

## Verslag Najaarsbijeenkomst VKCR 1 december 2017

**Thema:** *De nieuwe uitvoering van het restitutiebeleid*  
**Locatie:** Raadzaal Beurs van Berlage  
**Spreekers:** Evelien Campfens – promovenda aan het Grotius Centre for International Legal Studies van de Universiteit Leiden; 2002-2015 secretaris Restitutiecommissie  
Merel van Erp – wetenschappelijk medewerker en herkomstonderzoeker bij het Rijksmuseum

Het verslag is geautoriseerd door de sprekers.

### Inleiding

De bijeenkomst met als thema *De nieuwe uitvoering van het restitutiebeleid* wordt ingeleid door Mariska van Zelst-de Wit, bestuurslid van de VKCR. De aanleiding voor de bijeenkomst is de kamerbrief van de Minister van OCW die zij op 4 oktober 2016 aan de Tweede Kamer over het restitutiebeleid cultuurgoederen Tweede Wereldoorlog. Ze informeert de kamer daarin over de toekomst van het restitutiebeleid voor naziroofkunst.

De Minister zegt in haar brief dat het uitgangspunt van het Nederlandse beleid een laagdrempelig en tijdelijk restitutiebeleid van naziroofkunst in Nederlands bezit is en blijft, gebaseerd op moreel-ethische principes, waarbij recht wordt gedaan aan ieders belangen.

Zij signaleert dat in de afgelopen 15 jaar de context van het restitutiebeleid is veranderd. Procedures die laagdrempelig bedoeld zijn, zijn door de jaren heen door verschillende externe ontwikkelingen gejuridiseerd. En wat opvalt: de complexiteit van zaken is toegenomen.

In haar brief kondigt zij ook aan dat zij de onderzoekstaken wil onderbrengen bij een nog op te richten Expertisecentrum Oorlogskunst Tweede Wereldoorlog. De adviesfunctie is en blijft de taak van de Restitutiecommissie.

De brief van de Minister van OCW aan de TK (4 okt 2016) roept een aantal interessante vragen op zoals de vraag of de reikwijdte van het restitutiebeleid breder getrokken moet worden dan WOII roofkunst alleen. De focus heeft altijd gelegen bij WOII roofkunst, maar ook uit andere perioden en geografische gebieden werden en worden ook nu nog cultuurgoederen geroofd.

Gaat de komende jaren ook restitutie plaatsvinden van koloniale cultuurgoederen, door Rusland geroofde cultuurgoederen, kunst die is meegenomen door Napoleon en kunst die tijdens hedendaagse oorlogen wordt geroofd? En als de reikwijdte van het restitutiebeleid

wordt vergroot, hoe ver in de tijd zouden we moeten teruggaan? Overal ter wereld waar nu oorlog is, wordt ook kunst vernietigd en geroofd. Hoe gaan we daar mee om? Evelien Campfens (promovenda aan de Universiteit Leiden)

## **Evelien Campfens**

Campfens begint haar bespreking met een uitspraak van de Franse president Macron, waarin hij een beleidswijziging aankondigt die een tijdelijke of permanente restitutie van cultureel erfgoed aan Afrika mogelijk moet maken. Ter illustratie dat de discussie over roofkunst in beweging is en niet beperkt is tot naziroofkunst.

De achtergrond en reikwijdte van restitutiekwesties schetst zij aan de hand van een aantal voorbeelden. Vervolgens volgt een aantal observaties over het juridisch kader en sluit ze af met een stelling.

### *Tuin der lusten*

De Tuin der lusten is ooit in de 16<sup>e</sup> eeuw door Alva uit het paleis van Willem van Oranje in Luxemburg geroofd. Dat gebeurde in een tijd dat het *ius praedae*, het Romeinsrechtelijke principe dat tijdens oorlog plunderen mocht. Dat recht om te plunderen kent zijn relativering, en zo kent Hugo de Groot in zijn boek over het oorlogsrecht, *De iure belli ac pacis*, een beschermde status aan kunstvoorwerpen en monumenten toe. In het algemeen worden de Napoleontische oorlogen echter voor wat betreft het rechtsprincipe dat geroofde cultuurgoederen ook moeten worden gerestitueerd na een oorlog als omslagpunt gezien. Niet omdat Napoleon zelf niet roofde, maar omdat de mogendheden het er na de nederlaag bij Waterloo over eens waren dat uit gronden van rechtvaardigheid de cultuurgoederen teruggegeven behoren te worden aan het land van herkomst, hetgeen naar verluidt in 55% van de gevallen ook daadwerkelijk gebeurde.

