

Provenienzforschung ausgestellt: Selbstzerfleischung zum Selbstzweck?

Anja Gubelmann

Zusammenfassung

In den letzten Jahren hat die Zahl der Ausstellungen, die sich auf die Provenienzforschung konzentrieren, zugenommen. Die Museen setzen die Provenienzforschung ihrer Sammlungen als thematischen Schwerpunkt für Wechselausstellungen. Solche Ausstellungen haben bereits ihre eigenen Stereotypen hervorgebracht, zum Beispiel die vorherrschenden Farben, die Wortwahl in den Titeln, das Ampelsystem zur Einstufung der Bedenklichkeit eines Objekts, die Atmosphäre im Ausstellungsraum oder das Zeigen der Werkrück- bzw. Nichtschauseiten. Der Schwerpunkt dieses Betrags liegt auf dem Einbinden von Archivmaterial in solchen Ausstellungen. Auffallend ist, dass der Inhalt der Archivadokumente oft in den Hintergrund tritt und die schiere Präsenz derselben im Ausstellungsraum in den Vordergrund tritt. Das ausgestellte (Museums-) Archiv wird zum Symbol für die totale Transparenz der Museen. Das Museum wendet sein Innerstes nach außen. Und die Archivalien verkörpern somit den guten Willen der Institutionen zur Aufklärung der eigenen Sammlungsgeschichte. Doch was längst überfällig und richtig ist, kann auch zu einer falschen Motivation und in die falsche Richtung führen. Provenienzforschungs-Ausstellungen dürfen nicht den Charakter einer einmaligen Reinigung annehmen. Museen dürfen das Kapitel nach einer Ausstellung zur Provenienzforschung in der eigenen Sammlung nicht für abgeschlossen erklären – auch wenn genau dies oft im Rahmen von Drittmittelprojekten geschieht.

Abstract

For the past few years, there has been an increase in the number of exhibitions that focus on provenance research. Museums are using provenance research on their collections as a thematic focus for temporary exhibitions. These exhibitions have already produced their own stereotypes, for example the colour scheme, the wording in titles, the traffic light system to indicate the dubiousness of a provenance, the atmosphere in the exhibition room or the fact, that the backsides of the exhibits are shown. The focus of this comment is on the presence of archive materials in such exhibitions. It is striking that the content of the archival documents often fades into the background and the sheer presence of the same in the exhibition space comes to the fore. The exhibited (museum) archive becomes a symbol of the total transparency of museums. The museum turns its inside out. And the archive material thus embodies the good will of the institutions to clarify their own collection history. However, what is overdue and correct could also lead to a false motivation and lead in the wrong direction. Provenance research exhibitions must not be allowed to take on the character of a one-off cleaning. Museums must not declare the chapter closed after an exhibition on provenance research in their own collection – even if this is often exactly what happens within the framework of thirdparty funded projects.

„Aktuell kein Raubkunstverdacht“ – skurrile Aussagen wie diese lassen sich vermehrt auf Labels in zeitgenössischen Ausstellungen finden, denn ein neues Phänomen hält Einzug in die Kunstmuseen: Ausstellungen, die die Provenienzforschung in den Fokus rücken. Allein in den letzten drei Jahren lassen sich im deutschsprachigen Raum über zwölf Ausstellungen finden, die Raubkunst und Provenienzforschung zum Thema machen.¹ Diese Ausstellungen unterscheiden sich von bisherigen Ausstellungsformaten in den verschiedensten Bereichen: So werden beispielsweise Rückseiten von Gemälden und Skulpturen sichtbar gemacht, Archivalien werden zu Exponaten und Kataloge, Saaltexte, Medienmitteilungen und Videobeiträge versuchen die politische und historische Dimension der Ausstellung zu erklären. Als weitere Neuerung treten auch bis dato unsichtbare Akteure auf: Restauratorinnen und Restauratoren erhalten im Ausstellungsraum eine Stimme. Üben die Museen damit Selbstkritik, leisten sie Wiedergutmachung oder Aufklärung, ja machen sie die Geschichte sogar fruchtbar? Oder üben die Museen Selbstzerfleischung zum Selbstzweck? Was bezwecken diese Ausstellungen genau?

Ausgestellt

Generell gilt, dass Ausstellungen nach Außen transportieren, was im Innern des Museums stattfindet, nämlich kunsthistorische Forschung und Diskussionen. Unsere Werkzeuge für diese Vermittlungsarbeit sind zum Beispiel: Exponate, verschiedene Arten der Hängung, Vitrinen, Wand- und Textfarben, Textinhalte selbst, die Art der Besucherführung oder auch Ausstellungskataloge. (Abb. 15, 16) Auch die komplexe Diskussion über den Umgang der Museen mit NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgütern wird in Ausstellungen abgebildet. Ziel dieses Beitrags ist, die vielen Ausstellungen zur Provenienzforschung an Museen zu überdenken und kurz innezuhalten. Der provokante Titel mit Fragezeichen soll das Werkzeug dazu sein.

