



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„... *unabhängig vom Schicksal des Originals...*
Der Fotobestand in der
Kommission für Provenienzforschung“

Verfasserin

Lisa Frank

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Lioba Theis

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
1.1. Titelwahl.....	1
1.2. Provenienzforschung	4
2. Forschungslage	5
3. Die Fotobestände und ihre Herkunft	10
3.1. Die Reichslistenkartei	10
3.2. Die Zentraldepotkartei	12
3.3. Der Central Art Collecting Point München	20
3.3.1. Die Property Cards	22
3.3.2. Die Münchner Suchkartei	25
3.4. Die Personenmappen	26
3.5. Die Fotokartei	27
3.6. Das Fotoarchiv des Bundesdenkmalamtes	30
3.7. Der Bestand im Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek	31
4. Das Bild im Foto – Welche Arten von Fotos gibt es?	33
4.1. Reproduktionsfotografie	34
4.2. Interieurfotografie	38
5. Was Fotos erzählen	42
5.1. Die Abbildung	43
5.2. Die Fotorückseite	49
5.3. Das Foto als Objekt	53
6. Fallbeispiel: Aus der Sammlung Ernst Pollack	54
7. Digitalisierung und Zukunftsperspektive	64
8. Resümee	68
9. Abkürzungen	70
10. Bibliografie	72
11. Abbildungsverzeichnis	80
12. Abbildungen	82
13. Abstract	108
14. Lebenslauf	110

1. Einleitung

Mein persönliches Interesse an dem Fotobestand entstand im Zuge meiner Tätigkeit für die Kommission für Provenienzforschung, der ich seit dem Jahr 2008 anhöre. Im Laufe der Zeit wurde ich mit verschiedensten Problemstellungen, die Herkunft eines Kunstobjektes oder ganze Sammlungen betreffend, konfrontiert, die mich wiederholt zur Durchsicht des Fotobestandes veranlassten. Daraus ergaben sich für mich zahlreiche Fragestellungen, die oftmals auch für die weitere Recherche relevant wurden. Besonders interessierten mich Fragen nach dem Ursprung eines Fotos, sowie die Frage in welchem Kontext eine Fotografie zu verorten ist. Warum hatte man ein bestimmtes Kunstwerk oder eine Sammlung fotografiert? Geschah es im Auftrag der Eigentümer, oder im Zuge des NS-Kunstraubes? Zu welcher Zeit und an welchem Ort war das Lichtbild entstanden und welche Rückschlüsse können durch dieses Wissen in Bezug auf Eigentumsverhältnisse eines Objektes zu einem bestimmten Zeitpunkt gezogen werden?

Zu diesen Fragen gibt es bislang keine publizierten Antworten, deswegen möchte ich dem Thema im Rahmen meiner Diplomarbeit auf den Grund gehen, um mir selbst, anderen Provenienzforschern und Provenienzforscherinnen, oder überhaupt Interessierten, wenn möglich eine Arbeitserleichterung für Recherchen zu schaffen. Ich wähle daher eine vorwiegend deskriptive Vorgangsweise, um die relevanten Bestände vorzustellen und einen Überblick über das Material zu ermöglichen.

Die angedachte Erstellung einer Liste, aller vorhandenen Fotos, konnte aufgrund des großen Umfangs und der sehr unterschiedlichen Kriterien, nach denen die Fotobestände geordnet sind, nicht verwirklicht werden.

1.1. Titelwahl

Der *Fotobestand in der Kommission für Provenienzforschung*, wie es im Titel heißt, gehört zu einem weit umfangreicheren Quellenbestand, den Restitutionsmaterialien, die temporär aus dem Archiv des Bundesdenkmalamtes in Wien (BDA) ausgelagert sind, um der Kommission für Provenienzforschung relevante Informationen für ihre Recherchen und Forschungen zugänglich zu machen. Das in Rede stehende Fotomaterial befindet sich, mit Ausnahme der Negative, die im Fotoarchiv des BDA archiviert werden, und der in das Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB) abgegebenen Glasplattenegative, in Verwahrung des Büros der Kommission für Provenienzforschung in der Wiener Hofburg. Der für die vorliegende Arbeit gewählte Titel bezieht sich daher nicht auf Eigentumsverhältnisse, sondern auf die thematische und praktische Zugehörigkeit

des Fotobestandes. Dazu kommen weitere Aufnahmen, die der Kommission für Provenienzforschung seit ihrem Bestehen zu Recherchezwecken von betroffenen Personen (ehemaligen Eigentümern und Eigentümerinnen) oder deren Vertretern zur Verfügung gestellt wurden.

Die Überschrift dieser Arbeit „... unabhängig vom Schicksal des Originals...“ ist ein fragmentiertes Zitat aus Hans Pauers Publikation *Das Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek. Ein Institut zur öffentlichen Pflege der Dokumentar-Photographie. Geschichte und Programm*.¹

Eine terminologische Unsicherheit, die weitere Titelwahl betreffend, ergab sich aufgrund des ursprünglich vorgesehenen Titels *Das Fotoarchiv der Kommission für Provenienzforschung*.

In Frage stand der Terminus *Archiv*, seine Eignung als Bezeichnung für das beschriebene Fotomaterial und seine Abgrenzung zu dem Begriff *Sammlung*.

