

Working Paper:

Das Kunstrecht und die Rechtskünste.

Zu Kunst, Provenienz und Recht im Lichte des Law-as-Culture-Paradigmas

von Werner Gephart

Juni 2016 | Bonn

Impressum

Käte Hamburger Kolleg "Recht als Kultur"

Internationales Kolleg für Geisteswissenschaftliche Forschung

Center for Advanced Study in the Humanities "Law as Culture"

Konrad-Zuse-Platz 1-3

53227 Bonn

Working Paper Series in "Law as Culture"

Juni 2016 | Bonn

Diese Veröffentlichung ist im Internet unter folgendem Link publiziert: http://www.recht-als-kultur.de/de/publikationen/papers/

Das Kunstrecht und die Rechtskünste. Zu Kunst, Provenienz und Recht im Lichte des *Law-as-Culture-*Paradigmas

Werner Gephart¹

Eigentlich wollte ich eine ganz unverbindliche Abhandlung über Verbindlichkeiten im Recht und in der Kunst darlegen, um ein Lob der eleganten Jurisprudenz und zugleich den Respekt vor der "art brut" zu bekunden. Und dann hat mich doch der Ernst der Thematik einfach mitgerissen und zu der Fragestellung geführt, die vielleicht noch interessanter, aber auch nicht eben leichter zu beantworten ist: Was verbindet eigentlich die Provenienzforschung und ihre normativen Implikationen mit der Thematik einer auf die Künste bezogenen Jurisprudenz? Und wo liegen insbesondere die Aufgaben eines nationalen Kulturgüterschutzes, einer Gegenbewegung zu den Restitutionsanliegen, die sich doch vielfach als Konsequenz dubioser Herkünfte erweist? Was also verbindet die Spurensuche, die Untersuchung der Keilrahmen und die ununterbrochene Legitimationskette der Sammlermarkierungen, das Durchforsten von Einlieferungsbeständen der Aktionshäuser, unser Wissen über das System unrechtmäßigen Raubzüge durch den Bilderbestand der Moderne, der softwaregestützten Bildähnlichkeitssuche und: der Verhöhnung der Bilder, die der Vernichtung der Menschen voranging? Und warum schützen sich Gesellschaften vor dem Ausverkauf ihrer Kulturgüter? Um ihre nationalen Eigenheiten zu bewahren, wie gebrochen ihre kulturelle kollektive Identität auch immer sein mag?²

Eine Antwort darauf möchte ich zunächst in dem besonderen Umstand suchen, dass es sich um zwei Typen von Menschen handelt, die sich in der Fragestellung begegnen: der *homo juridicus* trifft auf den *homo aestheticus*. Und wenn diese sich begegnen, ohne zu *homunculi* zu werden, müssen sie eine gemeinsame Sprache finden, sich über Recht und Normativität verständigen können, ihr Verhältnis zu den letzten Dingen thematisieren, sich ihrer Stellung in einer sich erweiternden Welt vergewissern und begreifen, wie sich daraus Konflikte ihrer normativen Ordnungen ergeben, die sich nicht allein aus einem Bezug auf Kultur lösen lassen. Das sind übrigens genau die Aspekte, die im Käte Hamburger Kolleg "Recht als Kultur" in der ersten Kollegphase forschungsleitend waren: die Problematisierung eines auf die Normenordnung reduzierten Rechtsbegriffs (1), die fundierende Beziehung zur religiösen Sphäre (2), die Faktizität der globalen Welt (3), die Folgen für Rechtskulturkonflikte (4) sowie das Entstehen einer neuen Geltungskultur, die sich nicht auf Natur, Geschichte oder System, sondern auf "Kultur" beruft (5).³ Diese Merkposten liefern praktischerweise zugleich das Gliederungsschema der folgenden Abhandlung.

¹ Vortrag im Rahmen der Tagung: "Kunst, Provenienz und Recht – Herausforderungen und Erwartungen" in der Universität Bonn am 14.06.2016.

² Zur Identitätsproblematik in diesem Sinne siehe Werner Gephart und Karl-Heinz Saurwein (Hrsg.): Gebrochene Identitäten. Zur Kontroverse um kollektive Identitäten in Deutschland, Israel, Südafrika, Europa und im Identitätskampf der Kulturen, Opladen 1999.

³ Zum Forschungsprogramm des Käte Hamburger Kollegs "Recht als Kultur" (1. Kollegphase 2010-2016) siehe Werner Gephart: Recht als Kultur. Für eine geisteswissenschaftliche Erforschung von Recht im Globalisierungsprozess, Nullnummer der Schriftenreihe des Käte Hamburger Kollegs "Recht als Kultur",

I. Die Begegnung von homo juridicus und homo aestheticus

Der berühmt gewordene *homo sociologicus* nach Dahrendorf,⁴ baut auf dem *homo juridicus*, wie ihn Alain Supiot⁵ genannt hat, auf. Als ein Musterbeispiel dieses *homo juridicus* stelle ich Max Weber als jemanden vor, der sich für das Skatspiel, die Regelorientierung des Diebes und gar das Roulettespiel in Monte Carlo mit soziologisch-ethnologischem Blick interessierte.⁶

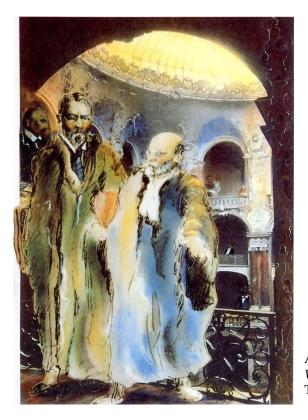


Abb.1: Werner Gephart, Theatre of justice, 1998.

(a.) Was lehrt uns dieser eher unbekannte Weber über das Recht und das dahinterstehende Menschenbild, den *homo juridicus*? "Ehe wir aber auf den Boden des 'Rechts' im üblichen Sinn des Wortes treten" – so Weber im berühmten Stammler-Aufsatz, in dem er sich mit dessen grundfalscher Auffassung auseinandersetzt – "wollen wir uns einige der bisher noch offen gelassenen Seiten unseres allgemeinen Problems noch an einem weiteren Beispiel verdeutlichen. Stammler selbst erwähnt gelegentlich auch die Analogie von 'Spielregeln', – wir müssen für unsere Zwecke diese Analogie wesentlich eingehender durchführen und wollen dazu den *Skat* hier einmal gleich einer jener grundlegenden Komponenten der *Kultur* behandeln, von denen die 'Geschichte' kündet und mit denen sich die 'Sozialwissenschaft'

Bonn/Frankfurt am Main 2010; ders. (Hrsg.): Rechtsanalyse als Kulturforschung [Schriftenreihe des Käte Hamburger Kollegs "Recht als Kultur", hrsg. von Werner Gephart, Bd. 1], Frankfurt am Main 2012; Werner Gephart und Jan Christoph Suntrup (Hrsg.): Rechtsanalyse als Kulturforschung II [Schriftenreihe des Käte Hamburger Kollegs "Recht als Kultur", hrsg. von Werner Gephart, Bd. 9], Frankfurt am Main 2015.

⁴ Über dessen Bibliothek darf die Universität Bonn seit 2012 nach einer großzügigen Gabe von Lady Dahrendorf, der Witwe des 2009 verstorbenen Denkers, verfügen.

⁵ Alain Supiot: Homo Juridicus. Essai sur la fonction anthropologique du droit, Paris 2005.

⁶ Siehe die Schilderungen Webers in M. Rainer Lepsius und Wolfgang J. Mommsen (Hrsg.): Max Weber. Briefe 1906–1908, Bd. historisch-kritische Max Weber-Gesamtausgabe II/5 (MWG II/5) (in Zusammenarbeit mit Birgit Rudhard und Manfred Schön), Tübingen 1990, S. 446f.

befaßt."7 Der ironische Tonfall hindert nicht den Ernst der Argumentation: "Die drei Skatspielenden "unterwerfen sich" der Skatregel, sagt man, und meint damit: sie haben die ,Norm'-Maxime, daß nach gewissen Merkmalen bestimmt werden solle, ob 1. jemand »richtig« − im Sinne von 'normgemäß' gespielt habe, − 2. wer als 'Gewinner' gelten solle. An diese Aussage können sich nun logisch sehr verschiedene Arten von Betrachtungen knüpfen. Zunächst kann die "Norm": die Spielregel also, als solche zum Gegenstand rein gedanklicher Erörterungen gemacht werden. Dies wiederum entweder praktisch wertend: so wenn z.B. ein ,Skat-Kongreβ"[...] sich damit befaßt, ob es nicht vom Standpunkt jener (,eudämonistischen') ,Werte', denen der Skat dient, angebracht sei, fortan die Regel aufzustellen: jeder Grand geht über Null Ouvert, - eine skatpolitische Frage. Oder aber dogmatisch: ob z.B. eine bestimmte Art des Reizens »konsequenterweise« eine bestimmte Rangfolge jener Spiele im Gefolge haben "müßte", – eine Frage der allgemeinen Skatrechtslehre in ,naturrechtlicher' Problemstellung. In das Gebiet der eigentlichen Skatjurisprudenz gehört sowohl die Frage, ob ein Spiel als "verloren" zu gelten habe, wenn der Spieler sich ,verworfen' hat, wie alle Fragen darnach, ob in concreto ein Spieler ,richtig' (= normgemäß) oder ,falsch' gespielt habe. Lediglich empirischen und zwar näher: »historischen« Charakters ist dagegen die Frage, warum ein Spieler in concreto 'falsch' gespielt hat (wissentlich? versehentlich? usw.). Eine "Wertfrage", die aber rein empirisch zu beantworten ist, ist sodann die: ob ein Spieler in concreto ,gut', d.h. zweckmäßig gespielt hat. Sie ist nach "Erfahrungsregeln" zu entscheiden [...]".8

