

Ludwig-Maximilians-Universität München

Bachelorarbeit

**Dauerhafte Sichtbarmachung von Provenienzforschung in Kunstmuseen
der deutschsprachigen Trias**

**(Österreichische Galerie Belvedere, Städel Museum Frankfurt,
Kunstmuseum Bern)**

–

Ein holistischer Ansatz

Vorgelegt von
Katharina Christin Fehr

Studienfächer: Kunstgeschichte (HF)
Sprache, Literatur und Kultur (NF)

Prüfer: Prof. Dr. Christian Fuhrmeister

München, den 21.12.2021

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung – sichtbar machen, was wir sehen müssen	1
2. Forschungsstand und Kontextualisierung – zwischen den Stühlen sitzend	10
3. Begriffsdefinitionen	14
4. Möglichkeiten der dauerhaften Sichtbarmachung von Provenienzforschung in Kunstmuseen der deutschsprachigen Trias – eine Analyse	14
4.1 Österreichische Galerie Belvedere	15
a. Ausstellungen, persönliche Besuche und Fallbeispiele	17
b. Präsentation der Provenienzforschung und deren Ergebnisse auf der Website, Online-Kataloge, Recherchesysteme und Spezialdatenbanken.....	23
c. gedruckte Kataloge und Print-Publikationen	26
d. Presse und Öffentlichkeitsarbeit	30
4.2 Städel Museum Frankfurt.....	31
a. Ausstellungen, persönliche Besuche und Fallbeispiele	34
b. Präsentation der Provenienzforschung und deren Ergebnisse auf der Website, Online-Kataloge, Recherchesysteme und Spezialdatenbanken.....	37
c. gedruckte Kataloge und Print-Publikationen	43
d. Presse und Öffentlichkeitsarbeit	45
4.3 Kunstmuseum Bern	47
a. Ausstellungen, persönliche Besuche und Fallbeispiele	50
b. Präsentation der Provenienzforschung und deren Ergebnisse auf der Website, Online-Kataloge, Recherchesysteme und Spezialdatenbanken.....	54
c. gedruckte Kataloge und Print-Publikationen	59
d. Presse und Öffentlichkeitsarbeit	60
5. Fazit – von dauerhaften Möglichkeiten zu Synergieeffekten mit Potenzial..	62
Quellenverzeichnis	66
Sekundärliteratur	78
Abbildungsverzeichnis und Nachweise	84

Abbildungen.....	96
Anhang	169
Eidesstattliche Erklärung	174

1. Einleitung – sichtbar machen, was wir sehen müssen

“So many passions in such small spaces. So many epic tales compressed into such dry lists. [...] Provenance turns its research into dated lists of those who have legally owned objects called art, leaving out more than it includes. Sometimes the abbreviation excises entire swathes of history.”¹ (Anne Higonnet)

„Kulturinstitutionen sollten mit ihren Möglichkeiten des Ausstellens und Vermitteln einen entscheidenden Beitrag zur Erinnerungskultur in Deutschland leisten: Sie können durch die Biographien ihrer Objekte an diejenigen Sammler erinnern, die als Opfer rassistischer Verfolgung ihren Besitz und oft auch ihr Leben verloren. Diesem Aspekt wird, da die letzten Holocaust-Überlebenden als Zeitzeugen sterben, zukünftig eine immer wichtigere Bedeutung zukommen.“² (Gilbert Lupfer)

Stellt man die Zitate von Higonnet und Lupfer aus den Jahren 2012 und 2018 nebeneinander, eröffnet sich das Problemfeld, das dieser Arbeit zugrunde liegt. Die Umriss dieses Problemfeldes zeichnen sich ab, wenn man Fakten und Zahlen betrachtet wie jene, die in der statistischen Gesamterhebung des Instituts für Museumsforschung an Museen der Bundesrepublik Deutschland im Jahr 2016 veröffentlicht wurden. Sie geben Auskunft darüber, wie es um die Provenienzforschung an deutschen Museen 2016 bestellt war.³ Auf die im Zuge dieser Erhebung

¹ Higonnet, Anne: Afterword. The social life of provenance, in: Feigenbaum, Gail/Reist, Inge (Hrsg.): Provenance. An alternate history of art, Los Angeles 2012, S. 195.

² Lupfer, Gilbert: Zum Geleit, in: Deutsches Zentrum Kulturgutverluste (Hrsg.): Provenienz & Forschung, Magdeburg 2018 (1), S. 1.

³ In den letzten drei statistischen Gesamterhebungen wurden keine Erhebungen zur Provenienzforschung an deutschen Museen durchgeführt. Dies ist der Grund, weshalb sich diese Arbeit auf die Gesamterhebung aus dem Jahr 2016 bezieht. (Vgl. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz Institut für Museumsforschung (Hrsg.): Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2017, Berlin 2018 (Heft 72), https://www.smb.museum/fileadmin/website/Institute/Institut_fuer_Museumsforschung/Publikationen/Materialien/mat72.pdf [zuletzt abgerufen am 18.12.2021] und Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz Institut für Museumsforschung (Hrsg.): Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2018, Berlin 2019 (Heft 73), https://www.smb.museum/fileadmin/website/Institute/Institut_fuer_Museumsforschung/Publikationen/Materialien/mat73_online.pdf [zuletzt abgerufen am 18.12.2021]).

gestellte Frage, „ob im Jahr 2016 Provenienzforschung durchgeführt wurde“⁴, antworteten lediglich 10,1% (410 Häuser) der insgesamt 4.065 befragten Häuser, Provenienzforschung in ihren Sammlungen betrieben zu haben.⁵

Bei 1,6 % sei die Provenienzforschung in Planung, während 12,8% angaben, dass Provenienzforschung nicht (mehr) von Nöten sei.⁶ Die Zahlen wirken absurd, wenn man bedenkt, dass schon Frits Lugt 1938 folgendes über die Provenienz in Bezug auf Kunstwerke sagte: „La provenance, pour toute œuvre d’art, est un point essentiel“⁷ und Provenienzforschung keinesfalls ein neues und fremdartiges Forschungsfeld darstellt.⁸ Auch wenig erbaulich ist die Bilanz, die es zu ziehen gilt, denkt man an die im Jahr 1998 von Deutschland und 43 weiteren Staaten unterzeichneten *Washingtoner Prinzipien*⁹, die als „nicht bindende Grundsätze für die

⁴ Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz Institut für Museumsforschung (Hrsg.): Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2016, Berlin 2017 (Heft 71), https://www.smb.museum/fileadmin/website/Institute/Institut_fuer_Museumsforschung/Publikationen/Materialien/mat71.pdf, [zuletzt abgerufen am 14.12.2021], S. 69.

⁵ Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz Institut für Museumsforschung 2017, S. 69.

⁶ Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz Institut für Museumsforschung 2017, S. 69.

⁷ Zitiert nach Zuschlag, Christoph: Provenienz – Geschichte und Perspektiven eines neuen Paradigmas in den Geistes- und Kulturwissenschaften, in: Dreier, Thomas u.a. (Hrsg.): Schriften zum Kunst- und Kulturrecht. Raubkunst und Restitution – Zwischen Kolonialzeit und Washington Principles. Tagungsband des Dreizehnten Heidelberger Kunstrechtstages am 18. und 19. Oktober 2019, Baden-Baden 2020, S. 23.

⁸ Provenienzforschung als „Erforschung der Biographien von Objekten unterschiedlichster Art im jeweiligen historischen Kontext“, wie Zuschlag es beschreibt, sei schon immer Bestandteil des „Methodenkanons“ der Kunstgeschichte gewesen (Zuschlag, Christoph: Vom Iconic Turn zum Provenancial Turn? Ein Beitrag zur Methodendiskussion in der Kunstwissenschaft, in: Effinger, Maria u.a. (Hrsg.): Von analogen und digitalen Zugängen zur Kunst – Festschrift für Hubertus Kohle zum 60. Geburtstag, Heidelberg 2019, arthistoricum.net, <https://books.ub.uni-heidelberg.de/arthistoricum/reader/download/493/493-17-85239-2-10-20191219.pdf> [zuletzt abgerufen am 13.12.2021], S. 410).

⁹ Um die Washingtoner Prinzipien zu kontextualisieren, muss die Washingtoner Conference, aus der die Prinzipien hervorgingen, etwas weiter beleuchtet werden. Hier sei Anja Heuß zitiert: „Auf dieser internationalen Konferenz ging es um Vermögenswerte bzw. -verluste aller Art. Haften geblieben im öffentlichen Gedächtnis sind jedoch die elf Grundsätze (principles) zum Umgang mit geraubten Kunstwerken. Die Grundsätze forderten dazu auf, jenseits von juristischen Fristen, ‚Kunstwerke, die von den Nationalsozialisten beschlagnahmt und in der Folge nicht zurückerstattet wurden‘, zu identifizieren. Die Erben sollten ermutigt werden, in solchen Fällen Ansprüche zu stellen. Die Unterlagen und Informationen sollten öffentlich zugänglich gemacht werden und in Registern erfasst werden.“ (Heuß, Anja: Die Provenienzforschung in Deutschland und in der Schweiz, in: Kunstmuseum Bern/Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hrsg.): Bestandsaufnahme Gurlitt (Ausstellungskatalog Bern/Bonn, Kunstmuseum Bern/Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn), München 2017, S. 87). Auch Zuschlag führt zu den Washingtoner Prinzipien folgendes aus: „[...] Dabei handelt es sich um eine freiwillige Selbstverpflichtung, ein ‚soft law‘ [...]. Wird Kulturgut als NS-Raubgut identifiziert, so rufen die Washingtoner Prinzipien dazu auf, ‚gerechte und faire Lösungen‘ (‘just and fair solutions’) mit den gerechten Eigentümern bzw. deren Nachfahren zu finden. Das können, müssen aber nicht Restititionen sein, auch andere Formen gütlicher Einigungen mit den rechtmäßigen Eigentümern bzw. deren Erben

Rückgabe von Vermögenswerten (wie etwa Raubkunst) aus der NS-Zeit festgelegt¹⁰ wurden. Wenn Fuhrmeister 2018 feststellt, dass die Provenienzforschung erst in den letzten 10 Jahren „zu einem Faktor und zu einer Größe geworden ist, mit der man rechnen muss“¹¹ und berechtigter und notwendiger Weise die Frage nach einer Umsetzbarkeit der Provenienzforschung in zeitlich stark begrenzten Projekten stellt, wie sie dieser Tage in Museen üblich sind, dann wird deutlich, dass diese oft in keinem Verhältnis zu den Massen der zu erforschenden Objekten und deren langen Bearbeitungszeit stehen. Im Vergleich dazu wirken die oft auf 1-3 Jahre befristeten Forschungsprojekte wie ein Wimperschlag.¹² Trotz dieser verheerenden Bilanz zieht ein neues Phänomen in die Museen ein, das vor allem, betrachtet man die Akkumulierung der Provenienzforschung in den Kunstmuseen, in diesen Dominanz zeigt.¹³ Bei diesem Phänomen handelt es sich um die dauerhafte Sichtbarmachung von Provenienzforschung jenseits von Sonderausstellungen in Kunstmuseen. Vorbote dieses Phänomens waren, wenn man es so nennen möchte, die von Reesa Greenberg im Jahr 2010 thematisierten *Restitution Exhibitions*.¹⁴ Ein weiterer Vorbote sind die in den 2000ern¹⁵ einsetzenden *Ausstellungen zu Provenienz*, die sich anfangs vor allem im Bereich der wissenschaftlichen Bibliotheken etablierten.¹⁶ Die erste Ausstellung dieser Art in einem Kunstmuseum fand im Jahr 2004 in der Hamburger Kunsthalle statt.¹⁷

sind möglich, etwa neuerliche Erwerbungen oder auch Dauerleihgaben der betroffenen Kulturgüter.“ (Zuschlag 2020, S. 27).

¹⁰ Zuschlag 2020, S. 26.

¹¹ Fuhrmeister, Christian: Provenienzforschung neu denken, in: Bomski, Frankziska u.a. (Hrsg.): Spuren suchen. Provenienzforschung in Weimar, Göttingen 2018, S. 20.

¹² Fuhrmeister 2018, S. 20.

¹³ Leschik, Sophie/Obenaus, Maria: Workshop „Ausstellen und Kuratieren“, in: Deutsches Zentrum Kulturgutverluste (Hrsg.): Provenienz & Forschung: Themenheft zur Berliner Konferenz „20 Jahre Washingtoner Prinzipien: Wege in die Zukunft“, Dresden 2019 (2), S. 50.

¹⁴ Greenberg, Reesa: *Restitution Exhibitions: Issues of Ethnic Identity and Art*, in: *Intermedialités*, 15 (2010), <https://doi.org/10.7202/044677ar> [zuletzt abgerufen ab 29.11.2021], S. 105. Grundlegend unterscheiden sich die *Restitution Exhibitions* darin von dem Thema dieser Bachelorarbeit, dass die in den Ausstellungen gezeigten Objekte immer in Zusammenhang mit dem Vorgang der Restitution stehen und ein Fokus auf dem Akt der Restitution von geraubten jüdischem Besitz liegt, sowie den damit verbundenen Themen „[...] history, success, [...] problems]. (Greenberg 2010, S. 105).

¹⁵ Leschik/Obenaus 2019 (2), S. 50.

¹⁶ Leschik/Obenaus 2019 (2), S. 50.

¹⁷ Leschik und Obenaus nennen als erste richtungsweisende Kunstaussstellung in diesem Bereich die Ausstellung „Die Rücken der Bilder“ die im Jahr 2004 in der Hamburger Kunsthalle stattfand. Leschik und Obenaus weisen dieser Ausstellung vor allem deshalb eine richtungsweisende Rolle zu, da im Fokus des Displays die Provenienzmerkmale auf den Bildrückseiten standen (Leschik/Obenaus 2019 (2), S. 50.).

Trotz der in den letzten zwei Jahrzehnten exponentiell anwachsenden Sonderausstellungen zu Provenienzforschung in Museen¹⁸ und der Thematisierung der Provenienzforschungsausstellungen im wissenschaftlichen Diskurs¹⁹, muss man sich fragen, ob diese Ausstellungen zielführend sind. Denn oft beruhen diese Ausstellungen, wie bereits thematisiert, auf sehr kurzen Forschungsprojekten, die beispielsweise seit dem Jahr 2015 durch das DZK gefördert werden.²⁰

Gubelmann hinterfragt 2020 in einem kritischen Beitrag zum Thema Sonderausstellungen zu Provenienzforschung den Selbstzweck dieser Sonderausstellungen für Museen.²¹ Sie argumentiert, dass die kurze zeitliche Beschränkung der Forschungsprojekte, die Ergebnis von reaktiver Provenienzforschung seien, als auch den Charakter der Einmaligkeit mit sich brächten, nicht dazu führen dürften, dass solche Ausstellungen als Mittel genutzt würden, um ein schwieriges Kapitel nach der Ausstellung ad acta zu legen und damit einen Strich unter die Sache zu ziehen.²² Betrachtet man diese Risiken, die solche Ausstellungen bergen können und die Tatsache, dass man in Fuhrmeisters Text 2018 immer noch lesen kann, dass Ergebnisse der Grundlagenforschung im Bereich Provenienzforschung, deren Erhebung mit einem sehr großem Aufwand verbunden ist, weder miteinander vernetzt sind noch miteinander korrelieren²³ und diese in der Konsequenz in ihren „institutionellen oder organisatorischen Containern“²⁴ blieben und damit zu „versäult[em] Wissen“²⁵ werden, dann ergibt sich vor dem dargelegten Problemfeld die

¹⁸ Leschik/Obenaus 2019 (2), S. 50.

¹⁹ Wie man beispielsweise anlässlich des 35. Deutschen Kunsthistorikertages in Göttingen sehen kann, bei dem Provenienzforschung und Provenienzforschungsausstellungen als Themen angesiedelt waren (Siehe: Verband Deutscher Kunsthistoriker e.V. (Hrsg.): Tagungsband. Zu den Dingen! XXXV. Deutscher Kunsthistorikertag, Georg-August-Universität Göttingen, 27.-31.03.2019, Bonn 2019, S. 170).

²⁰ Beispielsweise die Ausstellung *Eigentum verpflichtet. Eine Kunstsammlung auf dem Prüfstand*, die von Mai 2018 bis Februar 2019 im Zeppelin Museums in Friedrichshafen stattfand (Emmert, Claudia/Neddermeyer, Ina/Zeppelin Museum Friedrichshafen GmbH: Ausstellungsguide, *Eigentum verpflichtet. Eine Kunstsammlung auf dem Prüfstand*, Friedrichshafen 2018, S. 3). Das Deutsche Zentrum Kulturgutverluste ist eine wertvolle Förderoption vor allem für kleinere Institutionen, bei denen eine langfristige Etablierung einer ganzen Provenienzforschungsabteilung, beispielsweise aus finanziellen Gründen nicht umsetzbar oder aufgrund der jeweiligen Bestände nicht notwendig ist.

²¹ Gubelmann, Anja: Provenienzforschung ausgestellt: Selbsterfleischung zum Selbstzweck?, in: Andratschke, Claudia und Jachens, Maik (Hrsg.): *Nach dem Erstcheck. Provenienzforschung nachhaltig vermitteln*, Heidelberg 2020, S. 88-97.

²² Gubelmann 2020, S. 94.

²³ Fuhrmeister 2018, S. 30.

²⁴ Fuhrmeister 2018, S. 30.

²⁵ Fuhrmeister 2018, S. 30.

Frage, die auch das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit benennt: Welche Möglichkeiten gibt es, die Provenienzforschung und ihre Ergebnisse jenseits von Sonderausstellungen in Kunstmuseen dauerhaft sichtbar zu machen, und welche Synergien entstehen daraus?

Für diese Arbeit soll der thematische Schwerpunkt auf die Provenienzforschung im Bereich NS-Raubkunst²⁶ gelegt werden, da dieses Thema mit den Washingtoner Prinzipien wieder auf das Tapet kam. Trotz der schlechten Vernetzung der Grundlagenforschung gibt es in diesem Bereich einen gewissen Grundstock an Forschungsergebnissen, die sich für die Sichtbarmachung von Provenienzforschung und deren Ergebnisse nutzen lassen und sich damit für diese Untersuchung eignen.²⁷ Damit stellen die Washingtoner Prinzipien den historischen Ausgangspunkt für diese Untersuchung dar.

Um noch eine weitere Eingrenzung des Erkenntnisinteresses dieser Arbeit zu erläutern: Kunstmuseen stehen im Fokus der Untersuchung. Dies wurde aus den folgenden Gründen so gewählt:

Erstens, es sind die Kunstmuseen und Museen mit einem hohen Anteil von Kunstobjekten, die nach der bereits erwähnten statistischen Gesamterhebung, die

²⁶ Unter NS-Raubgut ist folgendes zu verstehen: „NS-Raubgut‘ fasst sämtliches Kunst- und Kulturgut zusammen, das während der nationalsozialistischen Diktatur zwischen 1933 und 1945 politisch und den nach den ‚Nürnberger Gesetzen‘ rassistisch verfolgten Personen und Organisationen entzogen wurde. Behörden, Institutionen, aber auch Händler und Sammler bemächtigten sich innerhalb des Deutschen Reichs und der besetzten annektierten Gebiete systematisch fremder Vermögen und Artefakte. Eine diskriminierende Gesetzgebung erleichterte flächendeckende Beschlagnahmen und Enteignungen. Insbesondere die jüdische Bevölkerung litt unter den rigiden Gesetzen. Berufsverbote und die damit einhergehenden Vermögensverluste trieben viele Menschen in den finanziellen Ruin. Die Finanzierung von Flucht und Emigration, Steuern und Zwangsabgaben, wie die ‚Judenvermögensabgabe‘ oder die ‚Reichsfluchtsteuer‘, zwangen auch Kunstliebhaber und Sammler, ihr Eigentum unter Wert zu veräußern.“ (Ide, Ulrike: Glossareintrag NS-Raubkunst, in: Kat. Ausst. Bestandsaufnahme Gurlitt. „Entartete Kunst“ – beschlagnahmt und verkauft, Kunstmuseum Bern. Der NS-Kunstraub und seine Folgen, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bern/Bonn 2017, hrsg. von Kunstmuseum Bern/Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, München 2018, S. 333).

²⁷ Durch die Washington Conference on Holocaust-Era Assets und die im Zusammenhang damit entstandenen Washington Principles wurde die Provenienzforschung, die bis dahin weitgehend historisch und unpolitisch war, zu einem gesellschaftlich stark diskutierten Thema und rückte damit in das Interesse der Medien. Sie entwickelte sich zu einem brisanten und aktuellen Thema. Die Entschädigung der Opfer der Zeit des Nationalsozialismus und der damit einhergehenden Gewaltherrschaft steht im Zentrum der Washington Principles. Im besonderen Fokus steht das NS-Raubgut. (Zuschlag 2020, S. 25-26). Seit einigen Jahren erweitert sich der Themenbereich der Provenienzforschung auf die Bereiche DDR/SBZ und koloniales Raubgut (Fehr Katharina: Interview Nr. 5 mit Sophie Leschik, Marburg/München/Heidelberg, 15.11.2021. Eine der aktuellsten Debatten rankt sich rund um das Humboldt Forum im rekonstruierten Berliner Stadtschloss. (Siehe: Eder, Rita: Dilemmata des Humboldt Forums. Objekte und die Verkörperung eines politischen Projekts, in: Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss (Hrsg.): (Post) Kolonialismus und kulturelles Erbe. Internationale Debatten im Humboldt Forum, München 2021, S. 202-217; Epple, Angelika/Sandkühler, Thomas/Zimmerer, Jürgen (Hrsg.): Geschichtskultur durch Restitution? Ein Kunst-Historikerstreit, Köln 2021; Aly, Götz: Das Prachtboot. Wie Deutsche die Kunstschatze der Südsee raubten, Frankfurt am Main 2021).

meiste Provenienzforschung betreiben.²⁸ Es handelt sich dabei um jedes vierte Museum.²⁹

Dies ist auch der Grund, der dazu führte, dass sich dort verstärkt die Möglichkeit für Sonderausstellungen zu den Ergebnissen der Provenienzforschung bietet. So eröffnet sich die Gelegenheit, Möglichkeiten der Sichtbarmachung von Provenienzforschungsergebnissen zu entwickeln und zu erproben. Dabei entwickelten sich, wie Gubelmann 2020 feststellt sogar Stereotypen, wie beispielsweise die Titelgebung, die oft mit einer Bringschuld verbunden sei, die Farbgebung, die häufig Orange sei und „Achtung“ signalisiere, das Gefühl des Gruselns, welches in Verbindung mit verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut auftrete, das Zeigen von Rückseiten von Werken und die große Schriftlichkeit. Diese große Schriftlichkeit resultiert einerseits aus der Einbindung von Archivalien in das Display und aus der umfangreichen textlichen Begleitung zur Darstellung komplexer Zusammenhänge, auf hohem wissenschaftlichem Niveau.³⁰

Zweitens, um sich auf Schönberger zu beziehen, die sich in ihrer Monografie aus dem Jahr 2019 unter anderem mit der Frage auseinandersetzt, warum ausgerechnet bei Kunstwerken das gesellschaftliche Bedürfnis für Rückforderungen und damit verbundenen Restititionen so groß ist³¹, lassen sich folgende Gründe nennen: Kunstwerke sind noch da, aufgrund des fehlenden Gebrauchswertes bleiben sie oft weitestgehend erhalten, im Vergleich zu Alltagsgegenständen. Daraus resultiert, dass sie „in natura und weitestgehend unverändert zurückgegeben werden“³² und „[d]ie Materialität des Objekts [...] damit eine fast gegenständliche Verbindung zur Vergangenheit herstellen [kann], die in dem konkreten Artefakt nahezu bruchlos vergegenwärtigt erscheint“³³. Weiter nennt Schönberger die hohe Individualität

²⁸ Institut für Museumsforschung Staatliche Museen zu Berlin (Hrsg.): Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2016, (Heft 71), Berlin 2017, https://www.smb.museum/fileadmin/website/Institute/Institut_fuer_Museumsforschung/Publikationen/Materialien/mat71.pdf [zuletzt abgerufen am 14.12.2021], S. 69.

²⁹ Institut für Museumsforschung Staatliche Museen zu Berlin (Hrsg.): Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2016, (Heft 71), Berlin 2017, https://www.smb.museum/fileadmin/website/Institute/Institut_fuer_Museumsforschung/Publikationen/Materialien/mat71.pdf [zuletzt abgerufen am 14.12.2021], S. 69.

³⁰ Gubelmann 2020, S. 90-91. Hier greift Gubelmann den von Christian Schneider geprägten Begriff des „Provenienzorange“ auf.

³¹ Schönberger, Sophie: Was heilt Kunst. Die späte Rückgabe von NS-Raubkunst als Mittel der Vergangenheitspolitik, Göttingen 2019, S. 143-144.

³² Schönberger 2019, S. 144.

³³ Schönberger 2019, S. 144.

und die Einzigartigkeit, durch die sich Kunstwerke auszeichnen.³⁴ Durch ihre Individualität und Einzigartigkeit eignen sie sich im Besonderen, um individuelle Narrationen an sie zu knüpfen.³⁵

Drittens steht das Kunstmuseum vor einer ganz besonderen Herausforderung, wenn es um die Möglichkeiten der dauerhaften Sichtbarmachung von Provenienzforschung geht. Diese Herausforderung ergibt sich aus den klassischen Ausstellungen, die sich im Sinne der Disziplin Kunstgeschichte lange mit Elementen des althergebrachten Kanons beschäftigten: Stil, Komposition, Ikonographie, um nur einige zu nennen.³⁶ Diese müssen im Zuge der dauerhaften Sichtbarmachung von Provenienzforschung aufgebrochen, ausgeweitet und um neue „Entitäten“³⁷ erweitert werden.³⁸ Dies geschieht durch die Provenienz eines Objektes. Kunstmuseen werden von Aleida Assmann „als Ort der Auswahl und Kanonisierung künstlerischer Werke“ verstanden. Weiter führt sie aus, dass „denjenigen Werken, die in die Dauerausstellungen aufgenommen werden, [...] ihr fester Platz im kulturellen Gedächtnis sicher [ist].“³⁹ Diese Selektion dessen, was als erinnerenswert ausgewählt wird, zeigt nur einen weiteren Grund auf, warum die dauerhafte Sichtbarmachung von Provenienzforschung als eine „epochenübergreifende, transdisziplinäre Kontextforschung“⁴⁰ in Museen enorm wichtig ist. Durch die Provenienzforschung wird das Kunstwerk „an der Schnittstelle von Objekt und Sammlungsbiographie verortet“⁴¹, wie es Zuschlag treffend formuliert. Und es gibt noch eine weitere Herausforderung: Die Rezipienten, der im Museum allgemein visualisierten

³⁴ Schönberger 2019, S. 145.

³⁵ Schönberger 2019, S. 145.

³⁶ Fuhrmeister 2018, S. 27.

³⁷ Fuhrmeister 2018, S. 28.

³⁸ Fuhrmeister beschreibt den hier verwendeten Begriff „Entitäten“ wie folgt: „Die Bedeutung des konkreten Artefakts wird also nicht geringer, sondern größer, weil neben der materiellen Beschaffenheit, der einzigartigen ästhetischen Konfiguration und der spezifischen künstlerischen Aussage und ihrer Deutung auch die früheren Aufenthaltsorte, Eigentümer und Aggregatzustände als zusätzliche ‚Entitäten‘ des Gegenstands wahrnehmbar werden. Das Objekt wird, einfach gesagt, noch ‚reicher‘, weil noch aussagekräftiger, und zwar aus sich selbst heraus, nicht durch von außen herangetragene Inszenierungen oder aufwendige multimediale Spektakel.“ (Fuhrmeister 2018, S. 28).

³⁹ Assmann, Aleida: Speichern oder Erinnern? Das kulturelle Gedächtnis zwischen Archiv und Kanon, In: Csáky, Moritz/Stachel, Peter (Hrsg.): Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive. Teil 2: Die Erfindung des Ursprungs. Die Systematisierung der Zeit, Wien 2001, S. 20.

⁴⁰ Zuschlag 2020, S. 24.

⁴¹ Zuschlag 2019, S. 414.

Provenienzforschung und deren Ergebnisse, sind in der Regel Laien, kein spezialisierter Kreis von Wissenschaftlern, was eine leicht verständliche Aufbereitung von komplexen, kleinteiligen, detaillierten und aufwendigen Provenienzforschungsergebnissen als auch den bereits genannten Archivalien, erfordert.

Und als Letztes: Warum wurden für diese Arbeit drei Kunstmuseen aus drei deutschsprachigen Ländern (Österreich, Deutschland, Schweiz) für die Untersuchung ausgewählt? Weil der nationalsozialistische Kunstraub während des zweiten Weltkriegs staatenübergreifend stattfand, es ist daher evident, dass auch die Provenienzforschung staatenübergreifend stattfinden muss. Aus diesem Grund soll für diese Arbeit der Versuch unternommen werden, durch die gewählten Länder, die allesamt Signatarstaaten der Washingtoner Prinzipien sind, das Thema internationaler zu fassen und die gesetzlichen/nicht gesetzlichen Rahmenbedingungen zu berücksichtigen. Dies muss allerdings in sehr verknappter Form geschehen, aufgrund des begrenzten Umfangs der Arbeit.

Die ausgewählten Museen sind die Österreichische Galerie Belvedere, das Städel Museum Frankfurt und das Kunstmuseum Bern. Was sie eint, neben den Washingtoner Prinzipien, sind signifikante Entwicklungen im Bereich der Provenienzforschung, die im 4. Kapitel und dessen Unterkapiteln ausführlich dargelegt werden. Die Möglichkeiten der dauerhaften Sichtbarmachung von Provenienzforschung jenseits von Sonderausstellungen wurden für diese Untersuchung in den drei Museen systematisch anhand vier übergeordneter Kriterien analysiert. Dafür wurden die Kriterien a.-d. aus den Empfehlungen zur „Vermittlung und Aufklärung“⁴² im 4. Kapitel des Leitfadens⁴³ Provenienzforschung, der unter anderem vom Deutschen Zentrum Kulturgutverluste herausgegeben wurde, übernommen. In diesem Kapitel werden Möglichkeiten zur Präsentation der Provenienzforschungsergebnisse einer Institution in der Öffentlichkeit aufgelistet.⁴⁴ Diese Empfehlungen sind sowohl auf

⁴² Deutsches Zentrum Kulturgutverluste u.a. (Hrsg.): Leitfaden Provenienzforschung zur Identifizierung von Kulturgut, das während der nationalsozialistischen Herrschaft verfolgungsbedingt entzogen wurde, 2019, https://www.kulturgutverluste.de/Content/03_Recherche/DE/Leitfaden-Download.pdf?blob=publicationFile&v=3 [zuletzt abgerufen am 21.12.2021], S. 92.

⁴³ Deutsches Zentrum Kulturgutverluste u.a. (Hrsg.): Leitfaden Provenienzforschung zur Identifizierung von Kulturgut, das während der nationalsozialistischen Herrschaft verfolgungsbedingt entzogen wurde, 2019, https://www.kulturgutverluste.de/Content/03_Recherche/DE/Leitfaden-Download.pdf?blob=publicationFile&v=3 [zuletzt abgerufen am 21.12.2021], S. 83-100.

⁴⁴ Der Leitfaden Provenienzforschung listet die folgenden Kriterien: „4.2. a gedruckte Kataloge und Print-Publikationen, [...] 4.2. b Online-Kataloge, Recherchesysteme und Spezialdatenbanken, [...] 4.2. c Ausstellungen, [...] 4.2. d Presse und Öffentlichkeitsarbeit“ (Deutsches Zentrum Kulturgutverluste u.a. (Hrsg.): Leitfaden Provenienzforschung zur Identifizierung von Kulturgut, das während

Sonderausstellungen, Dauerausstellungen und darüber hinaus in weiteren Bereichen der Institution Museum anwendbar. Für die Untersuchung ergänzte ich das Kriterium b. um die Analyse der Präsentation der Provenienzforschung auf der Website, c. um meine persönlichen Besuche der Museen und die von mir ausgewählten Fallbeispiele. Auch die Reihenfolge der Kriterien wurde für die Anwendung der Kriterien auf die ausgewählten Museen geändert.⁴⁵ Für die Museen wurden keine 1:1 vergleichbaren Fallbeispiele gewählt, da sich die dauerhafte Sichtbarmachung von Provenienzforschung jenseits von Sonderausstellungen auf verschiedensten Wegen umsetzen lässt und die Museen sehr unterschiedlich aufgebaut sind. Dies bestätigten mir auch meine Interviewpartnerinnen, Frau Mag. Monika Mayer und Frau Mag. Katinka Gratzler-Baumgärtner (Österreichische Galerie Belvedere), Frau Dr. Iris Schmeisser (Städel Museum) und Frau Dr. Nikola Doll (Kunstmuseum Bern), die Provenienzforscherinnen an den ausgewählten Museen sind.⁴⁶

Die Interviews, die ich mit Ihnen führte, dienten dazu, die Perspektive der Provenienzforscherinnen auf die Sichtbarmachung von Provenienzforschung und deren Ergebnissen, vor allem in Bezug auf deren Dauerhaftigkeit, in diese Arbeit einzubeziehen. Um noch eine weitere Perspektive in diese Arbeit einzubeziehen, wurde Sophie Leschik, wissenschaftliche Referentin im Aufgabenbereich NS-verfolgungsbedingt entzogene Kulturgüter in der Abteilung von Dr. Uwe Hartmann, am deutschen Zentrum Kulturgutverluste Magdeburg, interviewt. In der unveröffentlichten Version dieser Arbeit waren die Interviews im Anhang enthalten. Aus datenschutzrechtlichen Gründen können sie jedoch nicht veröffentlicht werden.

Das Ziel dieser Arbeit ist nicht die Überprüfung der Provenienzen, sondern herauszufinden, welche Möglichkeiten der dauerhaften Sichtbarmachung von Provenienzforschung und deren Ergebnisse es jenseits von Sonderausstellungen in Kunstmuseen gibt. Aus diesem Grund werden die Angaben zu den Provenienzen der einzelnen Fallbeispiele durch die Institution als korrekt angesehen. Die

der nationalsozialistischen Herrschaft verfolgungsbedingt entzogen wurde, 2019, https://www.kulturgutverluste.de/Content/03_Recherche/DE/Leitfaden-Download.pdf?blob=publicationFile&v=3 [zuletzt abgerufen am 21.12.2021], S. 92-96).

⁴⁵ Die für diese Arbeit verwendete Reihenfolge lautet: a) Ausstellungen, persönliche Besuche und Fallbeispiele, b) Präsentation der Provenienzforschung und deren Ergebnisse auf der Website, Online-Kataloge, Recherchesysteme und Spezialdatenbanken, c) gedruckte Kataloge und Print-Publikationen, d) Presse und Öffentlichkeitsarbeit.

⁴⁶ Die transkribierten Interviews sind in der veröffentlichten Version nicht enthalten. Im Anhang findet sich ein Verzeichnis der geführten Interviews.

Reihenfolge der Museen wurde nach der Dauer der Verankerung der Provenienzforschung in den Museen ausgerichtet.

Die Ausgangsthese dieser Arbeit ist, dass die Möglichkeiten der dauerhaften Sichtbarmachung von Provenienzforschung in Kunstmuseen jenseits von Sonderausstellungen von zwei Faktoren abhängen: *Erstens* muss die Provenienzforschung ein fest verankerter Bestandteil der Kernaufgaben des Kunstmuseums sein. Es sollte mindestens eine festangestellte Forscherin oder einen festangestellten Forscher in diesem Bereich geben, im Optimalfall eine eigene Abteilung, je nach Größe und Bedarf des Hauses. *Zweitens* müssen die Ergebnisse auf eine holistische Weise sichtbar gemacht werden, denn dann können Synergieeffekte entstehen, die zu einer nachhaltigen Provenienzforschung beitragen und ein neues Kriterium dafür bilden, wann Provenienzforschung erfolgreich ist.

Dem Forschungsstand folgt im 3. Kapitel eine kurze Definition der für diese Arbeit wichtigsten verwendeten Fachbegriffe. Anschließend werden im 4. Kapitel die drei genannten Kunstmuseen anhand der Kriterien a.-d. analysiert. Im 5. Kapitel werden die Synergieeffekte, welche sich aus den in Punkt 4 eruierten Informationen ergeben, in einem Fazit resümiert.

2. Forschungsstand und Kontextualisierung – zwischen den Stühlen sitzend

Der Forschungsstand zu dem konkreten Thema der ‚dauerhaften Sichtbarmachung von Provenienzforschung in Kunstmuseen jenseits von Sonderausstellungen‘ existiert nicht, da es keine einschlägige Forschungsliteratur zu diesem Thema gibt und demzufolge auch keine Forschungspositionen, die in diesem Forschungsstand wiedergegeben werden könnten. Diese Erkenntnis ergibt sich aus den für die in der Bearbeitungszeit der Bachelorarbeit zur Verfügung stehenden Recherchertools und den dabei verwendeten Suchbegriffen. Die Suchbegriffe lauteten wie folgt: Sichtbarmachung von Provenienzforschung in Museen, Sichtbarmachung von Provenienzforschung, Provenienzforschung sichtbar, visualisation of provenance research, visualisation of provenance research in museums, Provenienzforschung ausgestellt, Ausstellung Provenienzforschung. Mit diesen Suchbegriffen wurde im universitätsunabhängigen Online-Katalog für Kunstbibliotheken Kubikat, dem Online-Katalog World Cat, dem Online-Katalog der Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München, der Universitätsbibliothek Heidelberg

und der Universitäts- und Landesbibliothek Bonn gesucht. Außerdem auf der Online-Plattform arthistoricum.net, der Archivdatenbank JSTOR und der Online-Plattform Getty Research Portal, ebenso wie in Google Books und über Google Scholar. Im Zuge dieser Recherchen wurde nur Literatur gefunden, die das Thema auf verschiedene Weise tangiert und als richtungsweisend für diese Arbeit empfunden wird: Im Periodikum *Provenienz & Forschung*⁴⁷ stieß ich auf zwei Workshops zur Vermittlung von Provenienzforschungsergebnissen in Museen, die im Zuge der Konferenz *20 Jahre Washingtoner Prinzipien: Wege in die Zukunft* im Jahr 2018 stattfanden. Dabei handelte es sich einmal um den Workshop *Ausstellen und Kuratieren*⁴⁸, der von Leschik und Obenaus entwickelt und durchgeführt wurde und um den Workshop *Provenienzforschung vermitteln*⁴⁹, welcher ebenfalls von Obenaus und Paschen entwickelt und durchgeführt wurde. Der Schwerpunkt des ersten Workshops lag auf Methoden und Herausforderungen der Ausstellungen zu Provenienzforschung. Dabei lag der Fokus auf den Sonderausstellungen, aber auch Dauerausstellungen wurden thematisiert. Eine Erkenntnis, die sich aus dem Workshop ergab, war, dass nur wenige Institutionen die Provenienzen auch in ihre Dauerausstellungen integrieren würden.⁵⁰ Im Bereich der Integration der Provenienzen in die Dauerausstellungen wurden Möglichkeiten wie Provenienzboxen, die ausführliche Objektbeschriftungen beinhalten, Audio-/Medien-Guides, sowie Online-Datenbanken, welche ausstellungsbegleitend genutzt werden könnten, untersucht.⁵¹ Dieser Text war zur Bearbeitung des Themas dieser Arbeit eine wichtige Orientierung, um zu sehen, dass es in diesem Bereich bereits Entwicklungen gab, weiterhin gibt und dass der Wunsch und das Bedürfnis nach der Integration der Provenienzen in die Dauerausstellungen existiert.⁵² Interessant festzustellen

⁴⁷ Das Periodikum *Provenienz & Forschung*, welches vom Deutschen Zentrum Kulturgutverluste herausgegeben wird, bietet Einblicke in die Entwicklung der Disziplin Provenienzforschung und dokumentiert die damit einhergehenden Forschungsprojekte und deren Ergebnisse.

⁴⁸ Leschik, Sophie/Obenaus, Maria: Workshop „Ausstellen und Kuratieren“, in: Deutsches Zentrum Kulturgutverluste (Hrsg.): *Provenienz & Forschung: Themenheft zur Berliner Konferenz „20 Jahre Washingtoner Prinzipien: Wege in die Zukunft“*, Dresden 2019 (2), 50-55.

⁴⁹ Obenaus, Maria/Freya Paschen: Workshop „Provenienzforschung vermitteln“, in: Deutsches Zentrum Kulturgutverluste (Hrsg.): *Provenienz & Forschung: Themenheft zur Berliner Konferenz „20 Jahre Washingtoner Prinzipien: Wege in die Zukunft“*, Dresden 2019 (2), S.62-67.

⁵⁰ Leschik/Obenaus 2019 (2), S. 52.

⁵¹ Leschik/Obenaus 2019 (2), S. 55.

⁵² Leschik/Obenaus 2019 (2), S. 55.

war auch, dass der Fokus der Sonderausstellungen am häufigsten auf der Institutionsgeschichte lag.⁵³

Der zweite Workshop setzte sich ganz konkret mit der Frage auseinander „[w]elche Rolle Vermittlungsangebote in der Mitgestaltung einer lebendigen Erinnerungskultur übernehmen, wenn Zeitzeugen nicht mehr am öffentlichen Diskurs teilhaben?“⁵⁴ Die Integration der Themen NS-Verfolgung und Unrecht in die Bildungsprogramme, unter anderem von Museen, mittels partizipativer Formate wurde in diesem Text als gesellschaftliches Bedürfnis genannt.⁵⁵ Als Möglichkeiten wurden Ausstellungstexte, Interviews, Grafiken, historische Fotografien und Online-Formate der Ausstellungsinhalte beispielsweise durch Digitalials⁵⁶, als Lösungsansätze vorgetragen.⁵⁷ Vor allem die digitalen Vermittlungsangebote würden dazu beitragen, dass die Inhalte auch nach Sonderausstellungen noch zugänglich seien.⁵⁸

Zusätzlich wurde für diese Untersuchung Literatur im Bereich Museumspädagogik recherchiert. Hier war der Beitrag von Heese aus dem Jahr 2020 richtungweisend, der sich mit dem historischen Lernort Museum und dem Spannungsfeld zwischen analogen und digitalen Vermittlungsformaten auseinandersetzt.⁵⁹ Auch im Bereich Kulturerbe/Gedächtnisforschung/kulturelles Gedächtnis wurde Literatur recherchiert. Vor allem der Aufsatz⁶⁰ von Aleida Assmann aus dem Jahr 2009, der im Zusammenhang mit der im MAK⁶¹ stattgefundenen Ausstellung *Recollecting*

⁵³ Leschik/Obenaus 2019 (2), S. 55.

⁵⁴ Obenaus/Paschen 2019 (2), S. 62.

⁵⁵ Obenaus/Paschen 2019 (2), S. 62.

⁵⁶ Als Beispiel für ein Digitalial, welches auch in dem besagten Workshop von Obenaus und Paschen vorgestellt wurde, ist das Digitalial zur Sonderpräsentation von 12 Skulpturen aus der Liebighaus Skulpturensammlung aus dem Jahr 2017 zu nennen: Digitalial zur Sonderpräsentation *Eindeutig bis Zweifelhaf* 04.05.2017-27.08.2017, [zuletzt geändert o.D.] <https://provenienz.liebighaus.de/de> [zuletzt abgerufen am 18.12.2021].

⁵⁷ Obenaus/Paschen 2019 (2), S. 64.

⁵⁸ Obenaus/Paschen 2019 (2), S. 64.

⁵⁹ Heese, Thorsten: „3 D“ - Der historische Lernort Museum zwischen Authentizität und Virtual Reality, in: Börsch, Sebastian/van Norden, Jörn (Hrsg.): *Historisches Lernen und materielle Kultur. Von Dingen und Objekten in der Geschichtsdidaktik*, Bielefeld 2020, S. 253-264.

⁶⁰ Assmann, Aleida: *Das Gedächtnis der Dinge*, in: *Kat. Ausst. Recollecting. Raub und Restitution*, Wien 2008/2009, hrsg. von Reininghaus, Alexandra, Wien 2009, S. 143-151.

⁶¹ MAK: Österreichisches Museum für angewandte Kunst.

Raub und Restitution erschien, war von Bedeutung.⁶² Unter dem Titel *Gedächtnis der Dinge* beschäftigte sich Assmann mit dem Potenzial der ‘Gedächtnisse’ der restituierten Gegenstände, die in Ausstellungen samt ihren Provenienzen präsentiert werden. In diesem Zusammenhang macht sie auf deren Fähigkeit aufmerksam, dass sie die Erinnerung auf die Zukunft öffnen könnten.⁶³

In einem recht aktuellen Aufsatz, der im Jahr 2019 als Beitrag in einer Konferenzschrift⁶⁴ erschien, wird von Holten die These vertreten, dass „[d]as Ausstellen von Provenienzforschung [...] ein weitestgehend noch unerprobtes Feld“ sei und die „bisher erprobten museologischen Techniken des Displays hier an den Rand ihrer Möglichkeiten kommen“⁶⁵. Er geht schließlich der Frage nach, ob Künstler die entscheidenden Antworten auf die Anforderungen, die diese Form der Ausstellung erfordern, liefern könnten.⁶⁶ Holten ist einer der wenigen, die das Thema kritisch hinterfragen. Auch die Zeitschrift, *Neues Museum - Österreichische Museumszeitschrift*, gibt im gleichen Jahr einen Artikel⁶⁷ von Andrea Berger heraus, der den Titel *Provenienzforschung und Restitution sichtbar machen* trägt. In ihrem Artikel stellt Berger aktuelle Ansätze zum Umgang mit Objekten aus NS-Unrechtskontexten innerhalb von Sammlungen von „namhaften österreichischen Museen mit unterschiedlichen Sammlungsschwerpunkten [...]“⁶⁸ vor. Sie kommt zu dem Fazit, dass die Präsentation von Provenienzen in Schausammlungen in Österreich weitestgehend noch eine Rarität sei und resümiert kritisch, Österreich schließe seine Besucher dadurch von einem relevanten Thema aus und setze sein „immer noch stark ausgeprägte[s] Schweigen zur eigenen (Mit)-Täterschaft [...]“⁶⁹ fort. Berger ist neben Gubelmann, auf die ich mich in der Einleitung bezog und Holten, die Einzige, die die Sichtbarmachung von Provenienzen in Ausstellungen kritisch

⁶² Kat. Ausst. *Recollecting. Raub und Restitution*, Wien 2008/2009, hrsg. von Reininghaus, Alexandra, Wien 2009, S. 143-151.

⁶³ Assmann 2009, S. 150.

⁶⁴ Holten, Johan: *Wie Man Das Unsichtbare Zeigt. Und Andere Herausforderungen Des Ausstellens*, in: Krüger, Klaus/Werner, Elke Anna (Hrsg.): *Evidenzen des Expositorischen. Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird*, (Edition Museum Bd. 19), Bielefeld 2019, S. 293-306.

⁶⁵ Holten 2019, S. 299.

⁶⁶ Holten 2019, S. 299.

⁶⁷ Berger, Andrea: *Provenienzforschung und Restitution sichtbar machen*, in: Museumsbund Österreich (Hrsg.): *Neues Museum. Die österreichische Museumszeitschrift 1* (2019), S. 30-33.

⁶⁸ Berger 2019, S. 30-33.

⁶⁹ Berger 2019, S. 33.

reflektiert. Daraus folgt, dass das Thema der Sichtbarmachung von Provenienzen wohl bereits eine Aufnahme in den wissenschaftlichen Diskurs erfahren hat, aber bisher eher das Phänomen an sich und dessen Möglichkeiten beschrieben wurden. Eine fundierte kritische Reflexion steht, wie man dem Forschungsstand entnehmen kann, noch aus. Diese ist unbedingt nötig, um die Möglichkeiten weiter auszudifferenzieren und die Mittel, die zur Verfügung stehen, effektiv zu nutzen.

3. Begriffsdefinitionen

Bevor im nächsten Kapitel die Möglichkeiten der dauerhaften Sichtbarmachung von Provenienzforschung jenseits von Sonderausstellungen an den drei Museen analysiert werden, sollen noch folgende Begriffe definiert werden, die für diese Arbeit von Belang sind.

Der Begriff Sichtbarmachung von Provenienzforschung umfasst sowohl die Sichtbarmachung der Methoden als auch der Ergebnisse der Provenienzforschung. Mit der dauerhaften Sichtbarmachung von Provenienzforschung sind alle Möglichkeiten gemeint, die zu einer dauerhaften und über einmalige Maßnahmen hinausgehenden Sichtbarmachung beitragen. Der holistische Ansatz bezieht sich auf die Untersuchung der Möglichkeiten der dauerhaften Sichtbarmachung von Provenienzforschung jenseits von Sonderausstellungen anhand der vier übergeordneten Kriterien a.-d. Damit wird der Versuch unternommen, ein ganzheitliches Konzept darzustellen – einen holistischen Ansatz.

4. Möglichkeiten der dauerhaften Sichtbarmachung von Provenienzforschung in Kunstmuseen der deutschsprachigen Trias – eine Analyse

Im Folgenden werden die Möglichkeiten der dauerhaften Sichtbarmachung von Provenienzforschung jenseits von Sonderausstellungen in den drei genannten Museen anhand der bereits eingeführten Kriterien a.-d. untersucht:

- a. Ausstellungen, persönliche Besuche und Fallbeispiele
- b. Präsentation der Provenienzforschung und deren Ergebnisse auf der Website, Online-Kataloge, Recherchesysteme und Spezialdatenbanken
- c. Gedruckte Kataloge und Print-Publikationen
- d. Presse und Öffentlichkeitsarbeit

4.1 Österreichische Galerie Belvedere

Als anmutige Sommerresidenz mit „Canaletto-Blick“⁷⁰ auf Wien wurde das Belvedere ab 1712 von Johann Lucas Hildebrandt, einem berühmten Barockarchitekten, im Auftrag von Prinz Eugen von Savoyen (1663-1736) erbaut.⁷¹ Das Schlossensemble, bestehend aus Unterem und Oberem Belvedere, Orangerie sowie dem 21er Haus, zählt zum UNESCO Weltkulturerbe.⁷² Als eines der ersten öffentlichen Museen weltweit wurde das Obere Belvedere bereits ab 1781 unter Maria Theresia und Joseph II. als Ausstellungsort für die kaiserlichen Sammlungen genutzt.⁷³ Die Moderne Galerie wird 1903 mit dem Ziel, „einen Ort für die zeitgenössische österreichische Kunst zu schaffen, um diese auch in einem internationalen Kontext zu präsentieren [...]“⁷⁴, eröffnet. Als staatliches Museum⁷⁵ bildet sie das Pendant zu den kaiserlichen Sammlungen, die sich seit 1888 im damals neu errichteten Kunsthistorischen Museum befanden.⁷⁶ Aus der Modernen Galerie, als Vorgängereinstitution, wird im Jahr 1912 die Österreichische Staatsgalerie.⁷⁷ Heute ist das Belvedere das Zuhause der „bedeutendste[n] Kollektion österreichischer Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart, ergänzt durch Werke internationaler Künstlerinnen

⁷⁰ Husslein-Arco, Agnes: Das Belvedere – mehr als ein Museum, in: Thaler, Wolfgang/Österreichische Galerie Belvedere (Hrsg.): Das Belvedere – mehr als ein Museum, Wien 2016, S. 6.

⁷¹ Presseüberblick Belvedere (DE), Österreichische Galerie Belvedere, https://www.belvedere.at/sites/default/files/media-directories/Belvedere_PM_KURZ_de_1.pdf [zuletzt abgerufen am 09.12.2021], S. 2.

⁷² Presseüberblick Belvedere (DE), Österreichische Galerie Belvedere, https://www.belvedere.at/sites/default/files/media-directories/Belvedere_PM_KURZ_de_1.pdf [zuletzt abgerufen am 09.12.2021], S. 2.

⁷³ Presseüberblick Belvedere (DE), Österreichische Galerie Belvedere, https://www.belvedere.at/sites/default/files/media-directories/Belvedere_PM_KURZ_de_1.pdf [zuletzt abgerufen am 09.12.2021], S. 2.

⁷⁴ Geschichte Belvedere, Österreichische Galerie Belvedere, [zuletzt geändert o.D.] <https://www.belvedere.at/geschichte-belvedere> [zuletzt abgerufen am 09.12.2021], Abs. 4.

⁷⁵ Geschichte Belvedere, Österreichische Galerie Belvedere, [zuletzt geändert o.D.] <https://www.belvedere.at/geschichte-belvedere> [zuletzt abgerufen am 09.12.2021], Abs. 4.

⁷⁶ Geschichte Belvedere, Österreichische Galerie Belvedere, [zuletzt geändert o.D.] <https://www.belvedere.at/geschichte-belvedere> [zuletzt abgerufen am 09.12.2021], Abs. 3.

⁷⁷ Geschichte Belvedere, Österreichische Galerie Belvedere, [zuletzt geändert o.D.] <https://www.belvedere.at/geschichte-belvedere> [zuletzt abgerufen am 09.12.2021], Abs. 4.

und Künstler⁷⁸, wie beispielsweise Claude Monet, Vincent van Gogh und Max Beckmann.⁷⁹

Die Provenienzforschung ist im Belvedere schon lange ein fester Bestandteil der Forschung. Dies hängt damit zusammen, dass die Provenienzforschung in Österreich seit 1998 durch eine Gesetzesregelung und durch den Anspruch des Staates bestimmt ist, der auch gleichzeitig seine handlungsleitende Maxime ist: Die Existenz der problematischen Objekte in den Sammlungen des Bundes nicht länger zu tolerieren.⁸⁰ Der Auslöser für diesen „Paradigmenwechsel“⁸¹ ist in das Jahr 1998 zu datieren, als zwei Bilder des Künstlers Egon Schiele, die *Tote Stadt III* und das *Bildnis Wally*, durch ein New Yorker Gericht beschlagnahmt wurden.⁸² Im Dezember 1998 wurde das *Kunstrückgabegesetz*⁸³ erlassen. Seit dem Inkrafttreten dieses Gesetzes ist die Republik Österreich zu einer Überprüfung ihrer Bundes-Sammlungen auf NS-Entziehungen verpflichtet und gegebenenfalls zur Restitution betroffenen Eigentums.⁸⁴ Damit bekannte sich Österreich zu einer neuen Kunstrückgabepolitik, die durch Eigeninitiative und Systematik bestimmt sein sollte und im Gegensatz zu den häufig unzureichendem „Rückstellungsbemühungen“⁸⁵ steht, die die erste Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg geprägt hatten. Praktisch wurde die neue Kulturpolitik vor allem durch die Kommission für

⁷⁸ Presseüberblick Belvedere (DE), Österreichische Galerie Belvedere, https://www.belvedere.at/sites/default/files/media-directories/Belvedere_PM_KURZ_de_1.pdf [zuletzt abgerufen am 09.12.2021], S. 2.