Vanaf het begin van de 19<sup>e</sup> eeuw tekent zich dus een duidelijke rechtsnorm af waarbij kunstvoorwerpen een beschermde status hebben. Deze norm is uiteindelijk gecodificeerd in de Haagse Landoorlogsreglementen. Een voorbeeld hiervan is art. 47 Vierde Conventie van Den Haag dat plundering in het algemeen uitdrukkelijk verbiedt. Daarnaast bevatten de reglementen ook bepalingen die specifiek zien op de bescherming van kunst. Een aantal van deze bepalingen zien we later terug in verdragen van UNESCO.

### *Elgin Marbles*

Op hetzelfde moment dat bij de verdragen van Parijs werd afgesproken dat het een kwestie van rechtvaardigheid is dat kunstvoorwerpen na roof moeten worden teruggegeven, ontstond er een run op archeologische voorwerpen in landen rondom de Middellandse Zee. Een voorbeeld hiervan zijn de Elgin Marbles die in 1801 door de Engelsen van het Parthenon

zijn 'afgehakt', vanuit Griekenland naar Engeland zijn vervoerd en daar nu in het British Museum staan. <sup>1</sup>

Voorstanders van het Universal Museum idee voeren aan dat dit de mogelijkheid geeft om deze voorwerpen en andere voorwerpen van andere culturen in relatie tot elkaar te zien. Tegenstanders hechten meer waarde aan de integriteit van het monument en het behoud van op de plek zelf en in de context van een archeologische eenheid.

### *Benin Bronzen*

De zaak rond de Benin Bronzen is bekend als het gaat om cultuurvoorwerpen die in het kader van punitieve koloniale acties zijn geroofd. Aan het einde van de 19<sup>e</sup> eeuw bij het verdrag van Berlijn spraken de Westerse koloniale mogendheden af dat Afrikaans gebied onderling zou worden verdeeld op basis van het principe van 'effectieve controle'. Het gevolg was dat ook plaatselijke koninkrijkes in binnenlandse gebieden, die tot dan toe met rust waren gelaten, door Westerse mogendheden werden veroverd. Dat is een tijd waarin veel plunderingen in het kader van punitieve acties plaats. De Beninbronze-zaak speelt in dat kader en een ander voorbeeld zijn twee rituele voorouderbeelden van het Bangwa-volk in Kameroen die nu in musea in New York en Parijs zijn.

### *Menselijke resten en ceremoniële objecten van het inheemse volk*

Dit is vaak een subcategorie van de vorige. Het gaat hier bijvoorbeeld om zogenaamde *Toi Moko's*, getatoeëerde hoofdhuiden van de Maori-familie uit Nieuw-Zeeland, Dergelijke objecten waren een gewild object in de 19<sup>e</sup> eeuw toen er veel interesse was in exotische volkeren en zijn daarom terug te vinden in veel ethnologische musea.

Het is voor deze volkeren soms heiligschennis om deze objecten tentoon te stellen, laat staan ze te verhandelen. Het kan gaan om de belichaming van voorouders en heeft dus een heel andere betekenis .

In 2007 is door de Verenigde Naties een verklaring aangenomen, de UNDRIP (United Nations Declaration on the Rights of Indigenous Peoples) waarin aandacht wordt besteed aan teruggave van dergelijke culturele voorwerpen. De verklaring is niet bindend maar heeft wel een sterke status..

### *Naziroofkunst*

Het bijzondere van deze categorie is misschien dat de omvang van de roof zo groot was. Hitler had zich tot doel gesteld een museum zo groot als het Louvre te stichten, waarvoor voorwerpen verzameld moesten worden. Dit werd bewerkstelligd door onteigening van Joodse en andere vervolgte groepen, door plundering van publieke collecties in met name

---

<sup>1</sup> In 2016 is een vordering van de Athenians Association tot teruggave van deze Elgin Marbles door het EHRM afgewezen, omdat de verzoekers niet-ontvankelijk waren verklaard.

oostelijke landen zoals Polen en door de aankoop van voorwerpen via de reguliere kunsthandel.

