

OBJEKTBSCHREIBUNGEN – EIN »NOTWENDIGES ÜBEL«

Julia Eßl

Die Provenienzforschung zu NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kunstwerken ist bei der Rekonstruktion ehemaliger Eigentumsverhältnisse mit unterschiedlichsten Herausforderungen und gleichsam wiederkehrenden Problemstellungen konfrontiert. In Museen und Sammlungen können Provenienzforscher*innen zunächst erfahrungsgemäß auf Inventarbücher und hausinterne Unterlagen zurückgreifen, um erste grundlegende Informationen zur Herkunft des zu untersuchenden Kunstwerkes zu erhalten: nämlich wann und von wem das Objekt erworben worden ist. Ankäufe über den Kunsthandel stellen dabei eine besonders knifflige Angelegenheit dar, da bei diesen in den wenigsten Fällen in den entsprechenden (Auktions-)Katalogen oder Ankaufsunterlagen die unmittelbaren Voreigentümer*innen bzw. Einbringer*innen genannt worden sind und sich somit deren Spuren viel schwieriger nachvollziehen lassen. Bei Erwerbungen während des Zweiten Weltkrieges, aber auch unmittelbar danach, fehlen in den Inventarbüchern mitunter auch jegliche Angaben zum Zugang eines Werkes.

In Fällen von mangelhaften Informationen zu den Erwerbsumständen oder den direkten Voreigentümer*innen kommt eine objektbezogene Provenienzforschung zum Tragen. Handelt es sich um Werke von bekannten Künstler*innen, lassen sich diese möglicherweise in Ausstellungs- und Auktionskatalogen oder bestehenden Werkverzeichnissen finden, um erste Anhaltspunkte für wechselnde Standorte und ehemalige Besitz- bzw. Eigentumsverhältnisse zu erhalten. Bei der Literatur- und Quellenrecherche sind für die Suche nach einem Kunstwerk neben dem*/der* Künstler*in Metadaten wie ein Objekttitle, Technik- und Maßangaben oder die Datierung entscheidend. Umso ausführlicher ein Werk beschrieben und mit zusätzlichen Werkinformationen versehen ist, desto greifbarer kann es werden. Doch die zur Identifizierung erforderlichen Angaben können im Laufe der Zeit variieren, sodass sie teilweise bedingte Aussagekraft besitzen und ebenso kritisch zu betrachten sind. So kann es im Zuge von Eigentumswechseln und Versteigerungen aber auch bei der Inventarisierung zu Modifizierungen von Objektdaten kommen, wodurch sich die Spur eines Werkes verlieren kann.



Abb. 1 Peter Fendi, *Sitzendes Paar*, 1836, Aquarell, 8,5 × 12,3 cm, Albertina Wien

BEISPIELE VERÄNDERTER BZW. ABWEICHENDER OBJEKTDATEN

Adaptierungen innerhalb eines Museums erfolgen oftmals unmittelbar nach dem Ankauf wie beispielsweise bei dem 1938 von der Albertina erworbenen Aquarell von Peter Fendi (1796–1842) aus dem Jahr 1836 mit dem damaligen Titel *Liebespaar* (Abb. 1).¹ Im Inventarbuch noch als *Liebespaar* vermerkt, wurde das Blatt auf dem ergänzend dazu angelegten Inventarblatt, dem sogenannten *Cahier*, bereits mit dem bis heute bestehenden Werknamen *Sitzendes Paar* notiert. Bei den Nachforschungen zu diesem Objekt galt es daher auch, den ursprünglichen Titel zu berücksichtigen. Solche Titelvarianten sind zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht ungewöhnlich, machen aber die Suche nach einem Werk um ein Vielfaches schwieriger.