Dass es sich bei den vorhandenen Fotografien überhaupt um archivwürdiges Material handelt, wird durch das österreichische Denkmalschutzgesetz geregelt, das die Begriffsbestimmung für *Archivalien* folgendermaßen formuliert:

§ 25. (1) Archivalien sind Schriftgut sowie zu dokumentarischen Zwecken oder zur Information der Öffentlichkeit hergestelltes Bild-, Film-, Video- und Tonmaterial, das von geschichtlicher oder kultureller Bedeutung für die Erforschung und das Verständnis der Geschichte und Gegenwart in politischer, wirtschaftlicher, sozialer oder kultureller Hinsicht sowie bezüglich Gesetzgebung, Rechtsprechung, Verwaltung und den Schutz allgemeiner oder besonderer bürgerlicher Rechte ist. Kommt derartigen Gegenständen geschichtlich gewordenen Charakters jedoch Bedeutung dieser Art nicht zu, dann sind sie nicht Archivalien im Sinne dieses Abschnittes, und zwar auch dann nicht, wenn Sammlungen dieser Art, wie Sammlungen von musikalischen Handschriften, literarischen Schriftstücken, Ansichts- und Porträtsammlungen und dergleichen, als Archive bezeichnet werden.²

Die in Rede stehenden Fotos sind demnach, aufgrund ihrer geschichtlichen und kulturellen Bedeutung für die Erforschung und das Verständnis der Geschichte und Gegenwart, Archivalien im Sinne des Denkmalschutzgesetzes.

Die Definition des Wortes *Archiv* ist komplexer, da sich die eigentliche Bedeutung des Begriffes im Laufe der Jahre aufgeweicht hat.³

¹ Das Zitat befindet sich im Kapitel *Das Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek*, S. 32. Bei Pauer 1947, S. 72.

² Bundesgesetz betreffend den Schutz von Denkmalen wegen ihrer geschichtlichen, künstlerischen oder sonstigen kulturellen Bedeutung (Denkmalschutzgesetz - DMSG), BGBl. Nr. 533/1923, § 25. (1) zuletzt geändert durch BGBl. I Nr. 2/2008. Die Gesetzestexte sind dem Rechtsinformationssystem (RIS) des Bundeskanzleramtes entnommen. www.ris.bka.gv.at.

³ Franz 1989, S. 1–2.

Heinrich Otto Meisner kritisierte schon im Jahr 1969 „[...] wie die Verblässung des Wortinhalts durch Verallgemeinerung immer weiter um sich greift“ und meinte damit den inflationären Gebrauch des Wortes, durch den „[...] jede beliebige Vereinigung von Drucksachen als Archiv [bezeichnet werde]“.⁴

Eckhart G. Franz spricht 1989 vielmehr von einer Verschiebung, bzw. Ausweitung der Wortdefinition. Er meint die Archive hätten sich im Laufe der Zeit zum „[...] Quellenreservoir der Historiker, zum wichtigsten Datenspeicher der Vergangenheit [...]“ entwickelt.⁵

Der eigentliche Wortursprung liegt im Lateinischen *archivum* und dem griechischen *archeion*, dessen Stammwort *arché* Behörde oder Amtsstelle bedeutet.⁶

Das Archiv in seiner eigentlichen Funktion ist daher Verwahrer des Behörden- und Verwaltungsschriftguts.⁷

„Archive sind Behörden und Einrichtungen, die ausschließlich oder doch vorrangig mit der Erfassung, Verwahrung und Erschließung derartigen Archivguts befasst sind, das im Regelfall von den Stellen, bei denen es erwachsen ist, an die Archive abgeliefert wird.“⁸

Im engeren Sinne handelt es sich bei Archivgut, respektive Archivalien, also um nichts anderes als Registraturgut.⁹ Wesentliches Merkmal der Registratur ist deren organisches Wachstum, auf das von Experten hingewiesen wird.¹⁰

Im Gegensatz dazu steht die *Sammlung*. Der strukturelle Unterschied zum *Archiv* besteht in der Tätigkeit der Bibliothekare und Bibliothekarinnen oder Museologen und Museologinnen, die durch das Sammeln den Zusammenhang der einzelnen Stücke erst künstlich herstellen und damit dem natürlichen Wachstum des Archivs entgegenstehen.¹¹

Da das fragliche Fotomaterial der Registratur angehört, kann der Terminus *Fotosammlung* für die Wahl des Titels ausgeschlossen werden.

Die vorhergehenden Ausführungen machen deutlich, dass es sich bei den betreffenden Fotografien um Archivalien handelt, nicht aber um ein Archiv an sich. Das Material wird zwar in einem organisch gewachsenen Zusammenhang bewahrt, allerdings ist es nur Teil eines Ganzen. Das Herausziehen der einzelnen Fotografien aus dem ursprünglichen

⁴ Meisner 1969, S. 25.

⁵ Franz 1989, S. 1.

⁶ Ebenda, S. 1.

⁷ Ebenda, S. 1.

⁸ Ebenda, S. 2.

⁹ *Registratur* leitet sich vom lateinischen *registrare* ab und bedeutet verzeichnen. Teil der Registratur ist neben dem Schriftgut auch Bild- und Tongut. Meisner 1969, S. 98.

Das Denkmalschutzgesetz inkludiert ebenfalls Film- und Videomaterial. BGBl. Nr. 533/1923, § 25. (1) zuletzt geändert durch BGBl. I Nr. 2/2008.

¹⁰ Meisner 1969, S. 22; Franz 1989, S. 2; Schenk 2008, S. 62.

¹¹ Schenk 2008, S. 62.