So lässt sich der logische Sinn der "Regel" für die Analyse des sozialen Lebens entsprechend differenzieren – ihr kommt gar ein erkenntnislogischer Sinn zu: "Der gedankliche Inhalt der Norm' ist also maßgebend für die Auslese des Begriffswesentlichen' aus der Mannigfaltigkeit von Zigarrenrauch, Bierkonsum, Auf-den-Tisch-schlagen, Raisonnements aller Art [...] und aus dem zufälligen "Milieu" des konkreten Spieles. Wir "klassifizieren" einen Komplex von Vorgängen dann als 'Skat', wenn solche für die Anwendung der Norm als relevant geltende Vorgänge sich darin finden".9 Der Normbezug des Handelns ist also der Filter, durch den die "Wirklichkeit" passieren muss, um als ein typisches Tun einer Sinnsphäre zugerechnet werden zu können. Somit ist der Regelbezug oder allgemeiner: der Bezug auf normative Ordnungen, für die Zurechnungsarbeit des soziologischen Beobachters schlichtweg konstitutiv, während der Alltagsakteur als Rechtstreuer oder als Dieb sich an der normativen Ordnung "orientiert", während der Profi im Reich des Normativen durch eine Haltung gekennzeichnet ist, die einem juridischen Universalismus frönt, der die Welt durch eine juristische Brille wahrnimmt, als das was ein zumindest potentieller juristischer "Fall" ist. "Panjurismus" hat es der Doyen Jean Carbonnier genannt. Eine wirkmächtige Figur!¹⁰ Für den homo juridicus ist die Welt, was unter Regeln subsumierbar – oder in Verballhornung einer tiefer sinnigen Bemerkung Wittgensteins – ein potentieller "Fall" ist.¹¹

⁷ Max Weber: Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre (hrsg. von J. Winckelmann), Tübingen 1973, S. 337.

⁸ Ebd., S. 337f.

⁹ Ebd., S. 340.

¹⁰ Jean Carbonnier: Flexible Droit. Textes pour une sociologie du droit sans rigueur, Paris 1971.

¹¹ Ludwig Wittgenstein: Tractatus logico-philosophicus – Logisch-philosophische Abhandlung, Frankfurt am Main 1963.

(b.) Wie kommt nun der *homo aestheticus* ins Spiel? Ähnlich wie Ellen Dissanayake in ihrem Werk über den *homo aestheticus* ausgeführt hatte,¹² scheint mir eine anthropologische Bestimmung des Menschen, die ihn zwar als Institutionen bildendes Mängelwesen zeigt, aber auf seine ökonomische Orientierung als *homo oeconomicus* reduziert, oder aber seine soziale Orientierung als *zoon politicon* in den Vordergrund stellt, oder ihn als soziologisches Konstrukt benötigt wie den zuvor genannten *homo juridicus*, der die Welt als evaluierendes Wesen erschließt, so gehört nicht nur eine noch nicht ausgesprochene religiöse Veranlagung des Menschen, sondern auch die Fähigkeit und die innere Not, sich der Welt auch in der ästhetischen Gestaltung und deren Genuss zu versichern. Ethnologie und Anthropologie liefern uns unendliche Beispiele dafür, dass dies nicht erst in den sogenannten Hochkulturen gilt.¹³ Aber viel schwieriger als den früher primitiv genannten Völkern die Kunstbefähigung zu belassen, ist es mitunter, in den Verirrungen von Kitsch, Trivialität und Trash-Kulturen noch den Widerschein einer weltdeutenden ästhetischen Praxis sehen zu wollen.¹⁴

Gestatten Sie mir eine triviale Beobachtung und Erfahrung. Auf den Okzidentalen übt nicht nur das Andere der orientalischen Welt einen besonderen Reiz aus, sondern auch die scheinbaren Nicht-Orte, die Slums, die Favelas, die hässlichen Orte der Großstadt mit vergilbten Vorhängen, die niemals zurückgezogen werden. Aber Sie werden nur sehr selten ein Fenster entdecken können, das nicht zumindest mit einer Plastikblume geschmückt ist, und in den Favelas werden die Wellbleche mit Wandschmuck und Blumen behängt, und in den "hässlichsten" Orten im Dharawi-Gebiet von Mumbai gibt es Frauen, die in leuchtende Sahris gehüllt sind und wie Königinnen einherschreiten.

Sieht man von den infamen Demütigungen in den Lagern ab, in denen man den Eingesperrten funktionsuntaugliche Instrumente in die Hand gab, um sie durch eine unvermeidliche Katzenmusik auch noch lächerlich zu machen, so wissen wir auch, wie viele in der Kunst Trost und manchmal Überlebensenergie gefunden haben. Daher zielt ja auch die völlige Entmenschlichung der Lagerstrategie darauf hin, den Menschen zum vollständigen *homo sacer* zu entkleiden,¹⁵ dem der Schmuck, nicht allein aus niederem Erwerbssinn, sondern aus dem Grund genommen wird, ihm überhaupt die Qualität des Menschlichen zu entziehen. Ältere Menschen, die dabei sind, sich aus der Welt zu verabschieden, interessieren sich von einem bestimmten Moment an nicht mehr für das Modische. Kleiderschrankbiographien einer ehemaligen Doktorandin, die sie an Orten für ältere Menschen durchgeführt hat, haben diesen Willen, sich für andere "schön" zu machen und dies für ihre Lebensgeschichte zu dokumentieren, sehr eindrucksvoll gezeigt.

Daher glaube ich auch, dass die Kunstfreiheit tief anthropologisch fundiert ist. Ob damit ein jeder die Rechte des Künstlers wahrnehmen und ein erweiterter Kunstbegriff im Sinne Joseph Beuys auch normative Folgen haben sollte, neben der ausdifferenzierten Rolle von "Kunst als Beruf",¹6 ist eine andere Frage. Aber es fällt mir ungemein schwer, dies aus der menschlichen Existenz hinwegzudenken, ohne dass wesentliche Eigenschaften des Menschen entfielen.

6

¹² Ellen Dissanayake: Homo Aestheticus. Where Art Comes From and Why, New York 1992.

¹³ Siehe dazu etwa den Überblicksband von Jeremy Coote und Anthony Shelton: Anthropology, Art, and Aesthetics, Oxford 1994.

¹⁴ Siehe etwa Gregory Fuller: Kitsch - Art. Wie Kitsch zur Kunst wird, Köln 1997.

¹⁵ Giorgio Agamben: Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben, Frankfurt am Main 2002.

¹⁶ Wie schade, dass Weber diesen Vortrag vergessen hat, zu halten.

Freilich findet sich der kategorisierende, in zahlreiche Rollenerwartungen und Konflikte verstrickte und durch Institutionen über sich hinaus getragene Mensch in einem Spannungsverhältnis zum Anderen der sozialen Vernunft, dem schon in der Favela und im Altersheim und auch in der Designausstellung eine Utilität abgeht, die aber gleichwohl zu den zweckfreien Bedingungen des Menschseins, der *condition humaine*, gehört.

II. Wahlverwandtschaften sowie Spannungen zwischen rechtlicher und ästhetischer Sphäre

Die Bestimmung des "Sinns" der Sphären von "Recht" und "Kunst" scheint in entgegengesetzte Richtungen zu laufen: Einerseits tritt "Recht" mit unbedingtem Geltungsanspruch auf für die von ihm formulierten gesamtgesellschaftlichen normativen Erwartungen. Sie sind zu ihrer Wirksamkeit, um ihre eigene "Rechtskraft" zu entfalten, symbolisch eingebettet, in Organisationszusammenhänge der Orten und Zeiten des Rechts verankert und durch eigentümliche Rituale bekräftigt, die wir Rechtsverfahren nennen. Von der "Kunst" hingegen tritt ein zunehmend individualisierter Geltungsanspruch auf, Welt zu deuten, zu repräsentieren in Bezug auf ein historisch variantes "Schöne". Auch wenn es die "règles de l'art" gibt und auch die Kunst sich an Orten, von Handwerkstätten bis zu Manufakturen, Ateliers, Galerien und Museen vollzieht, in der souveränen Verfügung über ihr symbolisches Material der Töne, Farben, Formen und Gestalten ihre Eigenart sieht und sich in Verfahren der Erzeugung von Anerkennung durch die Kunstkritik, die rituelle Transformation aus dem Alltag in höhere Sphären verwandelt: sie spielt mit anderen Möglichkeiten, erweitert Sinnbezüge, schließt Horizonte auf, lässt noch mehr möglich sein im Reich des Imaginären. 18

Im Reich des Normativen wird der Blick verengt auf die Entscheidung, zu der es nunmehr keine Alternative mehr gibt, die sich mit imperativer Macht dem Einzelnen auferlegt. Daher stellt sich die Frage: wie man überhaupt auf die Vorstellung kommen mag, das Recht mit den Künsten in Verbindung bringen zu wollen. Dass die "Kunst" im weitesten Sinne vom Recht funktionalisiert werden mag, ist zugestanden: Richter und Anwälte bedienen sich der Wortkunst, bewegen sich tanzförmig an Orten, die durch ihre Anordnung, die verwendeten Materialien und sakralartigen Arrangements Theaterbühnen gleichen und sich selbst in Emblemen der Gerechtigkeit spiegeln, die ein obiter depicta bleiben, 19 aber zum Der unabweisliche Gesamtkunstwerk des Rechts in diesem Sinne gehören. Autonomieanspruch der Künste aber steht dieser Art der Funktionalisierung entgegen. Denn die von Verwendungszwecken freigesetzte Eigengesetzlichkeit der Kunst, ihre Loslösung von moralischen Vorgaben, politischer Einvernahme und auch religiöser Indienstnahme hat erst die Kunst der Moderne hervorgebracht. So mag es zwar sein, dass ein erweiterter

Werner Gephart: Sphären als Orte der okzidentalen Rationalisierung. Zu einer vergessenen Metapher in Max Webers Rationalisierungsthese, in: Hans-Jürgen Aretz und Christian Lahusen (Hrsg.): Die Ordnung der Gesellschaft. Festschrift zum 60. Geburtstag von Richard Münch, Frankfurt am Main 2005, S. 126-151; vgl. auch Werner Gephart: Recht als Kultur. Zur kultursoziologischen Analyse des Rechts, Frankfurt am Main 2006.
¹⁸ Pierre Bourdieu: Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire, Paris 1992.