Da sich bild- und provenienzrelevante Informationen mitunter am Werk selbst befinden können, ist eine Objektautopsie ein ebenso probates Mittel, um weiterführende Anhaltspunkte zur Herkunft eines Kunstgegenstandes zu erhalten. Für eine umfassende Begutachtung müssen die Werke oftmals entrahmt oder von Montierungen gelöst werden. Bei der anschließenden Werkbegutachtung sind *a priori* alle vorhandenen Merkmale (die auf Vorder- und Rückseiten, Passepartouts, Rahmen oder Unterseiten von kunsthandwerklichen Objekten angebracht sein können) aufzunehmen, anschließend



Abb.2 Stempel der Sammlung Lanna, Prag auf der Rückseite von Peter Fendis Blatt *Sitzendes Paar*

beginnt deren Auswertung. Was davon tatsächlich bei der Erörterung der Herkunft eines Objektes weiterhelfen kann, ist auf den ersten Blick oft noch gar nicht erkennbar.

Derartige Funde können verschiedenartiger Natur und unterschiedlichen Ursprungs sein: Sammler*innenstempel, Ausstellungsetiketten, Beschriftungen oder Zollstempel geben Aufschluss über vorangegangene Stationen, die ein Kunstwerk seit seiner Entstehung durchwandert hat. Diese sogenannten Provenienzmerkmale waren auch auf der Rückseite des oben genannten Fendi-Aquarells vorzufinden, nämlich zwei Stempel der ehemaligen Sammlung des Barons Adalbert von Lanna (1836–1909) aus Prag (Abb.2), die vom 25. bis 27. Oktober 1910 durch das Wiener Kunstantiquariat Gilhofer & Ranschburg teilweise zur Versteigerung kam und in der Woche zuvor in den Auktionsräumen zu begutachten war.² Schwerpunkt dieser Auktion mit über 550 Positionen – unter denen sich auch das besagte Blatt auffinden ließ – waren Aquarelle und Handzeichnungen österreichischer Meister.³ Zum Zeitpunkt der Versteigerung trug das Blatt, das zudem durch eine am Umschlag vorhandene Abbildung eindeutig zu identifizieren war, noch den bereits aus 1938 bekannten Titel *Ein Liebespaar*. Ferner war als zusätzliche Information vermerkt, dass sich auf der Rückseite des Aquarells eine Figurenstudie in Form eines Engels befinden sollte, die im Zuge der Autopsie des

Blattes ebenso entdeckt worden war. Die Provenienz »Sammlung Lanna« stellt bis dato die früheste zu ermittelnde Vorprovenienz des Blattes dar, welches bis zu seinem Eingang in die Sammlungsbestände der Albertina noch anderweitige Titulierungen erhalten hatte. So zeigten Untersuchungen, dass das Blatt erneut 1918 bei der 246. Kunstauktion der Wiener Kunsthandlung C. J. Wawra als *Die Werbung* verauktioniert worden war.⁴ Durch die ergänzende Beschreibung »Auf einer Bank ein junger Mann mit einem Mädchen im Gespräch« und den annähernd gleichen Abmessungen bestand die Möglichkeit einer Übereinstimmung – eine im Katalog beigezeichnete Abbildung ermöglichte wiederum die eindeutige Zuordnung.⁵

Doch dies sollte nicht die letzte Modifikation des Titels bleiben. Mitte November 1924 kommt das nun als *Die Verliebten* bezeichnete Aquarell im Kunstauktionshaus von Leo Schidlof in Wien abermals zur Versteigerung.⁶ Als die Zeichnung schließlich im September 1930, nun als aus der Sammlung Eduard Perger (1847–1918)⁷ stammend, erneut in der Kunsthandlung C. J. Wawra in Wien angeboten wurde, trug das Blatt wieder die bereits aus dem Jahr 1910 bekannte Bezeichnung *Liebespaar*.⁸ Danach ist die Zeichnung im Kunsthandel nicht weiter nachvollziehbar und taucht erst wieder 1938 mit dem Erwerb durch die Albertina auf. Die im Zuge der Beforschung des Werkes bislang vorgefundenen Titel- und Maßvarianten veranschaulichen wie facettenreich diese bei ein- und demselben Werk im Laufe der Zeit sein können (Abb. 3). Dass sich das Blatt dennoch aufspüren ließ, ist wohl vorwiegend dem Umstand geschuldet, dass es sich einst in der namhaften Kollektion Lanna befunden hatte und noch immer deren Vermerke trägt.

