

rungskritische[n] sowie antirassistische[n] und dekolonisierende[n] Haltung zur [...] Forschung und Lehre“ gelingen (Susanne Huber/Daniel Berndt, „A desire to create new contexts“ – Queere Ansätze in der Kunstgeschichte, in: *kritische berichte* 1, 2023, 66–78, hier 66; <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/kb/article/view/92831/89179>). Die Provenienzforschung muss sich auch als akademisches Fach emanzipieren und ihre dienende Funktion als „Hilfswissenschaft“ aufgeben, statt sich permanent durch ihre Relevanz für Institutions-, Sammlungs- und Geschmacksgeschichte zu rechtfertigen oder durch Synergieeffekte mit

der Kunstmarktforschung zu legitimieren. Sie bietet genug transdisziplinäre Anschlussmöglichkeiten und Potentiale, um nachhaltige „Denkräume“ jenseits der bisherigen Forschungs- und Lehrinhalte zu entwickeln.

PROF. DR. MEIKE HOPP
 Fachgebiet Digitale Provenienzforschung |
 Digital Provenance
 TU Berlin
meike.hopp@tu-berlin.de

Auf einmal spielt die Welt eine Rolle? Zum Verhältnis von Kunstgeschichte und Provenienzforschung

Schon aus didaktischen Gründen ist es sinnvoll, Kunstgeschichte und Provenienzforschung bewusst zu kontrastieren. Auf dieser Grundlage kann das spezifische Verhältnis präzise profiliert werden. Generell wird man die Geschichte der Kunstgeschichte vor ihrer Etablierung als universitäres Fach im langen 19. Jahrhundert (1789–1914) als eine Historiographie von Eliten für Eliten bezeichnen können: Herrscher und Potentaten verschiedener Bereiche (Wirtschaft und Handel, Politik und Regierung, Militär und Verwaltung) bedienten sich der Künste und ihrer Interpreten für Zwecke der Repräsentation und der Legitimierung, was bekanntlich zu faszinierenden Bauten und Objekten führte. Der tendenziell zirkuläre Oberschichten-Diskurs wurde dabei durch die Implementierung der akademischen Disziplin an Universitäten und Museen et-

was, aber nicht substantiell geöffnet. Hauptaufgabe des neuen Faches blieb (im deutschsprachigen Raum) die Sinn- und Identitätsstiftung, vor allem die Herausarbeitung eines kulturell begründeten nationalen Narrativs. Unmittelbarer Ausdruck dieser Prägung ist das latent wie manifest immer noch vorhandene affirmative Verhältnis der Kunsthistoriker:innen zu ihrem Untersuchungsgegenstand. Denn in aller Regel gilt es zunächst, Prinzipien kreativer Gestaltung durch die Analyse von Kompositions- oder Strukturschemata sowie Handschrift, Stil und Ikonographie zu erörtern, kurz den weiteren Bereich ästhetischer Formgebung in den Mittelpunkt zu stellen, um schließlich interpretative Perspektiven innerhalb gewisser – selbst nicht reflektierter – Deutungshorizonte zu entwickeln, also etwa Geschmacksbildung und -verfeinerung zu betreiben, meist ohne Produktionsbedingungen oder Machtverhältnisse zu berücksichtigen.

Gegenüber diesem *mainstream* haben kritische, stärker kontextbezogene oder gar sozialgeschichtlich orientierte Perspektivierungen nie grundlegende Bedeutung erlangt. Christoph Luit-

pold Frommel definierte im Juli 1998 auf dem von Heinrich Klotz initiierten „Kleinen Kunsthistoriker-Kongress“ in Karlsruhe „Kunstgeschichte – Selbstdiagnose einer Wissenschaft“ den Kern seines kunsthistorischen Tuns sogar als „sprachlich adäquaten Nachvollzug einer ästhetischen Meisterleistung“. Sieht man von dem virulent expandierenden Feld zeitgenössischer Kunstproduktion und den sie begleitenden Identitätsdebatten ab, ist das Fach Kunstgeschichte bis ins 21. Jahrhundert, ungeachtet aller *turns*, ein relativ geschlossener Elitendiskurs geblieben. Wir stehen daher heute zwar einem vielfältig ausdifferenzierten Spektrum des Faches gegenüber, aber die konkreten materiellen, wirtschaftlichen, politischen und juristischen Rahmenbedingungen der Kunst wie des kunsthistorischen Arbeitens werden nicht immer ausreichend adressiert.

