

## DER UMGANG MIT ABWESENDEM IN KUNSTMUSEEN

Eine bewusste Auseinandersetzung mit Abwesenheit von Wissen und Sammlungsobjekten hat in Kunstmuseen im einundzwanzigsten Jahrhundert in Nachfolge des Einigungsvertrags zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik (1990), der Grundsätze der Washingtoner Konferenz (1998), der Erklärung der Bundesregierung, der Länder und der kommunalen Spitzenverbände zur Auffindung und zur Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgutes, insbesondere aus jüdischem Besitz (1999) und weiteren Beschlüssen an Bedeutung gewonnen.<sup>1</sup> Mit wachsendem Nachdruck wird in vielen Kunstmuseen vom Publikum erwartet, mehr über die Herkunftsgeschichte der Exponate zu erfahren. Wird ein Sammlungsobjekt mit seiner Provenienzhistorie inklusive der darin eingeschlossenen Wissenslücken ausgestellt, sagt dies auch etwas über das gegenwärtige Selbstverständnis beziehungsweise Wertesystem eines Museums aus. Ähnliches gilt für den Umgang mit Sammlungsobjekten, die gegenwärtig nicht mehr im Museumsbestand vorhanden oder sogar nicht mehr existent sind und dennoch für die Geschichte eines Museums und seiner Sammlung von Relevanz sind und waren.

Kulturgüter sind Spiegel unserer gesellschaftlichen Identität und Zeugnisse der Geschichte. Das Bewusstsein der Abwesenheit eines früher vorhandenen Kulturguts ruft folglich ein breites Spektrum an auch emotionsgeladenen Diskussionen hervor, wofür sich allein im vergangenen und gegenwärtigen Jahrhundert zahlreiche Anlässe boten. Auch wenn die Geschichten abwesender Kulturgüter vielschichtig und in ihrer Bedeutung nicht gleichzusetzen sind, erzählen sie von Geschmacks- und Kanonverschiebungen, Machtverhältnissen, Verlusten, Gewalttaten, (kultur-)politischen Umbrüchen oder eben auch von geführten Debatten um die Übernahme historischer Verantwortung und der Rückgabe zuvor unrechtmäßig entwendeter Kulturgüter. Für den Museumsalltag ergeben sich hieraus Herausforderungen: Wie lassen

<sup>1</sup> Siehe weitere: Handreichung zur Umsetzung der »Erklärung der Bundesregierung, der Länder und der kommunalen Spitzenverbände zur Auffindung und zur Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgutes, insbesondere aus jüdischem Besitz« vom Dezember 1999; Theresienstädter Erklärung vom 30. Juni 2009.

sich historisch komplexe Zusammenhänge stellen, wenn die sie bezeugenden Kulturgüter abwesend sind? Und wie kann diese Leerstelle als Erinnerungsträger im Ausstellungsraum inszeniert und was kann mit ihr transportiert werden?

### Das Konstrukt ›Kunstmuseum‹ und seine Fehlstellen

Ein Kunstmuseum zeigt Objekte, die der bildenden Kunst zugesprochen werden.<sup>2</sup> Zeigen bedeutet »eine Ermöglichung von Wahrnehmung, und umgekehrt wird von allem, was wahrnehmbar ist, als etwas gesprochen, was sich zeigt«.<sup>3</sup> Mit dem Zeigen kann somit durch Hin- und Verweise auch Verständigung und Erkenntnisgewinn erreicht werden. In der kuratierten Zusammenstellung von gesammeltem, bewahrtem und bestenfalls erforschtem Kunst- und Kulturgut liefern die Präsentationen in Kunstmuseen nicht nur ästhetische Erfahrungen, sondern unter anderem auch (kultur)geschichtliches Wissen.

In den ständigen, oft wenig veränderten Sammlungspräsentationen<sup>4</sup> von Kunstmuseen hängen Werke von Künstler:innen, deren Entstehungs- und Werkzusammenhänge meist für Besucher:innen nicht wahrnehmbar sind und deren Geschichten häufig intransparent bleiben. Sie sind für ein Kunstmuseum Trophäen des Sammelns und Resultate sammlungshistorischer und kuratorischer Entscheidungsprozesse. Bereits die Auswahl der Künstler:innen, des Werkes und die Menge der Werke aus dem Œuvre, die in einem Kunstmuseum repräsentiert werden, reduziert ein Kunstgeschehen. Und von diesen Werken als Fragmenten der (Kunst-)Geschichte

2 Vgl. Walter Grasskamp: *Das Kunstmuseum. Eine erfolgreiche Fehlkonstruktion.* München 2016. Grasskamp analysierte das Kunstmuseum kritisch und geht auf einige der im Folgenden erwähnten Aspekte wie zum Beispiel Deakzessionen ein (ebd., S. 43–65).

3 Lambert Wiesing: *Zeigen, Verweisen und Präsentieren*, in: *Politik des Zeigens*, hg. von Karen van den Berg und Hans Ulrich Gumbrecht. München 2010, S. 17–27, hier S. 17.