¹⁹ Peter Goodrich: Legal Emblems and the Art of Law. Obiter Depicta as the Vision of Governance. Cambridge 2014.

Rechtsbegriff, der die symbolische und rituelle Dimension des Rechtslebens in den Rechtsbegriff gegenüber einem reinen Verständnis als normativer Ordnung aufnimmt, Affinitäten, Verwandtschaften der äußerlichen Erscheinungsweise zur Kunst aufweist, aber aus dieser akzidentiellen Rolle nicht heraustritt, um in die Sphäre der Kunst selbst zu gelangen.

Sind wir daher nicht klüger beraten, Recht und Kunst von vorneherein auseinanderzuziehen, gerade um *Sphärenübergriffe*, *Sphärenfrevel* und *Sphärenvermischungen* identifizieren zu können. Diesen wohnt nämlich ein eigenes Potential der Kritik inne. Lassen Sie mich dies nur kurz plausibel machen: Wenn Recht ästhetisiert wird, landen wir im Kitsch oder im Rechtsfaschismus, der Erzeugung eines mehr oder minder geschmackvollen schönen Scheins der rechtlichen Wirklichkeit, in der die Wahrheitssuche oder die Verfolgung der Idee einer Gerechtigkeit oder der faktischen Ordnungsbildung einer ästhetischen Logik unterstellt wird. Wenn das Recht nicht nur die Eigentumsrechte der Künstler als geistiges Eigentum schützt, sondern den Kunstinhalt verbindlich vorgibt oder als Zensur herausselegiert, dann wird die Kunst unmöglich: ein Sphärenfrevel. Und wenn die Künstler nicht mehr wissen, ob sie eigentlich als Richterpriester im Reich des Normativen wirken oder Richter nicht mehr sicher sind, mit ihren feinsinnigen Analysen und ihren Wortkünsten die wahren Poeten zu sein, denen das Versmaß wichtiger wird als die Einhaltung der Verfahrensregeln, dann ist das Recht in Gefahr.

III. Provenienzforschung und Kunstrecht im Lichte des *Law-as-Culture-*Paradigmas

1. Zu den eigenen Normativitäten von Provenienzforschung und Kunstrecht

Aus dem ersten Kollegjahr hatte sich die Einsicht ergeben, dass ein mehrdimensionaler Rechtsbegriff aus den Verengungen einer rein juridisch-okzidentalen Selbstbeschreibung als Normenordnung herauszuführen vermag, indem eine symbolische Dimension der Darstellung und des Appells an das Rechte und Gerechte im stellvertretenden Zeichen erfasst wird, der Bändigung der efferveszenten Kräfte von Zorn und Rache in der Ritualisierung durch Verfahren Raum gegeben wird und die deontischen Kräfte in Gerichtsorganisation und Rechtsgemeinschaft gebündelt werden. Was bedeutet diese Problematisierung von Normativität für unser Beobachtungsfeld?

(a.) Die Objekte der Provenienzforschung sind Teil der Dingwelt. Ihnen ist eine doppelte Normativität eingeschrieben: sie tragen ihre Identitätsmarken auf dem Rücken, in der Materialität der Keilrahmen, sind "gezeichnet" von Künstlern und von Sammlern, sind Träger von Geschichten, Herkunftsnarrationen und auch Mythen. In der "découpage de l'objet", wie

8

²⁰ Zur Metapher der Sphäre siehe Werner Gephart: Sphären als Orte der okzidentalen Rationalisierung, S. 126-151.

es Durkheim so eindrücklich benannt hat,²¹ dem Herausschneiden der soziologischen Tatbestände, um sie dem Skalpell des soziologischen *Vivisecteurs* auszusetzen, gab es von Beginn an eine juridische Einfärbung auf Tatbestände normativen Charakters.²² Dies aber schließt gerade die Dingwelt nicht aus, zumal Durkheim zugleich fordert eben diese Tatbestände wie Dinge, "comme des choses" zu behandeln.



Abb. 3: Werner Gephart, Émile Durkheim (mit unterlegter Schrift), 2000.

Als Chosismus diskreditiert, treten die Dinge erneut in

Wahrnehmung: Bruno Latour hat die Artefakte, nach Marcel Mauss, der die Gabe und die Gegengabe auch in ihrer Materialität analysiert hatte, wiederentdeckt und sie gar in ein Parlament der Dinge platziert,²³ jedenfalls die eindeutigen Grenzziehungen zwischen Dingund Lebenswelt eingerissen, während Arjun Appadurai gar das soziale Leben der Dinge, "The Social Life of Things" entdeckt, ²⁴ so wie Eugen Ehrlich einmal dem vermeintlich toten Buchstaben des Gesetzes das "lebendige Recht" entgegensetzte. Anne Higonett hat hieraus die Konsequenz für die Provenienzforschung gezogen, nämlich das "Social Life of Provenance" in Augenschein zu nehmen. Danach entfaltet die Provenienz eine Eigendynamik der Wertgestaltung, aber auch der sozialen Bedeutungsverschiebungen für seinen Eigentümer bzw. denjenigen, der über seinen Besitz verfügt.²⁵

²¹ Werner Gephart: Traces of the Sacred Lost. Essays on Law, Culture and Religion, [Schriftenreihe "Recht als Kultur", hrsg. von Werner Gephart] Frankfurt am Main 2016 (in Vorbereitung).

²² Hierzu systematisch siehe Werner Gephart: Gesellschaftstheorie und Recht. Das Recht im soziologischen Diskurs der Moderne, Frankfurt am Main 1993, sowie ders.: Social Theory, Law and the Sacred. Readings in Durkheim's Theory of Normativity, Frankfurt am Main 2016 (im Erscheinen).

²³ In deutscher Sprache siehe Bruno Latour: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft, Frankfurt am Main 2010; ders. Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie, Frankfurt am Main 2008

²⁴ Arjun Appadurai (Hrsg.): The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective, Cambridge 1986.

Anne Higonett: Afterword. The Social Life of Provenance, in: Gail Feigenbaum und Inge Reist (Hrsg.): Provenance. An Alternative History of Art, Los Angeles 2012, S. 195-210. Inwieweit wir nun diese Objekte als Aktanten verstehen wollen und ihnen autonome Handlungsmächte zuschreiben, führt nicht nur in Objektmagie, sondern komplexere Fragestellungen, die wir einmal mit Bruno Latour für die Provenienzforschung im Käte Hamburger Kolleg "Recht als Kultur" in der Zukunft diskutieren sollten.

Kunstgeschichtlich betrachtet ist der Weg von der Genese des Werkes bis zu seiner auch wertmäßigen Geltung steinig genug: der Mäzen mag eine anstoßende Rolle gespielt haben, die Momentaufnahme der künstlerischen Produktion, idealiter erfasst in einem Willensakt des Autors, den wir in vergleichbarer Weise dem Gesetz unterstellen, im Prozess der Distribution und Konsumtion aber verschiebt sich sein Sinn noch weiter, was eine Rezeptionsästhetik (im Sinne von Robert Jauß²⁶) für die Deutung des Kunstwerks fruchtbar zu machen sucht, während sich der interpretierende Jurist mit einer "objektiven Auslegung" plagt, die sich im Horizont des Wertewandels zwangsläufig verschiebt und bei Oevermann, dem Methodologen der Sozialwissenschaften, als "objektive Hermeneutik" wiederkehrt.²⁷

Dass es juristische Fragen geben muss, die eindeutige Zurechnungen der Objekte zu Inhabern ermöglichen, also Eigentumsrechte begründen, liegt auf der Hand. Dass der Vorgang des Erwerbs und der Wertermittlung im Tauschvorgang, sobald das Kunstwerk zur Ware wird, zwangsläufig auftreten, wird uns Benjamin Raue an einem schönen Beispiel erläutern. Wie aber die scheinbar einfache Frage, was ist "mein" und was ist "dein", eine im Kindergarten doch ziemlich eindeutig zu beantwortende Frage, zu den Eigentumsverhältnissen an Schüppen und Schaufeln, stellt sich eben deshalb als schwierig heraus, weil den Objekten ihre eigentumsrechtliche Stellung nicht eindeutig eingeschrieben ist.²⁸ Daher stellen die Kunstwerke eine große Versuchung dar, für Banditen, Fälscher, Kunsträuber, Geldwäscher und eine ganze Liste an ehrenwerten Mitgliedern der Gesellschaft, denen man diese Kunstliebe, wenn Sie mir diese ironische Bemerkung erlauben, gar nicht zugetraut hätte!