Kontext und Zusammenfassen zu einem neuen geschlossenen Ganzen, würde den natürlich entstandenen Zusammenhang zerstören und so gegen die klassische Archivdefinition sprechen.

Daher erscheint der neutralere Terminus *Fotobestand* der Treffendste für den Titel dieser Arbeit zu sein.

1.2. Provenienzforschung

Der Begriff *Provenienz* in seiner wörtlichen Bedeutung, also Herkunft oder Ursprung, kann wesentlich allgemeiner verstanden werden, als er im Falle der Provenienzforschung tatsächlich gemeint ist. Die spezifische Bedeutung soll daher in diesem Zusammenhang anhand der Geschichte und der Arbeit der Kommission für Provenienzforschung kurz umrissen werden.

Die Geschichte der Kommission für Provenienzforschung beginnt im Jahr 1998.¹²

Der Anlass, der in weiterer Folge zur Einrichtung der Kommission und zum *Bundesgesetz über die Rückgabe von Kunstgegenständen aus den Österreichischen Bundesmuseen und Sammlungen*¹³ führte, war die Beschlagnahmung von zwei Bildern aus der Stiftung Leopold im Jänner 1998.¹⁴

Es handelte sich dabei um die Werke *Bildnis Wally* und die *Tote Stadt III* von Egon Schiele, die sich als Leihgaben des Leopold Museums in einer Ausstellung im Museum of Modern Art in New York befunden hatten.¹⁵ Anspruch auf diese Bilder stellten die Rechtsnachfolger nach Lea Bondy-Jaray und Fritz Grünbaum.¹⁶

Im darauf folgenden Februar wurde von der Bundesministerin Elisabeth Gehrler eine *Arbeitsgruppe zur Erforschung der Provenienzen* eingesetzt, deren Aufgabe es war, die

¹² Schallmeiner 2009, S. 34–47.

¹³ Bundesgesetz über die Rückgabe von Kunstgegenständen und sonstigem beweglichem Kulturgut aus den österreichischen Bundesmuseen und Sammlungen und aus dem sonstigen Bundeseigentum (Kunstrückgabegesetz – KRG), BGBl. I Nr. 181/1998 zuletzt geändert durch BGBl. I Nr. 117/2009.

¹⁴ Schallmeiner 2009, S. 34.

¹⁵ Ebenda, S. 34.

¹⁶ Die Beschlagnahmung des Bildes *Tote Stadt III* wurde im September 1999 aufgehoben und das Gemälde dem Leopold Museum retourniert. Leopoldmuseum, http://www.leopoldmuseum.org/sammlung_leopold/ (21.03.2011). Um das *Bildnis Wally* entbrannte ein Rechtsstreit der über ein Jahrzehnt andauern sollte und schließlich im Juli 2010 beendet werden konnte. Trenkler, <http://derstandard.at/1277338571405/Bildnis-Wally-Stiftung-Leopold-zahlt-19-Millionen-Dollar> (21.03.2011).

Herkunft jener Kunstwerke, die zwischen 1938 und etwa 1960 in Besitz der österreichischen Bundesmuseen gekommen waren, in Erfahrung zu bringen.¹⁷

Die daraus entstandene *Kommission für Provenienzforschung* des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur (BMUKK) fand ihr Büro aus praktischen Gründen in den Räumlichkeiten des Bundesdenkmalamtes in der Wiener Hofburg, in dessen Archiv relevante Restitutionsmaterialien – und somit auch der zu untersuchende Fotobestand – gelagert waren. Außerdem wurden Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen der Kommission in den einzelnen Bundesmuseen mit der Aufarbeitung der Archivbestände und Inventare der jeweiligen Häuser betraut.

Die Arbeit der eingesetzten Provenienzforscher und Provenienzforscherinnen besteht seitdem in einer systematischen Überprüfung der Provenienzen aller Museumsbestände in den österreichischen Bundesmuseen, in der Beantwortung von Anfragen Geschädigter bzw. deren Erben und Erbinen, respektive deren Rechtsnachfolgern, sowie, neben weiteren Aufgaben, in der Erschließung und Betreuung der Restitutionsmaterialien.¹⁸

Die aus den Recherchen gewonnenen Erkenntnisse werden in Dossiers zusammengeführt und einem eigens eingerichteten Beirat vorgelegt, der eine Empfehlung für oder gegen eine Restitution, auf Basis des Kunstrückgabegesetzes, an die zuständige Bundesministerin oder den zuständigen Bundesminister abgibt.¹⁹ Den Empfehlungen des Beirats wurde bislang immer entsprochen.

2. Forschungslage

Seit Gründung der Kommission für Provenienzforschung im Jahr 1998 sind zahlreiche Publikationen zu Restitutions-relevanten Themen erschienen. Eine Untersuchung, die sich unmittelbar mit dem Fotomaterial als Quelle der Provenienzforschung beschäftigt, gab es bislang allerdings nicht. Das bedeutet nicht, dass der Bestand in den vergangenen Jahren keine Beachtung fand – er ist von Provenienzforschern und Provenienzforscherinnen als Hilfsmittel für laufende Recherchen in ständigem Gebrauch – allerdings war die Entstehungsgeschichte und die kontextuelle Verortung dieser Fotografien bis dato kein Thema der Forschungsliteratur.

¹⁷ Schallmeiner 2009, S. 36.

¹⁸ Kommission für Provenienzforschung, <http://www.provenienzforschung.gv.at> (19.02.2012); Caruso/Frank/Nimeth u.a. 2009, S. 62.

