



Nomen est Omen.

Die Begriffe des Kulturgutschutzgesetzes und ihre Konsequenzen

Charlotte Klonk

In der Diskussion um die Novellierung des Kulturgutschutzgesetzes im Jahr 2016 wurde in der Öffentlichkeit die Frage debattiert, wie die Bestimmung „national wertvoll“ im Hinblick auf Kulturgüter zu verstehen sei. Kaum jemand hatte einen Überblick über die Vielfalt und Art der Objekte, die in den seit 1961 existierenden bundesdeutschen Verzeichnissen mit dieser Bezeichnung geführt wurden, und so hofften manche, dass sich hier ein dynamisches Verständnis der nationalen Identität über die Zeit abzeichnen könnte.¹ Andere hingegen zogen grundsätzlich in Zweifel, dass „der Topos des ‚Nationalen‘“ im Vorfeld des Gesetzgebungsverfahrens angemessen kritisch reflektiert worden sei.²

Wie Nina Kathalin Kummers Auswertung der Verwaltungsakten in diesem Band gezeigt hat, ist die Frage nicht neu. Entsprechende Debatten sind bereits in den überlieferten Materialien zur Anwendung der Norm seit 1947 nachweisbar, als in Westdeutschland die Diskussion über die Umwandlung der Reichsverordnung der Weimarer Republik in ein Gesetz begann. Theodor Schöllgen wiederum hat herausgestellt, dass eine Offenheit der gesetzlichen Eintragungskriterien bereits angelegt war, als die erste *Verordnung über die Ausfuhr von Kunstwerken* nach langer Diskussion 1919 verabschiedet wurde. Es ging darum, die Interessen der Denkmalpflege, die damals von einem emphatischen Begriff der Kulturnation geprägt waren, in Einklang zu bringen mit den Bemühungen der Museen, international bedeutende Kunstwerke für die öffentlichen Sammlungen zu sichern.

Die Juristin Benita Böhm vermutet, dass die Gesetzgebung von 2016 auf die im Vorfeld erstmals auch von einer breiteren Öffentlichkeit geäußerte

1 Matthias Müller: „Wa(h)re Kunst. Kulturgutschutz zwischen persönlicher Freiheit und gesellschaftlicher Bindung. Anmerkungen zur Debatte über die Definition ‚nationalen‘ Kulturguts“, in: *Kulturpolitische Mitteilungen. Zeitschrift für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft*, 2/153(2016), S. 26–32, hier S. 30.

2 Sophie Schönberger: „Kunst, Krieg und Nation. Der Entwurf des neuen Kulturgutschutzgesetzes liest sich wie die Diagnose einer kollektiven Identitätskrise“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 08.06.2016, S. 9.

Kritik an der Unbestimmtheit der Begriffe reagiert hat. Aus „Gründen der Rechtssicherheit“, so schreibt sie, sei „bewusst eine enge Definition national wertvollen Kulturguts“ mit einem neuen Tatbestandsmerkmal eingeführt worden.³ Das zuvor geltende *Gesetz zum Schutz deutschen Kulturgutes gegen Abwanderung* von 1955 bestimmte im ersten Absatz seines ersten Paragraphen lediglich, dass solche Kunstwerke und Objekte in ein „Verzeichnis national wertvollen Kulturgutes“ einzutragen waren, „deren Abwanderung aus dem Geltungsbereich dieses Gesetzes einen wesentlichen Verlust für den deutschen Kulturbesitz bedeuten würde“.⁴ Dem entspricht Ziffer 2 von § 7 Abs. 1 im neuen Kulturgutschutzgesetz von 2016. Hinzugefügt wurde jedoch eine weitere Einschränkung unter der vorangestellten Ziffer 1: Eintragungspflicht besteht nur noch dann, wenn Kulturgut „besonders bedeutsam für das kulturelle Erbe Deutschlands, der Länder oder einer seiner historischen Regionen und damit identitätsstiftend für die Kultur Deutschlands ist“.⁵

Der bloße Wortlaut könnte mit der Oder-Reihung in der ersten Hälfte des Satzes von Ziffer 1 nahelegen, die Menge von Objekten für nicht leer zu halten, die (a) besonders bedeutsam nur für das kulturelle Erbe der Länder (oder häufiger mutmaßlich nur eines Landes) oder einer bestimmten, nicht mit einem heutigen Bundesland zusammenfallenden historischen Region, nicht aber für das kulturelle Erbe Deutschlands sind und (b) dennoch identitätsstiftend für die Kultur Deutschlands. Das würde aber ohne Zweifel in eine Scholastik der Pseudo-Paradoxien hineinführen, während vor dem Hintergrund des deutschen Kulturföderalismus und seiner langen Vorgeschichte offensichtlich etwas Einfaches gemeint ist: Es gibt Objekte, deren Bedeutung ganz eng mit ihrem regionalen Entstehungs- oder Bestimmungsort zusammenhängt und die nicht dennoch, sondern gerade deswegen zu dem gehören, was die Kultur Deutschlands ist oder ausmacht.

Durch die zweite Hälfte von Ziffer 1 ist ein für die Bestimmung des Pflichteintragungsgutes entscheidender Bezug zur Kultur des Gesamtstaats Deutschland beziehungsweise zum Selbstverständnis seiner Bürger/-innen gesetzt. Damit wird der Sache nach die nationale Identität als Bezugsgrö-

3 Benita Böhm: *Die identitätsstiftende Wirkung national wertvoller Kulturgüter*, Baden-Baden 2021, S. 134.

4 § 1 Abs. 1 *Gesetz zum Schutz deutschen Kulturgutes gegen Abwanderung* (KultGSchG), 06.08.1955, BGBl. I v. 09.08.1955, S. 501.

5 § 7 Abs. 1 Nr. 1 *Gesetz zum Schutz von Kulturgut* (Kulturgutschutzgesetz – KGSG), 31.07.2016, BGBl. I v. 05.08.2016, S. 1914.

ße in die Durchführung des neuen Kulturgutschutzgesetzes einbezogen und so findet sich dieser Begriff auch an wesentlicher Stelle der Gesetzesbegründung der Bundesregierung: „Insbesondere Kulturgut, das eng mit einer geschichtlichen Epoche oder Situation verbunden ist und damit für die nationale Identität bedeutsam ist, soll nicht ins Ausland abwandern.“⁶ Eindeutig geht aus der regierungsamtlichen Erläuterung hervor, dass der Gesichtspunkt der Identitätsstiftung für die Kultur Deutschlands als Ausschlusskriterium dienen soll, durch dessen Anwendung die Listen vom nicht hinreichend Bedeutsamen freizuhalten sind. „Nur dasjenige Kulturgut kann als national wertvoll zählen“, so heißt es, „das besonders bedeutsam und identitätsstiftend für die Kultur Deutschlands ist. Nicht jedes Kulturgut von geschichtlicher, künstlerischer oder wissenschaftlicher Bedeutung ist damit unter Schutz zu stellen.“⁷ Im Einzelfall ist also zu entscheiden, ob ein Werk „besonders bedeutsam für das kulturelle Erbe Deutschlands“ und deshalb „identitätsstiftend“ ist.

Kulturelles Erbe und Identitätsstiftung

Damit greift das neue Gesetz auf Begriffe zurück, die seit den 1990er Jahren, nicht zuletzt aufgrund der intensiv rezipierten Forschung von Jan und Aleida Assmann zum kulturellen Gedächtnis und dessen identitätsstiftender Funktion, erstmals in großem Stil Einzug in die wissenschaftlichen Debatten der Bundesrepublik gehalten haben.⁸ Als Handreichung für die Bestimmung von Objekten eignet sich diese Forschung jedoch nicht, denn im Wesentlichen geht es hier um rituell oder diskursiv hervorgebrachte Bedeutungen, die sich, so hat vor allem Aleida Assmann wiederholt betont, in den modernen Nationalstaaten weitgehend durch ihre konstitutive Offenheit auszeichnen.⁹

6 Deutscher Bundestag: Entwurf eines Gesetzes zur Neuregelung des Kulturgutschutzrechts, BT-Drucksache 18/7456, 03.02.2016, S. 68, URL: <https://dserver.bundestag.de/btd/18/074/1807456.pdf>, letzter Zugriff am 19.03.2024.

