

*POLITICS OF RESTITUTION –  
KATALOG ZU EINEM AUSSTELLUNGSPROJEKT*

Städtische Galerie im Lenbachhaus <München>:  
Maria Eichhorn : politics of restitution. Restitu-  
tionspolitik im Lenbachhaus. Köln 2004. – 287 S. :  
zahlr. Ill. – ISBN 3-88375-848-5. – 29,90 EURO

Der vorliegende Katalog ist eine Besonderheit: Er  
erschien mit voller Absicht *nach* Ablauf einer Aus-  
stellung im Kunstbau der Städtischen Galerie im  
Lenbachhaus in München – zu sehen vom 29. No-  
vember 2003 bis zum 22. Februar 2004 ([http://  
www.lenbachhaus.de/11\\_arch/0402eichhorn/  
set\\_eichhorn.htm](http://www.lenbachhaus.de/11_arch/0402eichhorn/set_eichhorn.htm)). Er ist gleichzeitig Provenienzkatalog  
der ausgestellten Leihgaben der Bundesrepublik  
Deutschland, aber vor allem der Katalog des Projek-  
tes „Restitutionspolitik“ der Künstlerin Maria Eich-  
horn – geb. 1962, Gewinnerin des Preises der Na-  
tionalgalerie für junge Kunst 2002. Sie hinterfragte  
die Herkunft von 15 Leihgaben des Bundes an die  
Städtische Galerie im Lenbachhaus sowie eines  
Gemäldes aus dem Besitz des Lenbachhauses. Zur  
Präsentation der Werke im „Kunstbau“ gehörten  
dann auch die Vorträge, die während der Dauer und  
teilweise in der Ausstellung gehalten wurden.  
Grundlage des endgültigen Projektkatalogs war der  
in der Ausstellung ausliegende Reader. Alle Texte  
liegen auf deutsch und englisch vor.

Thema dieses Künstlerprojekts war die Proveni-  
enzforschung, die seit der „Washington Conference  
on Holocaust-era Assets“ an mehreren Museen in  
Deutschland betrieben wurde und teilweise auch  
noch wird (Genauerer zu den Washingtoner Prin-  
zipien vgl. das Schwerpunktheft „Lost Art“ der  
AKMB-news 7 [2001], Nr. 3). Die Gemälde und ein  
Aquarell, die im Zentrum von Eichhorns Projekt  
standen, wurden zwischen 1938 – einige auch noch  
davor – und 1943 von der Reichskanzlei für Hitlers  
Linzer Sammlung oder für die Ausstattung des Deut-  
schen Schlosses Posen / Poznan erworben. Nach  
Ende des 2. Weltkrieges gelangten auch diese Kunst-  
werke in den Central Collecting Point München, wo  
sie erstmals auf ihre Herkunft geprüft und schließ-  
lich mit anderen zum nicht restituierbaren Restbe-  
stand erklärt und an den Bundesschatzminister –  
und damit in die Verwaltung der bundesrepublikani-  
schen Oberfinanzdirektion – übertragen wurden.  
Dieser gesamte „Restbestand“ wurde ab 1965 lei-  
hweise 102 Museen in Westdeutschland überlassen.

Eingeleitet wird das Buch nicht etwa durch Maria  
Eichhorn selbst, sondern durch *Susanne Gaens-  
heimer*, die das Projekt begleitende Kuratorin aus  
dem Lenbachhaus. Es folgt eine Fotodokumen-

tation der Ausstellung im Kunstbau: die Anbringung der Gemälde in hölzernen Displays, durch die es möglich war, Bildvorder- und Rückseite in Augenschein zu nehmen. Dokumentiert werden auch die Erklärungen der Rückseitenmarkierungen (Stempel, Aufkleber etc.) und die im Ausstellungsraum aufgebaute Handbibliothek zur Provenienzforschung sowie (leider nicht alle) der bereits erwähnten Texte der Vortragsreihe. Daran schließt sich der Text des Vortrags von *Alexander Alberro* an. Erst dann folgt die Einführung zu den Bundesleihgaben von *Maria Eichhorn* und danach die Beschreibung der einzelnen Katalognummern. Dadurch kommt es zu Doppelungen der Grundinformationen über die besprochenen Werke.