¹⁹ BGBl. I Nr. 181/1998 zuletzt geändert durch BGBl. I Nr. 117/2009.

Eine Auseinandersetzung mit der *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte* ist in Constanza Caraffas Einleitung zum gleichnamigen Sammelband von 2009 zu finden.²⁰ Sie führt anhand einer Fotografie der Piazza della Signora in Florenz eindrücklich vor, welche Fülle an Informationen aus einer einzigen fotografischen Aufnahme geschöpft werden kann.

Hintergrundinformationen zur Geschichte der Fotos sind vorwiegend in den Quellen direkt zu finden, in den Restitutionsmaterialien des aus dem BDA-Archiv ausgegliederten Bestandes. Die Fotografien enthaltenden Materialien untergliedern sich in verschiedene Teilbereiche. In einen personenbezogenen Bestand, der neben einer Vielfalt an Informationen zu Sammlern und Sammlerinnen auch diverse fotografische Aufnahmen enthält, in einen allgemeinen, thematisch strukturierten Bestand, in dem einige Abbildungen zu finden sind, und in die sogenannte Fotokartei, als Teil des allgemeinen Restitutionsbestandes.²¹

Vor allem aber sind verschiedene Karteikartensysteme, wie die Zentraldepotkartei, die Münchner Suchkartei, der Österreich Bestand der Property Cards, sowie die Reichslistenkartei für die Bearbeitung des Themas ausschlaggebend, da sie die größte Dichte an Kunstreproduktionen enthalten.

Die Negative zu den genannten Abbildungen werden im Fotoarchiv des Bundesdenkmalamtes und im Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien verwahrt.

Grundlagenwissen zur Arbeit der Kommission für Provenienzforschung findet man im Band 1 der Schriftenreihe der Kommission mit dem Namen „...wesentlich mehr Fälle als angenommen. 10 Jahre Kommission für Provenienzforschung“ von 2009.²² In den Aufsätzen wird die Arbeit in den Bundesmuseen, Sammlungen und weiteren Institutionen beschrieben und Fallbeispiele vorgestellt. Auch der Weg zum Kunstrückgabegesetz, die Arbeitspraxis der Kommission für Provenienzforschung, Rückstellungen und Entschädigungen in Österreich zwischen 1945 und 2008 werden thematisiert und bieten eine gute Basis für das Verständnis der aktuellen Provenienzforschung.²³

²⁰ Caraffa 2009, S. 7–26.

²¹ Kommission für Provenienzforschung, <http://www.provenienzforschung.at/index.aspx?ID=49&LID=1> (31.10.2011).

²² Anderl/Bazil/Blimlinger u.a. (Hg.) 2009.

²³ Schallmeiner 2009, S. 34–47; Caruso/Frank/Nimeth u.a. 2009, 52–69; Blimlinger 2009, S. 17–33.

Gleiches gilt für die Publikation von Theodor Brückler zu *Kunstraub, Kunstbergung und Restitution in Österreich 1938 bis heute* von 1999.²⁴

Wissenswertes zu den unterschiedlichen Beständen, beziehungsweise zu dem jeweiligen Entstehungsort, ist im Falle des Zentraldepots bei Herbert Haupt in *Jahre der Gefährdung. Das Kunsthistorische Museum 1938–1945* nachzulesen, sowie im Aufsatz von Herbert Haupt und Franz Pichorner zu *Zehn Jahre Provenienzforschung im Kunsthistorischen Museum*.²⁵ Zum Central Art Collecting Point in München (CACP) hat Iris Lauterbach in *Der Central Art Collecting Point in München 1945–1949. Kunstschutz, Restitution und Wissenschaft* 2008 einen Aufsatz verfasst, zu den Property Cards, bzw. den in München angelegten Karteibeständen, findet sich auf der Website des Deutschen Historischen Museums ein Aufsatz von Angelika Enderlein und Monika Flacke, in Form eines Begleittextes zur *Datenbank des „Central Collecting Point München“*.²⁶ Auch Hanns Christian Löhr beschäftigt sich, in *Das Braune Haus der Kunst. Hitler und der „Sonderauftrag Linz“*. Visionen, Verbrechen, Verluste, unter anderem, mit Karteikartensystemen.²⁷

Die Einführung der Reichsliste, auf der die gleichnamige, sogenannte Reichslistenkartei basiert, wird in *Gefährdetes Erbe. Österreichs Denkmalschutz und Denkmalpflege 1918–1945 im Prisma der Zeitgeschichte* erklärt.²⁸ Autorin des Buches ist Eva Frodl-Kraft, der in Ihrer Funktion als langjährige Mitarbeiterin des Bundesdenkmalamtes in Wien für den Aufbau des Fotoarchives im BDA zu danken ist. Dazu schreibt sie unter anderem in dem Aufsatz *Die Wiedererrichtung des Kunsthistorischen Instituts des Bundesdenkmalamts in der Österreichische[n] Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*.²⁹

Das Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek wurde von Hans Pauer gegründet, der sein Wissen zur Entstehung der Institution in *Das Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek. Ein Institut zur öffentlichen Pflege der Dokumentar-Photographie. Geschichte und Programm* 1947 veröffentlichte.³⁰ Uwe Schögl befasste sich 2002 mit Hans Pauer und der Fotosammlung der Österreichischen Nationalbibliothek.³¹

²⁴ Brückler 1999.

²⁵ Haupt 1995; Haupt/Pichorner 2009, S. 136–149.