4 In der ständigen Sammlungspräsentation (auch: Schausammlung, Ständige oder Permanente Ausstellung, Dauer- oder Sammlungsausstellung) wird ein repräsentativer Querschnitt der Sammlung kuratiert ausgestellt und langfristig der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Diese Form des Zeigens definiert maßgeblich die Identität des Museums. Vgl. Nora Wegner: *Publikumsmagnet Sonderausstellung – Stiefkind Dauerausstellung? Erfolgsfaktoren einer zielgruppenorientierten Museumsarbeit.* Bielefeld 2015, S. 29–31; Bettina Habsburg-Lothringen: *Dauerausstellung*, in: *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*, hg. von ARGE schnittpunkt. Wien u. a. 2013, S. 153.

gelangt wiederum lediglich ein geringer Teil in den Kanon der ständigen Sammlungspräsentation, viele Werke verbleiben im Museumsdepot, dem Ort der nicht gezeigten Sammlung.<sup>5</sup> Ein Kunstmuseum ist somit eine gesteuerte Einengung eines komplexen Kunstgeschehens auf ein Minimum. »Heute nehmen wir daran keinen Anstoß mehr, wir haben uns längst an die Deutungs- und Beschränkungsmacht der Institution Museum gewöhnt«,<sup>6</sup> charakterisiert Martina Griesser-Stermscheg dieses Phänomen. Erklärende Museumstexte – seien sie analog oder digital –, die beispielsweise erläutern, welche Stellung das gezeigte Werk im Œuvre einer Künstlerin oder eines Künstlers einnimmt, welche Geschichte das Werk ›erlebt‹ hat, warum und unter welchen Umständen es ins Museum gelangt ist und so weiter, fehlen in der Regel. Das Wissen, das mit den möglichen Antworten einherginge, bleibt unsichtbar. Besucher:innen ohne Vorwissen sind sich der Dimension des Nichtvorhandenen, die das Werk und dessen Dasein im Museum bedingt, somit nicht gewahr. Demnach bleibt oftmals die bloße ästhetische Wahrnehmung des individuellen Werkes die einzige Möglichkeit des Zugangs.

Neben dieser gesteuerten und von Informationsmangel geprägten Wahrnehmung existiert das Phänomen absenter Kunstwerke. Dabei handelt es sich um Werke, die sich einmal im Bestand befunden haben und dort aus verschiedenen Gründen, auf die später noch einzugehen wird, nicht mehr vorhanden sind. Den Begriff der Absenz begleitet ein dialektisches Prinzip des Nichtvorhandenseins von etwas, das seine einstige Anwesenheit voraussetzt. So ist als ehemalige Gegenwart die Vergangenheit im Hier und Jetzt abwesend.<sup>7</sup> Die physische Lücke, die entsteht, wenn ein Objekt eine Sammlung verlässt, muss keine inhaltliche Leerstelle darstellen, sodass die mit solch einer Abwesenheit einhergehenden gesellschaftlichen und (kultur)politischen Fragen nicht unbeachtet bleiben müssen.

### Formen der Abwesenheit

Die Gründe und die Formen von inhaltlicher wie auch gegenständlicher Abwesenheit in einem Kunstmuseum sind unterschiedlich ausgeprägt. Die Abwesenheit von Inhalten, das heißt von Wissen, Informationen und Kennt-

5 Siehe zum Thema Depot Martina Griesser-Stermscheg: *Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart*. Wien, Köln und Weimar 2013, bes. S. 9f.

6 Ebd.

7 Wolfgang Ernst: *Absenz*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 1: *Absenz bis Darstellung*, hg. von Karlheinz Barck. Stuttgart und Weimar 2010, S. 1–16, hier S. 1.

nissen, definiert durch ihre unterschiedlichen Formen wiederum ihre Bedeutungsdimension. Diese ist ausschlaggebend für eine hieraus potentiell resultierende Handlung. Dabei charakterisiert die *unbewusste Abwesenheit* etwas nicht Bekanntes, das außerhalb des jeweiligen zeitbedingten Themenbeziehungsweise Fragekanons liegt und somit eine vergrabene historische Dimension darstellt. Hingegen zeichnet eine *verdrängte Abwesenheit* das Verbannen eines eigentlich bekannten Faktes aus dem Bewusstsein aus, allerdings liegt keine Bereitschaft vor, sich diesem aufklärend zuzuwenden, sich um ihn zu kümmern und sich der Thematik zu stellen. Die *bewusste* oder auch *beabsichtigte Abwesenheit* ist als ein Verschweigen von Informationen zu verstehen, das zum einen bekanntes Wissen nicht vermittelt und zum anderen Weitergegebenes verfälscht. Ausgeprägte und vielleicht auch politisch eingesetzte Formen von Abwesenheit zeigen sich in propagandistischen und manipulativen Informationsübermittlungen.

Neben diesen Informationsabwesenheiten kennt vermutlich fast jedes Kunstmuseum *abwesende Artefakte* beziehungsweise *Kunstwerke*. Dabei können diese aktiv aus dem Museumbestand abgegeben worden sein, wie etwa durch Verkauf, Tausch, Schenkung oder Aussortierung<sup>8</sup> und nicht zuletzt auf Grund von Restititionen. Zudem müssen Museen auch passiv Werkverluste hinnehmen, die auf kriegsbedingte Umstände wie Beutenahmen, Plünderungen oder Beschlagnahmen, Diebstahl oder Zerstörungen durch Brand, mutwillige oder andere menschliche oder naturgegebene Einwirkungen zurückzuführen sind.

Während diese Werke meist physisch für das Museum verloren sind, fristen diejenigen Objekte, die im Depot verwahrt werden, eine kürzer oder länger dauernde *temporäre Absenz* von der Sammlungspräsentation.<sup>9</sup> Diese auf- oder auch weggeräumte Kunst ist das Ergebnis der bewahrenden Museumsakteur:innen, die in einem bewussten Akt ausgewählte und geordnete Zeugnisse der Vergangenheit und der Zeitgeschichte zumindest temporär nicht mehr des Zeigens für würdig erachtet haben. Dieser Prozess wird von verschiedenen Faktoren beeinflusst, wie beispielsweise kunsthistorischen Relevanzen, Weltanschauungen, Machtinteressen und gelebten Deutungsho-

8 Es steht noch aus, das Handeln des Kunsthistorikers und vormaligen Leiters des Kupferstichkabinetts der Hamburger Kunsthalle von 1933 bis 1969, Dr. Wolf Stubbe (1903–1994), zu analysieren. Er hatte 1957 eine bislang noch nicht genau zu benennende Anzahl von Kunstwerken auf Papier aus dem Kupferstichkabinett als »künstlerisch und inhaltlich wertlos« deakzessioniert. Eine erhebliche Anzahl von Werken wurde vor kurzem im Tiefkeller der Kunsthalle entdeckt. Sie werden jetzt sukzessive in den Bestand reintegriert.