Alberro versuchte, seine Angaben einzubetten in politische bis philosophische Überlegungen, wobei ihm aber leider einige Ungenauigkeiten unterlaufen. So stellt er nicht nur fest, dass nach der „Washington Conference on Holocaust-era Assets“ von 1998 die Bundesregierung alle staatlichen Museen aufgefordert habe, „die Herkunft aller Kunstwerke zu untersuchen, deren Erwerbsunterlagen nicht eindeutig waren“, was durchaus richtig ist. Anschließend behauptet er jedoch: „Für Museen in ganz Deutschland wurden Gelder zur Verfügung gestellt, um Stellen für die Provenienzforschung einzurichten.“ Schön wäre es gewesen! Aber diese Behauptung kann nicht bestätigt werden, denn zunächst haben überhaupt nur wenige Museen Stellen zur Provenienzforschung – in der Regel befristet! – eingerichtet. Sie hatten Schwierigkeiten, diese zu finanzieren und mussten sie in vielen Fällen vor Abschluss der Forschungsarbeiten wieder beenden. Alberro erwähnt es dann weiter unten selbst, weil dies auch auf die Provenienzforschung im Lenbachhaus zutrifft: Der Stadtrat hatte die entsprechende (halbe) Stelle gestrichen. Gleichfalls unrichtig ist die Feststellung, „alle von den Nazis erworbenen Kunstwerke wurden zunächst von einer von Bormann eingerichteten Kommission im NS-Verwaltungsbau in der Münchner Arcisstraße 10 (heute Meiserstraße 10) begutachtet“. Natürlich wurden dort nicht alle von den Nazis erworbenen Kunstwerke begutachtet, sondern nur diejenigen, die für Hitler angekauft worden waren – nicht hingegen die Werke, die Hermann Göring oder andere für ihre privaten Sammlungen „erwarben“. Und die Ausstellung „Entartete Kunst“ fand nicht 1938 im Haus der Kunst in München statt (das damals „Haus der Deutschen Kunst“ hieß), sondern wurde im benachbarten Hofgartengebäude am 19. Juli 1937 eröffnet. Derlei Ungenauigkeiten sind jedoch nur Schönheitsfehler. Alberros eigentliches Anliegen – nämlich das Projekt von Maria Eichhorn als eine künstlerische Aussage zu fassen und sie in den zeitgeschichtlichen und kunsthistorischen Kontext einzugliedern – wird dadurch

nicht wesentlich beeinflusst. Auch wenn er einen Konflikt zwischen der kunsthistorisch interessanten Vorderseite der Bilder und ihren zumeist unbekannt oder unbesesehenen Rückseiten postuliert: „Das erklärt, warum Eichhorn diese Gemälde von beiden Seiten gut sichtbar ausgestellt hat. Denn wie ein Palimpsest, von dem der ursprüngliche Text teilweise abgeschabt oder abgewaschen und das danach neu beschriftet wurde, wobei Fragmente des Originaltextes nach wie vor sichtbar sind, bringt die Rückseite eines Gemäldes mit all ihren Markierungen und Stempel die Tatsache ans Licht – dass Bedeutung immer im Kontext anderer Bedeutungen zum Ausdruck kommt – dass es nicht das Bild ist, das Bedeutung erzeugt...“ (S. 43). Die Bedeutung der Bildrückseiten war jedoch auch schon vor Eichhorns Ausstellung – vielleicht nicht jedem Laien (die Ausstellungsbesucher lobten im Besucherbuch gerade diesen Teil der Ausstellung) –, aber doch jedem Kunsthistoriker bewusst und wurde schon lange als Quelle für wissenschaftliche Bestandskataloge von Museen genutzt. Und gerade für Provenienzforscher ist die Bildrückseite eine besonders schätzenswerte Quelle, die oftmals mehr über die Geschichte eines Gemäldes aussagen kann, als Literatur oder Kataloge es mit ihren Verkürzungen vermögen.

An letzter Stelle war in der Ausstellung das Gemälde „Trabrennen in Ruhleben“ von Max Slevogt aus dem Besitz des Lenbachhauses platziert, das 2003 als aus dem enteigneten Besitz von Bruno Cassirer stammend anerkannt wurde. Dieses Kunstwerk fand Aufnahme in Maria Eichhorns Projekt, weil sie darauf hinweisen wollte, wie notwendig die Provenienzrecherche auch heute noch bleibt, und gleichzeitig, wie man sich eine einvernehmliche Lösung mit den Erben des ehemaligen Besitzers vorstellen konnte: Das Bild wurde an die Erben zurückgegeben, die Stadt München hat es dann von ihnen erwerben können. Mit dem (abgedruckten) Beschluss des Kulturausschusses der Stadt München zur Rückgabe werden sowohl Forschungsergebnisse als auch die Einigung mit den Erben dokumentiert.

Zuletzt nehmen *Irene Netta* und *Anuschka Koos* zur Provenienzforschung am Lenbachhaus Stellung (hierbei handelt es sich um einen der Vorträge des Ausstellungsprojektes. Nicht aufgenommen wurden hingegen die Vorträge von *Anja Heuß* und *Iris Lauterbach*, die zwar in einer Bildunterschrift [S. 31] genannt werden, aber im Band nicht zu finden sind). Sie referieren die Erwerbungen des Museums aus der Zeit zwischen 1933 und 1945 und die bisher geleistete Herkunftsforschung mit dem Ergebnis, dass noch immer „ca. 300“ Werke aus diesem Zeitraum untersucht werden müssten. Genannt werden auch die etwa 303 „Abgänge“, die das Museum in der Nazizeit aus sehr unterschiedlichen Gründen zu verzeichnen hatte. Dem stehen 17 Werke gegenüber,