⁷⁹ Pressemappe Belvedere (DE), Österreichische Galerie Belvedere, https://www.belvedere.at/sites/default/files/media-directories/Belvedere_PM_LANG_de_1.pdf [zuletzt abgerufen am 09.12.2021], S. 3.

⁸⁰ Blimlinger, Eva/ Schödl, Heinz: Editorial. 20 Jahre Kommission für Provenienzforschung und Kunstrückgabegesetz 1998 ... (k)ein Ende in Sicht, in: Blimlinger, Eva/ Schödl, Heinz (Hg.): ... (k)ein Ende in Sicht. 20 Jahre Kunstrückgabegesetz in Österreich (Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung, Bd. 8) Wien/Köln/Weimar 2018, S. 13.

⁸¹ Blimlinger/Schödl 2018, S. 13.

⁸² Blimlinger/Schödl 2018, S. 13. Anja Heuß führt dies noch etwas genauer aus: „1998 wurde dann das Gemälde Wally von Egon Schiele, das sich als Leihgabe des Wiener Leopold-Museums im Museum of Modern Art in New York befand, als NS-Raubkunst beschlagnahmt. Auch bei Wally handelte es sich um ein Werk aus Privatbesitz, der jedoch im Gegensatz zur Sammlung Gurlitt nicht in einer Privatsammlung verwahrt, sondern vom Sammler in ein öffentliches Museum umgewandelt worden war. Der Vorfall erregte weltweit Aufsehen und veränderte den internationalen Leihverkehr nachhaltig.“ (Heuß, Anja: Die Provenienzforschung in Deutschland und in der Schweiz, in: Kunstmuseum Bern/Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hrsg.): Bestandsaufnahme Gurlitt (Ausstellungskatalog Bern/Bonn, Kunstmuseum Bern/Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn), München 2017, S. 86).

⁸³ Blimlinger/Schödl 2018, S. 13.

⁸⁴ Blimlinger/Schödl 2018, S. 13.

⁸⁵ Blimlinger/Schödl 2018, S. 13.

Provenienzforschung umgesetzt.⁸⁶ Die Kommission für Provenienzforschung setzt sich neben den Administrator:innen⁸⁷ und Wissenschaftler:innen aus den Provenienzforscher:innen der Bundesmuseen zusammen. Frau Mayer, Provenienzforscherin am Belvedere, ist ein Gründungsmitglied der Kommission für Provenienzforschung und begleitet die Provenienzforschung an der Österreichischen Galerie Belvedere seit Anbeginn.⁸⁸

a. Ausstellungen, persönliche Besuche und Fallbeispiele

Bei dem Besuch in der Österreichischen Galerie Belvedere wurde vor allem der *Geschichterraum* im Oberen Belvedere untersucht, der im Zuge der Neuaufstellung der Schausammlung im Jahr 2018 eingerichtet worden war.⁸⁹ Er befindet sich zwischen Museumsshop und Café. (Abb. 1) Seit März 2018 wird hier, in zwei hintereinander angeordneten, miteinander verbundenen Räumen, die Geschichte des Belvederes ausgestellt.⁹⁰ Die Ausstellungsinhalte präsentieren sich auf drei Ebenen: Zeitleisten, Vitrinen und Originalwerke.⁹¹ Während sich der erste Raum der Geschichte des Belvederes zwischen 1636-1898 widmet (Abb. 2 und 3), behandelt der zweite Raum die Jahre 1899-2023 – bis 2023, da das Obere Belvedere in diesem Jahr 300 Jahre alt wird. (Abb. 4-7) Im zweiten Raum werden auf allen drei Ebenen Informationen zu den Themen NS-Vermögensentzug, Provenienzforschung und Kunstrückgabe zur Verfügung gestellt.⁹² (Abb. 8) Eine Ölskizze von Hans Makart (1840-1884), die den Titel *Einzug Karls des V. in Antwerpen* trägt, ist hier ausgestellt.⁹³ (Abb. 9) Das Belvedere nutzt dieses Exponat, um auf seine

⁸⁶ Blimlinger/Schödl 2018, S. 13.

⁸⁷ Um sprachlich alle Identitäten des Geschlechterspektrums einzubeziehen, wird das Gender-Zeichen (:) verwendet.

⁸⁸ Fehr, Katharina: Interview Nr. 1 mit Mag. Monika Mayer, Wien/München/Heidelberg, 02.11.2021 und 18.11.2021, S. 173.

⁸⁹ Berger 2019, S. 30.

⁹⁰ Berger 2019, S. 30.

⁹¹ Berger 2019, S. 30.

⁹² Berger 2019, S. 30.

⁹³ Hierbei handelt es sich um eine Vorskizze aus dem Jahr 1875 zu einem sich heute in Hamburg befindlichen Bild, das der stilistischen Epoche des Historismus zuzuordnen ist (Sammlung Online, *Einzug Karls V. in Antwerpen*, Österreichische Galerie Belvedere, [zuletzt geändert o.D.] <https://sammlung.belvedere.at/objects/47193/der-einzug-karls-v-in-antwerpen> [zuletzt abgerufen am 11.12.2021]).

Objektgeschichte einzugehen. Dies geschieht in Form eines zweiten Objektlabels, der Text darauf lautet:

„1885 erwirbt der jüdische Unternehmer Eduard von Todesco den Entwurf zu einem Monumentalgemälde Makarts für seine Galerie. Bis 1938 befindet sich die Ölskizze zum festlichen Einzug von Kaiser Karl in der Wiener Sammlung von Valerie Karplus-Lieben, der Enkelin Eduard Todescos. Das in der NS-Zeit entzogene Bild wird 1951 von der Österreichischen Galerie erworben. Nach dessen Restitution 2013 gelingt der Rückkauf von den Rechtsnachfolger_Innen nach Valerie Karplus-Liebens.“⁹⁴ (Abb. 10)

Das Label gibt in einem kurzem, aber dicht mit Informationen zur Provenienz gespickten Text, die Provenienz des Gemäldes an. Zusätzlich sind über den klassischen Audio-Guide, neben allgemeinen Informationen zum Werk, auch Informationen zur Provenienz hörbar, die identisch sind zu den Angaben auf dem Label. Auch über die App *Smartify* gibt es, nach erfolgreicher Installation auf dem Smartphone und scannen des QR-Codes, welcher sich auf dem Objektlabel befindet, die Möglichkeit, mehr über das Gemälde und seinen Künstler zu erfahren. In der App sind allerdings keine Informationen zur Provenienz des Gemäldes zu finden, es besteht aber die Möglichkeit, über die App direkt in die *Sammlung Online* des Belvederes weitergeleitet zu werden, auf die Werkseite des Gemäldes. (Abb. 11) Hier lassen sich die exakten Provenienzangaben nachlesen. Genauer wird noch in b. darauf eingegangen werden.

Im gleichen Raum befand sich, wie Berger in ihrem Artikel berichtet, das Portrait von Bruno Grimschitz, welcher Direktor der Österreichischen Galerie in den Jahren 1938-1945 war.⁹⁵ Sie berichtet, dass neben dem Portrait auf einem Objektlabel gestanden habe: „Die Erweiterung der Sammlung in der Zeit des Nationalsozialismus beruhte in erheblichen Ausmaß auf der Entziehung jüdischen Besitzes.“⁹⁶ Dieses Bild war leider nicht auffindbar. Es hätte das Werk Makarts und seine Restitution sowie die Rückerwerbung durch das Belvedere kontextualisieren können.

Es gibt allerdings die Zeitleiste, die Informationen bietet, die den historischen Kontext herstellen, den es braucht, um die dauerhafte Sichtbarmachung von

⁹⁴ Objektlabel, Einzug Karls des V. in Antwerpen, Geschichterraum Oberes Belvedere, Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2021.

⁹⁵ Berger 2019, S. 31.

⁹⁶ Berger 2019, S. 31.

Provenienzforschung in einem Museum zu etablieren. Unter dem Jahr 1938 wird der „Anschluss“ Österreichs an das nationalsozialistische Deutsche Reich“ genannt. Auch die Amtsenthebung des damaligen Direktors der Österreichischen Galerie Belvedere, Martin Haberditzl, durch die Nationalsozialisten wird erwähnt, sowie dessen Nachfolge durch Bruno Grimschitz, der Mitglied der NSDAP war. (Abb. 12) Zusätzlich gibt es einen kleinen Bildschirm, der historische Videoaufnahmen zeigt, wie beispielsweise einen Ausschnitt aus der Deutschen Wochenschau von 1941. (Abb. 13) Macht man einen kleinen Sprung in das Jahr 1998, thematisiert die Zeitleiste den Erlass des Österreichischen Kunstrückgabegesetzes⁹⁷ und den damit verbundenen Beginn der Provenienzforschung in der Österreichischen Galerie Belvedere. Hier wird die Restitution der fünf Klimt Gemälde an die Erben nach Altmann, inklusive eines Fotos des berühmtesten Portraits von Adele Bloch-Bauer I erwähnt. (Abb. 14 und 15)

Monika Mayer ist Historikerin und Leiterin der Provenienzforschung und des Archivs an der Österreichischen Galerie Belvedere und baut dort seit den 1990er Jahren das Archiv und die Künstler:innendokumentation auf. Sie erforscht gemeinsam mit ihrer Kollegin Katinka Grätzer-Baumgärtner, die als Archivarin und Provenienzforscherin im Museum seit 2007 tätig ist, die Provenienzen der Objekte. Ich interviewte beide zum Zweck meiner Untersuchung.⁹⁸ Frau Mayer beschreibt die Anfänge der Provenienzforschung am Belvedere nach dem Erlass des Kunstrückgabegesetzes als eine Riesenherausforderung.⁹⁹ Das Belvedere sei durch den Fall *Portrait Wally* von Egon Schiele, von Anfang an mitten im Geschehen gewesen.¹⁰⁰ Frau Mayer ist zudem auch eines der Gründungsmitglieder der im

⁹⁷ Konkret und knapp wird das Bundesgesetz von Brunbauer-Ilić beschrieben: „Das Bundesgesetz über die Rückgabe von Kunstgegenständen aus den Österreichischen Bundesmuseen und Sammlungen vom 4. Dezember 1998 besteht aus sechs Paragraphen. Es regelt die Rückgabe von Kunstgegenständen aus den österreichischen Bundesmuseen und Sammlungen, wozu auch die Sammlungen der Bundesmobilenverwaltung gemäß dem § 1 KRG zählen. Österreich hat mit der Erlassung des KRG einen wichtigen Beitrag im Umgang mit gestohlener Kunst geleistet und zur internationalen Förderung der Restitution beigetragen.“ (Brunbauer-Ilić, Anna Maria: Kulturgut und Provenienzforschung im Fokus nationalen und internationalen Kunstrechts, Wien u.a. 2019, S. 232).

⁹⁸ Fehr, Katharina: Interview Nr. 1 mit Mag. Monika Mayer, Wien/München/Heidelberg, 02.11.2021 und 18.11.2021 und Fehr Katharina: Interview Nr. 2 mit Katinka Grätzer-Baumgärtner, Wien/München/Heidelberg, 02.11.2021.

⁹⁹ Fehr, Katharina: Interview Nr. 1 mit Mag. Monika Mayer, Wien/München/Heidelberg, 02.11.2021 und 18.11.2021.

¹⁰⁰ Fehr, Katharina: Interview Nr. 1 mit Mag. Monika Mayer, Wien/München/Heidelberg, 02.11.2021 und 18.11.2021.

März 1998 ins Leben gerufenen Kommission für Provenienzforschung.¹⁰¹ Sie beschreibt die Situation als schwierig, aufgrund der damals noch wenig erschlossenen Quellenbestände und deren schlechten Zugänglichkeit.¹⁰² Sie weist auf die Entwicklung der Sichtbarmachung der Provenienzen im digitalen Bereich hin, was sich in b. noch umfangreich zeigen wird.¹⁰³ Auch einen großen medialen Druck beschreibt sie: „Das hat mit der Beschlagnahme der Wally aus dem Leopoldmuseum begonnen in New York, dann standen auf einmal amerikanische Drehteams bei uns im Belvedere.“¹⁰⁴ Kurz darauf forderte der Fall Bloch-Bauer die Provenienzforscher:innen des Belvederes „mit voller Vehemenz“¹⁰⁵ heraus.¹⁰⁶ Frau Mayer assoziiert diese erste Zeit mit positiven Erinnerungen, es sei eine „wahnsinnig spannende, aufregende Zeit“¹⁰⁷ gewesen. Es sei aber nicht angenehm gewesen „immer an vorderster Front“¹⁰⁸ zu arbeiten, medial sei dies oft unangenehm gewesen. Mayer resümiert über diese Zeit: „Aber es war, glaube ich, für uns auch ganz toll, in dieser herausfordernden Situation, denn wir haben in einer gewissen Weise Neuland betreten.“¹⁰⁹ Parallelen zu der Frühphase der Provenienzforschung am Belvedere zieht Frau Mayer zum Fall Gurlitt.¹¹⁰

Neben den zwei bereits genannten Ebenen, den Originalen und der Zeitleiste, sollen nun die Vitrinen, die im Geschichterraum aufgestellt sind, in den Blick

¹⁰¹ Fehr, Katharina: Interview Nr. 1 mit Mag. Monika Mayer, Wien/München/Heidelberg, 02.11.2021 und 18.11.2021.

¹⁰² Fehr, Katharina: Interview Nr. 1 mit Mag. Monika Mayer, Wien/München/Heidelberg, 02.11.2021 und 18.11.2021.

¹⁰³ Fehr, Katharina: Interview Nr. 1 mit Mag. Monika Mayer, Wien/München/Heidelberg, 02.11.2021 und 18.11.2021.

¹⁰⁴ Fehr, Katharina: Interview Nr. 1 mit Mag. Monika Mayer, Wien/München/Heidelberg, 02.11.2021 und 18.11.2021.

¹⁰⁵ Fehr, Katharina: Interview Nr. 1 mit Mag. Monika Mayer, Wien/München/Heidelberg, 02.11.2021 und 18.11.2021.

¹⁰⁶ Fehr, Katharina: Interview Nr. 1 mit Mag. Monika Mayer, Wien/München/Heidelberg, 02.11.2021 und 18.11.2021.

¹⁰⁷ Fehr, Katharina: Interview Nr. 1 mit Mag. Monika Mayer, Wien/München/Heidelberg, 02.11.2021 und 18.11.2021.

¹⁰⁸ Fehr, Katharina: Interview Nr. 1 mit Mag. Monika Mayer, Wien/München/Heidelberg, 02.11.2021 und 18.11.2021.

¹⁰⁹ Fehr, Katharina: Interview Nr. 1 mit Mag. Monika Mayer, Wien/München/Heidelberg, 02.11.2021 und 18.11.2021.

¹¹⁰ Fehr, Katharina: Interview Nr. 1 mit Mag. Monika Mayer, Wien/München/Heidelberg, 02.11.2021 und 18.11.2021.

genommen werden. Die Vitrine 2.1 widmet sich dem *Museum in der NS-Zeit unter der Direktion von Bruno Grimschitz, 1938-1945*. Für diese Untersuchung wurden die Vitrinen mit ihren Inhalten so gut wie möglich vor Ort fotografiert.¹¹¹ Die Themenüberschriften, die kleinen Informationstexte und die Beschriftungen der einzelnen Inhalte der Vitrine wurden notiert und dann zusammen mit den von mir angefertigten Fotografien zu einer Übersicht der Vitrine zusammengefügt, um einen Eindruck der Inhalte zu vermitteln, diese für die Untersuchung als Material miteinander zu können und nachvollziehbar zu machen. (Abb. 16)

Der Inhalt der Vitrine setzt sich aus Archivmaterial, historischen Fotografien und einem Katalog zur Gustav-Klimt-Ausstellung des Jahres 1943 zusammen: 1 Bruno Grimschitz, Personenstandesblatt, 1945, Österreichisches Staatsarchiv; 2 Bericht von Bruno Grimschitz an das Unterrichtsministerium, 1938; 3 Brief von Bruno Grimschitz an Franz Martin Haberditzl, 1938, Privatbesitz; 4 Katalog zur Gustav-Klimt-Ausstellung 1943, Ausstellungshaus Friedrichstraße/ehemals Secession; 5 Einblick in die Gustav-Klimt-Ausstellung 1943, Foto: Künstlerhausarchiv; 6 Dank schreiben der Reichsstatthalterei an Bruno Grimschitz, 1943; 7 Maßnahmen zur Bergung von Kunstwerken, 1943; 8 Unterzeichnung des Dreimächtepaktes im Oberen Belvedere, 1940, Foto: Heinrich Hoffman/Ullstein Bild/picturedesk.com; 9 Schreiben des Reichsstatthalters zum totalen Kriegseinsatz, 1944; 10 Brief von Bruno Grimschitz an Fritz Novotny, 1944.

Exemplarisch soll nun auf den Bericht von Bruno Grimschitz an das Unterrichtsministerium aus dem Jahr 1938 eingegangen werden.¹¹² (Abb. 17) Bruno Grimschitz schreibt hier folgendes: „1) Schließung der Modernen Galerie [...], 2) Entfernung der Gemälde jüdischer Künstler [...], 3) Entfernung der Gemälde ausländischer Künstler aus der Galerie des 19. Jahrhunderts [...]“¹¹³ Die Bilder der Modernen Galerie wurden, wie Grimschitz in diesem Schreiben mitteilt, im Obergeschoss magaziniert, die Gemälde jüdischer Künstler wurden in Depots verwahrt, aber in Punkt 3, in dem es um die Entfernung der Gemälde ausländischer Künstler aus der Galerie des 19. Jahrhundert geht, führt er wichtige Gründe an, warum dies

¹¹¹ Die Qualität der Fotografien ist bedauerlicherweise nicht optimal. Leider verfügt die Presseabteilung des Belvederes über keine Aufnahmen. Aus diesem Grund mussten die Fotografien durch die Scheiben der Vitrinen eigenständig aufgenommen werden.

¹¹² Bericht von Bruno Grimschitz an das Unterrichtsministerium, 1938, Archivsignatur o.A. Die Archivalie liegt als Faksimile in der Vitrine 2.1 aus. Dort wurden leider keine Angaben zu dem betreffenden Archiv und der Archivsignatur gemacht.

¹¹³ Bericht von Bruno Grimschitz an das Unterrichtsministerium, 1938, Archivsignatur o.A.

nicht ginge.¹¹⁴ So nennt er beispielsweise die Meisterwerke der französischen Malerei, für die es keinen Ersatz gäbe. Er argumentiert weiter, dass auch eine Umbenennung in die „österreichische nationale Galerie“¹¹⁵ nicht sinnvoll sei, da in der Konsequenz auch die Werke deutscher Künstler ausgeschlossen werden müssten.¹¹⁶ Interessant ist, dass er auch die „geringen Bestände ausländischer Schöpfung [...]“¹¹⁷ als nicht entbehrlich ansieht, da sie „[...] - als Querschnitt durch das Europäische - nur im Zusammenhang mit dem Hauptteil der Galerie des 19. Jahrhunderts: den Werken der österreichischen Kunst“¹¹⁸ darstellten. Man könnte den Eindruck bekommen, dass Grimschitz einerseits den ideologisch bedingten Anforderungen der Nationalsozialisten folgt, andererseits versucht, die Diversität der Sammlung zu wahren. Die Vitrine 2.1 zeigt eindrücklich, wie ein Museum durch die nationalsozialistische Herrschaft und deren Kulturpolitik beeinflusst werden konnte. Das Belvedere stellt mit den Archivunterlagen auf transparente Weise dar, wie dies von statten ging, kontextualisiert Personen und Vorgänge durch die Verwendung von historischen Aufnahmen und Passbildern, wie beispielsweise das von Bruno Grimschitz. Damit gibt sie den beteiligten Personen Gesichter, aber lässt die Personen, so wie im Fall von Grimschitz, für sich selbst sprechen. Auf diese Weise werden komplexe Inhalte für den Besucher erfassbar gemacht und ein Einblick in die Quellen, die in der Provenienzforschung genutzt werden, wird geschaffen.

Die zweite Vitrine, die in dieser Untersuchung näher betrachtet wird, ist die Vitrine 3.2 (Abb. 18). Diese widmet sich der Kunstrückgabe seit 1999/ dem Fall Bloch-Bauer. In der Vitrine wird zum Fall Bloch-Bauer ein Faksimile des Testaments von Adele Bloch-Bauer ausgelegt und Beispiele für die Rezeption des Falls in der Literatur und Film gezeigt. Zudem wird noch ein weiteres Beispiel anhand eines ein Fotos aufgemacht, auf dem die Familie Mahler im Jahr 2007 zu sehen ist, an die das Bild *Sommernacht* von Edvard Munch restituiert wurde. Auch die noch offenstehende Restitution einer Druckschrift Erich Biens wird durch die Ausstellung der

¹¹⁴ Bericht von Bruno Grimschitz an das Unterrichtsministerium, 1938, Archivsignatur o.A.

¹¹⁵ Bericht von Bruno Grimschitz an das Unterrichtsministerium, 1938, Archivsignatur o.A.

¹¹⁶ Bericht von Bruno Grimschitz an das Unterrichtsministerium, 1938, Archivsignatur o.A.

¹¹⁷ Bericht von Bruno Grimschitz an das Unterrichtsministerium, 1938, Archivsignatur o.A.

¹¹⁸ Bericht von Bruno Grimschitz an das Unterrichtsministerium, 1938, Archivsignatur o.A.

Original-Druckschrift in der Vitrine und der Vergrößerung des Exlibris von Erich Bien transparent und für eventuell anspruchsberechtigte Erben sichtbar gemacht.

Bedauerlicherweise gibt es zum Geschichterraum im Oberen Belvedere weder einen Flyer noch ein Booklet, die den Raum inhaltlich einbetten würden. Ebenso wenig existiert eine digitale Entsprechung, die seine Inhalte vor/nach dem Besuch zur Verfügung stellen würde.

Was es allerdings gibt, ist eine Broschüre des Research Center, die im Oberen Belvedere an verschiedenen Stellen ausliegt. Die Broschüre stellt das Research Center vor.¹¹⁹ Das Research Center versammelt neben der Bibliothek und dem Archiv auch die Provenienzforschung unter seinem Dach. Diese wird in der Broschüre wie folgt beschrieben: „Aufgrund des österreichischen Kunstrückgabegesetzes von 1998 werden jene rund 5.400 Kunstwerke, die vor 1945 entstanden sind und seit 1933 erworben wurden, systematisch auf ihre Herkunft geprüft.“¹²⁰ (Abb. 19 und 20)

b. Präsentation der Provenienzforschung und deren Ergebnisse auf der Website, Online-Kataloge, Recherchesysteme und Spezialdatenbanken

Die Provenienzforschung wird im Belvedere auch auf der Website dauerhaft sichtbar gemacht: Unter dem Reiter *Forschung* gelangt man auf die Seite des Bereichs Forschung. (Abb. 21 und 22) Da das Belvedere ein Bundesmuseum ist, wird es hier als „wissenschaftliche Anstalt öffentlichen Rechts definiert“¹²¹. Provenienzforschung wird in dem kleinen Text, der den Bereich Forschung beschreibt, nicht wörtlich genannt. Die Provenienzforschung wird unter der Kategorie Forschungsprojekte verortet, die Forschungsaufgaben der Provenienzforschung erläutert und kurz zusammengefasst, was bisher erreicht wurde.¹²² (Abb. 23) Klickt man auf *mehr dazu* gelangt man auf eine neue Seite, auf der die Provenienzforschung

¹¹⁹ Das Research Center „widmet sich der Dokumentation, Erschließung und Erforschung österreichischen Kunstschaffens im internationalen Kontext – vom Mittelalter bis zur Gegenwart.“, (Österreichische Galerie (Hrsg.): Broschüre des Research Centers).

¹²⁰ Österreichische Galerie Belvedere (Hrsg.): Broschüre des Research Centers, o.D.

¹²¹ Forschung, Österreichische Galerie Belvedere, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.belvedere.at/forschung#Forschungsprojekte> [zuletzt abgerufen am 11.12.2021], Abs. 1

¹²² Forschung, Österreichische Galerie Belvedere, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.belvedere.at/forschung#Forschungsprojekte> [zuletzt abgerufen am 11.12.2021]. Was bisher erreicht wurde, wird kurz erläutert: „Seit 1999 wurden dem Kunstrückgabebeirat zahlreiche Provenienzdosiers, ein Provenienzbericht zu den Beständen der Bibliothek sowie ein, [v]orläufiger Gesamtbericht‘ vorgelegt.“, Abs. 5.

nochmal knapp mit einem Einführungstext beschrieben wird, der sich im Wesentlichen nicht von den Angaben auf der Broschüre und dem Text, der die Provenienzforschung schon auf der vorherigen Seite beschrieben hat, unterscheidet. Die einzige Ergänzung ist die folgende Anmerkung: „Der Abschluss dieser Forschungsarbeit ist derzeit nicht absehbar.“¹²³ (Abb. 24)

Auf dieser Seite wird die Provenienzforschung in drei Bereiche unterteilt: Provenienzdossiers, Provenienzdatenbank und Restitution.¹²⁴ Diese werden nacheinander mit kurzen Erläuterungstexten vorgestellt: Unter dem Punkt Provenienzdossiers wird auf der Website des Belvederes erklärt, dass die Provenienzdossiers, die das Belvedere erstellt, an die Kommission für Provenienzforschung weitergegeben und über diese dann an den Kunstrückgabebeirat des Bundeskanzleramts gelangen. Dieser kann Empfehlungen zur Restitution von Kunstwerken aussprechen.¹²⁵ Hier werden sehr präzise Angaben gemacht: „Der Beirat empfahl in 46 Fällen, die 70 Kunstwerke und 6 Druckschriften betrafen, die Restitution; 59 dieser Kunstwerke wurden mittlerweile auch den Rechtsnachfolgern der ehemaligen Eigentümer übergeben, die übrigen verbleiben bis zur Erbenfeststellung im Museum.“¹²⁶ Die in der Öffentlichkeit wohl bekanntesten Fälle werden namentlich genannt. Zu „diesen Fällen zählen sowohl die mittlerweile restituierten fünf Klimt-Bilder aus der Sammlung Bloch-Bauer als auch Edvard Munchs Sommernacht am Strand aus der Sammlung Mahler-Werfel.“¹²⁷ (Abb. 25)

Unter dem Punkt Provenienzdatenbank wird erläutert, dass die Rechercheergebnisse in die Sammlungsdatenbank *The Museum System (TMS)*, in eine eigens angepasste Maske eingepflegt werden, um die Nachvollziehbarkeit der Archiv-

¹²³ Provenienzforschung, Österreichische Galerie Belvedere, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.belvedere.at/forschung/provenienzforschung> [zuletzt abgerufen am 11.12.2021], Abs. 1.

¹²⁴ Provenienzforschung, Österreichische Galerie Belvedere, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.belvedere.at/forschung/provenienzforschung> [zuletzt abgerufen am 11.12.2021].

¹²⁵ Provenienzforschung, Österreichische Galerie Belvedere, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.belvedere.at/forschung/provenienzforschung> [zuletzt abgerufen am 11.12.2021], Abs. 2.

¹²⁶ Provenienzforschung, Österreichische Galerie Belvedere, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.belvedere.at/forschung/provenienzforschung> [zuletzt abgerufen am 11.12.2021], Abs. 2.

¹²⁷ Provenienzforschung, Österreichische Galerie Belvedere, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.belvedere.at/forschung/provenienzforschung> [zuletzt abgerufen am 11.12.2021], Abs. 2.

und Literaturrecherche zu gewährleisten.¹²⁸ Die Kategorisierung/Klassifizierung laut Kunstrückgabegesetz wird im Text darunter erläutert. Die vier Kriterien lauten „unbedenklich“, „bedenklich“, „offen – kein Hinweis auf Bedenklichkeit“ und „offen“.¹²⁹ (Abb. 26) Die Kategorien werden in leicht verständlicher Sprache erläutert, sodass auch der Laie sich ein Bild von den Kategorien machen kann.

Auf den Punkt Provenienzdatenbank folgt etwas, was Frau Gratzner-Baumgärtner wie folgt in unserem Interview beschrieb: „Wir haben auf unserer Belvedere-Homepage eine Auflistung, welche Werke schon restituiert wurden und an wen. Vor rund drei Monaten haben wir diese Informationen mit Abbildungen der restituierten Werke versehen und es gibt eine Verknüpfung zu den jeweiligen Beschlüssen, die von der Seite der Kommission ausgehen. Die optische Gestaltung ist ein Zeitstrahl und die Beschlüsse sind unter der jeweiligen Rückgabe zu finden.“¹³⁰ Auch das in a. bereits erwähnte Werk von Hans Makart findet in diesem Zeitstrahl, bei den im Jahr 2013 restituierten Werken, seinen Platz. Versehen ist es mit folgenden Informationen:

„Makart, Hans: Einzug Karls V. in Antwerpen, Inv.-Nr. 4453. Das Gemälde wurde 2013 vom Belvedere wieder erworben und neu inventarisiert.“¹³¹ (Abb. 27)

Am Ende der Zeitleiste sind die Bilder aufgelistet, für die der Kunstrückgabebeirat eine Empfehlung ausgesprochen hat, bei denen die Restitution aber noch aussteht. Hier lässt sich auch der Beiratsbeschluss als PDF abrufen.

Die Österreichische Galerie Belvedere verfügt zudem über eine Online-Sammlung. Die *Sammlung Online* umfasst fast die Hälfte der Sammlung des Belvederes.¹³² Betont wird im kleinen Einführungstext, dass die Sammlung Online laufend

¹²⁸ Provenienzforschung, Österreichische Galerie Belvedere, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.belvedere.at/forschung/provenienzforschung> [zuletzt abgerufen am 11.12.2021], Abs. 3.

¹²⁹ Provenienzforschung, Österreichische Galerie Belvedere, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.belvedere.at/forschung/provenienzforschung> [zuletzt abgerufen am 11.12.2021], Abs. 3.

¹³⁰ Fehr, Katharina: Interview Nr. 2 mit Katinka Gratzner-Baumgärtner, Wien/München/Heidelberg, 02.11.2021.

¹³¹ Provenienzforschung, Zeitleiste, Gemälde *Einzug Karls des V. in Antwerpen*, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.belvedere.at/forschung/provenienzforschung> [zuletzt abgerufen am 19.12.2021], Abs. 4.

¹³² Sammlung Online, Österreichische Galerie Belvedere, [zuletzt geändert am o.D.] <https://sammlung.belvedere.at/> [zuletzt abgerufen am 11.12.2021], Abs. 1.

erweitert wird und die Angaben regelmäßig aktualisiert werden.¹³³ Sucht man nun in der Suchleiste das Gemälde von Makart, gelangt man auf eine neue Seite, auf der Informationen zum Werk, Standort und die Angaben zur Provenienz versammelt sind.¹³⁴ (Abb. 28) Die einzelnen Stationen der Provenienz werden mit einem horizontalen Strich voneinander getrennt. Im Vergleich zu den Angaben auf dem Objektlabel, in Fließtextformat, werden die Provenienzangaben in der Sammlung Online nur aufgelistet.

Eine weitere zur Verfügung gestellte Ressource in Bezug auf die Sichtbarmachung von Provenienzforschung und Quellen, die bei der Provenienzforschung genutzt werden, findet man auf der Website des Belvederes: die Digitalisate der Ausstellungskataloge der 31. und 32. Ausstellung im Oberen Belvedere, in denen auch die Neuerwerbungen der Jahre 1941 und 1942 gelistet sind.¹³⁵ (Abb. 29-33) Diese Digitalisate können die Provenienzforschung enorm erleichtern, auch für Personen die nicht zur Institution gehören, da Hürden in Recherchevorgängen so systematisch abgebaut werden.

c. gedruckte Kataloge und Print-Publikationen

Bereits 2009 schreibt Monika Mayer einen Text, der die Provenienzforschung im Belvedere jenseits von Klimt thematisiert.¹³⁶ Sie resümiert zu Beginn des Textes die bisherigen prominenten Restitutionsfälle am Belvedere.¹³⁷ Mayer weist im Anschluss auf die Problematik einer medialen Verdrängung der Provenienzforschung an der Österreichischen Galerie, aber auch bei anderen österreichischen Institutionen, durch diese Fälle hin.¹³⁸ Das Anliegen, welches Sie in Ihrem Text verfolgt,

¹³³ Sammlung Online, Österreichische Galerie Belvedere, [zuletzt geändert am o.D.] <https://sammlung.belvedere.at/>? [zuletzt abgerufen am 11.12.2021], Abs. 1.

¹³⁴ Sammlung Online, Österreichische Galerie Belvedere, [zuletzt geändert am o.D.] <https://sammlung.belvedere.at/>? [zuletzt abgerufen am 11.12.2021], Abs. 1.

¹³⁵ Kat. Ausst. Neuerwerbungen der Österreichischen Galerie 1941 (XXXI. Ausstellung im Oberen Belvedere), hrsg. von Österreichische Galerie Belvedere/Grimschitz, Bruno, <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1451399825221/1/> [zuletzt abgerufen am 11.12.2021]; Kat. Ausst. Neuerwerbungen der Österreichischen Galerie 1942 (XXXII. Ausstellung im Oberen Belvedere), hrsg. von Österreichische Galerie Belvedere/Grimschitz, Bruno, <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1451399995244/1/> [zuletzt abgerufen am 11.12.2021].

¹³⁶ Mayer Monika: Jenseits von Klimt. Zur Provenienzforschung in der Österreichischen Galerie Belvedere, in: Anderl, Gabriele (Hrsg.): Wesentlich mehr Fälle als angenommen 1 (2009), S. 93-106.

¹³⁷ Mayer 2009, S. 93. Als prominente Restitutionsfälle nennt Frau Mayer beispielsweise den Fall Bloch-Bauer und den Fall Mahler-Werfel.

¹³⁸ Mayer 2009, S. 94.

ist einen Überblick über die letzten 10 Jahre der Provenienzforschung am Belvedere zu geben und deren Zukunft.¹³⁹

Im Jahr 2016 erscheint außerdem in einem vom Belvedere herausgegeben Bildband ein weiterer Beitrag¹⁴⁰ von Mayer, welcher den Titel „*Verlust“ als Gewinn. Anmerkungen zu Provenienzforschung und Kunstrückgabe* trägt. Der Text hat die Restititionen im Zusammenhang mit den alliierten Rückstellungsgesetzen, die nach dem Zweiten Weltkrieg durchgeführt wurden, zum Gegenstand.¹⁴¹ Mayer thematisiert auch die nach dem „Anschluss“¹⁴² Österreichs an das Deutsche Reich im Jahr 1938 betriebene Erwerbspolitik unter dem bereits genannten Direktor Grimshitz.¹⁴³ Hierbei wird offen und schonungslos von einer „aktive[n] Ausnützung der geänderten Machtverhältnisse [...]“¹⁴⁴ gesprochen, als auch von der daraus resultierenden „offensive[n] Erwerbspolitik [...] die in direktem Zusammenhang mit der Enteignung ‚jüdischer‘ Kunstsammlungen durch das NS-Regime zu sehen ist.“¹⁴⁵ Im Anschluss thematisiert Mayer das 1998 erlassene Kunstrückgabegesetz sowie dessen Wirkungsbereich.¹⁴⁶ Deren aktuellen Provenienzforschungsergebnissen zum Dank sei es möglich, „das besondere Ausmaß und die Planmäßigkeit des NS-Kunstraubs in Österreich sowie die unsensible Haltung in der Erwerbspolitik der Museen nach 1945 [...]“¹⁴⁷ belegen zu können. Mit Bezug auf den Code of Ethics der ICOM erklärt Mayer, wie die Provenienzforschung am Belvedere mittels

¹³⁹ Mayer 2009, S. 94. Frau Mayer gliedert ihren Text in folgende Sinnabschnitte: „Zur Geschichte der Österreichischen Galerie Belvedere, [...] Zur Provenienzforschung, [...] Zur Quellenlage, [...] Zur Rückgabe von Kunstwerken der Österreichischen Galerie Belvedere seit 1998, [...] Fallbeispiele, [...] Zusammenfassung und Ausblick“ (Mayer 2009, S. 94-106). Auch das damalige „Endziel“ der Provenienzforschung, welches Elisabeth Gehrler, damalige Bundesministerin, definierte, zitiert Mayer aus dem Restitutionsbericht von 2000/2001. Das Ziel ist „[...] die Klarstellung aller Erwerbungen und Zugänge in den Bundesmuseen und Sammlungen zwischen 1938-1945 sowie nach dem Zweiten Weltkrieg hinsichtlich nachweisbarer oder vermuteter bedenklicher Provenienzen.“ (Zitiert nach Mayer 2009, S. 6).

¹⁴⁰ Mayer, Monika: „Verlust“ als Gewinn. Anmerkungen zu Provenienzforschung und Kunstrückgabe, in: Belvedere Wien (Hrsg.): Das Belvedere. Mehr als ein Museum, Wien 2016, S. 166-169.

¹⁴¹ Mayer 2016, S. 166. Es wurden 12 Kunstwerke an ihre eigentlichen Eigentümer restituiert, „[...] Kunstwerke u.a. von Johann Georg Platzer, Emil Jakob Schindler oder Ferdinand Georg Weinmüller, die in der NS-Zeit erworben worden waren [...]“

¹⁴² Mayer 2016, S. 166.

¹⁴³ Mayer 2016, S. 166.

¹⁴⁴ Mayer 2016, S. 166.

¹⁴⁵ Mayer 2016, S. 166.

¹⁴⁶ Mayer 2016, S. 166.

¹⁴⁷ Mayer 2016, S. 166.

erstellten Dossiers, zu Objekten mit bedenklichen Objektgeschichten umgesetzt wird.¹⁴⁸ Mit dem Bezug auf den ICOM markiert sie klar, dass die Provenienzforschung am Belvedere als eine der wesentlichen musealen Aufgaben verstanden wird. Sie thematisiert in diesem Zusammenhang auch die prominentesten Restitutionsfälle, die bereits in a. näher beleuchtet wurden.¹⁴⁹ Hier ist die Rede von einer Überschattung der Forschungsleistungen im Bereich der Provenienzforschung durch solche prominenten Restitutionsfälle.¹⁵⁰ Dieses hier formulierte Bedauern thematisierten sowohl Frau Mayer als auch Frau Gratzler-Baumgärtner in beiden Interviews.¹⁵¹ Frau Gratzler-Baumgärtner weist in unserem Interview in diesem Zusammenhang auf folgendes hin: „Es wurde ein Geschichterraum durch das Archiv zusammengestellt, um die Geschichte des Hauses für Besuchende sichtbar zu machen. Innerhalb dieses Geschichterraums haben wir auch eine Vitrine nur zum Thema Restitution gestaltet. Dort haben wir neben dem sehr bekannten Beispiel für eine Rückgabe, nämlich Klimt, eine Sammlung von Druckschriften skizziert, auf die wir durch einen Besitzerstempel in einem Buch gestoßen sind. Dadurch vergrößern wir das Spektrum der geleisteten Provenienzforschung für die Besucher:innen.“¹⁵²

Als Kristallisationspunkte der Recherchetätigkeit im Bereich Provenienzforschung am Belvedere werden von Mayer in ihrem Text 2016 die Überprüfungen des Klimt- und Schiele-Bestands genannt.¹⁵³ Am Ende des Textes hebt Frau Mayer etwas Wichtiges hervor: Sie spricht von einer „Zäsur in der Geschichte des Museums auch in ethischer Hinsicht“¹⁵⁴. Diese Zäsur sei durch das kritische Hinterfragen der eigenen Sammlungspolitik als auch den Restititionen entstanden.¹⁵⁵ Auch auf den kausalen Zusammenhang mit dem österreichischen Kunstrückgabegesetz von

¹⁴⁸ Mayer 2016, S. 166. Meier bezieht sich in ihrem Text dezidiert auf den Code of Ethics der ICOM: „Der *Code of Ethics* des Internationalen Museumsbundes ICOM nennt als eine der wesentlichen musealen Aufgaben die Erforschung der Provenienz eines Objektes.“

¹⁴⁹ Mayer 2016, S. 168.

¹⁵⁰ Mayer 2016, S. 168.

¹⁵¹ Fehr, Katharina: Interview Nr. 1 mit Mag. Monika Mayer, Wien/München/Heidelberg, 02.11.2021 und 18.11.2021. So auch in Interview Nr. 2 mit Katinka Gratzler-Baumgärtner, Wien/München/Heidelberg, 02.11.2021.

¹⁵² Fehr, Katharina: Interview Nr. 2 mit Katinka Gratzler-Baumgärtner, 02.11.2021.

¹⁵³ Mayer 2016, S. 168.

¹⁵⁴ Mayer 2016, S. 168.

¹⁵⁵ Mayer 2016, S. 168.

1998 wird erneut Bezug genommen.¹⁵⁶ Das Gemälde *Einzug Karls des V. in Antwerpen* befindet sich heute rechtmäßig im Belvedere, da es im Anschluss der Restitution an die Erben von der Österreichischen Galerie zurückgekauft wurde. Das Gemälde wird als Beispiel für einen geglückten Rückkauf durch das Museum angeführt. Frau Mayer schreibt in ihrem Text 2016 folgendes über solche Werke: Sie werden als „rare Zeugnisse der von den Nationalsozialisten in Wien ‚vernichteten‘ Sammlerkultur vor 1938“¹⁵⁷ verortet und erhalten so eine zusätzliche Funktion, als Erinnerungsgegenstände.

Neben diesem Text gibt es auch gemeinsam verfasste Texte von Mayer und Gratzner-Baumgärtner, wie beispielsweise in der Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung.¹⁵⁸ Die Publikationen der beiden Provenienzforscherinnen zeichnen sich durch eine ausführliche Darlegung der historischen Vorbedingungen für die Provenienzforschung am Belvedere aus, als auch durch einen kritischen und ehrlichen retrospektiven Blick, ohne Scheuklappen. Die Ergebnisse und Methoden werden intensiv reflektiert und machen auch die Provenienzforschung am Belvedere für den Leser erfassbar und verständlich.¹⁵⁹ Etwas enttäuschend ist, dass in dem Bildband¹⁶⁰ aus dem Jahr 2019, der von Stella Rollig, Generaldirektorin des Belvedere seit 2017, mitherausgegeben wurde, keine der restituierten und vom Belvedere rückgekauften Werke, Erwerbsangaben, oder auch nur die Provenienzforschung als Thema an sich, enthalten sind.¹⁶¹ Frau Mayer machte aber im Interview deutlich, dass kurze Angaben zur Herkunft und dem Erwerb der Objekte durchaus von der Direktion gewünscht seien und problematische und bedenkliche Provenienzen als Fakten offen angesprochen werden.¹⁶²

¹⁵⁶ Mayer 2016, S. 168.

¹⁵⁷ Mayer 2016, S. 168.

¹⁵⁸ Gratzner-Baumgärtner, Katinka/Mayer, Monika: 20 Jahre Provenienzforschung in der Österreichischen Galerie Belvedere, in: Blimlinger, Eva/ Schödl, Heinz (Hg.): ... (k)ein Ende in Sicht. 20 Jahre Kunstrückgabegesetz in Österreich (Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung, Bd. 8) Wien/Köln/Weimar 2018, S. 93-95.

¹⁵⁹ Vgl. Gratzner-Baumgärtner/Mayer 2018, S. 93-95. Siehe auch: Mayer 2016, S. 166-169.

¹⁶⁰ o.V. Personalien. Stella Rollig als Belvedere-Generaldirektorin bis 2027 wiederbestellt, in: DerStandard 01.10.2021, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.derstandard.de/story/2000130100649/stella-rollig-als-belvedere-generaldirektorin-wiederbestellt> [zuletzt abgerufen am 19.12.2021], Abs. 2.

¹⁶¹ Johannsen, Rolf H./Rollig Stella (Hrsg.): Belvedere Sammlungsführer, Wien 2019.

¹⁶² Fehr, Katharina: Interview Nr. 1 mit Mag. Monika Mayer, Wien/München/Heidelberg, 02.11.2021 und 18.11.2021.

d. Presse und Öffentlichkeitsarbeit

Neben der Präsentation der Provenienzforschung auf der Website steht das Belvedere auch mit der Presse in intensivem Austausch. Frau Mayer berichtete im Interview davon, als ich nachfragte, ob die Sichtbarmachung von Provenienzforschungsergebnissen auch ein Echo in den Medien bewirke, dass es in den letzten 20 Jahren prinzipiell ein sehr großes Medieninteresse an dem Thema NS-Raubkunst gegeben hätte.¹⁶³ Das Traurige sei allerdings, dass das Medieninteresse auf die prominentesten Fälle abziele, die tausenden aus den verschiedenen Bundesmuseen in den letzten zwanzig Jahren restituierten Objekte würden davon häufig überschattet.¹⁶⁴ Geprägt sei die Medienberichterstattung von Namen wie Schiele und Vermeer. Auch in Deutschland wären diese Dynamiken zu erkennen, Frau Mayer nennt hier die *Berliner Straßenszene* von Ernst Ludwig Kirchner oder den Fall Gurlitt.¹⁶⁵ Sie bemängelt aber, dass die Arbeit von Provenienzforscher:innen im öffentlichen als auch privaten Bereich „eher unterrepräsentiert“¹⁶⁶ sei. Trotzdem gäbe es einen konstruktiven Austausch mit den Medien und eine geringe Anzahl an Journalisten, sei durchaus versiert in diesem Bereich, was dann zu einem inhaltlichen Austausch führe.¹⁶⁷ Als Beispiele kann man hier das *Kleine Blatt* nennen, das über die Empfehlung zur Restitution durch den Rückgabebeirat des Gemäldes *Einzug Karls des V. in Antwerpen* im Jahr 2012 berichtete.¹⁶⁸ Im Jahr 2017 berichtet *DER SPIEGEL* über die Restitution des Gemäldes *Sommernacht am Strand*, das bereits im Zusammenhang mit der Vitrine 3.2 thematisiert wurde.¹⁶⁹

¹⁶³ Fehr, Katharina: Interview Nr. 1 mit Mag. Monika Mayer, Wien/München/Heidelberg, 02.11.2021 und 18.11.2021.

¹⁶⁴ Fehr, Katharina: Interview Nr. 1 mit Mag. Monika Mayer, Wien/München/Heidelberg, 02.11.2021 und 18.11.2021.

¹⁶⁵ Fehr, Katharina: Interview Nr. 1 mit Mag. Monika Mayer, Wien/München/Heidelberg, 02.11.2021 und 18.11.2021.

¹⁶⁶ Fehr, Katharina: Interview Nr. 1 mit Mag. Monika Mayer, Wien/München/Heidelberg, 02.11.2021 und 18.11.2021.

¹⁶⁷ Fehr, Katharina: Interview Nr. 1 mit Mag. Monika Mayer, Wien/München/Heidelberg, 02.11.2021 und 18.11.2021.

¹⁶⁸ O.V.: Rückgabebeirat empfiehlt Belvedere Restitution, in: Kleine Zeitung 12.10.2012, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.kleinezeitung.at/kultur/3991329/Rueckgabebeirat-empfoehlt-Belvedere-Restitution> [zuletzt abgerufen am 9.12.2021].

¹⁶⁹ O.V.: Nazi-Raubkunst. Munch-Bild an rechtmäßige Erbin zurückgegeben, in: der Spiegel 09.05.2017, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/nazi-raubkunst-munch-bild-an-rechtmassige-erbin-zurueckgegeben-a-482020.html> [zuletzt abgerufen am 09.12.2021].

Und so könnte man noch viele Beispiele aufzählen, in der die Thematik durch die Presse ihre Resonanz in der Öffentlichkeit erfährt.¹⁷⁰

Neben dem Medienecho, ist auch die Öffentlichkeitsarbeit des Belvedere auf seinem Instagram Account zu erwähnen. Hier gibt es viele kurze Videos in denen die Werke von Fachleuten vorgestellt werden, so auch bei dem Gemälde Einzug Karls V. in Antwerpen.¹⁷¹ Leider werden in diesen Beiträgen keinerlei Informationen zur Provenienz des Werkes erwähnt. Dies würde sich aber durchaus anbieten. Leider wird auch kein Bezug auf den Geschichterraum genommen, in dem das genannte Video aufgezeichnet wurde.

4.2 Städel Museum Frankfurt

Das Städel Museum vertritt die Position der ältesten Museumsstiftung in Deutschland. Gegründet als bürgerliche Stiftung im Jahr 1815, durch Johann Friedrich Städel, Bankier und Kaufmann, vereint es heute 700 Jahre europäische Kunstgeschichte in seinen Hallen.¹⁷² Das Ziel Städels war es „einen Beitrag zur Förderung der Bildung der Bürger seiner Heimatstadt zu leisten.“¹⁷³ Heute nimmt das Städel Museum im deutschen Museumskosmos im Bereich Provenienzforschung, die Rolle eines Vorreiters ein.¹⁷⁴ Die heutige Position des Städelmuseums begründet sich in dem bereits im Jahr 2002 etablierten *Projekt Provenienzforschung*.¹⁷⁵ Aufgrund der verhältnismäßig lang betriebenen Provenienzforschung, wenn man den Vergleich zur Statistik zieht, die in der Einleitung bereits thematisiert wurde,¹⁷⁶

¹⁷⁰ Um ein weiteres Beispiel für einen im Jahr 2020 noch offenen Entscheid zu nennen: Kronsteiner, Olga: Belvedere: Egon-Schiele-Gemälde kurz vor Restitution 04.03.2020, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.derstandard.de/story/2000115293502/egon-schiele-vier-baeume-und-ein-restitutionsfall> [zuletzt abgerufen am 9.12.2021].

¹⁷¹ belvederemuseum, Instagram [21.11.2020], <https://www.instagram.com/p/CH2xUsECIpe/> [zuletzt abgerufen am 12.12.2021].

¹⁷² Das Städel Museum, Städel Museum Frankfurt [zuletzt geändert o.D.], <https://www.staedelmuseum.de/de/das-staedel-museum> [zuletzt abgerufen am 2.12.2021], Abs. 1. Um es mit Städels Worten zu sagen: „[...] daß dieses von mir gestiftete Städel'sche Kunstinstitut der hiesigen Stadt zu einer wahren Zierde gereichen und zugleich ihrer Bürgerschaft nützlich werden möge.“ Städels Idee war, wie sich an seiner eigenen Aussage unschwer erkennen lässt, ganz im Geiste der Aufklärung zu verstehen (Kat. Mus. Städel Museum Frankfurt am Main, 700 Jahre Kunst. Auf die Hand, hrsg. Städel Museum Frankfurt Köln 2017, S. 10.)

¹⁷³ Städel Museum (Hrsg.): ...zum Besten hiesiger Stadt und Bürgerschaft. 200 Jahre Städel. Eine Festschrift, München 2015, S. 41.

¹⁷⁴ Fleckner, Uwe/Hollein, Max (Hrsg.): Schriften der Forschungsstelle Band VI »Entartete Kunst«. Museum im Widerspruch. Das Städel und der Nationalsozialismus, Berlin 2011, siehe Klappentext.

¹⁷⁵ Fleckner/Hollein 2011, S. 334-335.

¹⁷⁶ Siehe: Einleitung, S. 1.

wurde das Städel als weiteres Museum für Arbeit ausgewählt. Dem Projekt Provenienzforschung ging die Erschließung des Archivs in den Jahren 2001-2002 voraus.¹⁷⁷ Damit wurden im Auftrag der Stadt Frankfurt am Main und unter Federführung der Kunsthistorikerin und Provenienzforscherin Nicole Roth, die Städel Akten aus der Zeit des Nationalsozialismus erschlossen.¹⁷⁸ Hier wurde Grundlagenforschung betrieben, die die Basis bilden sollte für die präzise Erforschung der „nach 1933 erworbenen und vor 1945 datierten Objekte.“¹⁷⁹ Dies voraus geschickt, liegt es auf der Hand, dass das nationalsozialistische Regime in der Genese des Städel Museums seine Spuren hinterlassen hat. So wurden beispielsweise dem Städelmuseum im Jahr 1937, im Zuge der *Aktion Entartete Kunst*, 77 Gemälde aus der Abteilung der Moderne entzogen.¹⁸⁰

Frau Schmeisser, Provenienzforscherin am Städel Museum und zuständig für das historische Archiv, erklärte im Interview, dass sich die Strategie im Vergleich zu damals geändert habe: „Die Strategie war damals zunächst die Archivbestände aus den Jahren 1933 bis 1945 aufzuarbeiten, weil darin natürlich auch die Erwerbungsdocumentation enthalten ist und dann wurden zunächst die Gemäldeerwerbungen der Jahre 1933 bis 1945 beforscht. Mittlerweile ist es so, dass wir auch die Erwerbungen der Jahre 1933 bis 1945 der Liebighaus Skulpturensammlung beforscht haben in einem vom DZK geförderten Projekt.“¹⁸¹ Aktuell ist Frau Schmeissers Fokus die Bestandspflege. Sie versteht darunter das „Monitoring“¹⁸² der Objekte, die in dem „kritischen Zeitraum, entweder nachweislich den Besitzer gewechselt haben, in dieser Zeit erworben wurden oder den Besitzer gewechselt haben könnten.“¹⁸³ Sie betont, dass ihr Fokus aktuell insbesondere auf den „vor 1946

¹⁷⁷ Fleckner/Hollein 2011, S. 355.

¹⁷⁸ Fleckner/Hollein 2011, S. VIII. Siehe auch: Projekt. Systematische Provenienzforschung der Bestände am Städelischen Kunstinstitut und der Städtischen Galerie Frankfurt, Proveana [zuletzt geändert o.D.] <https://www.proveana.de/de/link/pro10000150> [zuletzt abgerufen am 13.12.2021], Abs. 1.

¹⁷⁹ Fleckner/Hollein 2011, S. VIII.

¹⁸⁰ Kat. Mus. Städel Museum 2017, S. 13.

¹⁸¹ Fehr, Katharina: Interview Nr. 3 mit Dr. Iris Schmeisser, Frankfurt/München/Heidelberg, 09.11.2021 und 18.11.2021.

¹⁸² Fehr, Katharina: Interview Nr. 3 mit Dr. Iris Schmeisser, Frankfurt/München/Heidelberg, 09.11.2021 und 18.11.2021.

¹⁸³ Fehr, Katharina: Interview Nr. 3 mit Dr. Iris Schmeisser, Frankfurt/München/Heidelberg, 09.11.2021 und 18.11.2021.

entstandenen Objekten, die aber nach 1945 erworben wurden“¹⁸⁴ liege. Hier zeigt sich exemplarisch, wie rasant sich das Feld der Provenienzforschung entwickelt.