In 1998 zijn de Washington Principles on Nazi-Confiscated Art aangenomen en ondertekend door meer dan veertig landen. Hierin staat met name dat er proactief onderzoek naar gedaan moet worden en met betrekking tot eigendoms kwesties bepalen de Principles eigenlijk niet meer dan dat er gezocht moet worden naar een 'fair and just solution', al naargelang de omstandigheden van het specifieke geval. Omdat dit een open norm is, is de toepassing ervan ook zeer verschillend. Dit leidt er ook toe dat grenzen worden opgezocht: betreft het alleen 'nazi-confiscated art', waaronder ook gedwongen verkoop valt, of is dit begrip wellicht nog ruimer? Zo zie je dat ook de aankoop van werken in neutrale landen als Zwitserland als 'naziroof' wordt aangemerkt, wat mijns inziens nogal een oprekking is van het begrip 'Nazi-confiscated art'.

Een andere interessante ontwikkeling zien we in de Verenigde Staten, waar vorig jaar een wet is aangenomen om de verjaringstermijn op te schorten voor Naziroofkunstclaims en in alle staten gelijk te trekken. In samenhang met de relatief sterke positie die de voormalig eigenaar van gestolen en geroofde kunstvoorwerpen onder Amerikaans recht sowieso heeft, leidt dit ertoe dat steeds meer Europese roofzaken voor de Amerikaanse rechter komen.

### Observaties

De vraag is wat dergelijke zaken nu bijzonder maakt, vanuit een juridisch perspectief? Duidelijk is dat het niet puur om eigendoms kwesties gaat, maar dat de immateriële waarde van de voorwerpen een belangrijke rol speelt. De basis ligt in het historisch onrecht dat we nu als grove mensenrechtenschending zouden aanmerken. In het geval van menselijke resten is het belang van deze immateriële waarde het duidelijkst: wat voor de een kunst is, is voor de ander misschien heilig.

Verder is duidelijk dat de zaken zich gezien in een gebied afspelen waar het positieve recht vaak botst met een veranderde moraal. Regels in cultuurverdragen zijn vaak niet van toepassing omdat ze geen retroactieve werking hebben en op nationaal niveau zijn er obstakels die in de weg staan aan inhoudelijke beoordeling van claims zoals verjaringstermijnen.

Je ziet dat er daarom steeds meer (internationale) soft law regelingen het licht zien die de lacunes tussen recht en moraal opvullen. Met betrekking tot naziroofkunst zijn dit de Washington Principles, wat betreft cultuurgoederen van inheemse volkeren is dat de UNDRIP.

Concluderend is er volgens Campfens een nieuw juridisch kader aan het ontstaan van niet-bindende maar wel gezaghebbende regelingen. Het bijzondere daaraan is dat, in

tegenstelling tot het traditionele internationale recht dat zich op interstatelijke niveau afspeelt, individuen en groepen onder die regelingen rechten hebben.

Terugkerend naar de uitspraak van Macron. Interessant vindt Campfens dat hij het niet heeft over onrecht in het verleden maar om de vraag of er nu, vandaag de dag, nog een rechtvaardiging is voor het feit dat deze voorwerpen in de Franse musea te zien zijn.

Evelien Campfens sluit haar voordracht af met haar stelling:

“Restitutie van roofoorkunst is mede een kwestie van mensenrechten: niet alleen het private eigendomsrecht of soevereine rechten van nationale staten, maar de immateriële betekenis van specifieke kunstvoorwerpen voor bepaalde groepen mensen of individuen is een factor. Goed herkomstonderzoek is nog altijd van groot belang in alle restitutiezaken. Het plan van de Minister een Expertisecentrum Oorlogskunst Tweede Wereldoorlog op te richten dat alleen op verzoek van de Restitutiecommissie of op gezamenlijk verzoek van de verzoeker en de huidige bezitter onderzoek zal gaan verrichten roept de vraag op hoe de objectiviteit van herkomstonderzoek geborgd kan worden?

Als partijen namelijk zelf onderzoek gaan doen, zonder tussenkomst van een onafhankelijke commissie dreigt het gevaar dat er subjectief herkomstonderzoek gedaan gaat worden. En moet het op te richten expertisecentrum niet breder onderzoek gaan doen dan alleen naar WOII roofoorkunst?

