

6. Initiate an active and frequent outreach to the Jewish world to facilitate a better understanding of the vast cultural gaps left behind by the Nazi genocide of the Jewish people and to break down persistent stereotypes, such as those about Jewish wealth and power.
7. Create programming to explore the trans-generational impact of the Holocaust on Jewish families, post-Holocaust identities, and the significance of Israel as a Jewish democratic homeland.
8. Anticipate and develop responses to artworks that overstretch the balance between artistic freedom and public displays of antisemitism.
9. Ensure the inclusion of Jewish experts and participants in both the planning stages of projects and programs and in the investigative and decision-making bodies that deal with Jewish life and history.

INCORPORATING JEWISH PERSPECTIVES

It is of vital importance to integrate more fully a diversity of Jewish perspectives into the review and analysis of these and related topics. Greater familiarity with Jewish traditions and customs can aid research and assist with outreach to Jewish partners. This can prevent obstacles to dialogue such as the scheduling of events on Jewish religious holidays or a lack of representation of viewpoints from representatives of Jewish community life. Given the growing interest in issues of looted Jewish cultural property, it is time for open discussions and broader exchange to overcome stereotypes, build knowledge, and address unspoken fears that impact an understanding of and dialogue with the Jewish world.

DEIDRE BERGER

Executive Board Chair, Jewish Digital
Cultural Recovery Project Foundation, Berlin
deidre.berger@jdcrcp.org

Provenienzforschung im Werkverzeichnis?

Für das kunsthistorische Genre Werkverzeichnis, auch als Œuvre-katalog oder Catalogue raisonné bekannt, ist die Rekonstruktion der Provenienz unverzichtbar. In einem Werkverzeichnis-Eintrag bildet die Provenienz in der Regel eine eigene Kategorie nach den grundlegenden Angaben zu Titel, Datierung, Maßen und dem aktuellen Standort. Während sie in Werkverzeichnissen bis in die 1990er Jahre meist in wenigen Zeilen knapp abgehandelt wurde, hat sie seit Unterzeichnung der Washingtoner Prinzipien stark an Bedeutung gewonnen (zur his-

torischen Funktion der Sektion Provenienz in Werkverzeichnissen vgl. Ulrich Pfisterer, Das Genre Werkverzeichnis in der kunsthistorischen Forschung, in: Ingrid Pérez de Laborda/Aya Soika/Eva Wiederkehr Sladeczek [Hg.], *Handbuch Werkverzeichnis – Œuvre-katalog – Catalogue raisonné*, Berlin 2023, 23–35).

So erfreulich dies ist, so stellen die neuen Standards im Bereich Provenienzforschung für Bearbeiter*innen von Werkverzeichnissen auch beträchtliche Herausforderungen dar (vgl. Ingrid Pérez de Laborda, Provenienzen in Werkverzeichnissen. Anforderungen und Grundsätze der Erfassung und Darstellung, ebd., 156–164). Wie mühselig Provenienzforschung sein kann, hat 2012 die Taskforce ‚Schwabinger Kunstfund‘ der Öffentlichkeit eindrücklich vor Augen geführt. Ein 15-köpfiges Team untersuchte über viele Jahre die Herkunft der mehr als 1.200 Werke aus Cornelius

Gurlitts Privatsammlung. Bei 499 konnte letztlich ein NS-verfolgungsbedingter Entzug nicht ausgeschlossen werden. Lässt sich eine vergleichbar akribische Provenienzforschung, die eine weitgehend lückenlose Dokumentation der Herkunft jedes einzelnen Objekts anstrebt, in einem Œuvre-katalog realisieren? Können Nutzer*innen eine Tiefenerschließung der Provenienz nach aktuellen Forschungsstandards in einem auf Gesamterfassung angelegten Werkverzeichnis erwarten, insbesondere wenn dieses – wie meistens – von einer Einzelperson bearbeitet wird?

