

Bedingt gute Rahmenbedingungen. Zur digitalen Provenienzforschung

Unter dem Schlagwort der „digitalen Provenienzforschung“ lassen sich Datenbanken für die Provenienzforschung, die Verfügbarkeit von Quellen online, die theoretische Reflexion von Datenmodellierung oder (kunst)historischer Methodik, quantitative Auswertungen von Onlinesammlungen, die Visualisierung von Kulturguttransfers und so fort subsumieren. Bei aller Vielfalt solcher Methoden und Praktiken ist eines unstrittig: Die digitale Zugänglichkeit von Quellen und die Möglichkeit der Auswertung von Provenienzdaten mit quantitativen Methoden bergen ein riesiges Potential für die Forschung. Je mehr Quellen und Wissen online verfügbar sind, desto größer ist die Chance, ein Objekt zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem Ort im Eigentum einer Person oder Institution zu identifizieren. Je mehr Daten zu Akteursgruppen, Transaktionen, Sammlungen verfügbar sind, desto besser können wir die Hintergründe, Auswirkungen und Rückkopplungen von Translokationen auf einer Makroebene verfolgen und verstehen. Und für die Beantwortung von provenienzrelevanten Fragen kommt eine große Bandbreite an Daten in Frage: Daten, die in Museen zu den Objekten selbst generiert werden, Daten aus der Finanzadministration, zur Materialität eines Objekts, aus dem Bereich der Familienüberlieferung, Kunsthandelsdaten. Wie steht es also um die Verfasstheit und Verlässlichkeit dieser Daten und damit der digitalen Infrastruktur für die Provenienzforschung?

Gerade in die Publikation von Provenienzdaten von Seiten der Museen werden große Hoffnun-

gen gesetzt. Der Jurist Amnon Lehavi schreibt der Verfügbarkeit provenienzrelevanter Daten sogar zu, transnationale rechtliche Unterschiede einzu-ebnen, da durch die Publikation der Daten alle Parteien auf dieselben Informationen zugreifen können. In der Folge würden transparente, verlässliche und global zugängliche Datenpools Restitutionen vereinfachen (Lehavi 2023, 364). Diese Idealvorstellung prallt jedoch, insbesondere was deutsche Onlinesammlungen betrifft, auf eine meist missliche Realität. Die hier publizierten Objekte und Metadaten sind je nach finanziellen und personellen Möglichkeiten der Institutionen äußerst selektiv, unvollständig und wenig standardisiert. Außerdem bilden sie in Bezug auf Provenienzen, wenn darüber überhaupt Informationen bereitgestellt werden, nur einen temporären Wissensstand ab; denn in einem so dynamischen Forschungsfeld wie der Provenienzforschung ist dieser häufig schon mit der Onlinestellung wieder veraltet. Von einzelnen projektbezogenen Ausnahmen abgesehen (wie dem Tool *Museum Analytics*, <https://www.max.gwi.uni-muenchen.de>) sind die Datenpools und Frontends von Museen in den seltensten Fällen so gestaltet, dass sie eine gezielte Durchsuchbarkeit gewährten, dass sie Exporte für weitere Auswertungen ermöglichten oder dass sie überhaupt provenienzrelevante Daten enthielten – geschweige denn eine Normierung der Daten. Der Grund für diese prekäre Lage liegt dabei mit Sicherheit nicht (nur) im Nichtwollen der Institutionen. Vielmehr liegt er im Nichtkönnen, also an den finanziellen, personellen, technischen und vor allem politischen Rahmenbedingungen, unter denen die Museumsarbeit stattfindet.