7 Deutscher Bundestag 2016, S. 68.

8 Jan Assmann: „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, in: Jan Assmann/Tonio Hölscher (Hg.): *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a. M. 1988, S. 9–19; Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992; Aleida Assmann: *Arbeit am nationalen Gedächtnis. Eine kurze Geschichte der deutschen Bildungsidee*, Frankfurt a. M. 1993.

9 Aleida Assmann: *Die Wiedererfindung der Nation. Warum wir sie fürchten und warum wir sie brauchen*, München 2020.

Einen ersten Hinweis darauf, wie diese neu hinzugefügten Begriffe im Gesetz von den Sachverständigenkommissionen und Verwaltungen interpretiert werden, liefert die Beobachtung von Nina Kathalin Kummer, dass seit der Novellierung kein Kulturgut ohne eine regionale Ortsbindung oder personale Zuordnung entweder der Produzierenden oder des Gegenstands zu einem der Bundesländer in die Listen aufgenommen wurde.¹⁰ Deutlich ist auch, dass sich das Gesetz mit dieser zusätzlichen Eingrenzung des gegen Abwanderung zu schützenden Kulturguts den spezifischeren Regularien der Landesdenkmalschutzgesetze angenähert hat. Mit § 18 ist nun erstmals auch ein Beschädigungsverbot eingeführt worden, das zuvor lediglich für Objekte galt, die unter Denkmalschutz standen. Fast wortgleich werden in den Landesdenkmalschutzgesetzen Kulturgüter erfasst, „an deren Erhalt aus künstlerischen, wissenschaftlichen, technischen, geschichtlichen oder städtebaulichen Gründen ein öffentliches Interesse besteht“,¹¹ womit eine für die instrumentelle Prämisse der identitätsstiftenden Bedeutung ohne Zweifel notwendige faktische Voraussetzung benannt wird.¹² Die Denkmalschutzgesetze jedoch kommen im Gegensatz zum neuen Kulturgutschutzgesetz ohne das Kriterium der Identitätsstiftung aus.

Der Grund liegt auf der Hand: Wenn zum Beispiel, wie in der Stadt Ahlen im Münsterland in jüngerer Zeit geschehen, der Landschaftsverband Westfalen-Lippe den Denkmalschutz für ein Gebäude empfiehlt – in diesem Fall den zwischen 1975 und 1982 entstandenen Rathauskomplex, der als wichtiges baukulturelles Beispiel der damaligen demokratischen Utopie von städtischen Verwaltungsorten als Kulturzentren gilt –,¹³ die Vertreter/-innen der Stadt aber aufgrund der hohen Sanierungskosten den Abriss fordern und schließlich die zuständige Landesministerin nach Abwägung aller Gemeinwohlinteressen die Unterschutzstellung im Jahr 2019 ablehnt,¹⁴ so müsste man sich nun, da das Rathaus verschwinden wird, um die Menschen vor Ort Sorgen machen, hätte der Denkmalschutz in seinem Gutachten mit der identitätsstiftenden Bedeutung des Objekts argumentiert.

10 Siehe den Beitrag von Nina Kathalin Kummer in diesem Band, S. 30.

11 Siehe z. B. § 2 Abs. 1 *Hessisches Denkmalschutzgesetz* (HDSchG), 28.11.2016, GVBl. v. 05.12.2016, S. 211.

12 Böhm 2021, S. 91.

13 Walter Meyer-Bohe: *Rathäuser*, Stuttgart 1984, S. 188.

14 Zur Begründung der Ministerin siehe URL: <https://www.land.nrw/pressemitteilung/ministerin-scharrenbach-ahleener-rathaus-wird-nicht-unter-denkmalschutz-gestellt#:~:text=Das%20Ahleener%20Rathaus%20wird%20nicht,Landes%20Nordrhein%20Westfalen%2C%20entschieden,letzter%20Zugriff%20am%2019.03.2024.>



Rathaus Ahlen, Südseite, 1977, Arch. Brigitte und Christoph Parade

Stattdessen liegt der Schwerpunkt in der Denkmalpflege auf dem empirisch zu erbringenden Nachweis sowohl der historischen, künstlerischen, technischen oder wissenschaftlichen Bedeutung als auch des öffentlichen Interesses, also des Bekanntheitsgrads in der Region oder der Fachwissenschaft, einem Nachweis, der für Baudenkmale selbstverständlich leichter zu erbringen ist als für so manches Kunstwerk in Privatbesitz, das für eine Eintragung in das Verzeichnis national wertvollen Kulturbesitzes infrage kommt. Die überwiegende Mehrheit der Denkmalschutzgesetze listet jedoch auch bewegliche Objekte mit regionalem oder personalem Bezug, ohne dass sie selbst Teil eines Denkmals sein müssen.¹⁵ Auch für sie gilt in den meisten Ländern nicht nur die Pflicht zum Erhalt der Substanz,

¹⁵ Claas Friedrich Germelmann: *Kultur und staatliches Handeln. Grundlagen eines öffentlichen Kulturrechts in Deutschland*, Tübingen 2013, S. 691.

sondern auch der Genehmigungsvorbehalt für die Entfernung vom Standort oder Aufbewahrungsort.



Anton von Werner, Die Proklamierung des deutschen Kaiserreiches
(18. Januar 1871), 1885, Öl auf Leinwand, 167 x 202 cm, Bismarck-Museum
Friedrichsruh

Unter diesen Voraussetzungen hätte im Grunde auch das Land Schleswig-Holstein Anton von Werners Gemälde *Die Proklamierung des deutschen Kaiserreiches* (1885), das 2021 in das Verzeichnis national wertvollen Kulturgutes aufgenommen wurde, unter Landesdenkmalschutz stellen können, denn es handelt sich hierbei um die sogenannte Friedrichsruher Fassung, die als Geschenk der kaiserlichen Familie für Otto von Bismarck angefer-

tigt wurde. Seit seiner Fertigstellung befindet sich das Werk in Friedrichsruh, dem Wohn- und Sterbeort des Reichskanzlers. 2021 erwarb es die 1997 durch den Deutschen Bundestag errichtete Otto-von-Bismarck-Stiftung, die das ursprünglich von der Familie eingerichtete Museum am Ort übernahm.¹⁶ Insofern ist zwar durchaus eine nationale Bedeutung gegeben,¹⁷ aber einer Erfassung durch das Landesamt für Denkmalpflege in Schleswig-Holstein widerspricht diese Tatsache nicht, zumal das Bismarck-Museum selbst gelistet ist. Lediglich der von Nina Kathalin Kummer bereits erwähnte, im europäischen Recht verankerte und bisher über das Kulturgutschutzgesetz geregelte Rückgabeanspruch wäre dann noch zu klären,¹⁸ denn im Fall, dass ein Objekt unrechtmäßig ins Ausland verbracht wurde, kann eine Rückgabe bis zu 70 Jahre nach dem Verlust nur über Bundesrecht geltend gemacht werden.