AUFGABEN VON WERKVERZEICHNIS-BEARBEITER*INNEN

Das vorrangige Ziel des Catalogue raisonné ist es, einen Überblick über das jeweils untersuchte Œuvre eines Künstlers oder einer Künstlerin zu geben. Dies paart sich traditionellerweise mit der Absicht, die im Verzeichnis enthaltenen Werke als authentisch anzuerkennen. Aus dem Dokumentationscharakter von Werkverzeichnissen ergibt sich auch ihre Funktion als eine Art Objekt-Gedächtnis. Werkeinträge können mitunter an tragische Verlustgeschichten erinnern, die den Blick auf Verfolgung und Kunstraub lenken. So wurde Max Pechsteins Gemälde *Das Gelbe Tuch* von 1909 **Abb. 1** aus der Sammlung Hans Heymann, Berlin, 1941 beschlagnahmt und ist seitdem verschollen. Im zweibändigen Werkverzeichnis wurde erstmals das Schicksal dieser Sammlung dokumentiert, deren rund 40 Pechstein-Ölgemälde 1936 bei der Flucht der Familie in die USA in einem Lagerhaus in Berlin-Kreuzberg deponiert worden waren und von denen seit Kriegsende jede Spur fehlt (vgl. Aya Soika, *Max Pechstein. Das Werkverzeichnis der Ölgemälde*, 2 Bde., München 2011).

In Anbetracht der diversen Funktionen des kunsthistorischen Genres Werkverzeichnis sind auch die Aufgaben, vor denen Bearbeiter*innen zu Beginn ihrer Arbeit stehen, vielfältig. Neben der systematischen Werkerfassung inklusive Provenienzforschung müssen Autor*innen in der Lage sein, eine stilistische und kunsthistorische Einordnung sowie eine materialtechnische Beurteilung vorzunehmen. Dabei sind sie oft mit einem

sehr umfangreichen künstlerischen Gesamtwerk konfrontiert. Die Begutachtung der zu prüfenden Werke im Original kann sich aufgrund unterschiedlicher Standorte zeitaufwendig gestalten; ebenso die Untersuchung der Werke mit sämtlichen, mit ihnen verbundenen Informationen, inklusive der ergänzenden Archivrecherche zur Rekonstruktion der Provenienz- oder Ausstellungsgeschichte. Im Idealfall sind die auf unterschiedlichen Wegen zusammengetragenen Herkunftsangaben dann als Essenz in einem Werkverzeichniseintrag dokumentiert und gebündelt abrufbar. Diese Angaben zur Herkunft sind nicht nur für die Provenienz- und Kunstmarktforschung von Interesse, sondern stellen – neben der stilkritischen und materialtechnischen Untersuchung – ein zentrales Kriterium bei der Aufnahme eines Objekts in den Werkkatalog dar. Eine lückenlose Rekonstruktion der Provenienz, die sich im Idealfall bis ins Atelier der Künstlerin oder des Künstlers zurückverfolgen lässt, kann auch die Echtheit eines Kunstwerks untermauern. Mit Blick auf historische Sammler- oder Händlerkreise ermöglicht die Auswertung der Gesamtdaten in Werkkatalogen darüber hinaus Provenienz- und Kunstmarktforscher*innen Netzwerkanalysen auf empirischer Basis, zum Beispiel im Rahmen von Forschungsprojekten, die vom Deutschen Zentrum Kulturgutverluste gefördert werden.

Diese vielfältigen Aufgaben führen zu weitreichenden Verantwortlichkeiten. Autor*innen von Werkverzeichnissen müssen darauf gefasst sein, dass sie sowohl als Instanz für Echtheitsanfragen gelten, die von Sammler*innen und vom Kunstmarkt an sie herangetragen werden, als auch als Anlaufstelle für Provenienzanfragen ihrer Werke. Mit einem Blick in das jeweilige Werkverzeichnis und ggf. einer sich daran anschließenden Kontaktaufnahme zu seinem Bearbeiter oder seiner Bearbeiterin beginnt auch häufig für Provenienzforscher*innen oder Mitarbeiter*innen des Kunstmarkts die weitere Recherche. Anfragen mit Bitte um Weiterleitung von Leihgesuchen bis hin zu Restitutionsforderungen