Es ist vor diesem Hintergrund instruktiv, sich die Zeit um 2000, vor einem knappen Vierteljahrhundert, in Erinnerung zu rufen. Was wurde damals diskutiert, was bewegte die Gemüter, wo fanden hitzige Debatten statt? Für die Kunstgeschichte hatten die Ergebnisse einer anderen Tagung, die im Dezember 1998 in Washington DC stattfand, nicht die geringste Relevanz, ging es dort doch um „Holocaust Era Assets“, um im Nationalsozialismus entzogene Vermögenswerte. Das war, aus Sicht der deutschsprachigen Kunsthistoriographie, nicht nur ein anderer Kontinent, es hatte auch nicht das Geringste mit dem zu tun, was damals en vogue war: Bildwissenschaft. Es wurde sehr viel intellektuelle Energie in die Frage nach dem Wesen des Bildes investiert, unter anderem von Gernot Böhme (*Theorie des Bildes*, 1999) und Gottfried Boehm (*Was ist ein Bild?* 1. Auflage 1994, 2. Auflage 1995, 3. Auflage 2001, 4. Auflage 2006) über Hans Belting (*Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, 2001) und Klaus Sachs-Hombach (verschiedene Veröffentlichungen, u. a. *Wege zur Bildwissenschaft. Interviews*, Köln 2004 und *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Köln 2006) bis zu vielen anderen, etwa Christa Maar und Hubert Burda (*Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, 2004). Fragestellung und Erkenntnisinteresse die-

ser Diskurse waren dort offen und wegweisend, wo es um neurologische Grundlagen von Sehen und Wahrnehmung ging, auch von Bildverarbeitung und sogar Bildgebrauch etwa in den Medien. Die herkömmliche Kunstgeschichte wurde in dieser Emphase des Aufbruchs in den frühen 2000er Jahren als hoffnungslos veraltet und irrelevant gescholten, als engstirnig und erkenntnistheoretisch immer noch auf dem Niveau von Erwin Panofskys Ikonologie verharrend (Vorwürfe, die bald entkräftet wurden).

Charakteristisch für den Verlauf der fachwissenschaftlichen Professionalisierungsgeschichte in den letzten 250 Jahren war also, um es auf einen Nenner zu bringen, ein „Reden über Kunst“, das in einer mehr oder weniger stark abgeschotteten Sphäre verortet war. Die Analyse der Bedingungen der Produktion, Distribution und Rezeption von Kunst fand in einem gläsernen Käfig statt, dessen Wände nicht wahrgenommen wurden, ja deren Existenz nicht einmal erahnt wurde: Weder Absenz noch Präsenz von Kapital oder andere Faktoren, die beispielsweise für Entstehung und Verlust von Kunstsammlungen – in der Geschichte wie in der Gegenwart – eine elementare Rolle spiel(t)en, wurden als fundamentaler Teil des Fragen- und Methodenkanons erachtet. Das von so vielfältigen Kontexten und historischen Wirkkräften geprägte „Gewordensein“ des kulturellen Erbes war daher nur als allgemeine infrastrukturelle Rahmung Teil kunsthistorischen Arbeitens, nicht aber in systemischer Perspektive, d. h. auch nicht hinsichtlich konkreter Machtverhältnisse. Kunst war damit nicht Produkt interdependenter Rückkopplungs- und Aushandlungsprozesse im Feld sozialer Wirklichkeit – im Feld von Herrschaft, Gestaltungs- und Deutungshoheit –, sondern zumeist vor allem ein autonomes Formereignis.