die das Lenbachhaus nach dem Krieg an ehemals verfolgte Besitzer zurückgeben musste. Der seit dem Krieg erworbene Bestand (davon 3.600 vor 1945 entstandene Werke) konnte bisher nur beschränkt erforscht werden, darunter auch das „Trabrennen“ von Slevogt. Und damit endet der knappe Ausblick auf das eigentliche Thema: Sowohl am Lenbachhaus als auch an weiteren, im letzten Abschnitt genannten Institutionen liefen die Stellen für die Provenienzforschung unter dem Sparszwang der letzten Jahre aus, ohne dass die jeweilige Forschung beendet werden konnte. Der Kreis zu Alberros Beitrag schließt sich, denn die Autorinnen erklären, dass auch hier die Provenienzforschung inzwischen nur noch auf Anfrage betrieben werden kann.

Lohnenswert ist der Blick in das Glossar am Ende des Kataloges, das die Namen der involvierten Personen erläutert und wo sich vielleicht auch der eine oder andere schon längst gesuchte Sammlername wiederfindet. Auch dahinter ist die Leistung von Anja Heuß zu vermuten, die jedoch nicht namentlich genannt wird. Trotz mancher einschränkenden Bemerkung ist der Projektkatalog aber jedem zu empfehlen, der Provenienzforschung betreibt, nicht zuletzt wegen der abgebildeten Bildrückseiten, den Erläuterungen zu den dort aufgefundenen Kürzeln und den Angaben zu Sammlern und beteiligten Personen und Institutionen. Dies wird auch in den nach Eichhorns kurzer Einführung folgenden einzelnen Katalognummern anschaulich. Jedes Bild wird durch eine (herkömmliche) Bildbeschreibung von *Susanne Böller* und eine Provenienzhistorie von der wieder nicht als Autorin genannten Anja Heuß begleitet. Dabei kommt den Kürzeln und Aufklebern auf der Bildrückseite auch hier ein besonderes Gewicht zu. Nicht in jedem Fall ist es möglich, die Bedeutung aller einzelnen Ziffern zu klären, wie zum Beispiel die auffälligen K-Nummern, die mehrere Bilder aus dem Linzer Bestand tragen. Dies zeigt auch dem unvoreingenommenen Betrachter und Leser die Schwierigkeiten auf, mit denen alle Forscher zu kämpfen haben und lässt die Hochachtung vor den Texten von Anja Heuß über die Provenienzen der Bilder wachsen. Andere als „nicht zuordnungsbar“ gekennzeichnete Kürzel,

wie z.B. das Etikett „61 x 50 Adrian Brugger“ (S. 207), wiederholen offensichtlich und eindeutig die Maße des Bildes (das Rückseitenfoto zeigt, dass außer den Zahlen auch „cm“ angegeben sind) und stammen wohl entweder vom Hersteller der Holztafel, auf die in diesem Fall Friedrich Stahl sein „Interieur mit Nelkenstrauß“ malte, oder aber von einem bislang unbekanntem Händler, der das Bild vertrieb.

Abbildungen der Vorder- und Rückseite der zugehörigen Property Card aus dem Bundesarchiv Koblenz und der Provenienzkarte der Oberfinanzdirektion, die ihrerseits eine erweiterte Abschrift der Property Card des Central Collecting Points darstellt, ergänzen die Informationen zur Provenienzforschungsgeschichte. Allerdings müssen sich die abgebildeten Dokumente selbst erklären: „Property Cards“ wurden im Central Collecting Point München für jedes einzelne Bild angefertigt und darauf jede Information zu dem jeweiligen Kunstwerk – seien es Herkunftsangaben oder Restaurierungen, Literatur, Ausstellungen, Ansprüche etc. – festgehalten. Obwohl der Katalog mehrfach ausführlich zum Central Collecting Point Stellung nimmt (so vor allem im Glossar), so bleibt den Lesern doch die Information über die Property Cards wie auch ihr Zusammenhang mit den Provenienzkarten der Oberfinanzdirektion vorenthalten. Auch sucht der Leser vergebens nach einer Erklärung, warum die Property Cards sich im Bundesarchiv Koblenz befinden. Im Glossar werden zwar Geschichte und Aufgaben des Münchener Central Collecting Point, des Bayerischen Ministerpräsidenten, der „Treuhandverwaltung für Kulturgut“ und der Oberfinanzdirektion erläutert, nicht jedoch erwähnt, wo die Forschungsunterlagen der amerikanischen und auch der deutschen Behörden zu den ausgestellten Bildern verblieben, als die jeweilige Behörde ihre Zuständigkeit abgab. So ist das Bundesarchiv Koblenz nur eine der vielen Stellen, an denen Provenienzforscher nach bereits geleisteter Forschungsarbeit zu dem betreffenden Gemälde suchen können!

Den Freunden des Werkes von Maria Eichhorn ist mit diesem Band ein umfassender Katalog ihrer Ausstellung in die Hand gegeben.

*Ilse von zur Mühlen, München*