Wenn man in Deutschland über Provenienzforschung spricht, kann man dies nicht in völliger Unschuld tun: denn einerseits lag der Verfemung der Kunst der Moderne unter nationalsozialistischer Herrschaft eine eigene Provenienzanalyse zugrunde, der eine paradoxe und tragische Nähe zur perversen Ahnen- und Stammbaumforschung der Nazis eigen ist: Denn es war ja gerade die Kontamination mit falschem Schöpferblut, das den diffamierten Kunstwerken den Stempel der jüdischen "Entartung" aufgedrückt hat.²⁹

²⁶ Hans Robert Jauß: Die Theorie der Rezeption – Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte, Konstanz 1987

²⁷ Ulrich Oevermann et al.: Die Methodologie einer "objektiven Hermeneutik" und ihre allgemeine forschungslogische Bedeutung in den Sozialwissenschaften", in: Hans-Georg Soeffner (Hrsg.): Interpretative Verfahren in den Sozial- und Textwissenschaften, Stuttgart 1979, S. 352-434.

²⁸ Was diese schwierige Beweislage nach den Washington Principles bedeutet, hat Matthias Weller erläutert! Siehe dazu Matthias Weller: NS-Raubkunst: Verantwortung wahrnehmen – Beobachtungen zur Konferenz der Stiftung Preußischer Kulturbesitz am 11. und 12. Dezember in Berlin, in Kunstrechtsspiegel. Magazin des Instituts für Kunst und Recht IFKUR e.V. 1/2009, S. 32-38.

²⁹ Uwe Fleckner: Marketing the Defamed: On the Contradictory Use of Provenances in the Third Reich, in: Gail Feigenbaum und Inge Reist: Provenance. An Alternate History of Art, Los Angeles 2012, S. 137-153.





Abb. 4: "Dada Wand" in der Ausstellung "Entartete Kunst", München, 1937.

Abb. 5: "Führer durch die Ausstellung Entartete Kunst", Berlin, 1938.

Die Washingtoner Erklärung von 1998 erlegt Behörden, Museen und wohl auch Privaten die Pflicht auf, der Provenienz ihrer Schätze nachzugehen, die von den Nationalsozialisten auf unrechtmäßige Weise beschlagnahmt wurden, um Restitutionen auch unter schwierigen Beweislagen ihrer Herkunft, dem Auffinden der Erben und der Zusammenführung von Ergebnissen in einem Zentralregister zu ermöglichen. Ein normativer Forschungsauftrag, der Bewusstsein der Differenz der Rechtskulturen, unterschiedlichen Eigentumsordnungen, Verjährungsregelungen usf. eingegangen wird! Als Sollvorstellung und die Beweisprobleme antizipierend, wird ein struktureller Auftrag formuliert, auch an die Hüter der ästhetischen Werte: die Museen. Der normative Sinn liegt darin, den rein "formalen" Charakter zivilrechtlicher Zurechnungen mit Hilfe einer Art von kollektiver Verantwortung für die Wiederherstellung einer gerechten Verteilung der Dingwelt zu überwinden. Damit wird "Provenienzforschung" Teil eines kollektiven Gedächtnisses einer Unrechtsgeschichte, die nicht nur Menschen vernichtet, sondern die Dingwelt auf den Kopf gestellt hat, indem sie die ästhetische Moderne zu vernichten suchte und die ihr genehme traditionale Kunst sich einverleibte und in ihren eigenen Künstlerfiguren zum Teil groteske Werke entstehen ließ, von denen ich bedaure, dass sie zu selten – zu pädagogischen Zwecken und solchen der Dokumentation kunstgeschichtlicher Verirrungen, auch zugänglich sind.³⁰

Aber wie kommt es, dass diese Art von Provenienzfragen mit Unrechtsgeschichten verbunden ist? Sind die Raubzüge der südamerikanischen Diktatoren, der großen Kolonialreiche, die eine Elfenbeinmaske aus dem Hof von Benin aus dem 16. Jahrhundert ins Moma gespült hat, der napoleonischen Provokationen, nicht nur in die Moschee von Kairo per Pferd einzureiten, sondern sich die ägyptischen Kunstschätze einzuverleiben, um gleichzeitig das größte Kodifikationswerk aller Zeiten, den Code Napoléon zu errichten?

³⁰ In diesem Kontext ist beispielsweise darauf hinzuweisen, dass George L. Mosse, der brillante Analytiker des Nationalsozialismus, über eine umfängliche Sammlung von "Nazikunst" verfügte.

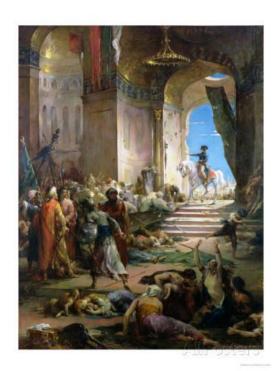


Abb. 6: *Henri Leopold Levy*, Napoleon Bonaparte in the Grand Mosque at Cairo, 1890.

Ist der normative Auftrag an den Provenienzforscher, sind die Methoden der Beweisführung, die narratologisch erwarteten Erzählketten von gleicher Natur, wie die Analyse des Verbleibs der Kunstschätze Chinas, wie sie Tschiang Kai Tschek nach Taiwan verbracht hat, wie sie vom Russischen Reich und der Sowjetunion angeeignet wurden oder auch im Zuge militärischer Operationen der Amerikaner sowie der mit Kriegseintritt erfolgten Sequestierung von Kunstwerken im Besitz von Kunsthändlern, die den Nazis nahestanden, in den USA selbst (man denke an Karl Bucholz) erfolgten,³¹ sind hier die methodischen Problem der Provenienzforschung völlig anderer Natur? Oder auch die Selbstausbeutung einer Kultur, wenn man im Palast Ben Alis in La Marsa wertvolle antike Säulen aus Carthago als Stützen der Bidets auffand? Lässt sich dies als Biographie der Dinge eruieren, als Folge von Ereignisgeschichten oder brauchen wir, in der Sprache der Historiographen, nicht minder: strukturgeschichtliche Ansätze?

Das Law-as-Culture-Paradigma, das zugleich nach einer symbolischen Funktion fragt, scheint mir auch insofern nützlich als es ja in der Tat immer wieder kritische Stimmen gibt, die auch die Bemühungen, aus dem Gurlitt-Erbe Geschichten der unrechtmäßigen Aneignung herauszufiltern, als symbolische Provenienzrituale charakterisieren, während nach der – und warum sollte man diese Parallele eigentlich nicht ziehen? Entnazifizierung verdächtiger Bestände der Verdacht des berüchtigten "Persilscheins" haftet, als sei gerade ein Purifikationsritual erfolgreich abgeschlossen.

-

³¹ Uwe Fleckner: Marketing the Defamed, S. 137-153.



Abb. 7: Haus des Kunstsammlers Cornelius Gurlitt in Salzburg-Aigen.

(b.) Für die Fragen des Kunstrechts schließen sich aus der Beobachterperspektive des *Law-as Culture*-Paradigmas folgende Fragen an: Macht es Sinn, eine eigene Subdisziplin auszurufen, die sich "Kunstrecht" nennt? Oder handelt es sich um eine sogenannte "Querschnittsmaterie"? Wie viel Systematizität will man der Materie auferlegen? Hat man nicht einfach die Vielzahl von Kunstbegriffen in Rechnung zu stellen, die im Steuer- und Zollrecht anders geartet sind als im Recht der Künstlersozialversicherung, im Arbeits- und Tarifrecht und im Urheberrecht jeweils anders akzentuiert sind, aus guten teleologischen Gründen, solange sich diese Begriffe im Rahmen des Grundrechtsverständnisses des Art. 5 GG bewegen? ³²

Nicht jede Regionalontologie lässt sich in ein eigenes Rechtsgebiet überführen. Wenn wir uns andererseits daran erinnern, welche wissenschaftsgeschichtliche Rolle die Untersuchung von Lothmar über den Arbeitsvertrag für die Konstitution des Arbeitsrechts hatte,33 dann muss man auch dem wissenssoziologischen Verdacht gegenüber, dass es bei der Erfindung neuer Disziplinen um reine Rechtsmoden oder Stellenbeschaffungsstrategien ginge, kritisch bleiben. Allein anstehenden Themen der Risikoverteilung Informationsungleichgewichten im Kunsthandel können wir als Problem der Vertragsgerechtigkeit ohne Schwierigkeiten im weiten Feld einer kunstbezogenen Jurisprudenz verorten, ganz ebenso wie das Problem der Restitutionsansprüche oder der Fragen von Definitionsmacht in der Konkretisierung des Werkbegriffs, oder der rechtsvergleichenden Analyse zur Haftung des Kunstexperten, den man in Frankreich schärfer angeht als in Deutschland, wo man aber denjenigen, der einen vermeintlichen Albers nicht "prima vista" bereits als Fälschung ausgeschlossen hat, sogleich in Verdacht setzt. Die Verflechtung mit europarechtlichen Anforderungen und völkerrechtlichen Kontexten führt ja auch eher zu einem fragmentierten Bild des komplexen Regelungsgegenstandes derjenigen Objekte, Personen und Institutionen, die von der Aura des Kunstwerkes infiziert werden. Die "Aura" führt mich zu der zweiten Dimension der im Kolleg entwickelten Rechtsanalyse als Kulturforschung, nämlich zur Beziehung von rechtlicher und religiöser Sphäre.

