

hindern sollten. Demnach hätten Kunstwerke, welchen ein „importante interesse“ zugemessen wird, nicht exportiert werden dürfen, da dies ein erheblicher Schaden am nationalen Kulturerbe bewirkt hätte.

In detaillierter Weise wird sodann jedoch dargestellt, wie es dennoch zu Ankäufen von Kulturgütern zwischen 1937 und 1941 durch deutsche NS-Machthaber kam und kommen konnte. So setzte Hitler seine Beziehungen zum Schwiegersohn des italienischen Königs ein, um in seiner Heimatstadt Linz ein „Führermuseum“ mit bedeutenden Kunstwerken der Alten Welt einrichten zu können. Obwohl es sich bei vielen Kunstwerken, für welche ein Exportgesuch gestellt wurde, um herausragende Kunstwerke handelte, welche mit einem Exportverbot belegt waren, erfolgte ein Entgegenkommen der italienischen Regierung. Der Verfasser beschreibt eingehend die diversen Exporte (Diskobol Lancellotti, römische Marmorkopie eines bronzenen Diskuswerfers, Memling-Bildnis eines unbekanntes Mannes) und stellt dar, wie ein Export ermöglicht wurde.

In diesem Zusammenhang wird auch die zwiespältige Rolle des italienischen Erziehungsministers Bottai (für den Erhalt des italienischen Kulturerbes zuständig) beleuchtet, der zwar ein Exportverbot erließ, jedoch den Exportbefehlen Mussolinis und des italienischen Außenministers Ciano, dessen Desinteresse für Kunst hinlänglich bekannt war, gehorchte. In Hinblick auf Restitutionsansprüche waren diese Exporte somit hinsichtlich deren Legalität nicht zu beanstanden. Zusätzlich kam es jedoch noch zu heimlichen Verbringungen von Kulturgütern nach Deutschland (geheime Sonderzüge, Diplomatengepäck etc). Diese Unterscheidung ist von Bedeutung für die italienischen Restitutionsbemühungen in den Jahren 1944 bis 1983, welche in der Abhandlung ebenfalls beleuchtet werden, da diese zusätzlich entscheidend von den internen organisatorischen und personellen Problemen um das Ufficio Recu-

pero Opere d'Arte geprägt waren. Nach Ansicht des italienischen Außenministers war diese Institution an keinem Erfolg mit der deutschen Bundesregierung in den 50er Jahren interessiert, da es anderenfalls (bei Beendigung dieser Verhandlungen) seine Schließung befürchten musste.

In einem zweiten Kapitel wird die Rechtssetzung der Alliierten zur Kulturgüterrestitution im Zusammenhang mit dem Zweiten Weltkrieg analysiert. Dabei legt der Verfasser die bestehenden Regelungen wie die Haager Landkriegsordnung dar, während des Krieges ergangene Rechtssetzungsakte (wie die Londoner Erklärung von 1943) und jene während der Besatzung erlassenen, wobei die Amerikaner „von der Fiktion ausgingen, dass alle Kulturgüter unter Zwang verschoben worden waren.“

Die darauf folgenden Kapitel widmen sich der Begründung des italienischen Restitutionsanspruches und gehen deren politischen Verstrickungen und Verhandlungen hinsichtlich Restitutionsforderungen aus der amerikanischen Zone bzw. später aus der BRD nach Italien nach.

In seinen Schlussbetrachtungen kommt der Verfasser u.a. zu der Erkenntnis, dass die Alliierten sich mit der Begründung der italienischen Restitutionsforderungen schwer taten, „zumal die Rückführung von Kulturgütern im allgemeinen und insbesondere an den ehemaligen Verbündeten Deutschlands keine hohe Priorität genoss. (...) Dass Italien 1948 von den Vereinigten Staaten dennoch Kunstwerke ersten Ranges zurückerhielt, welche vor dem Kriege und mit regulären Ausfuhrgenehmigungen nach Deutschland verkauft worden waren, war eine Folge der Differenzen unter den Alliierten zu Beginn des kalten Krieges.“ Jene Verhandlungen waren aber auch geprägt von den Bemühungen und dem Wunsch Adenauers, mit Italien „einen Partner zu gewinnen, der die Wiederintegration Deutschlands in Europa unterstützt“.

Daniel-Philipp Häret,
Der Einfluss des Urheberrechts auf die Restaurierung von Werken der bildenden Künste,
in: Der Sachverständige 35 (Juni 2008), S. 169 – 175

Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Erik Jayme, Heidelberg

Die Restaurierung von Gemälden wirft viele Rechtsfragen auf, die bisher nicht zusammenhängend behandelt wurden. Das Thema gewinnt seine besondere Aktualität durch die zeitgenössi-

sche Kunst, welche etwa organische Materialien verwendet, die schon ihrer Natur nach verfallen. Solche „temporären“ Werke sind wohl auch nach der Intention des Künstlers nicht für die Ewigkeit

geschaffen. Eine Restaurierung kann also in solchen Fällen dem Willen des Urhebers widersprechen. Der vorliegende Aufsatz hat das Verdienst, die urheberrechtlichen Fragen gründlich zu erfassen und Lösungsvorschläge zu erarbeiten. Hervorzuheben ist die eigene Feldforschung des Autors, seine präzise Kenntnis der praktischen Fragen der Restaurateure und die Einbeziehung der entsprechenden Spezialliteratur, insbesondere der Aufsätze in der Zeitschrift „Restaurio“ (z.B. Weyer, Neue Patina - Überlegungen zur Restaurierung der Werke von Joseph Beuys, *Restaurio* 1993, 342 ff.). Unterschieden werden in klarer Weise die „Konservierung“ und die „Restaurierung“. Die Rechte und Pflichten des Eigentümers (keine Pflicht zur Restaurierung, kein Recht des Urhebers auf Selbstvornahme) werden denen des Künstlers gegenübergestellt, der sich gegen eine

Entstellung wehren kann, allerdings nur, wenn die Voraussetzungen des § 14 UrhG vorliegen. Neu ist die Erörterung der Frage, ob dem Restaurator selbst ein Urheberrecht zusteht. Die Restaurierung dient der Wiederherstellung des ästhetischen Originalzustandes und lässt daher für eine eigenschöpferische Leistung grundsätzlich keinen Raum. Eventuell kommt aber doch ein Recht des Bearbeiters (§ 3, 23 UrhG) in Betracht, was aber vom Verfasser als absoluter Ausnahmefall bezeichnet wird.

Die Ausführungen des Verfassers geben Anlass darüber nachzudenken, ob de lege ferenda nicht doch dem Restaurateur gewisse verwandte Schutzrechte zustehen sollten, etwa das Recht auf Namensnennung. Insgesamt verbindet der Aufsatz Kunst und Recht in vorbildlicher Weise.

Die Nadel und der Heuhaufen - ein Einblick in den Bereich der Provenienzforschung

Jörg Wünschel*

Gerade in letzter Zeit machten Auktionen Schlagzeilen, die nicht nur wegen ihres hohen Auktionserlößes Aufmerksamkeit gewannen, sondern vor allem auch wegen der Provenienz mancher Gemälde, die während des Dritten Reiches von den Nationalsozialisten beschlagnahmt und verkauft wurden. Nicht wenige erinnern sich jetzt an die Goldene Adele¹ oder die Straßenszene von Kirchner², die kurz nachdem sie restituiert, zugleich eingeliefert und zu zwei- und dreistelligen Millionenbeträgen versteigert bzw. verkauft wurden. Die rechtliche Sicht zu solchen Restitutionsfällen ist durch weitgehende Besprechung in der juristischen Fachliteratur bekannt und das Für und Wider gegen Restitutionsfälle aus moralischer und rechtlicher Sicht abgewogen worden³. Doch wie funktioniert Provenienzforschung eigentlich? Wie

sieht die Vorarbeit der Forscher aus, die vielleicht letztendlich doch nur den Anwälten dient?

Sotheby's war einer der Gründungsväter des Washingtoner Abkommens von 1998⁴, welches sich beinahe 50 Jahre nach Kriegsende dem verlorenen jüdischen Kunstbesitz widmete. Diese nicht rechtlich verbindliche Verpflichtung der Staatengemeinschaft verlangt die Identifizierung und Veröffentlichung aller von den Nationalsozialisten beschlagnahmten Kunstwerke. Werden Vorkriegseigentümer oder ihre Erben dieser Kunstwerke gefunden, so ist es die Idee, dass auf eine gerechte und faire Lösung hingewirkt und ehemaliger Verlust durch eine mögliche Restitution wiedergutmacht wird.

Für Museen bedeutet dies, dass sie ihre Bestände auf mögliche Raubkunst durchsehen und entsprechend überprüfen, durch welche Hände ein Kunstwerk seit seiner Entstehung gewandert ist, um auszuschließen, dass es „Looted Art“ ist.

Der terminus technicus für diese Recherchearbeit heißt Provenienzforschung, die in manchen Fällen in der Restitution, also in der Herausgabe des Kunstwerkes an den Vorkriegseigentümer oder dessen Nachkommen mündet.⁵

* Der Autor ist Gründungsmitglied von IFKUR und war für drei Monate Intern im Restitution Department von Sotheby's London. Bereits im Art of Europe Department des Museum of Fine Arts, Boston, (Provenance Research, Assistant of Victoria Reed) konnte er bezüglich Provenienzforschung Erfahrung sammeln.

1 Carol Vogel, Returned Klimts to Be Sold at Christie's, *New York Times*, 7. August, 2006, verkauft für 135 Mio US \$.

2 Christie's \$ 38,096,000 Impressionist and Modern Art Evening Sale, 8. November 2006.

3 Vergleiche Matthias Weller, The Return of Ernst Ludwig Kirchner's 'Berliner Straßenszene' – A Case Study, *KunstRSP* 2/07, S. 51-56 oder Niklas Maak, Dies Erbe geht nicht nur uns an, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7. August 2008.

4 „Washingtoner Grundsätze in Bezug auf Kunstwerke, die von den Nationalsozialisten beschlagnahmt wurden“, *Washingtoner Konferenz über Vermögenswerte aus der Zeit des Holocaust*, Washington D.C., 3. Dezember 1998.