Merel van Erp (herkomstonderzoeksters bij het Rijksmuseum) gaat in op de uitdagingen voor de komende jaren op het gebied van herkomstonderzoek

### **Merel van Erp**

Tot haar werkzaamheden behoort het in kaart brengen van de collectie van het Rijksmuseum van de periode 1933 – 1945. Waar waren de schilderijen, die het Rijksmuseum later heeft verkregen, op dat moment? Het doel van het onderzoek is een natuurlijke herkomst te creëren waarbij iedereen kan zien wat er met het object gebeurd is gedurende die twaalf jaar. De inhoud van het onderzoek wordt geschetst aan de hand van twee casus.

#### *Een gezelschap in een tuin, Barend Graat, 1661*

Voor een kunsthistoricus gaat het met name om de voorzijde van een schilderij. Maar voor een herkomstonderzoeker is met name de achterkant van het schilderij van belang. De achterkant bevat een aantal etiketten die de onderzoeker mogelijk de goede richting op kunnen sturen. Dit schilderij bevat onder meer een etiket van het museum zelf. Verder worden een etiket met de naam van de vervaardiger, een etiket met een lak- en zegelnummer en een etiket van een handelaar in Londen aangetroffen.

De volgende stap is de informatie die al in het museum aanwezig is te analyseren. Het museum heeft inventariskaarten waarop bij de aankoop van het schilderij alle gegevens zijn genoteerd die later zijn aangevuld door onderzoekers. Onderop deze inventariskaarten staat de herkomst genoteerd die bekend was. De laatste bekende herkomst was in dit geval de collectie Lanckoroński. Wat is deze collectie en waar komt zij vandaan?

De Graaf Lanckoroński woonde in Wenen en was erg vermogend. Hij was van Poolse komaf en overleed in 1933. Zijn kunstcollectie, die bijeen was gebracht door vererving en aankopen die hij zelf had gedaan, liet hij aan zijn kinderen na. Toen zij de nalatenschap naar Polen wilden verplaatsen, werd de gehele collectie in 1939 geconfisqueerd. 74 schilderijen werden geschonken aan nazi-hoogwaardigheidsbekleders, de overige schilderijen waren bestemd voor het Führermuseum in Linz.

Het was echter nog steeds niet bekend hoe de Londense handelaar het schilderij had verkregen en hoe het uit de collectie Lanckoroński was geraakt. Het enige dat bekend was, is dat het museum het in 1958 had verworven. De volgende opdracht was daarom het gat tussen de verkrijging van de handelaar en het bezitsverlies van de Lanckoroński's te vullen met informatie. Zo zou het bijvoorbeeld kunnen dat de Lanckoroński's het schilderij in 1939 al niet meer in bezit hadden, maar het is ook denkbaar dat het na de oorlog is gerestitueerd aan de erfgenamen.

Als het onderzoek verdergaat, wordt er in een archief een fiche gevonden van Cornelis Hofstede de Groot. Hij was kunsthistoricus en is in 1930 overleden. Uit de stempel op dit fiche bleek dat hij het schilderij persoonlijk heeft gezien. Ook dit geeft echter nog steeds niet de gewenste informatie en ook bij de beelddocumentatie werd geen bruikbare informatie gevonden.

De volgende stap is literatuuronderzoek. Hierbij werd een brief gevonden over de confiscatie van de Lanckoroński. Hierin staat dat de stukken 20 t/m 24 direct zijn meegenomen uit het paleis, waarbij nummer 20 de bedoelde Barend Graat uit het Rijksmuseum is. Op dat moment werd duidelijk dat het schilderij inderdaad onderdeel is geweest van de confiscatie. Het was echter onzeker of dit betekende dat het schilderij na de oorlog gerestitueerd is of dat het een geschenk is geweest voor een van de nazikopstukken en later op de markt is gekomen.

In welke archieven zou deze informatie wel gevonden kunnen worden? In de hoop een antwoord op de vraag te vinden, werd contact gezocht met het archief in Wenen. Dit archief had een inventariskaart van het object die was opgesteld in het centraal depot in Wenen. In dit depot werd alles verzameld dat geconfisqueerd was in Oostenrijk. Ook werd een lijst gevonden van Collecting Point Munich, een verzameling die na de oorlog door de geallieerden is gemaakt. Daar werd het schilderij niet op gevonden. Op de lijst van een ander

depot, St. Marx, werd het schilderij wel teruggevonden. Hieruit bleek dat het schilderij in 1947 was 'übergeben'.