9 Siehe hierzu Griesser-Stermscheg (Anm. 5).

heiten. Eine wichtige Frage ist hierbei, wer entscheidet, welche Geschichten in Erinnerung behalten und welche vernachlässigt werden sollen? Im Verlauf der Zeit wurde bewusst Bestimmtes ignoriert oder nicht gesammelt. Gleichzeitig ist es unbestreitbar, dass jedes Kunstmuseumsdepot unbeachtete und vernachlässigte Objekte aufweist. Ideologische, ästhetische und sammlungs-politische Haltungen führten zudem dazu, dass im Depot durch bewusst vorgenommene Deakzessionen Leerstellen geschaffen wurden. Als Bewahrerinnen der Vergangenheit und als Orte der Wissensproduktion konstruieren und vermitteln Museen Geschichte(n). Diese ist (und sind) von der Entstehung und der jeweiligen Historie der Depots geprägt, und auch von den Menschen, die für die Sammlungen verantwortlich sind und diese nutz(t)en.

### ›Vergangene Werke‹ – Ganzheitliche Sammlungsgeschichte

Die Art und Weise, wie mit Kunst in Museen durch Verantwortliche umgegangen wird, ist abhängig von den institutionellen und historischen Rahmenbedingungen sowie von den in der jeweiligen Zeit herrschenden berufsethischen Standards. Verkäufe oder Abgaben in den ersten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts können heute als Fehlverhalten beziehungsweise -entscheidungen angesehen werden, wurden möglicherweise aber – zumindest in Teilen – vormals toleriert, wenn nicht gar gefordert.<sup>10</sup>

Eine aussagekräftige Sammlungsgeschichte inkludiert das Wissen der gesamten Sammlung beziehungsweise Sammlungsgeschichte, somit auch das von denjenigen Werken, die sich vormals im Bestand befunden haben. Über den Ankauf eines Werkes einer/-s bestimmten Künstler:in und dessen Stellung innerhalb der Sammlung kann beispielsweise nur dann etwas qualitativ

<sup>10</sup> Siehe hierzu zuletzt Ute Haug: Deakzession und Provenienzforschung und Provenienzforschung und Kulturpolitik, in: Eine Debatte ohne Ende? Raubkunst und Restitution im deutschsprachigen Raum, hg. von Julius H. Schoeps und Anna-Dorothea Ludewig. Überarbeitete und aktualisierte Neuauflage, Berlin 2014, S. 70–84. Außerdem »Vergangene Werke, der ehemalige Bestand der Hamburger Kunsthalle«, Gesa Jeuthe Vietzen im Gespräch mit Ute Haug in: *Museumskunde*, 2/2020, S. 88–91 (siehe auch: [14\\_museumskunde\\_2\\_2020\\_vietzen\\_haug.pdf](#) ([hamburger-kunsthalle.de](#), Zugriff: 31. März 2023); Darstellung des Forschungs-Projektes auf der Webseite der Hamburger Kunsthalle: *Vergangene Werke. Der ehemalige Bestand der Hamburger Kunsthalle | Hamburger Kunsthalle* ([hamburger-kunsthalle.de](#), Zugriff: 31. März 2023); und der Vortrag »Deutsche Kunstmuseen als Akteure im Kunsthandel. ›Vergangene Werke‹ der Hamburger Kunsthalle – ein Werkstatt-Bericht«, 31. Mai 2021 (<https://fokum.org/ute-haug/> und <https://youtu.be/Va6Yu7jPQpg>, Zugriff: 31. März 2023).

umfänglich ausgesagt werden, wenn bekannt ist, ob von dieser/-m Künstler:in zuvor Kunstwerke vorhanden waren, und gegebenenfalls welche, und warum sich hiervon Werke nicht mehr in der Sammlung befinden. Das Vergangene ist also mitzudenken, um das Heutige verstehen zu können.

In dem langfristig laufenden Forschungsprojekt »Vergangene Werke« in der Hamburger Kunsthalle werden diejenigen Werke, die – wie oben bereits kurz beschrieben – aktiv oder passiv den Bestand des Museums verlassen haben, sukzessive ermittelt und ihre Geschichten rekonstruiert.<sup>11</sup> Hierzu werden in der Museumsdatenbank die relevanten Daten erfasst und, sofern diese aussagekräftig vorliegen, in der Sammlung online öffentlich ausgespielt. Diese Daten liefern die Grundlage für eine ganzheitliche sammlungshistorische Analyse.