Kurzum, mit einem in diesem Sinn konkreten, an territoriale und personale Bindung anknüpfenden Verständnis von „national wertvollem Kulturgut“, wie es im neuen Gesetz in Ziffer 1 von § 7 Abs. 1 zum Ausdruck kommt, würde sich ein bundesweites Verzeichnis erübrigen, wenn die Landesdenkmalschutzgesetze überall einheitlich bewegliche Objekte von besonderer kultureller Bedeutung sowie Bodenfunde aufnehmen, zumal dadurch auch der Substanzschutz umfangreicher gewährleistet wäre, denn Eigentümer/-innen können nicht nur wie im nationalen Kulturgutschutz steuerliche Begünstigungen beantragen, sondern haben zusätzlich noch ein Anrecht auf staatliche Zuschüsse für Erhaltungsmaßnahmen. In der Konsequenz allerdings entzieht man mit dieser Eingrenzung den ebenso berechtigten Anliegen der Museen die Grundlage. An den Voraussetzungen dafür hat sich jedoch nichts geändert. Im Gegenteil, angesichts sinkender Ankaufsetats und explodierender Kunstmarktpreise besteht weiterhin ein nachvollziehbares Gemeinwohlinteresse an der Identifizierung von einzelnen Kunstwerken in privater Hand, die keine besondere territoriale oder personale Bindung aufweisen, aber für die öffentlichen Sammlungen wichtige Ergänzungen darstellen und über ein Ausfuhrverbot unter Umständen erworben werden könnten.

16 Siehe URL: <https://www.bismarck-stiftung.de/ausstellungen/bismarck-museum-friedrichsruh/>, letzter Zugriff am 19.03.2024.

17 Siehe den Beitrag von Nina Kathalin Kummer in diesem Band, S. 29.

18 Siehe den Beitrag von Nina Kathalin Kummer in diesem Band, S. 54.



Hilma af Klint, Die zehn Größten – Nr. 2: Kindheit, 1907, Öl, Tempera, Papier, 315 x 234 cm, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Stockholm

Das Problem lässt sich vielleicht anhand eines konstruierten Falls am besten verdeutlichen: Nehmen wir an, es befände sich seit noch nicht allzu langer Zeit ein abstraktes Gemälde von Hilma af Klint in einer Privatsammlung in Berlin. Die schwedische Künstlerin selbst hatte zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus Enttäuschung über das mangelnde Verständnis für ihre ungegenständlichen Werke ein Ausstellungsverbot für die Zeitspanne von 20 Jahren nach ihrem Tod verhängt.¹⁹ Daher befinden sich ihre abstrakten Bilder heute überwiegend im Besitz der von den Erben gegründeten Hilma-af-Klint-Stiftung in Stockholm. Im Jahr 2013 führte jedoch eine umfangreiche Retrospektive im Moderna Museet aus dem Bestand dieser Sammlung, die im Anschluss auch in Deutschland, Spanien und Dänemark

¹⁹ Julia Voss: *Hilma af Klint*, Frankfurt a. M. 2020, S. 401.

zu sehen war, zu einer fulminanten Wiederentdeckung der Künstlerin. Die Journalistin und Kunsthistorikerin Julia Voss schrieb nach ihrem Besuch der Ausstellung in Stockholm in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, dass die Kunstgeschichte umgeschrieben werden müsse, denn das erste abstrakte Gemälde stamme nicht von Wassily Kandinsky, sondern von einer Frau.²⁰ Bereits sechs Jahre später bescherte eine Hilma-af-Klint-Ausstellung dem New Yorker Guggenheim Museum Besucherrekorde.²¹ Schon zuvor waren die Preise für die wenigen im Handel verfügbaren (vorwiegend nicht abstrakten) Werke der Künstlerin enorm angestiegen.

Es wäre also ein Coup, wenn zum Beispiel die Staatlichen Museen in Berlin ein abstraktes Gemälde der Künstlerin erwerben oder als Dauerleihgabe zeigen könnten. Kunsthistorisch stünde dessen Bedeutung außer Frage, aber die Sammlungsleitung müsste sich enorm anstrengen und im Grunde sachfremd argumentieren, wollte sie ein sich erst seit Kurzem in Berlin befindliches Werk in Privathand mithilfe des neuen Kulturgutschutzgesetzes im Land halten. Die Einschränkung der im allgemeinen Verständnis auf die Vergangenheit bezogenen Kategorie „kulturelles Erbe“ schließt Gegenwartsentdeckungen dieser Art aus.²² Unter der Verordnung von 1919 und dem Gesetz von 1955 wäre hingegen eine entsprechende Verzeichnung grundsätzlich noch möglich gewesen. Ein Beispiel dafür sind die von Nina Kathalin Kummer erwähnten Eintragungen der 44 Gemälde französischer, italienischer, spanischer und englischer Künstler des 18. Jahrhunderts, die Bayern in den Jahren zwischen 1965 und 1988 vorgenommen hat.²³ Allesamt waren sie erst kurz zuvor und in Abstimmung mit der Generaldirektion der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in München auf dem internationalen Kunstmarkt erworben und anschließend der Alten Pinakothek als Dauerleihgaben zur Verfügung gestellt worden – mit dem expliziten Ziel, dadurch Sammlungslücken zu schließen.²⁴ Ent-

20 Julia Voss: „Die Kunstgeschichte muss umgeschrieben werden“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24.02.2013, S. 28.

21 Siehe o. A.: „Hilma af Klint bricht Besucherrekord im Guggenheim“, in: *Monopol. Magazin für Kunst und Leben*, 23.04.2019, URL: <https://www.monopol-magazin.de/hilma-af-klint-bricht-besucherrekord-im-guggenheim>, letzter Zugriff am 19.03.2024.

22 Für eine andere zukunftsöffnere Deutung des Begriffs „Erbe“ im Kontext des Gesetzes, siehe Dieter Grimms Beitrag in diesem Band, S. 15.

23 Siehe den Beitrag von Nina Kathalin Kummer in diesem Band, S. 42.

24 Hermann Bauer/Wolf-Dieter Dube (Hg.): *Meisterwerke des 18. Jahrhunderts. Sammlung der Bayerischen Hypotheken- und Wechsel-Bank in der Alten Pinakothek*, München 1966.

sprechend konstatierten in der Vergangenheit auch die Verwaltungsgerichte in ihren Urteilen zu angefochtenen Eintragungen, dass nicht die Nationszugehörigkeit der Kunstschaffenden oder die territoriale beziehungsweise thematische Bindung des Objekts an Deutschland ausschlaggebend für die Anwendbarkeit des Gesetzes sei, auch nicht ein bereits existierendes öffentliches Interesse,²⁵ sondern allein der „wesentliche Verlust für den deutschen Kunstbesitz“, der sich über die „künstlerische Eigenart“, den „(kunst)historischen Rang“, den „kulturellen Wert der Objekte“ sowie die „Einzigartigkeit oder Seltenheit“ und „Bedeutung für die kulturelle Entwicklung in Deutschland“ herleite.²⁶

Doch nicht nur durch den Begriff des kulturellen Erbes, sondern auch aufgrund des neu eingeführten Identitätskriteriums entstand eine Problematik, welche die Rechtswissenschaftlerin Sophie Schönberger bereits in ihrer Stellungnahme zum Gesetzentwurf von 2016 auf den Punkt gebracht hat:

Soll es nicht allein um die abstrakte fachwissenschaftliche Bedeutung gehen, sondern die besondere identitätsstiftende Wirkung von Kulturgütern für das politische Gemeinwesen als Aspekt in den Schutz mit einbezogen werden, handelt es sich bei dieser Form des Kulturgüterschutzes um eine Form der ‚Identitätspolitik‘, die jedenfalls auch maßgeblich nach politischen Kriterien entschieden werden muss. [...] Eine umfassende abstrakte Definition, was im Rahmen der gesellschaftlichen Identitätskonstruktionen als wichtig angesehen wird und was nicht, kann [es] aber als solche nicht geben [...], da sie nicht objektivierbar ist, sondern maßgeblich ein politisches, dezisionistisches Element in sich trägt.²⁷

Aus kunsthistorischer Perspektive ist darüber hinaus die Engführung zwischen dem Sachgehalt von Identität (Zugehörigkeit, Selbstbestimmung, Wer-sind-wir-Fragen) und der Wertebene des Höchstangewandten und Bedeutsamen problematisch.²⁸ Auch wer in den Kulturwissenschaften den Nutzen des Begriffs nicht komplett verwirft, wie zum Beispiel der Histo-

25 OVG Thüringen: Beschluss v. 22.11.2007 – 1 ZKO 1000/06, KUR 2008, S. 24.

26 VG Berlin: Urteil v. 22.01.2015 – VG 1 K 228.11, ZUM-RD 2015, S. 611.

27 Sophie Lenski (jetzt Schönberger): Stellungnahme im Bundestagsausschuss für Kultur und Medien, Ausschuss-Drucksache 18(22)121, 08.04.2016, URL: <https://www.bundestag.de/resource/blob/418286/18856eb4972db9e7725331afa68e5e2c/Lenski-data.pdf>, letzter Zugriff am 19.03.2024.