Dass Titelmodifizierungen auch bei hausfremden Beständen, etwa Leihgaben, vorgenommen wurden, belegen die Ausstellungsakten der im Herbst 1948 in der Albertina in Wien gezeigten Egon-Schiele-Gedächtnisausstellung. Die von privaten Leihgeber*innen überlassenen Arbeiten erhielten im Rahmen der Ausstellung teilweise neue Bezeichnungen, die sich ferner im dazu erschienenen Katalog niederschlugen – für die Provenienzforschung überaus wertvolle und zu berücksichtigende Zusatzinformationen, die bei der Suche nach einem Objekt entscheidend sein können. Besonders schwierig wird es schließlich bei Neuzuschreibungen der Urheberschaft oder in Ermangelung dieser bei fehlenden Künstler*innensignaturen.

Das Aufspüren eines Werkes kann aber auch durch abweichende Messtechniken, fehlerhafte Übertragungen oder unterschiedliche Interpretationen erschwert werden. Man denke hier beispielsweise an die zahlreichen frühen Kinder-Aktstudien von Oskar Kokoschka (1886–1980), bei denen divergierende Deutungen vorliegen, ob ein Mädchen oder Junge dargestellt ist, oder geschlechtsneutrale Betitelungen verwendet wurden, die eine eindeutige Identifizierung des Motivs in historischen Quellen erschweren.

Auch das nachfolgende Beispiel einer Arbeit von Rudolf von Alt (1812–1905) demonstriert, wie ein eigentlich zur Identifikation in Frage kommendes Werk durch scheinbar nicht übereinstimmende Angaben beinahe von der Forschung nicht berücksichtigt worden wäre. Das vom Künstler eigenhändig signierte und als *Alt Aussee 859* bezeichnete Aquarell aus dem Jahr 1859 (Abb. 4) ist heute unter dem Titel *Altausseer See* verzeichnet und war

in den dazugehörigen Ankaufsunterlagen der Albertina auch als *Altaussee mit dem Dachstein* oder *Blick auf den Ausseer See gegen den Dachstein* zu finden.⁹ Hier kommt erschwerend hinzu, dass dieses durchaus beliebte Motiv vom Künstler mehrfach dargestellt worden ist und deshalb in unterschiedlichen Varianten vorkommt. Wenn Künstler*innen dafür bekannt sind, bestimmte Sujets mehrmals variiert dargestellt zu haben, müssen die Nachforschungen entsprechend breit geführt und alle in Frage kommenden Werke miteinbezogen werden, insbesondere wenn historische Abbildungen der Motive fehlen.

Wie sich herausstellte, lagen zu dem 1859 entstandenen Werk von Rudolf von Alt weiterführende Unterlagen im Archiv im Wiener Bundesdenkmalamt.¹⁰ Doch durch eine in den dortigen Unterlagen differierende Datierung auf 1850 und abweichende Maßangaben (26,8 × 37,8 cm im Vergleich zu 42,5 × 55,5 cm) kam es zunächst als Übereinstimmung nicht in Betracht. Dank des erhaltenen Fotoarchivs war ein Abbildungsabgleich möglich, wodurch sich das im Bundesdenkmalamt verzeichnete Werk *Altaussee mit Dachstein* als identisch mit jenem in der Albertina herausstellte, bei dem wohl die Datierung falsch übertragen und ferner statt den Blattmaßen das Rahmenaußenmaß des zu diesem Zeitpunkt noch gerahmten Aquarelles angegeben worden war.

