschlossenen Forschungsstandes konnten wir Besucherinnen und Besuchern der Website einen Einblick in den noch laufenden Prozess geben. Zeitgleich zur Freischaltung dieser Webtour auf unserer Sammlung online gaben wir eine Medienmitteilung zum Provenienzforschungsprojekt am Kunstmuseum Luzern heraus, die grossen Nachhall fand.<sup>2</sup> Wir erhofften uns davon auch, dass Hinweise von aussen an uns herangetragen werden würden, wozu es jedoch nicht kam.

Derr vorliegende Abschlussbericht wird noch in diesem Jahr auf der Website des Kunstmuseums Luzern zugänglich gemacht.

#### **e. Objektstatistik**

Auf der beiliegenden Liste «Werke des Projektes Provenienzforschung am Kunstmuseum Luzern» sind alle Werke aufgeführt, mit denen wir uns in unserem Projekt beschäftigt haben. Neben den Grunddaten ist darin die Zuordnung zu den vier vom Bundesamt für Kultur definierten Kategorien A bis D zu finden. Zudem wurde zur Übersicht in der letzten Spalte eine Gruppierung der Werke vorgenommen, zwischen denen aufgrund eines gemeinsamen Vorbesitzers oder über dieselbe Ankaufsart eine Verbindung besteht. Dadurch soll ein Blickwinkel veranschaulicht werden, der für unsere Forschung entscheidende Bedeutung hatte. Denn Erkenntnisse zu einem Werk aus einer Schenkung konnten Hinweise zur weiteren Forschung an anderen Objekten dieser Gruppe geben: So zeichnete sich beispielsweise relativ früh ab, dass verschiedene Werke aus der Schenkung Berta Faller Lorenz nach Wien wiesen. Mit diesem Fokus wurde

---

<sup>2</sup> Siehe Zwischenbericht

Km  
L

die letztlich erfolgreiche Suche nach der Provenienz auch anderer Werke aus dieser Schenkung wesentlich erleichtert.

f. Historische Personen und Institutionen

Adelmann, Siegmund (Köln)	Galerie Moos (Genf)
Beck, Helmut	Nathan, Fritz (Ludwigsgalerie)
Biedermann, Ignaz (Wien)	Neupert, Albin
Bidermann-Mantel, (Winterthur)	Oederlin, Kay
Bodenschatz, Galerie (Basel)	Pelletier, Collection (Paris)
Böhler, Julius	Reinhard, Georg (Winterthur)
Herr la Borderie, Sammlung	Rosengart, Siegfried (Galerie Rosengart)
Salon Bollag (Zürich)	Römer, Galerie
Bühler, Richard (Winterthur)	Russ-Yount, Willy (Neuenburg)
Cassirer, Paul	De Russie, Grand-Duc Michel
Mme Clarac-Duvivier (Paris)	Rieder, Gustave (Strassburg)
Dr. Boudin, Collection	Schlumberger, Camille (Ribaeuvillé)
Drey, Julius, (München)	Simms, Henry B. und Erben (Hamburg)
Ederheimer, Richard	Steinmeyer, Köln
Engelhorn, Christof und Ursula	Steinmeyer, Fritz
Faller-Lorenz, Berta und Alfred	Steinmeyer, Heinz
Fischer, Theodor (Galerie Fischer)	Vallotton, Galerie (Lausanne)
Fink, Prof. Dr.	Vallotton, Marianne (Pully)
Flechtheim, Alfred (Galerie Flechtheim)	Vallotton, Claude (Pully)
Flersheim, Martin (und Familie), Frankfurt am Main	Von Stumm, Freiherr W.
Flersheim-Schlesinger, Ida und Albert	Tannhauser, Galerie (Luzern/ München)
Frey-Fürst, Friedrich	Van der Heydt, Eduard (Ascona)
Galerie Verein München	Wallraf-Richartz-Museum, (Köln)
Germanisches Nationalmuseum	Wasmer, Max
De Gilles, St. Petersburg	Westfeld, Walter
Goffin, Albert	Weigand, Wilhelm (München)
Goldschmidt, James	Widmer, Monika
Hansen AG, Galerie (Luzern)	Wawra, Karl Josef (Auktionshaus C.J.Wawra)