Ein weiterer Grund für die Auswahl dieses Museums als Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit ist das im Jahr 2008 von der Direktion und der Administration des Städel Museums initiierte Forschungsprojekt, das sich der Erforschung der Geschichte der Institution während der Zeit des Nationalsozialismus widmete.¹⁸⁵ Das Städel Museum vergab diesen Rechercheauftrag an die *FORSCHUNGS- STELLE »Entartete Kunst«*¹⁸⁶ der Universität Hamburg. Dies garantierte die Bearbeitung des Themas in Kooperation mit unabhängigen, externen Wissenschaftler:innen.¹⁸⁷

In Deutschland, um den Vergleich zu Österreich herzustellen, gibt es kein Gesetz, das verbindliche Richtlinien für die systematische Aufsuchung von NS-Raubkunst im Zuge der Provenienzforschung und den damit potenziell verbundenen Restitutions vorschreibt. Die Washingtoner Prinzipien¹⁸⁸ finden in Deutschland ihre Entsprechung in der im Jahr 1999 von Bund, Ländern und kommunalen Spitzenverbänden unterzeichneten *Gemeinsamen Erklärung*.¹⁸⁹ Darin wurde die „Auffindung und Rückgabe, NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgutes, insbesondere aus jüdischem Besitz“¹⁹⁰ als dauerhafte Aufgabe für Museen, Bibliotheken und Archive, als öffentliche Einrichtungen, festgelegt. Eine Handreichung wurde für eine bestmögliche Umsetzung der Washingtoner Prinzipien und der Gemeinsamen Erklärung von Bund, Ländern und kommunalen Spitzenverbänden zur Verfügung gestellt.¹⁹¹ Die Handreichung dient in Deutschland als „Orientierungshilfe für

¹⁸⁴ Fehr, Katharina: Interview Nr. 3 mit Dr. Iris Schmeisser, Frankfurt/München/Heidelberg, 09.11.2021 und 18.11.2021.

¹⁸⁵ Provenienzforschung, Städel Museum Frankfurt [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.staedel-museum.de/de/forschung-restaurierung> [zuletzt abgerufen am 13.12.2021], Abs. 2.

¹⁸⁶ Fleckner/Hollein 2011, S. IX. Die Schreibweise der erwähnten Forschungsstelle resultiert aus der Übernahme ihres Originaltitels aus der Literatur.

¹⁸⁷ Fleckner/Hollein 2011, S. IX.

¹⁸⁸ Zuschlag 2019, S. 411.

¹⁸⁹ Zuschlag 2019, S. 411.

¹⁹⁰ Zitiert nach Zuschlag 2019, S. 411.

¹⁹¹ Handreichung, Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, [zuletzt geändert o.D.] <https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/Recherche/Handreichung/Index.html;jsessionid=6ED4A90B95880FD8E6D10FDCA5850572.m1> [zuletzt abgerufen am 16.12.2021].

eigenständige Provenienzrecherchen zu NS-Raubgut in öffentlichen wie auch privaten Museen, Sammlungen, Bibliotheken und Archiven.“¹⁹²

a. Ausstellungen, persönliche Besuche und Fallbeispiele

Bei meinem Besuch im Städel Museum in Frankfurt wurde eine Zeitleiste untersucht, die sich in einem Seitengang des Foyers befindet, welcher im Wesentlichen von Mitarbeitern genutzt wird. Ähnlich wie bei der Österreichischen Galerie Belvedere, zeichnet diese Zeitleiste die Geschichte des Städel Museums nach. (Abb. 34) An einer etwas abgenutzten Tür weiter hinten im Gang stehen die Jahreszahlen 1933-1945 in großformatigen Buchstaben an der Wand. Daneben steht: „Die Herrschaft der Nationalsozialisten“¹⁹³. (Abb. 35) Über der Tür prangernd, in kursiven Lettern, ein Zitat des Reichsministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung. Im Januar 1940 schreibt er an das Museum:

„Ich gehe dabei davon aus, dass es keinen Museumsleiter mehr gibt, der Werke ankauft, die mit der nationalsozialistischen Kunstauffassung nicht im Einklang stehen.“¹⁹⁴

Auf der Tür befindet sich ein kurzer Erklärungstext, der die durch den Nationalsozialismus bestimmten Ausstellungen, die Personalpolitik, und die umfangreichen Erwerbungen thematisiert und auch die mutigen Abweichungen von den „kulturpolitischen Vorgaben der Nationalsozialisten“¹⁹⁵ betont. Weiter wird thematisiert, dass die Kunst der Moderne im Städel Museum durch die *Aktion Entartete Kunst* im Jahr 1937 schwere Verluste erlitten habe.¹⁹⁶ Neben dem Text sind karteikartenartige Labels mit kleinen Abbildungen und kurzen Texte angebracht. Auf dem einen sieht man eine Skulptur von Richard Scheibe, der *Zehnkämpfer* von 1910. Der nebenstehende Text betont, dass es wenig Übereinstimmung zwischen der Museumsleitung und den Behörden gegeben haben soll, was die Evaluation der zeitgenössischen Kunst angegangen sei. In der Konsequenz wurde nur eine geringe

¹⁹² Handreichung, Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, [zuletzt geändert o.D.] <https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/Recherche/Handreichung/Index.html;jsessionid=6ED4A90B95880FD8E6D10FDCA5850572.m1> [zuletzt abgerufen am 16.12.2021].

¹⁹³ Siehe Abb. 35.

¹⁹⁴ Siehe Abb. 35.

¹⁹⁵ Siehe Abb. 35.

¹⁹⁶ Siehe Abb. 35.

Anzahl zeitgenössischer Werke in der NS-Zeit von dem Museum erworben.¹⁹⁷ (Abb. 36).

Auf der nächsten Karteikarte wird an einem Gemälde von Dirck Hals das Thema erzwungener Verkäufe aufgemacht. Das Bild steht stellvertretend für 70 weitere Werke der jüdischen Sammlung Goldschmidt-Rothschild. (Abb. 37) 1938 wurden diese durch die Stadt Frankfurt von der Familie Rothschild ‚erworben‘. Nach dem Krieg wurde festgestellt, dass der Verkauf unfreiwillig entstanden sei, deshalb wurden die Werke 1948 an die Erben restituiert.¹⁹⁸

Auch das Schwarzweißfoto eines leeren Rahmens ist zu sehen. (Abb. 38) Ein herber Verlust ist hier dargestellt, denn bei diesem Rahmen handelt es sich um den des *Bildnis des Dr. Gachet*, von Vincent van Gogh, aus dem Jahr 1890.¹⁹⁹ 1937 wurde dem Städel, im Zuge der *Aktion Entartete Kunst*, dieses Bild entzogen. Auch 76 weitere moderne Gemälde verließen gemeinsam mit Dr. Gachet das Städel und hinterlassen eine Leere, die bis heute in der Sammlung Moderne spürbar ist, wenn man über ihre „Verstümmelung“²⁰⁰ Bescheid weiß.²⁰¹

Ein weiterer Satz auf der Tür ist interessant: „Das Gemälde wird 1940 als Teil der bedeutenden privaten Expressionisten-Sammlung Carl Hagemanns, entgegen der offiziellen Kulturpolitik, im Städel heimlich eingelagert.“²⁰² Das Bild, von dem in diesem Satz die Rede ist, ist Ernst Ludwig Kirchners *Stehender Akt mit Hut* aus dem Jahr 1910. (Abb. 39)

Die Zeitleiste schafft es anhand ausgewählter Beispiele, die exemplarisch für folgenschwere historische Sachverhalte angeführt werden, dem Besucher ein gewisses Kontextwissen zur Genese der Sammlung des Museums und den

¹⁹⁷ Karteikarte, Richard Scheibe. *Zehnkämpfer* (1936), Zeitleiste, Nebengang Erdgeschoss, Städel Museum, Frankfurt 2021.

¹⁹⁸ Karteikarte, Dirck Hals. *Musizierende Gesellschaft* (1620), Zeitleiste, Nebengang Erdgeschoss, Städel Museum, Frankfurt 2021. 200 Gemälde aus verschiedenen Ländern wurden vom Städel Museum aufgrund des unrechtmäßigen Erwerbs nach Kriegsende restituiert.

¹⁹⁹ Karteikarte, Rahmen des *Bildnis des Dr. Gachet* (1890), Zeitleiste, Nebengang Erdgeschoss, Städel Museum, Frankfurt 2021.

²⁰⁰ Siehe hierzu auch: Roth, Nicole: „Schwere Verstümmelung und sehr merkbare Rangminderung der Sammlung“. Die Beschlagnahme „entarteter“ Kunstwerke im Städel 1936-1937, in: Fleckner Uwe/Hollein Max (Hrsg.): *Schriften der Forschungsstelle Band VI »Entartete Kunst«. Museum im Widerspruch. Das Städel und der Nationalsozialismus*, Berlin 2011, S. 201-240.

²⁰¹ Karteikarte, Rahmen des *Bildnis des Dr. Gachet* (1890), Zeitleiste, Nebengang Erdgeschoss, Städel Museum, Frankfurt 2021.

²⁰² Karteikarte, Ernst Ludwig Kirchner. *Stehender Akt mit Hut* (1910), Zeitleiste, Nebengang Erdgeschoss, Städel Museum, Frankfurt 2021.

Provenienzen der Werke zu vermitteln. Die Zeitleiste dürfte aber deutlich sichtbarer sein und sich nicht in einem Seitengang verstecken. Sie sollte ähnlich wie beim Belvedere unumgänglich sein und deutlich machen, dass die Institutionsgeschichte und die Genese der Sammlung ebenso Teil des Museums ist, wie seine Sammlung selbst.

Aus der Dauerausstellung der Kunst der Moderne im ersten Obergeschoss soll nun ein Gemälde vorgestellt werden, an dem die Provenienzangaben für den Besucher sehr gut nachvollziehbar sind: Das Gemälde von Max Beckmann, *Stilleben mit Saxofonen*, entstand 1926 und befindet sich in Saal 9.²⁰³ (Abb. 40) Das daneben angebrachte Objektlabel enthält neben Standardangaben zu Künstler und Werk auch einen Absatz über die Provenienz, der wie folgt lautet:

„Erworben 1927 • Beschlagnahmt 1936 • Rück erworben 1955 mit Mitteln der Adolf und Luisa Haeuser-Stiftung für Kunst und Kulturpflege“²⁰⁴.

Neben diesen Angaben zur Provenienz befinden sich auf einem zweiten Label weitere Informationen zum Bild, die es stilistisch und inhaltlich beleuchten. Darunter ein weiteres schmales Objektlabel mit einem Sternsymbol²⁰⁵ und einer Audio-Guide Nummer 503. (Abb. 41 und 42) Als Besucher hat man nun entweder die Möglichkeit den klassischen Audio-Guide zu nutzen oder die App des Städel Museums auf sein Smartphone zu laden. Innerhalb der App kann man die Audio-Guide Informationen anhören. Es gibt zwei Audiodateien, die hier in die Kategorie *Über das Kunstwerk* und *Fokus Kunstgeschichte* aufgeteilt sind. (Abb. 43) In der ersten Aufnahme kann man nach allgemeinen Informationen zum Gemälde etwas über die Provenienz erfahren:

„[...] das Städelmuseum erwarb dieses Gemälde bereits kurz nach der Fertigstellung. Unter der nationalsozialistischen Herrschaft galt Beckmanns Kunst als entartet, zahlreiche seiner Werke wurden in den Museen

²⁰³ Max Beckmann, *Stilleben mit Saxofonen*, Sammlung Online, [zuletzt geändert o.D.] <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/stilleben-mit-Saxofonen> [zuletzt abgerufen am 14.12.2021].

²⁰⁴ Objektlabel, Max Beckmann. *Stilleben mit Saxofonen* (1926), Saal 9, Kunst der Moderne, Städel Museum, Frankfurt 2021.

²⁰⁵ Das Sternsymbol hat sich mir bis heute nicht erschlossen, ich habe vor Ort nachgefragt, leider konnte mir niemand die Funktion erörtern.

*beschlagnahmt, darunter auch dieses Stilleben im Städel. Erst 1955 und nach einem Umweg über die Schweiz, gelangte das Meisterwerk durch neuerlichen Ankauf, durch das Städel, wieder in unsere Sammlung zurück.*²⁰⁶

Auch die Angaben aus dem analogen Objektlabel sind hier wiederzufinden. Man kann sich ergänzend oder ausschließlich auch direkt vor Ort belesen, denn in jedem der Ausstellungsräume wird den Besucher:innen ein Ausstellungskatalog zur Verfügung gestellt.²⁰⁷ (Abb. 44) Auch hier finden sich Angaben zur Provenienz, die identisch sind zu denen des Objektlabels.²⁰⁸ In dem zum Werk verfassten längeren Text, des Journalisten Axel Döpfner, ist auch ein kurzer Absatz der Provenienz des Werkes gewidmet.²⁰⁹ Man erfährt hier zusätzlich, dass das Bild neben 20 weiteren Beckmann Arbeiten, auf der Ausstellung *Entartete Kunst* in München, gezeigt wurde.²¹⁰ Im Saal 9 gibt es auch einen Saaltext, dieser kontextualisiert die Person Beckmanns in Bezug auf das Städel Museum. Informationen zur Provenienzforschung in der Kunst der Moderne finden sich hier aber leider nicht, dies hätte sich angeboten, da bei einem Saaltext deutlich mehr Platz zur Verfügung stehen würde als auf den Objektlabeln.²¹¹ (Abb. 45)

b. Präsentation der Provenienzforschung und deren Ergebnisse auf der Website, Online-Kataloge, Recherchesysteme und Spezialdatenbanken

Neben dem Belvedere bietet auch das Städel Museum die Möglichkeit, die Sammlung online einzusehen. Im Städel Museum findet dies in der digitalen Sammlung seine Umsetzung.²¹² Bereits 2012 fing das Städel Museum an das Museum digital zu erweitern und seit 2013 die Werke seiner Sammlung digital aufzubereiten.²¹³

²⁰⁶ Eschenfelder, Chantal: Max Beckmann. Stilleben mit Saxofonen (1926), Über das Werk, Städel Highlights Audio-Guide, Frankfurt am Main: Städelches Kunstinstitut/Linon Medien KG o.D., 02:09 Min.

²⁰⁷ Kat. Mus. Städel Museum 2016.

²⁰⁸ Vgl. Kat. Mus. Städel Museum 2016, S. 51.

²⁰⁹ Kat. Mus. Städel Museum 2016, S. 50.

²¹⁰ Kat. Mus. Städel Museum 2016, S. 50.

²¹¹ Saaltext, *Max Beckmann – Die Realität der Träume*, Saal neun, Kunst der Moderne, Städel Museum, Frankfurt 2021.

²¹² Digitale Sammlung, Städel Museum Frankfurt, [zuletzt geändert o.D.] <https://sammlung.staedel-museum.de/de> [zuletzt abgerufen am 15.12.2021].

²¹³ Über die digitale Sammlung. Konzept, Städel Museum Frankfurt, [zuletzt geändert o.D.] <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/konzept> [zuletzt abgerufen am 15.12.2021], Abs. 5.

Motor dafür ist die Überzeugung, dass das Digitale in alle Lebensräume Einzug gehalten hat und auch „den Umgang mit Informationen, Bildung und Kultur“²¹⁴ stark beeinflusst. Die Digitalisierung habe die Kernaufgaben des Museums „grundsätzlich neu definiert.“²¹⁵ Der Sammlungsbestand des Städel, der rund 110.000 Werke zählt, kann nur zu etwa 1 % in der Schausammlung gezeigt werden.²¹⁶ Hier bietet die digitale Sammlung einen umfassenden Zugang zu den Werken, die nicht in der Schausammlung gezeigt werden. Die *Sammlung online* ist in vier Bereiche unterteilt: *Startseite*, *Suchergebnisse*, *Werkseite* und *Künstlerseite*.²¹⁷ Auf den jeweiligen Werkseiten sind „vertiefende Informationen wie alte Zuschreibungen, kunsttechnologische Befunde oder Herkunftsgeschichte eines Bildes“²¹⁸ geboten. Die digitale Sammlung ist auf die Interessen von Laien, aber auch auf die Interessen von Experten mit „wissenschaftlichem Suchinteresse“²¹⁹ ausgelegt. Auch die Verschlagwortung der Werke ist bereits für eine potentielle Vernetzung mit Sammlungsübergreifenden Plattformen ausgelegt.²²⁰ Bis dato online zugänglich sind 26.000 Werke, eines davon ist der *Eisgang* von Max Beckmann aus dem Jahr 1923. (Abb. 46 und 47) Die Werkseite des Gemäldes ist durch folgende Komponenten aufgebaut: *Texte*, *Audio*, *Werkdaten*, *Werkinhalt*, *Forschung*, *Bezug zu anderen Werken*, *Kontakt*.²²¹ Die Kategorie *Texte* umfasst einen Text *Über das Werk* und einen Text *Über die Erwerbung*. Der zweite Text wird hier zitiert:

²¹⁴ Über die digitale Sammlung. Konzept, Städel Museum Frankfurt, [zuletzt geändert o.D.] <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/konzept> [zuletzt abgerufen am 15.12.2021], Abs. 1.

²¹⁵ Über die digitale Sammlung. Konzept, Städel Museum Frankfurt, [zuletzt geändert o.D.] <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/konzept> [zuletzt abgerufen am 15.12.2021], Abs. 1. Johan Holten betont in seinem Text von 2019, dass einer der Megatrends, die das Ausstellungswesen enorm verändern werden, die Digitalisierung sei. Dabei nennt er das Städel Museum, neben dem Rijksmuseum in Amsterdam, als einer der Vorreiter im Bereich Digitalisierung. (Holten, 2019, S. 293-294).

²¹⁶ Über die digitale Sammlung. Konzept, Städel Museum Frankfurt, [zuletzt geändert o.D.] <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/konzept> [zuletzt abgerufen am 15.12.2021], Abs. 1.

²¹⁷ Über die digitale Sammlung. Konzept, Städel Museum Frankfurt, [zuletzt geändert o.D.] <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/konzept> [zuletzt abgerufen am 15.12.2021], Abs. 3.

²¹⁸ Über die digitale Sammlung. Konzept, Städel Museum Frankfurt, [zuletzt geändert o.D.] <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/konzept> [zuletzt abgerufen am 15.12.2021], Abs. 3.

²¹⁹ Über die digitale Sammlung. Konzept, Städel Museum Frankfurt, [zuletzt geändert o.D.] <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/konzept> [zuletzt abgerufen am 15.12.2021], Abs. 2.

²²⁰ Die Verschlagwortung der Werke ist auf Standards „der systematischen Erschließung von Werk-inhalten (Normdateien wie GND, AAT, AKL und Iconclass)“ angelegt. (Über die digitale Sammlung. Konzept, Städel Museum Frankfurt, [zuletzt geändert o.D.] <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/konzept> [zuletzt abgerufen am 15.12.2021], Abs. 3.)

²²¹ Siehe Abb. 47.

„Das Gemälde stammt aus dem Besitz des jüdischen Textilunternehmers Fritz Neuberger (1877-1943), der es in den 1920er-Jahren von Max Beckmann erwarb. Neuberger und seine Frau Hedwig (1895-1943) wurden in der NS-Zeit als Juden verfolgt, deportiert und 1943 im Vernichtungslager Majdanek ermordet. Ihrem einzigen Sohn gelang im Mai 1939 die Flucht über die Niederlande zunächst nach Großbritannien, dann in die USA. 1994 erwarb der Städtelsche Museums-Verein mit Mitteln der Kulturstiftung der Länder, der Marga und Kurt Möllgaard-Stiftung und vieler privater Spender das Gemälde aus Privatbesitz, ohne Kenntnis von dem Verfolgungsschicksal seiner jüdischen Erstbesitzer. Im Zuge einer systematischen Provenienzforschung verständigte sich der Museums-Verein 2017 mit den Erben der Familie Neuberger auf eine Good-Will-Vereinbarung, die den Verbleib des Werkes in Frankfurt ermöglicht. Finanzielle Unterstützung erhielt der Städtelsche Museums-Verein hierbei durch die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien.“²²²

In der Kategorie Audio wird, in der 2. Audiodatei, die Person Beckmanns kontextualisiert.²²³ Auch Informationen zur Erwerbung werden erwähnt.

Die Kategorie *Forschung und Diskussion* listet unter dem Punkt *Provenienz* die Objektgeschichte, anhand einer kleinen graphischen Darstellung, welche die einzelnen Stationen der Objektbiographie aufzeigt. (Abb. 48) Diese graphische Darstellung zeigt auch drei Auslassungspunkte zwischen den Jahren 1928 und 1952. Hier wird ganz bewusst eine Lücke in der Objektgeschichte sichtbar gemacht, die nicht nur der Provenienzforschung am Städel einen transparenten Charakter verleiht, sondern auch die Möglichkeit eröffnet „museumsexterne[s] Wissen“²²⁴ an die

²²² Digitale Sammlung, Werkseite des *Eisgangs* von Max Beckmann, [zuletzt geändert o.D.] <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/eisgang> [zuletzt abgerufen am 15.12.2021].

²²³ Seine Rolle als Lehrperson am Städtelschen Kunstinstitut wurde hervorgehoben und die Freundschaft zu dem damaligen Direktor, Georg Swarzenski, thematisiert. 1933 wurde Beckmanns Professur an der Städtelschule durch die Nationalsozialisten gekündigt. Durch die Freundschaft zwischen Beckmann und Swarzenski, die später beide verfolgungsbedingt aus Deutschland fliehen mussten, fanden viele Werke Beckmanns Eingang in die Sammlung des Städels, von denen die meisten im Jahr 1937 in der Aktion „Entartete Kunst“ beschlagnahmt wurden. Nicht nur das Städel verzeichnete Große Verluste. Über 500 Werke Max Beckmanns wurden im Zuge der Aktion aus den Museen beschlagnahmt. (Eschenfelder, Chantal: Max Beckmann. *Eisgang* (1923), Über das Werk, Städel Highlights Audio-Guide, Frankfurt am Main: Städtelsches Kunstinstitut/Linon Medien KG o.D., 00:57 Min).

²²⁴ Walz, Markus: Begriffsgeschichte, Definition, Kernaufgaben, in: Walz, Markus (Hrsg.): *Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*, Stuttgart 2016, S. 9. Den Begriff „museumsexternes Wissen“ nennt Walz in Bezug auf eine von ihm vorgeschlagene Museumsdefinition. Er charakterisiert sie wie folgt: „Die fünf Kernaufgaben erscheinen hier als Kondensat: Die Erzeugung von Wissen kann in der Beforschung von Musealien bestehen (museumsexternes Wissen),

Objektgeschichte heranzutragen. Durch den Text und die Audiodatei wird die Entstehung des Gemäldes, als auch die Erwerbung des Gemäldes, mit dem Schicksal von Max Beckmann, Georg Swarzenski²²⁵ und der tragischen Familiengeschichte der Neubergers verknüpft. Das Werk steht somit stellvertretend für die Verlustgeschichte und die Gräueltaten des Holocaust, aber auch für die fairen und gerechten Lösungen, im Sinne der Washingtoner Prinzipien, und das verantwortungsvolle Handeln des Städelmuseums.

Auch für das Gemälde *Stilleben mit Saxofonen* existiert solch eine Werkseite in der *Sammlung online*, auf diese kann leider aufgrund des begrenzten Umfangs der Arbeit nicht weiter eingegangen werden, trotzdem soll sie hier Erwähnung finden.²²⁶

Möchte man noch mehr Grundlegendes über die Provenienzforschung am Städel Museum erfahren, kann man entweder auf der jeweiligen Werkseite direkt unter der Objektgeschichte, unter *Informationen*, einen kurzen und präzisen Text finden, der die Provenienzforschung im Städel zusammenfasst und auf die Washingtoner Erklärung von 1998, sowie deren Umsetzung durch die Gemeinsame Erklärung von 1999, Bezug nimmt.²²⁷ Im Vergleich zu Österreich existiert in Deutschland kein Restitutionsgesetz.²²⁸ Auf der Website des Städels findet man über die Startseite

aber auch in instruktiven Ausstellungen, personaler Kulturvermittlung oder Publikationen (Anstöße zu museumsexternem Wissen), ohne alle Varianten externen Wissens verpflichtend einzufordern.“

²²⁵ Georg Swarzenski ab 1906 der Nachfolger von Ludwig Justi, Direktor des Städelischen Kunstinstituts Frankfurt am Main, und der im Jahr 1907 gegründeten Städelischen Galerie. Ab 1928 war er im neugeschaffenen Amt des Generaldirektors der Sächsischen Museen eingesetzt. Mit der Herrschaft der Nationalsozialisten verlor Georg Swarzenski erst seinen Posten als Generaldirektor und später auch als Leiter des Städelischen Kunstinstituts. 1938 emigrierte er in die USA. (Fleckner/Hollein 2011, S. 358).

²²⁶ Digitale Sammlung, Werkseite des *Stilleben mit Saxofonen* von Max Beckmann, [zuletzt geändert am o.D.] <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/stilleben-mit-Saxofonen> [zuletzt abgerufen am 19.12.2021].

²²⁷ Um das Thema Handreichung weiter auszuführen sei wieder Zuschlag zitiert: „Im Dezember 1999 unterzeichneten Bund, Länder und kommunale Spitzenverbände eine gemeinsame Erklärung, in der die Auffindung und Rückgabe ‚NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgutes, insbesondere aus jüdischem Besitz‘ als fortwährende Aufgaben für die öffentlichen Einrichtungen in Deutschland formuliert wurden.“ (Zitiert nach Zuschlag 2020, S. 26-27).

²²⁸ Zuschlag 2020, S. 27. In Deutschland gibt es allerdings das 2016 erlassene Kulturgutschutzgesetz – KGSG) welches folgende Anwendungsbereiche beinhaltet: „1. den Schutz nationalen Kulturgutes gegen Abwanderung, 2. die Ein- und Ausfuhr von Kulturgut, 3. das Inverkehrbringen von Kulturgut, 4. die Rückgabe unrechtmäßig eingeführten Kulturgutes, 5. die Rückgabe unrechtmäßig ausgeführten Kulturgutes und 6. die Rückgabepflicht im internationalen Leihverkehr.“ (Gesetz zum Schutz von Kulturgut (KGSG) § 1 Anwendungsbereich, Bundesministerium der Justiz und für Verbraucherschutz, [zuletzt geändert o.D.] http://www.gesetze-im-internet.de/kgsg/_1.html [zuletzt abgerufen am 15.12.2021], gesamtes Gesetz: [DE] KGSG (2016): Kulturgutschutzgesetz vom

unter dem Reiter *Sammlung den Reiter Forschung & Restaurierung*. (Abb. 49) Dort angelangt stößt man auf einen etwas längeren Text, der im Wesentlichen die Informationen beinhaltet, die ich bereits am Anfang von Kapitel 4.2 zur Provenienzforschung am Städel angeführt habe. (Abb. 50) Zusätzlich wird eine Art Bilanz gezogen, in der bisherige Erfolge der Provenienzforschung erläutert werden:

„Bisher konnte für neun Objekte aus den Gemälde- und Grafikbeständen des Städelischen Kunstinstituts und der Städtischen Galerie ein verfolgungsbedingter Vermögensverlust nachgewiesen und diese restituiert bzw. zurückerworben werden. Es handelt sich um acht Gemälde und eine Zeichnung aus ehemals jüdischem Besitz. Umfassende Fallrecherchen wurden hierbei zu den folgenden Sammlungen durchgeführt: Max Silberberg, Paul Stern, Max Meirowsky, Eduard Behrens, Alfred und Gertrude Sommerguth, Siegmund Levi und Walter Lämmle.“²²⁹

Auch auf die Vernetzung der Abteilung Provenienzforschung mit Datenbanken wie der Lost-Art Datenbank²³⁰, aber auch Proveana²³¹, wird hingewiesen.

Zum Thema Provenienzforschung kann auch man auf dem Blog des Städels mehr dazu erfahren. Auf dem Blog gibt es einen eigenen Eintrag, der sich der Provenienzforscherin Frau Dr. Iris Schmeisser widmet, die seit 2014 am Städelmuseum tätig ist. Der Blogbeitrag zoomt, im übertragenen Sinne, auf ihren „Schreibtisch“²³². Der Blogbeitrag stellt Frau Schmeisser vor, inklusive mehreren Fotos von ihr und ihrem Tätigkeitsbereich. (Abb. 51 und 52) Die Provenienzforschung wird von der Pike auf erklärt. Von der Begriffsdefinition, über den historischen Hintergrund der

31.07.2016 (BGBl. I S. 1914), zuletzt geändert durch Artikel 40 des Gesetzes vom 20.11.2019 (BGBl. I S. 1626), <https://www.gesetze-im-internet.de/kgsg/KGSG.pdf> [06.06.2023]. Vor allem § 46 der den Handel mit Kulturgut betrifft, soll den illegalen Handel verhindern und die Offenlegung der Informationen sichern, vgl. § 46 Auskunftspflicht, Bundesministerium der Justiz und für Verbraucherschutz, [zuletzt geändert o.D.] http://www.gesetze-im-internet.de/kgsg/_46.html [zuletzt abgerufen am 15.12.2021].

²²⁹ Provenienzforschung, Städel Museum Frankfurt [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.staedel-museum.de/de/forschung-restaurierung> [zuletzt abgerufen am 15.12.2021], Abs 4.

²³⁰ Provenienzforschung, Städel Museum Frankfurt [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.staedel-museum.de/de/forschung-restaurierung> [zuletzt abgerufen am 15.12.2021], Abs 4.

²³¹ Projekt. Systematische Provenienzforschung der Bestände am Städelischen Kunstinstitut und der Städtischen Galerie Frankfurt, Proveana [zuletzt geändert o.D.] <https://www.proveana.de/de/link/pro10000150> [zuletzt abgerufen am 13.12.2021].

²³² Städel Blog, Mitarbeiter des Städels. Provenienzforscherin Iris Schmeisser, 11.02.2016, [zuletzt geändert o.D.] <https://blog.staedelmuseum.de/mitarbeiter-des-staedel-iris-schmeissers-arbeit-als-provenienzforscherin/> [zuletzt abgerufen am 15.12.2021].

Provenienzforschung in Deutschland, über die Herausforderungen denen sich Frau Schmeisser jeden Tag in ihrem Feld stellt und die Methoden, die sie dabei nutzt, bis hin zur Vorstellung vergangener und aktueller Forschungsprojekte.²³³ Auch Ergebnisse der Forschungsarbeit im Städel werden thematisiert, so konnten bereits „vierzehn als Raubkunst identifizierte Objekte an die rechtmäßigen Eigentümer restituiert werden.“²³⁴ Da der Blogbeitrag aus dem Jahr 2016 ist, können diese Zahlen nicht mehr als aktuell angesehen werden, sie können aber einen Einblick geben. Zu dem bereits vorgestellten Gemälde *Eisgang*, gibt es sogar zwei Blogbeiträge. Ein Blogbeitrag widmet sich der Einigung im Fall des *Eisgangs*²³⁵, der zweite erzählt die Geschichte des Gemäldes anlässlich des Tags der Provenienzforschung 2019.²³⁶ Der Blogbeitrag wird durch historische Fotografien und weitere Abbildungen zu einer lebendigen und dauerhaften Möglichkeit der Sichtbarmachung von Provenienzforschung.²³⁷

Auch zu dem bereits erwähnten Rahmen des Bildnisses des Dr. Gachet, der bereits in Zusammenhang mit der Zeitleiste erwähnt wurde, als auch zu dem Gemälde selbst, gibt es einen Blogbeitrag.²³⁸ Hier wird die Ausstellung *MAKING VAN GOGH* thematisiert, in welcher der leere Rahmen, als einziger Teil dessen, was dem Städel von diesem Gemälde noch geblieben ist, ausgestellt wurde. Damit fungiert es als „Symbol für die Verlustgeschichte des Gemäldes im Zuge der Aktion ‚Entartete Kunst‘“²³⁹, wie Frau Schmeisser im Interview nochmal betonte. (Abb. 53)

²³³ Städel Blog, Mitarbeiter des Städels. Provenienzforscherin Iris Schmeisser 11.02.2016, [zuletzt geändert o.D.] <https://blog.staedelmuseum.de/mitarbeiter-des-staedel-iris-schmeissers-arbeit-als-provenienzforscherin/> [zuletzt abgerufen am 15.12.2021], Abs. 1-6.

²³⁴ Städel Blog, Mitarbeiter des Städels. Provenienzforscherin Iris Schmeisser 11.02.2016, [zuletzt geändert o.D.] <https://blog.staedelmuseum.de/mitarbeiter-des-staedel-iris-schmeissers-arbeit-als-provenienzforscherin/> [zuletzt abgerufen am 15.12.2021], Abs. 4.

²³⁵ Städel Blog, Einigung. Max Beckmanns „Eisgang“ bleibt im Städel 05.04.2018, [zuletzt geändert am o.D.] <https://blog.staedelmuseum.de/max-beckmanns-eisgang-bleibt-im-staedel/> [zuletzt abgerufen am 21.12.2021]

²³⁶ Städel Blog, zum Tag der Provenienzforschung. Ein Gemälde und seine Geschichte 09.04.2019, [zuletzt geändert o.D.] <https://blog.staedelmuseum.de/max-beckmann-eisgang-und-seine-provenienz/> [zuletzt abgerufen am 15.12.2021].

²³⁸ Städel Blog, Beschlagnahme des „Bildnis des Dr. Gachet“, „Die vorwurfsvollen blauen Augen“ 06.02.2020, [zuletzt geändert am o.D.] <https://blog.staedelmuseum.de/van-goghs-bildnis-des-dr-gachet-wird-beschlagnahmt/> [zuletzt abgerufen am 15.12.2021].

²³⁹ Fehr, Katharina: Interview Nr. 3 mit Dr. Iris Schmeisser, Frankfurt/München/Heidelberg, 09.11.2021 und 18.11.2021.

Auf dem Blog heißt es außerdem: „Und er [der Rahmen] führt dabei eine Gewissheit eindrücklich vor Augen: Gesellschaftliche und politische Begebenheiten machen auch vor der Kunst nicht halt.“ (Städel Blog, Beschlagnahme des „Bildnis des Dr. Gachet“, „Die vorwurfsvollen blauen Augen“ 06.02.2020, [zuletzt geändert am o.D.] <https://blog.staedelmuseum.de/van-goghs-bildnis-des-dr-gachet-wird-beschlagnahmt/> [zuletzt abgerufen am 15.12.2021], Abs. 1).

Der Blogbeitrag wird mit historischen Schwarzweissfotografien und Archivmaterialien gestaltet, anhand derer sich die Geschichte des Gemäldes erzählen lässt.

Als weiteres digitales Vermittlungsangebot wird auf dem Blog, als auch auf der Website des Städel, der erste Podcast des Städel beworben. Die Podcastserie trägt den Namen *Finding van Gogh*. Der Titel ist Programm, da sich der Podcast, mit dem seit mehr als drei Jahrzehnten nicht mehr gesehenen Bildnis des Dr. Gachet beschäftigt. Der Podcast fragt danach, wo sich das Bild heute befinden könnte.²⁴⁰

Als letztes Vermittlungsangebot sei der auf YouTube abrufbare Online-Vortrag genannt, den Frau Schmeisser im Rahmen der Städel-Kooperationsprofessur in der Ringvorlesung am Institut für Kunstgeschichte der Goethe Universität Frankfurt im Februar 2020 hielt.²⁴¹ Der Vortrag bietet anhand von Beispielen, und den damit verbundenen Archivmaterialien und Fotografien, intensive Einblicke in die Zeit des Städel Museum in den Jahren 1933-1945, in die Provenienzforschung und der damit verbundenen Sammlungs- und Institutionsgeschichte.

c. gedruckte Kataloge und Print-Publikationen

Im Bereich der Print-Publikationen erschien bereits im Jahr 2011 eine Publikation, die die Ergebnisse des Forschungsprojekts zusammenfasst, das in der Zusammenarbeit mit der *FORSCHUNGSSTELLE »Entartete Kunst«* der Universität Hamburg entstand und in der *SCHRIFTENREIHE DER FORSCHUNGSSTELLE »ENTARTETE KUNST«*²⁴² erschien. Die Publikation ist die Verschriftlichung der Ergebnisse des mit der Forschungsstelle gemeinsam in Kooperation mit dem Städel Museum durchgeführten Forschungsprojekts zur Sammlungs- und Institutionsgeschichte des Städel, in der Zeit des Nationalsozialismus.

Das Gemälde *Stilleben mit Saxofonen* als auch der Rahmen und das *Bildnis des Dr. Gachet*, welche bereits in b. thematisiert wurden, finden sich in dieser

²⁴⁰ Städel Museum Frankfurt: Finding van Gogh. Auf der Suche nach dem legendären „Bildnis des Dr. Gachet“ 11.09.2019, Städel Podcastserie, <https://www.staedelmuseum.de/de/podcast-finding-van-gogh> [zuletzt abgerufen am 15.12.2021].

²⁴¹ Schmeisser, Iris: Das Städel Museum in den Jahren 1933-1945. Sammlungs- und Institutionsgeschichte, 11. Vorlesung: Ringvorlesung (WS 20/21), Kunst am Markt. Künstler-Händler-Sammlungen/Sammler, Kunstgeschichtliches Institut, Goethe-Universität Frankfurt, 02.02.2020, YouTube-Video, 47:16 Min., <https://youtu.be/OJ5emZFvPmc> [zuletzt abgerufen am 13.12.2021].

²⁴² Fleckner/Hollein 2011, S. X.

Publikation wieder.²⁴³ Besonders wertvoll im Informationsgehalt sind, meiner Meinung nach, die sich im Anhang befindenden Verzeichnisse. Es gibt das sogenannte „Verzeichnis der als „entartet“ beschlagnahmten Gemälde und Plastiken der Städtischen Galerie und des Städtischen Kunstinstituts“²⁴⁴ in dem auch das eben erwähnte *Stilleben* gelistet ist. Als zweites Verzeichnis ist das „Verzeichnis der in der Nachkriegszeit restituierten Kunstwerke“²⁴⁵ zu nennen. Diese Listen können für andere Forschende als auch für Laien von großem Nutzen sein, da elementare und sehr detaillierte Angaben zur Provenienz der Werke enthalten sind. Zusätzlich sind die beiden Verzeichnisse mit kurzen einführenden Texten versehen, um ein optimales Verständnis zu garantieren, was den maximalen Nutzen der Informationen sichern soll.²⁴⁶

Eine weitere Print-Publikation ist der in a. genannte Ausstellungskatalog, zur Kunst der Moderne, und der Katalog zur Ausstellung *Städels Beckmann Beckmanns Städel*²⁴⁷, die ebenfalls Informationen zur Provenienz der genannten Gemälde enthalten.²⁴⁸ Ebenfalls zu erwähnen ist der Kurzführer zur Sammlung des Städtels, in dem eine Auswahl von 100 Werken genauer beleuchtet wird.²⁴⁹ Hierin findet sich auch das *Stilleben mit Saxofonen* wieder, als auch das am Anfang dieses Kapitels erwähnte Gemälde *Stehender Akt mit Hut*.²⁵⁰ Die Provenienz findet

²⁴³ Fleckner/Hollein 2011, S. X. Das Gemälde *Stilleben mit Saxofonen* findet im Kapitel „Schwere Verstümmelung und sehr merkbare Rangminderung der Sammlung' Die Beschlagnahme ‚entarteter Kunstwerke im Städel 1936-1937‘“ auf S. 228-229, Erwähnung. Der Rahmen und das *Bildnis des Dr. Gachet* werden auf S. 17, 210-212, erwähnt. Die Publikation bietet viele vertiefende Informationen zu den genannten Werken. Im Fall des *Bildnis des Dr. Gachet* erfährt man hier, um nur eine der vielen Informationen herauszugreifen, dass aus den Akten des Magistrats hervorgegangen wäre, dass dieses Gemälde neben anderen Gemälden, Beschlagnahmungen für den Reichspräsidenten Hermann Göring gewesen seien, auf persönliche Anweisung seinerseits. (Fleckner/Hollein 2011, S. 210).

²⁴⁴ Fleckner/Hollein 2011, S. 293-307. Die Liste ist in folgende Spalten aufgeteilt: „Künstler, Titel, Datierung, Material, Maße, Bezeichnung, Städel-Erwerbung, Inventarnummer, Beschlagnahme, Beschlagnahme-Inventarnummer, EK-Ausstellungen, Fischer Auktionen Luzern 1939 (Käufer), heutiger Standort“.

²⁴⁵ Fleckner/Hollein 2011, S. 308-333. Das Verzeichnis ist in folgende Spalten aufgeteilt: „Künstler, Titel, Datierung, Bildträger, Maße, Vorbesitzer, Städel Erwerbung, Inventarnummer, Rückgabe“.

²⁴⁶ Fleckner/Hollein 2011, S. 296.

²⁴⁷ Kat. Ausst. Städtels Beckmann Beckmanns Städel, Städel Museum, Frankfurt 2020/2021, hrsg. Eiling, Alexander/Freyberger, Regina/Schmeisser, Iris, Frankfurt 2020.

²⁴⁸ Vgl. Kat. Mus. Kunst der Moderne. 1800-1945, hrsg. Hollein, Max u.a., Ostfildern 2016: Informationen zu den jeweiligen Gemälden sind auf den folgenden Seiten zu finden: *Stilleben mit Saxofonen*, S. 50-51; *Eisgang*, S. 245; *Bildnis des Dr. Gachet*, S. 17 und S. 212.

²⁴⁹ Kat. Mus. Städel Museum 2017.

²⁵⁰ Kat. Mus. Städel Museum 2017: Informationen zu den jeweiligen Gemälden sind auf den folgenden Seiten zu finden: *Stilleben mit Saxofonen*, S. 88-89; *Stehender Akt mit Hut*, S. 82-83.

hier kaum bis gar keine Erwähnung. Aber im 2. Kapitel, das sich mit der 200-jährigen Geschichte des Städel auseinandersetzt, wird die Zeit „1933-1945 Herrschaft der Nationalsozialisten“²⁵¹ und deren Auswirkungen auf die Sammlung des Städel Museums in einem kurzen Abschnitt thematisiert.²⁵² Die letzte Print-Publikation, die hier nicht fehlen darf, ist der Aufsatz „Zwei Gemälde und ihre Geschichte, zwei Erzählungen zur Sammlung des Städel Museums in den Jahren 1933-1945“²⁵³, von Frau Schmeisser. Als Beitrag in einem Sammelband, der auf der gleichnamigen Vortragsreihe, die gemeinsam von der Gesellschaft für Frankfurter Geschichte e.V. und dem Institut für Stadtgeschichte veranstaltet wurde²⁵⁴, stellt Frau Schmeisser zwei Gemälde und deren individuelle Objektgeschichte, deren Erforschung und die damit verbundenen individuellen Schicksale vor. Eines der zwei Gemälde ist die *Kreuzabnahme* von Max Beckmann aus dem Jahr 1917, auf das in d. noch weiter eingegangen wird. (Abb. 54)

Die Literatur lässt sich in Teilen vor Ort im Museumsshop erwerben, was es für den Besucher leicht macht, das eigene Wissen, bei Interesse, im Bereich Provenienzforschung zu vertiefen, aber auch potenziellen Anspruchstellern/Erben erlaubt, gegebenenfalls weitere Nachforschungen zur Klärung von Eigentumsverhältnissen durchzuführen. Trotz dieser Angebote sollte nicht aus dem Fokus geraten, dass die Museen in der Bringschuld stehen und proaktive Forschung immanent wichtig ist.

d. Presse und Öffentlichkeitsarbeit

Auch auf Instagram postet das Städel Museum Beiträge, anhand derer sich das Thema Provenienzforschung unkompliziert und spannend erschließen lässt. Als Beispiel bietet sich hier die *Kreuzabnahme*. Die Verlustgeschichte des Gemäldes wurde in einer sogenannten Instagram-Story²⁵⁵ durch Mitarbeiter des Städels mittels Fotos, kleinen Texten, Videos, und Archivmaterial nachgezeichnet, und in

²⁵¹ Kat. Mus. Städel Museum 2017, S. 13.

²⁵² Kat. Mus. Städel Museum 2017, S. 13.

²⁵³ Schmeisser, Iris: Zwei Gemälde und ihre Geschichte, zwei Erzählungen zur Sammlung des Städel Museums in den Jahren 1933-1945, in: Brockhoff, Evelyn/Kiermeier, Franziska (Hrsg.): *Gesammelt, Gehandelt, Geraubt: Kunst in Frankfurt und der Region 1933 Bis 1945*. Frankfurt am Main 2019, S. 109-125.

²⁵⁴ Brockhoff/Kiermeier, 2019, S. 7.

²⁵⁵ Staedelmuseum, Instagram o.D. <https://www.instagram.com/stories/highlights/17911401544732972/> [zuletzt abgerufen am 21.12.2021]. Unter Instagram Stories versteht man die Verknappung von Inhalten in Form einer nur temporär oder dauerhaft abrufbaren Abfolge von Fotos/Videos, die oft dazu genutzt werden, um auf bestimmte Inhalte explizit hinzuweisen.

Form von Videos/Fotos präsentiert und kommentiert. In den Abbildungen 55-66 habe ich versucht darzustellen, wie sich die Provenienz des Gemäldes über Instagram nachvollziehen lässt. Dies kann man als eine effektive und spannende Präsentation komplexer Sachverhalte und damit einhergehend, komplexer und detaillierter Forschungsarbeit werten, die mittels einer Kombination aus Fotos, Videos und Texten auch für Laien nachvollziehbar gemacht werden. Trotz der Verknappung der Inhalte und der daraus entstehenden Kürze des Beitrags, sind sie für Besucher und auch unabhängig von einem Besuch vor Ort, leicht zu erfassen. Diese digitale Aufbereitung würde sich optimal anbieten für eine kurze digitale Intervention vor Ort, beispielsweise in den Dauerausstellungen. Durch ihren digitalen Charakter ist die Instagram Story ebenso wie die Informationen, die auf der Website und dem Blog, zu den Provenienzen der einzelnen Werke und dem Forschungsfeld Provenienzforschung gegeben werden, ein sehr flexibles Format. Im Gegensatz zu gedruckten Katalogen und Print-Publikationen, die unflexibel in ihrer Aktualisierung sind, können hier Inhalte individuell aktualisiert werden.

Wie sich in c. bereits gezeigt hat, verschmilzt die Öffentlichkeitsarbeit mit den digitalen Angeboten, aber auch die bereits erheblich länger als Instagram existierende Presse ist hier unbedingt zu erwähnen.

Das Städelmuseum selbst hat eine eigene Wand eingerichtet, die den Namen *Pressespiegel* trägt. (Abb. 67)

Dort können die Besucher aktuelle Pressemitteilungen, die über das Städel erscheinen, auf einen Blick nachvollziehen.²⁵⁶ Auch auf der Website des Städel Museums, im sogenannten *Newsroom*, werden zu den aktuellen Projekten Pressemitteilungen veröffentlicht.²⁵⁷ Pressemitteilungen, beispielsweise zur Goodwill-Vereinbarung im Fall des *Eisgangs*, waren auf der Website leider nicht zu finden. Was allerdings während der Recherchen zu finden war, waren mehrere Artikel in Zeitungen wie der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, der *Jüdischen Allgemeinen* und der *Süddeutschen Zeitung*, die, um es am Eisgang zu demonstrieren, das

²⁵⁶ Ein aktuelles Beispiel ist der Zeitungsartikel zu der Schenkung von 90 Gemälden von der Frankfurter Fotografin und Mäzenin Ulrike Crespo. Frau Schmeisser erwähnt dies auch in unserem Interview, sie freute sich sehr über die Schenkung. Die Schenkung, so Schmeisser, sei eine Sammlung der Kunst der klassischen Moderne, die in der Nachkriegszeit entstanden sei, die Provenienzen solch einer Schenkung werden nun „intensiv untersucht und beforscht.“ (Interview Nr. 3 mit Dr. Iris Schmeisser, S. 195).

²⁵⁷ Newsroom, Zeichen der Freundschaft Ulrike Crespo beschenkt das Städel Museum 24. November 2021 bis März 2022, Städel Museum Frankfurt o.D, [zuletzt geändert am o.D] <https://newsroom.staedelmuseum.de/de/themen/zeichen-der-freundschaft-ulrike-crespo-beschenkt-das-staedel-museum> [zuletzt abgerufen am 16.12.2021].

Schicksal der Familie Neuberger sowie die Restitution und den weiteren Verbleib des *Eisgangs* öffentlich thematisierten und kommentierten.²⁵⁸ Die Provenienzforschung findet auch in diesen Artikeln Erwähnung und wird somit zu einem Thema, was zunehmend auch in der Gesellschaft diskutiert wird und damit dauerhaft sichtbar wird.

4.3 Kunstmuseum Bern

Die Anfänge des Kunstmuseum Bern haben ihre Wurzeln in der Kunsterziehung.²⁵⁹ 1809 kam es in Bern zur Gründung der Staatlichen Kunstsammlung.²⁶⁰ Unter dem Stadtbaumeister Eugen Stettler wurde das Kunstmuseum zwischen 1876 und 1878 errichtet.²⁶¹ Am 9. August 1879 öffnete schließlich das Kunstmuseum Bern seine Pforten. Im Jahr 1917 erfuhr die Trägerschaft der Kooperation, welche 1871 durch den Regierungsrat der „Status einer Kooperation“²⁶² verliehen worden war²⁶³, eine Umwandlung in eine gemeinnützige Stiftung, die heute unter anderem

²⁵⁸ Gropp, Rose-Marie: Beckmann Bild bleibt im Städel. Frankfurt behält den „Eisgang“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung o.D., [zuletzt geändert am 05.03.2018] <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/frankfurter-staedel-max-beckmanns-eisgang-gemaelde-darf-bleiben-15478706.html> [zuletzt abgerufen am 16.12.2021]; o.V.: NS-Raubkunst. Beckmanns „Eisgang“ bleibt im Städel, 06.03.2021, in: Jüdische Allgemeine 06.03.2018, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.juedische-allgemeine.de/kultur/max-beckmanns-eisgang-bleibt-im-staedel/> [zuletzt abgerufen am 16.12.2021]; Lorch, Catrin: Raubkunst. Vorbildliche Resitution. Nach einem Vergleich mit den rechtmäßigen Erben behält das Frankfurter Städel Museum das 1923 entstandene Gemälde „Eisgang“ von Max Beckmann. Ein Präzedenzfall, in: Süddeutsche Zeitung 06.03.2018, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.sueddeutsche.de/kultur/raubkunst-vorbildliche-restitution-1.3893231> [zuletzt abgerufen am 16.12.2021].

²⁵⁹ Geschichte. Kunstmuseum Bern, [zuletzt geändert am o.D.] https://www.kunstmuseum-bern.ch/de/service/ueber-uns/organisation_0/geschichte_0-2218.html [zuletzt abgerufen am 9.12.2021]. Abs. 1-4.

²⁶⁰ Über uns. Kunstmuseum Bern, [zuletzt geändert o.D.] <https://www.kunstmuseumbern.ch/de/service/ueber-uns-6.html> [zuletzt abgerufen am 9.12.2021], Abs. 2.

Vor dem Jahr 1879, in dem das Kunstmuseum Bern seine Türen öffnete, entstand die Staatliche Kunstsammlung, deren Grundstein ein Geschenk der französischen Regierung, Gipsabgüsse antiker Statuen, legte. Für diese wurde eigens ein Antikensaal errichtet. 1813 wurde die Bernische Künstlergesellschaft gegründet. Zu ihren Zielen zählte einen regen Austausch zu betreiben, das einheimische Kunstschaffen zu fördern, zu sammeln und Ausstellungen zu organisieren. Die Berner Kunstsammlungen waren bis 1864 nicht an einem gemeinsamen Ort versammelt. Dann wurden sie im Jahr 1864, nach Zusammenlegung der Sammlungen der Künstlergesellschaft und der Staatlichen Kunstsammlung, im Chor der Französischen Kirche gezeigt. (Geschichte. Kunstmuseum Bern, [zuletzt geändert am o.D.] https://www.kunstmuseumbern.ch/de/service/ueber-uns/organisation_0/geschichte_0-2218.html [zuletzt abgerufen am 9.12.2021] Abs. 1-4).

²⁶¹ Geschichte. Kunstmuseum Bern, [zuletzt geändert am o.D.] https://www.kunstmuseum-bern.ch/de/service/ueber-uns/organisation_0/geschichte_0-2218.html [zuletzt abgerufen am 9.12.2021] Abs. 5.

²⁶² Geschichte. Kunstmuseum Bern, [zuletzt geändert am o.D.] https://www.kunstmuseum-bern.ch/de/service/ueber-uns/organisation_0/geschichte_0-2218.html [zuletzt abgerufen am 9.12.2021] Abs. 5.

²⁶³ Geschichte. Kunstmuseum Bern, [zuletzt geändert am o.D.] https://www.kunstmuseum-bern.ch/de/service/ueber-uns/organisation_0/geschichte_0-2218.html [zuletzt abgerufen am

Teil der *Dachstiftung Kunstmuseum Bern – Zentrum Paul Klee* ist, welche 2015 gegründet wurde.²⁶⁴ Das Kunstmuseum Bern versammelt unter seinem Dach Werke bedeutender Schweizer und Berner Künstler:innen, wie beispielsweise Ferdinand Hodler²⁶⁵, daneben stellt ein weiterer Schwerpunkt die Gegenwartskunst dar.²⁶⁶ Es ist das Kunstmuseum Bern, als erstes Museum in der Schweiz, das eine Abteilung für Provenienzforschung aufgebaut hat²⁶⁷, angestoßen durch die Annahme des Legats Cornelius Gurlitt durch die Stiftung Kunstmuseum Bern im Jahr 2014.²⁶⁸ Als treibende Kraft hinter dem Aufbau steht die Provenienzforscherin Nikola Doll – sie wurde 2017 an das Kunstmuseum Bern berufen.

Sie verfolgt das Ziel, die Provenienzforschung am Kunstmuseum Bern langfristig zu verankern.²⁶⁹ Dies begründet auch die Entscheidung, das Kunstmuseum Bern in diese Arbeit aufzunehmen. Spannend ist hier, wie Kunstwerke, die bereits in der Sonderausstellung *Bestandsaufnahme Gurlitt* präsentiert wurden, Eingang finden können in die Sammlung des Kunstmuseums Bern und dort präsentiert werden. Das Kunstmuseum Bern hat im Gegensatz zu den anderen beiden Museen keine Dauerausstellung. Die Sammlungspräsentation wechselt immer wieder und zeigt jedes Mal eine andere Auswahl aus der Sammlung des Kunstmuseums.²⁷⁰

Durch massive Vorwürfe auf internationaler Ebene aufgrund der Verstrickungen der Schweiz mit dem Deutschen Reich in den Jahren 1933-1945, die

9.12.2021] Abs. 5: „Diese setzte sich aus dem Staat, der Einwohnergemeinde und der Burgergemeinde [sic] Bern sowie der Bernischen Künstlergesellschaft und dem Kantonal-Kunstverein zusammen. Die Korporation realisierte den Museumsbau von Stadtbaumeister Eugen Stettler von 1876 bis 1878.“

²⁶⁴ Geschichte. Kunstmuseum Bern, [zuletzt geändert am o.D.] https://www.kunstmuseum-bern.ch/de/service/ueber-uns/organisation_0/geschichte_0-2218.html [zuletzt abgerufen am 9.12.2021] Abs. 8.