28 Das Wortfeld um „stiften“ mit seinen Konnotationen von mittelalterlicher Seeleneilandsvorsorge bis zum modernen Mäzenatentum wäre eine eigene Betrachtung wert.

riker Lutz Niethammer,²⁹ wird ihn als kritische Größe beziehungsweise als Mittel der Problematisierung verwenden: Identität stellt sich typischerweise als etwas Zusammengesetztes, Voraussetzungsreiches und vor allem auch prekär Dynamisches dar. Entsprechend herausfordernd ist die im Gesetz fixierte Korrelation zwischen Bedeutsamkeit und Identitätsstiftung für die aufgrund ihrer Expertise in die Sachverständigenkommissionen Berufenen. Ihre Begründungen dürften sich in Bezug auf ganz konkrete Objekte mitunter schwierig gestalten. Im skizzierten hypothetischen Fall eines abstrakten Werkes von Hilma af Klint wäre sie geradezu unmöglich (oder vermutlich unfreiwillig komisch). Die moderne Kunst, so hält auch Aleida Assmann fest, bietet keine gute Grundlage für eine „Grammatik der [kulturellen] Identitäten“.³⁰

Man muss nicht so weit wie Homi K. Bhabha gehen und die Nation zur Fiktion erklären, zu einer narrativen Strategie, die aus einer marginalen Perspektive anders aussieht und in jedem Fall nie ein allgemeingültiges Gesamtbild hervorbringt.³¹ Es reicht, wie schon Ernest Renan 1882 festgehalten hat, dass dem Nationsbegriff keine objektiven Kriterien zugrunde liegen. Sie, die Nation, sei, so Renan, eben keine Sprach- und Abstammungsgemeinschaft, keine Religionsgemeinschaft, kein fest umrissenes Territorium und auch kein Zollverein.³² Sie ist, wie Dieter Langewiesche betont hat, nach innen „eine Ressourcengemeinschaft von Gleichen“ und „offen in die Zukunft hinein“.³³ Nach außen ist der Nationalstaat ein Resultat von Kriegen, die im Fall von Großbritannien und Frankreich bereits zu dynastischen Zeiten stattfanden. Entsprechend ist auch für Langewiesche die Frage nach der nationalen Identität falsch gestellt. „Die gesellschaftliche Konstruktion einer Nation“, so schreibt er, „geschieht in ihren Selbstbildern, doch mit einem einheitlichen Selbstbild wird man zu keiner Zeit in keiner Nation rechnen dürfen“,³⁴ schon gar nicht, wenn die Gründung des

29 Lutz Niethammer: *Kollektive Identität. Heimliche Quellen einer unheimlichen Konjunktur*, Reinbek b. Hamburg 2000.

30 Assmann 2020, S. 96. Die ästhetische Moderne folge, so schreibt Assmann, einem dynamischen Traditionsbegriff, „in dem jeder wirklichen künstlerischen Innovation die Kraft eines umfassenden Systemwandels innewohnt“ (S. 95).

31 Homi K. Bhabha: „DissemiNation: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation“, in: ders.: *The Location of Culture*, London 1994, S. 139–170.

32 Ernest Renan: *Was ist eine Nation? Und andere Schriften*, übers. v. Henning Ritter, Wien 1995, S. 7–38.

33 Dieter Langewiesche: *Reich, Nation, Föderation. Deutschland und Europa*, München 2008, S. 50–51.

34 Langewiesche 2008, S. 154.

Nationalstaats wie in Deutschland zur Bedingung hatte, dass die aus Fürstentümern und Reichsstädten hervorgegangenen Länder die Kulturhoheit behielten.

In jedem Fall aber darf man von den Listen national wertvoller Kulturgüter kein wie auch immer dynamisch generiertes Selbstbild erwarten,³⁵ denn dazu war die Verzeichnung, wie Nina Kathalin Kummer in diesem Band gezeigt hat, in der Vergangenheit zu situationsbedingt, zu abhängig von einzelnen durchsetzungsfähigen Interessen und länderübergreifend in der Praxis zu wenig einheitlich. Auch wäre es grundsätzlich ein Fehler, anzunehmen, dass die einzelnen in den Listen erfassten Werke aus sich selbst heraus die Kraft eines ohne Weiteres mit der deutschen Kultur assoziierten Zeichens haben.³⁶ Allerdings wäre es ebenso irrtümlich, wenn man aufgrund dessen zu dem Schluss käme, dass es hier „weniger um den Verlust von Kunstgut“ geht „als um den Verlust von Vermögenswerten“, wie der Kritiker Karl Scheffler bereits 1928 vermutet hat.³⁷ Derselbe Vorwurf tauchte auch im Zuge der Debatten um die Novellierung im Jahr 2016 wieder auf, als zum Beispiel der Rechtswissenschaftler Erik Jayme die Gleichsetzung von nationalem und wirtschaftlichem Wert im Gesetz konstatierte.³⁸ Allein die Tatsache, dass fast alle Länder der Welt mit prominenter Ausnahme der USA ein solches Gesetz in unterschiedlichen Ausgestaltungen erlassen haben, legt nahe, dass, solange es Nationalstaaten gibt, ein legitimes Gemeinwohlinteresse besteht, bestimmte Kulturgüter in privater Hand im

35 Eine entsprechende Erwartung formulierte zum Beispiel der Kunsthistoriker und damalige Stellvertretende Direktor der Vatikanischen Museen Arnold Nesselrath in seiner Stellungnahme im Bundestagsausschuss für Kultur und Medien (Ausschuss-Drucksache 18(22)131, 11.04.2016, URL: <https://www.bundestag.de/resource/blob/418288/f4157a2da222cd048aa5c2f99745d8e0/Nesselrath-data.pdf>, letzter Zugriff am 19.03.2024): „Die Listen mit den Objekten aus unterschiedlichen Zeiten dokumentieren allmählich ihrerseits die Geschichte der gesellschaftlichen Identität.“

36 In diesem Sinn bestimmte Kulturstaaatsministerin Monika Grütters in der abschließenden Bundestagsdebatte zum neuen Gesetz den Sinn und Zweck der Reform: „In den wenigen Fällen, in denen Kulturgüter wirklich emblematisch sind für unsere Geschichte und Identität, muss es meiner Meinung nach möglich sein, sie vor Abwanderung ins Ausland und auch vor Zerstörung zu schützen“ (Deutscher Bundestag: Plenarprotokoll 18/179, 23.06.2016, S. 17644B, URL: <https://dserver.bundestag.de/btp/18/18179.pdf>, letzter Zugriff am 19.03.2024).

37 Karl Scheffler: „Falscher Kunstschutz“, in: *Kunst und Künstler. Illustrierte Monatschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe*, 26(1928), S. 232–233, hier S. 233.

38 Erik Jayme: „Nationale Kunst heute. Betrachtungen zum neuen Kulturgutschutzgesetz“, in: Matthias Weller/Nicolai B. Kemle/Thomas Dreier (Hg.): *Kunst und Recht. Rückblick, Gegenwart, Zukunft* (Schriften zum Kunst- und Kulturrecht, Bd. 24), Baden-Baden 2017, S. 51–70.