Door de transacties onder elkaar te zetten, kon een herkomstzin worden geschreven die kloppend was.

#### *Bacchantisch tafereel, Johannes van Dregt, 1780-1807*

Het inventarisboek van het museum laat zien dat het schilderij met een blanco achterkant in 1943 werd gekocht op een veiling bij De Zon. De volgende stap is dan te achterhalen waar de veilingcatalogus is en of deze informatie kan bieden over de inzender van het stuk. Deze werd helaas niet gevonden. Een veiling in oorlogstijd geeft al aan dat object mogelijk een niet-heldere herkomst heeft. Het gaat hier om een bovendeurstuk, wat betekent dat het mogelijk afkomstig is uit een Amsterdams huis. Na raadpleging van alle bronnen, is het enkele gevonden resultaat de verwerving. Dat is reden om zo een object te plaatsen op de website [musealeverwervingen.nl](http://musealeverwervingen.nl). Dit is een initiatief van de Nederlandse museumvereniging waarbij alle musea die hebben meegewerkt aan een project, de objecten met een onduidelijke herkomst presenteren. Voor dit schilderij komt dat neer op de publicatie van het schilderij en de details die erbij horen. Verder wordt vermeld dat het schilderij op een veiling is verkregen, maar dat de inbrenger van het schilderij onbekend is.

#### Uitdagingen voor de toekomst

Als uitdaging voor de toekomst wordt met name aan de objectiviteit van het onderzoek veel waarde gehecht. Roofkunst is een emotioneel beladen onderwerp. In een tijd waar de generatie mensen die de oorlog heeft overleefd steeds kleiner wordt, wordt het voorwerp een belangrijkere drager van het verhaal. Ondanks dat restitutie gaat om erkenning en de immateriële betekenis van het object voor de erfgenaam, moet het onderzoek objectief plaatsvinden. Je moet de feiten kunnen presenteren zoals die terug te vinden zijn, zonder daar een waardeoordeel aan te verbinden. De interpretatie van de informatie is niet altijd eenduidig. Het oprichten van een expertiseteam zou wellicht kunnen bijdragen aan de onafhankelijkheid van het onderzoek.

Daarnaast wordt ook samenwerking met bijvoorbeeld andere archieven en instellingen van groot belang geacht. Door informatie te bundelen en platforms op te richten, kan informatie in een breder kader worden gebracht.

Een andere uitdaging is het ontsluiten van archieven waardoor het onderzoek zich steeds blijft ontwikkelen.

De laatste uitdaging voor de toekomst ligt op een ander vlak van het herkomstonderzoek en ziet op het koloniaal erfgoed en de onrechtmatige verwerving daarvan. We staan aan het begin van een periode waarin een onderzoeksmethode moet worden gecreëerd die het

mogelijk maakt om de loop van zo een traject in kaart te kunnen brengen. Met name omdat er geen archieven bekend zijn, zijn de verschillen met herkomstonderzoek naar de Tweede Wereldoorlog enorm.

### **Food for thought**

Tot slot wordt nog bij wijze van *food for thought* voor de discussie de volgende vraag gesteld door Mariska van Zelst: hoe moet er bij toekomstige schikkingen omgegaan worden met de ongelijkheid van partijen?

In haar brief aan de kamer schrijft de Minister dat zij de mogelijkheid wil creëren dat een verzoeker en huidige bezitter zonder tussenkomst van de Restitutiecommissie een onderzoek kunnen laten verrichten en op basis van de uitkomsten daarvan onderling tot een schikking kunnen komen. Voor de restitutie van objecten uit de Rijkscollectie zal de Minister altijd advies inwinnen van de Restitutiecommissie, tenzij blijkt dat een verzoek evident niet onder het beleid valt. Is het wel verstandig als de Restitutiecommissie er tussenuit gaat als zaken steeds juridischer en complexer worden?

In de meeste zaken is er sprake van ongelijke partijen. Kleine musea bijvoorbeeld die geconfronteerd worden met een claim van een verzoeker die bijgestaan wordt door een groot advocatenkantoor of grote musea die te maken hebben met claims van op zichzelf opererende particulieren. De film 'De Claim, zoektocht naar roofkunst uit WOII' ([https://www.npo.nl/2doc/05-12-2016/VPWON\\_1226791](https://www.npo.nl/2doc/05-12-2016/VPWON_1226791)) die de Restitutiecommissie maakte en 5 december 2016 werd uitgezonden laat voorbeelden van beide situaties zien. Hoe kan daar het beste mee omgegaan worden?