Zum Thema Provenienzforschung sind in den letzten Jahren schon viele qualitätsvolle Ausstellungen konzipiert worden. Auffallend ist, dass diese mutig mit szenografischen Mitteln arbeiten, was besonders in Kunstmuseen eher selten vorkommt. Man kann sogar beobachten, dass sich schon Stereotypen etabliert haben. Ich möchte gerne diese Stereotypen überdenken und für einmal mit einem negativen, voreingenommenen Blick betrachten.

Erstens, die Titelgebung: Häufig sind die Titel Ausdruck einer „Verantwortung“, „Pflicht“ und somit auch einer Bringschuld. So z.B. „Herkunft verpflichtet“, „Besitz verpflichtet“. Dazu kommen Worte, die das Prüfen umschreiben: So „Bestandsaufnahme“, „Erstcheck“ oder „Prüfstand“ (Abb. 16 a/b).

Zweitens, die Farbgebung: Christian Riemenschneider nannte diese das „Provenienzforschungsorange“. Orange ist tatsächlich eine häufig genutzte Farbe. Doch was transportiert diese Farbe in Ausstellungen? Orange streicht hervor, markiert und signalisiert „Achtung“! Genau das transportiert auch das Ampelsystem, dem viele Werke in Ausstellungen unterworfen werden. Grün heißt keine Bedenken, rot signalisiert Achtung Gefahr und Riesenproblem. Doch wollen wir „Achtung Gefahr“ wirklich mit Provenienzforschung verbinden?

Drittens – was eng mit der Farbgebung verbunden ist – das Gefühl des „Gruselns“: Dieses wird oftmals in Ausstellungen zu NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut bedient. So gesehen beispielsweise in der Gurlitt-Ausstellung im Kunstmuseum Bern. Diese fand im Untergeschoss des Museums statt, war mit dunklen Farben und wenig Licht gestaltet. Dazu kamen unheimliche Nahaufnahmen von Akteuren. Soll die Provenienzforschung wirklich mit diesem Gefühl verbunden werden?



Abb. 16 a | Marcus Kenzler (Hg.): „Herkunft verpflichtet! Die Geschichte hinter den Werken“, Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Isensee Verlag, Oldenburg 2017



Abb. 16 b | Ausstellungsplakat zur Sonderausstellung „Unter Verdacht“, 2019
© Städtisches Museum Göttingen

Viertens, und das ist nun wirklich ein Stereotyp: Das Zeigen der Rückseiten von Werken. Die Werke – im Besonderen Gemälde – erhalten so einen Objektcharakter und werden zum Sacharchiv. Aber kann man das nicht auch so betrachten, als ob man mit der Rückseite auch die Kehrseite der Werke und der Sammeltätigkeit betrachtet und aufdeckt? Will man die Kehrseite bewusst betonen und die Provenienzforschung negativ behaften?

Als *fünften* Stereotyp machte ich die große Schriftlichkeit aus. Schrift wird in Ausstellungen zu so einem Thema unvermeidbar. Schrift transportiert aber auch große Wissenschaftlichkeit, Wahrheit und Authentizität. Die Archivalien, die sich in den Ausstellungen befinden, unterstreichen dies fett.

Genau diese Archivalien möchte ich nun genauer betrachten und weiter unter diesem kritischen und etwas karikierenden Standpunkt beleuchten.

Als Anschauungsobjekt muss die gelungene Präsentation im Zeppelin Museum Friedrichshafen erhalten. Sie war bis Januar 2020 zu sehen: „Eigentum verpflichtet. Eine Kunstsammlung auf dem Prüfstand“. Die Ausstellung zeigte die Resultate der zweijährigen Forschungsarbeit zu der Kunstsammlung des Museums von der Provenienzforscherin Fanny Stoye und dem Museumsteam.