²⁶ Lauterbach 2008; Enderlein/Flacke 2009, http://www.dhm.de/datenbank/ccp/prj_dhm_ccp/ccp_einleitung_de.pdf (19.10.2011).

²⁷ Löhr 2005.

²⁸ Frodl-Kraft 1997.

²⁹ Frodl-Kraft 2004, S. 444–453.

³⁰ Pauer 1947.

³¹ Schögl 2002a, S. 8–13; Schögl 2002b, S. 21–25.

Ein Nachschlagewerk, das neben den Personenmappen der Restitutionsmaterialien, Aufschluss über zahlreiche Sammler, Sammlerinnen und Sammlungen bietet, ist Sophie Lillies *Was einmal war. Handbuch der enteigneten Kunstsammlungen Wiens*.³²

Die Fotografen der 1930er und 1940er Jahre werden zum Teil in den schon genannten Publikationen zu Einzelbeständen erwähnt, Personendaten und weiterführende Hinweise befinden sich auf den Websites der Albertina (Datenbank der *Bibliografie zur Fotografie in Österreich*) und des Getty Research Institutes, sowie in Timm Starls *Lexikon zur Fotografie in Österreich 1839 bis 1945*.³³

Aber auch in zeitgenössischen Fachzeitschriften tauchen die Namen der bekannten Industrie- und Reproduktionsfotografen auf, wie zum Beispiel in dem Periodikum *Allgemeine Photographische Zeitung*.³⁴ Ebenso wurden die bekannten Wiener Kunstsammlungen Interessierten in Zeitschriftenartikeln, wie in der Monatsschrift *Belvedere*, vorgestellt. Hartwig Fischel beschäftigte sich in einem Zeitraum von 1929–1937 in nicht weniger als neun Aufsätzen mit den Sammlungsstücken des Industriellen Ernst Pollack.³⁵

Max Friedländer sinnierte *Über das Kunstsammeln* 1919 in der Halbmonatsschrift *Der Kunstwanderer*.³⁶

„[...] a widespread but critically ignored practice“ bemerkt Sarah Anne Carter zu Anfang ihres Aufsatzes, zum Thema *Picturing Rooms: Interior Photography 1870–1900* in der Zeitschrift *History of Photography* von 2010.³⁷ Obwohl der Augenmerk Carters auf der Interieurfotografie im Amerika des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts liegt, kann ihre Aussage ebenfalls auf den deutschen Sprachraum und die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts ausgeweitet werden. Zwar wird die Interieurfotografie gerne herangezogen, um Kunstsammlungen und deren Sammler und Sammlerinnen vorzustellen, doch beschränken sich die Betrachtungen dabei auf den Bildinhalt nicht aber auf das Medium selbst. Daher wird im Kapitel zum Thema, aufgrund der sehr begrenzten Literatur, eine Annäherung über verwandte Inhalte angestrebt, wie zum Beispiel in Sven Kuhraus

³² Lillie 2003.

³³ Starl, <http://fotobiobibliografie.albertina.at/d/fotobibl/einstieg.html> (02.10.2011); The Getty Research Institute, <http://library.getty.edu/vwebv/holdingsInfo?bibId=552986> (02.10.2011); Starl 2005.

³⁴ z. B. *Allgemeine Photographische Zeitung* 1936, S. 185, oder 1956, S. 14.

³⁵ Fischel 1929, S. 376–378; Fischel 1930, S. 51–54; Fischel 1931a, S. 20–22; Fischel 1931b, S. 210–212; Fischel 1931c, S. 176–178; Fischel 1932a, S. 43–44; Fischel 1932b, S. 61–63; Fischel 1934/37a, S. 102–104; Fischel 1934/37b, S. 131–132.

³⁶ Friedländer 1919, S. 1–2.

³⁷ Carter 2010, S. 251–267.

Publikation *Der Kunstsammler im Kaiserreich. Kunst und Repräsentation in der Berliner Privatsammlerkultur* von 2005.³⁸ Oder in dem 2000 erschienenen Buch *Mit dem Rücken zur Kunst. Die neuen Statussymbole der Macht*, in dem Wolfgang Ullrich seine Untersuchungen zur Kunst als Statussymbol beschreibt.³⁹ Ein nennenswerter Katalog, basierend auf der Ausstellung des Museums für angewandte Kunst (MAK), *RECOLLECTING. Raub und Restitution*, wurde von Alexandra Reininghaus 2009 herausgegeben.⁴⁰ Gezeigt wurden künstlerische Reflexionen zu Kunstraub und Restitution. Nico Wahl stellte das Album *Unsere neue Wohnung. Wien I. Meistersingerstr. 13, Dezember 1938* in seiner Arbeit vor.

Fragen zur Fotopraxis und Reproduktionstechnik wurden zum Teil durch Otto Croÿs *Reproduktion und Dokumentation* beantwortet.⁴¹ Timm Starl beschreibt in seiner Publikation *Bildbestimmung. Identifizierung und Datierung von Fotografien 1839 bis 1945* wie man fotografische Aufnahmen anhand verschiedenster Kriterien historisch einordnen kann.⁴²

Mit Fotografien wurde während der Zeit des Nationalsozialismus, in unterschiedlichem Kontext, häufig gearbeitet. Daher ist auch die Beschäftigung mit dem Thema und dessen Dokumentation bzw. Aufarbeitung von jenem historischen Fotomaterial geprägt. Eine vollständige Auflistung der allgemein relevanten Publikationen und Projekte ist im Rahmen dieser Arbeit freilich nicht annähernd möglich, im Folgenden werden daher nur Einzelbeispiele genannt, die für die vorliegende Arbeit zwar nicht herangezogen wurden, jedoch für die Beschäftigung mit Fotografie in Zusammenhang mit der NS-Zeit in Österreich erwähnenswert sind.