13

 $^{^{32}}$ Sophie Lenski: Die Kunstfreiheit des Grundgesetzes, in: JURA - Juristische Ausbildung. Band 38, Heft 1, Seiten 35-44.

³³ Philipp Lotmar: Der Arbeitsvertrag nach dem Privatrecht des Deutschen Reiches, Leipzig 1902.

2. Provenienzforschung: Das Kunstrecht und das Heilige

Die schon früh formulierte Vermutung, dass "Recht" auch in der Moderne erst durch sein Widerlager der 'Religion' seine je konkrete Gestaltung erfährt, wird immer wieder bestätigt. Die deontische Kraft des modernen Verfassungsstaates lässt sich durch den Verweis auf zivilreligiöse Fundamente nicht einfach auflösen. Den Spuren des verlorenen Heiligen im Recht nachzugehen,³⁴ ist aber nicht nur einer religiösen Melancholie geschuldet, sondern trägt zur Aufklärung über die gefährliche Illusion des Säkularismus bei, die sich vermeintlich vom Heiligen verabschiedet habe.



Werner Gephart, Geltungsart (Recht und Religion), 2012.

Dazu sind eingangs einige Überlegungen zum Verhältnis von ästhetischer und religiöser Sphäre nötig, die auch eine moralisch-rechtliche Dimension einschließt. "Das älteste Systemprogramm" des deutschen Idealismus formuliert den Traum einer Versöhnung von Kunst, Moral und Religion, wie er im Zeitpunkt seiner Entstehung (1796/97) vor über zweihundert Jahren bereits ausgeträumt war: 35 Aus der Religionskritik der Aufklärung war der sterbende Gott nur als absolute Freiheit, als Chiffre der Autonomie, zu retten gewesen, der sich in der "Idee der Schönheit" verkörpert, die zugleich Lehrerin der Menschheit sei. Nur wenn die Ideen in dem Sinne ästhetisch werden, sinnliche Anschauung gewinnen, werden sie eine neue Religion begründen, die der Vernunft das Gewand der neuen Mythologie verleiht, so lässt sich die Ästhetik resümieren. Nur, um welche Ideen sollte es hier gehen und inwiefern sollte gar Vernunft befördert werden? Sitzen wir nicht doch einem sehr vordergründigen und oberflächlichen Verständnis von Religion und Ästhetik auf, das der bloßen Oberfläche einen nichtexistenten Untergrund zuspricht, Pseudoreligiosität mit Pseudoästhetik im Medium des

³⁴ Werner Gephart: Traces of the Sacred Lost.

³⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel/ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling und Friedrich Hölderlin (zugeschrieben): Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus, in: Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke. Band 1, Frankfurt am Main 1979, S. 234-237.

quasireligiösen Kitsches eine groteske Synthese eingehen lässt? Und hierfür gestatten Sie mir einen Exkurs:

Exkurs über die Christus-Darstellung mit elektronischer Herz-Jesu-Beleuchtung

Im Schaufenster eines Bonner Kultgeschäftes, das sich auch noch "Moderne Zeiten" nennt, sind Madonnenfiguren und Christus-Darstellungen aus Gips in unterschiedlichen Größen, wie sie nur in Devotionalienläden und dann vorwiegend in den südlichen Geltungsgebieten des Katholizismus zu finden sind, mit elektrischer Herz-Jesu-Beleuchtung in die erste Reihe des Schaufensters gestellt. In einem auch ästhetisch "modernen" Katholizismus ein religiöser Anachronismus, erzeugt der verfremdende Kontext ironische Distanz, zugleich in der Weihnachtszeit zumindest eine Wiedererkennungschance. Ohne in die Zone des Blasphemischen zu rücken, werden Christus, Marien- und Heiligenfiguren als Objekte eines Kultes der inhaltlichen Unverbindlichkeit angepriesen. Nicht einmal die Provokation des Anti-Religiösen mobilisieren sie. Der Stadtdechant ist bis heute nicht eingeschritten. Sie sind zur bizarren Ausfüllung von Raumlücken degeneriert, in die man ebenso eine Venus von Milo, einen Plüschleoparden oder einen Gartenzwerg stellen könnte. Genau dies sind übrigens die Skulpturenobjekte, mit denen die Marien- und Christusfiguren um Kaufentscheidungen konkurrieren. Es geht nicht einmal mehr darum, ob in Zeiten der religiösen Unverbindlichkeit, die Religionen ihre Angebote wie in einem Gemischtwarenladen anbieten: die religiösen Objekte sind endgültig in der Warenauslage der Kultobjekte des profanen Alltags der "Modernen Zeiten" gelandet. Aber gibt es nicht doch Ernsteres zu vermelden, zum Beispiel Joseph Beuys?

Zweiter Exkurs: Die Sakralisierung von Fett und Filz im Ritual charismatischer Inszenierung (Joseph Beuys)

Für den Künstler reicht die religiöse Thematik in die Zeit bei Mataré, dessen Meisterschüler er war: Beuys setzt das Mosaik für die platte "Das brennende Köln" der Pfingsttür am Südportal des Kölner Doms. Ebenso leiht Beuys bei dem Grabmal des rheinischen Expressionisten Heinrich Nauen seine materialsensible Hand. Ein hohes Grabkreuz für einen Düsseldorfer Kaufhausbesitzer wird zwar ausgeführt, aber nicht aufgestellt³⁶. Der Mitarbeit am Westfenster des Aachener Domes 1952 gesellen sich weitere Arbeiten der Sakralgebrauchskunst hinzu: im Katholizismus des Niederrheins wurzelnd entwarf Beuys Leuchter, Taufbecken, ein Weihwasserbecken, Serien von diversen Kreuzformen, zunächst durchaus in der Tradition, dann aber mit einem spektakulären, den späteren Gestus vorwegnehmend "Christus in der Dose", nämlich in der Zigarettenschachtel aus Plastilin oder Kitt hergestellt. Der Meister der Sakralisierung der Alltagsgegenstände und Materialien von Filz, Fett und Honig war also mit den sakralen Objekten einer traditionellen Liturgie – im Klima eines nach äußerer und innerer Zerstörung, sowie schuldhafter Verstrickung nach neuem Sinn suchenden Katholizismus – bestens vertraut.

Wie kommt es zum Aufbau einer neuen Liturgie, neuer religiös-ästhetischer Ideen, Kommunikationen und einer eigenen Organisation? Nicht nur im plastischen Frühwerk von

³⁶ Heiner Stachelhaus: Joseph Beuys, Düsseldorf 1987, S. 40.

Beuys, sondern auch in den geistigen Wurzeln seiner Arbeit sind die religiösen Bezüge sichtbar, noch vor der biographischen Erfahrung des Absturztraumas eines Kampffliegers in Sibirien, wenn Beuys in Russland notiert: "Werk der Liebe/An der Erde Menschen, Tiere, Pflanzen/ Berge, Ströme, Winde, Lichter/ die aufbrechend uns gleichen/ genügen Zeichen, Auf uns Christenheit herab/ Aufbrechen durch die Christusmacht in mir/ Aufblicken als neues Wesen..."³⁷ usf. Zeitweilig hat Beuys sich intensiv für die Rosenkreuzer interessiert, was ihn mit Yves Klein verbindet.

Neben unmittelbar der christlichen Dogmatik zuzuordnenden Lehrgebäuden hat Beuys sich für die Lehren Steiners und hierüber mit "Goethes Weltanschaung" befasst, was nicht nur für einen gewissen Pantheismus verantwortlich gewesen sein mag und die ökologischen Spuren im Werk von Beuys ideengeschichtlich verstehen hilft, sondern auch seinen Anspruch einer Versöhnung von Wissenschaften des Geistes und der Natur, der Kunst und der Religion liefert. Goethe hat Beuys aber auch insofern tiefer als andere verstanden, als er in ihm auch einen "Gesellschaftsforscher"38 sehen konnte: die "Dreigliederung des sozialen Organismus" wie ihn Steiner aus Goethe herausliest, ist zugleich die Denkgrundlage des von Beuys sogenannten "erweiterten Kunstbegriffs". Insofern als Beuys nicht nur mit Materialien der Natur, Fett Filz und Honig arbeitet, sondern diese in einen organologischen, dynamischen Zusammenhang stellt, etwa die Honigpumpe und in einer rituellen Inszenierung – sei es in der "Heimholung des Joseph Beuys 1973" in einem Einbaum über den Rhein, oder der Amerikainszenierung mit Kojote in "I like America and America likes me" (New York 1974 23.-25. Mai) als mehr oder minder guter Hirte ("die Christusmacht in mir") – dessen Gemeinde schließlich über den Kreis der charismatisch beschienenen Jünger hinaus die Weltgemeinschaft des erweiterten Kunstbegriffs erfasst, in dem ein jeder ein zumindest potentieller Künstler ist. Damit scheint das Geniekonzept der traditionellen Moderne insbes. auch in der Gestalt der idealistischen Theorie der Kunst als Religion abgelöst. Schöpferqualität gilt es auch für Beuys zu mobilisieren: "Die Schöpfung kann mich mal – der Mensch ist der Schöpfer selbst."39 In radikaler Weise kehrt der Autonomiegedanke wieder, der nun zwar nicht mehr nur dem Geniekünstler zugesprochen wird, ein solcher aber, dem gleichwohl die "Qualität eines Gottes" zukommen müsse.