²⁶⁵ Geschichte. Kunstmuseum Bern, [zuletzt geändert am o.D.] https://www.kunstmuseum-bern.ch/de/service/ueber-uns/organisation_0/geschichte_0-2218.html [zuletzt abgerufen am 9.12.2021] Abs. 9.

²⁶⁶ Über uns. Kunstmuseum Bern, [zuletzt geändert o.D.] <https://www.kunstmuseumbern.ch/de/service/ueber-uns-6.html> [zuletzt abgerufen am 9.12.2021], Abs. 3.

²⁶⁷ Geschichte. Kunstmuseum Bern, [zuletzt geändert am o.D.] https://www.kunstmuseum-bern.ch/de/service/ueber-uns/organisation_0/geschichte_0-2218.html [zuletzt abgerufen am 9.12.2021], Abs. 25.

²⁶⁸ Provenienzforschung, Kunstmuseum Bern [zuletzt geändert o.D.] <https://www.kunstmuseum-bern.ch/de/forschen/provenienzforschung-2478.html> [zuletzt abgerufen am 16.12.2021], Abs. 2.

²⁶⁹ Fehr, Katharina: Interview Nr. 4 mit Dr. Nikola Doll, Bern/München/Heidelberg, 25.10.2021 und 18.11.2021.

²⁷⁰ Ausstellungen. Kunstmuseum Bern, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.kunstmuseum-bern.ch/de/sehen/ausstellungen-146.html> [zuletzt abgerufen am 9.12.2021].

ökonomischer und politischer Natur waren, fand in den 1990er Jahren eine Auseinandersetzung mit dem „Vermögensverlust durch den Holocaust“²⁷¹ statt. Daraufhin wurde 1996 von Parlament und Regierung die Unabhängige Expertenkommission *Schweiz – Zweiter Weltkrieg* eingesetzt.²⁷² 1998 unterzeichnete auch die Schweiz die Washingtoner Prinzipien und richtete im Jahr 1999 die „Anlaufstelle für Raubkunst“²⁷³ im Bundesamt für Kultur ein. Ebenfalls 1999 gaben zwölf Schweizer Museen eine Erklärung ab, in der sie ihre Bereitschaft zur Klärung von Streitfällen im Bereich der Kulturgüter, die in der Zeit des Nationalsozialismus geraubt worden waren, betonten.²⁷⁴ 2001 erschienen die Ergebnisse in einer durch die UEK beauftragte, über mehrere Jahre durchgeführten Studie, die „den Transfer von geraubten Kulturgütern in und über die Schweiz“²⁷⁵ untersuchte. In diesem Zusammenhang wurde die neue Kategorie „Fluchtgut“²⁷⁶ als historische Einordnung etabliert. Eine gesetzliche Regelung, wie beispielsweise in Österreich, gibt es nicht. Eine Prüfung der Provenienzbestände der Bundesmuseen, die 1998 von dem Schweizer Bundesamt für Kultur durchgeführt wurde, war in seiner potenziellen Wirksamkeit stark herabgesetzt, da sich nur wenige Museen in der Schweiz in Bundesbesitz befinden.²⁷⁷

Für das Kunstmuseum Bern, das in seiner Abteilung Provenienzforschung die „Erwerbungsbeziehungen einzelner Kunstwerke und die Geschichte der Sammlung“²⁷⁸ beforscht und dabei alle Objekte miteinbezieht, die seit 1933 Teil des

²⁷¹ Heuß 2017, S. 88.

²⁷² Heuß 2017, S. 88. Die UEK hatte den Auftrag wirtschaftliche Beziehungen zwischen der Schweiz mit Deutschland und Italien wissenschaftlich zu untersuchen.

²⁷³ Heuß 2017, S. 87.

²⁷⁴ Heuß 2017, S. 87.

²⁷⁵ Heuß 2017, S. 88. Die Studie *Raubgut – Fluchtgut* wurde im ersten Band der insgesamt 25 Bänden umfassenden Reihe des UEK veröffentlicht.

²⁷⁶ Heuß 2017, S. 88. Unter Fluchtgut sind die Kulturgüter zu verstehen, die Verfolgte selbstständig in die Schweiz brachten, aufgrund der Verfolgung durch das NS-Regime.

²⁷⁷ Heuß 2017, S. 88.

²⁷⁸ Provenienzforschung, Kunstmuseum Bern [zuletzt geändert o.D.] <https://www.kunstmuseum-bern.ch/de/forschen/provenienzforschung-2478.html> [zuletzt abgerufen am 16.12.2021], Abs. 4.

Bestands des Kunstmuseums Bern geworden sind und bis 1945 entstanden sind²⁷⁹, bildet das Legat Cornelius Gurlitt einen besonderen Schwerpunkt.²⁸⁰

a. Ausstellungen, persönliche Besuche und Fallbeispiele

Im Kunstmuseum Bern wurden für diese Arbeit, in der aktuellen Ausstellung des Sammlungsbestandes, zwei Gemälde ausgesucht. Das Gemälde *Bildnis Maschka Mueller* von Otto Mueller, welches um 1924 entstand und das Gemälde, *Fehmarn*, aus dem Jahr 1913, von Ernst Ludwig Kirchner. (Abb. 68 und 69)

Das *Bildnis Maschka Mueller* gelangte mit dem Legat Gurlitt an das Kunstmuseum Bern und ist eines von zwei Werken des Legats, das im Zuge der *Aktion Entartete Kunst* 1937 beschlagnahmt wurde und sich noch im Legat Gurlitt befindet.²⁸¹ In der erst seit kurzem online gestellten Datenbank, DER NACHLASS GURLITT, wird auf der Werkseite des Gemäldes, unter der Kategorie *Provenienz*, folgendes geschrieben: „Die Provenienz ließ sich für den Zeitraum von 1933 bis 1945 rekonstruieren. Es handelt sich nicht um NS-Raubkunst.“²⁸² Für diese Untersuchung war dieses Gemälde von Interesse, da sich die Frage stellt, wie ein Bild, das zuvor in der aufwendig kuratierten Doppelausstellung *Bestandsaufnahme Gurlitt*, die gleichzeitig im Kunstmuseum Bern und der Kunsthalle Bonn stattfand und ausgewählte Werke aus dem Legat Gurlitt präsentierte (damals als vorläufige Bestandsaufnahme zum Kunstfund Gurlitt fungierte²⁸³), nun in der Sammlung im Kunstmuseum Bern gezeigt wird – außerhalb des extraordinären Rahmens einer Sonderausstellung.

²⁷⁹ Provenienzforschung, Kunstmuseum Bern [zuletzt geändert o.D.] <https://www.kunstmuseum-bern.ch/de/forschen/provenienzforschung-2478.html> [zuletzt abgerufen am 16.12.2021], Abs. 4.

²⁸⁰ Provenienzforschung, Kunstmuseum Bern [zuletzt geändert o.D.] <https://www.kunstmuseum-bern.ch/de/forschen/provenienzforschung-2478.html> [zuletzt abgerufen am 16.12.2021], Abs. 4.

²⁸¹ Hoffmann, Meike: Otto Mueller, Bildnis Maschka Mueller, 1924/25, in: Kat. Ausst. Bestandsaufnahme Gurlitt. „Entartete Kunst“ – beschlagnahmt und verkauft, Kunstmuseum Bern. Der NS-Kunstraub und seine Folgen, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bern/Bonn 2017, hrsg. von Kunstmuseum Bern/Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, München 2018, S. 123.

²⁸² Bildnis Maschka Mueller, DATENBANK GURLITT, [zuletzt geändert am o.D.] <https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/collection/item/135277/> [zuletzt abgerufen am 16.12.2021], Abs. 10.

²⁸³ Ausstellungen Rückschau. Bestandsaufnahme Gurlitt „Entartete Kunst“ - Beschlagahmt und verkauft, Kunstmuseum Bern [zuletzt geändert am o.D.], <https://www.kunstmuseumbern.ch/de/sehen/heute/688-bestandsaufnahme-gurlitt-120.html> [zuletzt abgerufen am 16.12.2021], Abs. 1.

Im Zuge dieser Doppelausstellung wurden Möglichkeiten der Sichtbarmachung und Vermittlung von Provenienzforschung und Provenienzforschungsergebnissen in den Ausstellungen aktiv eingesetzt. Dies geschah beispielsweise durch Medienwände, Collagen, Themenräume, Fotos, Dokumente, biographische Darstellungen, Objektlabels, auf denen sich anstatt Objektbeschreibungen Provenienzangaben befanden, sowie Fallbeispiele zu Familiengeschichten und verfolgungsbedingten Entzügen. Leerstellen in den Objektbiografien wurden bewusst sichtbar gemacht und Vitrinen mit Quellenmaterial, die beispielsweise persönliche Korrespondenzen und andere Archivalien beinhalteten, wurden präsentiert. Das Zeigen von Rückseiten der Bilder, die Begleitung der Ausstellung durch Vermittlungspersonal als auch Videomaterial waren weitere Möglichkeiten, die genutzt wurden.²⁸⁴

Die Frage, nach den Möglichkeiten der Sichtbarmachung und Vermittlung von Provenienzforschung und deren Forschungsergebnissen in Ausstellungen, war für diese Sonderausstellung grundlegend, lässt sich aber, so finde ich, in großen Teilen auch auf die allgemeine Sichtbarmachung von Provenienzforschung in Museen anwenden und sollte nicht auf Sonderausstellungen begrenzt bleiben.

Die beiden zu Anfang des Kapitels genannten Gemälde ließen sich im Bereich der Moderne im Untergeschoss des historischen Stettlerbaus finden. (Abb. 70) Das *Bildnis Maschka Mueller* ist mit einem Objektlabel versehen, auf dem in Großbuchstaben ‚GURLITT‘ steht. Das Legat Cornelius Gurlitt und das Eingangsjahr des Gemäldes in das Museum, inklusive der Inventarnummer stehen auf dem Label. (Abb. 71 und 72) Zeitpunkt und Art der Erwerbung sind angegeben, allerdings fehlen einschlägige Angaben zur Objektbiografie.²⁸⁵ Es hätte sich durchaus angeboten diese Angaben hier zu integrieren, wenn man bedenkt, dass das Bild bereits Teil einer umfangreichen Sonderausstellung gewesen ist und sich im zugehörigen Ausstellungskatalog²⁸⁶ drei Seiten Text mit den Gliederungspunkten „Herkunft, Verlust, Erwerb durch Hildebrand Gurlitt, Kunstfund Gurlitt“²⁸⁷ zu diesem Gemälde finden lassen. Auch der Audio-Guide enttäuscht leider in diesem Fall. Es hätte sich

²⁸⁴ Baresel-Brand, Andrea/Bächer, Lukas: „Bestandsaufnahme Gurlitt. Der NS-Kunstraub und die Folgen“. Eine Sonderausstellung zur Provenienzforschung in der Bundeskunsthalle Bonn, in: Provenienz und Forschung, 2018 (1), S. 6-12.

²⁸⁵ Objektlabel, Otto Mueller, *Bildnis Maschka Mueller* (um 1924), Untergeschoss des historischen Stettlerbaus, Kunstmuseum Bern, Bern 2021.

²⁸⁶ Kat. Ausst. Kunstmuseum Bern/Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH 2018.

²⁸⁷ Hoffmann 2017, 120-123.

auch hier angeboten die Objektbiografie zu beleuchten und etwas zu dem Legat an sich zu sagen sowie der damit verbundenen Provenienzforschung am Kunstmuseum Bern.

Auf das zweite Gemälde *Dünen am Meer, Fehmarn*, bin ich während meines Besuchs eher durch Zufall gestoßen. Da ich während meines Besuchs im Kunstmuseum Bern gezielt nach Hinweisen auf Provenienzen suchte, fiel es mir ins Auge, da es das einzige Gemälde in der gesamten Schausammlung war, das mit einem ‚extra‘ Provenienzlabel versehen war. (Abb. 73) Auf dem ersten ‚Standardlabel‘ sind Angaben zur Erwerbung durch einen unbekanntem Gönner oder Gönnerin zu finden. Auf dem Provenienzlabel ist folgendes vertikal untereinander aufgelistet: „o.D. Galerie Schames, Frankfurt am Main [...] o.D. Privatbesitz, Schweiz, 2000 Kunstmuseum Bern, Kauf“²⁸⁸. Was sagt uns dieses Label? Es sagt, wie mir Frau Doll in unserem Interview erklärte, Folgendes aus: „Sie sehen es, es geht nicht nur darum die Erfolgsgeschichte zu schreiben und zu deklarieren, dass alles in Ordnung ist, sondern es geht auch darum den Status Quo sichtbar zu machen und der kann lückenhaft sein. Dieser in Anführungsstrichen ‚selbstbewusste und souveräne‘ Umgang mit den Provenienzlücken, der trägt auch dazu bei, die Arbeit eines Museums und die Bedeutung letztlich von dieser Form der Recherche, sichtbar zu machen.“²⁸⁹

Hier kommen wir an einen interessanten Punkt: Es fällt auf, dass die Lücke ebenso ein Ergebniswert ist, wie die vollständige Angabe. Die Lücke bekommt in der Sichtbarmachung von Provenienzforschung, wie ich anhand des genannten Beispiels und den Aussagen von Frau Doll aufzeigen möchte, eine neue Bedeutungsebene als etwas ergebnisoffenes, noch zu erforschendes, nicht abgeschlossenes. Die Lücke wird, möchte man es etwas überzeichnen, zu einem Qualitätssiegel für professionelle und damit einer transparenten Provenienzforschung. Die Lücke eröffnet auch die Möglichkeit für die Herantragung museumsexternen Wissens, durch Besucher, wobei zu keinem Zeitpunkt die Bringschuld der Museen aus den Augen zu verlieren ist, womit eine professionelle proaktive Provenienzforschung gemeint ist.

²⁸⁸ Objektlabel, Ernst Ludwig Kirchner, *Dünen am Meer, Fehmarn* (1913), Untergeschoss des historischen Stettlerbaus, Kunstmuseum Bern, Bern 2021.

²⁸⁹ Fehr, Katharina: Interview Nr. 4 mit Dr. Nikola Doll, Bern/München/Heidelberg, 25.10.2021 und 18.11.2021.

Auch Frau Schmeisser bestätigte in unserem Interview Frau Dolls Ansicht. Sie beschreibt es in unserem Interview an dem Beispiel der kleinen Sonderpräsentation zu Provenienzen von ausgewählten Skulpturen im Liebighaus 2017. Hier hätte es in der Ausstellung auch einige Lücken in den Provenienzen gegeben, die einfach nicht geklärt werden konnten. In der Konsequenz wurden die Lücken dann auch als solche präsentiert und dadurch kenntlich gemacht. Frau Schmeisser meinte, es sei im Voraus schwer gewesen, die Reaktionen der Besucher auf diese Lücken einzuschätzen, aber es sei durchaus konstruktiv wahrgenommen worden.²⁹⁰ Sie weist in diesem Zusammenhang auch auf einen Widerspruch in der öffentlichen Wahrnehmung hin: „Wir müssen lückenlos aufklären, das ist das Ziel, aber die Realität sieht ja anders aus.“²⁹¹ Es müsse dafür sensibilisiert werden, dass „Wissen nicht total [...], nicht lückenlos“ ist und dass es Fälle gibt, bei denen Lücken Teil der Objektgeschichte sind.²⁹²

Für solch eine Sensibilisierung würde sich das Gemälde *Dünen am Meer, Fehmarn* optimal eignen. Ein etwas größerer Text, der die Lücken auf dem Label kontextualisiert und Bezug nimmt auf die Provenienzforschung am Kunstmuseum Bern, wäre eine wertvolle Ergänzung an dieser Stelle. Nichtsdestotrotz zeigt sich hier, wie zuvor bei der Österreichischen Galerie Belvedere und dem Städel Museum, dass die Provenienz Teil der öffentlichen Präsentation werden muss und in Teilen auch schon geworden ist, auch jenseits von Sonderausstellungen. Damit die Informationen auf dem Label nicht als aussageloser Text verbleiben, müssen diese Angaben mittels weiterer Möglichkeiten sichtbar gemacht, zueinander in Bezug gesetzt und vor allem vermittelt werden. Sei es über kleine Broschüren oder Flyer, wie es auch für die aktuelle Ausstellung zu Meret Oppenheim getan wird. (Abb. 74) Es könnten zusätzlich Audio-Guides eingesetzt werden, über die ein Interview mit einem/einer Provenienzforscher:in hörbar ist. Auch ein Kurzfilm über die Provenienzforschung, der über einen kleinen Monitor im Kunstmuseum gezeigt wird, ist denkbar. Im Zeitalter der Digitalisierung sollten visuellen und auditiven

²⁹⁰ Fehr, Katharina: Interview Nr. 3 mit Dr. Iris Schmeisser, Frankfurt/München/Heidelberg, 09.11.2021 und 18.11.2021.

²⁹¹ Fehr, Katharina: Interview Nr. 3 mit Dr. Iris Schmeisser, Frankfurt/München/Heidelberg, 09.11.2021 und 18.11.2021.

²⁹² Fehr, Katharina: Interview Nr. 3 mit Dr. Iris Schmeisser, Frankfurt/München/Heidelberg, 09.11.2021 und 18.11.2021.

Vermittlungsangeboten vor Ort oder online keine Grenzen mehr gesetzt sein – oder?

Um gleich bei den visuellen und auditiven Vermittlungsangeboten anzuknüpfen: Das Thema Gurlitt findet ebenfalls im Untergeschoss in einem kleinen Kino seinen Platz im Museum. (Abb. 75) Der gezeigte Dokumentarfilm aus dem Jahr 2017, der den Titel *Gurlitts Schatten* trägt, „zeichnet die Situation des Kunstfund Gurlitt nach, befragt die Beteiligten und gewährt einen Einblick in das Leben von Cornelius Gurlitt“, wie man auf dem kleinen Label neben der Leinwand lesen kann. (Abb. 76)

So wie es bereits eine Leinwand gibt und Monitore, die die kommenden Ausstellungen ankündigen, wie die Ausstellung *Gurlitt: eine Bilanz 16.9.22 – 15.1.2023*²⁹³, könnte es auch weitere geben, die Informationen zur Provenienzforschung zur Verfügung stellen, zum Beispiel in der Manier einer Instagram Story, wie es das Städel Museum bereits online umsetzt. (Abb. 77)

b. Präsentation der Provenienzforschung und deren Ergebnisse auf der Website, Online-Kataloge, Recherchesysteme und Spezialdatenbanken

Das Kunstmuseum Bern hat, im Vergleich zu den bereits besprochenen zwei Museen, leider noch keine digitale Sammlung. Dafür wird die Provenienzforschung auf der Website sehr umfangreich und detailliert sichtbar gemacht. Genau wie auf der Website des Belvedere gelangt man unter dem Reiter *Forschung* auf eine neue Seite, auf der die Forschung im Kunstmuseum Bern kurz vorgestellt wird. (Abb. 78) Hier werden die fünf Kernaufgaben des Museums benannt und der wichtige und grundlegende Stellenwert der Forschung, als Mittel zur Erhaltung und Erweiterung des Wissens über das kulturelle Erbe, thematisiert.²⁹⁴ Der Bereich Forschung wird in drei weitere Teilbereiche unterteilt: *Der Nachlass Gurlitt*, *Provenienzforschung* und *Museumsarchiv*.

Klickt man auf den *Der Nachlass Gurlitt*, öffnet sich darunter eine Liste, die den Bereich in vier weitere Unterpunkte aufteilt: *Datenbank Gurlitt*, *Das Legat Cornelius Gurlitt*, *Chronologie*, *Hildebrand Gurlitt & Cornelius Gurlitt*. (Abb. 79) Wie man

²⁹³ Die Ausstellung *Gurlitt: Eine Bilanz* wird hier angekündigt, die von September 2022 bis Januar 2023 im Kunstmuseum Bern zu sehen sein wird. Sie begleitet die abschließende Übernahme von Kunstwerken und Artefakten aus dem Legat.

²⁹⁴ Forschung, Kunstmuseum Bern, [zuletzt geändert o.D.] <https://www.kunstmuseum-bern.ch/de/forschen-2476.html> [zuletzt abgerufen am 19.12.2021].

schon an der Aufteilung sieht, finden sich hier ausführliche Informationen rund um den Nachlass Gurlitt. In diesem Zusammenhang soll nun die erst vor kurzem online gegangene Datenbank, *Der Nachlass Gurlitt*, vorgestellt werden. Sie bietet, wie ihre Kurzbeschreibung auf der Website schon ankündigt, „Zugang zum gesamten Nachlass Cornelius Gurlitt“²⁹⁵. In der Datenbank finden die Nutzer von allen Kunstwerken und Artefakten Aufnahmen der Vorder- und Rückseiten, die Grunddaten und die Provenienzzangaben, soweit diese bekannt sind.²⁹⁶

Im sogenannten *Provenienzstatus* des jeweiligen Objekts wird der „aktuelle Erkenntnisstand zu historischen Eigentumswechseln“²⁹⁷ angegeben. Dies geschieht nach Kategorien, die im Kunstmuseum Bern zur Bewertung der Provenienzen angewandt werden. Die sogenannte *Credit Line* stellt Informationen zu den Eigentumsverhältnissen sowie den Bearbeitungszustand zur Verfügung. Die Datenbank wird als flexibles Medium laufend aktualisiert und Forschungsberichte können auf Anfrage zur Verfügung gestellt werden.²⁹⁸ Es wird auch darauf hingewiesen, dass die Forschungsergebnisse, des von der Bundesrepublik geförderten Projekts *Provenienzrecherche Gurlitt (2016 – 2017)*, über die Datenbank Proveana abrufbar sind.²⁹⁹

In der Datenbank *Der Nachlass Gurlitt* angekommen, ist es möglich, durch das Anklicken der Abbildungen der Gemälde, auf die jeweilige Werkseite zu gelangen. (Abb. 80) Hier findet sich unkompliziert und schnell zum Beispiel das *Bildnis Maschka Mueller*. Die Werkseite zu dem Gemälde ist nach den folgenden

²⁹⁵ Datenbank Gurlitt, Kunstmuseum Bern, [zuletzt geändert o.D.] <https://www.kunstmuseum-bern.ch/de/forschen/der-nachlass-gurlitt/datenbank-gurlitt-2587.html> [zuletzt abgerufen am 19.12.2021], Abs. 1.

²⁹⁶ Datenbank Gurlitt, Kunstmuseum Bern, [zuletzt geändert o.D.] <https://www.kunstmuseum-bern.ch/de/forschen/der-nachlass-gurlitt/datenbank-gurlitt-2587.html> [zuletzt abgerufen am 19.12.2021], Abs. 3.

²⁹⁷ Datenbank Gurlitt, Kunstmuseum Bern, [zuletzt geändert o.D.] <https://www.kunstmuseum-bern.ch/de/forschen/der-nachlass-gurlitt/datenbank-gurlitt-2587.html> [zuletzt abgerufen am 19.12.2021], Abs. 3.

²⁹⁸ Datenbank Gurlitt, Kunstmuseum Bern, [zuletzt geändert o.D.] <https://www.kunstmuseum-bern.ch/de/forschen/der-nachlass-gurlitt/datenbank-gurlitt-2587.html> [zuletzt abgerufen am 19.12.2021], Abs. 4-5.

²⁹⁹ Datenbank Gurlitt, Kunstmuseum Bern, [zuletzt geändert o.D.] <https://www.kunstmuseum-bern.ch/de/forschen/der-nachlass-gurlitt/datenbank-gurlitt-2587.html> [zuletzt abgerufen am 19.12.2021], Abs. 7-8. Siehe hierzu: Provenienzrecherche Gurlitt, Proveana, [zuletzt geändert o.D.] <https://www.proveana.de/de/projekt/provenienzrecherche-gurlitt?term=%E2%80%9EProvenienzrecherche%20Gurlitt%20%282016%20%E2%80%93%202017%29%E2%80%9C&position=0> [zuletzt abgerufen am 16.12.2021] und Projekt „Provenienzrecherche Gurlitt“, Proveana, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.proveana.de/de/projekt/projekt-provenienzrecherche-gurlitt?term=%E2%80%9EProvenienzrecherche%20Gurlitt%20%282016%20%E2%80%93%202017%29%E2%80%9C&position=1> [zuletzt abgerufen am 16.12.2021].

Kategorien tabellenartig aufgebaut: *Künstler:in, Titel, Datierung, Werkverzeichnis, Technik, Masse, Signatur/Inscription, Beschriftung, Credit Line, Provenienzstatus, Provenienz, Recherchestand, Bildrechte*.³⁰⁰ Beeindruckend ist die Qualität der Aufnahmen der Vorderseite und Rückseite des Gemäldes. (Abb. 81-82) Ebenso zu honorieren ist die Informationsdichte im Kriterium *Beschriftung*. Diese Datenbank ist, wenn man die detaillierten Informationen betrachtet, vor allem für Forschende eine wertvolle Quelle, kann aber aufgrund ihrer klaren und verständlichen Struktur auch von Laien genutzt werden.

Hier wird deutlich: Das Kunstmuseum Bern legt, ebenso wie das Belvedere und das Städel Museum, Wert auf die Verknüpfung der Forschungsergebnisse, um eine nachhaltige Grundlagenforschung zu sichern und Mehrarbeit und Doppelarbeit zu vermindern.

Werfen wir noch einen Blick auf den Teilbereich Provenienzforschung. Klickt man auf den Reiter *Provenienzforschung*, öffnet sich darunter eine Liste, die den Bereich in drei weitere Teilbereiche, *Beirat & Steuerungsboard, Forschung Gurlitt, Forschung Sammlung*, unterteilt. (Abb. 83) Auch die Provenienzforschung wird, ebenso wie die Forschung oder die Datenbank, mit einem Text beschrieben, in dem die Provenienzforschung definiert wird.³⁰¹ Anschließend wird über die Provenienzforschung *Nach Gurlitt* gesprochen. Durch die Annahme des Legats im Jahr 2014 sei es zu einem „Perspektivwechsel“³⁰² gekommen. Die Washingtoner Prinzipien, die Theresienstädter Erklärung und der ICOM – Code of Ethics, werden als Grundlagen in diesem Forschungsbereich genannt.³⁰³ Außerdem wird die Verortung der Abteilung Provenienzforschung im administrativen und strukturellen Gefüge des Kunstmuseums erläutert und darauf hingewiesen, dass sie unabhängig arbeitet. Die Freiheit von Entscheidungen, als auch die inhaltliche Ausrichtung, werde durch ein Steuerungsboard gesichert.³⁰⁴ (Abb. 84)

Unter dem Teilbereich *Forschung Sammlung* wird auf Ausstellungen und Vermittlungsangebote hingewiesen, die Einblicke in die Aktivitäten der Abteilung

³⁰⁰ Bildnis Maschka Mueller, DATENBANK GURLITT, [zuletzt geändert am o.D.] <https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/collection/item/135277/> [zuletzt abgerufen am 16.12.2021].

³⁰¹ Provenienzforschung, Kunstmuseum Bern, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.kunstmuseumbern.ch/de/forschen/provenienzforschung-2478.html> [zuletzt abgerufen am 16.12.2021], Abs. 1.

³⁰² Provenienzforschung, Kunstmuseum Bern, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.kunstmuseumbern.ch/de/forschen/provenienzforschung-2478.html> [zuletzt abgerufen am 16.12.2021], Abs. 2.

³⁰³ Provenienzforschung, Kunstmuseum Bern, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.kunstmuseumbern.ch/de/forschen/provenienzforschung-2478.html> [zuletzt abgerufen am 16.12.2021], Abs. 2.

³⁰⁴ Provenienzforschung, Kunstmuseum Bern, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.kunstmuseumbern.ch/de/forschen/provenienzforschung-2478.html> [zuletzt abgerufen am 16.12.2021], Abs. 5.

Provenienzforschung bieten sollen. Es werden auch die aktuellen Projekte der Provenienzforschung in der Sammlung vorgestellt sowie bereits abgeschlossene Projekte beleuchtet und mit Provenienz- und Abschlussberichten in PDF-Format zum Herunterladen zur Verfügung gestellt.³⁰⁵ Der letzte Teilbereich, das *Museumsarchiv*, ist leider nicht für die Nutzer der Website zugänglich. Schriftliche Anfragen können stattdessen per Mail gesendet werden.³⁰⁶

Was sich hier noch als interessant und nachhaltig abzeichnet, ist die Rückschau auf vergangene Ausstellungen und die Vorschau auf kommende Ausstellungen die sich unter dem Reiter *Sehen* und dort unter dem Reiter *Ausstellungen* finden lassen.³⁰⁷ Die Rückschau umfasst auch die beiden Ausstellungen zur *Bestandsaufnahme Gurlitt*. An die Thematiken der Ausstellungen wird hier durch kurze Beschreibungen erinnert. Klickt man eine der Ausstellungen an, gelangt man auf eine Seite mit weiteren Informationen und Videobeiträgen, in denen beispielsweise Frau Doll und Frau Zimmer, welche die Direktorin des Kunstmuseums Bern ist, sprechen.³⁰⁸ Frau Zimmer, äußert sich auch über den Verbleib der in dieser Ausstellung, *Bestandsaufnahme Gurlitt, Teil 2* gezeigten Bilder: „[...] je nach dem zu welchem Ergebnis die Forschung kommt, werden wir restituieren oder an Deutschland zur weiteren Verwahrung die Werke zurückgeben. Wir werden nur Werke in den Besitz übernehmen, die als bedenkenlos eingestuft werden.“³⁰⁹ Frau Doll trifft hier eine besonders interessante Aussage, über die Provenienzlücken, in dieser Ausstellung: „Mit dem zweiten Teil der Bestandsaufnahme möchten wir für diese Provenienzlücken sensibilisieren [...]“³¹⁰ Durch die Videobeiträge in denen

³⁰⁵ Zu den aktuellen Projekten im Bereich Provenienzforschung in der Sammlung zählen: Provenienzen der Erwerbungen seit 1933 (Gemälde II). Forschung – Dokumentation – Publikation, 2021 – 2022 (Projekt); Zu den abgeschlossenen Projekten im diesem Bereich zählen: Deposita. Verfolgungsbedingte Kulturgutverlagerungen und die Folgen für Museen in der Schweiz, Provenienzforschung zum Legat Georges Frédéric Keller, 2019 – 2020, Provenienzforschung zu ausgewählten Erwerbungen seit 1933 (Gemälde I), 2016 – 2018, Erschliessung des Museumsarchivs, 2016 – 2018. Die Projektleitung hatte bei allen Projekten Frau Dr. Nikola Doll (Forschung Sammlung, Kunstmuseum Bern, [zuletzt geädert am o.D.] <https://www.kunstmuseumbern.ch/de/forschen/provenienzforschung/forschung-sammlung-2514.html> [zuletzt abgerufen am 16.12.2021]).

³⁰⁶ Museumsarchiv, Kunstmuseum Bern [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.kunstmuseumbern.ch/de/forschen/museumsarchiv-2484.html> [zuletzt abgerufen am 17.12.2021].

³⁰⁷ Ausstellungen Vorschau, Kunstmuseum Bern [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.kunstmuseumbern.ch/de/sehen/ausstellungen/vorschau-123.html> [zuletzt abgerufen am 19.12.2021].

³⁰⁸ Kunstmuseum Bern/Prospektiv Film: Bestandsaufnahme Gurlitt Teil 2: Der NS-Kunstraub und die Folgen, 08.05.2018, YouTube-Video, 2:17 Min., <https://youtu.be/dq-SNVy2Oos> [zuletzt abgerufen am 19.12.2021].

³⁰⁹ Kunstmuseum Bern/Prospektiv Film: Bestandsaufnahme Gurlitt Teil 2: Der NS-Kunstraub und die Folgen, 08.05.2018, YouTube-Video, 2:17 Min., <https://youtu.be/dq-SNVy2Oos> [zuletzt abgerufen am 19.12.2021], Min. 1:09-1:26.

³¹⁰ Kunstmuseum Bern/Prospektiv Film: Bestandsaufnahme Gurlitt Teil 2: Der NS-Kunstraub und die Folgen, 08.05.2018, YouTube-Video, 2:17 Min., <https://youtu.be/dq-SNVy2Oos> [zuletzt abgerufen am 19.12.2021], Min. 1:27-1:34.

Forscher:innen, Kurator:innen und die Direktorin des Museums sprechen, wird das Thema viel unmittelbarer und persistenter, da diese Videos auch noch lange nach der Ausstellung abrufbar sind.

Auch auf dem Blog des Kunstmuseums Bern, unter dem Themenpunkt *Blick hinter die Kulissen*, findet sich ein sehr informativer Blogeintrag von Frau Doll, in dem sie die Provenienzforschung am Kunstmuseum Bern vorstellt, sie historisch und politisch einbettet und auch den Wert der Ausstellungen und der Vermittlungsangebote zu Provenienzforschungsergebnissen hervorhebt:

„Die Ausstellungen zeigen, dass Provenienzforschung längst nicht mehr nur eine Sonderaufgabe angesichts der historischen Verantwortung für die Verfolgung und Ausplünderung der europäischen Juden während des Nationalsozialismus ist. Kenntnis der Herkunft der Kunstwerke zählt zu den zentralen Wissensbeständen eines jeden Museums. Das Bewusstsein für die Geschichtlichkeit eines Kunstwerkes oder einer Sammlung fordert unser kulturelles Selbstverständnis immer wieder neu heraus und kann – das zeigen die aktuellen Debatten um archäologische und ethnologische Artefakte in den europäischen Museen – für die Museen produktiv wirken, indem sie uns mit der Geschichte kultureller Institutionen und den Grundlagen des Sammelns konfrontieren.“³¹¹

Auch Frau Doll wird als Provenienzforscherin am Kunstmuseum Bern, ebenso wie Frau Schmeisser auf dem Blog des Städel Museums, mit einem Foto und Informationen zu ihrer Person und ihrem Tätigkeitsbereich vorgestellt. (Abb. 85) Diese Maßnahme ist in wertvoll, denn die Forscher:innen die Hinter den Kulissen arbeiten geben der Provenienzforschung ein Gesicht. Eine Forschungsdisziplin bekommt offizielle Vertreter, die gleichzeitig auch eine Vermittlerfunktion einnehmen, was bei so komplexen und sensiblen Inhalten vehement wichtig ist. In diesem Zusammenhang ist aber noch ein anderer Aspekt zu berücksichtigen: Als ich Frau Doll im Interview fragte, ob es ein Medienecho auf die Sichtbarmachung von Provenienzforschung gäbe, beispielsweise in den Ausstellungen, sagte sie, dass es kein Medienecho auf das Thema Provenienzen in Ausstellungen gäbe, aber dass das Medieninteresse an Themen, die mit Kunstraub in Verbindung stehen, sehr

³¹¹ Blog Kunstmuseum Bern, Blick hinter die Kulissen. Nikola Doll: dem Leben der Bilder auf der Spur 22.03.2021 [zuletzt geändert am o.D.] <http://blog.kunstmuseumbern.ch/dem-leben-der-bilder-auf-der-spur/> [zuletzt abgerufen am 17.12.2021], Abs. 6.

hoch sei.³¹² Wie Frau Mayer, berichtet auch Frau Doll von einigen „sattelfest[en]“³¹³ Journalist:innen, die entscheidende Diskurse kennen würden.³¹⁴ Frau Doll bemängelt, neben den vielen positiven Effekten des Medienechos, eine häufige Skandalisierung des Themas und weist darauf hin, dass es immanent wichtig sei, dass die Ergebniskommunikation bei der Institution liege, da die Provenienzforscher:innen keine Entscheidungen treffen würden.³¹⁵ Die Provenienzforschung, die durch die Provenienzforscher:innen betrieben würde, schaffe „an sich nicht das Faktum“³¹⁶, dies geschehe nur in Verbindung mit der Institution.³¹⁷ Sie betont, dass es darum gehe, politische Verantwortung zu übernehmen und dass diese „wirksam und glaubhaft“³¹⁸ am besten durch die Institution vertreten werden könnte.³¹⁹

c. gedruckte Kataloge und Print-Publikationen

Als besonders wichtige Publikation, an der das Kunstmuseum Bern beteiligt war, ist der Ausstellungskatalog zur genannten Doppelausstellung zu nennen. Dies ist zwar ein Ausstellungskatalog zu einer Sonderausstellung, welcher aber durch seine Dauerhaftigkeit eines gedruckten Textes, und die Möglichkeit der Erwerbung im Shop des Kunstmuseums, zu einer dauerhaften Möglichkeit der

³¹² Fehr, Katharina: Interview Nr. 4 mit Dr. Nikola Doll, Bern/München/Heidelberg, 25.10.2021 und 18.11.2021.

³¹³ Fehr, Katharina: Interview Nr. 4 mit Dr. Nikola Doll, Bern/München/Heidelberg, 25.10.2021 und 18.11.2021.

³¹⁴ Fehr, Katharina: Interview Nr. 4 mit Dr. Nikola Doll, Bern/München/Heidelberg, 25.10.2021 und 18.11.2021.

³¹⁵ Fehr, Katharina: Interview Nr. 4 mit Dr. Nikola Doll, Bern/München/Heidelberg, 25.10.2021 und 18.11.2021.

³¹⁶ Fehr, Katharina: Interview Nr. 4 mit Dr. Nikola Doll, Bern/München/Heidelberg, 25.10.2021 und 18.11.2021.

³¹⁷ Fehr, Katharina: Interview Nr. 4 mit Dr. Nikola Doll, Bern/München/Heidelberg, 25.10.2021 und 18.11.2021.

³¹⁸ Fehr, Katharina: Interview Nr. 4 mit Dr. Nikola Doll, Bern/München/Heidelberg, 25.10.2021 und 18.11.2021.

³¹⁹ Fehr, Katharina: Interview Nr. 4 mit Dr. Nikola Doll, Bern/München/Heidelberg, 25.10.2021 und 18.11.2021. Frau Doll erzählte mir in diesem Interview von der Erforschung der Sammlung Bührlé im Kunsthaus Zürich. Sie weist darauf hin, dass die Arbeit der Provenienzforscherin, die die Sammlung Bührlé erforscht hat, nun angegriffen würde. Frau Doll betont ganz klar, dass dies zu unrecht passiere: „[...] das was man da benennt, die Angriffspunkte, sind mittelbar auf die Provenienzforscherin zurückzuführen, denn sie liegen in der Verantwortung ihres Auftraggebers. Sie hat für eine bestimmte Zeit für diese Institution gearbeitet, einen Bericht verfasst, der Bericht ist Grundlage für und das weitere Vorgehen und das weitere Vorgehen bestimmt die Stiftung und die Stiftung muss sich dazu positionieren. Was im Moment passiert, ist die Umkehrung dieses Prozesses.“

Sichtbarmachung von Provenienzforschung wird und Kontextinformationen bietet. In diesem Katalog gibt es beispielsweise auch einen Text³²⁰, der sich mit der Provenienzforschung in Deutschland und in der Schweiz beschäftigt und einen guten Überblick über die Entwicklung dieser Forschung in den beiden Ländern liefert. Die Ausstellung findet auch ihre Erwähnung in dem Periodikum (1) 2018 des DZK, in dem sich ein Text zur Doppelausstellung finden lässt, der diese detailliert beschreibt und intensiv reflektiert.³²¹

Auf der Website des Kunstmuseums Bern findet sich in der Rückschau der Ausstellungen der Ausstellungsführer³²² zum ersten Teil der Ausstellung *Bestandsaufnahme Gurlitt* in Bern, der die Bereiche der Ausstellung vorstellt und die Inhalte pro Thema in 1-2 Seiten prägnant zusammenfasst. Auch zum zweiten Teil der Ausstellung, in der die Kunstwerke gezeigt wurden, die als NS-verfolgungsbedingt entzogen identifiziert wurden, aber die Provenienzen noch nicht abschließend geklärt werden konnten, gibt es den Ausstellungsführer in PDF-Format zum Herunterladen und ausdrucken.³²³ Aufschlussreich ist der Text zur *Provenienzwerkstatt*, der sich mit Bezug auf die Ausstellung mit wichtigen Fragen der Provenienzforschung beschäftigt, diese definiert sowie deren Aufgaben und Methoden vorstellt.³²⁴ Bei meinem Besuch in Bern habe ich diese leider nicht als Print-Publikationen im Museumsshop auffinden können. Dies war wahrscheinlich dem Umstand geschuldet, dass die Ausstellung schon länger zurückliegt.

d. Presse und Öffentlichkeitsarbeit

Sucht man nach Pressemitteilungen auf der Website des Kunstmuseums Bern, stößt man auf eine ganze Menge.³²⁵ Im Bereich der Provenienzforschung werden

³²⁰ Heuß 2017, S. 86-93.

³²¹ Baresel-Brand/Bächer 2018 (1), S. 6-13.

³²² Ausstellungsführer Bestandsaufnahme Gurlitt Teil 1, Kunstmuseum Bern, [zuletzt geändert am o.D.] https://www.kunstmuseumbern.ch/admin/data/hosts/kmb/files/page_editorial_paragraph_file/file/1369/ausstellungsfuehrer_bestandsaufnahme-gurlitt_d.pdf?lm=1509549497 [zuletzt abgerufen am 17.12.2021].

³²³ Ausstellungsführer Bestandsaufnahme Gurlitt Teil 2, Kunstmuseum Bern, [zuletzt geändert o.D.] https://www.kunstmuseumbern.ch/admin/data/hosts/kmb/files/page_editorial_paragraph_file/file/1398/ausstellungsfuehrer_gurlitt-teil2_de.pdf?lm=1524134374 [zuletzt abgerufen am 17.12.2021].

³²⁴ Ausstellungsführer Bestandsaufnahme Gurlitt Teil 2, Kunstmuseum Bern, [zuletzt geändert o.D.] https://www.kunstmuseumbern.ch/admin/data/hosts/kmb/files/page_editorial_paragraph_file/file/1398/ausstellungsfuehrer_gurlitt-teil2_de.pdf?lm=1524134374 [zuletzt abgerufen am 17.12.2021], S. 32.

³²⁵ Archiv Medienmitteilungen, Kunstmuseum Bern, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.kunstmuseumbern.ch/de/service/medien/archiv-medienmitteilungen-1611.html> [zuletzt abgerufen am

hier engmaschig Medienmitteilungen, vor allem zur Provenienzforschung im Zusammenhang mit dem Legat Gurlitt, veröffentlicht. Die Forschungsergebnisse als auch Restitutionsen, Streitfälle und Forschungs Kooperationen, wie beispielsweise mit dem kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg (Laufzeit 1. Juli 2019 bis 30. Juni 2020), werden so dokumentiert und kommentiert.³²⁶

Auch die Sonderausstellungen finden hier umfangreiche Erwähnungen. Damit transferiert das Kunstmuseum Bern innere Vorgänge im Bereich Provenienzforschung und Restitution in den öffentlichen Informationsumlauf. Erst am 10. Dezember wurde eine Medienmitteilung veröffentlicht, die über Entscheide im Umgang mit Kunstwerken ungeklärter Provenienz aus dem Legat Gurlitt berichtet.³²⁷ Auch das Medienecho ist enorm, vor allem in Verbindung mit dem Legat Gurlitt. Das Medienecho begleitet stets die neusten Entwicklungen, wie ein erst vor wenigen Tagen in der Süddeutschen Zeitung veröffentlichter Artikel³²⁸ zeigt, der über die Mitteilung des Kunstmuseums Bern berichtet, in der das Kunstmuseum darüber informiert, wie es mit den Werken ungeklärter Provenienz aus dem Legat umgehen wird. In diesem Zusammenhang werden auch die neuen Provenienzkategorien vereinfacht erläutert, die durch das Kunstmuseum im Zuge der Erforschung des Legats Gurlitt definiert wurden. (Abb. 86) Durch Beiträge wie diese

17.12.2021]. Das Kunstmuseum Bern nennt die Pressemitteilungen auf seiner Website Medienmeldungen.

³²⁶ Um einige Beispiele zu nennen: Medienmitteilung zur Ausstellung: „BESTANDSAUFNAHME GURLITT «Entartete Kunst» – Beschlagnahmt und verkauft“ 01.01.2017. [zuletzt geändert am o.D.] https://www.kunstmuseumbern.ch/admin/data/hosts/kmb/files/page_editorial_paragraph_file/file/1365/de_medienmitteilung_bestandsaufnahme-gurlitt.pdf?lm=1509480987 01.11.2017, [zuletzt abgerufen am 17.12.2021]; Medienmitteilung zu einem Streitfall: Medienmitteilung. Einigung um Cézannes Werk. Das Kunstmuseum Bern und die Familie Cézanne einigen sich über Paul Cézannes Werk «La Montagne Sainte-Victoire» 03.07.2018, [zuletzt geändert am o.D.] https://www.kunstmuseumbern.ch/admin/data/hosts/kmb/files/page_editorial_paragraph_file/file/1415/20180629_medienmitteilung-cezanne.pdf?lm=1530618416 [zuletzt abgerufen am 17.12.2021]; Medienmitteilung zur Forschungs Kooperation mit dem Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg: Kunstfund Gurlitt – Forschungs Kooperation Kunstmuseum Bern und Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Hamburg 28.06.2019, [zuletzt geändert am o.D.] https://www.kunstmuseumbern.ch/admin/data/hosts/kmb/files/page_editorial_paragraph_file/file/1503/20190628_medienmitteilung_kooperation-provenienzforschung-kmb-und-uni-hamburg.pdf?lm=1562598160 [zuletzt abgerufen am 17.12.2021].

³²⁷ Medienmitteilung, Legat Cornelius Gurlitt. Entscheide der Stiftung Kunstmuseum Bern 10.12.2021, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.kunstmuseumbern.ch/de/service/medienmitteilungen-2021/10-12-2021-legat-cornelius-gurlitt-2592.html> [zuletzt abgerufen am 17.12.2021].

³²⁸ Pfaff, Isabella: Goldstandard. Das Kunstmuseum Bern erbte vor sieben Jahren die umstrittene Gurlitt-Sammlung. Daraus will das Haus nun zwei Aquarelle von Otto Dix restituieren, in: Süddeutsche Zeitung 14.12.2021, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.sueddeutsche.de/kultur/kunstmuseum-bern-ns-raubkunst-restitution-sammlung-gurlitt-sammlung-buehrle-1.5488681> [zuletzt abgerufen am 17.12.2021].

werden die Methoden der Provenienzforschung des Kunstmuseums Bern für die Öffentlichkeit sichtbar gemacht. So kann für das Forschungsfeld, die damit verbundenen Ergebnisse und die noch ausstehenden Herausforderungen sensibilisiert werden.

Im Bereich der Öffentlichkeitsarbeit ist das Kunstmuseum Bern, wie auch die beiden anderen Museen, auf Instagram aktiv. Es finden sich zu verschiedenen Gemälden aus dem Legat Instagram Posts, in denen die Provenienz der Gemälde erläutert wird. Die Posts sind in englischer Sprache, wie dies auch beim Städel Museum der Fall ist. Als Beispiele sind hier das Gemälde *Waterloo Bridge*³²⁹ von Claude Monet zu nennen oder das Gemälde *Marine, temps d'orage*³³⁰ von Édouard Manet. Diese Bilder werden im Zuge der Bewerbung der Ausstellung zum Legat Gurlitt³³¹ auf Instagram präsentiert und tragen zur dauerhaften Sichtbarmachung von Provenienzforschung jenseits der Sonderausstellungen bei.

5. Fazit – von dauerhaften Möglichkeiten zu Synergieeffekten mit Potenzial

Die Frage, welche Möglichkeiten der dauerhaften Sichtbarmachung von Provenienzforschung in Kunstmuseen jenseits von Sonderausstellungen existieren, konnte durch die im 4. Kapitel anhand der Kriterien a.-d. durchgeführten Analyse an den drei ausgewählten Museen beantwortet werden.

Es lässt sich feststellen, dass die Möglichkeiten der dauerhaften Sichtbarmachung von Provenienzforschung an Kunstmuseen jenseits von Sonderausstellungen eine sehr hohe Varietät aufweisen: Dies fängt bei den Angaben zu den Provenienzen in der Dauerausstellung an, welche beispielsweise am Städel Museum und an der Österreichischen Galerie Belvedere zusätzlich mit Audioangeboten begleitet werden, die analog und online abrufbar sind.

Was allerdings keines der drei Kunstmuseen aufweisen konnte, waren Möglichkeiten der dauerhaften Sichtbarmachung durch Provenienzboxen, Booklets,

³²⁹ Kunstmuseum Bern, Instagram, Waterloo Bridge [17.06.2018], Waterloo Bridge <https://www.instagram.com/p/BkHt5YTBEjR/> [zuletzt abgerufen am 17.12.2021].

³³⁰ Kunstmuseum Bern, Instagram, Marine, temps d'orage [10.06.2018], <https://www.instagram.com/p/Bj1z6AbhUhp/> [zuletzt abgerufen am 17.12.2021].

³³¹ Kunstmuseum Bern, Instagram, Bestandsaufnahme Gurlitt, Teil 2: Der NS-Kunstraub und seine Folgen [11.06.2018], <https://www.instagram.com/p/BIFo7mLBjSP/> [zuletzt abgerufen am 17.12.2021].

Saaltexpte und weiteren visuellen oder audiovisuellen Interventionen. Hier besteht noch viel Potenzial, um weitere Möglichkeiten der dauerhaften Sichtbarmachung von Provenienzforschung jenseits von Sonderausstellungen umzusetzen.

In den drei Kunstmuseen wurden Provenienzforschungsabteilungen eingerichtet und Ergebnisse umfangreich erhoben. Vor Ort wurden diese allerdings, im Vergleich zu den digitalen Möglichkeiten, nur wenig sichtbar gemacht. Ganz deutlich erkennbar ist hier, dass ein Schwerpunkt der dauerhaften Sichtbarmachung im digitalen Bereich liegt. Dies zeigte sich daran, dass zwei von drei untersuchten Kunstmuseen über eine digitale Sammlung verfügen, in der die dauerhafte Sichtbarmachung von Provenienzforschung, sei es im Bereich der Methodik oder der Ergebnisse, sehr ausgeprägt ist. Das Kunstmuseum Bern, welches noch nicht über eine digitale Sammlung verfügt, gleicht dies durch eine innovative Datenbank aus, die Informationen zu Provenienzen mit hoher wissenschaftlicher Qualität öffentlich zur Verfügung stellt.

Da die dauerhafte Sichtbarmachung von Provenienzforschung, der drei untersuchten Museen, von einer fest verankerten Provenienzforschungsabteilung und etablierten Positionen der Provenienzforscher:innen ausgeht, ist die erste Voraussetzung für die Möglichkeiten der dauerhaften Sichtbarmachung von Provenienzforschung in Kunstmuseen jenseits von Sonderausstellungen gegeben und somit kann auch der erste Teil der Ausgangsthese dieser Arbeit bestätigt werden. Am Kunstmuseum Bern zeigte sich aber auch, dass es nicht auf das Alter der Abteilung ankommt. Seine noch junge Provenienzforschungsabteilung beweist, dass es möglich ist, ein von außen herangetragenenes Legat zu erforschen und im Zuge dessen sehr schnell und effektiv Provenienzforschung an einem Kunstmuseum zu verankern.

Weiter festzustellen ist, dass die Möglichkeiten der dauerhaften Sichtbarmachung von Provenienzforschung im Vergleich zu den dezidierten Sonderausstellungen einige Parallelen aufweisen: Im Städel Museum als auch im Belvedere ist das Headquarter für die dauerhafte Sichtbarmachung von Provenienzforschung, die Sammlungs- und Institutionsgeschichte. Auch die große Textlichkeit, als von Gubelmann identifizierter Stereotyp der Sonderausstellungen, ließ sich auf die dauerhafte Sichtbarmachung von Provenienzforschung übertragen.

Das Narrativ, das gemeinsam durch Texte und Gemälde im Museum erzeugt wird, wird durch Archivalien um eine unmittelbarere und transparentere Möglichkeit der

Erzählung bereichert. Das Objekt bleibt nach wie vor der Ausgangspunkt der Erzählung, die im Museum stattfindet, als „authentisches Medium und Bindeglied zwischen der Gegenwart und dem Gestern, das ohne sie unsichtbar bliebe.“³³² Das Objekt wird so in seinen „Entitäten“³³³ erweitert, dies geschieht durch die dauerhafte Sichtbarmachung von Provenienzforschung, nicht nur durch eine Informationsergänzung, sondern auch durch das Aufzeigen von Lücken als neuen Ergebniswert.

Durch die dauerhafte Sichtbarmachung von Provenienzforschung vor Ort, im digitalen Raum, aber auch durch Publikationen, den Austausch mit der Presse und der Öffentlichkeitsarbeit, mittels sozialer Medien, wird nachhaltige Grundlagenforschung betrieben und es kommt, wie man an allen drei Museen gesehen hat, zu einer Vernetzung der Forschungsergebnisse auf unterschiedlichen Ebenen. Dies kann auf Dauer dazu führen, dass Mehrarbeit und Doppelarbeit verringert werden können und dass die Ergebnisse der Forschung so bereits ein Format erhalten, das für die Veröffentlichung geeignet ist.

Durch die dauerhafte Sichtbarmachung der Provenienzforschung entsteht auch eine Öffnung für museumsexternes Wissen. Nicht zu vernachlässigen und in den Vordergrund zu rücken ist gleichzeitig das Verantwortungsbewusstsein, das Kunstmuseen, aber auch Museen anderer Bereiche, gegenüber der eigenen Sammlungen und der Geschichte, der sie entwachsen sind, haben sollten oder so entwickeln können. Die Prämisse sollte dabei aber immer eine proaktive Provenienzforschung bleiben, die nicht an die Erben delegiert werden kann. Sven Haase und Meike Hopp bringen das Thema der „Verantwortung“ auf den Punkt: „Was ein Museum heute sein will, lässt sich nicht von der Frage lösen, wie es zu seinen Objekten kam.“³³⁴ Da die Forschung im Bereich Provenienzforschung häufig eine politische Komponente mit sich bringt, ist es umso wichtiger dass auch eine verantwortungsvolle Vertretung der Forschungsergebnisse, nicht nur durch die Provenienzforscher:innen, sondern vor allem durch die Institution, gegeben ist.