ES TRITT AUF: DIE DEUTSCHE GESCHICHTE

Angeichts dieser Konfiguration war die internationale, an Deutschland gerichtete und moralisch-ethisch appellative Aufforderung, man möge sich auf die Suche nach Vorbesitzern machen, eine na-

hezu extraterrestrische Vorstellung. Und angesichts heutiger Bestrebungen, 2023 „25 Jahre Washington Principles“ als Jubiläum zu ‚feiern‘, als handle es sich um eine umstandslos angenommene, organische Integration einer neuen Untersuchungsperspektive, sei hier erneut der eminent disruptive Charakter betont. Tatsächlich wurde es in den frühen 2000er Jahren als ungeheure Zumutung empfunden, dass man Rechenschaft über die Erlangung von Verfügungsgewalt über Kulturgut ablegen solle, das seit zwei Generationen im Bestand des eigenen Museums war. Ursächlich war, neben den skizzierten epistemologischen Prinzipien und hermeneutischen Traditionen der Disziplin Kunstgeschichte, dass die bestandshaltenden Einrichtungen – Museen wie Archive – de facto für diesen Einbruch gesellschaftlicher Wirklichkeit und historischer sozialer Praxis weder personell noch konzeptionell oder infrastrukturell vorbereitet und ausgestattet waren. Es trifft sicherlich zu, dass die spezifische *déformation professionnelle* sich nicht auf das Gute, Wahre und Schöne fixiert, sondern auch Gewalt, Obsession und Grausamkeit kennt – allerdings vor allem als Bildmotiv oder als Begleiterscheinung spezifisch disponierter ästhetischer Kreativität.

Entgegen der verschiedentlich wiederkehrenden Behauptung, dass die Berücksichtigung von Provenienz schon „seit jeher“ zum Methodenkanon des Faches Kunstgeschichte gehört habe, sei hier der fundamentale Unterschied nochmals verdeutlicht. Die Herkunft eines Objekts wurde traditionell als Sachverhalt unter vielen im Rahmen von „Gegenstandsbestimmung“ und „Befundunsicherung“ wahrgenommen, wie die Termini in der weit verbreiteten *Einführung in die Kunstgeschichte* (hg. v. Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer, Martin Warnke; zahlreiche Auflagen seit 1985, ohne Adressierung der Kategorie Provenienz) lauten. Mit einer raumzeitlichen Verortung wie etwa „Sammlung Figdor“ war aber keine Haltung verbunden – weder eine ethische und schon gar keine politische. Bis in die frühen 2000er Jahre hinein wurden historische wie aktuelle Besitzverhältnisse daher entweder ignoriert oder lediglich nonchalant zur Kenntnis

genommen. Wenn Objektbiographien berücksichtigt oder sogar aktiv genutzt wurden, dann allein als „Werkzeug für die Überprüfung der Authentizität eines Kunstwerks durch lückenlose Rückführung auf dessen Produzent*in, etwa im Rahmen der Konsolidierung eines Œuvres in Gestalt eines Werkverzeichnisses“ bzw. generell für die „Rekonstruktion des Bezugs zwischen Künstler*in und Werk“ (Christian Fuhrmeister/Stephan Klingens, Immer noch prekär – Provenienzforschung am ZI, in: Wolfgang Augustyn, Iris Lauterbach und Ulrich Pfisterer unter Mitarbeit von Krista Profanter [Hg.], *ZI 75 – Das Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München: Zum 75-jährigen Bestehen*, München 2022, 283–301, hier 286); oder eben als klassische Nobilitierung durch den *pedigree*, also des Nachweises einer temporären Zugehörigkeit zu einer oftmals aristokratischen oder auch durch ein markant anspruchsvolles Profil gekennzeichneten Sammlung (vgl. den Beitrag Soika/Laborda in diesem Heft, 340ff.). Heute nahezu vergessen ist jene Position, die noch in den 2010er Jahren derartige Informationen in Ausstellung und Museum als Ablenkung, wenn nicht als Behinderung ästhetischer Wahrnehmungsprozesse dezidiert ablehnte, statt hier einen Gewinn an Mehrdimensionalität des Artefakts zu attestieren.