### Die Geschichten der Werke – Provenienzen sichtbar machen

Wie auch bei dem Projekt der »Vergangenen Werke« kann mittels der »Sammlung Online« die durchaus komplexe Vergangenheit und Herkunftsgeschichte der Werke des Sammlungsbestandes ausführlich angezeigt und transparent gemacht werden.<sup>12</sup> Es gelingt über diesen digitalen Vermittlungsweg, mit den Provenienzangaben, inklusive der Benennung ihrer Herkunftslücken und bestehender Desiderate, mehr Licht in die zuvor nicht sichtbaren Geschichten der Kunstwerke zu bringen. Hingegen fehlen diese Informationen in angepasster, fokussierter Form meist im analogen Display der Kunstmuseen. Klassischerweise könnte dies über die Werkschilder in den Schausammlungen geschehen.<sup>13</sup> Dort tauchen diese Informationen aber nicht oder lediglich in sehr rudimentärer Form auf. Nur in wenigen Kunstmuseen wird die Museums-App oder der Audioguide, als weitere Form der Vermittlungsmöglichkeit, mit entsprechenden Informationen befüllt.<sup>14</sup> So ist

11 Siehe Anm. 10.

12 Siehe hierzu als Beispiel das Gemälde »Elbe und Neustädter Ufer in Dresden im Abendlicht« (1837) von Johan Christian Dahl (1788–1834), Inv. Nr. E-5421. In der Sammlung online: <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/E-5421> (Zugriff: 31. März 2023).

13 Zu der Geschichte und der Gestaltung dieser Werkschilder liegen bislang nur wenige wissenschaftliche Untersuchungen vor. Siehe hier: Svea Janzen: Die historischen Bildbeschriftungen der Berliner Gemäldegalerie, in: Jahrbuch der Berliner Museen, Neue Folge, 60, 2018/2019, S. 75–84.

14 Siehe zur Bandbreite der Vermittlungsmöglichkeiten des Themas »Provenienz«: Rosa-Lena Bösl: Provenienzforschung in Kunstmuseen. Strategien zur Vermittlung



Abb. 1: Detailaufnahme der Ausstellung *Goodbye and Hello*. Johan Christian Dahl und Carl Blechen in der Hamburger Kunsthalle, 27. Mai bis 8. August 2021, kuratiert von Dr. Markus Bertsch und Dr. Ute Haug. Copyright: Hamburger Kunsthalle (Foto: Christoph Irrgang).

mühsam erforschtes Wissen nur eingeschränkt sichtbar und dem Publikum im analogen Museumsdisplay meist vorenthalten – bis auf wenige Ausnahmen in Sonderausstellungen, die sich speziell dem Thema der Provenienzforschung und deren Ergebnissen widmen, wie etwa die Ausstellung *Goodbye and Hello* in der Hamburger Kunsthalle (27. Mai – 8. August 2021).<sup>15</sup>

der Ergebnisse, Mitteilungen und Berichte aus dem Institut für Museumsforschung 56, Berlin 2019 ([https://www.smb.museum/fileadmin/website/Institute/Institut\\_fuer\\_Museumsforschung/Publikationen/Mitteilungen/MIT056.pdf](https://www.smb.museum/fileadmin/website/Institute/Institut_fuer_Museumsforschung/Publikationen/Mitteilungen/MIT056.pdf), Zugriff: 31. März 2023).

<sup>15</sup> Siehe Ausstellungsbeschreibung: <https://www.hamburger-kunsthalle.de/ausstellungen/goodbye-and-hello> (Zugriff: 30. Mai 2023).

## Abwesende Kunstwerke in Sammlungs- und Ausstellungspräsentationen

Als Folge der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft sind Sammlungsbestände von Kunstmuseen, die vor 1945 gegründet wurden, vermehrt von Abwesenheit gekennzeichnet. Ein Kunstmuseum, das die Abwesenheit eines Kunstwerks ausstellt, ist sowohl durch die Präsentation als in den allermeisten Fällen auch durch seine historische Verstrickung in die Historie des entsprechenden Objektes selbst Teil dieser Abwesenheitsgeschichte. Die Akteur:innen, die diese historischen Konstellationen zum Thema machen – häufig sind es Provenienzforscher:innen –, initiieren auch das Zeigen dieser jeweilig unterschiedlich begründeten Abwesenheit. Ganz gleich ob es sich um einen Verlust infolge der Aktion »Entartete Kunst« beziehungsweise der (Nach-)Kriegsgeschehnisse oder um die Restitution von NS-Raubgut handelt, erfolgt damit eine Auseinandersetzung mit der eigenen Sammlungsgeschichte.

Es fällt auf, dass die Visualisierung von Abwesenheit in den letzten 20 Jahren überwiegend in Form einzelner Displays<sup>16</sup> in temporären Ausstellungen des Museums realisiert worden sind. Dabei handelt es sich in der Regel um transhistorische Ausstellungen, die Objekte aus unterschiedlichen Epochen präsentieren. Museen, die sich entweder in einer gesamten Ausstellungskonzeption explizit der Abwesenheit widmen oder als ein einzelnes Ausstellungsdisplay die Abwesenheit in dauerhafte Präsentationen integrieren, bilden eher die Ausnahme. Zurückzuführen ist dies gewiss auf die Möglichkeiten, die das Format einer Sonderausstellung bereitstellt: Wechsellausstellungen können auf aktuelle Ereignisse (wie die Restitution eines Objekts) reagieren, ermöglichen als themenbezogene Schau aus zusammengeführten Werken, Abwesenheit zu kontextualisieren und auch neue Forschungsergebnisse darzustellen.<sup>17</sup> Vor allem Letzteres spielt häufig eine wichtige Rolle.<sup>18</sup> Das Zeigen abwesenden Kulturguts in einer Sammlungspräsentation ermöglicht, einen Abriss der Sammlungsgeschichte wiederzugeben und gleichzeitig Provenienzforschung als Museumsarbeit sichtbar zu machen. Die Integration

16 »Display« hier verstanden als einmalige, zeitlich begrenzte Inszenierung. Siehe auch zum Begriff »Display«: Fiona McGovern: Display, in: Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, hg. von Hubertus Butin. Köln 2014, S. 69–72; Christine Haupt-Strummer: Display – ein umstrittenes Feld, in: Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, hg. von ARGE schnittpunkt. Wien u. a. 2013, S. 93–100.