Neben den Daten, die in Museen zu vorhandenen Objekten generiert werden, ist der Kunsthandel eine weitere wichtige Datenquelle im Bereich Provenienzforschung. Kunsthandelsdaten, also vermeintlich eindeutige und harte Fakten wie Preise, Ein- und Ausgangsjahre, Namen von Vor-

und Nachbesitzer*innen scheinen sich auf den ersten Blick besonders für quantitative Marktanalysen, die Beobachtung von Konjunkturen, internationalen Objekttransfers oder Handelsnetzwerken zu eignen. Es ist bemerkenswert, dass genuine Provenienzdaten aus beispielsweise Kunstmarktdatenbanken wie dem Getty Provenance Index (<https://www.getty.edu/research/tools/provenance>) jedoch vorwiegend zur Beantwortung klassisch kunsthistorischer und -soziologischer Fragen herangezogen werden, wie Handelskonjunkturen bestimmter Genres oder Geschmacksgeschichte (etwa Carpreau 2019; Fletcher 2020; Greenwald 2021). Das mag auch daran liegen, dass sich die bislang existierenden Datenbanken für eine quantitative Auswertung von Transaktionen kaum eignen; in den seltensten Fällen sind Vor- und Nachbesitzer*innen, weitere beteiligte Akteur*innen, Zeitpunkt und Ort einer Transaktion so erfasst, dass sie analysierbar wären. Dennoch wird einer datenbasierten Analyse von Kunsthandelsdaten Objektivität und damit eine gewisse Wahrhaftigkeit und Unumstößlichkeit zugesprochen (vgl. Sotheby's 2023). Diese Sichtweise ist in ihrer Pauschalität allerdings hochgradig problematisch. Datenanalyse ist, betrachtet man die Herkunft und Konfiguration der Daten, alles andere als objektiv.

Ohne also die Potentiale von digitaler Verfügbarkeit und digitalen Methoden aus den Augen zu verlieren, drängt sich die Frage nach den Rahmenbedingungen auf, unter denen digitale Provenienzforschung stattfindet bzw. stattfinden kann. Im Folgenden werden zwei Projekte vorgestellt, in deren Rahmen digitale Editionsmodelle entwickelt und teilweise realisiert wurden. An ihnen soll exemplarisch deutlich werden, unter welchen Bedingungen digitale Infrastruktur für die Provenienzforschung entsteht und Daten generiert werden, welche Problemkonstellationen sich daraus ergeben und was wir daraus lernen können.

HANDEXEMPLARE DIGITAL, MITNICHTEN TRIVIAL

Handexemplare von Auktionskatalogen sind eine sehr selten überlieferte, aber überaus relevante Quellengattung. Dabei handelt es sich um von

Mitarbeitenden eines Auktionshauses annotierte Exemplare der Auktionskataloge, also um unikales und meist sehr verlässliches Quellenmaterial. Gut 1.000 solcher Exemplare aus der als Kunsthandlung und Auktionshaus tätigen Galerie Hugo Helbing wurden im Rahmen eines für ein Jahr von der DFG geförderten Kooperationsprojektes zwischen der UB Heidelberg, der TU Berlin und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte 2021 bis 2022 digitalisiert, bibliothekarisch erschlossen und erforscht. Die Relevanz dieses Materials lag aufgrund der Bedeutung und dem Renommee der zwischen 1887 und 1937 in München, Frankfurt, Berlin und Luzern aktiven Galerie Helbing für die Provenienzforschung von Anfang an auf der Hand. Die Relevanz auch für Fragen aus anderen Forschungsgebieten inner- und außerhalb der Kunstgeschichte stellte sich im Laufe des Projektes jedoch ebenfalls heraus. Neben Preisen, Vor- und Nachbesitz von Objekten lassen sich an ihnen Strategien der (Selbst-)Vermarktung von Künstler*innen analysieren, Zuschreibungsdiskurse verfolgen, Kanonbildung hinterfragen sowie exemplarisch Interdependenzen von Produktion, Distribution und Rezeption von Kunst beobachten.

Das Erkennen dieser Potentiale ist der niederschweligen Zugänglichkeit zu den Quellen über das Portal „German Sales“ zu verdanken. Doch trotz der Verfügbarkeit, der im Projekt realisierten Basiserschließung, der durch die OCR-Erfassung des gedruckten Textes ermöglichten Durchsuchbarkeit und der (internationalen) Aufmerksamkeit, die das Projekt erreichte, ist der Status quo nicht zufriedenstellend. Denn die Quellen, bei denen es sich schließlich um firmeninterne Dokumentationen von hochkomplexen Transaktionen handelt, sind keineswegs einfach verständlich **Abb. 1.** Sie sind im Gegenteil heterogen und fragmentiert und beinhalten teilweise widersprüchliche Informationen, unlesbare Handschriften, unverständliche Abkürzungen, Symbole, die in unterschiedlichen Kontexten unterschiedliche Bedeutungen haben können (Effinger 2022, 105–107). Dass sie dennoch „einfach“ online zugänglich sind, ist zwar hochehrfrohlich. Dass sie aber mehr