Abschließend lässt sich resümieren, dass die dauerhafte Sichtbarmachung von Provenienzforschung und deren Ergebnisse durch einen holistischen Ansatz nicht

³³² Heese 2020, S. 27.

³³³ Fuhrmeister 2018, S. 28.

³³⁴ Haase, Sven/Hopp, Meike: Einführung in den Themenschwerpunkt, in: Archivar. Zeitschrift für Archivwesen 75 (2022), Nr. 1, S. 6.

nur einen erwartungsvollen, wachsamem und neugierigen Blick der Öffentlichkeit auf das Museum erzeugt, sondern auch einen selbstreflexiven Blick des Museums auf sich – einen Blick, der durch die bewusste Nachaußenkehrung der sonst verstärkt im Inneren stattfindenden Provenienzforschung entsteht.

Am Ende dieser Untersuchung ist auch festzustellen, dass sich trotz der unterschiedlichen Nationalitäten, juristischen und historischen Rahmenbedingungen sowie Trägerschaften der Museen in allen dreien viele unterschiedliche Möglichkeiten der dauerhaften Sichtbarmachung von Provenienzforschung finden lassen. In diesem Zusammenhang ist jedoch besonders darauf hinzuweisen, dass die juristischen Rahmenbedingungen in Form von Gesetzen, wie sie in Österreich mit dem Kunstrückgabegesetz von 1998 umgesetzt wurden, nur auf der Ebene der „österreichischen Bundesmuseen und Sammlungen und aus dem sonstigen Bundeseigentum“³³⁵ greifen. Im Fall der Schweiz, wo kein Gesetz existiert, wurde eine von der UEK beauftragte, über mehrere Jahre durchgeführte Studie, die „den Transfer von geraubten Kulturgütern in und über die Schweiz“³³⁶ untersuchte, durchgeführt. Es konnte wenig Wirkung erzeugt werden, da sich in der Schweiz nur wenige Museen in Bundesbesitz befinden. Ebenso wie die Schweiz verfügt auch Deutschland, neben der *Handreichung* die als Konsequenz aus der Signatur der *Washingtoner Prinzipien* und der danach verabschiedeten *Gemeinsamen Erklärung* hervorging, nicht über ein Gesetz, das diesen Bereich verbindlich regeln würde. Die hier aufgezeigte Divergenz macht deutlich, wie wichtig es ist, dass die Trägerschaften der Museen und die gesetzlichen Rahmenbedingungen der jeweiligen Länder immer mitgedacht werden, wenn man sich mit der Frage nach dauerhafter Sichtbarmachung von Provenienzforschung und deren Ergebnissen, auseinandersetzt.

Ein weiterer Punkt, der sich anhand dieser Untersuchung und rekurrend auf das Eingangszitat von Lupfer resümieren lässt, ist, dass die Provenienzen und die dadurch erzählten Schicksale sich durch den holistischen Ansatz der dauerhaften

³³⁵ [AT] KRG (1998) Bundesgesetz über die Rückgabe von Kunstgegenständen und sonstigem beweglichem Kulturgut aus den österreichischen Bundesmuseen und Sammlungen und aus dem sonstigen Bundeseigentum (Kunstrückgabegesetz – KRG) vom 4. Dezember 1998, (StF: BGBl. I Nr. 181/1998) zuletzt geändert durch (BGBl. I Nr. 117/2009), https://www.ris.bka.gv.at/Dokumente/Erv/ERV_1998_1_181/ERV_1998_1_181.pdf, <https://www.ris.bka.gv.at/Dokumente/Bundesnormen/NOR40111544/NOR40111544.pdf> [zuletzt abgerufen am 06.06.2023].

³³⁶ Heuß 2017, S. 88. Die Studie *Raubgut – Fluchtgut* wurde im ersten Band der insgesamt 25 Bänden umfassenden Reihe des UEK veröffentlicht.

Sichtbarmachung von Provenienzforschung endlich entfalten können und damit zur Kanonbildung der Kunst beitragen. Es wird in diesem Zusammenhang auch deutlich, dass es um vielmehr geht als nur die erinnernswerte Kunst. Es geht jetzt, wo die letzten Holocaust-Überlebenden sterben, darum, auch über die Kunst unser „kulturelles Gedächtnis“, wie Jan und Aleida Assmann diesen Begriff auf Basis der Forschung von Maurice Halbwachs³³⁷ prägten, zu schärfen und zu erweitern, das Narrativ zu vervollständigen und uns vor dem Vergessen zu bewahren.

Aus den Momentaufnahmen, die Sonderausstellungen bieten, kann so ein weitaus größeres, persistenteres und facettenreicheres Bild geschaffen werden.

Damit wäre auch der zweite Teil der Ausgangsthese bestätigt, dass durch die Sichtbarmachung der Ergebnisse auf eine holistische Weise, Synergieeffekte entstehen, die zu einer nachhaltigen Provenienzforschung beitragen und ein neues Kriterium dafür schaffen, wann Provenienzforschung erfolgreich ist: Die Provenienzforschung endet eben nicht immer mit der lückenlosen Aufklärung der Herkunftsgeschichte eines Objekts und der Findung einer fairen und gerechten Lösung, sondern auch damit, diese Ergebnisse dauerhaft für die Öffentlichkeit sichtbar zu machen und auch nach Abschluss des Projekts zu pflegen. Dadurch wird ein gemeinsames Reflektieren über die Methoden und Ergebnisse möglich.

Dann erst hat die dauerhafte Sichtbarmachung von Provenienzforschung, die auf fest etablierten Provenienzforschungsabteilungen in Museen fußt und als definitive Säule eines Museums fungieren sollte, das Potential, die zeitlich stark begrenzten Provenienzforschungsprojekte und schlaglichtartigen Sonderausstellungen abzulösen und die Institution Museum nachhaltig zu verändern – sie zu einem Spiegel unseres Geworden-Seins zu machen und uns zu sensibilisieren für die Vergangenheit, das Jetzt und das was noch aussteht.

³³⁷ Assmann, Jan: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: Assmann, Jan (Hrsg.): Kultur und Gedächtnis, Frankfurt 1988, S. 9-10; Halbwachs, Maurice: Les cadres sociaux de la mémoire, Paris 1925.

Quellenverzeichnis

Primärliteratur:

Baresel-Brand/Bächer 2018 (1)

Baresel-Brand, Andrea/Bächer, Lukas: „Bestandsaufnahme Gurlitt. Der NS-Kunstraub und die Folgen“. Eine Sonderausstellung zur Provenienzforschung in der Bundeskunsthalle Bonn, in: Provenienz und Forschung, 2018 (1).

Berger 2019

Berger, Andrea: Provenienzforschung und Restitution sichtbar machen, in: Museumsbund Österreich (Hrsg.): Neues Museum. Die österreichische Museumszeitschrift 1 (2019), S. 30-33.

Brockhoff/Kiermeier, 2019

Brockhoff, Evelyn/Kiermeier, Franziska (Hrsg.): Gesammelt, Gehandelt, Geraubt: Kunst in Frankfurt Und Der Region 1933 Bis 1945. Frankfurt am Main 2019.

Fleckner/Hollein 2011

Fleckner, Uwe/Hollein, Max (Hrsg.): Schriften der Forschungsstelle Band VI »Entartete Kunst«. Museum im Widerspruch. Das Städel und der Nationalsozialismus, Berlin 2011.

Hoffmann 2018

Hoffmann, Meike: Otto Mueller, Bildnis Maschka Mueller, 1924/25, in: Kat. Ausst. Bestandsaufnahme Gurlitt. „Entartete Kunst“ – beschlagnahmt und verkauft, Kunstmuseum Bern. Der NS-Kunstraub und seine Folgen, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bern/Bonn 2017, hrsg. von Kunstmuseum Bern/Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, München 2018. S. 120-123.

Johannsen/Rollig 2019

Johannsen, Rolf H./Rollig Stella (Hrsg.): Belvedere Sammlungsführer, Wien 2019.

Kat. Ausst. Kunstmuseum Bern/Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH 2018

Kat. Ausst. Bestandsaufnahme Gurlitt. „Entartete Kunst“ – beschlagnahmt und verkauft, Kunstmuseum Bern. Der NS-Kunstraub und seine Folgen, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bern/Bonn 2017, hrsg. von Kunstmuseum Bern/Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, München 2018.

Kat. Ausst. Städel Museum 2020

Kat. Ausst. Städel Beckmann Beckmanns Städel, Städel Museum, Frankfurt 2020/2021, hrsg. Eiling, Alexander/Freyberger, Regina/Schmeisser, Frankfurt 2020.

Kat. Mus. Städel Museum 2017

Kat. Mus. Städel Museum Frankfurt am Main, 700 Jahre Kunst. Auf die Hand, hrsg. Städel Museum Frankfurt, Köln 2017.

Kat. Mus. Städel Museum 2016

Kat. Mus. Kunst der Moderne. 1800-1945, hrsg. Hollein, Max u.a., Ostfildern 2016.

Gratzer-Baumgärtner/Mayer 2018

Gratzer-Baumgärtner, Katinka/Mayer, Monika: 20 Jahre Provenienzforschung in der Österreichischen Galerie Belvedere, in: Blimlinger, Eva/ Schödl, Heinz (Hg.): ... (k)ein Ende in Sicht. 20 Jahre Kunstrückgabegesetz in Österreich (Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung, Bd. 8) Wien/Köln/Weimar 2018, S. 93-95.

Mayer 2016

Mayer, Monika: „Verlust“ als Gewinn. Anmerkungen zu Provenienzforschung und Kunstrückgabe, in: Thaler, Wolfgang/Österreichische Galerie Belvedere (Hrsg.): Das Belvedere mehr als ein Museum, Wien 2016, 166-169.

Mayer 2009

Mayer, Monika: Jenseits von Klimt. Zur Provenienzforschung in der Österreichischen Galerie Belvedere, in: Anderl, Gabriele (Hrsg.): Wesentlich Mehr Fälle Als Angenommen 1 (2009), S. 93-106.

Thaler 2016

Österreichische Galerie Belvedere/Thaler, Wolfgang (Hrsg.): Das Belvedere mehr als ein Museum, Wien 2016.

Roth 2011

Roth, Nicole: „Schwere Verstümmelung und sehr merkbare Rangminderung der Sammlung“. Die Beschlagnahme „entarteter“ Kunstwerke im Städel 1936-1937, in: Fleckner Uwe/Hollein Max (Hrsg.): Schriften der Forschungsstelle Band VI »Entartete Kunst«. Museum im Widerspruch. Das Städel und der Nationalsozialismus, Berlin 2011, S. 201-240.

Schmeisser 2019

Schmeisser, Iris: Zwei Gemälde und ihre Geschichte, zwei Erzählungen zur Sammlung des Städel Museums in den Jahren 1933-1945, in: Brockhoff, Evelyn/Kiermeier, Franziska (Hrsg.): Gesammelt, Gehandelt, Geraubt: Kunst in Frankfurt Und Der Region 1933 Bis 1945. Frankfurt am Main 2019, S. 109-125.

Internetquellen:

Digitale Ausstellungskataloge:

Kat. Ausst. Neuerwerbungen der Österreichischen Galerie 1941 (XXXI. Ausstellung im Oberen Belvedere), hrsg. von Österreichische Galerie Belvedere/Grim-schitz, Bruno, <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/view/image/1451399825221/1/> [zuletzt abgerufen am 11.12.2021].

Kat. Ausst. Neuerwerbungen der Österreichischen Galerie 1942 (XXXII. Ausstellung im Oberen Belvedere), hrsg. von Österreichische Galerie Belvedere/Grim-schitz, Bruno, <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/view/image/1451399995244/1/> [zuletzt abgerufen am 11.12.2021].

Websites:

Archiv Medienmitteilungen, Kunstmuseum Bern, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.kunstmuseumbern.ch/de/service/medien/archiv-medienmitteilungen-1611.html> [zuletzt abgerufen am 17.12.2021].

Ausstellungen. Kunstmuseum Bern, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.kunstmuseumbern.ch/de/sehen/ausstellungen-146.html> [zuletzt abgerufen am 9.12.2021].

Ausstellungen Rückschau. Bestandsaufnahme Gurlitt „Entartete Kunst“ - Beschlagnahme und verkauft, Kunstmuseum Bern [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.kunstmuseumbern.ch/de/sehen/heute/688-bestandsaufnahme-gurlitt-120.html> [zuletzt abgerufen am 16.12.2021],

Ausstellungen Vorschau, Kunstmuseum Bern [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.kunstmuseumbern.ch/de/sehen/ausstellungen/vorschau-123.html> [zuletzt abgerufen am 19.12.2021].

Datenbank Gurlitt, Kunstmuseum Bern, [zuletzt geändert o.D.] <https://www.kunstmuseumbern.ch/de/forschen/der-nachlass-gurlitt/datenbank-gurlitt-2587.html> [zuletzt abgerufen am 19.12.2021].

Digitale Sammlung, Städel Museum Frankfurt, [zuletzt geändert o.D.] <https://sammlung.staedelmuseum.de/de> [zuletzt abgerufen am 15.12.2021].

Digitale Sammlung, Werkseite des Eisgangs von Max Beckmann, [zuletzt geändert o.D.] <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/eisgang> [zuletzt abgerufen am 15.12.2021].

Digitale Sammlung, Werkseite des *Stilleben mit Saxofonen* von Max Beckmann, [zuletzt geändert am o.D.] <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/stilleben-mit-Saxofonen> [zuletzt abgerufen am 19.12.2021].

Forschung, Kunstmuseum Bern, [zuletzt geändert o.D.] <https://www.kunstmuseumbern.ch/de/forschen-2476.html> [zuletzt abgerufen am 19.12.2021].

Forschung, Österreichische Galerie Belvedere, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.belvedere.at/forschung#Forschungsprojekte> [zuletzt abgerufen am 11.12.2021].

Max Beckmann, Stilleben mit Saxofonen, Sammlung Online, [zuletzt geändert o.D.]

<https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/stilleben-mit-Saxofonen> [zuletzt abgerufen am 14.12.2021].

Museumsarchiv, Kunstmuseum Bern, [zuletzt geändert am o.D.]

<https://www.kunstmuseumbern.ch/de/forschen/museumsarchiv-2484.html> [zuletzt abgerufen am 17.12.2021].

Newsroom, Zeichen der Freundschaft Ulrike Crespo beschenkt das Städel Museum 24. November 2021 bis März 2022, Städel Museum Frankfurt, [zuletzt geändert am o.D.] <https://newsroom.staedelmuseum.de/de/themen/zeichen-der-freundschaft-ulrike-crespo-beschenkt-das-staedel-museum> [zuletzt abgerufen am 16.12.2021].

Provenienzforschung, Kunstmuseum Bern, [zuletzt geändert o.D.]

<https://www.kunstmuseumbern.ch/de/forschen/provenienzforschung-2478.html> [zuletzt abgerufen am 16.12.2021], Abs. 2.

Provenienzforschung, Österreichische Galerie Belvedere, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.belvedere.at/forschung/provenienzforschung> [zuletzt abgerufen am 11.12.2021].

Provenienzforschung, Städel Museum Frankfurt, [zuletzt geändert am o.D.]

<https://www.staedelmuseum.de/de/forschung-restaurierung> [zuletzt abgerufen am 13.12.2021].

Sammlung Online, Österreichische Galerie Belvedere, [zuletzt geändert am o.D.]

<https://sammlung.belvedere.at/> [zuletzt abgerufen am 11.12.2021], Abs. 1.

Sammlung Online, Werkseite Einzug Karls V. in Antwerpen, Österreichische Galerie Belvedere, [zuletzt geändert o.D.] <https://sammlung.belvedere.at/objects/47193/der-einzug-karls-v-in-antwerpen> [zuletzt abgerufen am 11.12.2021].

Über die digitale Sammlung. Konzept, Städel Museum Frankfurt, [zuletzt geändert o.D.] <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/konzept> [zuletzt abgerufen am 15.12.2021].

Pressemeldungen:

Medienmitteilung. „BESTANDSAUFNAHME GURLITT «Entartete Kunst» – Beschlagnahmt und verkauft“ 01.01.2017, [zuletzt geändert am o.D.]

https://www.kunstmuseumbern.ch/admin/data/hosts/kmb/files/page_editorial_paragraph_file/file/1365/de_medienmitteilung_bestandsaufnahme-gurlitt.pdf?lm=1509480987 01.11.2017, [zuletzt abgerufen am 17.12.2021].

Medienmitteilung. Einigung um Cézannes Werk. Das Kunstmuseum Bern und die Familie Cézanne einigen sich über Paul Cézannes Werk «La Montagne Sainte-Victoire» 03.07.2018, [zuletzt geändert am o.D.] https://www.kunstmuseumbern.ch/admin/data/hosts/kmb/files/page_editorial_paragraph_file/file/1415/20180629_medienmitteilung-cezanne.pdf?lm=1530618416 [zuletzt abgerufen am 17.12.2021].

Medienmitteilung, Legat Cornelius Gurlitt. Entscheide der Stiftung Kunstmuseum Bern 10.12.2021, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.kunstmuseumbern.ch/de/service/medien/medienmitteilungen-2021/10-12-2021-legat-cornelius-gurlitt-2592.html> [zuletzt abgerufen am 17.12.2021].

Medienmitteilung zur Forschungskoooperation mit dem Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg: Kunstfund Gurlitt – Forschungskoooperation Kunstmuseum Bern und Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Hamburg 28.06.2019, [zuletzt geändert am o.D.] https://www.kunstmuseumbern.ch/admin/data/hosts/kmb/files/page_editorial_paragraph_file/file/1503/20190628_medienmitteilung_kooperation-provenienzforschung-kmb-und-uni-hamburg.pdf?lm=1562598160 [zuletzt abgerufen am 17.12.2021].

Newsroom, Zeichen der Freundschaft Ulrike Crespo beschenkt das Städel Museum 24. November 2021 bis März 2022, Städel Museum Frankfurt o.D., [zuletzt geändert am o.D.] <https://newsroom.staedelmuseum.de/de/themen/zeichen-der-freundschaft-ulrike-crespo-beschenkt-das-staedel-museum> [zuletzt abgerufen am 16.12.2021].

Presseartikel:

Gropp, Rose-Marie: Beckmann Bild bleibt im Städel. Frankfurt behält den „Eisgang“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung o.D., [zuletzt geändert am 05.03.2018]

<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/frankfurter-staedel-max-beckmanns-eisgang-gemaelde-darf-bleiben-15478706.html> [zuletzt abgerufen am 16.12.2021].

Kronsteiner, Olga: Belvedere: Egon-Schiele-Gemälde kurz vor Restitution 04.03.2020, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.derstandard.de/story/2000115293502/egon-schiele-vier-baeume-und-ein-restitutionsfall> [zuletzt abgerufen am 9.12.2021].

Lorch, Catrin: Raubkunst. Vorbildliche Restitution. Nach einem Vergleich mit den rechtmäßigen Erben behält das Frankfurter Städel Museum das 1923 entstandene Gemälde „Eisgang“ von Max Beckmann. Ein Präzedenzfall, in: Süddeutsche Zeitung 06.03.2018, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.sueddeutsche.de/kultur/raubkunst-vorbildliche-restitution-1.3893231> [zuletzt abgerufen am 16.12.2021].

o.V.: Nazi-Raubkunst. Munch-Bild an rechtmäßige Erbin zurückgegeben, in: der Spiegel 09.05.2017, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/nazi-raubkunst-munch-bild-an-rechtmassige-erbin-zurueckgegeben-a-482020.html> [zuletzt abgerufen am 09.12.2021].

o.V.: NS-Raubkunst. Beckmanns „Eisgang“ bleibt im Städel, 06.03.2021 in: Jüdische Allgemeine 06.03.2018, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.juedische-allgemeine.de/kultur/max-beckmanns-eisgang-bleibt-im-staedel/> [zuletzt abgerufen am 16.12.2021].

o.V. Personalien. Stella Rollig als Belvedere-Generaldirektorin bis 2027 wiederbestellt, in: DerStandard 01.10.2021, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.derstandard.de/story/2000130100649/stella-rollig-als-belvedere-generaldirektorin-wiederbestellt> [zuletzt abgerufen am 19.12.2021].

o.V: Rückgabebeirat empfiehlt Belvedere Restitution, in: Kleine Zeitung 12.10.2012, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.kleinezeitung.at/kultur/3991329/Rueckgabebeirat-empfiehl-Belvedere-Restitution> [zuletzt abgerufen am 9.12.2021].

Pfaff, Isabella: Goldstandard. Das Kunstmuseum Bern erbt vor sieben Jahren die umstrittene Gurlitt-Sammlung. Daraus will das Haus nun zwei Aquarelle von Otto Dix restituieren, in: Süddeutsche Zeitung 14.12.2021, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.sueddeutsche.de/kultur/kunstmuseum-bern-ns-raubkunst-resti-tution-sammlung-gurlitt-sammlung-buehrle-1.5488681> [zuletzt abgerufen am 17.12.2021].

Soziale Netzwerke:

belvederemuseum, Instagram [21.11.2020], <https://www.instagram.com/p/CH2xUsECIpe/> [zuletzt abgerufen am 12.12.2021].

Blog Kunstmuseum Bern, Blick hinter die Kulissen. Nikola Doll: dem Leben der Bilder auf der Spur [22.03.2021], [zuletzt geändert am o.D.] <http://blog.kunstmuseumbern.ch/dem-leben-der-bilder-auf-der-spur/> [zuletzt abgerufen am 17.12.2021].

Kunstmuseumbern, Instagram, Bestandsaufnahme Gurlitt, Teil 2: Der NS-Kunstraub und seine Folgen [11.06.2018], <https://www.instagram.com/p/BIFo7mLBjSP/> [zuletzt abgerufen am 17.12.2021].

Kunstmuseumbern, Instagram, Marine, temps d'orage [10.06.2018], <https://www.instagram.com/p/Bj1z6AbhUhp/> [zuletzt abgerufen am 17.12.2021].

Kunstmuseumbern, Instagram, Waterloo Bridge [17.06.2018], Waterloo Bridge <https://www.instagram.com/p/BkHt5YTBEjR/> [zuletzt abgerufen am 17.12.2021].

Städel Blog, Beschlagnahme des „Bildnis des Dr. Gachet“, „Die vorwurfsvollen blauen Augen“ [06.02.2020], [zuletzt geändert am o.D.] <https://blog.staedelmuseum.de/van-goghs-bildnis-des-dr-gachet-wird-beschlagnahmt/> [zuletzt abgerufen am 15.12.2021].

Städel Blog, Einigung. Max Beckmanns „Einsgang“ bleibt im Städel [05.04.2018], [zuletzt geändert am o.D.] <https://blog.staedelmuseum.de/max-beckmanns-eisgang-bleibt-im-staedel/> [zuletzt abgerufen am 21.12.2021]

Städel Blog, Mitarbeiter des Städels. Provenienzforscherin Iris Schmeisser [11.02.2016], [zuletzt geändert o.D.] <https://blog.staedelmuseum.de/mitarbeiter->

[des-staedel-iris-schmeissers-arbeit-als-provenienzforscherin/](#) [zuletzt abgerufen am 15.12.2021].

Städel Blog, zum Tag der Provenienzforschung. Ein Gemälde und seine Geschichte [09.04.2019], [zuletzt geändert o.D.] <https://blog.staedelmuseum.de/max-beckmann-eisgang-und-seine-provenienz/> [zuletzt abgerufen am 15.12.2021].

Sonstige Online-Ressourcen:

Ausstellungsführer Bestandsaufnahme Gurlitt Teil 1, Kunstmuseum Bern, [zuletzt geändert am o.D.] https://www.kunstmuseumbern.ch/admin/data/hosts/kmb/files/page_editorial_paragraph_file/file/1369/ausstellungsfuehrer_bestandsaufnahme-gurlitt_d.pdf?lm=1509549497 [zuletzt abgerufen am 17.12.2021].

Bildnis Maschka Mueller, DATENBANK GURLITT, [zuletzt geändert am o.D.] <https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/collection/item/135277/> [zuletzt abgerufen am 16.12.2021].

Datenbank Gurlitt, Kunstmuseum Bern, [zuletzt geändert o.D.] <https://www.kunstmuseumbern.ch/de/forschen/der-nachlass-gurlitt/datenbank-gurlitt-2587.html> [zuletzt abgerufen am 19.12.2021].

Datenbank Gurlitt, Otto Mueller, Damenbildnis, [zuletzt geändert am o.D.] <https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/collection/item/135277/> [zuletzt abgerufen am 16.12.2021].

Projekt, Systematische Provenienzforschung der Bestände am Städelschen Kunstinstitut und der Städtischen Galerie Frankfurt, Proveana Datenbank Provenienzforschung, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.proveana.de/de/projekt/systematische-provenienzforschung-der-bestaende-am-staedelschen-kunstinstitut-und-der?term=St%C3%A4del-Museum%20Frankfurt%20am%20Main%20Provenienzforschung&position=2> [zuletzt abgerufen am 15.12.2021].

Provenienzrecherche Gurlitt, Proveana, [zuletzt geändert o.D.] <https://www.proveana.de/de/projekt/provenienzrecherche->

[gurlitt?term=%E2%80%9EProvenienzrecherche%20Gurlitt%20%282016%20%E2%80%93%202017%29%E2%80%9C&position=0](https://www.proveana.de/de/projekt/projekt-provenienzrecherche-gurlitt?term=%E2%80%9EProvenienzrecherche%20Gurlitt%20%282016%20%E2%80%93%202017%29%E2%80%9C&position=0) [zuletzt abgerufen am 16.12.2021] und Projekt „Provenienzrecherche Gurlitt“, Proveana, [zuletzt geändert am o.D.]

Projekt „Provenienzrecherche Gurlitt“, Proveana, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.proveana.de/de/projekt/projekt-provenienzrecherche-gurlitt?term=%E2%80%9EProvenienzrecherche%20Gurlitt%20%282016%20%E2%80%93%202017%29%E2%80%9C&position=1> [zuletzt abgerufen am 16.12.2021].

Projekt. Systematische Provenienzforschung der Bestände am Städelschen Kunstinstitut und der Städtischen Galerie Frankfurt, Proveana, [zuletzt geändert o.D.] <https://www.proveana.de/de/link/pro10000150> [zuletzt abgerufen am 13.12.2021].

Städel Blog, Beschlagnahme des „Bildnis des Dr. Gachet“, „Die vorwurfsvollen blauen Augen“, [zuletzt geändert am o.D.] <https://blog.staedelmuseum.de/van-goghs-bildnis-des-dr-gachet-wird-beschlagnahmt/> [zuletzt abgerufen am 15.12.2021].

Städel Blog, Mitarbeiter des Städel, Provenienzforscherin Iris Schmeisser, [11.02.2016], [zuletzt geändert o.D.] <https://blog.staedelmuseum.de/mitarbeiter-des-staedel-iris-schmeissers-arbeit-als-provenienzforscherin/> [zuletzt abgerufen am 15.12.2021].

Städel Blog, zum Tag der Provenienzforschung, ein Gemälde und seine Geschichte. Woher kommen die Kunstwerke im Museum? Neben Max Beckmanns „Eisgang“ erinnert heute eine Gedenktafel an seine ehemaligen Besitzer. Provenienzforscherin Iris Schmeisser über das Schicksal der Frankfurter Familie, [09.04.2019], [zuletzt geändert o.D.] <https://blog.staedelmuseum.de/max-beckmann-eisgang-und-seine-provenienz/> [zuletzt abgerufen am 15.12.2021].

Materialien:

Ausstellungsmaterialien:

Karteikarte, Dirck Hals. *Musizierende Gesellschaft* (1620), Zeitleiste, Nebengang Erdgeschoss, Städel Museum, Frankfurt 2021.

Karteikarte, Ernst Ludwig. *Kirchner Stehender Akt mit Hut* (1910), Zeitleiste, Nebengang Erdgeschoss, Städel Museum, Frankfurt 2021.

Karteikarte, Rahmen des *Bildnis des Dr. Gachet* (1890), Zeitleiste, Nebengang Erdgeschoss, Städel Museum, Frankfurt 2021.

Karteikarte, Richard Scheibe. *Zehnkämpfer* (1936), Zeitleiste, Nebengang Erdgeschoss, Städel Museum, Frankfurt 2021.

Objektlabel, *Einzug Karls des V. in Antwerpen*, Geschichterraum Oberes Belvedere, Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2021.

Objektlabel, Ernst Ludwig Kirchner, *Dünen am Meer, Fehmarn* (1913), Untergeschoss des historischen Stettlerbaus, Kunstmuseum Bern, Bern 2021.

Objektlabel, Max Beckmann. *Stilleben mit Saxofonen* (1926), Saal neun, Kunst der Moderne, Städel Museum, Frankfurt 2021.

Objektlabel, Otto Mueller, *Bildnis Maschka Mueller* (um 1924), Untergeschoss des historischen Stettlerbaus, Kunstmuseum Bern, Bern 2021.

Saaltext, *Max Beckmann – Die Realität der Träume*, Saal neun, Kunst der Moderne, Städel Museum, Frankfurt 2021.

Archivmaterial:

Bericht von Bruno Grimschitz an das Unterrichtsministerium, 1938, Archivsignatur o.A.

Sonstige Materialien:

Österreichische Galerie (Hrsg.): Broschüre des Research Centers, o.D.

Filme, Video, Tonträger und andere Medien:

Eschenfelder, Chantal: Max Beckann. Eisgang (1923), Über das Werk, Städel Highlights Audio-Guide, Frankfurt am Main: Städelches Kunstinstitut/Linon Medien KG o.D., 00:57 Min.

Eschenfelder, Chantal: Max Beckann. Stilleben mit Saxofonen (1926), Über das Werk, Städel Highlights Audio-Guide, Frankfurt am Main: Städelches Kunstinstitut/Linon Medien KG o.D., 02:09 Min.

Kunstmuseum Bern/Prospektiv Film: Bestandsaufnahme Gurlitt Teil 2: Der NS-Kunstraub und die Folgen, 08.05.2018, YouTube-Video, 2:17 Min., <https://youtu.be/dq-SNVy2Oos> [zuletzt abgerufen am 19.12.2021].

Schmeisser, Iris: Das Städel Museum in den Jahren 1933-1945. Sammlungs- und Institutionsgeschichte, 11. Vorlesung: Ringvorlesung (WS 20/21), Kunst am Markt. Künstler-Händler-Sammlungen/Sammler, Kunstgeschichtliches Institut, Goethe-Universität Frankfurt, 02.02.2020, YouTube-Video, 47:16 Min., <https://youtu.be/OJ5emZFvPmc> [zuletzt abgerufen am 13.12.2021].

Städel Museum Frankfurt: Finding van Gogh. Auf der Suche nach dem legendären „Bildnis des Dr. Gachet“ 11.09.2019, Städel Podcastserie, <https://www.staedelmuseum.de/de/podcast-finding-van-gogh> [zuletzt abgerufen am 15.12.2021].

Städel Museum: Max Beckmann, Stilleben mit Saxofonen (1926), Nr. 503, Audioguide, Frankfurt am Main, o.D., o.A.

Städel Museum: Stilleben mit Saxofonen (1926), Basisinformationen, Audio, Digitale Sammlung, <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/eisgang> 00:56 Min.

Zucker, Stefan (Regie): Gurlitts Schatten, Dokufiktion, bezogen über PALY SRF, SRF DOK: <https://www.srf.ch/play/tv/redirect/detail/f0652de2-4cd5-47e8-a37c-95972e38bc0f>, o.O. 2017, 50:40 Min., [zuletzt abgerufen am 20.12.2021].

Sekundärliteratur

Aly 2021

Aly, Götz: Das Prachtboot. Wie Deutsche die Kunstschatze der Südsee raubten, Frankfurt am Main 2021.

Assmann 1988

Assmann, Jan: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: Assmann, Jan (Hrsg.): Kultur und Gedächtnis, Frankfurt 1988, S. 9-19.

Assmann 2001

Assmann, Aleida: Speichern oder Erinnern? Das kulturelle Gedächtnis zwischen Archiv und Kanon, In: Csáky, Moritz/Stachel, Peter (Hrsg.): Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive. Teil 2: Die Erfindung des Ursprungs. Die Systematisierung der Zeit, Wien 2001, S. 15-29.

Assmann 2009

Assmann, Aleida: Das Gedächtnis der Dinge, in: Kat. Ausst. Recollecting. Raub und Restitution, Wien 2008/2009, hrsg. von Reininghaus, Alexandra, Wien 2009, S. 143-151.

Blimlinger/Schödl 2018

Blimlinger, Eva/Schödl, Heinz: Editorial. 20 Jahre Kommission für Provenienzforschung und Kunstrückgabegesetz 1998 ... (k)ein Ende in Sicht, in: Blimlinger, Eva/Schödl, Heinz (Hg.): ... (k)ein Ende in Sicht. 20 Jahre Kunstrückgabegesetz in Österreich (Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung, Bd 8), Wien/Köln/Weimar 2018, S. 13-26.

Brunbauer-Ilić 2019

Brunbauer-Ilić, Anna Maria: Kulturgut und Provenienzforschung im Fokus nationalen und internationalen Kunstrechts, Wien u.a. 2019.

Eder 2021

Eder, Rita: Dilemmata des Humboldt Forums. Objekte und die Verkörperung eines politischen Projekts, in: Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss (Hrsg.): (Post) Kolonialismus und kulturelles Erbe. Internationale Debatten im Humboldt Forum, München 2021, S. 202-217.

Epple/Sandkühler 2021

Epple, Angelika/Sandkühler, Thomas/Zimmerer, Jürgen (Hrsg.): *Geschichtskultur durch Restitution? Ein Kunst-Historikerstreit*, Köln 2021.

Emmert/Neddermeyer 2018

Emmert, Claudia/Neddermeyer, Ina/Zepelin Museum Friedrichshafen GmbH: *Ausstellungsguide, Eigentum verpflichtet. Eine Kunstsammlung auf dem Prüfstand*, Friedrichshafen 2018.

Fuhrmeister 2018

Fuhrmeister, Christian: *Provenienzforschung neu denken*, in: Bomski, Frankziska u.a. (Hrsg.): *Spuren suchen. Provenienzforschung in Weimar*, Göttingen 2018, S. 17-32.

Greenberg 2010

Greenberg, Reesa: *Restitution Exhibitions: Issues of Ethnic Identity and Art*, in: *Intermédialités*, 15 (2010), <https://doi.org/10.7202/044677ar> [zuletzt abgerufen am 29.11.2021], S. 105-117.

Gubelmann 2020

Gubelmann, Anja: *Provenienzforschung ausgestellt: Selbsterfleischung zum Selbstzweck?*, in: Andratschke, Claudia/Jachens, Maik (Hrsg.): *Nach dem Erstcheck. Provenienzforschung nachhaltig vermitteln*, Heidelberg 2020, S. 88-97.

Haase, Sven/Hopp, Meike: *Einführung in den Themenschwerpunkt*, in: *Archivar. Zeitschrift für Archivwesen* 75 (2022), Nr. 1, S. 6-9.

Halbwachs 1925

Halbwachs, Maurice: *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris 1925.

Heese 2020

Heese, Thorsten: *„3 D“ - Der historische Lernort Museum zwischen Authentizität und Virtual Reality*, in: Börsch, Sebastian/van Norden, Jörn (Hrsg.): *Historisches Lernen und materielle Kultur. Von Dingen und Objekten in der Geschichtsdidaktik*, Bielefeld 2020, S. 253-264.

Heuß 2017

Heuß, Anja: Die Provenienzforschung in Deutschland und in der Schweiz, in: Kunstmuseum Bern/Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hrsg.): Bestandsaufnahme Gurlitt (Ausstellungskatalog Bern/Bonn, Kunstmuseum Bern/Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn), München 2017, S. 86-93.

Holten 2019

Holten, Johan: Wie man das Unsichtbare zeigt. Und andere Herausforderungen des Ausstellens, in: Krüger, Klaus/Werner, Elke Anna (Hrsg.): Evidenzen des Expositorischen. Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird, (Edition Museum Bd. 19), Bielefeld 2019, S. 293-306.

Higonnet 2012

Higonnet, Anne: Afterword. The social life of provenance, in: Feigenbaum, Gail/Reist, Inge (Hrsg.): Provenance. An alternate history of art, Los Angeles 2012, S. 195-209.

Husslein-Arco 2016

Husslein-Arco, Agnes: Das Belvedere – mehr als ein Museum, in: Thaler, Wolfgang/Österreichische Galerie Belvedere (Hrsg.): Das Belvedere mehr als ein Museum, Wien 2016, S. 6-12.

Ide 2018

Ide, Ulrike: Glossareintrag NS-Raubkunst, in: Kat. Ausst. Bestandsaufnahme Gurlitt. „Entartete Kunst“ – beschlagnahmt und verkauft, Kunstmuseum Bern. Der NS-Kunstraub und seine Folgen, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bern/Bonn 2017, hrsg. von Kunstmuseum Bern/Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, München 2018, S. 333.

Leschik/Obenaus 2019 (2)

Leschik, Sophie/Obenaus, Maria: Workshop „Ausstellen und Kuratieren“, in: Deutsches Zentrum Kulturgutverluste (Hrsg.): Provenienz & Forschung: Themenheft zur Berliner Konferenz „20 Jahre Washingtoner Prinzipien: Wege in die Zukunft“, Dresden 2019 (2), S. 50-55.

Lupfer 2018

Lupfer, Gilbert: Zum Geleit, in: Deutsches Zentrum Kulturgutverluste (Hrsg.): Provenienz & Forschung, Magdeburg 2018 (1), S.1.

Misoch 2015

Misoch, Sabina: Qualitative Interviews, Berlin/Boston 2015.

Obenaus/Paschen 2019 (2)

Obenaus, Maria/Paschen, Freya: Workshop „Provenienzforschung vermitteln“, in: Deutsches Zentrum Kulturgutverluste (Hrsg.): Provenienz & Forschung: Themenheft zur Berliner Konferenz „20 Jahre Washingtoner Prinzipien: Wege in die Zukunft“, Dresden 2019 (2), S.62-67.

Schönberger 2019

Schönberger, Sophie: Was heilt Kunst. Die Späte Rückgabe von NS-Raubkunst als Mittel der Vergangenheitspolitik, Göttingen 2019.

Städel Museum 2015

Städel Museum (Hrsg.): ...zum Besten hiesiger Stadt und Bürgerschaft. 200 Jahre Städel. Eine Festschrift, München 2015.

Verband Deutscher Kunsthistoriker e.V. 2019

Verband Deutscher Kunsthistoriker e.V. (Hrsg.): Tagungsband. Zu den Dingen! XXXV. Deutscher Kunsthistorikertag, Georg-August-Universität Göttingen, 27.-31.03.2019, Bonn 2019.

Walz 2016

Walz, Markus: Begriffsgeschichte, Definition, Kernaufgaben, in: Walz, Markus (Hrsg.): Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven, Stuttgart 2016, S. 8-14.

Zuschlag 2020

Zuschlag, Christoph: Provenienz – Geschichte und Perspektiven eines neuen Paradigmas in den Geistes- und Kulturwissenschaften, in: Dreier, Thomas u.a. (Hrsg.): Schriften zum Kunst- und Kulturrecht. Raubkunst und Restitution – Zwischen Kolonialzeit und Washington Principles. Tagungsband des Dreizehnten

Heidelberger Kunstrechtstages am 18. und 19. Oktober 2019, Baden-Baden 2020, S. 23-35.

Zuschlag 2019

Zuschlag, Christoph: Vom Iconic Turn zum Provenancial Turn? Ein Beitrag zur Methodendiskussion in der Kunstwissenschaft, in: Effinger, Maria u.a. (Hrsg.): Von analogen und digitalen Zugängen zur Kunst – Festschrift für Hubertus Kohle zum 60. Geburtstag, Heidelberg 2019, arthistoricum.net, <https://books.ub.uni-heidelberg.de/arthistoricum/reader/download/493/493-17-85239-2-10-20191219.pdf> [zuletzt abgerufen am 13.12.2021].

Internetressourcen:

Acad Write. ACAD International Research AG, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.acad-write.com/ratgeber/tipps/einwilligungserklaerung-interviews/> [zuletzt abgerufen am 22.10.2021].

[AT] KRG (1998) Bundesgesetz über die Rückgabe von Kunstgegenständen und sonstigem beweglichem Kulturgut aus den österreichischen Bundesmuseen und Sammlungen und aus dem sonstigen Bundeseigentum (Kunstrückgabegesetz – KRG) vom 4. Dezember 1998, (StF: BGBl. I Nr. 181/1998) zuletzt geändert durch (BGBl. I Nr. 117/2009), https://www.ris.bka.gv.at/Dokumente/ErV/ERV_1998_1_181/ERV_1998_1_181.pdf, <https://www.ris.bka.gv.at/Dokumente/Bundesnormen/NOR40111544/NOR40111544.pdf> [zuletzt abgerufen am 06.06.2023].

Geschichte Belvedere, Österreichische Galerie Belvedere, [zuletzt geändert o.D.] <https://www.belvedere.at/geschichte-belvedere> [zuletzt abgerufen am 09.12.2021].

Geschichte. Kunstmuseum Bern, [zuletzt geändert am o.D.] https://www.kunstmuseumbern.ch/de/service/ueber-uns/organisation_0/geschichte_0-2218.html [zuletzt abgerufen am 9.12.2021].

[DE] KGSG (2016): Kulturgutschutzgesetz vom 31.07.2016 (BGBl. I S. 1914), zuletzt geändert durch Artikel 40 des Gesetzes vom 20.11.2019 (BGBl. I S. 1626), <https://www.gesetze-im-internet.de/kgsg/KGSG.pdf> [06.06.2023], §1 Anwendungsbereich, Bundesministerium der Justiz und für Verbraucherschutz, [zuletzt

geändert o.D.] http://www.gesetze-im-internet.de/kgsg/_1.html [zuletzt abgerufen am 06.06.2023].

§ 46 Auskunftspflicht, Bundesministerium der Justiz und für Verbraucherschutz, [zuletzt geändert o.D.] http://www.gesetze-im-internet.de/kgsg/_46.html [zuletzt abgerufen am 15.12.2021].

Handreichung, Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, [zuletzt geändert o.D.] <https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/Recherche/Handreichung/In-dex.html;jsessionid=6ED4A90B95880FD8E6D10FDCA5850572.m1> [zuletzt abgerufen am 16.12.2021].

Pressemappe Belvedere (DE), Österreichische Galerie Belvedere, [zuletzt geändert o.D.] https://www.belvedere.at/sites/default/files/media-directories/Belvedere_PM_LANG_de_1.pdf [zuletzt abgerufen am 09.12.2021].

Presseüberblick Belvedere (DE), Österreichische Galerie Belvedere, [zuletzt geändert o.D.] https://www.belvedere.at/sites/default/files/media-directories/Belvedere_PM_KURZ_de_1.pdf [zuletzt abgerufen am 09.12.2021].

Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz Institut für Museumsforschung (Hrsg.): Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2018, Berlin 2019 (Heft 73), https://www.smb.museum/fileadmin/website/Institute/Institut_fuer_Museumsforschung/Publikationen/Materialien/mat73_online.pdf [zuletzt abgerufen am 18.12.2021].

Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz Institut für Museumsforschung (Hrsg.): Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2017, Berlin 2018 (Heft 72), https://www.smb.museum/fileadmin/website/Institute/Institut_fuer_Museumsforschung/Publikationen/Materialien/mat72.pdf [zuletzt abgerufen am 18.12.2021]

Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz Institut für Museumsforschung (Hrsg.): Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2016, Berlin 2017 (Heft 71), https://www.smb.museum/fileadmin/website/Institute/Institut_fuer_Museumsforschung/Publikationen/Materialien/mat71.pdf, [zuletzt abgerufen am 14.12.2021].

Über uns. Kunstmuseum Bern, [zuletzt geändert o.D.] <https://www.kunstmuseum-bern.ch/de/service/ueber-uns-6.html> [zuletzt abgerufen am 9.12.2021].

Abbildungsverzeichnis und Nachweise

Abb. 1: Übersichtplan des Oberen Belvedere, mit besonderer Hervorhebung des Geschichterraums (links unten), Bildnachweis: Katharina Fehr, eigener Screenshot 28.11.2021, Website der Österreichischen Galerie Belvedere, Zeitstrahl Restitutionen <https://www.belvedere.at/forschung/provenienzforschung> [zuletzt abgerufen am 28.11.2021].

Abb. 2: Blick in den ersten Raum des Geschichterraumes, der sich den Jahren 1636-1898 widmet, Bildnachweis: Katharina Fehr, 06.11.2021.

Abb. 3: Blick aus einem anderen Winkel in den ersten Raum des Geschichterraumes, der sich den Jahren 1636-1898 widmet, Bildnachweis: Katharina Fehr, 06.11.2021.

Abb. 4: Blick in den zweiten Raum des Geschichterraumes, der sich den Jahren 1899-2023 widmet, Bildnachweis: Katharina Fehr, 06.11.2021.

Abb. 5: Besucher betrachten interessiert die Zeitleiste im Zweiten Raums des Geschichterraumes. Im Vordergrund ein Modell des Oberen Belvedere in einer Vitrine, Bildnachweis: Katharina Fehr, 06.11.2021.

Abb. 6: Blick in die rechte Ecke des zweiten Raumes. Mittig, Vitrine 1.1 und 1.2 die Inhalte zur Situation der Österreichischen Galerie nach dem Ende des Ersten Weltkrieges zeigen, sowie zu der Musealreform des Kunsthistorikers Hans Tietze. Im Hintergrund links eine Ölskizze Hans Makarts, *Einzug Karls des V. in Antwerpen*, Bildnachweis: Katharina Fehr, 06.11.2021.

Abb. 7: Blick auf historische Fotografien im zweiten Raum des Geschichterraumes, Bildnachweis: Katharina Fehr, 06.11.2021.

Abb. 8: Eigenständig angefertigte Visualisierung des Geschichterraumes. Grün markiert sind Gemälde, rot markiert die Vitrine 2.1: *Museum in der NS-Zeit unter der Direktion von Bruno Grimschitz, 1938-1945*, und die Vitrine 3.2:

Kunstrückgabe seit 1999/der Fall Bloch-Bauer, blau markiert ist die Zeitleiste, Bildnachweis: Katharina Fehr, angefertigt am 07.11.2021.

Abb. 9: Fotografie der Ölskizze Hans Makarts, *Einzug Karls des V. in Antwerpen*, 1875, Öl auf Leinwand, 127 x 240 cm, Geschlechterraum im Oberen Belvedere, Österreichische Galerie Belvedere, Bildnachweis: Katharina Fehr, 06.11.2021.

Abb. 10: Fotografie des Objektlabels, *Einzug Karls des V. in Antwerpen*, Geschlechterraum im Oberen Belvedere, Österreichische Galerie, Bildnachweis: Katharina Fehr, 06.11.2021.

Abb. 11: Graphische Benutzeroberfläche der App Smartify am Beispiel der Ölskizze *Einzug Karls des V. in Antwerpen*, mit direkter Weiterleitung in die Sammlung Online der Österreichischen Galerie Belvedere, Bildnachweis: Katharina Fehr, eigener Screenshot 11.11.2021, Sammlung Online, Werkseite *Einzug Karls V. in Antwerpen*, Österreichische Galerie Belvedere, [zuletzt geändert o.D.] <https://sammlung.belvedere.at/objects/47193/der-einzug-karls-v-in-antwerpen> [zuletzt abgerufen am 11.12.2021].

Abb. 12: Fotografie eines Ausschnitts der Zeitleiste, Zeitpunkt 1938, Bildnachweis: Katharina Fehr, 06.11.2021.

Abb. 13: Fotografie eines in die Zeitleiste integrierten Bildschirms. Hier kann je nach Wunsch per Knopfdruck ein Video ausgesucht werden, Bildnachweis: Katharina Fehr, 06.11.2021.

Abb. 14: Fotografie eines Ausschnitts der Zeitleiste, Zeitraum 1995-1998, Bildnachweis: Katharina Fehr, 06.11.2021.

Abb. 15: Fotografie eines Ausschnitts der Zeitleiste, Zeitpunkt 2006, Bildnachweis: Katharina Fehr, 06.11.2021.

Abb. 16: Eigenständig angefertigte Visualisierung der Vitrine 2.1, Bildnachweis: Katharina Fehr, 06.11.2021, angefertigt am 07.11.2021.

Abb. 17: Nahaufnahme des Faksimiles des Berichtes von Bruno Grimschitz an das Unterrichtsministerium, 1938, Archivsignatur o.A., Vitrine 2.1., Bildnachweis: Katharina Fehr, 06.11.2021.

Abb. 18: Eigenständig angefertigte Visualisierung der Vitrine 3.2., Bildnachweis: Katharina Fehr, 06.11.2021.

Abb. 19: Fotografie des Covers der Broschüre des Research Centers der Österreichischen Galerie Belvedere, Bildnachweis: Katharina Fehr, 06.11.2021.

Abb. 20: Fotografie einer Seite der Broschüre des Research Centers der Österreichischen Galerie Belvedere mit Informationen zur Provenienzforschung und dem Archiv, Bildnachweis: Katharina Fehr, 06.11.2021.

Abb. 21: Benutzeroberfläche der Website der Österreichischen Galerie Belvedere. Unter dem Reiter Forschung gelangt man auf Seite des Bereichs Forschung, Bildnachweis: Katharina Fehr, eigener Screenshot 11.11.2021, Forschung, Österreichische Galerie Belvedere, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.belvedere.at/forschung#Forschungsprojekte> [zuletzt abgerufen am 11.12.2021].

Abb. 22: Benutzeroberfläche der Website der Österreichischen Galerie Belvedere. Die Provenienzforschung wird unter der Kategorie Forschungsprojekte verortet, hier rot markiert, Bildnachweis: Katharina Fehr, eigener Screenshot 11.11.2021, Forschung, Österreichische Galerie Belvedere, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.belvedere.at/forschung#Forschungsprojekte> [zuletzt abgerufen am 11.12.2021].

Abb. 23: Benutzeroberfläche der Website der Österreichischen Galerie Belvedere im Bereich Forschungsprojekte, Bildnachweis: Katharina Fehr, eigener Screenshot 11.11.2021, Forschung, Österreichische Galerie Belvedere, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.belvedere.at/forschung#Forschungsprojekte> [zuletzt abgerufen am 11.12.2021].

Abb. 24: Benutzeroberfläche der Website der Österreichischen Galerie Belvedere im Bereich Provenienzforschung. Unterteilung in drei Bereiche: Provenienzdossiers, Provenienzdatenbank und Restitution, Bildnachweis: Katharina

Fehr, eigener Screenshot 11.11.2021, Provenienzforschung, Österreichische Galerie Belvedere, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.belvedere.at/forschung/provenienzforschung> [zuletzt abgerufen am 11.12.2021].

Abb. 25: Benutzeroberfläche der Website der Österreichischen Galerie Belvedere im Bereich Provenienzdossiers, Bildnachweis: Katharina Fehr, eigener Screenshot 11.11.2021, Provenienzforschung, Österreichische Galerie Belvedere, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.belvedere.at/forschung/provenienzforschung> [zuletzt abgerufen am 11.12.2021].

Abb. 26: Benutzeroberfläche der Website der Österreichischen Galerie Belvedere im Bereich Provenienzdatenbank, Bildnachweis: Katharina Fehr, eigener Screenshot 11.11.2021, Provenienzforschung, Österreichische Galerie Belvedere, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.belvedere.at/forschung/provenienzforschung> [zuletzt abgerufen am 11.12.2021].

Abb. 27: Benutzeroberfläche des Zeitstrahls, der die Restitutionsen der Jahre 1999 bis 2021 listet, Bildnachweis: Katharina Fehr, eigener Screenshot 11.11.2021, Provenienzforschung, Österreichische Galerie Belvedere, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.belvedere.at/forschung/provenienzforschung> [zuletzt abgerufen am 11.12.2021].

Abb. 28: Benutzeroberfläche der Werkseite der Ölskizze *Einzug Karls des V. in Antwerpen, in der Sammlung Online*, Bildnachweis: Katharina Fehr, eigener Screenshot 11.11.2021, Sammlung Online, Werkseite *Einzug Karls V. in Antwerpen*, Österreichische Galerie Belvedere, [zuletzt geändert o.D.] <https://sammlung.belvedere.at/objects/47193/der-einzug-karls-v-in-antwerpen> [zuletzt abgerufen am 11.12.2021].

Abb. 29: Deckblatt des Ausstellungskatalogs, der XXXI. Ausstellung im Oberen Belvedere. Neuerwerbungen der Österreichischen Galerie 1941, Bildquelle: Digitale Bibliothek Belvedere [zuletzt geändert o.D.] <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1451399825221/1/> [zuletzt abgerufen am 11.12.2021].

Abb. 30: Vorwort von Bruno Grimschitz im Ausstellungskatalog, der XXXI. Ausstellung im Oberen Belvedere. Neuerwerbungen der Österreichischen Galerie 1941. Bildquelle: Digitale Bibliothek Belvedere, [zuletzt geändert am

o.D.] <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1451399825221/2/> [zuletzt abgerufen am 21.12.2021].

Abb. 31: Auflistung der Neuerwerbungen im Ausstellungskatalog, der XXXI. Ausstellung im Oberen Belvedere. Neuerwerbungen der Österreichischen Galerie 1941, Bildnachweis: Digitale Bibliothek Belvedere, [zuletzt geändert am o.D.] <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1451399825221/4/> [zuletzt abgerufen am 11.12.2021].

Abb. 32: Deckblatt des Ausstellungskatalogs, der XXXII. Ausstellung im Oberen Belvedere. Neuerwerbungen der Österreichischen Galerie 1942, Bildquelle: Digitale Bibliothek Belvedere, [zuletzt geändert o.D.] <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1451399995244/1/> [zuletzt abgerufen am 11.12.2021].

Abb. 33: Vorwort von Bruno Grimschitz im Ausstellungskatalog, der XXXII. Ausstellung im Oberen Belvedere. Neuerwerbungen der Österreichischen Galerie 1942. Bildquelle: Digitale Bibliothek Belvedere, [zuletzt geändert am o.D.] <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1451399995244/2/> [zuletzt abgerufen 11.12.2021].

Abb. 34: Blick in den Seitengang. Hier befindet sich etwas versteckt die Zeitleiste, die die Institutions- und Sammlungsgeschichte des Städel Museums aufbereitet, Bildnachweis: Katharina Fehr, 10.12.2021.

Abb. 35: Auf einer Tür, die sich in der Zeitleiste befindet, stehen die Jahreszahlen 1933-1945 in großformatig an der Wand, Bildnachweis: Katharina Fehr, 10.12.2021.

Abb 36: Karteikarte, Richard Scheibe. *Zehnkämpfer* (1936), Zeitleiste, Nebengang Erdgeschoss, Städel Museum, Frankfurt 2021, Bildnachweis: Katharina Fehr, 10.12.2021.