laufen aufgrund von anonymisierten Standortangaben im Werkverzeichnis oftmals über die Autor*innen des jeweiligen Œuvrekatalogs. Auch die Aufforderung, im Rahmen von juristischen Auseinandersetzungen als Sachverständige zu fungieren, ist möglich. Daraus ergibt sich im Rahmen der Erstellung von Werkverzeichnissen – mehr als in anderen Forschungsprojekten – Konfliktpotenzial. Probleme können zu unterschiedlichen Zeitpunkten auftreten, teilweise ergeben sie sich bereits im Vorfeld, und zwar mit der Entscheidung über die Aufnahme eines Werks in das jeweilige Werkverzeichnis. So kann die Nicht-Aufnahme den materiellen Wert eines Werks gänzlich in Frage stellen. Aber auch die im Œuvrekatalog gemachten Angaben, zum Beispiel zur Provenienz oder zum Zustand, können den Marktwert beeinflussen. Die Autor*innen sind regelmäßig mit den wirtschaftlichen Interessen von Eigentümer*innen und Händler*innen konfrontiert; und letztere fügen sich nur ungern der Deutungshoheit von Werkverzeichnissbearbeiter*innen, die oft als Einzelpersonen agieren und dennoch im Markt das Deutungsmonopol besitzen (vgl. Friederike von Brühl, *Marktmacht von Kunstexperten als Rechtsproblem. Der Anspruch auf die Aufnahme in ein Werkverzeichnis*, Köln/München 2008).

DIE BELASTBARKEIT VON PROVENIENZANGABEN

Wie belastbar die jeweiligen Provenienzeinträge in einem Œuvrekatalog tatsächlich sind, ist auf den ersten Blick kaum zu beurteilen. Wie können Nutzer*innen etwa anonymisierte Standortangaben verifizieren? Wie präzise ist eine Bezeichnung „seitdem in Familienbesitz“? Welche Eigentumsverhältnisse verbergen sich hinter der Auflistung einer Galerie? Wurde immer klar unterschieden zwischen Eigentum und Kommissionsware? Wurde auf der angeführten Auktion das Werk verkauft oder ging es unverkauft zurück? Generell ist zu beobachten, dass Provenienzangaben in Werkverzeichnissen meist nicht zwischen Besitz und Eigentum unterscheiden. Gerade dies ist für die erfolgreiche Durchsetzung von Restitutionsbegehren aber elementar. Über die Spezifikation der ge-

nauen Besitz- oder Eigentumsverhältnisse hinaus fehlt häufig die exakte zeitliche Einordnung, auch sind Lücken oder fragliche Zuordnungen nicht immer klar ausgewiesen. Schon in den Washingtoner Prinzipien wird eingeräumt, dass aufgrund der damaligen historischen Umstände und der großen Zeitspanne, die seit der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft verstrichen ist, Lücken und Unklarheiten oftmals nicht zu vermeiden sind (*unavoidable gaps or ambiguities*; vgl. den 4. Grundsatz der Washingtoner Konferenz in Bezug auf Kunstwerke, die von den Nationalsozialisten beschlagnahmt wurden). Daran hat sich trotz verbesserter Recherchemöglichkeiten in öffentlichen Archiven und einem beträchtlichen Wissenszuwachs durch die Forschungen der letzten Jahrzehnte bis heute nichts geändert.