INSTITUTIONELLE BESONDERHEITEN

Bei der bereits beschriebenen Inspektion eines Kunstwerkes lassen sich nicht nur eindeutige Provenienzmerkmale wie Sammler*innenzeichen vorfinden. Auch zunächst unklare Beschriftungen, wie Abkürzungen oder Zahlenkombinationen können Anhaltspunkte liefern. So können sich an den Objekten mitunter hausbezogene Vermerke befinden, ohne deren Kenntnis diese vorerst unverständlich erscheinen. Daher sollte man sich mit den Gegebenheiten der Institution, den Beständen und ihrer historischen Entwicklung ebenso vertraut machen. In der Albertina war es zum Beispiel bis zur Digitalisierung der Sammlungsbestände Usus, auf den Kunstwerken die Systematik zur Aufstellung zu vermerken, aus der der Standort innerhalb des Hauses hervorging. Diese seit dem 18. Jahrhundert etablierte (topografische) Einteilung nach Kunstregionen, Schulen und Künstler*innen kam auch bei Druckgrafiken von Max Liebermann zur Anwendung. Deren Aufstellung unter »Deutschland, montiert« wurde auf den Arbeiten selbst handschriftlich mit dem Kürzel »D. m.« vermerkt. Erst mit dem Wissen über hauseigene Strukturen können derartige sammlungsbezogene Vermerke als Provenienzhinweise ausgeschlossen werden.

Häufig wurden auf den Blättern auch Literaturverweise in Form von Abkürzungen angebracht. Die mit Bleistift notierte Angabe »Sch« kombiniert mit einer Nummer stellt die Referenz für das von Gustav Schiefler (1857–1935) 1923 verfasste Werkverzeichnis zu Max Liebermanns grafischem Werk dar.¹¹ Wurde die Katalogabkürzung mit »de« ergänzt, die Kurzform für »deest« (lateinisch »fehlt«), so soll damit verdeutlicht werden, dass das betreffende Werk im angegebenen Œuvrekatalog nicht enthalten ist.

JAHR	BEZEICHNUNG	MASSE
1910	<i>Ein Liebespaar</i>	9,2 × 12,8 cm
1918	<i>Die Werbung</i>	8 × 9 cm
1924	<i>Die Verliebten</i>	9,5 × 13 cm
1930	<i>Liebespaar</i>	7 × 8 cm
1938	<i>Liebespaar / Sitzendes Paar</i>	8,5 × 12,3 cm
seit 1938	<i>Sitzendes Paar</i>	8,5 × 12,3 cm

Abb. 3 Titel- und Maßvarianten zu Peter Fendis-Blatt *Sitzendes Paar*

Schiefler, selbst Sammler von Liebermanns Blättern, hatte bereits 1907 ein erstes Verzeichnis des grafischen Werkes erstellt.¹² Das Vorhaben, ein noch nicht abgeschlossenes Œuvre eines lebenden Künstlers zu veröffentlichen, rechtfertigte er damit, dass »die für den Sammler wichtigen Daten sich selbst in der Erinnerung der unmittelbar Beteiligten verwischen, wenn sie nicht festgelegt werden«. ¹³ Obgleich Schiefler Unterstützung durch den Künstler selbst erfuhr, war es bereits damals »schwierig, die Entstehungszeit einzelner Blätter festzustellen«. ¹⁴ Die Sammler*innen und somit früheren Eigentümer*innen von Druckgrafiken sind im Vergleich zur Zeichnung noch schwieriger festzustellen, da eine eindeutige Identifizierung konkreter Blätter auf Grund ihrer inhärenten Reproduzierbarkeit oftmals nicht möglich ist. Erst das Anbringen von Beschriftungen, Stempeln etc. am Objekt selbst oder eine anderweitige Besonderheit kann einem mehrfach vervielfältigten Blatt den Status eines Unikats verleihen. Diese eindeutigen Erkennungsmerkmale fehlen leider bei einem Konvolut von 1947 ins Druckgrafikinventar der Albertina aufgenommenen Liebermann-Blättern, bei denen noch nicht einmal geklärt ist, wann genau diese ins Haus gelangt sind. Ihr Zugang als »alter Bestand« charakterisiert normalerweise die Bestände des Sammlungsbegründers Herzog Albert von Sachsen-Teschen (1738–1822) bzw. jene vor der Verstaatlichung der Albertina im Jahr 1919. Dies kann an dieser Stelle allerdings nicht zutreffen, da die fraglichen Arbeiten zum Teil erst in den 1920er Jahren entstanden sind. Der Begriff »Altbestand« wurde hier, wie leider auch in vielen anderen Fällen, irreführend für im Museum bisher nicht inventarisierte Kunstwerke unbekannter Herkunft verwendet. Somit muss die Provenienz der Liebermann-Blätter zunächst unklar bleiben lediglich der Zeitraum des Erwerbs kann eingegrenzt werden, nämlich durch die Datierung der Werke als *terminus post quem* und dem Jahr der Inventarisierung als *terminus ante quem*.