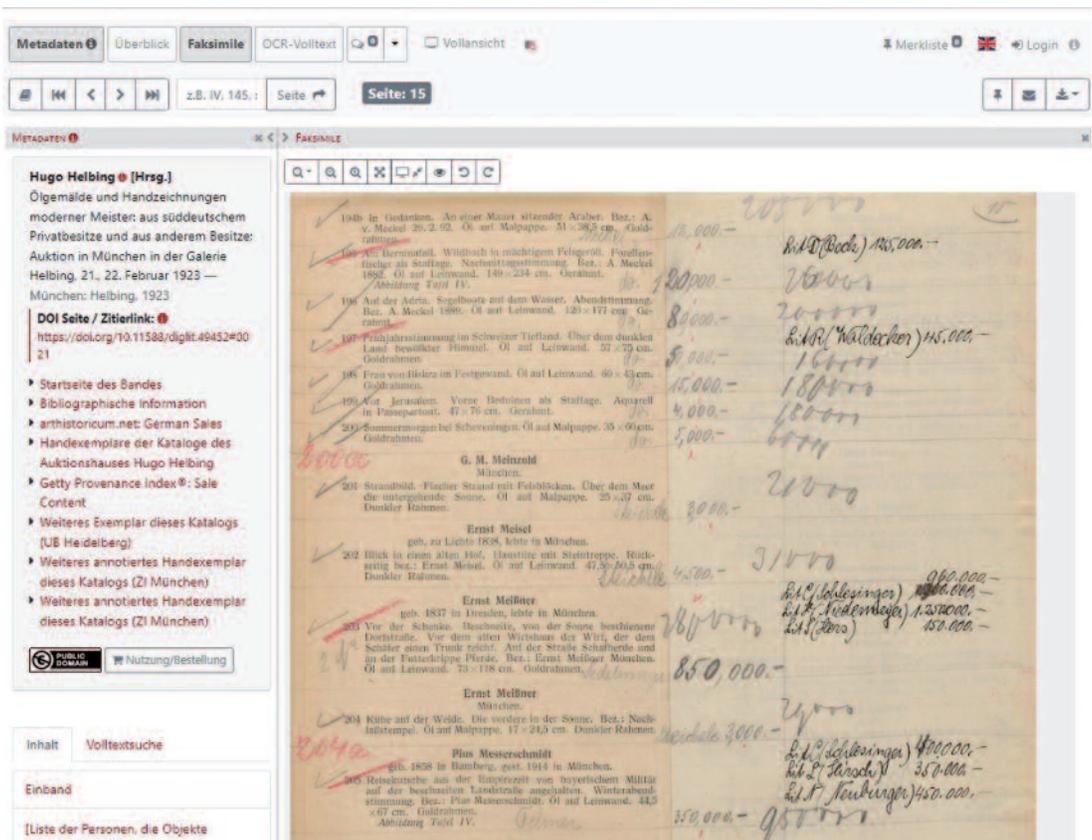


Abb. 1 Digitale Präsentation einer annotierten Katalogseite auf „German Sales“ (aus: Ölgemälde und Handzeichnungen moderner Meister aus süddeutschem Privatbesitze und aus anderem Besitze, Auktion in München in der Galerie Helbing, 21. und 22. Februar 1923, S. 15; <https://doi.org/10.11588/diglit.49452#0021>)

oder minder im Rohzustand online stehen, ist jedoch vor allem im Hinblick auf die Verwendung der Quellen oder der aus den Quellen generierten Informationen als Belege in Restitutionsverfahren zumindest bedenklich. Unwissen oder eine (absichtliche) Missinterpretation kann zu einem unnötig erhöhten Rechercheaufwand oder gar falschen Schlussfolgerungen und damit letztlich falschen Restitutionsentscheidungen führen.