17 Vgl. zu Funktionen einer Sonderausstellung: Wegner (Anm. 4), vor allem S. 36–37.

18 Vgl. Bösl (Anm. 14), S. 27 und S. 60.



einer Abwesenheit in Dauerausstellungen, denen »ein eher starres Image«<sup>19</sup> anhaftet, böte zugleich den Vorteil, sie hierüber abwechslungsreicher, innovativer und experimenteller zu gestalten.

### Inszenierungen absenter Kunstwerke – Beispiele

Lösungsansätze für die Frage, wie mit der Zeugenschaft von Abwesenheit in der Praxis umgegangen werden kann, finden sich im deutschsprachigen Raum in einzelnen Ausstellungen in Kunstmuseen insbesondere der letzten zwei Jahrzehnte:

So können beispielsweise bereits etablierte Gestaltungselemente genutzt werden, um ostentativ Leere zu inszenieren. Der *Zier-Rahmen* als Relikt seines fehlenden Kunstwerks findet regelmäßig Anwendung in kuratierten Zusammenstellungen.<sup>20</sup> So erinnerte der leere Originalrahmen des Gemäldes *Bildnis des Dr. Gachet* (1890) von Vincent van Gogh 2019/2020 im Städel Museum (Frankfurt am Main) in der umfangreichen Schau *MAKING VAN GOGH. Geschichte einer deutschen Liebe* die Verlustgeschichte des Werkes. Als Objekt aus dem Depot des Museums weist es einen direkten Bezug zum abwesenden Gemälde auf und unterstrich das Narrativ der Ausstellung, welches rund um die Entstehung des »Mythos van Gogh«<sup>21</sup> sowie um die Bedeutung seiner Kunst für die Moderne in Deutschland kreiste. Der prunkvolle, auf einen schwarzen Sockel gestellte Rahmen war mit einer entsprechenden Objektbeschilderung versehen. Die beidseitige Präsentation des freistehenden Rahmens hatte den Vorteil, Aufschriften und Aufkleber mit Hinweisen zur Provenienz auf der Rückseite des Rahmens sichtbar machen zu können. Platziert in der Mitte des Raumes und umgeben von den an den Wänden hängenden Originalen gewann die vom Rahmen betonte Leere und somit die Abwesenheit des Gemäldes an Deutlichkeit. Gleichzeitig waren ein Ausschnitt des Gemäldes, übergroß und entfärbt, im Hintergrund des in Szene gesetzten Rahmens sowie eine farbige DIN-A4-Reproduktion in

19 Wegner (Anm. 4), S. 35.

20 Vgl. Ulrike Lehmann: Ästhetik der Absenz, in: Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, hg. von Hubertus Butin. Köln 2014, S. 35–39, hier S. 36.

21 Vgl. Iris Schmeisser: Das Bildnis des Doktor Gachet. Eine Frankfurter Geschichte, in: *Making van Gogh. Geschichte einer deutschen Liebe* (Ausst.kat. Städel Museum, Frankfurt a. M.), hg. von Alexander Eiling und Felix Krämer. München 2019, S. 160–177.



Abb. 2: Display »Bildnis des Dr. Gachet« der Ausst. *MAKING VAN GOGH. Geschichte einer deutschen Liebe*, Städel Museum, Frankfurt am Main, 2019 (Foto: Norbert Miguletz).

einer Vitrine zu sehen.<sup>22</sup> Zusätzlich zu einem umfänglichen Vermittlungsprogramm thematisiert(e) ein eigens für die Ausstellung produzierter und noch heute abrufbarer fünfteiliger Podcast die Geschichte des Gemäldes und unterstreicht dessen zentrale Stellung für das Museum.<sup>23</sup> Auf der Suche nach dem Gemälde wird von der Entstehung des Werkes, seiner Erwerbung für

22 Zusätzlich war ein Artikel aus der *Frankfurter Zeitung* aus dem Jahr 1937 auf die Wand reproduziert, in dem Benno Reiffenberg (1892–1970), der dort nur als »anonymer« Autor genannt worden war, eine Art Nachruf auf das »Bildnis des Dr. Gachet« und seine Entfernung aus dem Städel geschrieben hatte. Hinweis von Alexander Eiling in einer E-Mail an die Autorin Emilia Krellmann, 10. Mai 2021.

23 Vgl. *MAKING VAN GOGH. Geschichte einer großen Liebe*, Städel Museum, Frankfurt a.M., Video, 05:56, 2019. (<https://www.staedelmuseum.de/de/vangogh>, Zugriff: 15. März 2023). Siehe auch Broschüre zur Ausstellung: Städel Museum (Hg.): *Making van Gogh. Geschichte einer deutschen Liebe. Eine Einführung in die Ausstellung*, Frankfurt a.M. 2019, S. 30–31. Podcast online abrufbar unter: *FINDING VAN GOGH. Auf der Suche nach dem legendären »Bildnis des Dr. Gachet«*, Städel Museum, Frankfurt a.M., Podcast, 2019 (<https://www.staedelmuseum.de/podcast-finding-van-gogh>, Zugriff: 15. März 2023).