Abb. 37: Karteikarte, Dirck Hals. *Musizierende Gesellschaft* (1620), Zeitleiste, Nebengang Erdgeschoss, Städel Museum, Frankfurt 2021, Bildnachweis: Katharina Fehr, 10.12.2021.

Abb. 38: Karteikarte, Rahmen des *Bildnis des Dr. Gachet* (1890), Zeitleiste, Nebengang Erdgeschoss, Städel Museum, Frankfurt 2021, Bildnachweis: Katharina Fehr, 10.12.2021.

Abb. 39: Karteikarte, Ernst Ludwig Kirchner. *Stehender Akt mit Hut* (1910), Zeitleiste, Nebengang Erdgeschoss, Städel Museum, Frankfurt 2021, Bildnachweis: Katharina Fehr, 10.12.2021.

Abb. 40: Übersichtsplan des ersten Obergeschosses des Städel Museums, mit besonderer Hervorhebung des 9. Saals (links oben), Bildnachweis: Katharina Fehr, angefertigt am 15.12.2021.

Abb. 41: Fotografie des Gemäldes Max Beckmanns, *Stilleben mit Saxofonen*, 1926, Öl auf Leinwand, 85,5 x 195,3 cm, 9. Saal des 1. Obergeschosses, Kunst der Moderne im Städel Museum, Bildnachweis: Katharina Fehr, 10.12.2021.

Abb. 42: Fotografie des Objektlabels, Max Beckmann. *Stilleben mit Saxofonen* (1926), Saal neun, Kunst der Moderne, Städel Museum, Frankfurt 2021.

Abb. 43: Graphische Benutzeroberfläche der Städel Highlights Audio-Guide App, am Beispiel des Gemäldes *Stilleben mit Saxofonen*, mit direkter Weiterleitung auf die Werkseite des Gemäldes, Bildnachweis: Katharina Fehr, eigener Screenshot aus der App, 10.12.2021.

Abb. 44: Der Ausstellungskatalog der Kunst der Moderne liegt in jedem Raum dieser Abteilung, Bildnachweis: Katharina Fehr, 10.12.2021.

Abb. 45: Saaltext, Max Beckmann – Die Realität der Träume, Saal neun, Kunst der Moderne, Städel Museum, Bildnachweis: Katharina Fehr, 10.12.2021.

Abb. 46: Benutzeroberfläche der Werkseite des Gemäldes *Eisgang*, in der Digitalen Sammlung, Bildnachweis: Katharina Fehr, eigener Screenshot 15.12.2021, Digitale Sammlung, Werkseite des *Eisgangs* von Max Beckmann, [zuletzt geändert o.D.] <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/eisgang> [zuletzt abgerufen am 15.12.2021].

Abb. 47: Benutzeroberfläche der Werkseite des Gemäldes *Eisgang*, in der Digitalen Sammlung, mit der Unterteilung in die Kategorien: Über das Werk und über die Erwerbung, Bildnachweis: Katharina Fehr, eigener Screenshot 15.12.2021, Digitale Sammlung, Werkseite des *Eisgangs* von Max Beckmann, [zuletzt geändert o.D.] <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/eisgang> [zuletzt abgerufen am 15.12.2021].

Abb. 48: Benutzeroberfläche der Werkseite des Gemäldes *Eisgang*, in der Digitalen Sammlung. Die Objektgeschichte wird anhand einer kleinen graphischen Darstellung, welche die einzelnen Stationen der Objektbiographie listet, sichtbar gemacht, Bildnachweis: Katharina Fehr, eigener Screenshot 15.12.2021, Digitale Sammlung, Werkseite des *Eisgangs* von Max Beckmann, [zuletzt geändert o.D.] <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/eisgang> [zuletzt abgerufen am 15.12.2021].

Abb. 49. Über den Reiter *Sammlung* kommt man zum Reiter *Forschung & Restaurierung*, Bildnachweis: Katharina Fehr, eigener Screenshot 21.12.2021, Startseite, Städel Museum, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.staedelmuseum.de/de> [zuletzt abgerufen am 21.12.2021].

Abb. 50: Informationstext zur Provenienzforschung auf der Website des Städel Museum, unter dem Bereich *Forschung*, Bildnachweis: Katharina Fehr, eigener Screenshot 15.12.2021, Provenienzforschung, Städel Museum Frankfurt [zuletzt geändert am o.D.], <https://www.staedelmuseum.de/de/forschung-restaurierung> [zuletzt abgerufen am 15.12.2021].

Abb. 51: Vorstellung von Frau Dr. Schmeisser und ihrer Arbeit als Provenienzforscherin in einem Blogbeitrag inklusive mehreren Fotos von ihr und ihrer Arbeit, Bildnachweis: Katharina Fehr, eigener Screenshot 15.12.2021, Städel Blog, Mitarbeiter des Städels. Provenienzforscherin Iris Schmeisser, 11.02.2016, [zuletzt geändert o.D.] <https://blog.staedelmuseum.de/mitarbeiter-des-staedel-iris-schmeissers-arbeit-als-provenienzforscherin/> [zuletzt abgerufen am 15.12.2021].

Abb. 52: Fotografie von Frau Dr. Schmeisser auf dem Blog des Städel Museum. Zu ihrer Linken, die Büste Johann Städel, Bildnachweis: Katharina Fehr, eigener Screenshot 15.12.2021, Städel Blog, Mitarbeiter des Städels. Provenienzforscherin Iris Schmeisser, 11.02.2016, [zuletzt geändert o.D.]

<https://blog.staedelmuseum.de/mitarbeiter-des-staedel-iris-schmeissers-arbeits-provenienzforscherin/> [zuletzt abgerufen am 15.12.2021].

Abb. 53: Fotografie aus der Ausstellung *MAKING VAN GOGH*, Bildnachweis: Katharina Fehr, eigener Screenshot 15.12.2021, Städel Blog, Beschlagnahme des „Bildnis des Dr. Gachet“, „Die vorwurfsvollen blauen Augen“ 06.02.2020, [zuletzt geändert am o.D.] <https://blog.staedelmuseum.de/van-goghs-bildnis-des-dr-gachet-wird-beschlagnahmt/> [zuletzt abgerufen am 15.12.2021].

Abb. 54: Max Beckmann, *Kreuzabnahme*, 1917, Öl auf Leinwand, 151, 2 x 128,9 cm, New York, Museum of Modern Art, Bildnachweis: Katharina Fehr, eigener Screenshot 21.12.2021, Städel Blog, Die Beckmann Sammlung im Städel. Eine wechselvolle Geschichte 05.02.21, [zuletzt geändert am o.D.] <https://blog.staedelmuseum.de/max-beckmann-sammlung-im-staedel/> [zuletzt abgerufen am 21.12.2021].

Abb 55: Instagram Profil des Städel Museums. Über das kleine Bild im roten Kreis kommt man zu einer Instagram Story, die die Provenienz des Gemäldes *Kreuzabnahme* nachzeichnet, Bildnachweis: Katharina Fehr, eigener Screenshot 21.12.2021, Staedelmuseum, Instagram o.D. <https://www.instagram.com/stories/highlights/17911401544732972/> [zuletzt abgerufen am 21.12.2021].

Abb. 56: Instagram Story zum Gemälde *Kreuzabnahme*, Bildnachweis: Katharina Fehr, eigener Screenshot 21.12.2021, Staedelmuseum, Instagram o.D., <https://www.instagram.com/stories/highlights/17911401544732972/> [zuletzt abgerufen am 21.12.2021].

Abb. 57: Instagram Story zum Gemälde *Kreuzabnahme*, Bildnachweis: Katharina Fehr, eigener Screenshot 21.12.2021, Staedelmuseum, Instagram o.D. <https://www.instagram.com/stories/highlights/17911401544732972/> [zuletzt abgerufen am 21.12.2021].

Abb. 58: Instagram Story zum Gemälde *Kreuzabnahme*, Bildnachweis: Katharina Fehr, eigener Screenshot 21.12.2021, Staedelmuseum, Instagram o.D., <https://www.instagram.com/stories/highlights/17911401544732972/> [zuletzt abgerufen am 21.12.2021].

Abb. 59: Instagram Story zum Gemälde *Kreuzabnahme*, Bildnachweis: Katharina Fehr, eigener Screenshot 21.12.2021, Staedelmuseum, Instagram o.D.
<https://www.instagram.com/stories/highlights/17911401544732972/> [zuletzt abgerufen am 21.12.2021].

Abb. 60: Instagram Story zum Gemälde *Kreuzabnahme*, Bildnachweis: Katharina Fehr, eigener Screenshot 21.12.2021, Staedelmuseum, Instagram o.D.,
<https://www.instagram.com/stories/highlights/17911401544732972/> [zuletzt abgerufen am 21.12.2021].

Abb. 61: Instagram Story zum Gemälde *Kreuzabnahme*, Bildnachweis: Katharina Fehr, eigener Screenshot 21.12.2021, Staedelmuseum, Instagram o.D.,
<https://www.instagram.com/stories/highlights/17911401544732972/> [zuletzt abgerufen am 21.12.2021].

Abb. 62: Instagram Story zum Gemälde *Kreuzabnahme*, Bildnachweis: Katharina Fehr, eigener Screenshot 21.12.2021, Staedelmuseum, Instagram o.D.,
<https://www.instagram.com/stories/highlights/17911401544732972/> [zuletzt abgerufen am 21.12.2021].

Abb. 63: Instagram Story zum Gemälde *Kreuzabnahme*, Bildnachweis: Katharina Fehr, eigener Screenshot 21.12.2021, Staedelmuseum, Instagram o.D.,
<https://www.instagram.com/stories/highlights/17911401544732972/> [zuletzt abgerufen am 21.12.2021].

Abb. 64: Instagram Story zum Gemälde *Kreuzabnahme*, Bildnachweis: Katharina Fehr, eigener Screenshot 21.12.2021, Staedelmuseum, Instagram o.D.,
<https://www.instagram.com/stories/highlights/17911401544732972/> [zuletzt abgerufen am 21.12.2021].

Abb. 65: Instagram Story zum Gemälde *Kreuzabnahme*, Bildnachweis: Katharina Fehr, eigener Screenshot 21.12.2021, Staedelmuseum, Instagram o.D.,
<https://www.instagram.com/stories/highlights/17911401544732972/> [zuletzt abgerufen am 21.12.2021].

Abb. 66: Instagram Story zum Gemälde *Kreuzabnahme*, Bildnachweis: Katharina Fehr, eigener Screenshot 21.12.2021, Staedelmuseum, Instagram o.D.,

<https://www.instagram.com/stories/highlights/17911401544732972/> [zuletzt abgerufen am 21.12.2021].

Abb. 67: Pressespiegel, Bildnachweis: Katharina Fehr, 10.12.2021.

Abb. 68: Fotografie des Gemäldes Otto Muellers, *Bildnis Maschka Mueller*, 1924/1925, Leimfarbe auf Rupfen, doubliert, 96 x 69 cm, Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Untergeschoss des historischen Stettlerbaus, Bildnachweis: Eigenaufnahme von Katharina Fehr, 13.11.2021.

Abb. 69: Fotografie des Gemäldes Otto Muellers, *Dünen und Meer, Fehmarn*, 1913, Öl auf Leinwand, o.A., Untergeschoss des historischen Stettlerbaus, Kunstmuseum Bern, Bildnachweis: Eigenaufnahme von Katharina Fehr, 13.11.2021.

Abb. 70: Ausstellung der Sammlung im Untergeschoss des historischen Stettlerbaus, Bildnachweis: Eigenaufnahme von Katharina Fehr, 13.11.2021.

Abb. 71: Hängung des Gemäldes *Maschka Mueller*, Untergeschoss des historischen Stettlerbaus, Bildnachweis: Eigenaufnahme von Katharina Fehr, 13.11.2021.

Abb. 72: Objektlabel, Otto Mueller, *Bildnis Maschka Mueller* (um 1924), Untergeschoss des historischen Stettlerbaus, Kunstmuseum Bern, Bern 2021, Bildnachweis: Eigenaufnahme von Katharina Fehr, 13.11.2021.

Abb. 73: Objektlabel, Ernst Ludwig Kirchner, *Dünen am Meer, Fehmarn*, 1913, Untergeschoss des historischen Stettlerbaus, Kunstmuseum Bern, Bern 2021, Bildnachweis: Eigenaufnahme von Katharina Fehr, 13.11.2021.

Abb. 74: Bookletangebot zur Ausstellung von Merret Oppenheim, Bildnachweis: Eigenaufnahme von Katharina Fehr, 13.11.2021.

Abb. 75: Fotografie des Kinos zum Thema *Legat Gurlitt* im Untergeschoss des Kunstmuseums Bern, Bildnachweis: Eigenaufnahme von Katharina Fehr, 13.11.2021.

Abb. 76: Informationsschild zur Dokufiktion *Gurlitts Schatten*, Bildnachweis: Eigenaufnahme von Katharina Fehr, 13.11.2021.

Abb. 77: Digitale Anzeigetafel, Seite 1 und 2, kommende Ausstellungen, *Gurlitt: eine Bilanz* 16.9.2022 - 14.1.2023. Bildnachweis: Eigenaufnahme von Katharina Fehr, 13.11.2021.

Abb. 78: Benutzeroberfläche des Bereichs *Forschung*, auf der Website des Kunstmuseum Bern, Bildnachweis: Katharina Fehr, eigener Screenshot 19.12.2021, Forschung, Kunstmuseum Bern, [zuletzt geändert o.D.] <https://www.kunstmuseumbern.ch/de/forschen-2476.html> [zuletzt abgerufen am 19.12.2021].

Abb. 79: Benutzeroberfläche des Bereichs *Nachlass Gurlitt*. Aufspaltung des Bereichs in vier weitere Unterpunkte aufteilt: Datenbank Gurlitt, Das Legat Cornelius Gurlitt, Chronologie, Hildebrand Gurlitt & Cornelius Gurlitt, Bildnachweis: Katharina Fehr, eigener Screenshot 19.12.2021, Datenbank Gurlitt, Kunstmuseum Bern, [zuletzt geändert o.D.] <https://www.kunstmuseumbern.ch/de/forschen/der-nachlass-gurlitt/datenbank-gurlitt-2587.html> [zuletzt abgerufen am 19.12.2021].

Abb. 80: Benutzeroberfläche der Datenbank *Der Nachlass Gurlitt*, Bildnachweis: Katharina Fehr, eigener Screenshot 19.12.2021, Datenbank Gurlitt, Kunstmuseum Bern, [zuletzt geändert o.D.] <https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/> [zuletzt abgerufen am 19.12.2021].

Abb. 81: Wie Abb. 68.

Abb. 82: Fotografie der Rückseite des Gemäldes *Bildnis Maschka Mueller*, *Bildquelle*: Datenbank *Der Nachlass Gurlitt* [zuletzt geändert am o.D.] <https://gurlitt.kunstmuseumbern.ch/de/collection/item/135277/> [zuletzt abgerufen am 21.12.2021].

Abb. 83: Benutzeroberfläche des Bereichs Provenienzforschung auf der Website des Kunstmuseums Bern. Der Bereich Provenienzforschung wird in drei weitere Teilbereiche unterteilt: Beirat & Steuerungsboard, Forschung Gurlitt, Forschung Sammlung, Bildnachweis: Katharina Fehr, eigener Screenshot 16.12.2021,

[zuletzt geändert am o.D.] Provenienzforschung, Kunstmuseum Bern, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.kunstmuseumbern.ch/de/forschen/provenienzforschung-2478.html> [zuletzt abgerufen am 16.12.2021].

Abb. 84: Verortung der Abteilung Provenienzforschung im administrativen und strukturellen Gefüge des Kunstmuseums, Bildnachweis: Katharina Fehr, eigener Screenshot 16.12.2021, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.kunstmuseumbern.ch/de/forschen/provenienzforschung/beirat-steuerungsboard-2482.html> [zuletzt abgerufen am 16.12.2021].

Abb. 85: Vorstellung von Frau Dr. Doll, Provenienzforscherin am Kunstmuseum Bern, Bildnachweis: Katharina Fehr, eigener Screenshot 16.12.2021, Blog Kunstmuseum Bern, Blick hinter die Kulissen. Nikola Doll: dem Leben der Bilder auf der Spur 22.03.2021 [zuletzt geändert am o.D.] <http://blog.kunstmuseumbern.ch/dem-leben-der-bilder-auf-der-spur/> [zuletzt abgerufen am 16.12.2021].

Abb. 86: Neue Provenienzkategorien. Im Zuge der Erforschung des *Legats Gurlitt* durch das Kunstmuseum Bern definiert, Bildnachweis: Katharina Fehr, eigener Screenshot 16.12.2021, [zuletzt geändert am o.D.] <https://www.kunstmuseumbern.ch/de/forschen/der-nachlass-gurlitt/das-legat-cornelius-gurlitt-2512.html> [zuletzt abgerufen am 16.12.2021].

Abbildungen

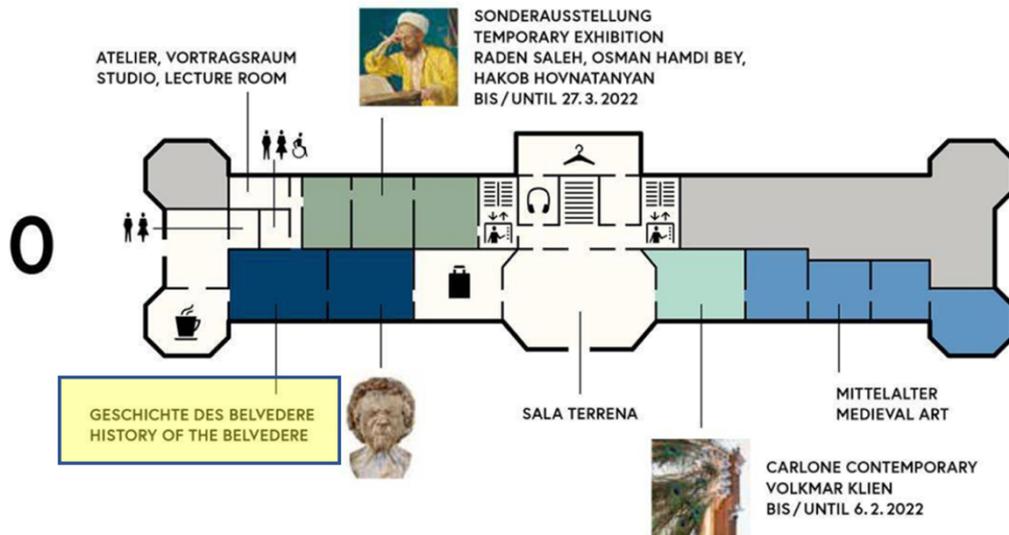


Abb. 1: Übersichtplan des Oberen Belvedere, mit besonderer Hervorhebung des Geschichterraums (links unten).



Abb. 2: Blick in den ersten Raum des Geschichterraumes, der sich den Jahren 1636-1898 widmet.



Abb. 3: Blick aus einem anderen Winkel in den ersten Raum des Geschichterraumes, der sich den Jahren 1636-1898 widmet.



Abb. 4: Blick in den zweiten Raum des Geschichterraumes, der sich den Jahren 1899-2023 widmet.



Abb. 5: Besucher betrachten interessiert die Zeitleiste im Zweiten Raum des Geschichtsaumes. Im Vordergrund ein Modell des Oberen Belvedere in einer Vitrine.



Abb. 6: Blick in die rechte Ecke des zweiten Raumes. Mittig, Vitrine 1.1 und 1.2 die Inhalte zur Situation der Österreichischen Galerie nach dem Ende des Ersten Weltkrieges zeigen, sowie zu der Musealreform des Kunsthistorikers Hans Tietze. Im Hintergrund links Seite ein Ölskizze Hans Makarts, *Einzug Karls des V. in Antwerpen*.



Abb. 7: Blick auf historische Fotografien im zweiten Raum des Geschichteraumes.



Abb. 8: Eigenständig angefertigte Visualisierung des Geschichterraumes. Grün markiert sind Gemälde, rot markiert die Vitrine 2.1: *Museum in der NS-Zeit unter der Direktion von Bruno Grimschitz, 1938-1945*, und die Vitrine 3.2: *Kunstrückgabe seit 1999/ der Fall Bloch-Bauer*, blau markiert ist die Zeitleiste.



Abb. 9: Fotografie des Ölskizze Hans Makarts, *Einzug Karls des V. in Antwerpen*, 1875, Öl auf Leinwand, 127 x 240 cm, Geschlechterraum im Oberen Belvedere, Österreichische Galerie Belvedere.

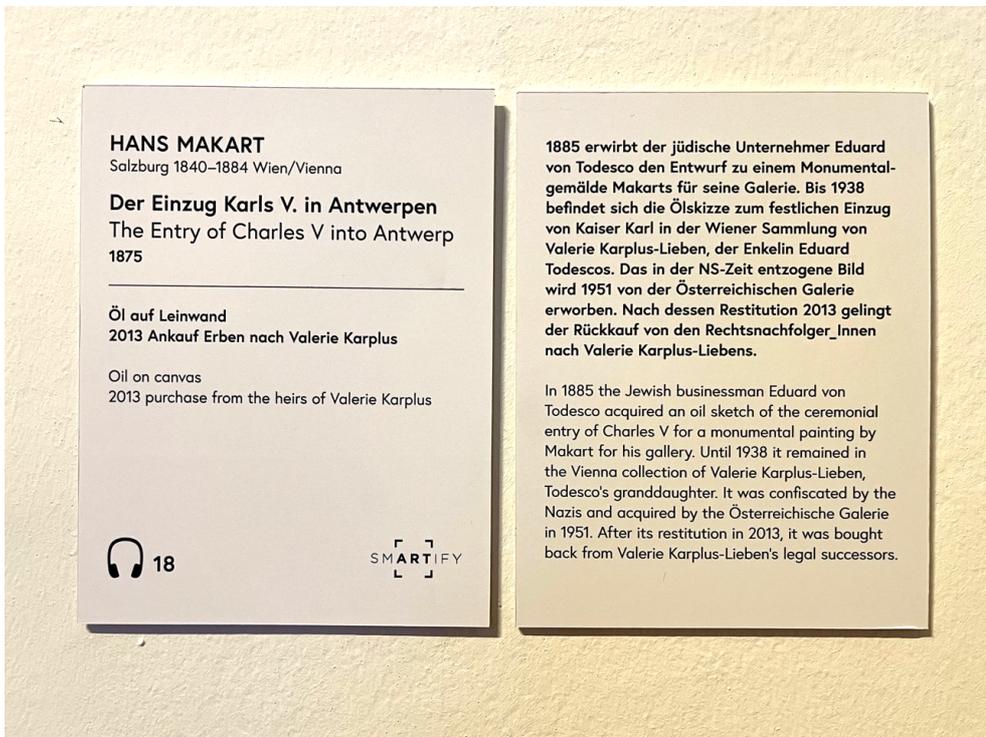


Abb. 10: Fotografie des Objektlabels, *Einzug Karls des V. in Antwerpen*, Geschlechterraum im Oberen Belvedere, Österreichische Galerie Belvedere.



Abb. 11: Graphische Benutzeroberfläche der App Smartify am Beispiel der Ölskizze *Einzug Karls des V. in Antwerpen*, mit direkter Weiterleitung auf die Werkseite des Gemäldes in der Sammlung Online der Österreichischen Galerie Belvedere.

1938

„Anschluss“ Österreichs an
das nationalsozialistische
Deutsche Reich.

Anschluss of Austria to the
Third Reich

1938

Franz Martin Haberditzl wird
von den Nationalsozialisten
seines Amtes enthoben. Sein
langjähriger Stellvertreter
Bruno Grimschitz wird Direk-
tor der Österreichischen Gale-
rie und bleibt bis 1945 im Amt.
Die Moderne Galerie in der
Orangerie wird geschlossen.

Franz Martin Haberditzl
removed from office by the
Nazis, replaced as director
until 1945 by his long-
standing deputy Bruno
Grimschitz; Closure of Mod-
erne Galerie in the Orangery



Herbert Boeckl, Bruno
Grimschitz, 1920, Belvedere,
Wien, Schenkung Elisabeth
Koller-Glück und Friedrich
Koller.
Herbert Boeckl, Bruno
Grimschitz, 1920, Belvedere,
Vienna, donated by Elisabeth
Koller-Glück and Friedrich
Koller

Abb. 12: Fotografie eines Ausschnitts der Zeitleiste, Zeitpunkt 1938.

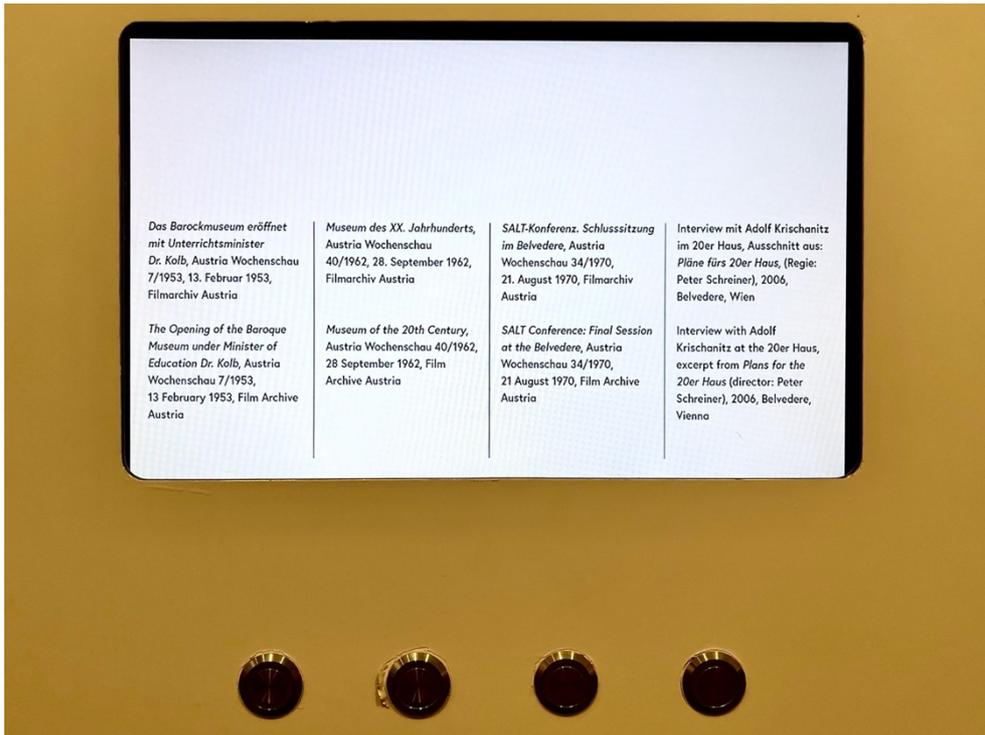


Abb. 13: Fotografie eines in die Zeitleiste integrierten Bildschirms. Hier kann je nach Wunsch per Knopfdruck ein Video ausgesucht werden.

1995

Österreich tritt der
Europäischen Union bei.

Austria joins the European
Union

1998

Erlass des österreichischen
Kunstrückgabegesetzes und
Beginn der Provenienzforschung.

Promulgation of Austrian Art
Restitution Act and start of
provenance research

Abb. 14: Fotografie eines Ausschnitts der Zeitleiste, Zeitraum 1995-1998.

2006

Restitution von fünf Gemälden Gustav Klimts, darunter das Porträt der *Goldenen Adele*, an die Erb_innen nach Adele und Ferdinand Bloch-Bauer.

Restitution of five paintings by Gustav Klimt, including the portrait *The Lady in Gold*, to the heirs of Adele and Ferdinand Bloch-Bauer



Gustav Klimt, *Adele Bloch-Bauer*, 1907, Foto: Belvedere, Wien.
Gustav Klimt, *Adele Bloch-Bauer*, 1907; photo: Belvedere, Vienna

Abb. 15: Fotografie eines Ausschnitts der Zeitleiste, Zeitpunkt 2006.

Vitrine 2.1 : Das Museum in der NS-Zeit unter der Direktion von Bruno Grimschitz, 1938–1945



- 1 Bruno Grimschitz, Personenstandsbblatt, 1945, Österreichisches Staatsarchiv
- 2 Bericht von Bruno Grimschitz an das Unterrichtsministerium, 1938
- 3 Brief von Bruno Grimschitz an Franz Martin Haberdtz, 1938, Privatbesitz
- 4 Katalog zur Gustav-Klimt-Ausstellung 1943, Ausstellungshaus Friedrichstraße/ehemals Secession

- 5 Einblick in die Gustav-Klimt-Ausstellung 1943, Foto: Künstlerhausarchiv
- 6 Dankschreiben der Reichstatthalterei an Bruno Grimschitz, 1943
- 7 Maßnahmen zur Bergung von Kunstwerken, 1943
- 8 Unterzeichnung des Dreinächtepaktes im Oberen Belvedere, 1940, Foto:Heinrich Hoffman/Ullstein Bild/picturedesk.com
- 9 Schreiben des Reichstatthalters zum Totalen Kriegseinsatz, 1944
- 10 Brief von Bruno Grimschitz an Fritz Novotny, 1944

Abb. 16: Eigenständig angefertigte Visualisierung der Vitrine 2.1

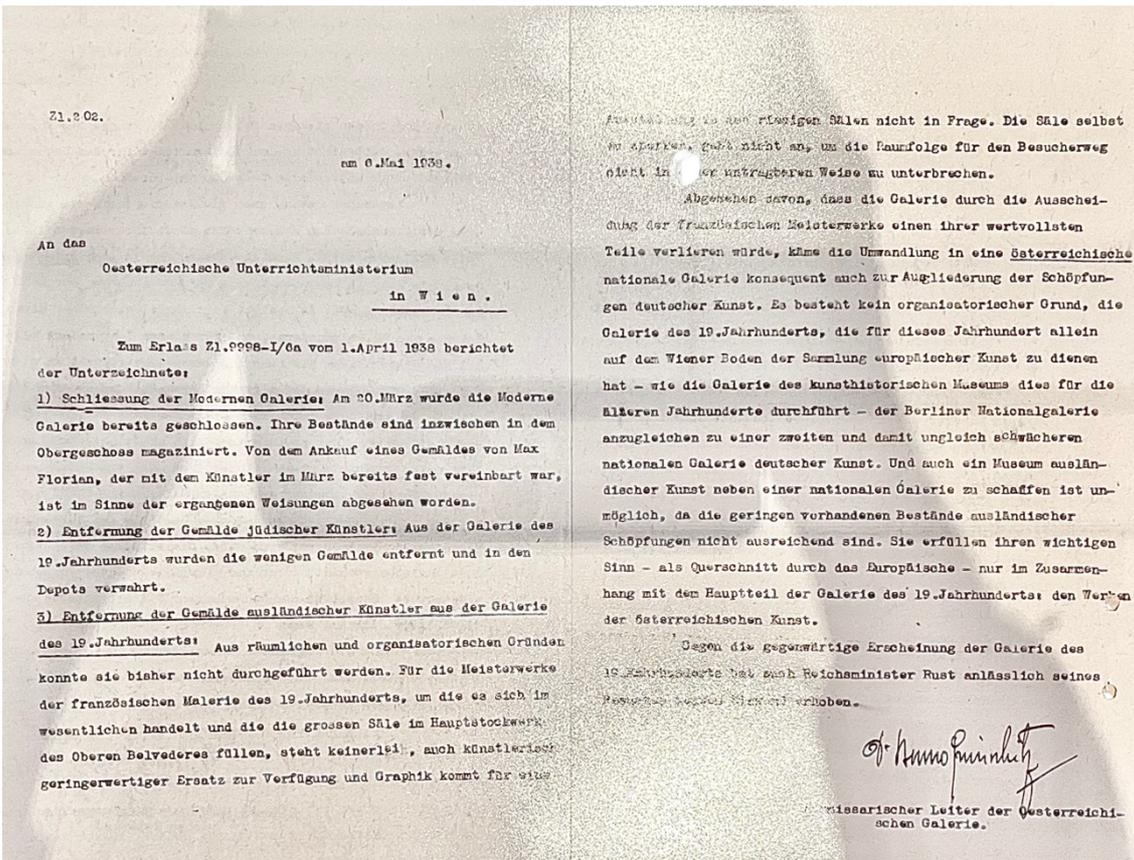
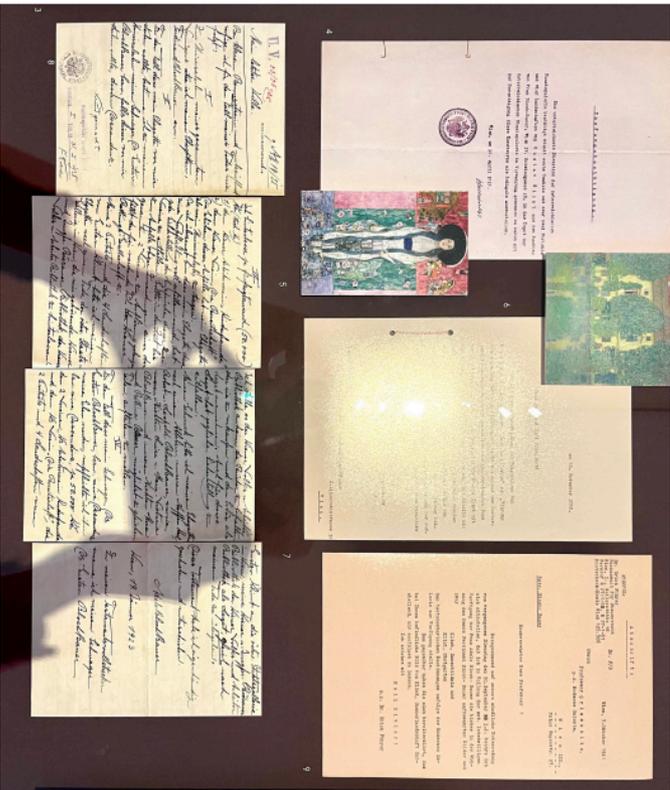


Abb. 17: Nahaufnahme des Faksimiles des Berichtes von Bruno Grimschitz an das Unterrichtsministerium, 1938, Archivsignatur o.A., Vitrine 2.1.

Vitrine 3.2 Kunstrückgabe seit 1999 / Der Fall Bloch-Bauer



- 1 Eine der zur Rückgabe an Erich Bien empfohlenen Druckschriften
- 2 Vergrößerung des Exlibris von Erich Bien
- 3 Rückgabe von Edward Munchs *Sommernacht am Strand* an Marina Mahler, 2007
- 4 Empfangsbestätigung von Klimt-Werken Bloch-Bauers, 1919
- 5 Gustav Klimt, *Adèle Bloch-Bauer II*, 1912
- 6 Gustav Klimt, *Schloss Kammer III*, 1909/10
- 7 Dankschreiben von Franz Martin Haberdlitzl an Ferdinand Bloch-Bauer, 1936
- 8 Testament Adele Bloch-Bauers, 1923, Wiener Stadt- und Landesarchiv

Klimt für Österreich, Plakat, 2006 *Ciao Adele in einer Wiener U-Bahn-Station*, 2006, Foto: Sonja Harter/APA/picturedesk.com
 Marcin Maciejowski, *I used to live in Vienna, now I live in L. A. and the paintings have followed me here*, 2006
Die Frau in Gold, DVD, 2015

Auf der Grundlage des österreichischen Kunstrückgabegesetzes vom Dezember 1998 werden die Bestände des Belvedere auf ihre Provenienz, d. h. auf ihre Herkunft, überprüft. Seit 1999 wurden 53 Kunstwerke aus 32 Sammlungen restituiert. Nach einem mehrlängigen Rechtsstreit wurden 2006 fünf Gemälde Gustav Klimts aufgrund einer Schiedsgerichtsentscheidung restituiert. Erich Bien wurde aufgrund seiner jüdischen Herkunft 1938 bei der Kosmos Versicherungs AG in Wien entlassen. Im Juli darauf gelang ihm die Flucht nach Großbritannien, wohn er auch seine Kunstwerke mitnehmen durfte. Bien starb 1940 nach seiner Ankunft im Waliser Exil. Sein Exlibris-Stempel befindet sich in vier Druckschriften der Bibliothek des Belvedere, die 1939 und 1945 beim Wiener Buchhandel Deuticke erworben worden waren. Die rechtmäßigen Erb_innen wurden noch nicht gefunden.

Abb. 18: Eigenständig angefertigte Visualisierung der Vitrine 3.2.

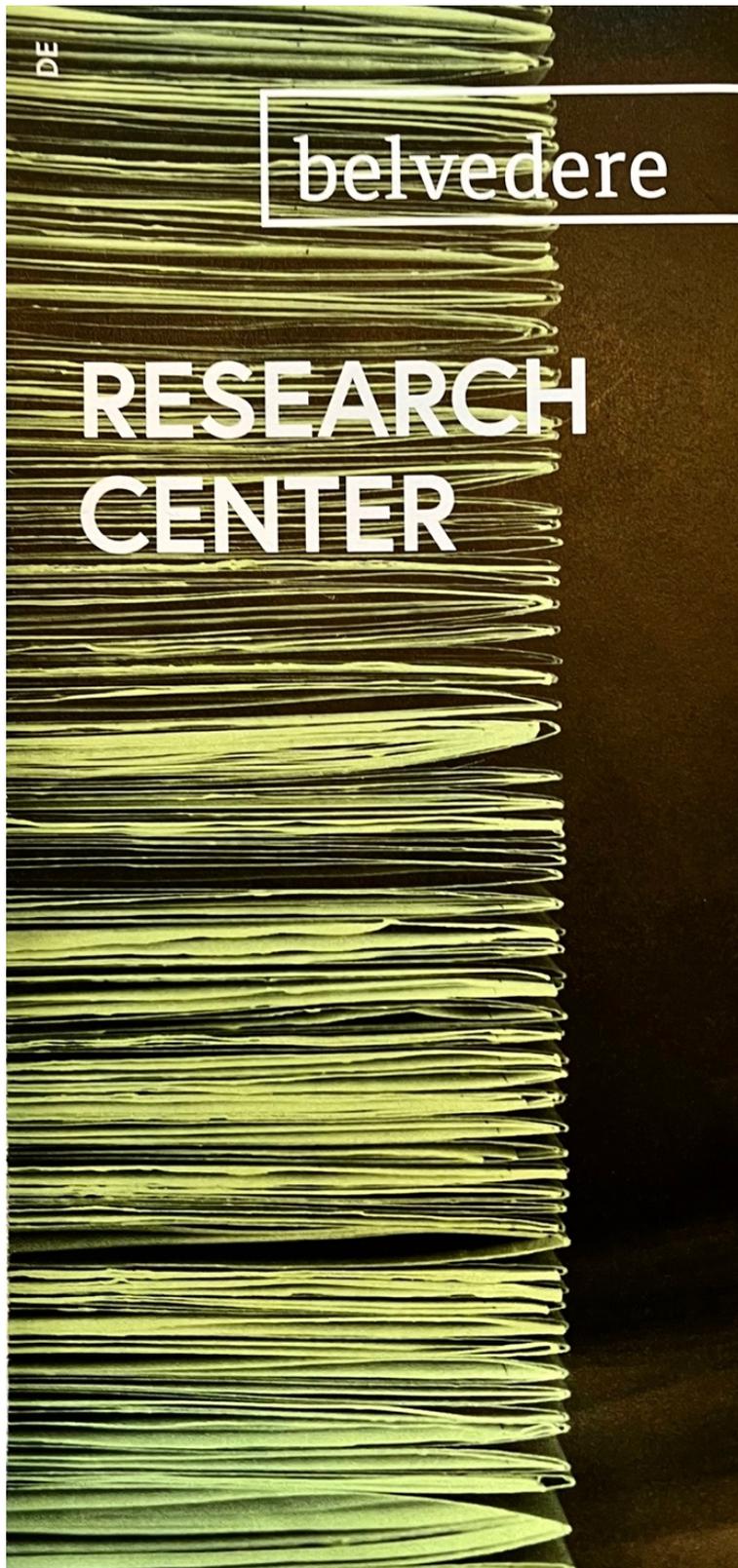
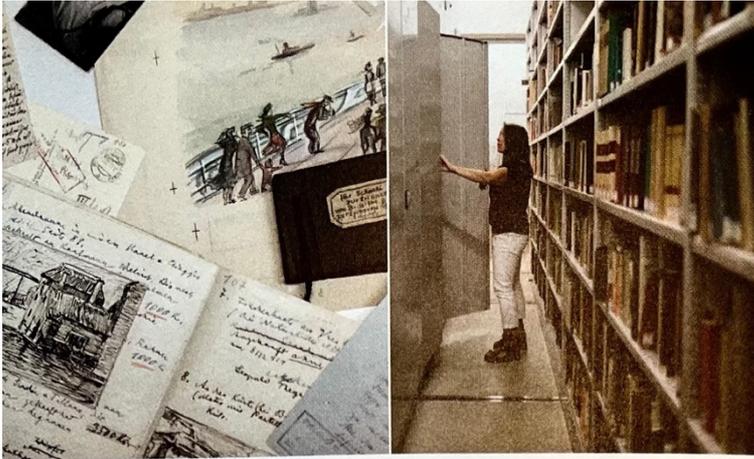


Abb. 19: Fotografie des Covers der Broschüre des Research Centers der Österreichischen Galerie Belvedere.



ARCHIV

Die Bestände des Archivs dokumentieren das österreichische Kunstschaffen und umfassen neben dem nahezu komplett erhaltenen historischen Archiv des Museums seit 1903 Vor- und Nachlässe von österreichischen Künstler_innen und Kunsthistoriker_innen sowie Geschäftsarchive österreichischer Galerien. Die Künstler_innendokumentation beherbergt Informationsmaterial zu mehr als 20.000 überwiegend österreichischen Künstler_innen, wird laufend ergänzt und ist mittels Online-Datenbank recherchierbar.

PROVENIENZFORSCHUNG

Auf der Grundlage des österreichischen Kunst-rückgabegesetzes von 1998 werden jene rund 5.400 Kunstwerke, die vor 1945 entstanden sind und seit 1933 erworben wurden, systematisch auf ihre Herkunft überprüft.

—
Archiv

+43 1 795 57-231, archiv@belvedere.at

Abb. 20: Fotografie einer Seite der Broschüre des Research Centers der Österreichischen Galerie Belvedere mit Informationen zur Provenienzforschung und dem Archiv.

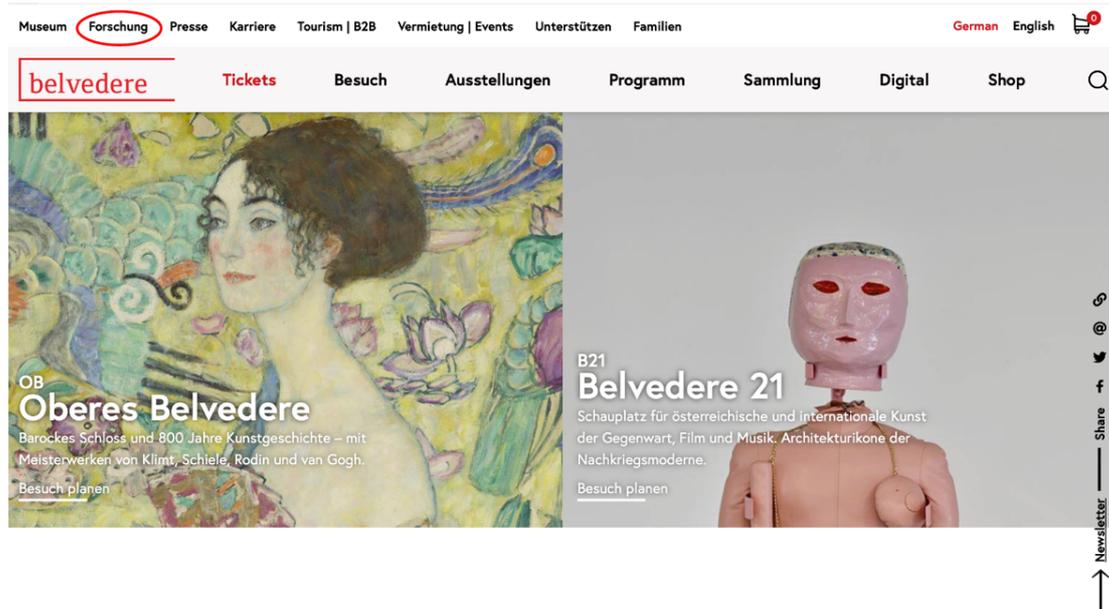


Abb. 21: Benutzeroberfläche der Website der Österreichischen Galerie Belvedere. Unter dem Reiter Forschung gelangt man auf die Seite des Bereichs Forschung.

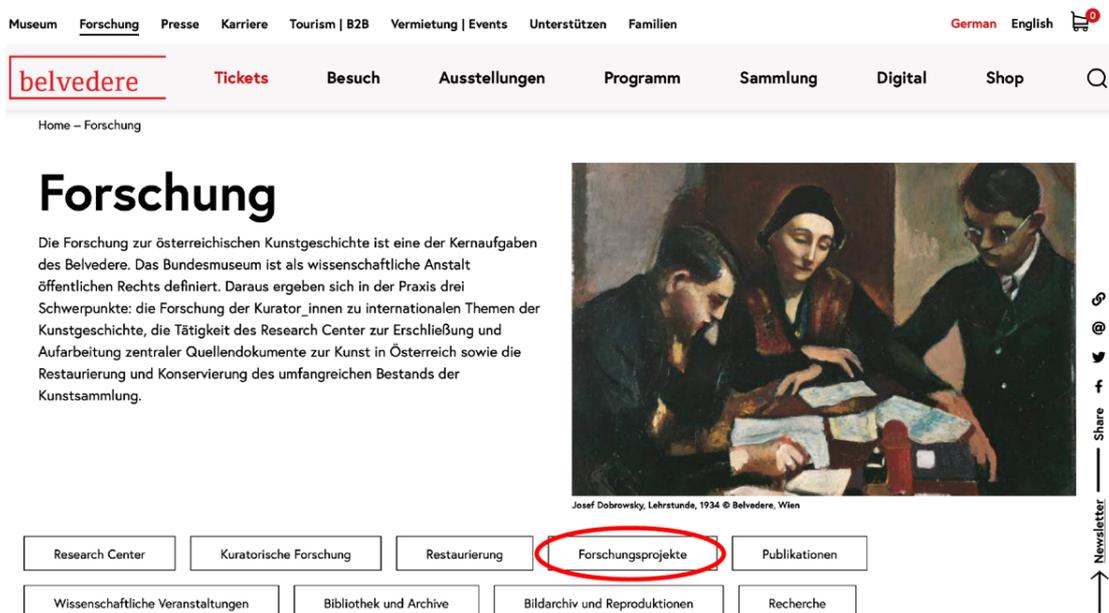


Abb. 22: Benutzeroberfläche der Website der Österreichischen Galerie Belvedere. Die Provenienzforschung wird unter der Kategorie Forschungsprojekte verortet, hier rot markiert.

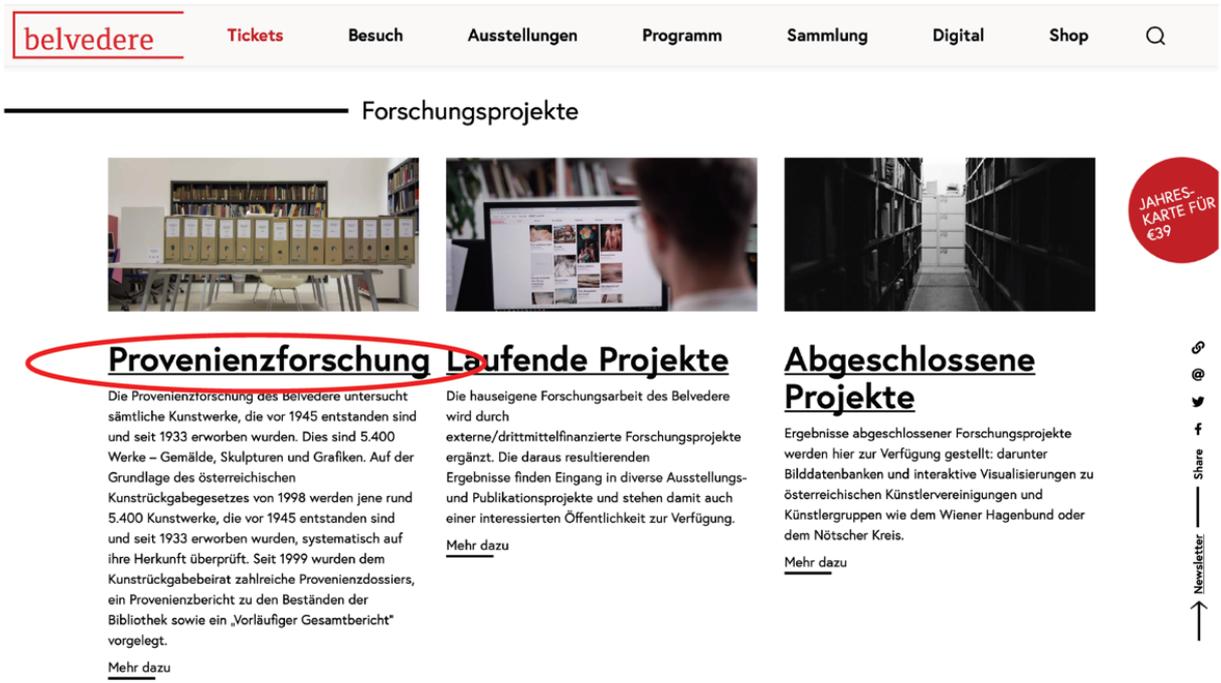


Abb. 23: Benutzeroberfläche der Website der Österreichischen Galerie Belvedere im Bereich Forschungsprojekte.

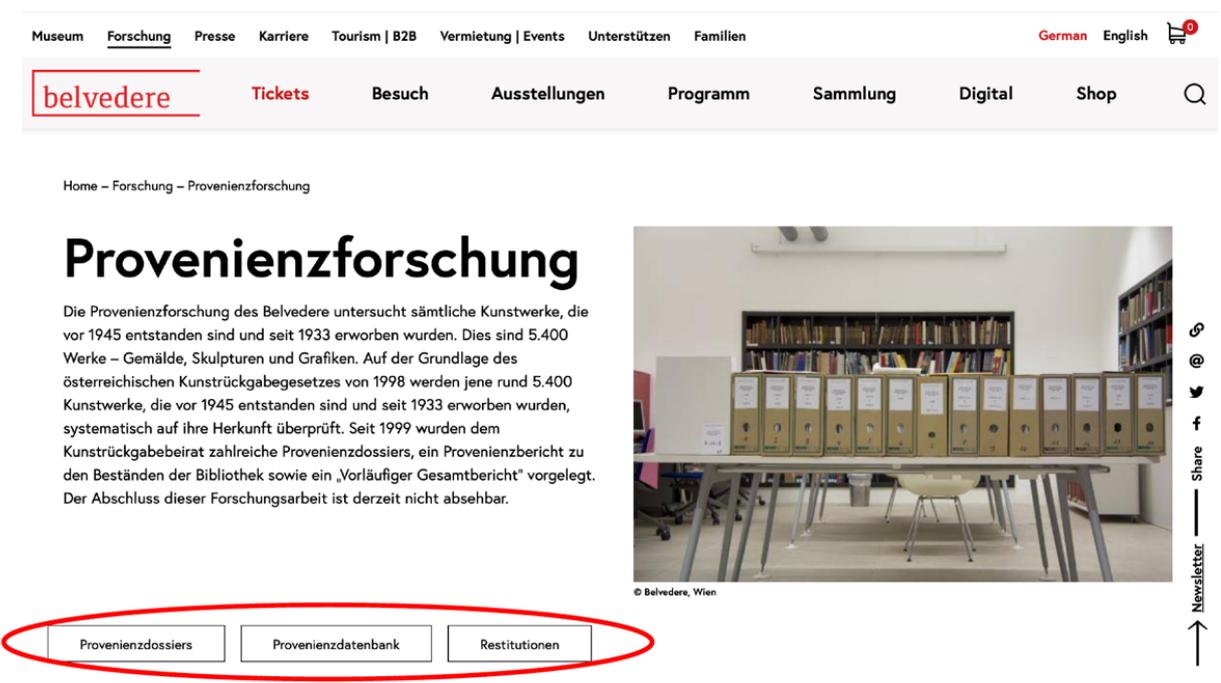


Abb. 24: Benutzeroberfläche der Website der Österreichischen Galerie Belvedere im Bereich Provenienzforschung. Unterteilung in drei Bereiche unterteilt: Provenienzdossiers, Provenienzdatenbank und Restitution.

Provenienzdossiers

Die vom Belvedere erstellten Provenienzdossiers gelangen über die [Kommission für Provenienzforschung](#), an den Kunstrückgabebeirat des Bundeskanzleramts, der Empfehlungen zur Restitution von Kunstwerken ausspricht.

Der Beirat empfahl in 46 Fällen, die 70 Kunstwerke und 6 Druckschriften betrafen, die Restitution; 59 dieser Kunstwerke wurden mittlerweile auch den Rechtsnachfolgern der ehemaligen Eigentümer übergeben, die übrigen verbleiben bis zur Erbenfeststellung im Museum.

In 15 Fällen, 28 Kunstwerke betreffend, sprach sich der Beirat gegen die Rückgabe aus. Zu diesen Fällen zählen sowohl die mittlerweile restituierten fünf Klimt-Bilder aus der Sammlung Bloch-Bauer als auch Edvard Munchs Sommernacht am Strand aus der Sammlung Mahler-Werfel. Auf der Grundlage der revidierten Rückgabeempfehlung des Beirates (von 2006) wurde das Munch-Gemälde 2007 an die Enkeltochter Alma Mahler-Werfels ausgefolgt. In der Sitzung des Beirates vom 6. März 2015 konnte die Rückgabe des Beethovenfrieses von Gustav Klimt aus der Sammlung Lederer nicht empfohlen werden.

Abb. 25: Benutzeroberfläche der Website der Österreichischen Galerie Belvedere im Bereich Provenienzdossiers.

Provenienzdatenbank

Um Archiv- und Literaturrecherchen nachvollziehbar zu machen, werden die Rechercheergebnisse in eine adaptierte Maske der Sammlungsdatenbank *The Museum System* (TMS), eingepflegt. Die überprüften Werke werden dabei folgenden Kategorien zugeordnet: „unbedenklich“, „bedenklich“, „offen – kein Hinweis auf Bedenklichkeit“ und „offen“.

Kategorisierung/Klassifizierung laut Kunstrückgabegesetz

„Unbedenklich“ bedeutet, dass die Provenienzkette lückenlos nachweisbar ist. Selbst wenn das Kunstwerk in den Jahren 1938 bis 1945 aus jüdischem Eigentum entzogen wurde, wurde es nach dem Krieg an die ursprünglichen Besitzer zurückgegeben und vom Belvedere ordnungsgemäß erworben.