Nach intensiver Beschäftigung mit dem Material stand daher fest, dass mehr Grundlagenforschung zur Geschichte der Galerie selbst, zu ihren in den Handexemplaren dokumentierten Kund*innen sowie zu Handelsnetzwerken und -praktiken in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vonnöten wäre, um zu einem vertieften Verständnis der Quellen zu gelangen. Zudem wäre eine strukturierte Erfassung, Normierung und Anreicherung der darin enthaltenen Daten – insbesondere zu Personen und Institutionen, die in den Handexemplaren als Einliefernde, Käufer*innen,

Bieter*innen oder Mitarbeitende der Galerie dokumentiert sind – Voraussetzung für eine volle Ausschöpfung des Potentials dieser Quellen. Eine im Rahmen des Projektes durchgeführte Hochrechnung, wie eine solche Erfassung aussehen könnte und wie viel Zeit für die Arbeiten notwendig wäre, ergab für die insgesamt in den Katalogen enthaltenen ca. 355.400 Losnummern eine Arbeitszeit von fast neun Jahren für eine Person – allein für die Erfassung, Normierung und Anreicherung der Objekt- und Akteursdaten.

Damit ist das zentrale Problem benannt. Nicht fehlendes Interesse der Nutzer*innen, nicht die Relevanz für die Forschung, nicht fehlendes Know-how standen bis dato einer weiteren Auswertung entgegen. Vielmehr ist die Begrenztheit der Ressourcen für solcherlei Vorhaben die große Herausforderung. Sie setzt drittmittelfinanzierten Projekten finanzielle, personelle und zeitliche

KOMPLEXE PROBLEMLAGE

Die Kunsthandlung handelte zum Beispiel nicht nur mit kostbaren Gemälden und Skulpturen, sondern mit einem breiten Spektrum an Objekten, unter anderem mit Textilien oder wertvollen Stilmöbeln. Ein relativ häufig zu beobachtender Vorgang ist zudem der Erwerb von Rahmen oder Stoffen für die Weiterverwendung für Gemälde oder zum Beziehen etwa von Sitzmöbeln. Diese Stoffe wurden, wie alle in die Kunsthandlung eingehenden Objekte, auf einer Objektkarte erfasst, mit Angaben zu Eingangsdatum, Ankaufspreis, Materialität und Farbe sowie der Lagernummer, die in den dafür vorgesehenen Feldern auf dem Kartekartenvordruck eingetragen wurden. Wenn Textilien – oder nur ein Stück davon – für den Bezug etwa eines Sessels verwendet wurden, notierten das die Mitarbeitenden der Galerie (meistens) auf den Freifeldern der Karteikarten. Häufig findet sich auch auf der Karteikarte des Möbelstücks, wie beispielsweise des Sessels auf Karteikarte M_37-0280, der Hinweis, dass es mit einem Stück eines Stoffes (hier M_36-0167) bezogen wurde **Abb. 2** und **Abb. 3**.

Denkt man diesen Vorgang abstrakt, also auf der Ebene der Datenmodellierung, so verschmelzen damit Objekt A und Objekt B zu einem Objekt AB. In diesem Fall wurde der Stoff B, mit dem der Sessel A bezogen worden war, allerdings wieder abgenommen und für den Bezug eines anderen Sessels C (M_41-0142) verwendet; Sessel A bezog man stattdessen mit einem anderen Textil D (M_38-0092). Objekt AB wurde also wieder aufgeteilt in Objekt A und B, Objekt A wurde eins mit einem Objekt C und verschmolz zu Objekt AC und B verschmolz mit einem Objekt D zu einem Objekt BD. Sind diese Hybride nun jeweils ein, zwei oder drei Objektentitäten? Wie bildet man sie in einer Datenstruktur korrekt und verständlich ab und wie verknüpft man sie mit dazugehörigen Karteikarten, verbundenen Objekten, mit ihnen in Beziehung stehenden Personen oder Institutionen, also mit den Geschäftsvorgängen? Und sind diese Transaktionen dann auch wirklich adäquat quantifizierbar? Vorgänge dieser Komplexität sind nicht die Regel, kommen aber durchaus vor. Da