Die Publikation von Birgit Schwarz *Hitlers Museum. Die Fotoalben „Gemäldegalerie Linz“* thematisiert das geplante, jedoch niemals ausgeführte „Führermuseum“ in Linz und die dafür angefertigten Fotoalben mit zahlreichen Reproduktionsfotos.⁴³

³⁸ Kuhrau 2005.

³⁹ Ullrich 2000.

⁴⁰ Kat. Ausst. Österreichisches Museum für angewandte Kunst 2009.

⁴¹ Croÿ 1975. Otto Croÿ „[...]arrangiert[e] sich mit den Nationalsozialisten durch gefällige Einschübe in seinen Texten“. zit. n. Starl, http://fotobiobibliografie.albertina.at/cgi-bin/biobibl_ausgabe.pl?scid=4358&pos=1&max=171&lang=de&n=Cro%FF%2C%20Otto (31.10.2011). Seine Publikationen sind daher äußerst kritisch zu lesen. In der vorliegenden Arbeit wurde ausschließlich aus seinem Buch *Reproduktion und Dokumentation* von 1975 zu rein Fotografie-relevanten Themen zitiert.

⁴² Der Schwerpunkt seiner Betrachtungen liegt auf dem 19. Jahrhundert. Starl 2009.

⁴³ Schwarz 2004.

Ein Projekt, das keine Kunstreproduktionen zum Inhalt hat, sich aber ebenfalls mit Fotografien zur Zeit des Nationalsozialismus beschäftigte, war das FWF-Forschungsprojekt Anthropologie im Nationalsozialismus. Es dokumentiert die anthropologische Untersuchung an 440 Juden, die 1939 im Wiener Stadion festgehalten und abfotografiert wurden. Im Zuge der Forschungen wurden die Familien der Opfer kontaktiert, um ihnen diese Fotos bei Interesse zu übergeben. Nachzulesen bei Claudia Spring in dem Artikel *Vermessen, deklassiert und deportiert*.⁴⁴

Eine weitere personenbezogene Fotodokumentation *Nicht mehr anonym. Fotos aus der erkennungsdienstlichen Kartei der Gestapo Wien* ist in Form einer Datenbank über die Internetseite des Dokumentationsarchivs des Österreichischen Widerstandes (DÖW) abrufbar.⁴⁵

Eine Publikation, die sich direkt mit der Fotografie im NS-Staat befasst ist *Die Erziehung zum Wegsehen* von 2003.⁴⁶ Reproduktionen geraubten Kunstgutes sind aber auch in dieser Veröffentlichung ohne speziellen Österreichbezug kein Thema.

3. Die Fotobestände und ihre Herkunft

Die folgenden Unterkapitel stellen jene Bestände vor, die Fotografien enthalten, oder aus ihnen bestehen. Zum einen wird die Geschichte, aus der das Material entstand, beleuchtet, beziehungsweise seine Herkunft nachvollzogen, zum anderen werden die Fotos und ihr Trägermaterial, häufig Karteikarten, in Bezug auf Umfang des Bestandes, Aussehen und Informationsgehalt genauer beschrieben. Zudem können in einigen Fällen auch die Namen und Daten der Fotografen oder deren Auftraggeber genannt werden.

3.1. Die Reichslistenkartei

Die *Reichsliste national wertvollen Kunstguts* war ursprünglich ein Modell zur Verzeichnung der nationalen Kunstschatze nach deutschem Vorbild, das nicht für Österreich konzipiert worden war.⁴⁷ Die Erfassung des nationalen Kunstbesitzes in einer Liste sollte im Deutschen Reich die Sicherung und Ausfuhr wertvoller Objekte regeln, in Österreich wurde diese Aufgabe bereits durch das Ausfuhrverbotsgesetz von 1918 und das Denkmalschutzgesetz von 1923 erledigt.⁴⁸

⁴⁴ Spring 2005, S. 91–110.

⁴⁵ DÖW, <http://www.doew.at/php/gestapo/> (01.10.2011).

⁴⁶ Sachsse 2003.

⁴⁷ Frodl-Kraft 1997, S. 186.

⁴⁸ Bundesgesetz vom 5. Dezember 1918 über das Verbot der Ausfuhr von Gegenständen von geschichtlicher, künstlerischer oder kultureller Bedeutung, StGBI 1918/90 idF BGBl 1923/80, 1923/533.