Was sich um 2000 in den Institutionen, in den Medien und damit in der Öffentlichkeit langsam Bahn brach, waren tatsächlich die unerledigten historischen Prozesse des Kulturgutentzugs, die elementarer Bestandteil der nationalsozialistischen Weltanschauung gewesen waren. Denn weil die antisemitische und rassistische Ideologie Beschlagnahme, Sicherstellung, Raub und Arisierung als überfällige Korrekturen historischer Fehlentwicklungen begriff, war nicht nur der komplette staatliche und kommunale Apparat (von den Finanzbehörden über die Polizei bis zur Rechtspflege und den Sachverständigen in Museen und Bibliotheken) in den Dienst dieser Umverteilung gestellt worden, sondern es gab in den 1930er Jahren auch keinen Anlass, Verfolgung, Vertreibung und wie auch immer geartete Appropriation von Gütern geheim zu halten. Im Gegenteil, Tageszeitungen wie die in Düsseldorf erscheinende *Volksparo-*

le (Nr. 39, 8. April 1939) berichteten über diese Vorgänge: „Da sich nun eine Anzahl unserer nicht-arischen ‚Gäste‘ in letzter Zeit erfreulicherweise beeilen, den Staub deutschen Bodens von ihren Plattfüßen zu schütteln (der Aufenthalt im Reich erscheint ihnen wohl nicht mehr lohnend genug), und die Finanzämter sich vielfach am Kunstbesitz dieser Rückzügler für entgangene Steuergelder schadlos halten müssen, kommt manches mehr oder weniger wertvolle Stück wieder auf den Markt.“ Die in dieser Hinsicht eiskalt transparent kommunizierten Vorstellungen des NS-Systems wurden nach 1945 relativ konsequent beschwiegen, teils auch bewusst tabuisiert, und im Kern erst nach dem Zusammenbruch des Ostblocks zaghaft thematisiert, auch weil nun bestimmte Quellenbestände erstmals zugänglich wurden.

Die Ungeheuerlichkeit dieser lange vor dem Holocaust und der „Endlösung“ einsetzenden Vorgänge wie die strukturelle Gewalt dieser asymmetrischen Machtverhältnisse drängte in den 2000er Jahren immer stärker in das Bewusstsein der deutschen Gesellschaft (das Denkmal für die ermordeten Juden Europas wurde 2005 eingeweiht) wie in den engeren Arbeitsbereich der Geisteswissenschaften. Weil die Entziehungsprozesse auch Kulturgüter wie Kunstwerke umfassten, die nach einer oder mehreren Translokationen in Museen und Sammlungen gelangt waren, wurden die dort Beschäftigten sukzessive mit der Herausforderung konfrontiert, Aspekte zu berücksichtigen, für die sie weder ihre Ausbildung noch ihre bisherige Berufspraxis prädestinierten. Im Kern wurde die Kunstgeschichte gezwungen, sich gegenüber Verwerfungen, Erschütterungen sowie neuen Kategorien und Klassifikationen zu positionieren, die von außen an das Fach herangetragen wurden. Sie reagierte verstört und nachhaltig irritiert.

KUNST UND (UN-)SCHULD

Jede ‚Reise‘ von Objekten durch Raum und Zeit – sei es durch Handel, durch Erbgang oder im Rahmen diplomatischer Geschenke – verlor vor diesem Hintergrund schnell ihre Unschuld. Mehr

noch: Jede Adressierung von Translokation und Besitzwechsel konnte und musste nun als individuelle wie kollektive Vergangenheitsbewältigung gelesen werden. Wenn Ernst Jünger in seinem Tagebuch über Erhard Göpel notiert, dieser habe zur Frage des Eigentums an Kunstwerken geäußert, die Objekte böten sich von selbst, „einem Instinkt zum Überleben folgend, [...] den Mächtigen an“ (*Siebzig Verweht III*, Stuttgart 1993, 199 [Eintrag vom 2.11.1982]), dann beschönigt diese pseudo-philosophische Reflektion des 1966 gestorbenen Kunsthistorikers nun dessen eigene Tätigkeit im unterworfenen Westeuropa und als „Chefeinkäufer“ für das „Führermuseum“ in Linz.