Land zu halten, um damit zum Ausdruck zu bringen, dass man diese für die Öffentlichkeit zu einem vertretbaren Preis sichern möchte, sollten sie zum Verkauf gestellt werden.

Die Nation als dynamische Ressourcengemeinschaft im Sinn von Dieter Langewiesche umfasst grundsätzlich auch ideelle Ressourcen, deren materielles Substrat vom Staat unterhalten wird, wie zum Beispiel im Fall von Bibliotheken und Universitäten. Eine national-thematische Einengung wird in der Regel nicht vorgenommen, denn die Bereitstellung der Mittel dient der gemeinschaftlichen Nutzung und Vermehrung der Wissensbestände beziehungsweise des Kulturbesitzes. In diesem Sinn lässt sich ohne Probleme die von Theodor Schöllgen in diesem Band vorgeschlagene Trennung der kulturgutschützenden Zielsetzungen von Denkmalpflege und Museen begründen.³⁹ Die beweglichen Objekte von kultureller Bedeutung mit regionaler und personaler Bindung sind problemlos über die bereits bestehenden, aber in dieser Hinsicht zu vereinheitlichenden Landesdenkmalschutzgesetze zu erfassen, während die legitimen Sammlungsinteressen der Museen von unabhängigen Landessachverständigenkommissionen evaluiert werden können, sodass entsprechende Werke gegebenenfalls über ein eigenes nationales Gesetz für den deutschen Kulturbesitz im Land zu halten sind. Die umstrittenen Tatbestandsmerkmale „kulturelles Erbe“ und „identitätsstiftend“ könnten dann entfallen, denn es müsste, wie im Denkmalschutz, die historische, künstlerische oder wissenschaftliche Bedeutung nachgewiesen werden, nur dass im Fall der Museen das Interesse der Allgemeinheit mit Bezug auf die öffentlichen Sammlungen zu begründen wäre statt über die Ortsbindung der Objekte oder ihre inhaltliche oder personale Zuordnung zum Land.

Wenn man wie Langewiesche darüber hinaus die Ressourcengemeinschaft der Gleichen betont, spricht zudem gegen eine Identitätspolitik mit Listen des national Wertvollen, dass die Gefahr der Bevorzugung des Geschmacks von bestimmten Schichten oder Gruppen (zum Beispiel der Alteingesessenen), also einer Einschränkung der Gleichheit, besteht. Wenn aber die Begründung stattdessen getrennt wird und ohne identitätspolitische Erwägungen entweder über den Denkmalschutz oder die Museen erfolgt, entschärft sich das Problem, denn beide Institutionen sind dem Gemeinwohl verpflichtet, die Zugänglichkeit ist gewährleistet, der gewachsene Bestand wird kontinuierlich erweitert und auf der Grundlage der aktuellen Forschung präsentiert.

39 Siehe den Beitrag von Theodor Schöllgen in diesem Band, S. 83.

National wertvoll

Damit führt die Überlegung auf die Frage zurück, warum das neue Gesetz die berechtigten Interessen der Museen nicht nur in Bezug auf die Einschränkung der Eintragungsgegenstände, sondern auch auf anderen Ebenen zurückgedrängt hat. Nach dem Gesetz von 2016 ist es für Kulturgut bewahrende Einrichtungen nicht (mehr) möglich, einen Antrag auf Einleitung eines Eintragsverfahrens für Leihgaben zu stellen.

Laut § 2 der *Ausführbestimmungen zur Verordnung über die Ausfuhr von Kunstwerken* vom 11. Dezember 1919 bestellten die Regierungen der Länder von Amts wegen Sachverständige (in der Regel Staatsbeamte aus der Denkmalpflege oder den Museen), die für die Ermittlung und Prüfung von zur Verzeichnung infrage kommenden Gegenständen zuständig waren, und schlugen das Ergebnis daraufhin dem Reichsministerium des Inneren vor.⁴⁰ Das Gesetz von 1955 wiederum sah vor, dass die Eintragung in das Verzeichnis „auf Antrag oder von Amts wegen“ zu erfolgen hatte, definierte aber den Kreis der Antragsberechtigten nicht.⁴¹ Bestimmt wurde er durch die Rechtsverordnungen der Länder, die nur in Niedersachsen und Rheinland-Pfalz festlegten, dass der Antrag ausschließlich von Eigentümer/-innen eingereicht werden konnte. Andere bezogen auch Besitzende ein (und damit durchaus auch Museen mit Dauerleihgaben), und wieder andere, vor allem jene mit großen Sammlungen wie Baden-Württemberg, Bayern und Hessen, erließen gar keine entsprechenden Durchführungsverordnungen.⁴² Im Prinzip war man in Fortführung der Praxis von 1919, in der die im Dienst des Staates stehenden Verantwortlichen in den Museen und der Denkmalpflege die zur Eintragung infrage kommenden Objekte ermittelten und vorschlugen, der Überzeugung, dass es einer förmlichen Antragsberechtigung der Kulturinstitutionen nicht bedürfe. Für „Dritte“ bestand, so gab bereits Hamburg im Jahr 1957 zu Protokoll, die Möglichkeit, „durch

40 *Ausführbestimmungen zur Verordnung über die Ausfuhr von Kunstwerken*, 11.12.1919, RGBl. v. 11.12.1919, S. 1962.

41 § 3 Abs. 1 KultGSchG.

42 Der Bundesminister des Innern: Schreiben an die Kultusministerin der Länder mit einer synoptischen Darstellung der in den Ländern getroffenen Regelungen zum Antragsrecht nach § 3 Abs. 1 KultGSchG, 12.03.1981, überliefert in: StA Hamburg, 363-6_1047: Gesetz zum Schutz deutschen Kulturgutes gegen Abwanderung, 1954–1958.

Hinweise auf eine Eintragung von Amts wegen hinzuwirken“.⁴³ Die Erwartung war also, dass sich Museumsleitungen in diesen Fällen rechtzeitig über den Dienstweg oder informell an die zuständigen Behörden wenden würden.

Unter der 1955 geschaffenen Rechtslage war es daher reguläre Praxis, dass vor allem Dauerleihgaben aufgrund von Eingaben aus den Ausstellungshäusern verzeichnet wurden, die bereits in den jeweiligen Sammlungen integriert und öffentlich zugänglich waren.⁴⁴ Im Vergleich jedoch zu diesem eingespielten, aber informellen Vorgehen in der alten Bundesrepublik stellte das Antragsrecht, das Brandenburg, Bremen und Sachsen-Anhalt nach der Wiedervereinigung für Museen, Bibliotheken und Archive einführte, Transparenz her. Es kam der Wahrnehmung entgegen, dass die öffentlichen Institutionen im Spiel der kulturpolitischen Akteure eigene Interessen verfolgen beziehungsweise in Treuhandschaft des öffentlichen Interesses eigene Entscheidungen und Dispositionen treffen. Insbesondere im Zuge der Diskussion um die Restitution von NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut ist in der Öffentlichkeit die Frage aufgekommen, wie sicherzustellen ist, dass die Interessen der Museen und die Anliegen der Allgemeinheit nicht auseinanderstreben. Die Sichtbarmachung des institutionellen Handelns in grundsätzlich transparenten Verfahren unter den Augen der Bürger/-innen ist ein Mittel, Vertrauen aufzubauen und zu bewahren.