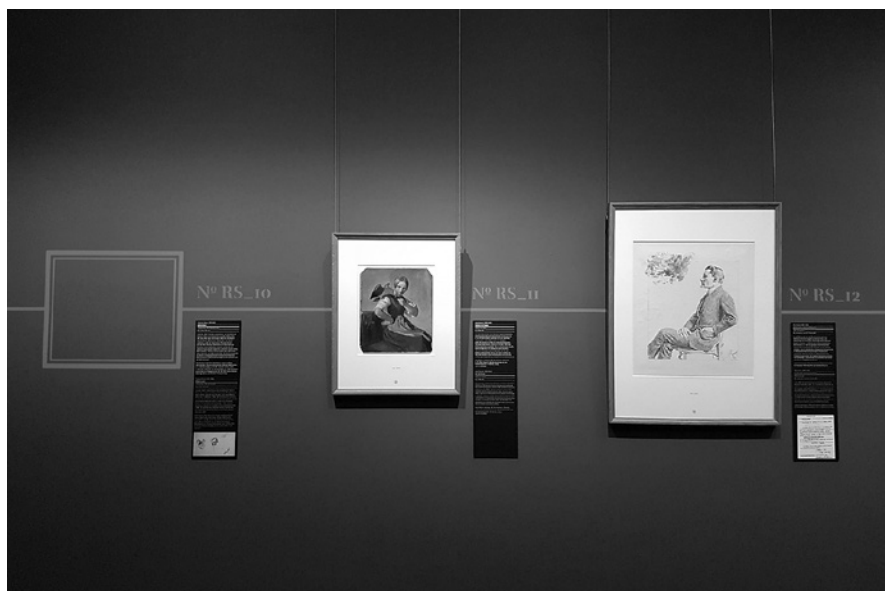


Abb. 3: Display *Welke Blätter* der Ausst. *Kunstbesitz. Kunstverlust*,  
*Staatliche Kunstsammlungen Dresden*, Residenzschloss, 2018  
 (Foto: Barbara Bechter).

das Frankfurter Museum durch Direktor Georg Swarzenski (1876–1957), seinem Verbleib im nationalsozialistischen Deutschland bis hin zu seinem Verschwinden auf dem Kunstmarkt berichtet. Auch auf die Konsequenzen der nationalsozialistischen Diktatur für Personen des Museumsbetriebs, die Entstehung des Mythos Vincent van Gogh und das Schweigen der Nachkriegszeit wird eingegangen.

2018/2019 markierte im Residenzschloss der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden ein auf die Ausstellungswand *gezeichnetes Viereck* die Abwesenheit einer zuvor restituierten Zeichnung. Wie der Ausstellungstitel *Kunstbesitz. Kunstverlust. Objekte und ihre Herkunft* der Dresdner Schau impliziert, war das Anliegen des zehnköpfigen Kurator:innenteams, dem Museumspublikum die Ergebnisse eines umfassenden Forschungs- und Dokumentationsprojekts zu Besitz- und Verlustgeschichten zu zeigen und Interesse für die Herkunft der Objekte zu wecken.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Siehe zum DAPHNE-Projekt der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden: <https://forschung.skd.museum/projekte/detail/daphne> (Zugriff: 5. April 2023).

Weil eine komplexe Raumkonzeption und deren wissenschaftliche Detailfülle Besucherinnen und Besucher vermutlich überwältigen würde, [wuchs] diese Präsentation gleichsam organisch aus den prominenten Dauerausstellungen heraus.<sup>25</sup>

Im Raum zum Thema »Sonderauftrag Linz« verband eine horizontal über alle Wände gezeichnete Linie, die sich als »roter Faden« durch die Ausstellung zog, die Exponate visuell miteinander. An einer Stelle bildete die Linie ein leeres Rechteck, welches als Platzhalter auf die Abwesenheit der Zeichnung *Welke Blätter* des romantischen Künstlers Friedrich Olivier (1791–1859) verwies. Ein neben der Umrahmung angebrachtes Objektschild bildete eine Reproduktion der Zeichnung ab und informierte über die Abwesenheit des Originals. Die Präsentation der absenten Zeichnung unterschied sich von den anderen im Ausstellungsraum gezeigten Werken allein durch die prägnante Inszenierung der leer gebliebenen Rahmung und erhielt damit eine besondere Betonung.<sup>26</sup>

In den Ausstellungsräumen der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden findet sich eine weitere Präsentationsform von Absenz, die Verlust mit Verzicht auf Stellvertreter anzeigt: Das beim Bombenangriff 1945 zerstörte, inzwischen rekonstruierte und 2009 wiedereröffnete Turmzimmer des Museums ist heute nur noch mit einer kleinen Auswahl an Porzellanen bestückt, die an die Ausgestaltung vor 1945 erinnern. Zahlreiche *Wandkonsolen* bleiben jedoch *leer*: »Die frei bleibenden Stellflächen erinnern an die kriegsbedingten Verluste der Porzellansammlung, aber auch an das Schicksal des Residenzschlosses in der Kriegs- und Nachkriegszeit.«<sup>27</sup> Zum Schutz vor Kriegseinwirkungen wurden ab 1941 die 450 Objekte aus dem Turmzimmer in das Schloss Schleinitz bei Meißen ausgelagert. Zurück kehrte aufgrund von

25 Susanne Altmann: Kunstbesitz. Kunstverlust. Objekte und ihre Herkunft, in: Provenienz & Forschung 1, 2019, S. 76–79, hier S. 76–77.

26 Vgl. Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hg.): Kunstbesitz, Kunstverlust. Objekte und ihre Herkunft (Ausst.kat. Residenzschloss, Staatliche Kunstsammlungen Dresden). Dresden 2018; in die Ausstellung einleitend siehe ebd. S. 4–8 sowie zu »Welke Blätter« S. 22. Um die Geschichte der restituierten Zeichnung auch zukünftig zu vermitteln, ist sie in die Online Collection des Museums aufgenommen worden. Siehe weiterführend zu dieser Ausstellung: Maria Obenaus und Gilbert Lupfer: Provenienzforschung als eine Grundlage von Vermittlung im Museum, in: Dresdener Kunstblätter 65, 2021, 3, S. 78–85.

27 Anette Loesch: Das Porzellankabinett im Turmzimmer des Dresdner Residenzschlosses; in: Das Porzellankabinett im Hausmannsturm des Dresdner Residenzschlosses, hg. von ders. Dresden 2019, S. 36–85, hier S. 80.