Dennoch wurde die *Reichsliste* 1938 auch in Österreich eingeführt, ohne aber auf die beiden vorhergehenden Gesetze zu verzichten.⁴⁹

Die Zentralstelle für Denkmalschutz⁵⁰ kündigte sich mit folgenden Worten an:

„Die Zentralstelle für Denkmalschutz im Ministerium für innere und kulturelle Angelegenheiten, Wien III., Rennweg 8 teilt mit, dass zum Zwecke der topografischen Erfassung aller Kunstwerke im Lande Oesterreich [...] ein h. a. Organ in Ihrem Hause [...] erscheinen wird, um die in ihrem Besitz befindlichen Kunstwerke zu verzeichnen. Gemäss §12 des Denkmalschutzgesetzes [...] ist jedermann verpflichtet zur Ermittlung von Denkmalen und zur Verzeichnung und Beaufsichtigung vorhandener Denkmalbestände [...] der Zentralstelle für Denkmalschutz und deren Organen alle geforderten Auskünfte zu erteilen, sowie die Besichtigung der in Frage stehenden Denkmale zu gestatten.“⁵¹

Auch die Landeskonservatoren wurden aufgefordert, ihre Vorschläge für die Liste einzubringen. Ein gewisser Vorteil der kritisch beäugten *Reichsliste* erwies sich in der Möglichkeit, Kunstwerke, die durch die Vugesta und die Finanzbehörde verkauft oder versteigert werden sollten, zurückzufordern um sie im Zentraldepot zu sichern.⁵²

Im Zuge der Aufnahme der Reichsliste wurde auch eine dazugehörige Kartei erstellt, die mit den Daten der Erhebungsergebnisse gefüllt wurde. Sie zählt allerdings nur 462 Karten, teilweise Dubletten, und wurde demnach wohl schnell wieder aufgegeben. Denkbar wäre auch, dass sich die ursprüngliche Kartei nicht in ihrer Gesamtheit erhalten hat oder noch weitere Bestände auf ihre Entdeckung warten. Wahrscheinlicher ist allerdings die Annahme, dass sie nie weitergeführt wurde, da der damalige Leiter der Zentralstelle für Denkmalschutz (später des Instituts für Denkmalpflege), Herbert Seiberl, zu den Gegnern der Reichsliste gehörte und sie zu boykottieren versuchte.⁵³

Die Reichslistenkartei verfügt über Informationen zu den Kunstwerken verschiedenster Sammler und Sammlerinnen, Klöster und Museen. Die Karten sind mit den Maßen 19,4 x 12,6 cm querrechteckig und bestehen aus weißem Karton. (Abb. 1) Sie wurden vorgedruckt, liniert und in Informationsfelder unterteilt. In den beiden oberen Feldern wird nach *Lfd. Nr.* (Laufende Nummer) und *Bezeichnung des Kunstwerkes* gefragt. Darunter bietet ein über die gesamte Breite der Karte verlaufendes Feld Platz zur Ausführung der Bezeichnung. Angegeben wurden, falls vorhanden, folgende Daten: Künstlername, Datierung des Objektes, Technik, Größe, Sujet und Herkunft. Rechts daneben wurde in einigen Fällen ein sehr kleinformatiges schwarz-weiß Foto des Kunstwerkes aufgeklebt,

⁴⁹ Frodl-Kraft 1997, S. 186.

⁵⁰ Das BDA hieß ab 1911 *Staatsdenkmalamt*, ab 1934 *Zentralstelle für Denkmalschutz im Bundesministerium für innere und kulturelle Angelegenheiten*, ab 1940 *Institut für Denkmalpflege* und wurde nach 1945 neu gegründet. BDA, <http://www.bda.at/organisation/126/0/5780/texte/> (26.12.2011).

⁵¹ BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 8, M 2, Gz. IV-5548/Dsch/1939, fol. 19.

⁵² Frodl-Kraft 1997, S. 186–187.

⁵³ BDA-Archiv, Personalakt, Seiberl.

ein Rückseitenbefund ist wegen der Verklebung leider nicht möglich.⁵⁴ In den unteren Feldern sind der *Eigentümer bzw. Besitzer* anzugeben (die Adresse wurde gleichfalls verzeichnet), sowie ein Feld für das betreffende *Aktenzeichen* der Denkmalbehörde angelegt. Die vorgedruckten Teile der Karte sind in Frakturschrift gehalten, während die Inhalte mit Schreibmaschine getippt wurden. Einige Daten wurden handschriftlich ergänzt, die durchlaufende Nummer in der oberen rechten Ecke mit rotem Kugelschreiber wurde allerdings erst später hinzugefügt.⁵⁵

Die Nachvollziehbarkeit der alphabetischen Ordnung, nach der die Kartei sortiert ist, wird durch den Umstand erschwert, dass kein untergeordnetes System existiert. Das heißt, unter dem Buchstaben A werden verschiedenste Kategorien geführt, wie Künstlername (z. B. Amerling), Objekt (z. B. Anna-Selbtrittsgruppe), oder beispielsweise Herkunft (z. B. augsburgisch). Aufgrund ihres geringen Umfangs ist die Reichlistenkartei dennoch gut überschaubar.

3.2. Die Zentraldepotkartei

Am 17. März 1938, nur wenige Tage nach dem „Anschluss“ Österreichs an Deutschland, wurde die Kunstsammlung des Industriellen Oskar Bondy sichergestellt.⁵⁶

Möglich war diese Sicherstellung aufgrund des Denkmalschutz- und Ausfuhrgesetzes, das der Zentralstelle für Denkmalschutz erlaubte, die Sicherstellung von „gefährdetem“ Kunstgut zu beantragen,⁵⁷ beziehungsweise vor einer Verbringung in das Ausland zu schützen.⁵⁸ Eine Sicherstellung war an sich noch keine Enteignung, im Fall Bondy war es jedoch gleichbedeutend.⁵⁹

Die Zentralstelle für Denkmalschutz beauftragte mehrmals Kustoden, unter anderem des Kunsthistorischen Museums (KHM), mit der Begutachtung „jüdischer Sammlungen“⁶⁰, um anschließend Ausfuhrsperrern oder Sicherstellungen vorzuschlagen.⁶¹ Die Bemühungen des damaligen Direktors des KHM, Fritz Dworschak, zielten darauf ab, eine zentrale Sammelstelle zu schaffen, um die sichergestellten und beschlagnahmten Objekte unter

⁵⁴ Das auf der Abbildung sichtbare Foto hat die Maße 1,9 x 2,4 cm.