Selbsterfleischung

An sich ist die Präsenz von Archivalien im Ausstellungsraum nichts Neues, aber wenn Archivalien in Provenienzforschungsausstellungen auftauchen, dann erhalten diese eine ganz spezielle Rolle. Betrachten wir das Beispiel der Archivvitrine in der Ausstellung im Zeppelin Museum genauer:

Im ersten Raum der „Eigentum verpflichtet“-Ausstellung stehen zwei Vitrinen etwas verloren da. Sie bestehen aus je einem schwarzen rechteckigen Holzsockel und je einem passenden Glaskubus. In der linken Vitrine sind verblichene Papiere mit gezeichneten Registern und handschriftlichen Notizen ausgestellt. In der rechten steht eine Holzschublade mit gelblichen Papierkärtchen. Unverkennbar dank der Archivästhetik werden hier Archivalien präsentiert. Die linke Vitrine zeigt das Inventarbuch des Museums plus zwei ausgewählte Inventarkarten, die rechte eine ganze Schublade des Inventarschranks, wobei einige Karten kunstvoll arrangiert etwas herausgezupft worden sind. Der genaue Inhalt der Archivalien verschwindet hinter der genannten Archivästhetik: Vergilbtes Papier, fast unleserliche Handschrift, ausgebleichte Tinte, abgestoßene Ecken und Holz, Karton und Klebestreifen. Neben dem sowieso etwas spärlichen Informationsgehalt des Inhalts der Archivalien transportiert dieser Schaukasten noch etwas anderes: Hier in der Ausstellung werden Informationen gezeigt, die – durch wissenschaftliche Forschung entdeckt – aus einem echten Archiv kommen.

Das ist naheliegend. Denn die Ausstellung zeigt die Resultate von Forschung, die hauptsächlich in Archiven stattfindet. Das Archiv ist nämlich der Dreh- und Angelpunkt der Provenienzforschung, was sich dann auch in der Schau widerspiegelt. Das Zeigen von Archivalien, ja auch nur schon das Nennen von Archiven, verfolgt aber noch ein anderes Ziel, als nur das Nachvollziehbar-Machen der Resultate und das Verbildlichen der Forschung: Die Präsenz des Archivs – kein Archiv im Besonderen, sondern die Idee des Archivs als Speicher universellen Wissens – erwirkt eine zentrale Aussage für die Ausstel-

lung. Sie vermittelt Authentizität und Wahrheit. Rosmarie Beier-de Haan, bringt dies wunderbar auf den Punkt: *„Geschichte ist mit anderen Worten die Fabel, die Handlung, die die Gegenstände des Museums miteinander verwebt, sie mit Bedeutung erfüllt und sie als Abbild konstituiert; die Gegenstände mit ihrer Aura des Echten helfen ihrerseits, den Wahrheitsanspruch der Geschichte zu legitimieren.“*²

Das Archiv und die Archivalien spielen also eine ganz spannende Rolle in Ausstellungen. Verwenden wir sie aber in Ausstellungen zur Provenienzforschung, so taucht dazu die Aura der Selbsterfleischung auf. Denn woher kommen die Archivalien?

Die meisten, also Zeitungsausschnitte, Kaufquittungen, Briefe, Listen und Fotos stammen aus Archiven wie dem Zentralarchiv der Staatlichen Museen-Stiftung Preußischer Kulturbesitz; Archiven also, die sich im Innern von Institutionen der Museumswelt befinden, nicht nur geografisch, sondern auch strukturell.

Dazu lohnt es sich, kurz über das Archiv nachzudenken. Jacques Derridas Satz aus seinem berühmten Vortrag *Archive Fever* dient dabei als Ausgangspunkt: *“There is no political power without controll of the Archive, if not of memory”*.³

Das Archiv ist ein Ort der Autorität und Macht, des Wissens und der Erinnerung und somit auch ein Ort der Identität. Das Archiv ist das Herz einer Institution. Für Kunstmuseen sind das auch die Depots und ihre Sammlungen.

Was bedeutet es jetzt also, wenn in diesem Herz der Institution eine Forscherin arbeitet? Die ganze Forschungsarbeit hat etwas Gewalttätiges, es ist ein Herumwühlen in den Eingeweiden der Institution. Türen werden geöffnet (Archivtür), Kisten geöffnet, Briefe geschlitzt, Werke umgedreht oder sogar aus den Rahmen genommen, und dann wird endlich alles ans Licht gezerrt, in eine neue, archivfremde Umgebung gebracht und präsentiert und den Blicken eines Publikums ausgesetzt. Damit verbunden sind Vorstellungen des Aufdeckens und Ans-Licht-Bringens, was besonders in der Zeit des nationalsozialistischen Regimes an Unrecht geschehen ist.

Das Museum öffnet also seine Hülle und zerrt seine Geschichte ans Licht. Es drängt sich das Bild des Pelikans auf, der seine Brust aufreißt, um seine Jungen zu füttern. Für Jesus also, der sich selbst aufopfert, um die Menschheit zu retten. Das passt wunderbar zum Museum, das sich selbst opfert, um alle anderen Museen, ja die Institution Kultur, von der Sünde der Raubkunst weißzuwaschen und sie zu retten.