Abb. 4: Raumansicht Turmzimmer, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Residenzschloss, 2021  
(Foto: Emilia Krellmann).

Plünderung und Zerstörung nach Ende des Krieges 1947 nur ein dezimierter Bestand.<sup>28</sup> Um die Inszenierung des Raumes zu begreifen, sind Vermittlungsformate erforderlich: eine historische Aufnahme als Dokument der einstigen Ausstattung, Wandtexte, der Audioguide sowie eine Medienstation mit Filmmaterial.

*Reproduktionen* sind eine gängige Methode, um abwesendes Kulturgut sichtbar zu machen. Allerdings besteht hierbei die Gefahr, dass diese mit den Originalen verwechselt werden, weshalb die Bilder und Objekte meist

<sup>28</sup> Ebd., S. 36–85.

vorbeugend gesondert markiert oder (zum Beispiel farblich) manipuliert wiedergegeben werden. In der Berliner Ausstellung *Moderne Zeiten. Die Sammlung. 1900–1945. Neue Nationalgalerie* 2010/2011 wurden einst zur Sammlung gehörende und nun abwesende Werke in Form einer ›Schattengalerie‹ gezeigt:

Die Einbeziehung von fotografischen Reproduktionen der durch die nationalsozialistische Aktion »Entartete Kunst« enteigneten und vernichteten oder in den Kriegswirren danach verlorengegangenen Werke war ein Versuch, die Sammlungsgeschichte auch in ihren zeitgeschichtlich begründeten Aspekten zumindest auszugsweise transparent zu machen.<sup>29</sup>

In dieser inszenierten ›Schattengalerie‹ wurde auch an den Verlust des Gemäldes *Turm der blauen Pferde* von Franz Marc (1880–1916) erinnert. Eine Schwarzweiß-Reproduktion des Gemäldes in Originalgröße hing gleichwertig neben originären Kunstwerken. Die durch fehlende Farbigkeit und Rahmung auffällige Reproduktion war begleitet von einer ausführlichen Beschilderung, worin kurz die Provenienz mit dem Abwesenheitsstatus »verschollen« gekennzeichnet war.<sup>30</sup> Im Ausstellungskatalog sind im Verzeichnis der ausgestellten Werke auch diejenigen der ›Schattengalerie‹ aufgeführt, die zur Unterscheidung von den ausgestellten Originalen grafisch anders behandelt wurden.<sup>31</sup>

29 »Die Idee zu dieser Form der Präsentation verdankt sich der Schattengalerie im Aachener Suermondt-Ludwig-Museum.« Dieter Scholz: Die Nationalgalerie und die Moderne, in: Die Sammlung der Nationalgalerie. 1900–1945. Moderne Zeiten. Die Dokumentation einer Ausstellung (Ausst.kat. Neue Nationalgalerie), hg. von Udo Kittelmann, Joachim Jäger und Dieter Scholz. Berlin 2014, S. 59ff., hier S. 70. Vgl.: Julien Chapuis und Stephan Kemperdick (Hg.): Das verschwundene Museum. Die Verluste der Berliner Gemälde- und Skulpturensammlungen 70 Jahre nach Kriegsende. Petersberg 2015; Antonia Peter und Natalie Beer: 2015. Die Monumentalität des Verlusts. Die Schattengalerie der Berliner Skulpturen- und Gemäldesammlung, in: Translocations. Ikonographie: Eine Sammlung kommentierter Bildquellen zu Kulturgutverlagerungen seit der Antike, 30. September 2019 (<https://translino.org/hypotheses.org/kommentierte-bilder-2/2015-die-monumentalitaet-des-verlusts-die-schattengalerie-der-berliner-skulpturen-und-gemaelde-sammlung>, Zugriff: 6. April 2023).

30 Objektbeschilderungen (deutsch/englisch) der Ausstellung »Moderne Zeiten. Die Sammlung. 1900–1945. Neue Nationalgalerie«. Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin 2010/2021.

31 Zur Kennzeichnung sind diese in Grau gesetzt und mit Sternchen markiert, siehe: Die Sammlung der Nationalgalerie. 1900–1945. Moderne Zeiten. Die Dokumenta-



Abb. 5: Raumsicht *Der Turm der blauen Pferde – Expressionismus als neue Romantik* der Ausst. *Moderne Zeiten*, Neue Nationalgalerie, 2010 (Foto: Roman März).

Eine weitere Option des Zeigens von Abwesendem besteht darin, technische Hilfsmittel für *Projektionen* zu verwenden. Das Spektrum reicht von einer Lichtprojektion für das Gemälde *Der Absinthtrinker* von Pablo Picasso (1881–1973) in der Hamburger Kunsthalle in der Ausstellung *Oscar Trowlowitz: Ein Leben für Hamburg* im Jahr 2013 über Leuchtkästen in der Kunstsammlung Gera in der Präsentation *Otto Dix: retrospektiv. Zum 120. Geburtstag* 2011 bis hin zu einer VR-Installation im Kunstmuseum Moritzburg in Halle 2019. Unmissverständlich implizieren die letzten beiden Zeigevarianten, dass es sich dabei nicht um Originale handelt, sondern um Reproduktionen, die versuchen, einen Eindruck von den einstigen Werkqualitäten zu vermitteln.

Neben den Inszenierungsvarianten, in denen Gestaltungselemente wie Vitrinen, Sockel, Rahmen, Projektionen et cetera von Kurator:innen eingesetzt werden, wird Abwesenheit künstlerisch thematisiert.<sup>32</sup> Dabei wird von

tion einer Ausstellung (Ausst.kat. Neue Nationalgalerie), hg. von Udo Kittelmann, Joachim Jäger und Dieter Scholz. Berlin 2014, S. 504–518.