Durch das Gesetz von 2016 ist den Museen nun aber das ihnen von einigen Bundesländern förmlich zuerkannte Recht auf Antragstellung ausdrücklich wieder entzogen worden. Ausweislich der regierungsamtlichen Auslegung sind „Kulturgut bewahrende Einrichtungen, also etwa Museen, denen eine Leihgabe überlassen wird, [...] nicht antragsberechtigt“.⁴⁵ In den Einzelerläuterungen zu § 14 heißt es gleichlautend, dass die Leitungen von Kultureinrichtungen nun „nicht mehr“ antragsberechtigt sind, „wie früher in einzelnen Länderausführungsbestimmungen vorgesehen“. Stattdessen privilegiert das neue Gesetz jetzt die Eigentümer/-innen. „Die Einleitung des Verfahrens auf Eintragung in ein Verzeichnis national wertvollen Kulturgutes“, so heißt es neuerdings in § 14 Abs. 1 Nr. 1, „erfolgt von Amts wegen

43 Kulturbehörde Hamburg: Schreiben an den Hamburger Senat mit dem Entwurf einer Senatsdrucksache, 13.11.1957, überliefert in: StA Hamburg, 363-6_1047.

44 Siehe den Beitrag von Nina Kathalin Kummer in diesem Band, S. 34.

45 Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien: *Das neue Kulturgutschutzgesetz. Handreichung für die Praxis*, Frankfurt a. M. 2017, S. 20.

oder auf Antrag des Eigentümers“. Den Anreiz dafür bietet die Möglichkeit der Aufwertung von eigenen Sammlungsstücken, vor allem aber auch die steuerliche Begünstigung, die nach wie vor für eingetragene Kulturgüter geltend gemacht werden kann. Das Einkommenssteuergesetz sieht vor, dass Herstellungs- und Erhaltungsmaßnahmen abgesetzt werden können, wenn das als national wertvoll eingestufte Kulturgut für die Öffentlichkeit zugänglich ist, und die Erbschaft- und Schenkungsteuer wird erlassen, wenn die jährlichen Erhaltungskosten die Einnahmen übersteigen und „der Gegenstand den Zwecken der Forschung oder Volksbildung nutzbar gemacht wird“.⁴⁶ Die nicht geringe Anzahl von Eintragungen auf Initiative von Privatleuten zeigt, dass die in dieser Form vorgesehenen Begünstigungen durchaus attraktiv sind.

Die Museen jedoch bleiben auf die bewährte Methode der alten Bundesrepublik, die Hinwirkung auf die Prüfung einer Eintragung von Amts wegen, angewiesen. Allerdings hat sich das kulturpolitische Klima in einer Weise gewandelt, der das zwischenzeitliche Antragsrecht der Institutionen in Brandenburg, Bremen und Sachsen-Anhalt Rechnung getragen hatte, denn vom Vertrauensverlust der staatlichen Bürokratie ist auch die Kulturverwaltung betroffen. Wo die Verwaltung früher erwarten durfte, dass das von Amts wegen Angeordnete mehr oder weniger ohne Diskussion hingenommen wurde, werden amtliche Verfügungen heutzutage als Resultate von Aushandlungsprozessen verstanden. Im Kulturbereich scheint schon die Sache, um die es geht, die Umstellung der Verfahren beziehungsweise der Kommunikation nahezulegen. Es liegt beispielsweise nicht auf der Hand, dass die neue Regelung auch den Zweck des Gesetzes, nämlich den Schutz von Kulturgut vor Abwanderung ins Ausland, besser erfüllt als eine Eintragung, die auf Antrag einer öffentlichen Institution vorgenommen wird. Im Gegenteil, sie verringert die Bedeutung des Gemeinwohls, in dessen Dienst das Gesetz steht, denn in Museen sind Leihgaben öffentlich und jenseits der für Privatpersonen regelmäßig nur beschränkt möglichen Nutzbarmachung zu Forschungs- und Bildungszwecken zugänglich. Darüber hinaus werden sie hier auf staatliche Kosten professionell erhalten und gegen Diebstahl geschützt.

46 Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien 2017, S. 377.

Dass das Gesetz, wie Maria Obenaus gezeigt hat,⁴⁷ von Museumsdirektoren zur Zeit des NS-Regimes eklatant missbraucht wurde und zum Teil die gleichen Personen, wie Nina Kathalin Kummer in diesem Band dargelegt hat, noch nach dem Krieg (und gelegentlich darüber hinaus) mit Unverständnis für das von ihnen mitverantwortete Unrecht gehandelt haben,⁴⁸ erlaubt nicht den Schluss, dass Museumsleitungen grundsätzlich kein legitimes Interesse verfolgen, wenn sie sich um die Eintragung einzelner Werke in das Verzeichnis bemühen. Mehr noch, die Privilegierung der Eigentümer/-innen schafft neue Interessenkonflikte, wo alte gerade beigelegt sind. Für staatliche Institutionen verbietet sich nämlich nicht erst seit der Novellierung des Gesetzes von 2016, dass verzeichnet wird, was unter den Umständen einer zwangsbedingten Veräußerung zwischen 1933 und 1945 erworben wurde. Während öffentliche Museen spätestens seit 2001 angewiesen sind, den Vorgaben der Washingtoner Prinzipien zur Aufindung und Rückgabe von NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut zu entsprechen, gibt es dazu für Privatsammlungen und private Museen weiterhin keine Verpflichtung.

Ein anschauliches Beispiel für die Folgen dieses Sachverhalts liefert der Vergleich von Werken Caspar David Friedrichs in öffentlicher und privater Hand. Die Stiftung Preußischer Kulturbesitz hatte schon 1999 auf der Grundlage der ein Jahr zuvor verabschiedeten Washingtoner Erklärung Friedrichs großformatiges Gemälde *Der Watzmann* (1824/25) an die Erben des ehemaligen Eigentümers restituiert, der 1937 verfolgungsbedingt an den Direktor der Berliner Nationalgalerie verkaufen musste. Dennoch blieb das Werk der Sammlung erhalten. Im März 2004 konnte die Stiftung bekannt geben, dass die DekaBank durch die Vermittlung der Kulturstiftung der Länder das Bild erworben und als Dauerleihgabe den Staatlichen Museen zu Berlin zur Verfügung gestellt hatte.⁴⁹

47 Maria Obenaus: *Für die Nation gesichert? Das „Verzeichnis der national wertvollen Kunstwerke“. Entstehung, Etablierung und Instrumentalisierung 1919–1945*, Berlin 2016, S. 283–315.

48 Siehe dazu den Beitrag von Nina Kathalin Kummer in diesem Band, S. 46–49.

49 Siehe die Stellungnahme der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, URL: https://www.pr-eussischer-kulturbesitz.de/fileadmin/user_upload_SPK/documents/mediathek/schwerpunkte/provenienz_eigentum/rp/Restitution_C_D_Friedrichs_Watzmann_2004.pdf, letzter Zugriff am 19.03.2024.



Caspar David Friedrich, *Der Watzmann*, 1824/25, Öl auf Leinwand, 135 x 170 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Leihgabe der DekaBank

Über der privaten Sammlung-Dr.-Georg-Schäfer-Stiftung hängen hingegen in dieser Hinsicht seit geraumer Zeit Fragezeichen.⁵⁰ Der 1975 verstorbene Unternehmer und Namensgeber der Stiftung, dessen Sammlung mehrere Tausend Kunstwerke überwiegend deutscher Herkunft umfasst, hatte der Stadt Schweinfurt seit den 1950er Jahren ein Privatmuseum in Aussicht gestellt.⁵¹ Eröffnet werden konnte es allerdings erst im Jahr 2000, nachdem

50 Sonja Zekri: „Was für eine Gelegenheit!“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 20.01.2007, S. 15. Siehe auch die „Stellungnahme des Arbeitskreises Provenienzforschung e.V. zur aktuellen Berichterstattung zur Provenienzforschung am Museum Georg Schäfer“ vom 28.01.2020, URL: <https://www.arbeitskreis-provenienzforschung.org/stellungnahme-zur-aktuellen-berichterstattung-zur-provenienzforschung-am-museum-georg-schaefer/>, letzter Zugriff am 19.03.2024.