-

³⁹ Stachelhaus: Joseph Beuys, S. 88.

³⁷ Ebd., S. 50.

³⁸ Werner Gephart: Goethe als Gesellschaftsforscher. Und andere Essays zum Verhältnis von Literatur und Soziologie, in: Gesellschaft und Kommunikation. Soziologische Studien, Bd. 5, Münster 2008.



Abb. 9: Joseph Beuys, I like America and America likes Me, New York 1974.

Schließlich wird den von Beuys verwendeten Materialien eine Art "Naturheiligkeit" zugesprochen, die aus ihrer tiefen biographischen Verwurzelung im sibirischen Absturztrauma eine scheinbar rein subjektive Bedeutung der Rettung durch die Tartaren nunmehr ins Allgemeine seiner Wärmelehre als einer universalen "Heilkunst" transformiert. Mag man noch die Gegenstände der Alltagswelt, als organische vielleicht eher ekelerregende organische Stoffe, in die Sphäre der Kunst transformiert sehen durch den Akt der Formung als "Filzanzug" oder filzbezogener und dadurch hochgradig verfremdeter Liegestuhl, so tragen die Qualitäten des Herstellers der "sozialen Plastik" und der szenische Kontext dazu bei, das religiöse Paradigma nunmehr auf einer zweiten Stufe anzuwenden: Der zum Schamanen stilisierte Beuys, der sich mit immer gleicher Anglerweste, weißem Hemd, Jeans und Filzhut, ein Schamane der Spätmoderne, der – wie wir heute wissen – seine traumatische Verletzung und seine Selbstheilung aus tiefster Depression als biographisches Erlebnis konstruiert hat und schließlich nicht einmal der Aura des Museums oder der Galerie bedurfte, um den Wald oder die Natur zum Ort der Geburt der Kunst aus den puren auratischen Kräften seines Erzeugers an eine Gemeinschaft zu vermitteln, die wir ohne denunziatorische Untertöne einer antireligiösen Aufklärung als "Gemeinde" bezeichnen müssen. Nicht nur der Ideengehalt also verdankt sich religiösen Ursprüngen – christlichen und solchen der Naturheiligkeit – die Kommunikation des Kunstwerks vollzieht sich in den Formen des religiös begründeten Rituals, das in einer religiösen Gemeinschaft die Differenz von heilig/profan und Kunst/Nichtkunst stabilisiert. Damit verschwimmt – im erweiterten Religionsbegriff des Durkheimismus, auf den erweiterten Kunstbegriff von Beuys angewendet - die Grenze von Religion und Kunst. Erst recht aber greift auf einer zweiten Ebene der Arretierung der ästhetischen Bewegung und ihrem Einfangen im heiligen Ort des Museums ein Sakralisierungsprozess, der die gewöhnlichen endlichen Gegenstände des Alltags, des fettbeschmierten Stuhls und des Hundeschlittens oder auch die geniale Capri-batterie in die außerweltliche Sphäre der unendlichen Bedeutungen katapultiert. In dieser Erlösungsreligion der ästhetischen Weltheilung hat das Leiden eine zentrale Bedeutung: Erlösung ist nur durch künstlerisches Handeln möglich, das die Differenz von Erwählten und Nichterwählten,

Professionellen und Laien einebnet. Es enthält das paradoxe Versprechen, die eschatologische Erwartung einer Verstehbarkeit der Welt im Medium einer Kunst, die vielen unverständlich bleibt.

Dass die Kunst ein den Religionen konkurrierendes Angebot zur Flucht aus dem Leiden auch an der Gesellschaft macht, können wir nun mit Weber weiterdenken; ob sich über die Alltagswelt ein Schein des Schönen gießt, der auch die Rede, das Bankhaus, den Rechtstext oder das Gerichtsgebäude in eine Wort, Wirtschafts- und Rechtsästhetik hüllt, wie der generelle Ästhetikverdacht eines Simmel suggeriert, kann wohl nicht nur danach entschieden werden, wie wir diese Wirklichkeit in den "Schraubstock" der Begriffe Kunst und Religion zwängen.⁴⁰ Es hat wohl auch damit zu tun, ob *wir* über ästhetische Erfahrungen verfügen, die sich einer religiösen Hermeneutik offenbaren.

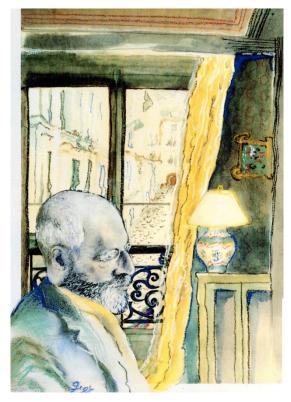


Abb. 10: Werner Gephart,
Der soziologische Blick oder Simmel in Paris,
1997.

Gestatten Sie mir einen kurzen Blick auf ein verblüffendes Projekt der "Sphärenvermischung", die Düsseldorfer Altäre-Ausstellung. Zur Eröffnung des neuen "museums kunst palast" holte dessen damalige Generaldirektor Jean-Hubert Martin Altäre, Priester und Künstler aus aller Welt nach Düsseldorf, um nicht Versatzstücke von Altarkonstrukten, sondern um sie als *res sacrae* in die Museumswelt zu holen. Der Generaldirektor entscheidet sich gegen Künstlerstars. Stattdessen produziert er ein multikulturelles Spektakel, das neben beinahe 70 Altarbeispielen auch Schöpfer und Benutzer der Stätten in Szene setzt.

Diese Ausstellung hat eine Fülle von kunsttheoretischen und religionswissenschaftlichen Fragen aufgeworfen: einerseits wird nicht das "Heilige" auf unzulässige Weise, nahezu

-

⁴⁰ Georg Simmel: Soziologische Ästhetik (hrsg. von K. Lichtblau), Wiesbaden 2008.

blasphemisch profaniert, ohne dabei die Regeln der Entsakralisierung einzuhalten, wie sie das kanonische Recht vorsieht, oder wird die ästhetische Sphäre in allzu banaler Weise in den Strudel der Transzendenz gerissen, wenn sie nicht nur Kunstwerke, sondern veritable Heiligtümer in ihrem Tempel beherbergt, der seine metaphorische Unschuld als Kunsttempel offenkundig verloren hat? Wir werden auf das Museum zurückkommen!

3. Provenienz und Kulturgüterschutz unter Bedingungen der Globalität

In der Law as Culture Perspektive lässt sich die globale Verflechtung nationaler Rechtsordnungen in der folgenden Weise zum Ausdruck bringen: Erst wenn das Recht aus partikularen und lokalen Geltungszusammenhängen herausgelöst wird und als ein die nationalstaatlichen Grenzen überschreitende normative Kraft beweglicher "judicioscapes" oder gewillkürter transnationaler Normsetzungen begriffen wird, ist auch Recht "global" gedacht.



Abb. 11: Werner Gephart, De quelques formes primitives de classification (Durkheim und Mauss), 1999.

Provenienzforschung im nationalen Rahmen treiben zu wollen, wäre völlig absurd. Ist doch die Zirkulation der Güter ein Träger transnationaler Bewegungen gewesen, lange bevor wir eine "Moderne", eine "zweite Moderne" oder das "globale Zeitalter" ausgerufen hatten. Stile und ästhetische Moden sind immer vom Reiz des Anderen, und insbesondere der anderen Ästhetik geprägt gewesen, so dass wir den Chinoiserien und Japonismen eindrucksvolle Hybride der Globalgeschichte verdanken, ebenso wie wir den Impressionismus in Japan zu gelernt haben, deren weitsichtige Sammler bedeutende zusammengestellt haben.⁴¹ Globalisierung meint aber nicht nur die räumliche und zeitliche Verdichtung von Informationen und Kommunikationen, sondern auch die damit einhergehenden Devianzrisiken. Dass der Krieg ein Globalisierungsbeschleuniger ist, wie die Umtaufung vom "Großen Krieg" zum "Weltkrieg" belegt, wird zunehmend in der Geschichtsforschung aufgenommen.

⁴¹ Siehe hierzu etwa die Ausstellung in der Bundeskunsthalle Bonn: Japans Liebe zum Impressionismus Von Monet bis Renoir 8. Oktober 2015 bis 21. Februar 2016.

Die historisch einmalige "Ausplünderung der jüdischen Bevölkerung" in der Dimension des Nationalsozialismus ist nur in globalen Auswirkungen auch zu fassen. Denn, wie es Parzinger so eindeutig formuliert, "der massive rechtswidrige Entzug von Privateigentum im Kontext von Diskriminierung, Entrechtung, Verfolgung und letztlich Vernichtung durch das NS-Regime" verlief parallel zur weltvernichtenden Eroberungsstrategie des Regimes: ein Globalisierungsphänomen ohne Zweifel!