### **Discussie**

#### *Egbert Dommering*

Is het juist om alles roofkunst te noemen? Het gaat hier om twee modellen. Het ene model is het rechtsmodel en ziet op de restitutie van Joods bezit, waarbij het gaat om de vraag naar de rechthebbende, de vraag naar verjaring en om bewijsvragen. Het andere model is het toekomstmodel, waarbij het gaat om publieke goederen en de onttrekking van goederen aan de openbaarheid van een ander land. Dit laatste is eigenlijk overal het geval geweest in Duitsland, terwijl dit nooit rechtens is. De grondrechten die hiervoor als rechtvaardiging worden aangevoerd, zijn allemaal sociale grondrechten, 'geformaliseerde goede bedoelingen', die erg moeilijk uit te oefenen zijn en meer tot verplichtingen van staten behoren. Hoe moet dit geconcretiseerd worden, nu de vraag of een bepaald cultuurgoed nog thuishoort in een bepaald museum meer van historisch-politieke aard is?

We gaan dingen anders behandelen, niet via het reguliere eigendomsrecht, zie de behandeling van Naziroofkunst. Waarom? Wat is de rechtvaardiging daarvan? Volgens Campfens is de rechtvaardiging dat er iets bijzonders aan de hand is, namelijk bijzondere



onteigeningen en een speciale betekenis van voorwerpen voor de slachtoffers nu. Er moet een juridisch kader worden gevonden om de behandeling van dergelijke zaken in goede banen te leiden waarbij het immateriële ook een rol kan spelen.

#### *Koosje Spits (UNESCO Nederland)*

Er werd gerefereerd aan het UNESCO-verdrag van 1954, en dat is een belangrijk verdrag. Dit verdrag gaat over de bescherming van cultuuroederen in tijden van gewapend conflict en ziet op bescherming van zowel gebouwd cultureel erfgoed als roerend erfgoed in tijden van oorlog of bezetting. Het belang voor roofkunst blijkt bijvoorbeeld uit de casus met Cyprus waar op grond van dit verdrag teruggave van iconen heeft plaatsgevonden.

Campfens beaamt dat dit een belangrijk is maar het is niet van toepassing op roof voor 1954 en is in Nederland pas onlangs geïmplementeerd. Vandaar dat er eigenlijk twee situaties zijn. Enerzijds is er het bestaande interstatelijk kader voor de traditionele oorlogskunstkwesties dat van toepassing is op hedendaagse kwesties. Anderzijds zijn er de kwesties waar deze verdragsnormen niet gelden maar waar families op basis van niet-bindende 'soft-law' direct aanspraak maken op verloren bezit.

#### *Jan Maarten Boll*

Kun je wat zeggen over de switch die gemaakt wordt van roofkunst naar objecten die nationale of lokale culturele identiteit belichamen? Neem als voorbeeld de Krim. Waar moet een voorwerp naar terug? In hoeverre dient culturele identiteit te prevaleren boven het spectrum 'tijd' en verjaring?

Campfens meent dat bij kunstobjecten sprake kan van verschillende soorten objecten en van verschillende soorten belangen. Het gaat niet alleen om het private eigendomsrecht of soevereine rechten van staten spelen een rol, maar soms eerder het territorialiteitsbeginsel en landsgrenzen veranderen. Een volk, een minderheid of individuen spelen in die discussie ook een rol. Daarnaast gaat het ook om enerzijds het publieke en anderzijds het private belang.

#### *Anna van Lankvelt*

Moeten we in het kader van de verschillende categorieën die onder roofkunst vallen op termijn ook denken aan de Peggy Guggenheim collectie? Peggy Guggenheim heeft haar kunstcollectie tijdens de oorlog voor een groot deel onder redelijk dubieuze omstandigheden en voor relatief lage prijzen aan kunnen vullen doordat zij veel van deze voorwerpen opkocht bij wanhopige mensen die het land probeerden uit te vluchten.

Volgens Campfens gaat dat misschien wat ver maar dat vlak is weinig transparant, waardoor het lastig is te voorspellen of een dergelijke claim kans heeft.