Selbstzweck

Die Frage nach dem Selbstzweck, stellt sich, wenn man hinter das Ausstellungsdisplay blickt.

Erstens wird Provenienzforschung an vielen Museen nur als Projekt mit zeitlicher Limitierung und externer Finanzierung durchgeführt. Auch im Lenbachhaus lief die Finanzierung über das Zentrum Kulturgutverluste Magdeburg und war für zwei Jahre angelegt. Durch diesen nur punktuellen Einsatz des Forschungsansatzes Provenienz hat die Provenienzforschung einen einmaligen Charakter. Dies vermittelt die Auffassung, dass ein Museum eine einmalige Reinigung durch eine in den Museumsbeständen wühlenden meist externen Forscherin durchlaufen muss, um danach den alltäglichen Betrieb wieder aufnehmen zu können und weiter zu machen, wie bisher.

Und zweitens wird Provenienzforschung erst betrieben, wenn ein Problem in der Sammlung oder während einer Leihanfrage auftaucht. Beim Kunstmuseum Bern war das der Fall: Erst durch den Erbgang der Sammlung Gurlitt an das Kunstmuseum Bern und der starke Verdacht auf Raubkunst wurde das Museum aktiv und holte unter anderem die Provenienzforscherin Dr. Nikola Doll ins Haus. Auch das Zeppelin Museum Friedrichshafen startete mit der Erforschung der Herkunft ihrer Sammlung erst, als eine Leihanfrage zu „Der barmherzige Samariter“ von Karl Caspar (1879–1956) zurückgezogen wurde, da der Name Gurlitt auftauchte.⁴

Fragezeichen

Meine Befürchtung ist nun, dass solche Ausstellungen zu einer Augenwischerei verkommen könnten. Ich befürchte, dass Ausstellungen wie *Eigentum verpflichtet* das Thema mit einem Häkchen versehen und die Museen zurück zum Alltag kehren könnten.

Konzipieren wir Museumsleute Provenienzforschungsausstellungen also nur zum Selbstzweck? Damit wir nach diesem schmerzhaften Prozess der Forschung weitermachen können wir bisher? Natürlich nicht!

Derartige Ausstellungen leisten nämlich viel. Die vielleicht wichtigste Erregenschaft lässt sich an den Titel ablesen: *Eigentum verpflichtet*! *Herkunft verpflichtet*! *Bestandsaufnahme*! Die Museen übernehmen Verantwortung und zeigen dies auch.

Zweitens: Die Museen vermitteln Transparenz. Sie geben Einblick in ihre Arbeit und ihre Bestände, in ihre Sammlungspolitik und in ihre Geschichte, in ihre Netzwerke und Beziehungen. Und nicht zuletzt auch Einblick in die Forschung und Diskussion unter Historiker*innen und Kunsthistoriker*innen.

Drittens erhalten die Werke in diesen Ausstellungen mehr Kontext, eine weitere Bedeutungsebene. Die geleistete Forschung führt unweigerlich zu mehr Kontext, in den die gezeigten Werke – ja Kunstwerke allgemein – eingebettet werden können. Sowohl in der Ausstellung *Eigentum verpflichtet* (2018) als auch zum Beispiel in *Restitutionspolitik* (2003) werden die gezeigten Kunstwerke in ihrer Eigenschaft als Zeugen und Stellvertreter benutzt und ihre Fähigkeit, als solche zu agieren, betont. Das heißt, die Kunstwerke werden als Objekte erfahrbar gemacht, die in der Geschichte reisten und Spuren dessen an sich tragen. Dies wird unter anderem durch die Art der Hängung visualisiert. Denn in vielen Provenienzforschungsausstellungen werden zurecht die Rückseiten gezeigt. Alexander Alberro unterstrich bereits vor fünfzehn Jahren das Potential von Rückseiten: *„Denn die Markierungen auf der Rückseite dieser Gemälde weisen auf eine Welt von Signifikanten hin, die tatsächlich genauso wichtig für die Konstruktion von Bedeutung sind wie die gemalten Elemente auf den Vorderseiten.“*⁵