Die im Werkeintrag bereitgestellten Informationen zu Besitzabfolgen und Standortwechseln können unmittelbare Auswirkungen auf die Praxis haben, indem etwa auf ihrer Grundlage Restitutionsforderungen gestellt werden, oder es sich herausstellt, dass Restitutionsansprüche an einem Werk bestehen, diese aber aus den Informationen im Werkverzeichnis nicht abzuleiten waren und daher auch beim Weiterverkauf nicht adäquat adressiert werden konnten; mit der Konsequenz, dass ein mitunter ahnungsloser Käufer sich mit Rückgabeforderungen konfrontiert sieht (vgl. Gesa Jeuthe Vietzen/Benjamin Lahusen, *Der Umgang mit Provenienzen. Wissenschaftliche Erfordernisse und juristische Konsequenzen*, in: *Handbuch Werkverzeichnis*, 233–240). Umgekehrt kann ein Werkverzeichnis deutlich machen, dass ein Restitutionsgesuch auf tönernen Füßen steht. Zahlreiche Streitfälle zeugen davon, dass eine gesicherte Zuordnung angesichts unzureichend dokumentierter Werke häufig nicht möglich ist; zum Beispiel, wenn die Suche nach einer bestimmten Darstellung – einem Kiefernwald, Segelbooten oder einer Blumenvase – eben nicht ohne Weiteres einem einzigen Werk zugeordnet werden kann. Ein Catalogue raisonné kann eindrücklich vor Augen führen, dass Dutzende Werke mit demselben Motiv vorhanden sein können, ganz zu schweigen von den verlorenen oder bislang unbekanntenen Werken.

Werkverzeichnisse liefern wichtige Grundlagenforschung und enthalten in der Regel korrekte Informationen. Gerade im Falle von älteren Publikationen kann aber nicht davon ausgegangen werden, dass die Bearbeiter*innen mit den Herausforderungen der Provenienzforschung und den spezifischen Fragestellungen für Bereiche wie Raubkunst und Restitution vertraut waren. Der Aussagewert von Œuvrekatalogen ist im Rahmen normativer Entscheidungsprozesse also nur relativ. Verbindliche inhaltliche und formale Vorgaben für die Handhabung der Kategorie Provenienz existieren bislang nicht (zu Empfehlungen für die Dokumentation der Provenienzsektion im Werkverzeichniseintrag vgl. Ingrid Pérez de Laborda, Provenienzen in Werkverzeichnissen, 158–162). Für die in Œuvrekatalogen enthaltenen Provenienzangaben gibt es keinen Anspruch auf Richtigkeit oder Vollständigkeit. Werkverzeichnisauteur*innen sind zumindest in Deutschland weitgehend durch die Meinungs- und Wissenschaftsfreiheit geschützt, sie können also bei Irrtümern in der Regel nicht zur Verantwortung gezogen werden (vgl. Frie-