Als „bedenklich“ bezeichnet die Provenienzforschung des Belvedere Erwerbungen im Sinne von § 1 des Kunstrückgabegesetzes. Dieser Paragraph bezieht sich auf Kunstgegenstände, die

1. Gegenstand von Rückstellungen an die ursprünglichen Eigentümer oder deren Rechtsnachfolger waren, aufgrund des Ausfuhrverbotsgesetzes von 1919 aber nicht exportiert werden durften und in weiterer Folge unentgeltlich ins Eigentum des Bundes übergegangen sind.
2. Zwar rechtmäßig ins Eigentum des Bundes übergegangen sind, jedoch zuvor Gegenstand eines Rechtsgeschäftes im Sinne des Nichtigkeitgesetzes 1946 waren und sich noch im Eigentum des Bundes befinden.
3. Nach Abschluss eines Restitutionsverfahrens nicht an die ursprünglichen Eigentümer oder deren Rechtsnachfolger zurückgegeben werden konnten und sich als herren- oder erbloses Gut im Eigentum des Bundes befinden.

Mit der Kategorie „Offen – kein Hinweis auf Bedenklichkeit“ versehen werden Kunstobjekte, von denen mit einiger Plausibilität angenommen werden kann, dass sie auf rechtmäßige Weise erworben wurden und nicht aus enteignetem jüdischen Eigentum stammen, eine allfällige Entziehung aber nicht mit letzter Sicherheit ausgeschlossen werden kann.

„Offen“ bedeutet, dass augenblicklich noch zu wenige Informationen vorliegen, um die Provenienz des Kunstwerkes zu klären. Es existieren weder Hinweise, die auf Bedenklichkeit hindeuten, noch Indizien auf Unbedenklichkeit. Dies betrifft vor allem Erwerbungen aus dem Kunsthandel sowohl aus den Jahren 1938 bis 1945 als auch aus der Nachkriegszeit.



Abb. 26: Benutzeroberfläche der Website der Österreichischen Galerie Belvedere im Bereich Provenienzdatenbank.

An die Erben nach Valerie Karplus:



Belvedere, Wien

Makart, Hans: Einzug Karls V. in Antwerpen, Inv.-Nr. 4453

Das Gemälde wurde 2013 vom Belvedere wieder erworben und neu inventarisiert.

Beschluss

Abb. 27: Benutzeroberfläche des Zeitstrahls, der die Restitutions der Jahre 1999 bis 2021 listet.



Der Einzug Karls V. in Antwerpen

Datierung:	1875
Künstler/in:	Hans Makart (1840 Salzburg – 1884 Wien) ULAN W M
Objektart:	Gemälde
Material/Technik:	Öl auf Leinwand
Maße:	127 x 240 cm Rahmenmaße: 158 x 271 x 11 cm
Signatur:	Unbezeichnet
Inventarnummer:	10950
Standort:	Oberes Belvedere
Provenienz:	1885 Nachlassauktion Galerie Miethke, Wien. – Sammlung Todesco, Wien. – 1908/1914 Leopold von Lieben, Wien. – Nach 1915 Valerie Karplus, Wien. – Sammlung Karplus, Wien. – Johann Kaupa, Wien. – 1951 Ankauf Österreichische Galerie Belvedere, Wien. – 2013 Rückgabe an die Erben nach Valerie Karplus und Austragung aus dem Inventar
Inventarzugang:	2013 Ankauf Erben nach Valerie Karplus, USA

Abb. 28: Benutzeroberfläche der Werkseite des Gemäldes *Einzug Karls des V. in Antwerpen*, in der Sammlung Online.

ÖSTERREICHISCHE GALERIE / WIEN

XXXI. AUSSTELLUNG
IM OBEREN BELVEDERE

NEUERWERBUNGEN DER
ÖSTERREICHISCHEN GALERIE

1941



VERLAG ANTON SCHROLL & CO. IN WIEN

Abb. 29: Deckblatt des Ausstellungskatalogs, der XXXI. Ausstellung im Oberen Belvedere. Neuerwerbungen der Österreichischen Galerie 1941.

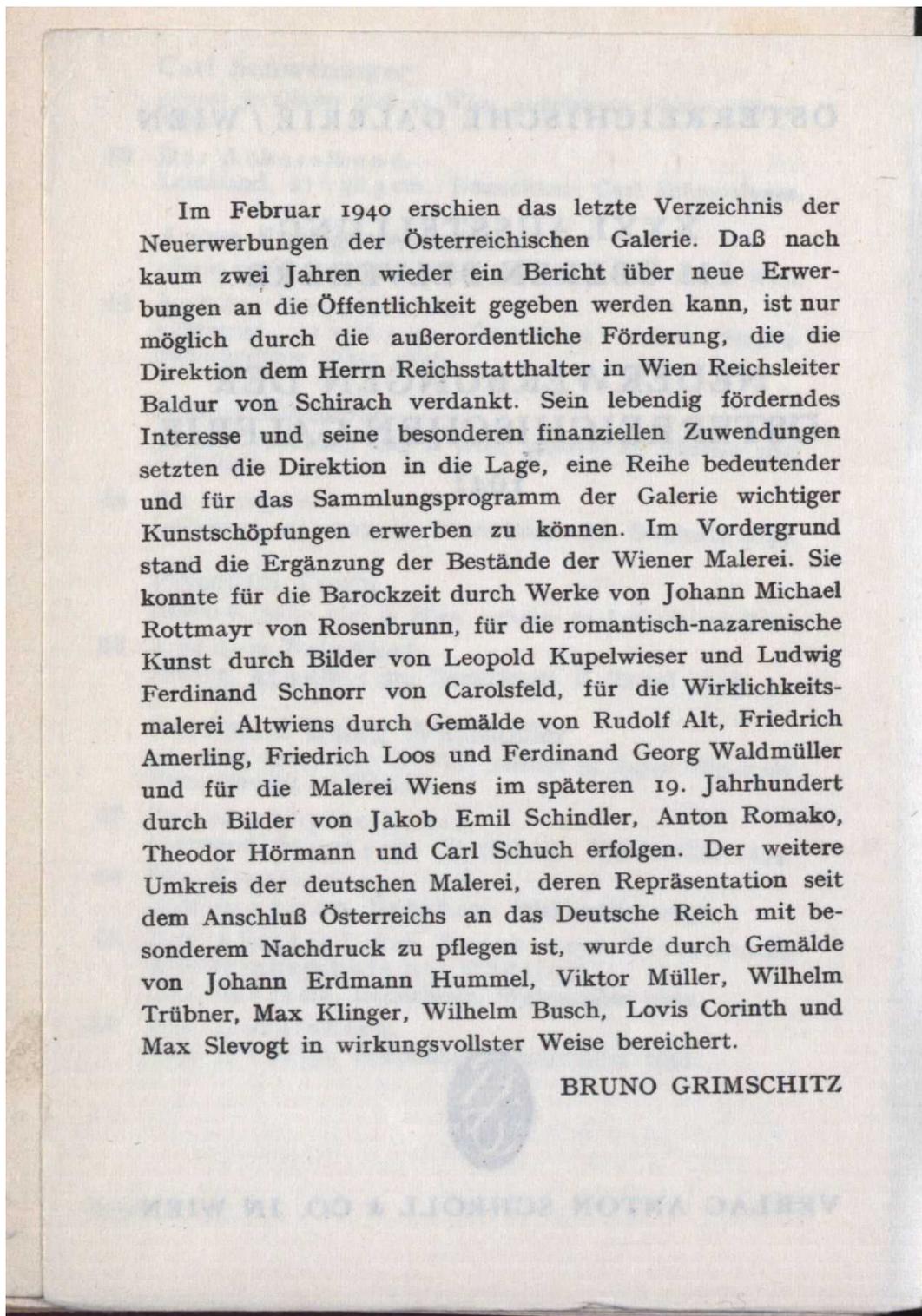


Abb. 30: Vorwort von Bruno Grimschitz im Ausstellungskatalog, der XXXI. Ausstellung im Oberen Belvedere. Neuerwerbungen der Österreichischen Galerie 1941.

- 9 **Schlächterladen.**
Leinwand, 68 × 88 cm. Bezeichnet: Lovis Corinth.
- 10 **Liegender weiblicher Akt.**
Leinwand, 96 × 120 cm. Bezeichnet: Lovis Corinth.
- 11 **Die Waffen des Mars.**
Leinwand, 141 × 180 cm. Bezeichnet: Lovis Corinth. 1910.

Albin Egger-Lienz

geboren 1. März 1868 in Striebach bei Lienz, gestorben 4. November 1926 in Rentsch bei Bozen.

- 12 **Am Kalvarienberg in Bozen.**
Leinwand, 84 × 122 cm. Bezeichnet: Egger Lienz.
- 13 **Stilleben mit zwei toten Hasen.**
Leinwand, 63 × 94 cm. Bezeichnet: Egger Lienz.

Theodor von Hörmann

geboren 13. Dezember 1840 in Imst, gestorben 1. Juli 1895 in Graz.

- 14 **Blick auf Paris.**
Leinwand, 46 × 81 cm. Bezeichnet: Paris 10. Janvier 890.

Johann Erdmann Hummel

geboren 1. September 1769 in Kassel, gestorben 28. August 1852 in Berlin.

- 15 **Bildnis des Geschichtsschreibers von Berlin.**
Justizrat G. Mila.
Leinwand, 64 × 51 cm.

Gustav Klimt

geboren 14. Juli 1862 in Wien, gestorben 6. Februar 1918 in Wien.

- 16 **Damenbildnis mit Goldhintergrund.**
Leinwand, 140 × 140 cm. Bezeichnet: Gustav Klimt. 1907.
- 17 **Der Apfelbaum.**
Leinwand, 109 × 110 cm. Bezeichnet: Gustav Klimt.
- 18 **Blumengarten mit Sonnenblumen.**
Leinwand, 110 × 110 cm. Bezeichnet: Gustav Klimt.
(Erworben 1939)

Abb. 31. Auflistung der Neuerwerbungen im Ausstellungskatalog, der XXXI. Ausstellung im Oberen Belvedere. Neuerwerbungen der Österreichischen Galerie 1941.

ÖSTERREICHISCHE GALERIE / WIEN

XXXII. AUSSTELLUNG
IM OBEREN BELVEDERE

NEUERWERBUNGEN DER
ÖSTERREICHISCHEN GALERIE

1942



VERLAG ANTON SCHROLL & CO. IN WIEN

Abb. 32: Deckblatt des Ausstellungskatalogs, der XXXII. Ausstellung im Oberen Belvedere. Neuerwerbungen der Österreichischen Galerie 1942.

Im vergangenen Jahre wurde das letzte Verzeichnis der Neuerwerbungen der Österreichischen Galerie der Öffentlichkeit vorgelegt. Daß am Ende dieses Jahres in den Ausstellungssälen des Oberen Belvederes wieder eine umfangreiche Schau neuer Erwerbungen für das Barockmuseum, die Galerie des neunzehnten Jahrhunderts und die Moderne Galerie gezeigt werden kann, dankt die Direktion der besonders großzügigen Förderung durch den Herrn Reichsstatthalter in Wien Reichsleiter Baldur von Schirach, dessen persönliches Interesse an der Ausgestaltung der Wiener Kunstsammlungen und dessen außerordentliche finanzielle Zuwendungen dieses ungewöhnliche Ergebnis ermöglichten. Waren es im Jahre 1941 besonders die Werke deutscher Maler, die den Kern der Galerie, die Schöpfungen der Wiener Malerei, umrahmten, so sind es in diesem Jahre Gemälde französischer Meister, die den vorhandenen Bestand durch kostbare Werke bereichern.

Die museale Darstellung der Malerei Wiens fand durch einige außerordentliche Schöpfungen von Palcko, Daffinger, Führich, Waldmüller und Makart eine besonders willkommene Ergänzung.

Dem besonderen Interesse des Reichsstatthalters für die Kunst der Lebenden verdankt die Direktion die Zuweisung einer größeren Reihe von Gemälden und Plastiken von Wiener und rheinischen Künstlern der Gegenwart.

Professor Dr. Robert Eigenberger hat als Vorstand des Institutes für Konservierung und Technologie an der Akademie der bildenden Künste besonders umfangreiche und vorbildliche Arbeit für die Erhaltung einer Reihe von Werken geleistet. Ihm und meinem Mitarbeiter, Universitätsdozenten Dr. Fritz Novotny, der den vorliegenden Katalog zusammengestellt hat, spreche ich für ihre unermüdliche Mithilfe meinen Dank aus.

BRUNO GRIMSCHITZ

Abb. 33: Vorwort von Bruno Grimschitz im Ausstellungskatalog, der XXXII. Ausstellung im Oberen Belvedere. Neuerwerbungen der Österreichischen Galerie 1942.



Abb. 34: Blick in den Seitengang. Hier befindet sich etwas versteckt die Zeit-
leiste, die die Institutions- und Sammlungsgeschichte des Städel Museums auf-
bereitet.

„Ich gehe dabei davon aus, dass es keinen Museumsleiter mehr gibt, der Werke ankauft, die mit der nationalsozialistischen Kunstauffassung nicht im Einklang stehen.“

Der Reichsausschuss für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, Januar 1942, in einem Schreiben an die Museen

1933–1945 Die Herrschaft der Nationalsozialisten

Auch in den Frankfurter Kultureinrichtungen bewirkt die Machtergreifung der Nationalsozialisten tiefgreifende Veränderungen. Im Städel stehen Personalpolitik, Ausstellungen und vor allem die umfangreichen Erwerbungen zunehmend im Banne des Regimes – riskante Abweichungen von den kulturpolitischen Vorgaben werden jedoch hin und wieder versucht. Die Aktion „Entartete Kunst“ führt 1937 in der Abteilung der Moderne zu erheblichen Verlusten. Bereits 1939 werden die größten Sammlungsstücke kriegsbedingt evakuiert. Das Haus schließt 1943; 1944 wird es von Bomben getroffen.

DIECK HALS
Museum für Geschichte, 1620



Das Gemälde zeigt einen Mann in einem dunklen Mantel, der einen Stab hält. Die Komposition ist streng und hierarchisch, was die Autorität des Mannes unterstreicht.

RICHARD SCHREIBER
Zirkelgruppe, 1916



Richard Schreiber war ein wichtiger Vertreter der Frankfurter Kunstszene. Seine Werke zeichnen sich durch eine klare, geometrische Formensprache aus.



Das Gemälde zeigt einen Mann mit einer Bandage am Ohr. Die Komposition ist streng und hierarchisch, was die Autorität des Mannes unterstreicht.



Das Bild zeigt einen Teil des Museumsinterieurs, das durch die nationalsozialistische Machtergreifung verändert wurde.



Das Bild zeigt einen Teil des Museumsinterieurs, das durch die nationalsozialistische Machtergreifung verändert wurde.

„Hier möchte ich – namentlich auch zu Nutzen der Gemeinde –, in geeigneten Fällen zugreifen, um Gegenstände von besonderem Wert für die Stadt Frankfurt zu erhalten und zu erlangen.“

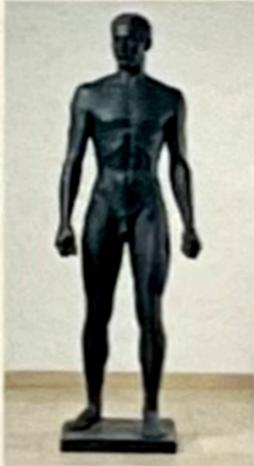
Frankfurt am Main, 1933, in einem Schreiben an die Stadtverwaltung

Abb. 35: Auf einer Tür, die sich in der Zeitleiste befindet, stehen die Jahreszahlen 1933-1945 großformatig an der Wand.

RICHARD SCHEIBE

Inv.-Nr. SGP 112

Zehnkämpfer, 1936



Wenig Konsens herrscht zwischen den offiziellen Behörden und der Museumsleitung bezüglich der Bewertung moderner Kunst. Entsprechend werden nur wenige zeitgenössische Kunstwerke während der NS-Zeit für das Museum erworben.

Abb 36: Karteikarte, Richard Scheibe. *Zehnkämpfer* (1936), Zeitleiste, Nebengang Erdgeschoss, Städel Museum, Frankfurt 2021.

DIRCK HALS
Musizierende Gesellschaft, 1620

ehemals Inv.-Nr. SG 825
heute Privatbesitz



Das Gemälde wird 1938 mit 70 weiteren Gemälden von der Stadt aus der Frankfurter jüdischen Sammlung Goldschmidt-Rothschild erworben. Ein erzwungener Verkauf – entsprechend werden die Werke 1948 an die Erben zurückgegeben. Insgesamt werden über 200 während der NS-Zeit vom Städel unrechtmäßig erworbene Gemälde– darunter auch im besetzten Frankreich und Holland gekaufte Werke – nach Kriegsende restituiert.

Abb. 37: Karteikarte, Dirck Hals. *Musizierende Gesellschaft* (1620), Zeitleiste, Nebengang Erdgeschoss, Städel Museum, Frankfurt 2021.



Foto: Holde Schneider

Von Vincent van Goghs *Bildnis des Dr. Gachet*, 1890, bleibt dem Museum nur der Rahmen. Die Leinwand wird 1937 gemeinsam mit 76 weiteren modernen Gemälden als „entartet“ beschlagnahmt.

Abb. 38 Karteikarte, Rahmen des *Bildnis des Dr. Gachet* (1890), Zeitleiste, Nebengang Erdgeschoss, Städel Museum, Frankfurt 2021.



Das Gemälde wird 1940 als Teil der bedeutenden privaten Expressionistensammlung Carl Hagemanns entgegen der offiziellen Kunstpolitik im Städel heimlich eingelagert.

Ernst Ludwig Kirchner,
Stehender Akt mit Hut, 1910,
Inv.-Nr. SG 1168

Abb. 39: Karteikarte, Ernst Ludwig Kirchner. *Stehender Akt mit Hut* (1910), Zeitleiste, Nebengang Erdgeschoss, Städel Museum, Frankfurt 2021.



Visualisierung des 9. Saals im ersten Obergeschoss des Städel Museum

Abb. 40: Übersichtsplan des ersten Obergeschosses des Städel Museums mit besonderer Hervorhebung des 9. Saals (links oben). Grün markiert ist das Gemälde *Stilleben mit Saxofonen* von Max Beckmann.



Abb. 41: Fotografie des Gemäldes Max Beckmanns, *Stillleben mit Saxofonen*, 1926, Öl auf Leinwand, 85,5 x 195,3 cm, 9. Saal des 1. Obergeschosses, Kunst der Moderne im Städel Museum.

MAX BECKMANN

Leipzig 1884 – New York 1950

Stilleben mit Saxofonen *Still Life with Saxophones* 1926

Öl auf Leinwand

Oil on canvas

Erworben 1927 · Beschlagnahmt 1936 · Rückerworben 1955 mit Mitteln der Adolf und Luisa Haeuser-Stiftung für Kunst und Kulturpflege

Acquired in 1927 · Confiscated in 1936 · Reacquired in 1955 with funds provided by the Adolf und Luisa Haeuser-Stiftung für Kunst und Kulturpflege

Inv.-Nr. SG 1159

„Hörst Du den Lärm meiner Bilder?“, fragt Max Beckmann seine Frau in einem Brief. Entgegen jeder logischen Raumordnung drängen und verschränken sich verschiedene, meist paarweise einander zugeordnete Gegenstände. Zwei große Saxofone erinnern an laute Musik. Unheimlich wirken die von einer Tröte erdrückte Puppe und der Ausblick ins Dunkle. Gewidmet ist das Bild der Jazzmusik, die der Maler sehr schätzte. Das linke Saxofon trägt den Namen einer Frankfurter Jazzkneipe „Bar African“, während auf dem rechten „On New York“ als Hinweis auf die Wurzeln dieser Rhythmen steht.

“Do you hear the noise of my paintings?”, Max Beckmann asked his wife in a letter. Defying all logical spatial order, various objects – most of them grouped in pairs – crowd and interlock with one another. Two large saxophones trigger associations of loud music. There is something creepy about the doll being squashed by a horn and the view into pitch blackness. The painting is dedicated to jazz, a music style the artist adored. The saxophone on the left bears the name of a Frankfurt jazz club, “Bar African”, while on the other “On New York” alludes to these rhythms’ roots.



503

Abb. 42: Fotografie des Objektlabels, Max Beckmann. *Stilleben mit Saxofonen* (1926), Saal neun, Kunst der Moderne, Städel Museum, Frankfurt 2021.

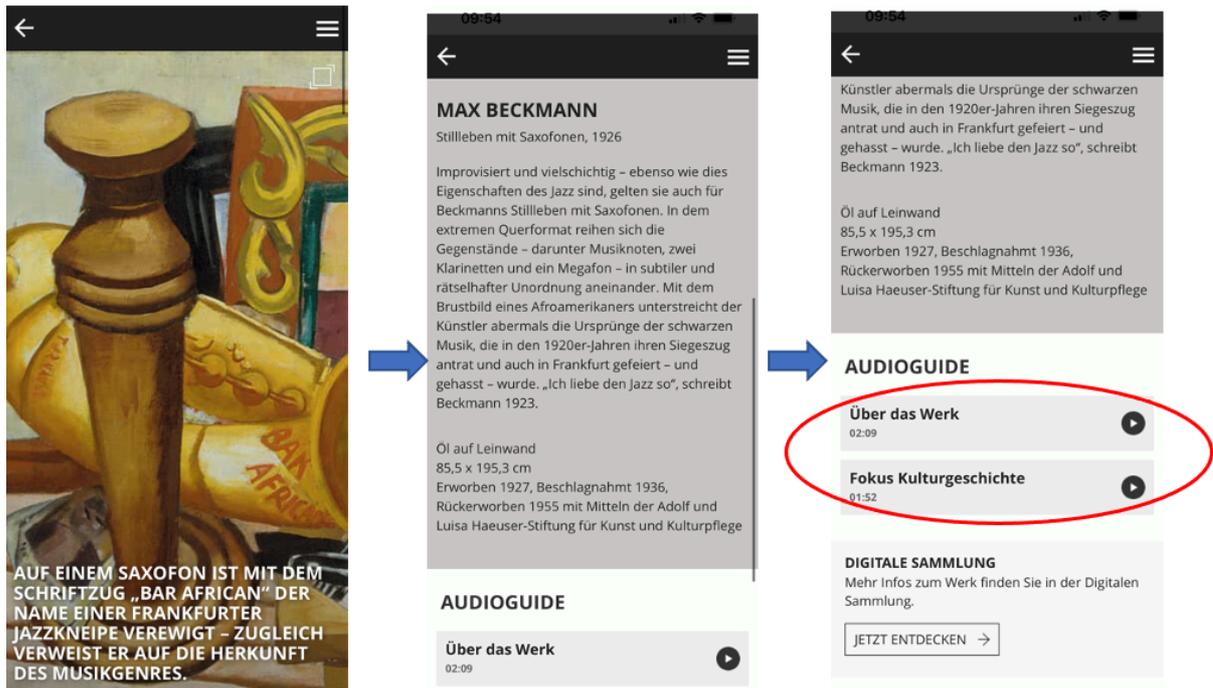


Abb. 43: Graphische Benutzeroberfläche der Städel Highlights Audio-Guide App, am Beispiel des Gemäldes *Stilleben mit Saxofonen*, mit direkter Weiterleitung auf die Werkseite des Gemäldes.



Abb. 44: Der Ausstellungskatalog der Kunst der Moderne liegt in jedem Raum dieser Abteilung.

MAX BECKMANN – DIE REALITÄT DER TRÄUME

Frankfurt am Main war für Max Beckmann eine wichtige Lebensstation: Während des Ersten Weltkrieges, im Jahre 1915, war der aus Leipzig stammende Künstler im Alter von 31 Jahren hierhergekommen. Nachdem er wegen eines Nervenzusammenbruchs aus dem Kriegsdienst entlassen worden war, suchte er bei einem Studienfreund Zuflucht. Als Beckmann die Stadt wieder verließ, war er 49 Jahre alt und weltberühmt. In Frankfurt entwickelte der Künstler einen Stil, der sich an die Neue Sachlichkeit und den Expressionismus anlehnt. In seinen Stadtlandschaften, Porträts und Stillleben der 1920er-Jahre zeigt sich ein neuer Blick auf die zunehmend als bedrohlich empfundenen gesellschaftlichen Veränderungen. Beckmann ver-schlüsselte seine Kunst durch eine eigene Symbolsprache mit immer wiederkehrenden Elementen. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten wurde der Künstler mit einem Ausstellungsverbot belegt, sein Lehramt an der Städelschule fristlos gekündigt. Seit 1925 hatte er dort ein Meisteratelier geleitet. Beckmann verließ Frankfurt und versuchte zunächst, in der Großstadt Berlin unterzutau-chen. 1937 emigrierte er nach Holland. Erst 1947 gelang ihm die ersehnte Ausreise nach Amerika.

Eine enge Freundschaft verband Max Beckmann mit Georg Swarzenski, dem damaligen Direktor des Städelschen Kunstinstituts. Für das Museum erwarb dieser über die Jahre insgesamt 13 Gemälde des Künstlers, die zeitweise in einem eigenen „Beckmann-Saal“ ausgestellt waren.

„Natur ist ein wundervolles Chaos, und unsere Aufgabe und Pflicht ist es, dieses Chaos zu ordnen und zu vollenden.“

MAX BECKMANN

Max Beckmann – The Reality of Dreams

Frankfurt am Main was an important stage in Max Beckmann's life: In 1915, during World War I, the artist from Leipzig had arrived here at 31 years of age. Having been demobilised due to a nervous breakdown in 1915, he had sought refuge at a friend's whom he knew from university. By the time Beckmann left again, he was 49 years old and world-famous. In Frankfurt the artist developed a style that follows Expressionism and New Objectivity. His cityscapes, portraits and still lifes from the 1920s reveal his impressions of an increasingly hostile society. Beckmann painted using a code of recurrent symbols. After the National socialists took over power, the artist was banned from exhibiting and dismissed with immediate effect from teaching at the Städelschule. He had been head of the Master class since 1925. Beckmann left Frankfurt and attempted to go underground in Berlin. In 1937 he went into exile in Holland. Only in 1947 he succeeded in emigrating to America, a moment he had eagerly awaited.

„Ein paradoxer Einfall hat ihn vor einigen Jahren nach Frankfurt am Main geführt. Er behauptet, sich dort wohl zu fühlen. Frankfurt ist eine schöne Stadt. Was sie Beckmann geben kann, ahne ich nicht.“

JULIUS MEIER-GRAEFE

Abb. 45: Saaltext, Max Beckmann – Die Realität der Träume, Saal neun, Kunst der Moderne, Städel Museum.

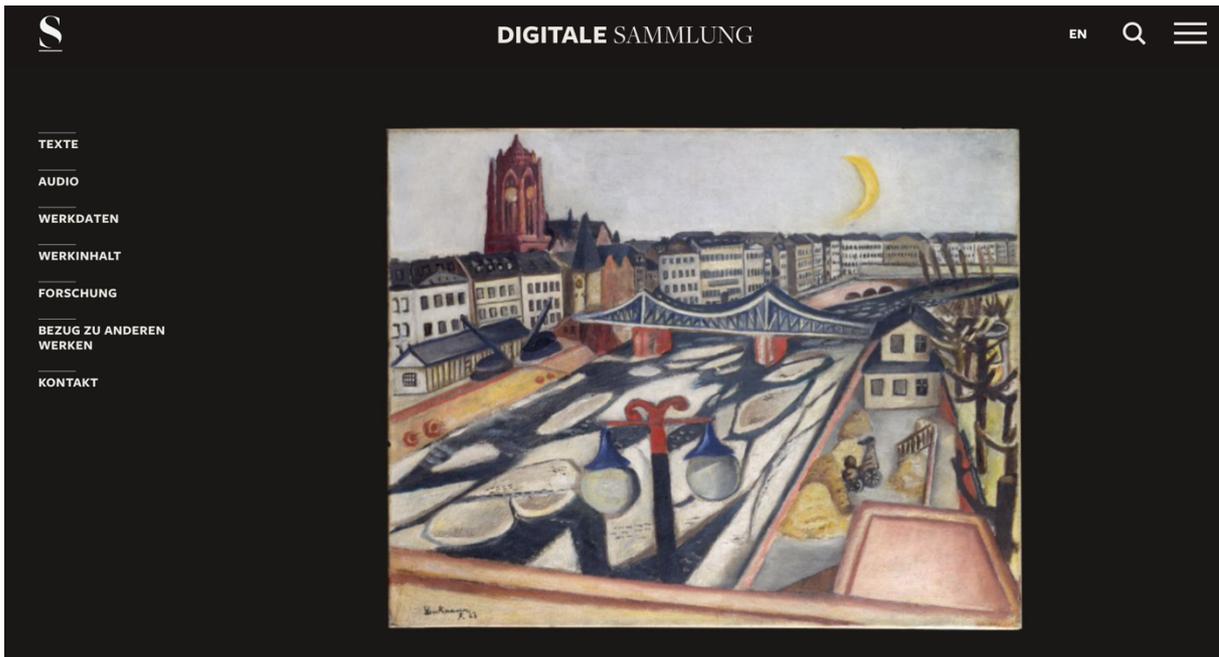


Abb. 46: Benutzeroberfläche der Werkseite des Gemäldes *Eisgang*, in der Digitalen Sammlung.

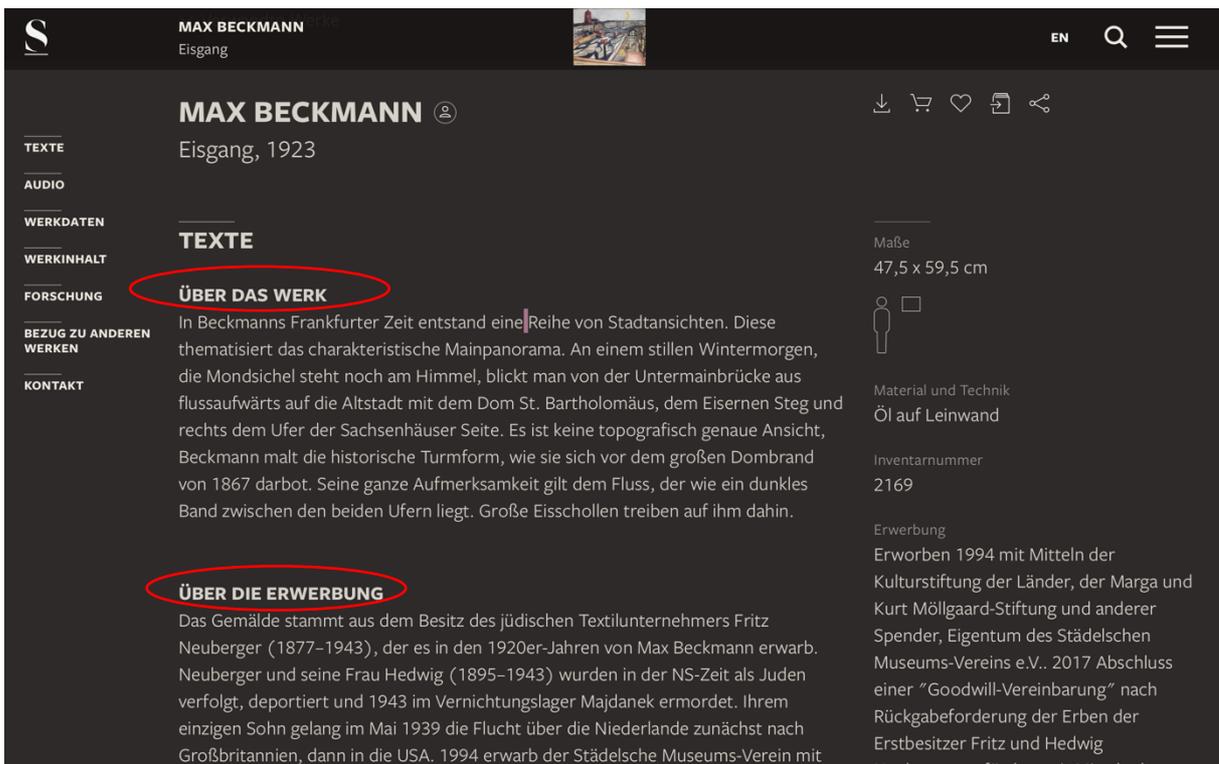


Abb. 47: Benutzeroberfläche der Werkseite des Gemäldes *Eisgang*, in der Digitalen Sammlung, mit der Unterteilung in die Kategorien: Über das Werk und über die Erwerbung.

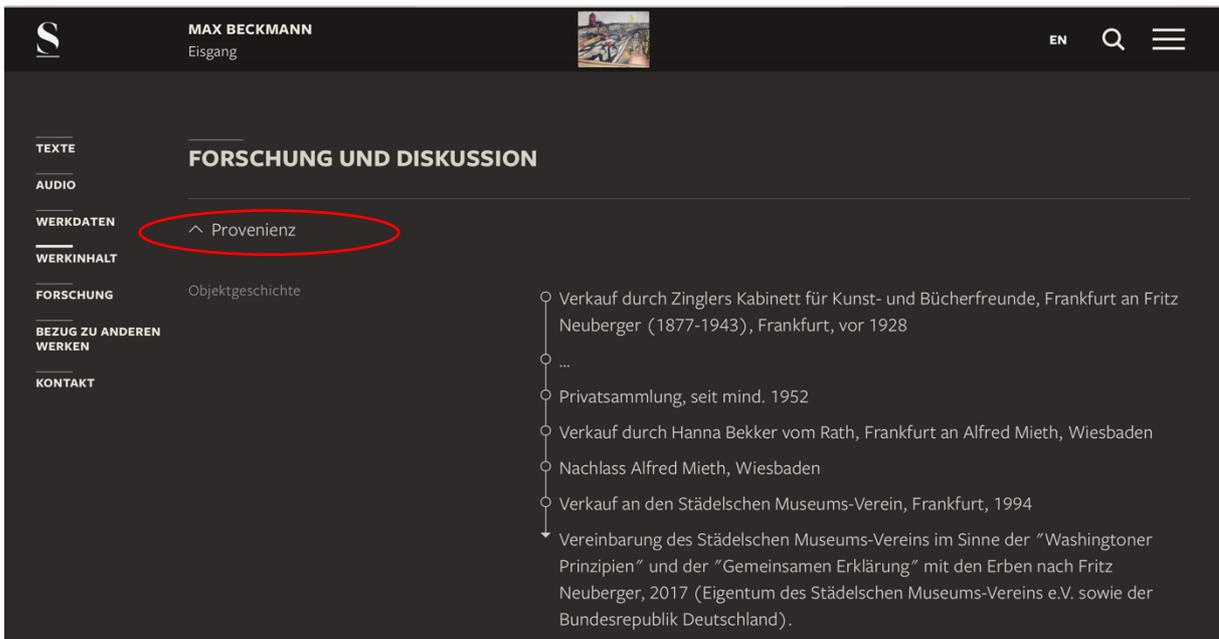


Abb. 48: Benutzeroberfläche der Werkseite des Gemäldes *Eisgang*, in der Digitalen Sammlung. Die Objektgeschichte wird anhand einer kleinen graphischen Darstellung, welche die einzelnen Stationen der Objektbiographie listet, sichtbar gemacht.



Abb. 49. Über den Reiter *Sammlung* kommt man zum Reiter *Forschung & Restaurierung*.

FORSCHUNG

Provenienzforschung ^



Bereits seit 2001 erforscht das Städel Museum systematisch die Herkunft aller Objekte, die während der NS-Zeit erworben wurden bzw. in diesem Zeitraum den Besitzer wechselten oder gewechselt haben könnten. Grundlage für diese Forschung bildet die 1998 auf der „Konferenz über Vermögenswerte aus der Zeit des Holocaust“ in Washington formulierte „Washingtoner Erklärung“ sowie die daran anschließende „Gemeinsame Erklärung“. Seitdem recherchieren Kunsthistoriker kontinuierlich in den Beständen des Städel nach in der NS-Zeit unrechtmäßig in das Haus gelangten Werken. Für jedes Objekt, das nach 1933 erworben wurde und vor 1945 datiert werden kann, wird versucht, eine möglichst lückenlose Provenienz nachzuweisen.

Parallel zu diesem laufenden Projekt beschlossen die Administration und die Direktion des Städel Museums 2008, die Geschichte der Institution während des Nationalsozialismus in Zusammenarbeit mit der Forschungsstelle „Entartete Kunst“ (Universität Hamburg) unter der Leitung von Prof. Dr. Uwe Fleckner durch ein unabhängiges Expertenteam aufarbeiten zu lassen. Die Forschungsergebnisse wurden 2011 in der Schriftenreihe der Forschungsstelle „Entartete Kunst“ im Berliner Akademie-Verlag unter dem Titel „Museum im Widerspruch“ publiziert.

Bisher konnte für neun Objekte aus den Gemälde- und Grafikbeständen des Städtischen Kunstinstituts und der Städtischen Galerie ein verfolgungsbedingter Vermögensverlust nachgewiesen und diese restituiert bzw. zurückerworben werden. Es handelt sich um acht Gemälde und eine Zeichnung aus ehemals jüdischem Besitz. Umfassende Fallrecherchen wurden hierbei zu den folgenden Sammlungen durchgeführt: Max Silberberg, Paul Stern, Max Meirowsky, Eduard Behrens, Alfred und Gertrude Sommerguth, Siegmund Levi und Walter Lämmle.

Das Städel Museum hat sich für die kleinteiligen und komplexen Recherchen mit zahlreichen Wissenschaftlern und Einrichtungen vernetzt und steht über mehrere Plattformen wie dem Arbeitskreis Provenienzforschung oder der sogenannten Lost-Art-Datenbank des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste in engem und stetem Austausch.

Mehr zum Thema im [Städel Blog](#).

Abb. 50: Informationstext zur Provenienzforschung auf der Website des Städel Museum, unter dem Bereich Forschung.



Abb. 51: Vorstellung von Frau Dr. Schmeisser und ihrer Arbeit als Provenienzforscherin in einem Blogbeitrag inklusive mehreren Fotos von ihr und ihrer Arbeit.



Abb. 52: Fotografie von Frau Dr. Schmeisser auf dem Blog des Städel Museums. Zu ihrer Linken die Büste Johan Städel.



Abb. 53: Fotografie aus der Ausstellung *MAKING VAN GOGH*.



Abb. 54: Max Beckmann, *Kreuzabnahme*, 1917, Öl auf Leinwand, 151,2 x 128,9 cm, New York, Museum of Modern Art.

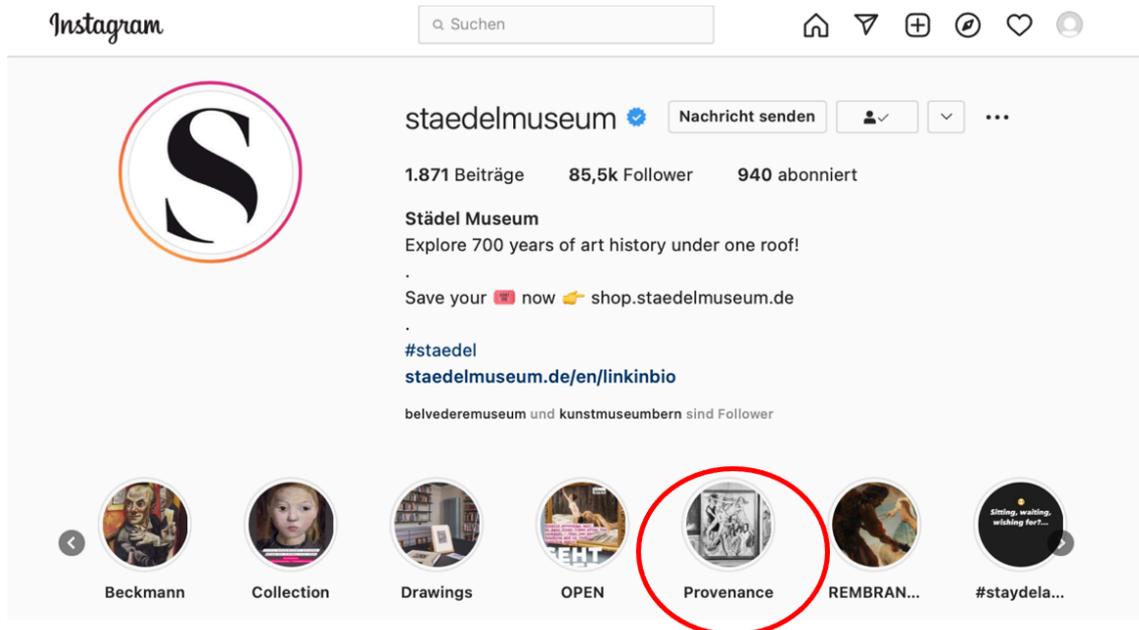


Abb 55: Instagram Profil des Städel Museums. Über das kleine Bild im roten Kreis kommt man zu einer Instagram Story, die die Provenienz des Gemäldes *Kreuzabnahme* nachzeichnet.

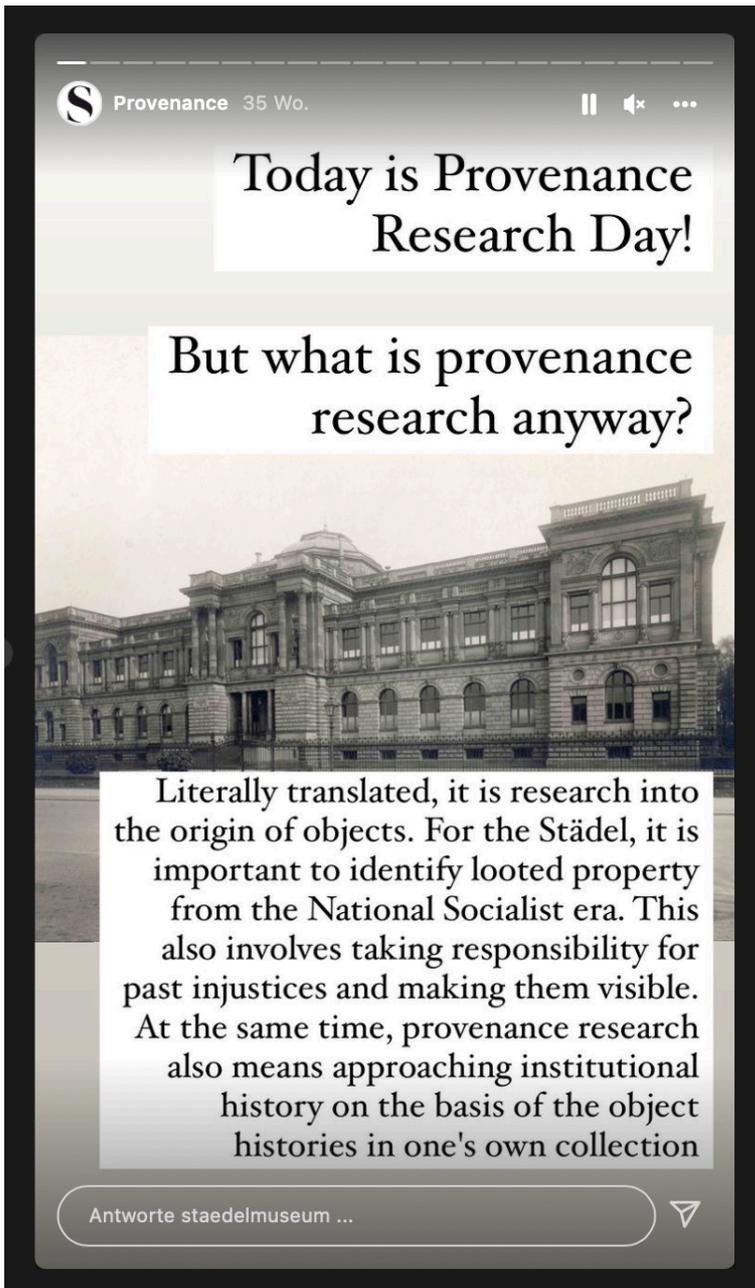


Abb. 56: Instagram Story zum Gemälde *Kreuzabnahme*.

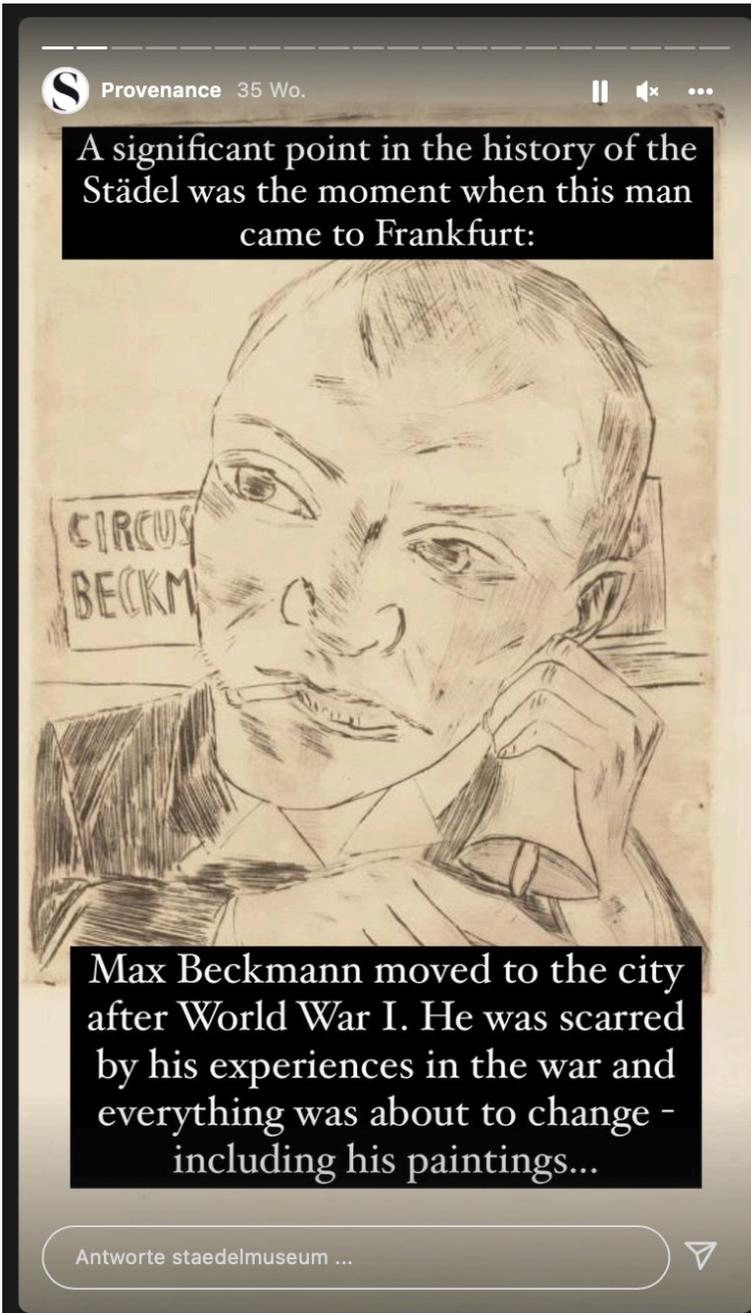


Abb. 57: Instagram Story zum Gemälde *Kreuzabnahme*.

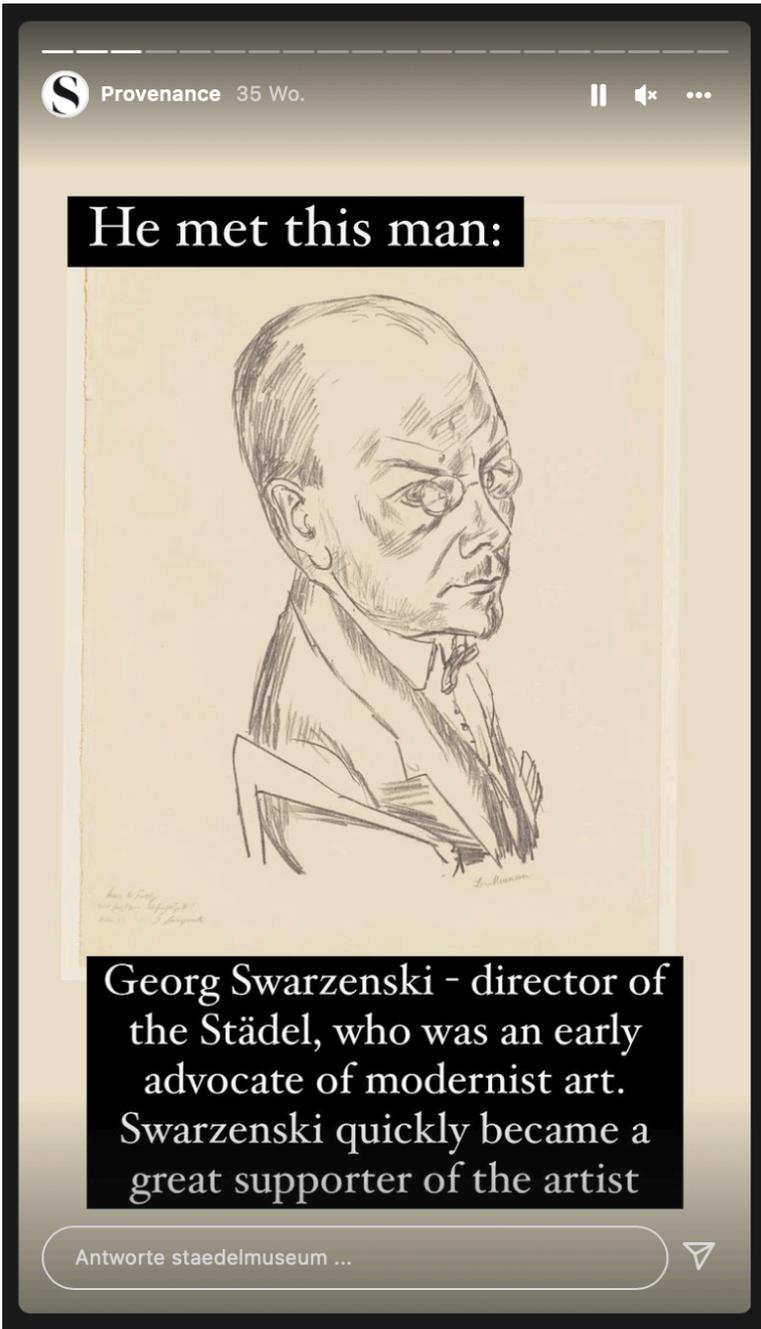
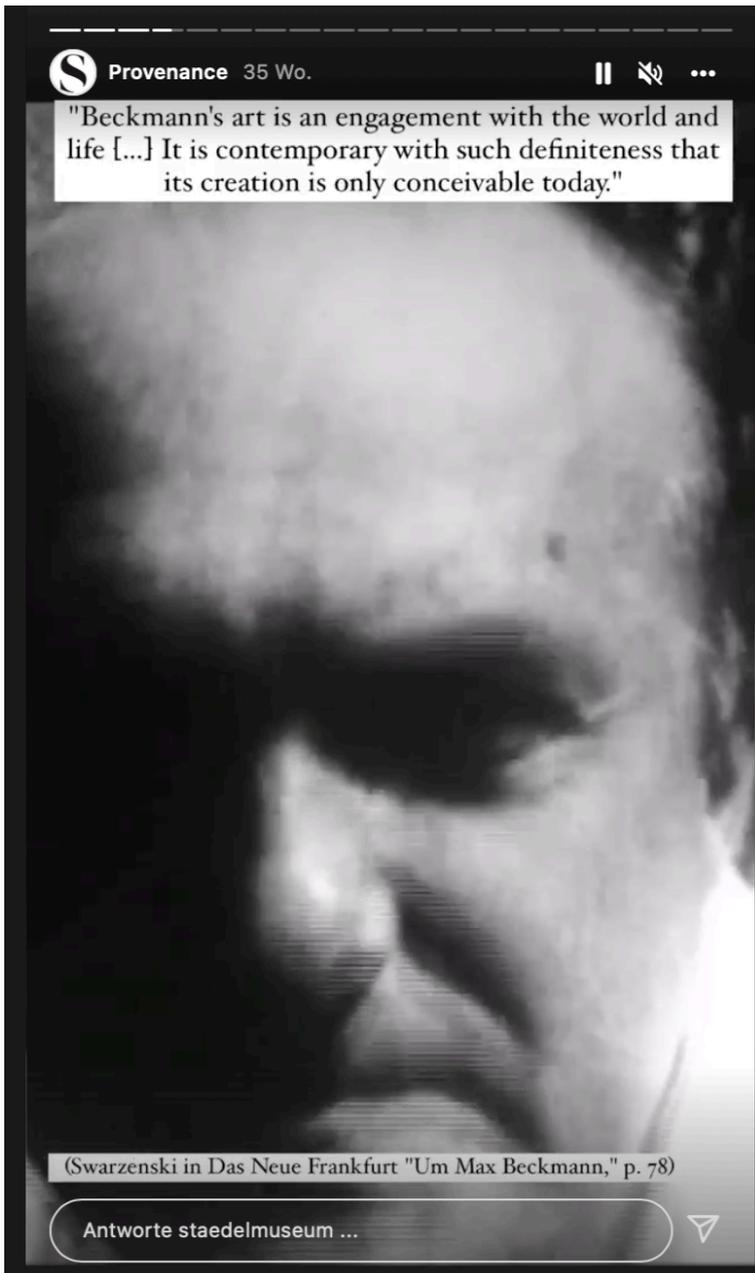


Abb. 58: Instagram Story zum Gemälde *Kreuzabnahme*.



Abb, 59: Instagram Story zum Gemälde *Kreuzabnahme*.