erst mit einer vertieften Kenntnis der Quellen und im Prozess der Dateneingabe ein besseres Verständnis des Umgangs der Kunsthandlung mit Objekten reifen konnte, musste das zuvor entwickelte Datenmodell im Laufe des Projekts ständig den Spezifika und datentechnischen Anforderungen des Archivmaterials angepasst werden. Dieses Beispiel zeigt damit nicht nur, in wie hohem Maße Fachwissen über Handelsusancen und -praktiken für die Entwicklung einer Datenbank – sowohl im Vorfeld bei der Datenmodellierung als auch bei der Eingabe der Daten – vonnöten ist. Ebenso deutlich wird, wie wichtig eine enge Zusammenarbeit zwischen Fachwissenschaftler*innen und Programmierer*innen bei der Genese eines tragfähigen Datenmodells und vor allem seiner Weiterentwicklung ist.

Eine weitere quellen- und datentechnische Herausforderung ist der Umgang mit häufig unzulänglich oder widersprüchlich dokumentierten Metageschäften. Wie andere Kunstmarktakteure auch, erwarb und verkaufte die Kunsthandlung Böhler häufig Objekte zusammen mit anderen Kunsthandlungen oder Personen – primär, um das eigene finanzielle Risiko zu minimieren. So gewöhnlich diese Transaktionen sind, so kompliziert gestaltet sich die rechtliche Bewertung der Eigentumsstellung des Objektes, insbesondere im Hinblick auf Restititionen. In den Quellen sind die Eigentumsverhältnisse zudem nur selten eindeutig dokumentiert. So findet sich zum Beispiel lediglich auf der Fotomappe zu einem Gemälde von Henri Matisse der Hinweis, dass es sich um ein Metageschäft handelte **Abb. 4**; auf der zugehörigen Karteikarte (L_04212) ist davon nichts erwähnt. Welche Quelle im Einzelnen die verlässlichere ist, welcher Name nun in welchem Feld in der Datenbank – als Vor- oder Nachbesitzer*in oder als Sharepartner*in – eingetragen werden sollte, ist ein immer wiederkehrendes Thema der regelmäßigen teaminternen Diskussionsrunden. Dahinter steht nicht nur die Absicht, die Inhalte der Quellen möglichst korrekt in die Datenbank zu übertragen; dahinter steht vor allem die Sorge, dass die in den Quellen existierenden Widersprüche und Ambivalenzen in einer Komplexität reduzierenden Da-