Auf diese in den 2000er Jahren wachsende selbstreflexive Sensibilität war die deutsche Kunstgeschichte nicht nur schlecht vorbereitet, sondern es gab in der Breite auch gar kein Problembewusstsein. Es ist bezeichnend, dass es die jüngere Generation war, die etwa durch Studien zur Ostforschung (Sabine Arend, *Studien zur deutschen kunsthistorischen „Ostforschung“ im Nationalsozialismus. Die Kunsthistorischen Institute an den (Reichs-)Universitäten Breslau und Posen und ihre Protagonisten im Spannungsfeld von Wissenschaft und Politik*, Diss. HU Berlin 2009, <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/16871>) den disziplinären Horizont erstmals in seinen Umrissen und Dimensionen skizzierte, über frühe Einzelinitiativen (Heinrich Dilly, *Deutsche Kunsthistoriker 1933–1945*, Berlin/München 1988) weit hinausgehend. Denn aus den jetzt etwa im Rahmen des Projekts „Geschichte der Kunstgeschichte im Nationalsozialismus im Rahmen der Digitalen Bibliothek WarburgElektronic Library“ (GKNS-WEL; <https://www.kunstgeschichte.uni-muenchen.de/forschung/archiv/gkns/index.html>) konsultierten Quellen trat kein Befehlsnotstand hervor, sondern Partizipation in vielen Schattierungen und Nuancen. Insgesamt war das Fach eben nicht Hemmschuh, sondern Schmiermittel der Umverteilungsprozesse gewesen, und zwar von 1933 bis 1939 in Altreich und Ostmark ebenso wie von 1939 bis 1945 in den besetzten Gebieten Europas.

Vergegenwärtigt man sich die Geringschätzung oder Zurückweisung einer gezielt an Trans-

aktionen und Translokationen wie an Besitz- und Ortswechsellern interessierten Provenienz- und Kunstmarktforschung von Seiten der akademischen Disziplin Kunstgeschichte in den 2010er Jahren, so hallt diese historische Tiefendimension als fernes Echo bis heute nach – als schlechtes Gewissen oder als dumpfes Unbehagen angesichts von Mittäterschaft und Mitläufertum. Dass 2010 die Datenbank zur (1937 arisierten) Galerie Heinemann freigeschaltet werden konnte, ging nicht auf gestiegene „Bedarfe“ der universitären Kunstgeschichte zurück, sondern weil – richtigerweise – Steuergelder bereitgestellt worden waren, um weltweit kostenlos Werke, Transaktionen, Verkäufer und Käufer korrelieren zu können.

METHODISCHE UNTIEFEN UND STRUKTURELLE UNWUCHTEN

Mit einer sozialgeschichtlich grundierten Revision etablierter Modi fremdeln viele Kunsthistoriker: innen bis heute: Die intensive Ausleuchtung konkreter historischer Praktiken und Prozesse wurde als „Neopositivismus“ gescholten, die umfassende Kontextualisierung von Sammlungsgenese oder Handelsprofil als „methodisch unreflektiert“ geschmäht (dazu Christian Fuhrmeister, Provenienzforschung neu denken, in: Franziska Bomski/Hellmuth Th. Seemann/Thorsten Valk [Hg.] in Zusammenarbeit mit Rüdiger Haufe, *Spuren suchen. Provenienzforschung in Weimar*, Göttingen 2018 [Klassik Stiftung Weimar, *Jahrbuch* 2018], 17–32, hier 27). Abgesehen davon, dass nicht alle kunsthistorischen Veröffentlichungen gängigen Standards intersubjektiver Überprüfbarkeit und innerer Widerspruchsfreiheit gehorchen: Vehemenz und Virulenz dieser Ablehnung sind Ausdruck eines Bündels von Faktoren, die hier nur angedeutet, aber nicht ausgeführt werden können. Tatsache ist, dass die koexistierenden Binnenlogiken von Provenienzforschung und Kunstgeschichte viel zu selten in einen konstruktiven Dialog treten. Für Gegenwart und vor allem Zukunft viel entscheidender als die Qualität akademischer Debatte sind indes die strukturellen Unwuchten.