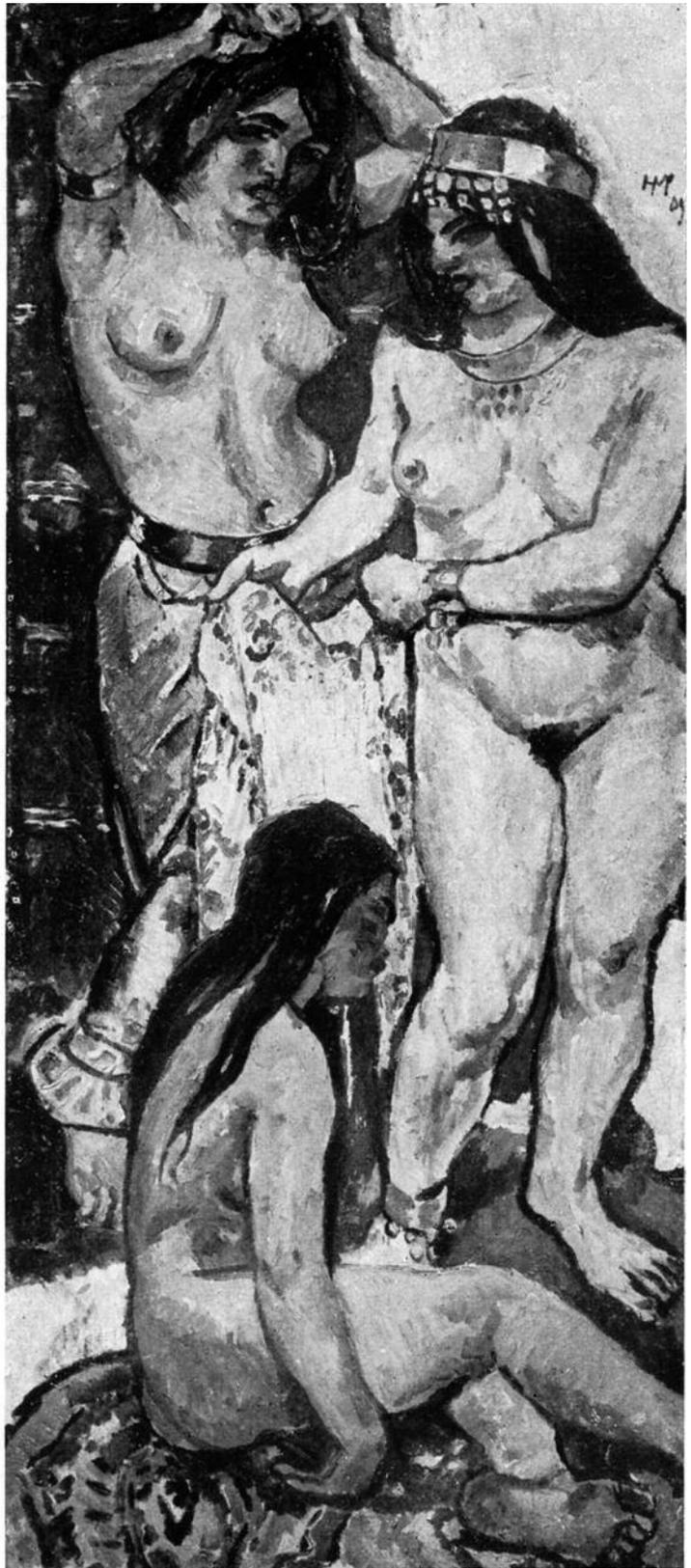


Abb. 1 Max Pechstein, *Das Gelbe Tuch*, 1909. Öl/Lw., Maße unbekannt. Ehemals Sammlung Hans Heymann, Berlin, 1941 beschlagnahmt, heute verschollen (Aya Soika, Max Pechstein. *Das Werkverzeichnis der Ölgemälde*, München 2011, Bd. 1, S. 202; © Max Pechstein UHRG, Hamburg/Berlin)

derike von Brühl, Werkverzeichnis und juristische Haftung, ebd., 215–222, hier 219).

Mit der fortschreitenden Etablierung der Provenienzforschung innerhalb der Kunstwissenschaften – und über diese hinaus – wurden auch für die Arbeit an Werkverzeichnissen Rufe nach Mindeststandards lauter. Nicht zuletzt angefeuert durch die öffentliche Berichterstattung über die Rolle von Kunstexpert*innen und Werkverzeichnisautor*innen bei der Bestätigung und Aufnahme von Fälschungen wurde das geschickte Ausnutzen von Schwachstellen im Begutachtungsprozess unter anderem mit Blick auf Wolfgang Beltracchis Fälschungen von Heinrich Campendonk und Max Ernst thematisiert (vgl. die Forderungen im Appendix von Stefan Koldehoff und Tobias Timm, *Falsche Bilder – Echtes Geld. Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente*, Berlin 2012; zur Rolle von Kunstexpert*innen und der Handhabung von Expertisen vgl. Hubertus Butin, Kunstexpertisen in Theorie und Praxis, in: *Handbuch Werkverzeichnis*, 223–232).

WERKVERZEICHNIS – KUNSTMARKT – PROVENIENZFORSCHUNG

Für den Kunstmarkt sind Œuvreverzeichnisse nicht nur unverzichtbare Nachschlagewerke, sondern auch Kompendien, die der eigenen Entlastung dienen können. Ein Verweis auf den Werkverzeichniseintrag gilt in Verkaufskatalogen oftmals schon als ausreichendes Kriterium, um die Echtheit eines Werkes zu untermauern, wohl auch in der Hoffnung, sich eigene Nachforschungen ersparen zu können. Der *Catalogue raisonné*, selbst wenn seit seiner Publikation schon etliche Jahre vergangen sind, wird zum belastbaren Referenzwerk von überzeitlicher Bedeutung erhoben.