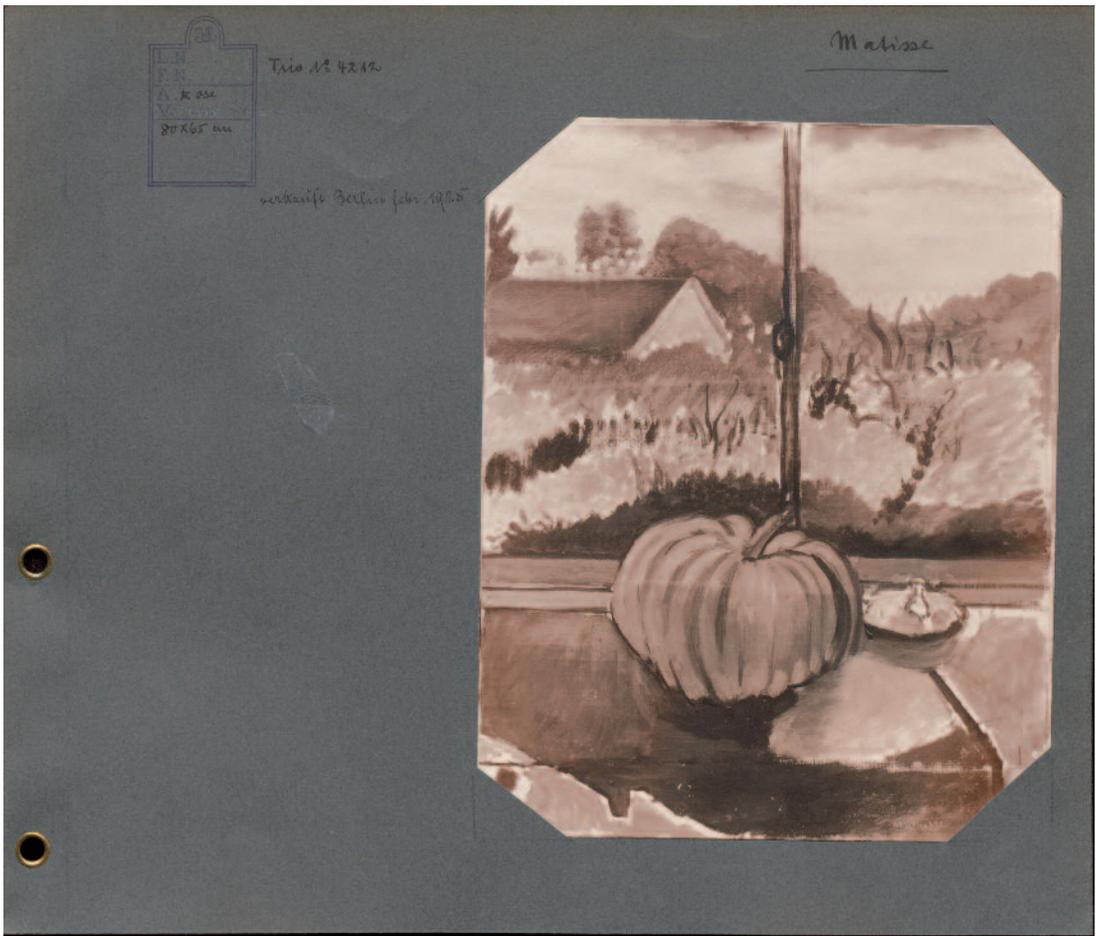


Abb. 4 Fotomappe zur Karteikarte aus dem Archiv der Kunsthandlung Böhler, Nr. L_04212 mit Fotografie von Henri Matisse, *Der grüne Kürbis*, ca. 1916. Öl/Lw., 80 x 64,5 cm, heute im Rhode Island School of Design Museum, Providence, Inv. Nr. 57.037 (ZI München/Photothek, Archiv Julius Böhler)

tenstruktur verloren gehen und in der Folge Sachverhalte einfacher und eindeutiger erscheinen könnten, als es die Quellen nahelegen.

In diesem Kontext sollte auch nicht unerwähnt bleiben, dass das Archivmaterial nicht nur widersprüchlich, selektiv und fragmentarisch ist, sondern menschengemacht und ein Produkt seiner Zeit. Neben Flüchtigkeitsfehlern, Zahlendrehern, versehentlich falschen Jahresangaben, mittlerweile überholten Zuschreibungen, veralteten kunstgeografischen Einordnungen oder höchst individuellen Bezeichnungen von Bildsujets enthält es auch zeitbedingt rassistische Begrifflichkeiten in der Beschreibung von Objekten. Auch wenn das Projektteam bemüht ist, mit redaktionellen Mitteln und Hinweisen Falsches als solches zu kenn-

zeichnen, auf aktuelle Zuschreibungen hinzuweisen oder rassistische Objektitel zumindest in den vergebenen Titeln zu neutralisieren, ist eine Reproduktion von veralteten Sichtweisen und Einschätzungen oder auch die Sichtbarmachung von Rassismen mit ihrerseits historischem Quellenwert in der Transkription für eine quellengetreue digitale Edition unvermeidbar.