Abb.4 Rudolf von Alt, *Altausseer See*, 1859, Bleistift, Aquarell, 26,8 × 37,8 cm, Albertina Wien

SCHLUSSBEMERKUNG

Die dargestellten Beispiele veranschaulichen, wie vielschichtig und vielseitig die Möglichkeiten einer Provenienzrecherche je nach Ausgangslage sein können, welche Herausforderungen und Schwierigkeiten damit verbunden und wo letztlich Grenzen gesetzt sind. Neben einer gründlichen und vollständigen Dokumentation der Objektdaten ist immer auch eine kritische Auseinandersetzung mit den vorgefundenen Informationen essentiell. Um in der Provenienzforschung Erkenntnisgewinne verzeichnen zu können – dies schließt auch Negativrecherchen mit ein – ist also zunächst das Überprüfen der Objekte selbst wesentlich, um es in den historischen Quellen identifizieren zu können. Das permanente Hinterfragen von Titel- oder Maßangaben, Datierungen oder Beschreibungen geht dabei einher mit dem beharrlichen Verfolgen von (auch scheinbar nicht aussagekräftigen) Hinweisen, dem Abgleichen von Literaturangaben und Katalogeinträgen (mitunter auch in mehreren Durchgängen) sowie dem Aufspüren und Auswerten von Archivalien. Trotz intensiver Forschung ist eine vollständige Rekonstruktion von Provenienzketten in vielen Fällen nicht möglich bzw. können diese nur lückenhaft dargestellt werden. Dennoch gilt es anhand der gewonnenen Erkenntnisse die untersuchten Objekte entsprechend einzustufen und abzuwägen, ob ein NS-verfolgungsbedingter Entzug möglich erscheint oder nicht.