In den letzten Jahren sind größere Auktionshäuser allerdings allmählich davon abgekommen, sich ausschließlich auf diesen Verweis – so ein Werkeintrag vorliegt – zu beschränken, zumal der deutsche Kunsthandel seit 2016 den im Kulturgutschutzgesetz definierten Sorgfalts-, Aufzeichnungs- und Auskunftspflichten obliegt, mit allen

Konsequenzen für die NS-Provenienzforschung. Denn die Provenienz-Sektion in Werkverzeichnissen entspricht heute oftmals nicht mehr den aktuellen Standards, etwa mit Blick auf Tiefenerhellung und Vollständigkeit. Somit ist ein alleiniger Verweis auf das Werkverzeichnis meist nicht mehr ausreichend, auch wenn der Werkverzeichniseintrag einen wichtigen Ausgangspunkt für weitere Recherchen darstellen kann. In der Folge ist zu beobachten, dass insbesondere im Sekundärmarkt, das heißt im Auktionshandel, zunehmend Provenienzforscher*innen das Team ergänzen und sich der Fälle mit Recherchebedarf annehmen. Denn Provenienzlücken oder Vorprovenienzen, die auf einen Entzugskontext im Nationalsozialismus deuten, machen Werke – auch solche aus Privatsammlungen – für den Kunsthandel so gut wie unverkäuflich.

Auch deshalb ist insbesondere im Sekundärmarkt mittlerweile das Bestreben zu beobachten, schon vor dem Verkauf im Sinne der Washingtoner Prinzipien ‚gerechte und faire‘ Lösungen mit Berechtigten anzustreben (vgl. den Beitrag von Agnes Thum im vorliegenden Heft; zu den verschiedenen Formen ‚gerechter und fairer‘ Lösungen, die der Auktionshandel hier eingeht, vgl. Agnes Thum/Sarah von der Lieth, Auf schwierigen Wegen zur gerechten Lösung: Provenienzforschung an Werken von Max Liebermann im Auktionshandel, in: Lucy Wasensteiner/Meike Hopp/Alice Cazzola [Hg.], *Wenn Bilder sprechen. Provenienzforschung zu Max Liebermann und seinem Netzwerk*, Heidelberg: arthistoricum.net 2022, 56–68, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1118.c15357> [16.04.2023]). Diese gesetzlich verpflichtenden Maßnahmen bedeuten für den Handel natürlich einen erhöhten Aufwand, bieten Käufer*innen aber größere Sicherheiten.

DER ŒVREKATALOG IM DIGITALEN ZEITALTER

Die Dokumentation des jeweiligen KünstlerŒuvres im *Catalogue raisonné* stellt meist lediglich einen Zwischenstand dar. Bei Printbänden bedeutet dies, dass zum Zeitpunkt der Veröffentlichung bereits die erste Überarbeitung der Provenienzein-

träge fällig wäre. Die Buchform lässt allzu leicht vergessen, dass ein Werkverzeichnis eigentlich ein nie abgeschlossenes Vorhaben ist. Zwar ist dies auch bei Werk-Datenbanken nach ihrem Onlinegang der Fall, denn auch sie wollen aktualisiert werden, doch kann kaum ein anderes kunsthistorisches Genre von der digitalen Transformation so sehr profitieren wie das Werkverzeichnis. Die Möglichkeit der Abbildung von Rückseiten oder von Details wie Etiketten und Keilrahmen-Bezeichnungen als Teil der Dokumentation gehört zwar bislang noch nicht zum Standardrepertoire der Erfassung, erscheint im digitalen Zeitalter aber realisierbarer denn je.