Während die Kunstgeschichte glaubt, keiner Bringschuld zu unterliegen, überwölbt ein norma-

tiver gesellschaftlicher Auftrag – angenommen und umgesetzt durch die Bundesregierung – noch den schwächsten Aufklärungsimpuls im kleinsten Heimatmuseum. Die föderale Struktur der Bundesrepublik ist für die Kunstgeschichte weder Motor noch Hindernis, beizeiten aber vielleicht Indikator von Diversität. Anders sind die Aufgaben, Funktionen und Rollen konfiguriert, denen sich die Provenienzforschung gegenüberstellt, anders auch die Ressourcenallokation, und zwar in doppelter Weise. Das *commitment* des Bundes, den kollektiven wie individuellen Kulturgutentzug des Deutschen Reichs nach drei Generationen einer wissenschaftlichen Bearbeitung mit dem Ziel „gerechter und fairer“ Lösungen zuzuführen, kollidiert insofern mit der verfassungsrechtlich verbrieften Kulturhoheit der Länder, als diese eben selbst entscheiden wollen, was wo wie schnell wie intensiv und wie nachhaltig erforscht und ggfs. restituiert (und dann evtl. wieder angekauft) wird. Das per se buntscheckige Bild wird noch erheblich disparater, berücksichtigt man den interdependenten Einfluss von Größe und Finanzrahmen heute sowie die historische „Tatort-Dimension“ (vergleicht man etwa Bayern, Mecklenburg-Vorpommern und das Saarland) in Relation zu Absenz und Präsenz von (Des-)Interesse, Impulsen und Initiativen.

Diese hochgradig divergierenden Rahmenbedingungen haben – in wesentlich stärkerem Maße als für die Kunstgeschichte – nicht nur eine große, sondern tatsächlich eine existentielle Bedeutung. Denn es sind – noch – Menschen, die komplexe Klärungen in vielfach geschichtetem Material auf zugleich energische wie sensible Weise durchführen, und Menschen brauchen Stellen. „Ohne Personal keine Forschung“ gilt immer und allerorten, doch nur in der Provenienzforschung gibt es sowohl bindende internationale Vereinbarungen als auch Ankündigungen (wie die Proklamation einer „Daueraufgabe“, vgl. den Beitrag von Meike Hopp, 324ff.) ohne Anzeichen von Implementierung. Angesichts einer multiregional und multimodal zersplitterten Forschungslandschaft (von *Proveana* in Magdeburg über *German Sales* in Heidelberg bis zum internen *Ressourcen-Repository* des Forschungsverbands Provenienzforschung Bay-

ern) stößt auch die gut gemeinte NFDI-Kampagne an ihre Grenzen, weil es eben keine Flugblätter des 16. Jahrhunderts oder Zeitschriften der 1920er Jahre sind, die erschlossen und verfügbar gemacht werden, sondern hochsensible Forschungsdaten an der Schnittstelle von Assimilation, Ausgrenzung und Annihilation, zudem mit Personenschutzrechten belegt.