Aber auch die Frage nach kolonialer Fremdherrschaft in Afrika, Asien und Ozeanien schlägt sich in den großen Sammlungen wieder. Wie gelangte die Unzahl an Objekten während des Deutschen Kaiserreichs unter anderem in die Königlichen Sammlungen von Berlin? Dies war Gegenstand einer kleinen Anfrage der Abgeordneten Clara Herrmann, wie Sie wissen und wurde auch von der Senatskanzlei am 23. Juli 2013 beantwortet. Wie der Stand der versprochenen Provenienzforschung inzwischen ist, weiß ich nicht, ich bin aber sicher, dass die Biographie der Objekte zugleich Strukturgeschichten erhellen wird, die den kolonialen Anteil dieser Globalisierungsgeschichte – unter postkolonialen Vorzeichen – zeigen wird. Die Debatten um das Humboldt-Forum haben auch gezeigt, wie viel aufgestauter Ärger auch noch weiter in der Luft liegt: Kwame Opoku schreibt empört über das Beschweigen der verlorenen Objekte des früheren Königreichs Benin (Nigeria): "When Nigerians and other Africans ask fort he return of their cultural objects, there is silence or denial. After a while, the holders declare that nobody has ever asked them to return the items. The Africans ask again and there is silence or further denial. How long will this play go on?".⁴⁴

Muss die Ethnologie oder das beherbergende Museum sich also schämen, wie Karl-Heinz Kohl polemisch fragt? Und die Antwort liegt auf der Hand: nicht der unangenehmen *political correctness* nachgeben, sondern die Objekte Botschafter ihrer Kulturen sein lassen. Provenienzforschung ist daher nicht nur in die politische Geschichte einer Kultur eingebettet, sondern vermag Träger einer Erinnerungskultur zu werden, die das koloniale Erbe aus der Amnesie entlässt, um etwa den ersten Genozid in der deutschen Kolonie Westafrika nicht nur anzuerkennen, sondern auch in seinen materiellen Überresten aufzuarbeiten. Die Bezeichnung der Forschungsstelle "Hamburgs (post)koloniales Erbe/Hamburg und die frühe Globalisierung" gibt diesen Zusammenhang bereits wieder. Gleichwohl scheint die Gegenwart nicht weniger beunruhigend. Schon im Jahre 2004 liefert das "Oriental Institute

⁴² Hermann Parzinger: Folgen des zweiten Weltkrieges für Kunst- und Kulturgüter, in: Aus Politik und Zeitgeschichte (APuZ 36-37/2009), S. 39-46, hier S. 39.

⁴³ Abgeordentenhaus Berlin: Drucksache 17/12 360. Kleine Anfrage der Abgeordneten Clara Herrmann (GRÜNE) vom 28. Juni 2013 (Eingang beim Abgeordnetenhaus am 01. Juli 2013) und Antwort (Postkoloniale) Auseinandersetzung mit dem Humboldt Forum.

⁴⁴ Kwame Opoku: Did Germans Never Hear Directly or Indirectly Nigeria's Demand for Return of Looted Artefacts? 2013, siehe unter: http://www.no-humboldt21.de/information/nigeria/ (letztmals 10.06.2016).

⁴⁵ Kohl, Karl-Heinz,: Muss die Ethnologie sich schämen? In Berlin werden Forderungen laut, bei der Gestaltung des Humboldtforums solle auf Artefakte aus indigenen Kulturen verzichtet werden, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 17. September 2014, S. N3.

⁴⁶ Siehe den Beitrag von Jürgen Zimmerer: Kulturgut aus der Kolonialzeit – ein schwieriges Erbe? in: DEUTSCHER MUSEUMSBUND (Hrsg.), Museumskunde, Band 80, 2/2015, Berlin 2016, S. 22-25; siehe auch: Dominik Pfeiffer: Kolonialismus und Kunstraub. Konturen einer postkolonialen Perspektive auf die Restitution von Kulturgütern, in: Forum Recht, 03/2015, S. 84-86.

Museum of the University of Chicago" einen erschütternden Bericht mit dem eindrucksvollen Titel: "Catastrophe! The Looting and destruction of Iraq's past." ⁴⁷

Aber welche Art von rechtlicher Beachtung finden systematische koloniale Raubzüge im globalen Süden und die gewalttätigen Plünderungen. Wie könnte Rückgabeforderungen überhaupt die Einrede des rechtmäßigen Erwerbs entgegengesetzt werden? Wenn ich diese Fragen stelle, habe ich keine Parteinahmen im Sinne, für die mir die Sachkompetenz einfach fehlen würde. Aber ich möchte Ihnen demonstrieren, wie das Law-as-Culture-Paradigma, sobald es sich tentativ aus einer eurozentristischen Perspektive bewegt, in der Globalisierungsdimension zu kritischen Fragen gelangt, auf die wir nicht nur dadurch antworten können, dass sich "auf der Basis völkerrechtlicher Bestimmungen heute keine Rückgabeforderungen mehr von den Herkunftsstaaten durchsetzen [lassen]". 48 Ob Museen zu reflexiven Orten einer Unrechtsgeschichte werden, ohne ihre eigene Strahlkraft, Inszenierungsmacht der Werke zu verlieren, bleibt eine spannende Frage, in der kosmopolitischer Schein und unrealistischer Restitutionsmoralismus aufeinanderprallen. Damit sind wir im Widerstreit von "Interessen", aber auch von "Ideen" über das richtige Recht und die Konflikte, veritable "Rechtskulturkonflikte", die hieraus erwachsen.

4. Provenienz und Kunstrecht im Streit: Rechtskulturkonflikte

Sowohl innerhalb nationalstaatlicher Geltungsräume, wie jenseits des Nationalstaates finden Überlappungen, Vermengungen, Zusammenstöße und Kollisionen normativer Ordnungen Rechtskulturkonflikte verdienen Diese eine zunehmende Aufmerksamkeit.

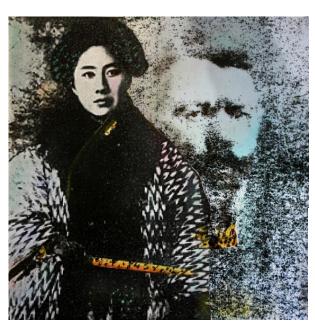


Abb. 12: Werner Gephart, Max Weber in China (Qui Jin), 2012.

⁴⁷ Geoff Emberling und Katharyn Hanson (Hrsg.): Catastrophe! The Looting and destruction of Iraq's past, Chicago 2004.

⁴⁸ Peter-René Becker/Michael Schmitz und Silke Stoll: "Leitfaden Provenienzforschung und Restitution" – eine Empfehlung, 2014, S. 12, siehe unter: http://www.museumsbund.de/fileadmin/fg natur/DMB Provenienzforschung.pdf (letztmals 10.06.2016).

Aus dem bisher Erzählten hat sich genug Konfliktstoff aufgeladen, so dass wir nach der Differenz von Eigentumsvorstellungen, Zugehörigkeiten zum kulturellen Erbe, der Relevanz des "Cultural claim" erst gar nicht suchen müssen. Ich möchte stattdessen aus dem weiten Feld des Urheberrechts über ein ganz anderes Verhältnis zum Werk eingehen, das auch noch in ein irritierendes Rechtsverständnis, für uns im Westen, eingebettet ist. Wenn Recht im Chinesischen mit "Quan" übersetzt wird, "Ren quan" etwa für Menschenrechte steht, dann steht es unserer Vorstellung von Endgültigkeit, Absolutheit und Unveränderlichkeit völlig entgegen. Denn ursprünglich – so erläutert Byung Chul Han- bezeichnet quan das Gewicht, das sich an der Laufgewichtsstange hin und her bewegen lässt. So aber sei auch das Recht "beweglich, verschiebbar und vorläufig wie eben das Laufgewicht".⁴⁹ Aufregend wird die Geschichte nun dadurch, dass eben dieses Zeichen in dem chinesischen Begriff für das geistige Eigentum (zhi shi chan quan) als auch in dem für das Copyright (zhu zuo quan) verwendet wird. Und damit erahnen Sie schon, was auf uns zukommt. Identitätsverständnis, das zwischen Originalität und Abbildung oder gar Fälschung insistierend unterscheidet, sei dem chinesischen Denken völlig fremd, weil Mimesisverbot, wie wir es mit Platon verbinden, wonach jeder Abbildung noch ein Seinsmangel anhaftet (wie das Höhlengleichnis lehrt) unbekannt ist, vielmehr die Schöpfung eines Werkes nicht als ein identitäres Sein, sondern als unendlicher Prozess verstanden wird. So sei das Werk einer permanenten Umschrift unterworfen. Ich zitiere: "Das Werk entleert sich zu einem generativen und kommunikativen Ort der Einschreibungen". 50 Dies lässt sich an einem Werk Ni Zans anschaulich machen, das mit Einschreibungen, in den dafür gerade vorgesehenen Leerstellen übersät ist! Siegelabdrücke gehören damit zur sich verändernden Bildkomposition und eröffnen ein Dialogfeld, in dem Spuren markiert werden, an die man anschließen kann.



Abb. 13: *Ni Zan*, The Rongxi Studio,1372.

⁵⁰ Ebd., S. 21.

22

⁴⁹ Byung-Chul Han: Shanzhai. Dekonstruktion auf Chinesisch, Berlin 2011, S. 13.