FOLGEN

Allgemein gesprochen, trifft also hochkomplexes, historisch gewachsenes, unvollständiges und widersprüchliches Archivmaterial auf Eindeutigkeit, Klarheit und Objektivität suggerierende Datenbankstrukturen. Im Falle der Helbing'schen Handexemplare wurde aus Gründen der Ressourcenknappheit Quellenmaterial online gestellt, obwohl es hochgradig komplex und nicht selbsterklä-

rend ist. Wenn diese Realität jedoch auf den erwähnten Anschein bzw. Anspruch von Objektivität trifft oder wenn der Veröffentlichung bislang unter Verschluss gehaltener Informationen ein egalisiertes und sogar befriedendes Potential zugeschrieben wird, muss über die genannten Probleme und die datentechnischen Herausforderungen nachgedacht und diskutiert werden. Erste Voraussetzung hierfür ist Transparenz; einerseits bezüglich der Verfasstheit, der Lücken und Widersprüche des Quellenmaterials und andererseits bezüglich der Genese von Daten auf Basis dieser Quellen. Nur wer weiß, auf welcher Grundlage und unter welchen Bedingungen Daten entstanden sind, kann einschätzen, wie vollständig und verlässlich sie sind.

Zweite Voraussetzung ist es, für (Provenienz-) Forschende eine gewisse *digital literacy* oder *data literacy* zum Standard zu machen, bestenfalls bereits in der Ausbildung. Insbesondere durch die niederschwellige Zugänglichkeit zu Wissen und im Kontext der Debatten um KI-generierte Inhalte muss neben der zumindest in den Geschichtswissenschaften klassischerweise zum Curriculum gehörenden Quellenkritik mehr denn je Datenkritik gelehrt und geübt werden. In Fächern wie der Soziologie oder den Wirtschaftswissenschaften, die quantitative Methoden und Visualisierungen von Daten schon länger anwenden als die Kunstgeschichte, gehört ein kritischer Umgang mit Daten zum Handwerkszeug – etwa Kenntnisse über die Entstehung und Aussagekraft von Daten, um deren potentielle Lückenhaftigkeit sowie ein pragmatischer Umgang damit. Ein sorgsamer und vor allem kenntnisreicher Umgang mit Daten wäre aber in der Provenienzforschung nicht nur wünschenswert. Gerade im Hinblick auf die rechtlichen Implikationen, die die Forschung als Grundlage beispielsweise für Restitutionsen hat und für die damit ganz konkreten und realen Auswirkungen auf Menschen oder Institutionen und ihren Besitz oder ihr Eigentum, sollte ein solcher unerlässlich sein.

BIBLIOGRAFIE

Böhler re:search: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Datenbank *Böhler re:search*, <http://boehler.zikg.eu/> [die im Text genannten Karteikartennummern können über das Suchfeld in der Datenbank aufgerufen werden].

Carpreau 2019: Peter Carpreau, English and French Auctions in a Troubled Period, 1780–1820. A Quantitative Analysis of Volume, Price, and Taste based on the Getty Provenance Index Databases, in: London and the Emergence of a European Art Market (c. 1780–1820), hg. v. Susanna Avery-Quash/Christian Huemer, Los Angeles 2019, 21–33.

Effinger 2022: Maria Effinger/Theresa Sepp, Handexemplare des Auktionshauses Hugo Helbing als (digitale) Quelle für die Forschung, in: Wenn Bilder sprechen: Provenienzforschung zu Max Liebermann und seinem Netzwerk, hg. v. Lucy Wasensteiner/Meike Hopp/Alice Cazzola, Heidelberg 2022, 102–114, DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1118.c15361>.

Fletcher 2020: Pamela Fletcher/Anne Helmreich, Digital Methods and the Study of the Art Market, in: The Routledge Companion to Digital Humanities and Art History, hg. v. Kathryn Brown, New York 2020, 167–177.

Greenwald 2021: Diana Seave Greenwald, Painting by Numbers. Data-Driven Histories of Nineteenth-Century Art, New Jersey 2021.

Lehavi 2023: Amnon Lehavi, From Global Databases to Global Norms? The Case of Cultural Property Law, in: University of Pennsylvania Journal of International Law 44, 2023, 359–416, <https://scholarship.law.upenn.edu/jil/vol44/iss2/3>.

Sotheby's 2023: Peak Performance. The Art Market Beyond \$1 Million, 2018–2022, hg. v. Sotheby's, 2023, www.sothebys.com/insight.

DR. THERESA SEPP
Bayerische Staatsgemäldesammlungen
München
Provenienzforschung und Kulturgüteraus-
fuhr
theresa.sepp@pinakothek.de