<sup>32</sup> Vgl. zum Beispiel: Katja Blomberg und Michael Hering (Hg.): *Vermisst. Der Turm der blauen Pferde* von Franz Marc. *Zeitgenössische Künstler auf der Suche nach*



Abb. 6: Rauminstallation *Das Brandzimmer* von Simon Schubert, Kunstsammlung Neubrandenburg, 2018 (Foto: Emilia Krellmann).

Kunstschaffenden häufig das Medium der Installation als orts- oder situationsbezogenes dreidimensionales Kunstwerk gewählt. So erinnert etwa in der Kunstsammlung Neubrandenburg die Rauminstallation *Das Brandzimmer* vom Kölner Künstler Simon Schubert (\*1976) an die 1945 durch Feuer zerstörte Sammlung des Neubrandenburger Palais. Solche Präsentationen ermöglichen das Erinnern an den Verlust und machen diesen zu einem Teil

einem verschollenen Meisterwerk (Ausst.kat. Haus am Waldsee/Staatliche Graphische Sammlung München). Köln 2017.



des öffentlichen Gedächtnisses.<sup>33</sup> Realisiert wurde in den Räumen der Kunstsammlung inzwischen eine weitere Installation von Schubert – *Das weiße Zimmer* als Pendant.<sup>34</sup>

### Der Einsatz von Vermittlungsformaten

Die skizzierten Beispiele zeigen, dass Abwesenheiten in den Displays des Kunstmuseums vielfältig inszeniert und in ihrem historisch jeweils sehr spezifischen Kontext transparent gemacht werden können. Weitere Vermittlungsformate sind jedoch für das Verständnis historisch komplexer Gemengelage unverzichtbar. Sie helfen vertieft einzuordnen, näher zu bestimmen und umfangreich zu erklären. Neben Objektlabels und Wandtexten finden vor allem digitale Formate Anwendung. Aufgrund der Fülle an Informationen über die Ursache einer Abwesenheit werden häufig Medienstation, Audioguide, Digitaltour et cetera eingesetzt, da auf diese Weise umfangreiche Wandtexte vermieden werden können, der Ausstellungsbereich optisch nicht überladen und trotzdem eine ausführliche Vermittlung der Hintergründe gewährleistet ist. Vor allem bei verschwundenen Objekten können hierbei Indizien zu deren Verbleib übermittelt werden, die zudem bewusst Mehrdeutigkeiten, Brüche und Leerstellen zulassen. Mit Hinweisen auf Wissenslücken werden die Position des Museums und die der Wissenschaft als hinterfragbar offenbart. Bei den Erläuterungen der (kultur)politischen Hintergründe von Abwesenheit können in den Vermittlungsformaten Aspekte der Museumsarbeit aufgegriffen und somit Einblicke in üblicherweise verborgene Arbeitsbereiche ermöglicht werden.

33 Elke Pretzel: Eine gebrochene Sammlung. Die Städtische Kunstsammlung in Neubrandenburg (1890–1945). Rekonstruktion der während des Zweiten Weltkrieges verlustig gegangenen Sammlung als Beispiel für Kulturgutverluste kleinerer Museen in Mecklenburg. Friedland 2020, S. 313.

34 Kunstsammlung Neubrandenburg: Weißes Zimmer. Rauminstallation zur Städtischen Kunstsammlung im Palais von Simon Schubert ([https://www.kunstsammlung-neubrandenburg.de/Ausstellungen-Besuch/Ausstellungen/Weißes-Zimmer-Rauminstallation-zur-Städtischen-Kunstsammlung-im-Palais-von-Simon-Schubert.php?object=tx\\_3401.5&ModID=7&FID=3401.48.1&NavID=3401.27&La=1](https://www.kunstsammlung-neubrandenburg.de/Ausstellungen-Besuch/Ausstellungen/Weißes-Zimmer-Rauminstallation-zur-Städtischen-Kunstsammlung-im-Palais-von-Simon-Schubert.php?object=tx_3401.5&ModID=7&FID=3401.48.1&NavID=3401.27&La=1), Zugriff: 4. April 2023).

## Ausblick

Die Forschung zur Sammlungsgeschichte und zur Herkunft von Kunstwerken kann als Untersuchungsfeld nicht alleine die physisch präsenten Werke und Informationsmedien berücksichtigen. Ihre Ergebnisse sind nur aussagekräftig, wenn auch absentes Wissen und absente Objekte mit in den Blick genommen beziehungsweise diese erst wieder ans Tageslicht befördert werden. Dass sich die hierüber ermittelten Erkenntnisse auch zu den abwesenden Kulturgütern zwangsläufig bei der Vermittlung dieser Inhalte in den verschiedensten Displays der Kunstmuseen – wie aufgezeigt – widerspiegeln sollten, läge in der Natur dieser Einrichtung. Bisher jedoch vermitteln sie die Thematik meist nur temporär mittels probater Vermittlungsformate, wie zum Beispiel dem der Ausstellung. Auch mittels anderer Kanäle könnten diese Spuren der Vergangenheit im gegenwärtigen Narrativ des Museums deutlicher verankert werden. Die Beschäftigung mit den verschiedensten musealen Absenzen und die kuratorische und künstlerische Darlegung der damit verbundenen Objekte beziehungsweise Inhalte eröffnen Kunstmuseen, neben dem vorherrschenden ästhetischen Präsentationsmodus, die Chance, selbstkritisch diverse historische Informationen an ein Publikum weiterzugeben, das diese nachweislich immer häufiger umfänglich rezipiert, erwartet und inzwischen auch einfordert.