- 1 Vgl. ALBERTINA Sammlungen-Online: [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=record/objectnumberse-arch=\[28092\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=record/objectnumberse-arch=[28092]&showtype=record) [letzter Abruf: 29.04.2022].
- 2 Vgl. Online-Datenbank Frits Lugt, *Les marques de Collections de Dessins & d'Estampes* (Fondation Custodia), L. 1659, www.marquesdecollecti- ons.fr/detail.cfm/marque/8076 sowie L. 2773, www.marquesdecol- lections.fr/detail.cfm/marque/10004 [letzter Abruf: 29.04.2022].
- 3 Aukt.-Kat. Kat. Gilhofer & Ranschburg, Wien (Hrsg.), *Aquarelle und Handzeichnungen österreichischer Meister: Porträt-Miniaturen des 18. und 19. Jahrhunderts englischer, französischer, deutscher und österreichischer Meister aus dem Nachlasse des † Herrn Adalbert Freiherrn von Lanna-Prag*, Auktion 25. – 27.10.1910, Kat.-Nr. 31, Wien 1910, Los 101, Abb. auf dem Umschlag, <https://doi.org/10.11588/dig- lit.21746#0024>.
- 4 Vgl. Aukt.-Kat. C. J. Wawra, Wien (Hrsg.), *Versteigerung von Gemälden moderner und alter Meister, Miniaturen und verschiedenen Kunstgegen- ständen aus dem Besitze der Herrn Carl Lugner und Wiener Privatbesitz, sowie einer Sammlung von erstklassiger altchinesischer Keramik*, Auktion 26.02.1918 und die darauffolgenden Tage, Kat.-Nr. 246, Wien 1918, Los 76, Taf. XXVIII, vgl. <https://doi.org/10.11588/diglit.22338#0014>. Leider geht aus den Katalogangaben nicht hervor, ob das Blatt von Fendi Teil der Sammlung Lugner oder des Wiener Privatbesitzes war. Veröffentlichten Auktionsergebnissen zufolge scheint das Blatt aber aus der Sammlung von Carl Lugner zu stammen (vgl. *Die Auktion Carl Lugner*, in: *Internationale Sammlerzeitung, Zentral- blatt für Sammler, Liebhaber und Kunstfreunde*, Jg. 10, Nr. 6, 1918, S. 48 – 49, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/internationale_sammlerzeitung1918/0074 [letzter Abruf: 29.07.2022]).
- 5 Ebd.
- 6 Vgl. Aukt.-Kat. Leo Schidlof's Kunstauktionshaus, Wien (Hrsg.), *Gemälde, vorwiegend Meister des 19. Jahrhunderts*, Auktion 17. – 18.11.1924, Wien 1924, Los 58, Abb., https://digi.ub.uni-heidel- berg.de/diglit/schidlof1924_11_17/0032/image.info.
- 7 Die Versteigerung der Sammlung des bereits 1918 verstorbenen Eduard Perger fand erst im September 1930 statt, da diese zunächst an seinen ebenfalls sammelnden Bruder Max Perger (1855 – 1930) übergegangen war. Erst nach dessen Tod im Februar 1930 erfolgte die Auktion der Sammlung.
- 8 Vgl. Aukt.-Kat. C. J. Wawra, Wien (Hrsg.), *Versteigerung der Sammlung Dr. Alfred Kadisch, Wien, – Gemälde alter und moderner Meister, Miniaturen-, und der Sammlung des verstorbenen Herrn Eduard Perger – Aquarelle und Handzeichnungen von Künstlern des 19. Jahrhunderts*, Wien 1930, Auktion 22. – 24.09.1930, Kat.-Nr. 310, Los 178, Abb., <https://doi.org/10.11588/diglit.5452#0032>.
- 9 Vgl. ALBERTINA Sammlungen-Online: [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=record/objectnumberse-arch=\[32911\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=record/objectnumberse-arch=[32911]&showtype=record) [letzter Abruf: 29.04.2022]. Abgesehen von Umbenennungen sollten auch unterschiedliche Schreibweisen von (Orts-)Namen oder orthographische Fehler berücksichtigt werden.
- 10 Vgl. Bundesdenkmalamt Wien (BDA), *Ausfuhr*, Zl. 1272/1958 sowie BDA, *Fotoarchiv*, N 7589.
- 11 Vgl. Gustav Schiefler, *Max Liebermann. Sein graphisches Werk*, Berlin (3. Aufl.) 1923. Ferner wurde die Literaturangabe auch auf die *Passepartouts* geprägt.
- 12 Vgl. Gustav Schiefler, *Das graphische Werk von Max Liebermann*, Hamburg 1907. Eine zweite Auflage erschien 1914 und schließlich 1923 die hier angeführte dritte und letzte Auflage.
- 13 Ebd., Vorwort, o.S.
- 14 Ebd.