51 Fritz Schäfer: „Zur Entstehung des Museums Georg Schäfer“, in: Bruno Bushart/Matthias Eberle/Jens Christian Jensen (Hg.): *Das Museum Schäfer Schweinfurt*, Schweinfurt 2000, S. 7–16, hier S. 10.

der Freistaat Bayern die Finanzierung des Baus und die Stadt den Großteil der laufenden Kosten übernommen hatten. Im Besitz der heutigen Stiftung befinden sich jedoch, so zeigen die Provenienzen im Bestandskatalog des Museums,⁵² nicht wenige Werke, die in den 1930er und frühen 1940er Jahren im Handel vertrieben und nach dem Krieg vom größten und einflussreichsten Münchner Galeristen der NS-Zeit Adolf Weinmüller an Georg Schäfer weiterverkauft wurden,⁵³ darunter sehr wahrscheinlich auch die im Verzeichnis national wertvoller Kulturgüter geführten Gemälde von Caspar David Friedrich *Vision der christlichen Kirche* (um 1812) und *Abend an der Ostsee* (1826).⁵⁴ Ihre Aufnahme zusammen mit drei weiteren Bildern von Friedrich sowie 35 anderen Werken aus der Sammlung erfolgte, wie ein Schreiben des Bayerischen Staatsministeriums für Unterricht und Kultus vom 26. Juli 1993 zeigt, „aufgrund der ungünstigen finanziellen Lage der Firma Kugelfischer“, des Unternehmens der Familie Schäfer, deren Sammlung im Zuge der Krise gepfändet werden musste. Man befürchtete, dass der Bestand „ganz oder teilweise ins Ausland veräußert“ werden könnte.⁵⁵

Zu sehen ist hier aber auch, wie skrupulös die Sachverständigenkommission in Bayern auf der Grundlage einer von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen erstellten, wesentlich umfangreicheren Liste gearbeitet hat, denn von den damals mindestens elf Gemälden Caspar David Friedrichs im Besitz der Erben Schäfers wurden schließlich nur solche Werke verzeichnet, die nicht bereits in Varianten in öffentlichen Sammlungen vertreten waren. Nicht aufgenommen wurden zum Beispiel zwei *Mondnacht*-Bilder (1816/18) oder das *Kreuz auf Rügen* (nach 1815), das in einer sehr ähnlichen Version auch in der Sammlung der Staatlichen Schlösser und Gärten in Berlin vorhanden ist. Auch vermied man, so scheint es, Werke zu verzeichnen, deren Zuschreibung umstritten war.⁵⁶ Über mögliche Rückga-

52 Bruno Bushart/Matthias Eberle/Jens Christian Jensen (Hg.): *Das Museum Schäfer Schweinfurt*, Schweinfurt 2000.

53 Meike Hopp: *Kunsthandel im Nationalsozialismus. Adolf Weinmüller in München und Wien*, Köln 2012.

54 Bushart/Eberle/Jensen (Hg.) 2000, S. 78–86.

55 Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus: Entwurf eines Schreibens an die Generaldirektion der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, 26.07.1993, überliefert in: Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus, K 1008/3/2: Schutz von Kulturgut, Verzeichnis national wertvoller Kunstwerke gegen Abwanderung, Bd. 12, 1994–1995.

56 So das Gemälde *Kreuz auf Rügen* (nach 1815) und *Der Abend* (vor 1820/21) (Bushart/Eberle/Jensen (Hg.) 2000, S. 80, 83), aber auch *Friedhofstor* (um 1827), das, darauf wies der Sohn des Sammlers im Rahmen des Eintragungsverfahrens hin,

beansprüche machte man sich zu diesem Zeitpunkt jedoch noch keine Gedanken. Gleichwohl sind bei kaum einer anderen Sammlung seitdem so viele Rückgabeforderungen eingegangen wie bei der Sammlung-Dr.-Georg-Schäfer-Stiftung.⁵⁷

Es gibt allerdings bisher auch nur einen Restitutionsfall. Die Vertretung stellte sich lange auf den Standpunkt und tut es im Grunde bis heute, dass die Ansprüche der Erbgemeinschaften verjährt seien.⁵⁸ Privatsammlungen, so hieß es vonseiten der Stiftung, lägen nicht „im Anwendungsbereich des Washingtoner Abkommens“. ⁵⁹ Im Fall der Nachkommen des Künstlers Max Liebermann, die sich über mehr als ein Jahrzehnt bemühten, drei Werke aus der Sammlung zurückzuerhalten, war jedoch die Beweislage vor allem hinsichtlich eines der Bilder außergewöhnlich eindeutig: Für das großformatige Porträt der Ehefrau des Malers von 1930 sind sowohl die unrechtmäßige Aneignung durch die Gestapo im Jahr 1943 belegt als auch die Tatsache, dass die Nachkommen den Verlust des Gemäldes bereits kurz nach dem Krieg angezeigt hatten. Erst nachdem diese Restitutionsforderung erhebliches öffentliches Aufsehen erregt hatte und dem Museum ein Reputationsschaden drohte,⁶⁰ kam es im Jahr 2021 zu einer einmaligen Einigung zwischen der Stiftung und den Nachkommen: Die Werke verblieben, so gab man bekannt, „gegen eine Zahlung an den Nachlass“ in der Sammlung.⁶¹

In der Bundesrepublik Deutschland gibt es fast 80 Jahre nach Ende des Nationalsozialismus immer noch kein Gesetz, das Privatsammlungen zur eigenständigen Nachforschung und Restitution von verfolgungsbedingt

mittlerweile einem Schüler des Künstlers zugeschrieben worden war (Sammlung Georg Schäfer: Schreiben an Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus, 11.08.1994, überliefert in: Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus, K 1008/3/2).

57 Gabi Czöppan/Nele Husmann: „Neuer Kampf um große Bilder“, in: *Focus*, 19.04.2014, S. 112–114, hier S. 113.

58 Siehe Nachlass Max und Martha Liebermann und Sammlung-Dr.-Georg-Schäfer-Stiftung: „Gemeinsame Erklärung für Öffentlichkeit und Presse“, August 2021, S. 3, URL: https://www.museumgeorgschaefer.de/fileServer/MGS/1093/16950/Gemeinsame_Erkl_rung_30.08.2021.pdf, letzter Zugriff am 19.03.2024.

59 Czöppan/Husmann 2014, S. 114.

60 Siehe u. a. Julia Voss: „Keine Raubkunst? Schweinfurter Museum Schäfer in Erklärungsnot“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 09.09.2015, S. 9; Catherine Hickley: „She Tracked Nazi-Looted Art. She Quit When No One Returned It“, in: *New York Times*, 18.03.2020, S. C1.

61 Nachlass Max und Martha Liebermann und Sammlung-Dr.-Georg-Schäfer-Stiftung 2021, S. 4.

enteigneten oder veräußerten Kulturgütern verpflichtet. Das Kulturgutschutzgesetz von 2016 schreibt mit § 42 Abs. 1 Nr. 3 und Abs. 3 Nr. 3 lediglich dem Kunsthandel vor, „die Provenienz des Kulturgutes zu prüfen“, das er „in Verkehr bringt“, wenn dessen Wert 2.500 Euro übersteigt. Diese „Sorgfaltspflicht“ steht zwar unter dem Vorbehalt der wirtschaftlichen Zumutbarkeit des Prüfungsaufwands, aber bei Gegenständen, in deren Geschichte ein NS-verfolgungsbedingter Entzug zu vermuten ist, entfällt diese Einschränkung ebenso wie die Wertuntergrenze. In diesen Fällen gilt nach § 44 Abs. 1 Nr. 1 eine „erhöhte Sorgfaltspflicht“. Für alle möglicherweise mit NS-Raubkunstverdacht behafteten Gegenstände wird damit eine vorsorgliche Prüfung in dem Moment notwendig, in dem der Gegenstand zum Verkauf gestellt wird und der ungerechterweise durch Raub erzeugte oder vermehrte Wert realisiert werden könnte.