Diese neu gewonnene Bedeutung ist ausnehmend wichtig für die Kunstgeschichte. Die Provenienzforschungsausstellung leistet aber noch mehr: Durch den neuen Kontext und die so geschaffene weitere Bedeutungsebene wird ein neuer Umgang mit Werken geschaffen, die in der Zeit des Nationalsozialismus systemkonform waren. NS-konforme Werke wurden durch genau diese Eigenschaft aus der Kunstgeschichte ausgeschlossen: Sie konnten nicht mehr in Ausstellungen gezeigt werden, da ihnen die dunkle Vergangenheit anhaftete, die nicht ignoriert werden konnte. Museen konnten die Werke nicht mehr in den Leihverkehr geben, da ein Raubkunstverdacht bestand. Doch Lucian Hölscher vermutete vor 20 Jahren: *„Aller Voraussicht nach wird sich die pauschale Ausgrenzung der im Dritten Reich geförderten und gefeierten Kunstwerke aus der Kunstgeschichte der Moderne, wie sie bis heute noch vielfach betrieben wird, nicht mehr lange halten lassen.“*⁶

Hölscher hatte mit seiner Vermutung aus heutiger Sicht durchaus Recht: Die Bilder, die die Nationalsozialisten als gut befunden hatte, finden heute dank der Provenienzforschung den Weg zurück in die Kunstgeschichte und somit auch in die Museen.

Ausblick

Selbsterfleischung und Selbstzweck sind starke Worte. Wie können wir diese Assoziation gerade deshalb vermeiden?

Die Selbsterfleischung vermeiden wir, indem wir das Erforschen unserer Sammlungsbestände nicht als Geißel sehen, die wir selbst schwingen müssen. Sondern im Gegenteil als eine produktive «Innenschau», wie es auch Bénédicte Savoy verlangt. Sie sagt nämlich: *„Diese kulturgeschichtliche Innenschau ist, in Europa, das erste Zeichen der Freundschaft und des Respektes, welches wir jenen geben können, die uns bereichert haben. Innenschau ist nicht Selbstgeißelung oder übereilte und konfuse Restitution von Dingen, von denen einige auch außerhalb Europas denken, dass die für den Moment gut bei uns aufgehoben sind.“*⁷

Die Provenienzforschung kann und soll nämlich mehr, als Unrecht aufdecken und die Museen an den Pranger stellen. Den Selbstzweck vermeiden wir, indem wir die Erwartungen an solche Ausstellungen überdenken und anpassen. Ziel ist weder eine Reinigung noch eine Wiedergutmachung, sondern in erster Linie eine Aufarbeitung. Das zweite Ziel soll das Generieren von Forschungsergebnissen sein, und somit das Schaffen von mehr Kontext und mehr Bedeutungsebenen.

Ich erwarte, dass die Ausstellungen zur Provenienzforschung nicht das Kapitel für die Museen schließen, sondern im Gegenteil, dass sie das Kapitel in eigener Handschrift weiterschreiben.

- 1 So zum Beispiel in folgenden Ausstellungstiteln: Herkunft verpflichtet! Die Geschichte hinter den Werken. Landesmuseum Oldenburg (04.11.2017 bis 25.02.2018); Bestandsaufnahme Gurlitt: «Entartete Kunst» – Beschlagnahmt und verkauft, Der NS-Kunstraub und die Folgen. Kunstmuseum Bern und Bundeskunsthalle Bonn (vier Ausstellungen zwischen 03.11.2017 und 07.01.2019); Eigentum verpflichtet: Eine Kunstsammlung auf dem Prüfstand. Zeppelin Museum Friedrichshafen (04.05.2018 – 06.01.2020).
- 2 Beier-de Haan, Rosmarie: *Erinnerte Geschichte – Inszenierte Geschichte: Ausstellungen und Museen in der Zweiten Moderne*. Frankfurt am Main 2005. S. 178.
- 3 Derrida, Jacques: *Archive Fever: A Freudian Impression*. Chicago 1996.
- 4 Zeppelin Museum Friedrichshafen: *Erforschung der Provenienzen der nach 1945 erworbenen Bestände der Kunstsammlung* <https://www.zeppelin-museum.de/de/museum/kunst.php?artikel=34>. Zugriff 03.11.2018.
- 5 Alberro, Alexander: *Gespenster der Vergangenheit: Bundesleihgaben, der Königsplatz und Maria Eichhorns „Restitutionspolitik“*. In: Maria Eichhorn et al. (Hg.): *Restitutionspolitik*. Köln 2004. S. 35–52. S. 45.
- 6 Hölscher, Lucian: *Erinnern und Vergessen – Vom richtigen Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit.*, In: Ulrich Borsdorf und Heinrich Theodor Grütter (Hg.): *Orte der Erinnerung: Denkmal, Gedenkstätte, Museum*. Frankfurt am Main 1999. S. 111–127. S. 113.
- 7 Savoy, Bénédicte: *Die Provenienz der Kultur: Von der Trauer des Verlusts zum universalen Menschheitserbe*. Berlin 2018. S. 54.