Ein Online-Werkverzeichnis bietet nicht nur Platz für Zusatzabbildungen, die von besonderem Interesse für die Provenienzforschung sein dürften. Als digitale Anwendung ermöglicht es außerdem die Option zur Auffächerung, Verknüpfung und Suche nach Schlagworten und erleichtert damit empirische Auswertungen (als Beispiel für ein effektives Online-Werkverzeichnis sei hier angeführt: *Max Beckmann. Catalogue Raisonné der Gemälde*, hg. v. d. Kaldewei Kulturstiftung, konzipiert, bearbeitet und ergänzt v. Anja Tiedemann, <https://beckmann-gemaelde.org/> [20.12.2022]). In vielerlei Hinsicht kann die digitale Version damit den spezifischen Bedürfnissen der Nutzer*innen viel eher entgegenkommen als die gedruckte Variante zwischen zwei Buchdeckeln (vgl. Christian Huemer, *Das Werkverzeichnis im digitalen Zeitalter*, in: *Handbuch Werkverzeichnis*, 127–138).

NEUE STANDARDS UND STRUKTURELLE HÜRDEN

Selbst wenn Einigkeit darüber besteht, dass aktuelle Werkverzeichnisprojekte der Erfassung von Provenienzen Priorität einräumen sollten, so bleibt ein struktureller Konflikt bestehen, der sich aus der Funktion des *Catalogue raisonné* als umfassende Überblicksdarstellung ergibt. Nicht selten enthalten *Œuvrekataloge* weit über 1.000 Nummern und werden innerhalb eines knapp bemessenen Zeitrahmens und mit begrenzten finanziellen Ressourcen von oft nur einem Autor oder einer Autorin erarbeitet. Wenn man bedenkt, wie

zeitaufwendig die Provenienzrecherche für ein einziges Werk sein kann, dann lässt sich ausrechnen, dass bei durchschnittlich 250 Arbeitstagen im Jahr für die Erfassung eines jeden Kunstwerks auf vier Jahre gerechnet genau jeweils ein Tag für alle Recherchen, die Ansicht im Original und die abschließende Dokumentation zur Verfügung stehen. Angesichts dieser Mammutaufgabe darf angezweifelt werden, ob Werkverzeichnisse den heutigen Ansprüchen an die Provenienzrecherche gerecht werden können.

Ein konstruktiver Umgang mit dieser Diskrepanz zwischen Ideal und Wirklichkeit könnte so aussehen: Auch wenn die Werkmasse groß ist und Lücken in den Provenienzketten bestehen bleiben, spricht nichts gegen eine Veröffentlichung, solange diese transparent aufzeigt, was bis zur Drucklegung geleistet werden konnte. Wurde ein Werk im Original gesehen? Wurde die Rückseite ausgewertet? Woher stammen die Herkunftsangaben? Welche Lücken bleiben bestehen? Fußnoten in Werkverzeichniseinträgen sind zwar bislang noch unüblich, können aber die bessere Nachvollziehbarkeit der Informationen gewährleisten. Immerhin liegen inzwischen mit den Leitfäden vom Arbeitskreis Provenienzforschung (Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, Arbeitskreis Provenienzforschung e. V., Arbeitskreis Provenienzforschung und Restitution – Bibliotheken, Deutscher Bibliotheksverband e. V., Deutscher Museumsbund e. V. und ICOM Deutschland e. V. [Hg.], *Leitfaden Provenienzforschung zur Identifizierung von Kulturgut, das während der nationalsozialistischen Herrschaft verfolgungsbedingt entzogen wurde*, Magdeburg 2019; Arbeitskreis Provenienzforschung e. V. [Hg.], *Leitfaden zur Standardisierung von Provenienzangaben*, Hamburg 2018, https://www.arbeitskreis-provenienzforschung.org/wp-content/uploads/2022/10/Leitfaden_APFeV_online.pdf [16.04.2023]), mit Publikationen wie zuletzt von Christoph Zuschlag (*Einführung in die Provenienzforschung: Wie die Herkunft von Kulturgut entschlüsselt wird*, München 2022) oder den provenienzwissenschaftlichen Beiträgen im *Handbuch Werkverzeichnis* (Ingrid Pérez de Laborda, 156–164; Gesa Jeuthe Vietzen/Benjamin Lahusen,