Heinemann, Galerie (München)	
Helbing, Hugo (Galerie Hugo Helbing)	
Hermes, Oscar (Galerie Hermes, München)	
Hölzel, Julie (Stuttgart)	
Hofer, Philip	
Huber [-Feldkirch], Josef	
Kiefer-Hablitzel, Charles und Mathilde	
Korf[f], Baron	
Lacoré, Charles André de	
Läderach, Ch. (Bern)	
Medem, Graf von	
Meyer, Ernst	
Miethke, Hugo Othmar	
Minnich, Walter und Alice	

## II. Zusammenfassung

### a. Bewertung der Ergebnisse

Wir konnten durch unsere Forschung an den 77 Werken unser Wissen um ihre Herkunft auf einen zufriedenstellenden Stand setzen. Einen Abschluss der Forschung, was eine ausnahmslose Zuordnung in die Kategorie A bedeuten würde, konnten wir nicht erzielen. Der grösste Teil der Werke ist mit der Kategorie B gekennzeichnet. Das heisst beim grössten Teil der Werke konnten wir Informationen zur Herkunft der Gemälde gewinnen, die den Verdacht von problematischen Handwechsellern oder Raubkunst ausschliessen oder sehr unwahrscheinlich machen. Wir versahen allerdings auch solche Werke mit der Kategorie B, bei denen wir zwar keine Angaben zu Handwechsellern in den Jahren von 1933 bis 1945 haben, aber auch kein Hinweis auf «mögliche Zusammenhänge mit NS-Raubkunst» vorliegt. Die Forschung zu einigen dieser Werke konfrontierte uns mit der Problematik, dass durch die Zeitläufte die notwendigen Unterlagen nicht mehr vorhanden sind. So sind die Geschäftsunterlagen der von Fritz Nathan bis 1936 in München geführten Ludwigs Galerie, in nach Nathans Übersiedlung nach St. Gallen bei einer Mitarbeiterin in München verblieben und im zweiten Weltkrieg untergegangen. Bei anderen Werken enthalten die noch existierenden Unterlagen nach Aussage der zuständigen Personen keine Informationen zum betreffendem Objekt.

### b. Offene Fragen/ weiterer Forschungsbedarf

Während die meisten Werke aufgrund ihrer unproblematischen, weil geschlossenen Provenienzkette mit der Kategorie A versehen werden können, entziehen sich einige Werke aufgrund ihres unspezifischen Motivs («Madonna mit Kind») und dem unbekanntem Urheber einer eindeutigen Identifikation und damit der Möglichkeit einer abschliessenden Erforschung der Herkunft.

### III. Anhang

#### a. Budgetierte Projektkosten gemäss Gesuch

Budgetposten	Bedarfssumme in CHF
Honorar Sammlungskonservator Teilzeit für Zeitraum 09/2016-03/2018	61'220
Honorar wissenschaftliche Volontärin Teilzeit für Zeitraum 09/2016-03/2018	30'882
Spesen (Fotografien, Kopien, Reisen, etc.)	10'000
<b>Total</b>	<b>102'102</b>

#### b. Effektive Ausgaben nach Projektende

Budgetposten	Ausgaben in CHF
Honorar Sammlungskonservator Teilzeit für Zeitraum 09/2016-03/2018	76'960
Honorar wissenschaftliche Volontärin Teilzeit für Zeitraum 09/2016-03/2018	15'768
Fotografien und Archivrecherchen	3'200
<b>Total Ausgaben</b>	<b>95928</b>

#### c. Detaillierte Schlussrechnung

Einnahmen		
Unterstützer	Angefragter Betrag in CHF	Gesprochener Betrag in CHF
Bundesamt für Kultur	46'051	46'051
Kanton Luzern	20'000	20'000
Stadt Luzern	20'000	20'000
Stiftungen (IMAF, Art Mentor Foundation, UBS Kultur-Stiftung, Vontobel-Stiftung, Stiftung für Suchende]	10'000	3'000
Eigenmittel Kunstmuseum Luzern	6'051	6'051
<b>Total Einnahmen</b>	<b>102'102</b>	<b>95'102</b>

Fehlbetrag zulasten des Kunstmuseums Luzern: 826,- CHF