Damit gewinnt auch das Kopieren eine andere Bedeutung: es gilt zudem als Respekt gegenüber dem Meister, dem man sich nur dadurch als würdig erweist, wenn man eine Fälschung eines alten Meisters in die Sammlung eines Kenners lanciert. Damit werde der Fälschungsvorgang auch nicht als Betrug sondern gar als Akt der Gerechtigkeit angesehen, denn so Byung-Chul Han: "Nicht der Kauf, sondern die Kennerschaft allein entscheidet über die Rechtmäßigkeit des Besitzes".⁵¹ Die Folgen sind weitreichend: Die sogenannten Shanzai-Produkte lassen sich in diesem Zusammenhang ganz anders lesen als eine schlicht skrupellose Kopierleidenschaft, wenn aus dem Label *Adidas Adidos, Adadas, Adadis, Adis, Dasida* wird oder aus Nokia und Samsung jeweils Nokir und *Samsing*. Unser Autor schreibt diesem bekannten Phänomen zugleich eine subversive Wirkung gegenüber ökonomischen Machtund Monopolstellungen zu. Der große chinesische Künstler *Ai Wei Wei* spielt ganz offensichtlich mit diesen Elementen der Reproduzierbarkeit, der Verwischung von Originalen und Kopien, der Aneignung von Traditionen und ihrer Einschreibung in Prozesse, wie man auf seiner glanzvollen Ausstellung in der Royal Academy in London im vergangenen Jahr erleben konnte.



Abb. 14: Ai Weiwei in der Royal Academy of Arts, London 2015.

Das Verständnis einer anderen Ästhetik war auch den Gründervätern der Sozialwissenschaften nicht unbekannt: So spricht der mitunter spröde Max Weber in seiner Chinastudie in poetischen Worten von der "literarischen Kultur", die "gewissermaßen taubstumm in ihrer seidenen Pracht" sei. 52

Eine virtuosenhafte Verfeinerung der Kunst, auch wenn sie eben aus Sicht der okzidentalen Moderne Defizite aufwies, dies war der chinesischen Kultur gar nicht abzusprechen. Sie war nur Bestandteil einer Bürokratie, deren Amtsanwärter sich eben aus dem Kampf um Amtspfründen eine "literarische Graduiertenkonkurrenz"⁵³ liefern. Denn der kunstsinnige Kaiser der Song-Dynastie Huizong führte das Malen als Prüfungsfach für die Beamtenelite

⁵³ Ebd., S. 344.

⁵¹ Fbd S 33

⁵² Max Weber: Die Wirtschaftsethik der Weltreligionen. I. Konfuzianismus und Taoismus, in: Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie, Bd. 1, Tübingen 1988, S. 420.

ein! Aus dieser Lage aber – so Weber – konnten keine Antriebe zu einem "rationalistischen Ehrgeiz" hervorgehen, wie er nach Weber für die Renaissance kennzeichnend war.⁵⁴

Aus dieser hier nur skizzenhaft erfassten Differenz lässt sich abschätzen, welche Konflikte mit einem anderen Warenzeichen- und Urheberrecht verbunden sein mögen. Wir wissen aber auch, welche Missverständnisse und Kontroversen zwischen China und westlichen Museen aufgetreten sind: Das Hamburger Museum für Völkerkunde beschloss im Jahre 2007 eine ganze Ausstellung zu schließen, als sie erfuhr, dass die eingeflogenen Terrakottafiguren Kopien waren. Parallel zur Ausgrabung selbst waren bereits Repliken erstellt, wie ja auch der ursprüngliche Herstellungsprozess mit Modulen und Versatzstücken gearbeitet hatte, was ja auch in der westlichen Moderne vorkommen kann: die Höllenpforte Rodins gäbe es sonst gar nicht. Vom Rechtsbegriff bis zum Werkverständnis begegneten wir also einem Identitätsverständnis von Kunst, Künstler und Werk, das es in der Begegnung der Kulturen zu kennen gilt. Eine vom Käte Hamburger Kolleg mitgetragene Summer School in der Venaria Reale bei Turin wird in diesem September unter dem Titel "Identity and Conservation of Contemporary Art Works. Duties and Responsabilities" diesen Fragen für die Gegenwartskunst intensiver nachgehen.⁵⁵



Abb. 15 Internetauftritt der International Summer School (12.-18. September 2016).

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Weitere Informationen abrufbar unter: http://www.contemporartlaw.com/ (letztmals 10.06.2016).

Schluss: Kunstrecht und ars juris

Am Ende verstehe ich besser, wie ich auf den Titel der Abhandlung gekommen bin. Denn es bedurfte einiger Umwege, um zu begreifen, warum in die Frage nach dem "Kunstrecht" diejenige nach der "Religion" eingelagert ist!

Dies zeigt sich schon am heiligsten Ort der Kunstbewahrung: dem Museum. Die Entzauberung des Kunstwerkes aus ästhetischen Höhen des elaborierten Geschmacks und der privilegierten Kennerschaft hat den paradoxen Effekt erzeugt, dass der Deutungsbedarf nur zugenommen, die Legitimation, als Kunstwerk und nicht als Zitrone, Kartoffel oder Fettfleck zu gelten, nur gesteigert ist. In diesem Prozess der Heraushebung des Kunstwerkes aus dem Alltag spielen die Orte der Sakralisierung eine entscheidende Rolle⁵⁶. Das Museum ist ein solcher sakraler Definitionsort. Als Musentempel qualifiziert, schwingt eine religiöse Konnotation durchaus traditionell in der Vorstellung von Museum mit. Nur an wenigen Orten der bürgerlichen Gesellschaft ist ein das "Heilige" indizierendes Berührungsverbot in ähnlich rigider Weise institutionalisiert. Staunen und distanziertes Betrachten, feierliche Stille, der sich auch Kinder zu unterwerfen haben, kennzeichnen die Haltung des Museumsgängers. In gestaffelter Ordnung, bis hin zu den Präziösen eines Museums, dringt das Mitglied der Kunstgemeinde bis zum Allerheiligsten vor, das in besonderer Weise als Mona Lisa im Louvre oder Nachtwache im Rijksmuseum von den übrigen Ikonen der hohen Bildästhetik separiert ist.⁵⁷ Sollten wir künftig freilich in den Museen der Welt auf den Werkbeschilderungen zuverlässige Provenienzbeschreibungen nachlesen können, wäre auch diese Institution der Moderne ein Stück weit re-profaniert!

Peter Goodrich hat uns einen neuen Blick auf die juridische Emblematik eröffnet und gezeigt, wie in der Darstellung "Nulla dies sine linea" eine Auffassung von Recht als Kunst eingewoben ist: "The art of law – schreibt er resümierend – the study and erudition of the jurist, the lines that must be written every day, are there for a greater cause and purpose, that of a learning that can take flight and lead from life, through death, to the life beyond. We need then, and this is the further and most esoteric message of the emblem, to trust in our books, put faith in the writings, in the tables, plea rolls, fines, deeds, and other records and instruments of law, so as to gain our wings, our spiritual knowledge and higher learning from these texts".58 Und er schließt dieses Rechtsvertrauen an ein Prinzip des Römischen Rechts an, das in den Digesten als "fide instrumentorum" eine eigene Überschrift fand, "meaning that we should have faith in our instruments, that the deeds, obligations and bonds of law name that which deserves to be accepted and taken as true."59

⁻

⁵⁶ Über den Unterschied von kunstwerkinternen "Einrahmungen" und dem Bedarf nach externer Kunstvalidierung vgl. Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt am Main 1995, S. 478.

⁵⁷ Werner Gephart: Bilder der Moderne, Opladen 1998.

⁵⁸ Peter Goodrich: Legal Emblems, S. 256.

⁵⁹ Ebd.



Abb. 16: Rollenhagen, Emblematum - nulla dies sine linea, 1611.

Diesen Glauben in die methodischen Instrumente der Provenienzforschung, wie sie von der Koordinierungsstelle Magdeburg in einer Checkliste zusammengefasst werden, von der Schweizerischen Eidgenossenschaft im vergangenen Monat in einem "Leitfaden für Museen zur Durchführung von Provenienzrecherchen" an die Hand gegeben werden, wo methodische Überlegungen zur Provenienzerschließung aus der bibliothekarischen Praxis (worüber wir noch gar nicht gesprochen haben) auf andere Felder übertragen werden, diesen Glauben darf man ebenso wenig verlieren, wie den an die Kunst der Juristen, die von dem Glauben an eine "greater cause and purpose", wie es Goodrich nannte, 60 buchstäblich beflügelt sein mögen. Und wenn wir uns im Umfeld des Washingtoner Abkommen im weichen Feld des soft law befinden sollten, bedeutet dies doch nicht, dass die juristischen Künste weniger gefragt wären! Ein Bewusstsein der moralischen Bürde einer unmöglichen Restitution der Entziehung von Gütern, die sich in den Familienalben – so vorhanden – der Verfolgten und Entrechteten finden und allein dadurch einen hohen emotionalen Stellenwert besitzen, der strukturelle Auftrag einer Verrechtlichung kollektiver Erinnerung an geschehenes Unrecht, nicht zuletzt auch in einer verheerenden Kolonialgeschichte, die Besucher aus Afrika und Ozeanien in unseren Museen heute erleben, mag einen Wertungshintergrund abgeben, in dem nicht allein die sogenannten "formalen Qualitäten des modernen Rechts" zählen, sondern "materiale Gerechtigkeit" als ein keineswegs lächerlicher Auftrag an den eingangs erwähnten homo juridicus gerichtet wird, der sich mitunter ironisch kommentierend von dem homo aestheticus sollte begleiten lassen.

⁶⁰ Ebd.