233–240; über das Zusammenwirken der Kunsttechnologie mit Kunstwissenschaft und Provenienzforschung, vgl. Floria Segieth-Wuelfert, *Kunsttechnologische Perspektiven auf Werk und Werkverzeichnis*, ebd., 177–189) eine ganze Reihe von Hilfestellungen vor, auf die Werkverzeichnisbearbeiter*innen auch ohne langjährige Erfahrung im Bereich der Provenienzforschung zurückgreifen können.

FAZIT

Werkverzeichnisse bieten verlässliche Grundlagenforschung, die Provenienzforschung im *Catalogue raisonné* kann aber sowohl die Ressourcen als auch die Expertise von Werkverzeichnisbearbeiter*innen übersteigen. Die Grenzen eines *Catalogue raisonné* sollten daher klar kommuniziert werden. Denn strenggenommen ist die Aufnahme eines Werks in einen *Œuvrekatalog* weder ein Garant für dessen Echtheit noch kann von der Voll-

ständigkeit der im Werkverzeichnis enthaltenen Provenienzangaben ausgegangen werden. Um mit dieser ernüchternden Einsicht so konstruktiv wie möglich umzugehen, könnte eine Art *Best-Practice* darin bestehen, Lücken transparent aufzuzeigen und Quellen klar zu benennen. Auch dies trägt dazu bei, weitere Forschungen voranzubringen und dem *Work-in-Progress*-Charakter des Genres *Werkverzeichnis* Rechnung zu tragen. So können *Œuvrekataloge* auch in Zukunft ein wichtiges Instrument für die Provenienzforschung darstellen.

PROF. DR. AYA SOIKA
Bard College Berlin
a.soika@berlin.bard.edu

INGRID PÉREZ DE LABORDA, M.A.
stern-Fotoarchiv der Bayerischen
Staatsbibliothek München
i.pdl@t-online.de

Das Beste aus zwei Welten

Seit dem Beginn der Neuzeit pflegen Recht und Gerechtigkeit ein durchaus spannungsreiches Verhältnis zueinander. Die Trennung von Recht und Moral gilt als eine der größten Errungenschaften auf dem Weg in die Moderne, weil nur eine Rechtsordnung, die persönliche Motive, guten Willen, Gottvertrauen und sonstige innere Dispositionen für irrelevant erklärt, Freiheit, Gleichheit und die wichtigsten Grundrechte wie Meinungs- oder Wissenschaftsfreiheit garantieren kann. Allerdings birgt diese Erfolgsgeschichte unverkennbar eine gewaltige Hypothek: Statt einer einfühlbaren Konfliktbe-

wältigung, die eine Rückbindung an Person, Wille und Gott sucht, präsentiert das Recht einen hochtechnisierten und stark formalisierten Apparat, der sämtliche Geschehnisse der Lebenswelt zerlegt, differenziert, sortiert und schließlich in einer neuen Sprache wieder zusammensetzt, in der sich niemand zurechtfinden kann, der nicht mehrere Jahre seiner Lebenszeit an einer juristischen Fakultät verschwendet hat. Wer dieser undurchdringlichen Eigenrationalität mit der Forderung nach Gerechtigkeit zu Leibe rücken möchte, trifft in der Regel nur auf das peinlich berührte Schweigen der Juristen.

I. Es ist deshalb auf mehreren Ebenen aussagekräftig, dass für die Restitution von NS-verfolgtungsbedingt entzogenem Kulturgut ausgerechnet die Formel der „gerechten und fairen Lösung“ als Leitstern ausgegeben wurde. In Punkt 8 der Washingtoner Grundsätze von 1998 heißt es, die Unterzeichnerstaaten sollten rasch die nötigen