Dass für Verkäufe unter Privatpersonen nicht dieselbe Prüfungspflicht vorgeschrieben worden ist, wird man sich mit der pragmatischen Vermutung erklären müssen, dass Veräußerungen von wertvollen Objekten in der Regel über den Kunsthandel abgewickelt werden. Für das Inverkehrbringen von Gegenständen ungeklärter Provenienz entstehen jedoch zusätzliche Kosten, die der Handel sich im Zweifel von den Einliefernden zurückholt, jedenfalls dort, wo die potenzielle Kundschaft auf ein Alternativangebot unbelasteter Provenienz ausweichen kann. Gleichwohl ist die vom Gesetz vorgeschriebene Prüfung nicht mit Provenienzforschung im wissenschaftlich erwünschten oder sogar gebotenen Sinn zu verwechseln. Der Kunsthandel wird lediglich dazu verpflichtet, die Provenienz „nicht festzustellen, sondern zu prüfen“. Diese Pflicht „dient“, wie die auf 30 Jahre verlängerte Aufbewahrungspflicht der Unterlagen, „der Provenienzforschung“, ersetzt sie aber nicht.⁶² Wie weit die Pflicht tatsächlich reicht, muss im Streitfall die Rechtsprechung bestimmen, mit Rücksicht auf „Faktoren wie Einfachheit des Informationszugangs, Erfolgswahrscheinlichkeit, Validität der potentiell zu gewinnenden Erkenntnisse oder die voraussichtliche Dauer weiterer Ermittlungen“.⁶³

Während sich die Ungleichbehandlung von Kunsthandel und Privatpersonen unter praktischen Gesichtspunkten rechtfertigen lässt, zeigt sich je-

62 Haimo Schack: „Zivilrechtliche Auswirkungen des KGSG. Importverbote und Transparenzpflicht“, in: Matthias Weller/Nicolai B. Kemle/Thomas Dreier (Hg.): *Handel, Provenienz, Restitution* (Schriften zum Kunst- und Kulturrecht, Bd. 31), Baden-Baden 2020, S. 73–88, hier S. 84.

63 BverfG: Beschl. d. Zweiten Kammer des Ersten Senats v. 28.06.2021 – 1 BvR 1727/17, NJW 2021, S. 2877.

doch bei der Eintragung in das Verzeichnis national wertvollen Kulturgutes eine Konsequenz der gesetzlichen Vorschrift, die man gemessen an dem Gesetzeszweck als Regelungslücke bezeichnen kann. Solange Kulturgut nicht in Verkehr gebracht wird, entsteht keine Pflicht zur Provenienzprüfung, denn der Antrag auf Eintragung, den das neue Gesetz ausdrücklich Privatpersonen ermöglicht, ist kein Inverkehrbringen. Im Blick auf einen möglichen späteren Verkauf wird jedoch ein erfolgreicher Antrag in der Regel eine Wertsteigerung bewirken. Es kann also wirtschaftlich attraktiv sein, das aus der Eintragung folgende Ausfuhrverbot für bestimmte Sammlungsstücke in Kauf zu nehmen, wenn diese dafür später auf dem inländischen Markt mit dem Gütesiegel „national wertvoll“ angeboten werden können. Falls das von der zuständigen Sachverständigenkommission entsprechend deklarierte Kulturgut dann tatsächlich über den Kunsthandel auf den Markt gebracht wird und die in diesem Fall vorgeschriebene Provenienzprüfung einen Raubkunstfall ans Licht bringen sollte, wird in der öffentlichen Wahrnehmung ein Schatten auf die Kommission beziehungsweise sogar auf das gesamte System der amtlichen Zuweisung eines besonderen nationalen Wertes fallen. Wenn die Restitution geboten ist, kann das Ausfuhrverbot nicht mehr aufrechterhalten werden und die Eintragung muss nach § 13 Abs. 2 KGSG gelöscht werden.

Um solche Fälle von vornherein zu vermeiden, erscheint es geboten, die Anträge von Privatpersonen mit einer Provenienzprüfungspflicht zu versehen, entweder durch Ergänzung des Gesetzes oder durch entsprechende Ausgestaltung der Verwaltungsdirektiven. So wie der Staat für Gebäude in Privateigentum zum Beispiel Brandschutzmaßnahmen vorschreibt, so kann er auch die Provenienzforschung für Kunstwerke anordnen, ohne für die Kosten selbst aufkommen zu müssen. Es geht hier nicht um eine staatliche Auflage, für die Privatpersonen zu entschädigen wären, sondern um die Klärung von Eigenschaften eines Gegenstands, an dem Eigentum besteht.

Kurzum, im Licht der Ergebnisse des Forschungsprojekts ist abzusehen, dass sich die im Gesetzgebungsverfahren von 2016 hier und da artikulierte Hoffnung nicht erfüllen wird, durch die Einschränkung der zur Eintragung infrage kommenden Kulturgüter auf der Grundlage von § 7 Abs. 1 („kulturelles Erbe“ und „identitätsstiftend für die Kultur Deutschlands“) die Evidenz der Verzeichnung im Sinne eines nationalen Kanons zu erhöhen. Anders ausgedrückt, man wird auch weiterhin nicht einfach die Listen der Länder studieren können, wenn man etwas über die Deutschen und ihre

Kunst lernen möchte, sondern in diesem Fall wohl eher zum gleichnamigen Essay des Kunsthistorikers Hans Belting greifen.⁶⁴

Dafür zeichnet sich jedoch die Brisanz eines anderen notwendigen Faktors des Prädikats „national wertvoll“ ab. Nicht erst die aktuellen Pläne eines Systemwechsels bei der Umsetzung der Washingtoner Prinzipien in Deutschland – Stichwort Limbach-Kommission – machen es offensichtlich: Es ist schlechthin unvorstellbar, dass der deutsche Staat Kunstwerke als nationales Eigentum in Beschlag nimmt oder auch nur als nationalen Kulturbesitz mit Handelsbeschränkungen belegt, deren Eigentum eigentlich Opfern der NS-Diktatur oder ihren Nachkommen zusteht. Nicht nur Klugheit spricht dafür, Eintragungen in das Verzeichnis national wertvollen Kulturgutes an Bemühungen um die Aufklärung der Eigentumsgeschichte des jeweiligen Gegenstands zu binden, sondern auch der Umstand, dass bei Unterlassung das ganze Verfahren auf dem Spiel stehen könnte. Falls nämlich diese Vorkehrung nicht getroffen wird, droht der, wie dieser Band gezeigt hat, alles andere als selbstverständliche Begriff des national Wertvollen im schlimmsten Fall sogar als Chiffre für gewaltsame kollektive Bereicherung verächtlich zu werden.

Ob das Gesetz geändert oder im Licht des dringlichen Interesses an fairen und gerechten Lösungen für die Opfer der staatlichen Kunstraubkampagnen ausgelegt wird: Wenn ein Werk im Interesse des Gemeinwohls in das Verzeichnis aufgenommen werden soll, so obliegt den Sachverständigenkommissionen selbstverständlich an dieser Stelle eine besondere Sorgfaltspflicht bei der Evaluierung. Eine komplette Durchsicht der vorliegenden Listen auf unentdeckte Provenienzprobleme würde darüber hinaus jedoch erhebliche finanzielle und zeitliche Ressourcen binden. Nähme aber der Staat diese Aufgabe ernsthaft in Angriff, so würde er ein Zeichen setzen, denn mit Blick auf bestimmte Konstellationen, für die hier das Museum Schäfer in Schweinfurt als Beispiel stand, ist ohnehin nicht auszuschließen, dass in Zukunft noch die eine oder andere Löschung nach § 13 Abs. 2 KGSG vorgenommen werden muss.

64 Hans Belting: *Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe*, München 1992.