PFADABHÄNGIGKEITEN UND INKREMENTELLES DURCHWURSCHELTEN

Angesichts dieser strukturellen Verfasstheiten sind wir längst in den Sackgassen von Pfadabhängigkeiten gefangen, die immer weitere Insellösungen generieren. Nachdem in Bonn die Kooperation von Museen mit Universitäten noch 2017 als dezidiert überflüssig erachtet wurde (letztere sollten forschen und keine „Serviceaufgaben“ wie die Erarbeitung von Objektbiografien oder die Vernetzung von Täter- und Opferforschung betreiben), hat das Land Nordrhein-Westfalen kürzlich eine eigene Koordinierungsstelle gegründet, die exakt diese Koordinations-, Disseminations- und Vernetzungsaufgaben hat. Einzelne Bundesländer entwickeln somit aleatorisch, auf Zuruf, als Ergebnis von ministeriellem Gestaltungswillen und schlechter Presse, eigene Modelle, andere hingegen lehnen derartige Aktivitäten ab, weil die Verantwortung sowieso an die Kommunen als Träger oder den Bund als Unterzeichner der *Washington Declaration* weitergereicht wird. Der Komplettausfall der Steuerungsebene, wie er die Arbeit der „Taskforce Gurlitt“ über weite Strecken prägte, und das dadurch induzierte inkrementelle Sich-Durchwurschteln sind mittlerweile auf nationaler Ebene perpetuiert: Absenz von Dialog und unabgestimmte Einzelinitiativen, wohin man schaut. Schlimmer noch: Es gibt keine Anzeichen am Horizont, es ist noch nicht einmal eine Instanz denkbar, die die (ministerielle) Versäulung zurück in den Problemlösungsmodus versetzen könnte. So werden derzeit die für viele Verlustgeschichten elementaren Überlieferungen der Nachkriegszeit vom Bundesfinanzministerium in einem auf Jahrzehnte angelegten Vorhaben „Wiedergutmachung nationalsozialistischen Unrechts“ aufgearbeitet,

mit dem Ziel, „einen internationalen Gesamtzugriff auf das Dokumentenerbe der Wiedergutmachungsakten“ zu ermöglichen (<https://www.archivportal-d.de/content/themenportale/wiedergutmachung/vorhaben>). Ob und wie dies möglicherweise mit der Beauftragten für Kultur und Medien abgestimmt werden könnte, in deren Geschäftsbereich das Deutsche Zentrum Kulturgutverluste ressortiert, oder mit dem Arbeitskreis Provenienzforschung e.V., oder ob Digitalisierung und Erschließung gar mit den Forscher:innen selbst erörtert wird, die am intensivsten mit dieser Quellengattung in Berührung stehen (ob im Museum, im Kunsthandel oder freiberuflich) – dies ist unbekannt bzw. steht völlig in den Sternen, weswegen es so aufschlussreich für den Status quo ist.

Die zweite Strukturfrage ist noch schwerwiegender und grundsätzlicher – und auch sie erhellt das Verhältnis von Kunstgeschichte und Provenienzforschung in bezeichnender Weise. Eine Tätigkeit im Museum führt – auch aufgrund der eingangs geschilderten Genese – für Kurator:innen zu keinem Interessenkonflikt: Im dialektischen Verhältnis von Institution und Individuum gibt es keine Brüche oder Friktionen, weil beide im gleichen Referenzrahmen agieren. Selbstverständnis, Prägung, Mission – alles ist osmotisch verwoben, befindet sich in *einer* Sphäre. Ein praxeologisch-performatives Beispiel für dieses Verhältnis ist das Bekenntnis persönlichen physischen Schmerzes, wenn der Kustos oder die Kustodin ein Werk aus dem Bestand abgeben soll. Die Provenienzforschung – erklärtermaßen steht hier bekanntlich die gezielte Adressierung von Unrechtskontexten im Zentrum – arbeitet dagegen a priori ‚gegen den Strich‘, auf mehreren Ebenen. Schon ihre schiere Existenz ist ein Vorwurf, indiziert ihre Notwendigkeit doch, dass in der Vergangenheit etwas bewusst oder unbewusst übersehen wurde. Hätte sich die deutsche Kunstgeschichte der 1960er oder 1990er Jahre für die Herkunft der Sammlungsbestände interessiert und diese Informationen proaktiv international publiziert, wären spätere Entwicklungen anders verlaufen. Die Provenienzforschung ist in dieser Hinsicht das personifizierte schlechte Gewissen des Betriebssystems Kunst.