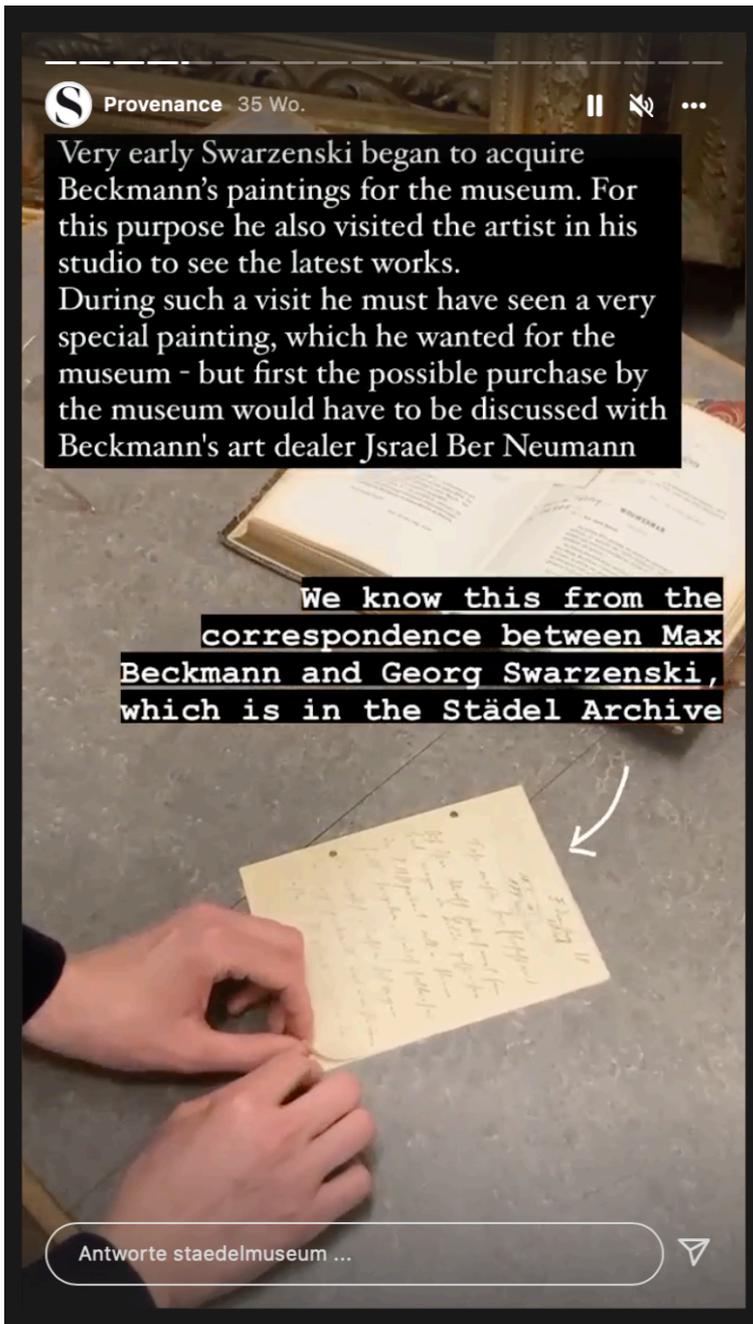


Abb. 60: Instagram Story zum Gemälde *Kreuzabnahme*.

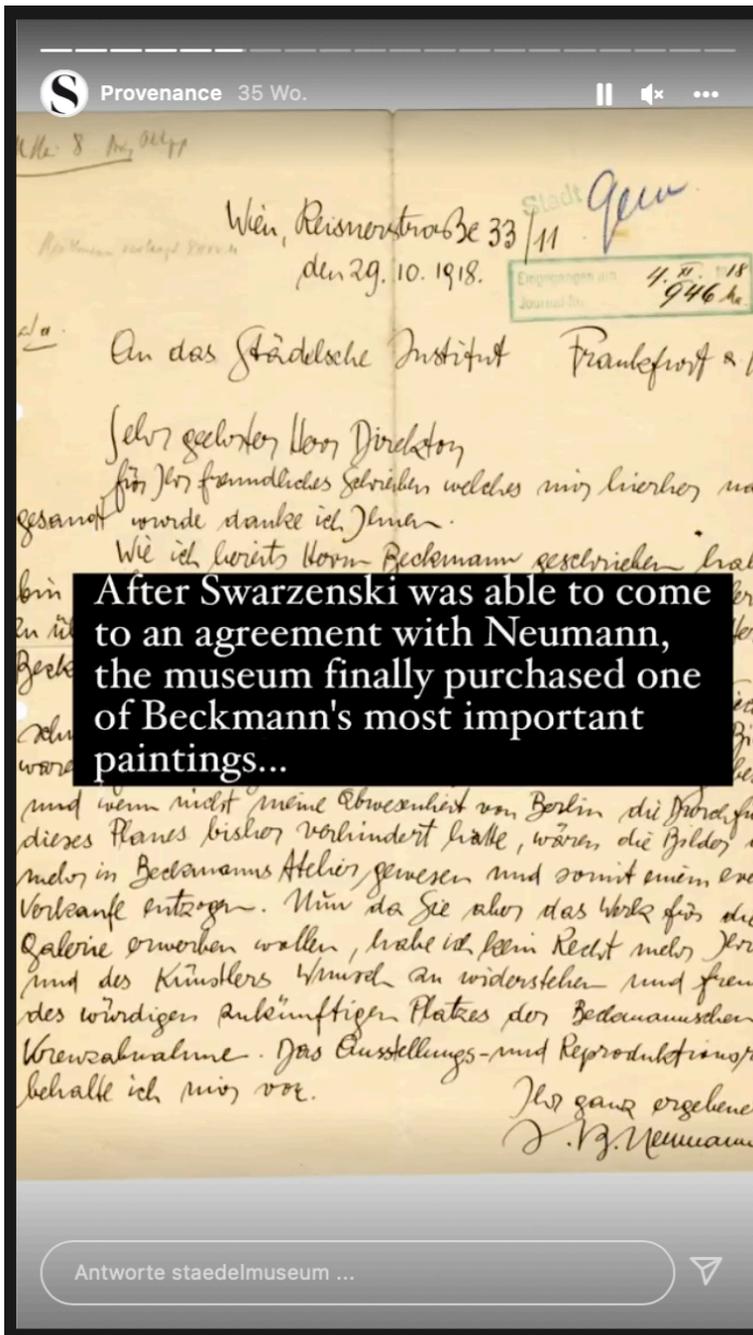


Abb. 61: Instagram Story zum Gemälde Kreuzabnahme.



Abb. 62: Instagram Story zum Gemälde *Kreuzabnahme*.

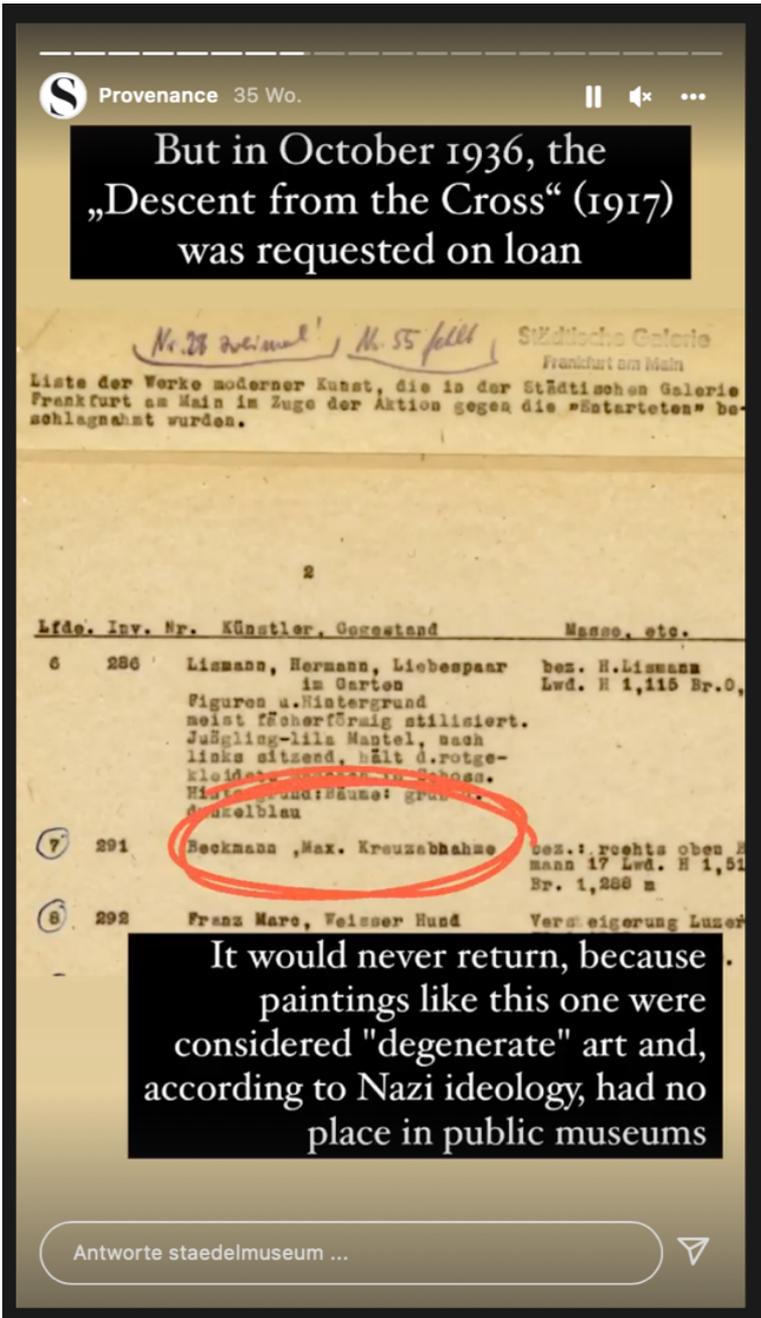


Abb. 63: Instagram Story zum Gemälde *Kreuzabnahme*.

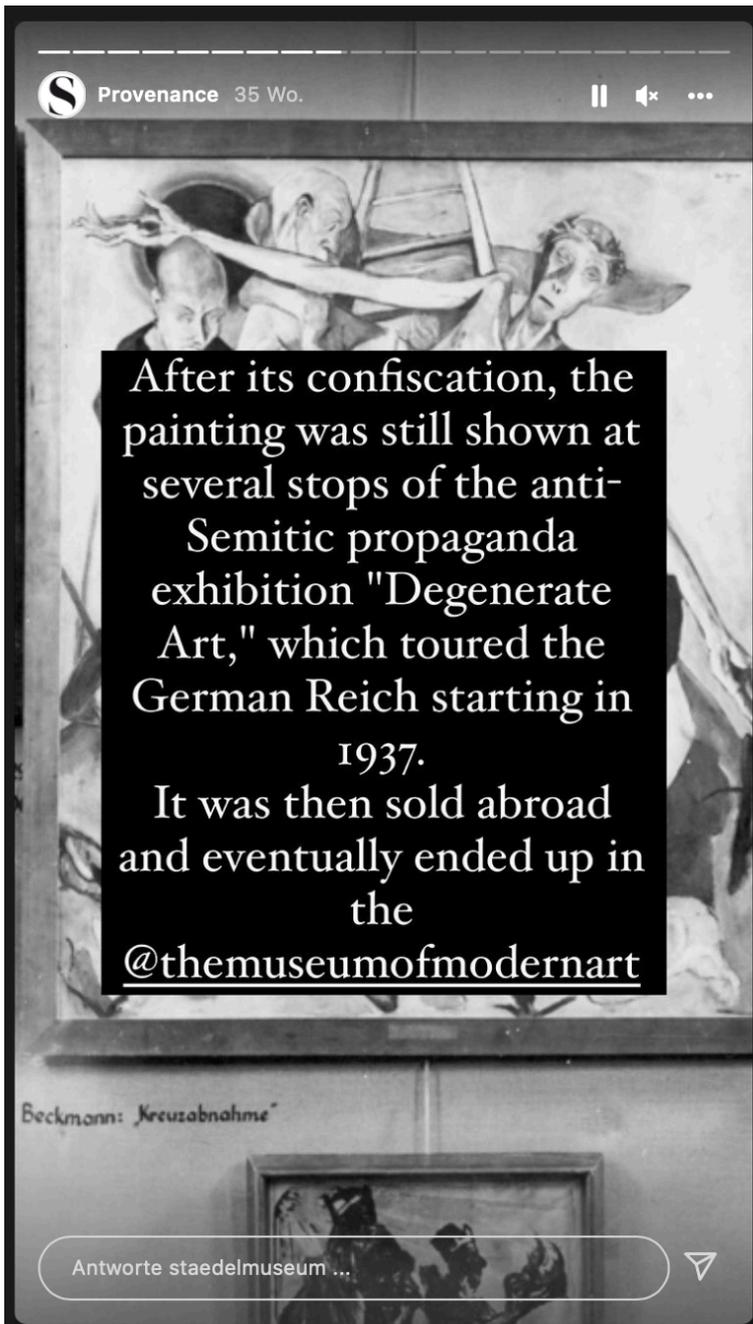


Abb. 64: Instagram Story zum Gemälde *Kreuzabnahme*.

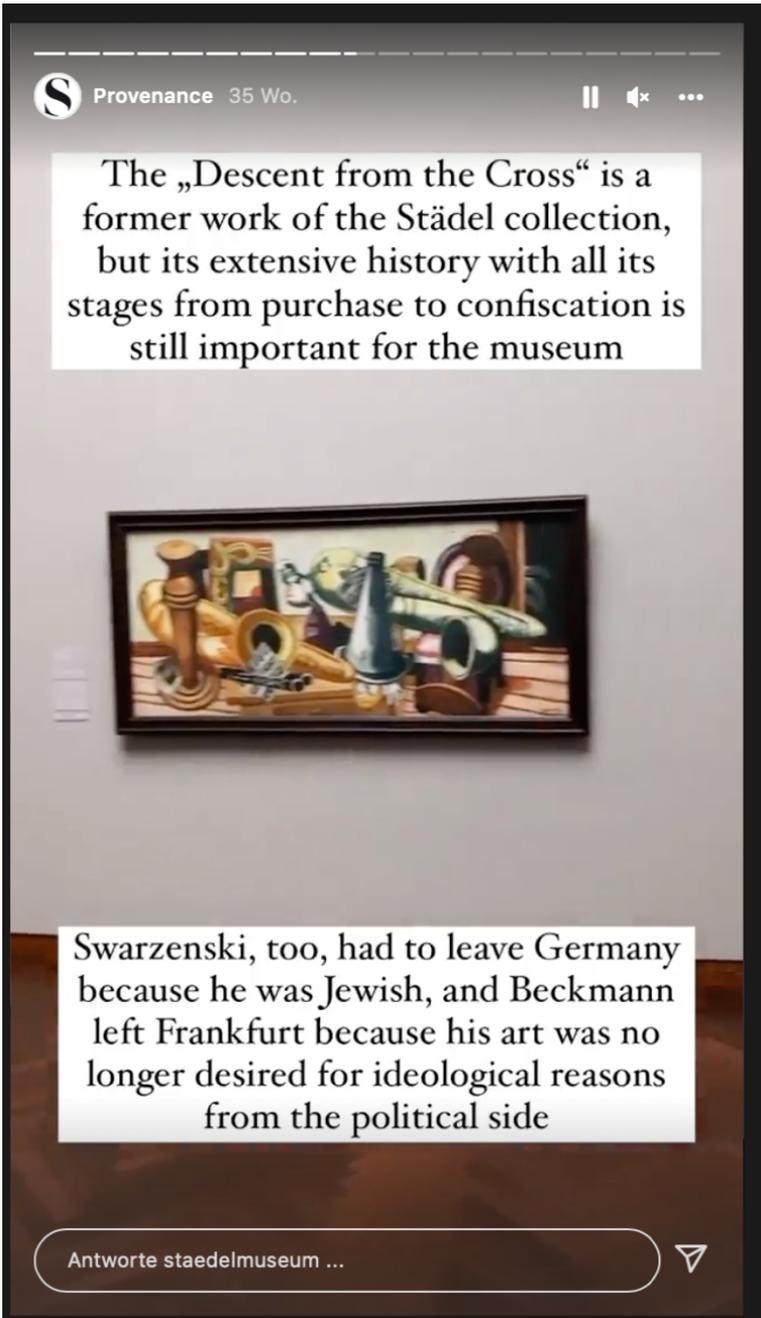


Abb. 65: Instagram Story zum Gemälde *Kreuzabnahme*.

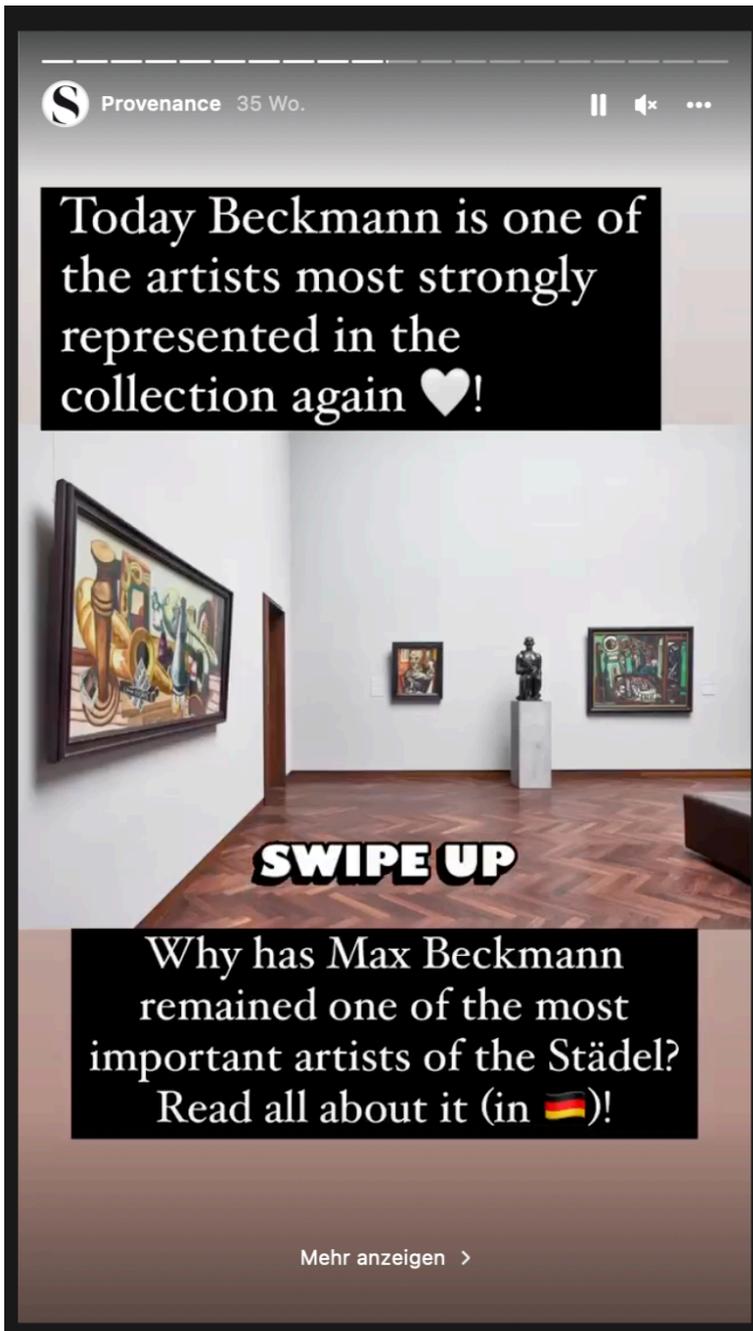


Abb. 66: Instagram Story zum Gemälde *Kreuzabnahme*.



Abb. 67: Pressespiegel des Städel Museums.



Abb. 68: Fotografie des Gemäldes des Künstlers Otto Mueller, *Bildnis Mascha Mueller* 1924/1925, Leimfarbe auf Rupfen, doubliert, 96 x 69 cm, Kunstmuseum Bern, Legat Cornelius Gurlitt, Untergeschoss des historischen Stettlerbaus.

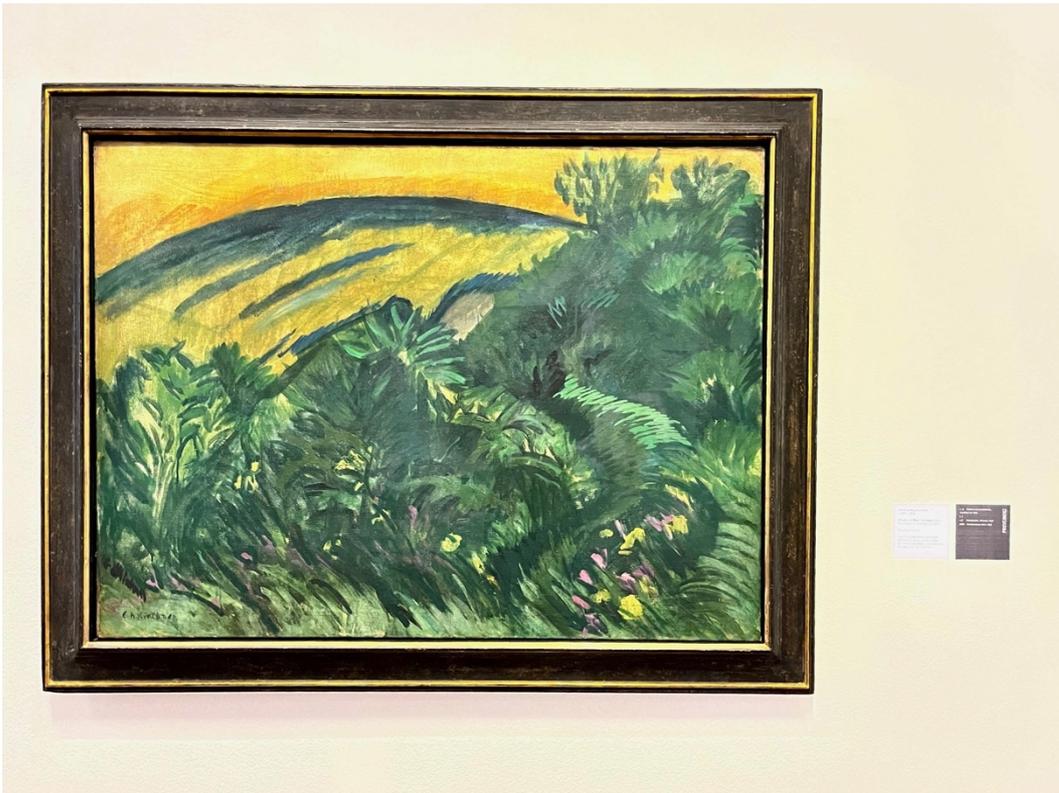


Abb. 69: Fotografie des Gemäldes des Künstlers Ernst Ludwig Kirchner, *Dünen und Meer, Fehmarn*, 1913, Öl auf Leinwand, o.A., Untergeschoss des historischen Stettlerbaus, Kunstmuseum Bern.

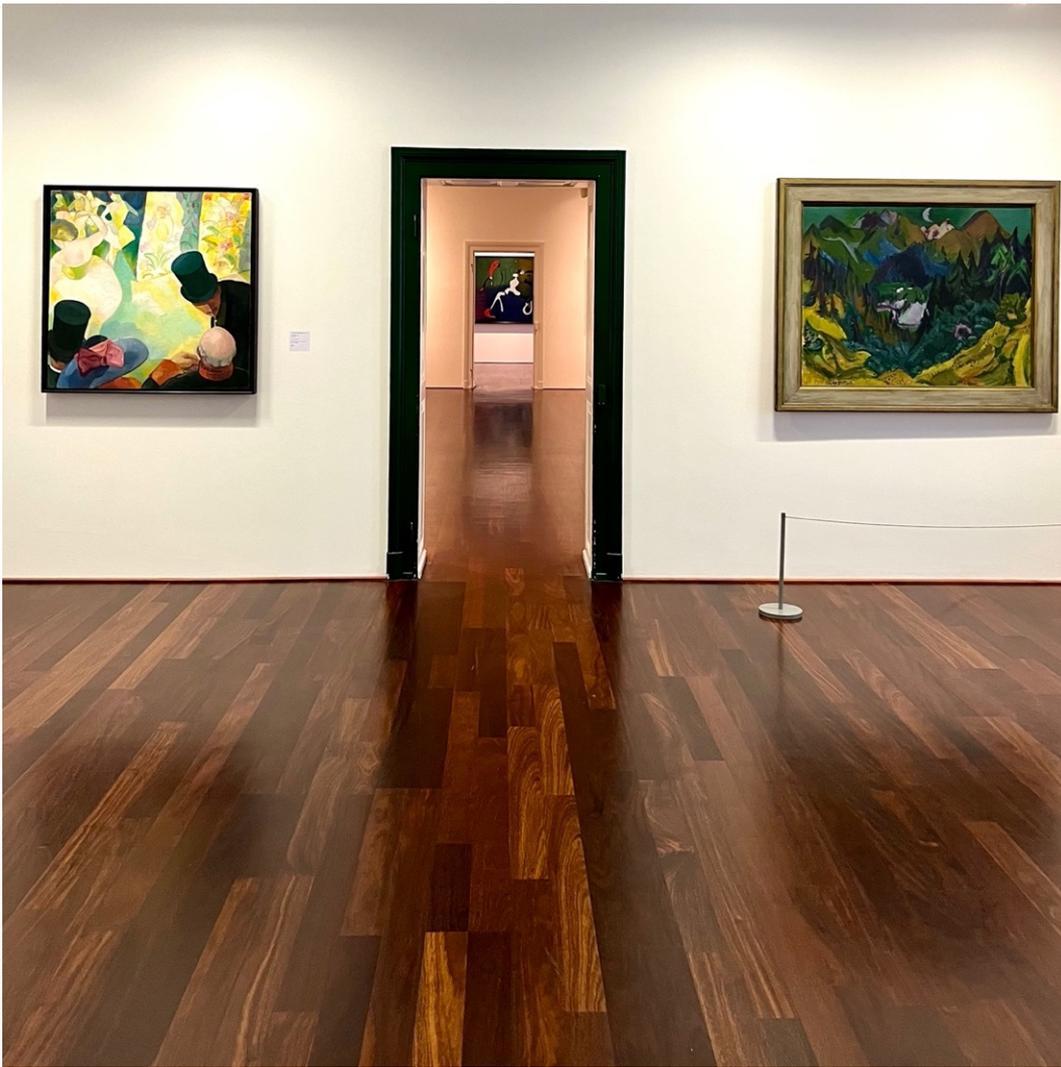


Abb.70: Ausstellung der Sammlung im Untergeschoss des historischen Stettlerbaus.



Abb. 71: Hangung des *Bildnis Mascha Mueller*, 1924/1925, Untergeschoss des historischen Stettlerbaus.

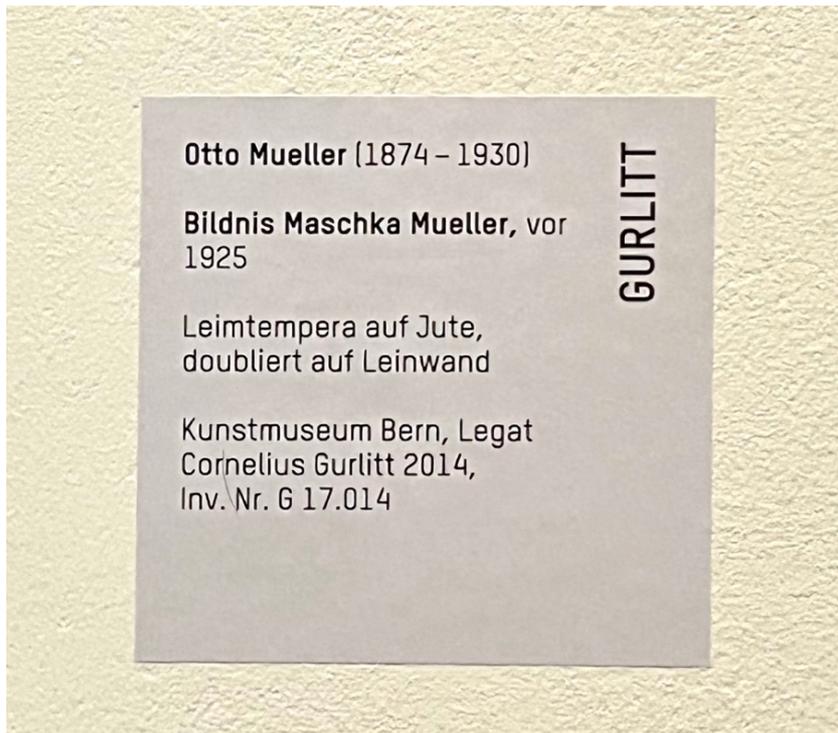


Abb. 72: Objektlabel, Otto Mueller, *Bildnis Maschka Mueller*, 1924/1925, Untergeschoss des historischen Stettlerbaus, Kunstmuseum Bern, Bern 2021.

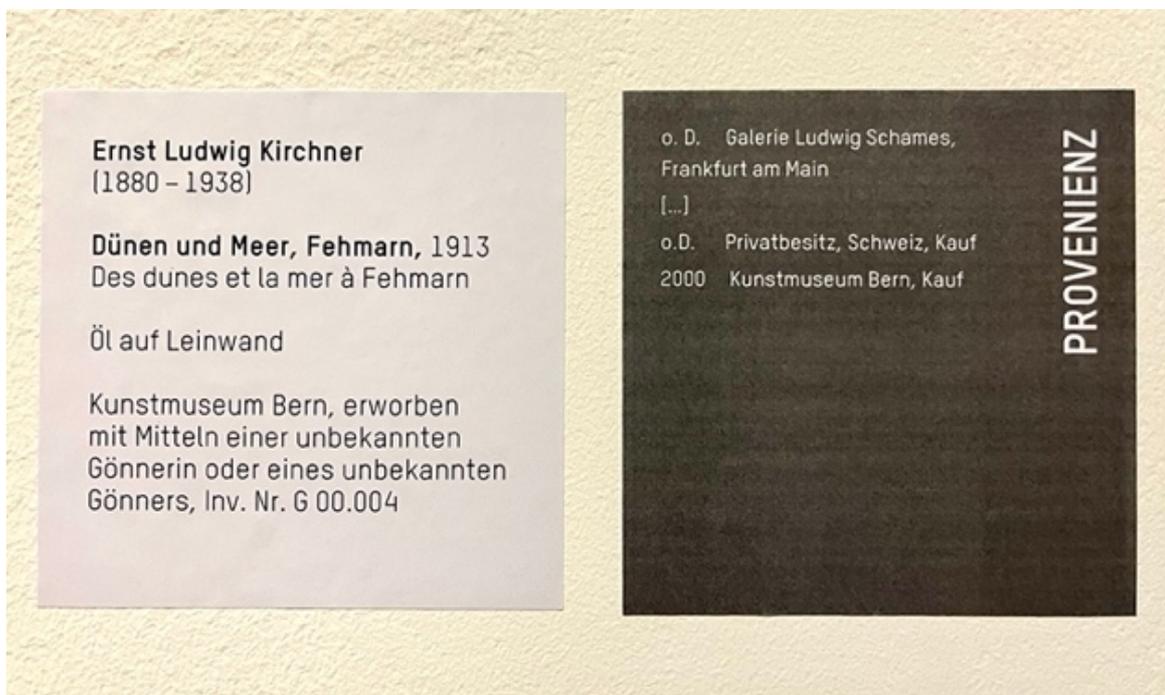


Abb. 73: Objektlabel, Ernst Ludwig Kirchner, *Dünen am Meer, Fehmarn*, 1913, Untergeschoss des historischen Stettlerbaus, Kunstmuseum Bern, Bern 2021.



Abb. 74: Bookletangebot zur Ausstellung von Merret Oppenheim.



Abb. 75: Fotografie des Kinos zum Thema *Legat Gurlitt* im Untergeschoss des Kunstmuseums Bern.

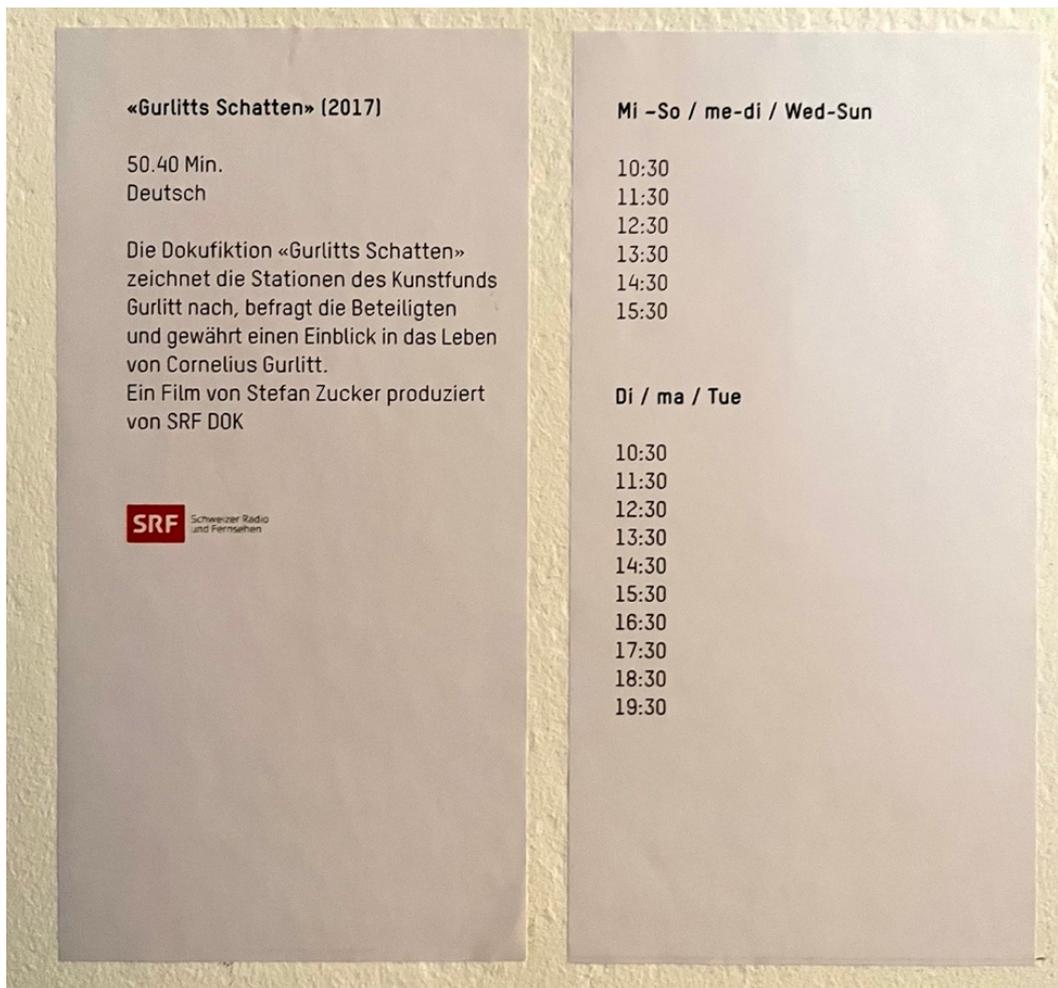


Abb. 76: Informationsschild zur Dokufiktion *Gurlitts Schatten*.

Ausstellungen 2021/2022

 **«Vivre notre temps!»**
Bonnard, Vallotton und die Nabis
13.5. - 16.10.2022

 **Gurlitt: eine Bilanz**
16.9.22 - 15.1.2023

**KUNST
MUSEUM
BERN**

CREDIT SUISSE
Partner Kunstmuseum Bern

Abb. 77: Digitale Anzeigetafel, Seite 1 und 2, kommende Ausstellungen, *Gurlitt: eine Bilanz* 16.9.2022 - 14.1.2023.

KUNSTMUSEUM BERN
ÜBER UNS MEDIEN BLOG de

Stichwort
> Suchen

BESUCHEN SEHEN ERFAHREN PROFITIEREN FORSCHEN NEWS



Kunstmuseum Bern, Documentation of provenance and material features, August 2017
© Kunstmuseum Bern, Hans Schürmann

< > Bild 1/2

DER NACHLASS GURLITT

PROVENIENZFORSCHUNG

MUSEUMSARCHIV

MO	DI	MI	DO	FR	SA	SO
13.12	14.12	15.12	16.12	17.12	18.12	19.12
MO	DI	MI	DO	FR	SA	SO
20.12	21.12	22.12	23.12	24.12	25.12	26.12

> KALENDER

f t i y BLOG

GURLITT DIGITAL
> MEHR

FORSCHUNG IM MUSEUM

Sammeln, Bewahren, Forschen, Ausstellen und Vermitteln sind die Hauptaufgaben von Museen. Museale Forschung erhält und erweitert das Wissen über das kulturelle Erbe, das in Museen bewahrt wird. Sie ist Grundlage von Sammlung und Ausstellungen. Konservierung und Restaurierung erhalten die teilweise sehr fragilen Kunstwerke für nachfolgende Generationen und ermöglichen ihre öffentliche Präsentation.



Ab. 78: Benutzeroberfläche des Bereichs *Forschung*, auf der Website des Kunstmuseum Bern.

KUNST MUSEUM BERN

ÜBER UNS MEDIEN BLOG de

Stichwort > Suchen

BESUCHEN SEHEN ERFAHREN PROFITIEREN FORSCHEN NEWS

DER NACHLASS GURLITT

Über HINTERGRUND > SUCHE

DER NACHLASS GURLITT

- Datenbank Gurlitt
- Das Legat Cornelius Gurlitt
- Chronologie
- Hildebrand Gurlitt & Cornelius Gurlitt

PROVENIENZFORSCHUNG

MUSEUMSARCHIV

MO	DI	MI	DO	FR	SA	SO
13.12	14.12	15.12	16.12	17.12	18.12	19.12
MO	DI	MI	DO	FR	SA	SO
20.12	21.12	22.12	23.12	24.12	25.12	26.12

> KALENDER

f t i y BLOG

DATENBANK GURLITT

Die Datenbank DER NACHLASS GURLITT bietet Zugang zum gesamten Nachlass Cornelius Gurlitt (1932 – 2014).

Hier kommen Sie zur Datenbank [DER NACHLASS GURLITT](#)

Alle Kunstwerke und Artefakte sind mit Vorder- und Rückseitenaufnahmen abgebildet, mit Grunddaten beschrieben und mit den bisher bekannten Provenienzangaben versehen.

Im Feld «Provenienzstatus» wird der aktuelle Erkenntnisstand zu historischen Eigentumswechslern nach den Kategorien des Kunstmuseums Bern bewertet.

Die Credit Line gibt Auskunft über die Eigentumsverhältnisse und den Bearbeitungsstand.

Etwaige neue Forschungsergebnisse werden in der Datenbank fortlaufend aktualisiert.

Die Forschungsberichte des Kunstmuseum Bern werden auf [Anfrage](#) zur Verfügung gestellt.

Die Forschungserkenntnisse des von der Bundesrepublik Deutschland geförderten Projekt Provenienzforschung Gurlitt (2016 – 2017) sind in der Datenbank [Proveana](#) konsultierbar.

Bei Fragen und Hinweisen wenden Sie sich bitte an [uns](#).

Twittern

Abb. 79: Benutzeroberfläche des Bereichs *Nachlass Gurlitt*. Aufspaltung des Bereichs in vier weitere Unterpunkte: Datenbank Gurlitt, Das Legat Cornelius Gurlitt, Chronologie, Hildebrand Gurlitt & Cornelius Gurlitt.

DER NACHLASS GURLITT

ÜBER

HINTERGRUND

> SUCHE

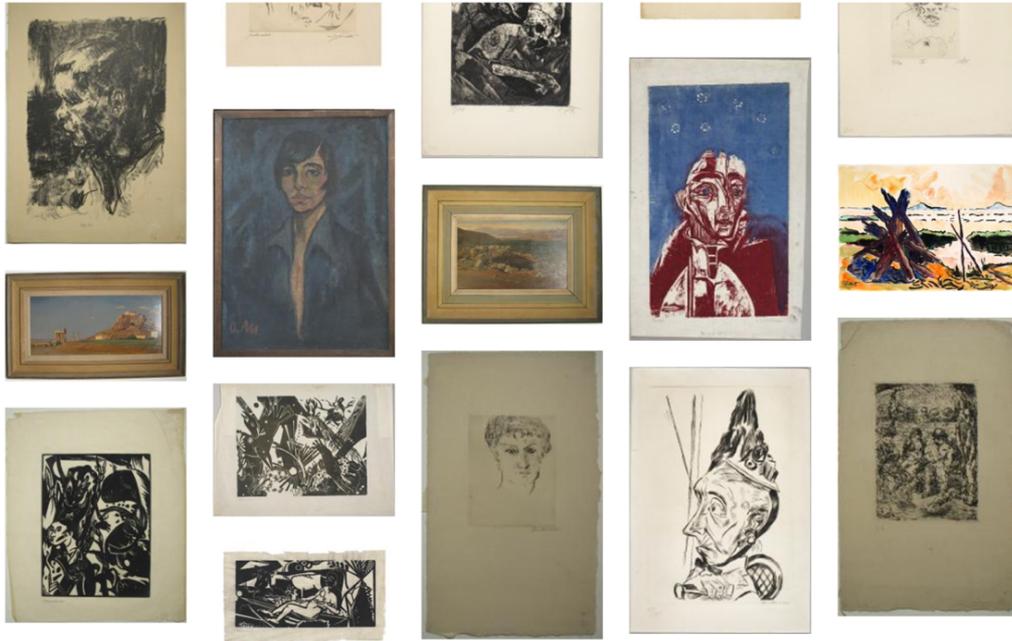


Abb. 80: Benutzeroberfläche der Datenbank *Der Nachlass Gurlitt*.

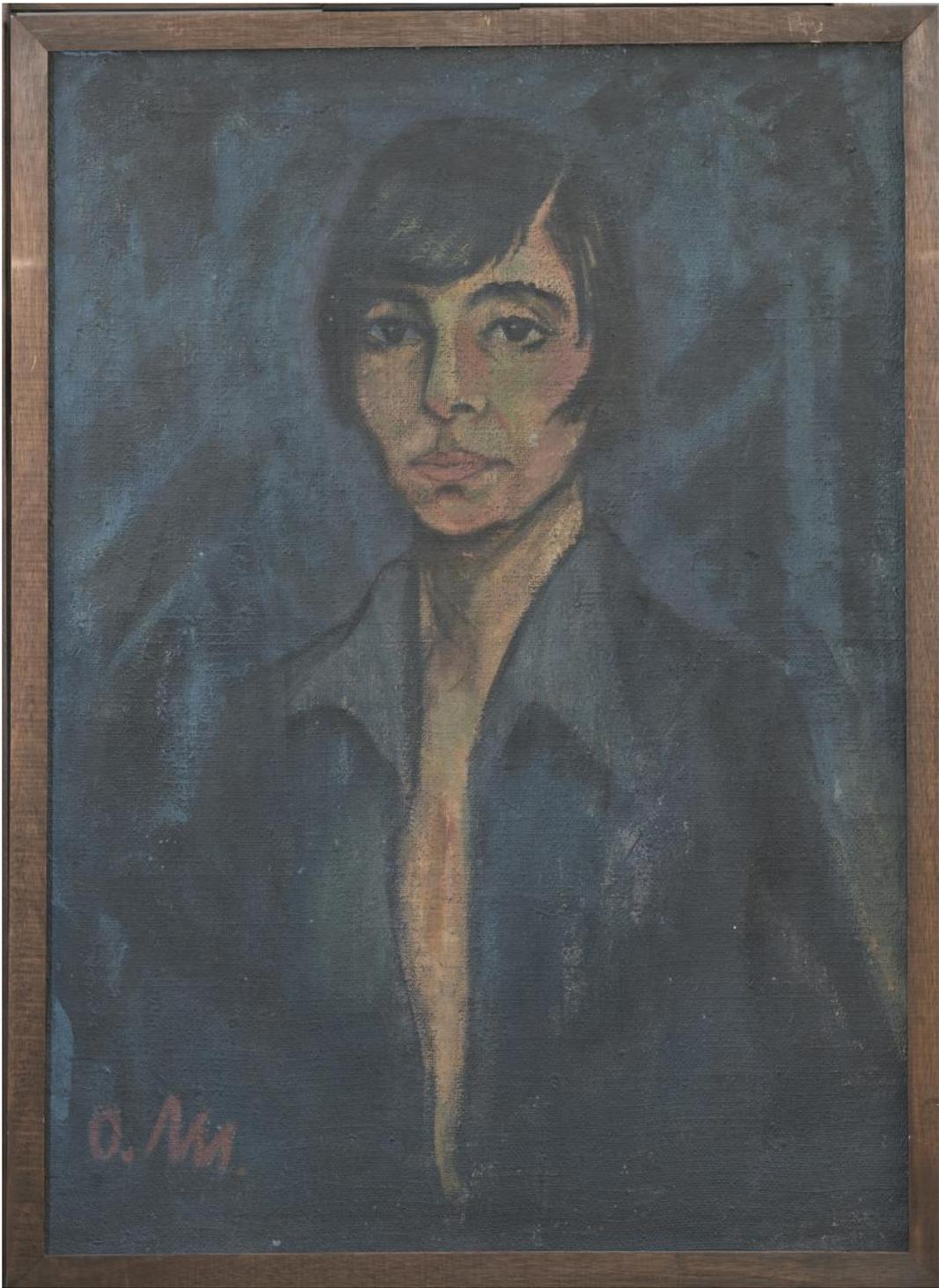


Abb. 81: Wie Abb. 68.

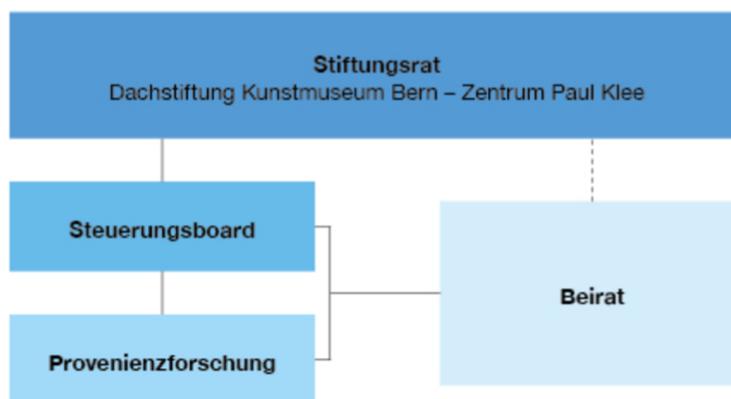


Abb. 82: Fotografie der Rückseite des Gemäldes *Bildnis Maschka Mueller*.



Abb. 83: Benutzeroberfläche des Bereichs *Provenienzforschung* auf der Website des Kunstmuseums Bern. Der Bereich Provenienzforschung wird in drei weitere Teilbereiche unterteilt: Beirat & Steuerungsboard, Forschung Gurlitt, Forschung Sammlung.

BEIRAT & STEUERUNGSBOARD



Kunstmuseum Bern, Organigramm Provenienzforschung, 2017

Abb. 84: Verortung der Abteilung Provenienzforschung im administrativen und strukturellen Gefüge des Kunstmuseums.

AUTOR



NIKOLA DOLL

Nikola Doll ist Kunst- und Zeithistorikerin. Seit Mai 2017 leitet sie die Abteilung Provenienzforschung am Kunstmuseum Bern und ist Kuratorin der zweiteiligen Ausstellung «Bestandsaufnahme Gurlitt».

Abb. 85: Vorstellung von Frau Dr. Doll, Provenienzforscherin am Kunstmuseum Bern.

Definition neuer Provenienzkategorien durch das Kunstmuseum Bern

Die Bewertung der Erkenntnisse grundlegender Provenienzabklärungen wird am Kunstmuseum Bern in einem differenzierten System wie folgt abgebildet:

Kategorie	Definition
	Die Provenienz liess sich für den Zeitraum von 1933 bis 1945 rekonstruieren. Es handelt sich nicht um NS-Raubkunst.
	Die Provenienz zwischen 1933 und 1945 ist nicht abschliessend geklärt, sie weist Lücken auf. Aus den vorgelegten Recherchen ergeben sich keine Belege für NS-Raubkunst. Zudem liegen keine Hinweise auf NS-Raubkunst und / oder auffällige Begleitumstände vor.
	Die Provenienz zwischen 1933 und 1945 ist nicht abschliessend geklärt, sie weist Lücken auf. Aus den vorgelegten Recherchen ergeben sich keine Belege für NS-Raubkunst. Es liegen jedoch Hinweise auf NS-Raubkunst und / oder auffällige Begleitumstände vor.
	Die Provenienz liess sich für den Zeitraum von 1933 bis 1945 rekonstruieren. Es handelt sich um NS-Raubkunst.
	Das Werk ist nach 1945 entstanden. Es handelt sich nicht um NS-Raubkunst.

Abb. 86: Neue Provenienzkategorien. Im Zuge der Erforschung des *Legats Gurlitt* durch das Kunstmuseum Bern definiert.

Anhang

Die Interviews wurden aus Datenschutzgründen nicht in dieser Arbeit veröffentlicht. Daher enthält der Anhang nur den Musterfragebogen, anhand dessen die Interviews durchgeführt wurden, sowie eine Übersicht der geführten Interviews.

Fehr, Katharina: Interview Nr. 1 mit Mag. Monika Mayer, Wien/München/Heidelberg, 02.11.2021 und 18.11.2021.

Fehr, Katharina: Interview Nr. 2 mit Katinka Gratzner-Baumgärtner, Wien/München/Heidelberg, 02.11.2021.

Fehr, Katharina: Interview Nr. 3 mit Dr. Iris Schmeisser, Frankfurt/München/Heidelberg, 09.11.2021 und 18.11.2021.

Fehr, Katharina: Interview Nr. 4 mit Dr. Nikola Doll, Bern/München/Heidelberg, 25.10.2021 und 18.11.2021.

Fehr, Katharina: Interview Nr. 5 mit Sophie Leschik, Marburg/München/Heidelberg, 15.11.2021.

Interview für die Bachelorarbeit von Katharina Fehr: Dauerhafte Sichtbarmachung von Provenienzforschung in Kunstmuseen der deutschsprachigen Trias (Österreichische Galerie Belvedere, Städel Museum Frankfurt, Kunstmuseum Bern)

Interviewnummer:

Interviewerin: Katharina Fehr, Studentin der Kunstgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München

Name der Interviewten Person:

Zeit/Ort:

Dauer des Interviews: 20 Minuten

Gesprächsmodus: Semi-strukturiertes Telefon-Interview

Interview Teil 1:

<p>Informationsphase</p>	<ul style="list-style-type: none"> › Informieren der Befragten zu den Zielen meiner Forschung und zum Zweck des Interviews › Informieren zum Datenschutz › Einverständniserklärung 	<p>Interview für die Bachelorarbeit von Katharina Fehr (5. Fachsemester, Betreuer:in Prof. Dr. Christian Fuhrmeister/ Prof. Dr. Dr. Antoinette Maget Dominicé) zum Thema dauerhafte Sichtbarmachung von Provenienzforschung in Kunstmuseen der deutschsprachigen Trias (Österreichische Galerie Belvedere, Städel Museum Frankfurt, Kunstmuseum Bern)</p> <p>Dieses Interview findet im Rahmen einer Bachelorarbeit statt und wird lediglich für diese Arbeit verwendet. Das Interview wird in zwei Phasen (Teil I und Teil II) an zwei separaten Terminen durchgeführt.</p> <p>Die Interviewpartner:innen vereinbaren eine Transkription des Interviews durch K. Fehr; die interviewte Person sichtet diese Transkription und dokumentiert ihr Einverständnis mit der Transkription per Unterschrift.</p>
---------------------------------	---	--

Warm-up	Einstiegsfrage <ul style="list-style-type: none"> › Funktionen: Gewöhnung an die Gesprächssituation › Offener Einstieg in den Themenbereich 	1. Könnten Sie sich bitte kurz vorstellen. Wer Sie sind, welche Position Sie innehaben und was ihr Aufgabenbereich ist?
Hauptteil	<ul style="list-style-type: none"> › Bestimmte vorab festgelegte Themenbereiche werden angesprochen, strukturiert durch den Leitfaden › Modifikationen des Leitfadens möglich 	2. Was verstehen Sie unter Sichtbarmachung von Provenienzforschung in Museen? Warum ist dies ihrer Meinung nach wichtig?
Ausklang	Einstellungs- und oder Abschlussfrage(n) <ul style="list-style-type: none"> › Funktionen: Hinausbegleiten aus dem Interview und gedanklicher Abschluss › Möglichkeiten für Ergänzungen und Vertiefungen seitens des Interviewten 	3. Wie sollte Provenienzforschung in Museen idealerweise aussehen? 4. Wie sollte die Sichtbarmachung von Provenienzforschung in Museen idealerweise aussehen?

Interview Teil 2:

Informationsphase	<ul style="list-style-type: none"> › Informieren der Befragten zu den Zielen meiner Forschung und zum Zweck des Interviews › Informieren zum Datenschutz › Einverständniserklärung 	<p>Die zweite Interviewrunde wird sich auf Fragen konzentrieren, die im Verlauf des Fortschreitens der Arbeit und aus den Resultaten der letzten Interviews entstanden sind.</p>
Warm-up	Einstiegsfrage <ul style="list-style-type: none"> › Funktionen: Gewöhnung an die Gesprächssituation › Offener Einstieg in den Themenbereich 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Was verstehen Sie unter erfolgreicher Provenienzforschung? Was könnte das Ziel sein? 2. Was möchten Sie vermitteln, wenn sie Provenienzforschung sichtbar machen? <p>Bsp. Hans Makart [1849-1884], Der Einzug Karls des V. in Antwerpen, 1875</p>
Hauptteil	<ul style="list-style-type: none"> › Bestimmte vorab festgelegte Themenbereiche werden angesprochen, strukturiert durch den Leitfaden › Modifikationen des Leitfadens möglich 	<ol style="list-style-type: none"> 3. Worin besteht, ihres Erachtens nach, ein Interesse der Besucher:innen an solchen Ausstellungen? 4. Inwiefern gibt es einen Austausch mit den Medien/der Presse, wenn so eine Ausstellung stattfindet, oder generell bei dem Thema Provenienzen in der Ausstellung? 5. Welche Synergieeffekte der Sichtbarmachung von Provenienzforschung können sich ergeben, was leisten diese Ausstellungen? (Für die Institution/ für die Besucher:innen)

<p>Ausklang</p>	<p>Einstellungs- und oder Abschlussfrage(n)</p> <ul style="list-style-type: none"> › Funktionen: Hinausbegleiten aus dem Interview und gedanklicher Abschluss › Möglichkeiten für Ergänzungen und Vertiefungen seitens des Interviewten 	<p>6. Haben diese Ausstellungen das Potential die Institution Kunstmuseum nachhaltig zu verändern?</p> <p>7. Können Sie einen Ausblick geben?</p> <p>Die aktuelle Provenienzforschung legt ihren Fokus auf NS-Beutekunst, ebenso liegt hierauf der Fokus der Sichtbarmachung von Provenienzforschung in den Ausstellungen. Wie wäre Ihre Prognose in Bezug auf den Fokus der Provenienzforschung, sowie die Sichtbarmachung von Provenienzforschung in Kunstmuseen?</p> <p>Würden Sie ihre Prognose differenzieren zwischen Kunstmuseen und Museen im Allgemeinen?</p>
------------------------	--	--

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die hier vorliegende Hausarbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe angefertigt, alle benutzten Quellen und Hilfsmittel angegeben und Zitate als solche kenntlich gemacht habe.

München, den 21.12.2021

K. Fehr