Der Konstruktionsfehler tritt in anderem Licht noch deutlicher hervor: Unvoreingenommen und ergebnisoffen, transparent, datenaffin und quellenkritisch, exzellent und zugleich neutral und überparteilich soll gearbeitet werden. Je intensiver diese Forschungen zu NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut durchgeführt werden, desto mehr Werke erscheinen als gelb, orange oder gar rot, also als möglicherweise belasteter Verdachtsfall, als sicher belastet oder als schnellstmöglich zu restituieren. Anders als kunsthistorische Kolleg:innen, deren Arbeit den Bestand konserviert oder sogar – durch Ankäufe, Einwerbung von Spenden und Nachlässen oder Stiftungen – zu mehren sucht, führt der Klärungsauftrag der Provenienzforscher:innen in der Konsequenz oftmals zur Bestandsverringering. Schon dies kann nicht ohne Spannungen bleiben. Hinzu kommt aber die Abhängigkeit der in aller Regel befristet Beschäftigten von Vorgesetzten und Arbeitgebern. Weil hier die Binnenlogiken von Addition und Subtraktion, von Aufbau und Auflösung, direkt aufeinanderprallen, wird unweigerlich das schwächere Element deformiert, und das sind in diesem Fall die Provenienzforscher:innen. Nur wenige andere akademische Berufe dürften eine vergleichbar widersprüchliche Disposition auszuhalten haben: Je weniger geleistet wird, desto mehr bleibt alles unverändert, und desto geringer sind die selbstinduzierten Probleme und Spannungen. Je mehr geleistet wird, desto größer sind die Differenzen. Dieses belastende kategorial deutsche Dilemma ließe sich – wie in Österreich – dadurch auflösen, dass die Provenienzforschung nicht in die bestehende Personalstruktur eingefügt würde, sondern als externe operative Kraft in die Museen und Sammlung entsandt. Die wenigen Nachteile dieses Modells werden von dem Gewinn an Unabhängigkeit und Nachhaltigkeit mehr als wettgemacht.

SKEPSIS UND UNSICHERHEIT

Diese skizzenhafte Bilanz läuft auf ein überaus skeptisches Fazit hinaus, denn die Nachteile des Föderalismus werden persistieren. Die geschilderte Situation kennt daher keinen „way out“, keine behutsame Amelioration durch Modifikation hier

oder dort. Die strukturellen Beharrungskräfte torpedieren jegliche Entwicklungsimpulse. Die Sackgasse kann aufgehübscht werden, aber es bleibt eine Sackgasse. Die Frage, ob die Provenienzforschung eine eigenständige Disziplin mit spezifischer Methodik ist, ist in diesem Kontext von äußerst geringer Relevanz. Bedeutsam ist hingegen, den Nachfahren der Opfer endlich die Verfügungshoheit über die Objekte zurückzugeben, die ihnen vom deutschen Staat wie von zahllosen individuellen Akteur:innen und Profiteur:innen entzogen worden sind.

Helfen kann nur systemisches Denken, das von den zu lösenden Problemen und Herausforderungen ausgeht und dabei vorhandene Ressourcen (infrastruktureller Art, aber auch Forschungserfahrungen) integriert. Helfen kann nur eine umfassende Analyse der Problemkonstellation selbst, die Autopsie der Verfahrensweisen, die kritische Evaluierung von schlechter, mittelprächtiger und sehr guter Provenienzforschung. Helfen würde zudem die schon öfter von Stephan Klingen vorgeschlagene Einrichtung eines staatlichen Fonds, der bewusst und gezielt Objekte mit ungeklärter Provenienz erwirbt – um diese dann ohne Zeitdruck untersuchen und ggfs. restituieren zu können (Klingen, Beute bleibt Beute. In Wien wird ein Porträt versteigert, das die Nazis einem jüdischen Sammler raubten. Aber diese Herkunft wird ignoriert, in: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 88, Ostern, 15., 16., 17. April 2017, 21). Erforderlich ist der Dreischritt von gesetzlicher Regelung, adäquater Ausstattung und echter Unabhängigkeit der Forschenden. Erforderlich ist aber auch die Umkehrung der Beweislast (zu erbringen ist der Nachweis, dass das Kulturgut definitiv nicht entzogen wurde). Der einzige Weg, der zu diesem Idealzustand führt, geht über den engagierten offenen Dialog der Beteiligten, über den kritischen Diskurs, über das Ausloten von Optionen, das Explorieren von Perspektiven. Dieser Diskurs ist theoretisch möglich, aber nicht sehr wahrscheinlich.

PROF. DR. CHRISTIAN FUHRMEISTER
 Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München
 c.fuhrmeister@zikg.eu