⁵⁵ Vermutlich bei der Neuordnung der Restitutionsmaterialien ab 1980.

⁵⁶ Haupt/Pichorner 2009, S. 139. Die *Sicherstellung* ist ein im Bundesrecht gebräuchlicher Terminus. Bundesrecht konsolidiert: Gesamte Rechtsvorschrift für Strafprozeßordnung 1975, BGBl. Nr. 631/1975.

⁵⁷ Sicherstellungsbescheide wurden durch die Magistratsabteilung 2, bzw. die Magistratsabteilung 50 (Kulturamt) erlassen. BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 8, M 2, Gz. IV-794/Dsch/1939, fol. 66–67.

⁵⁸ Haupt 1995, S. 16.

⁵⁹ Brückler 1999, S. 94.

⁶⁰ Gemeint sind die Sammlungen jener Personen, die während des Nationalsozialismus auf der antisemitischen Grundlage der *Nürnberger Rassengesetze* als „Juden“ verfolgt wurden.

⁶¹ Haupt/Pichorner 2009, S. 139.

einem, bzw. seinem Dach zusammenzuführen, die bis zu diesem Zeitpunkt an verschiedenen Orten gelagert worden waren, nachdem das Schicksal der Kunstgegenstände Bondys weitere Sammlungen, wie die der Familie Rothschild, ereilt hatte.⁶²

Fritz Dworschak schrieb an Obersturmführer Regierungsrat L. Tanzmann⁶³:

„[...] beehrt sich der Unterzeichnete der Bereitwilligkeit des Kunsthistorischen Museums Ausdruck zu geben, in den hierfür bereitgestellten Räumen der Neuen Burg die im gesamten Gebiete des Landes Oesterreich beschlagnahmten Gegenstände von künstlerischem und kulturellen Werte zentral zu verwahren, zu katalogisieren und wenn nötig auch zu konservieren.“⁶⁴

Im Herbst 1938 wurde dem wiederholten Wunsch Dworschaks vom Leiter der Wiener Sicherheitspolizei, SS-Oberführer Walter Stahlecker⁶⁵, entsprochen und das Zentraldepot auf Kosten des Kunsthistorischen Museums, in einem Teil der Räume im 1. Stockwerk der Neuen Burg, eingerichtet (Abb. 2).⁶⁶

„Der Herr Reichsminister und Chef der Reichkanzlei hat sich mit dem Vorschlag des Reichsführers SS- und Chef der deutschen Polizei, alle in Österreich beschlagnahmten und eingezogenen Kunstwerke im Interesse einer sachverständigen Behandlung und Wartung in Wien in der neuen Hofburg (Kunsthistorisches Museum) zu sammeln, zu verwahren und zu katalogisieren, einverstanden erklärt.“⁶⁷

Erstmals wurden die Objekte unter der Leitung des Direktors der Waffensammlung des Kunsthistorischen Museums Leopold Ruprecht fotografiert und inventarisiert.⁶⁸

„Ich bitte, von Anfang an ein genaues Verzeichnis der untergebrachten Gegenstände (laufende Nummer, Art, Bedeutung, Hersteller, früherer Eigentümer, bisheriger Standort, Aktenzeichen der zuständigen Staatspolizeistelle) aufstellen zu lassen und mir jeweils laufend zu übersenden.“⁶⁹

Ein Jahr später hatte das Inventar bereits einen Umfang von annähernd 10.000 Objekten (exklusive der Medaillen und Münzen).⁷⁰

Die Verfügungsgewalt über die beschlagnahmten, sichergestellten und gepfändeten *Bilder und sonstigen Kunstwerte* unterlag, auf Basis des „Führervorbehaltes“, Hitler selbst.⁷¹ Hans Posse, sein Sonderbeauftragter zum Aufbau des Kunstmuseums Linz, traf eine

⁶² Haupt 1995, S. 17.

⁶³ Der Vorname Tanzmanns ist wechselweise mit L. oder H. abgekürzt. Er selbst kürzt seinen Vornamen in der Unterschrift mit L. ab. AKM, 255/KL/1938.

⁶⁴ BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 8, M 1, Gz. 3260/Dsch/1938, fol. 27.

⁶⁵ Bei Haupt 1995, S. 17 und Haupt 1999, S. 55 irrtümlich als Chef der Wiener Gestapo bezeichnet. In Lehmanns Wiener Adreßbuch/Lehmanns Wohnungsanzeiger 1939 als Leiter der Sicherheitspolizei angeführt. Wienbibliothek Digital, <http://www.digital.wienbibliothek.at/periodical/pageview/264650> (17.01.2012).

⁶⁶ Haupt 1995, S. 17.

⁶⁷ Schnellbrief vom Inspekteur der Sicherheitspolizei, Wien, am 23.9.1938, Tanzmann/Stahlecker an Dworschak. AKM, 255/KL/1938.

⁶⁸ Haupt 1995, S. 17.

⁶⁹ Schreiben vom Inspekteur der Sicherheitspolizei, Wien, den 22.9.1938, Tanzmann an Dworschak. AKM, 255/KL/1938.

⁷⁰ Haupt 1995, S. 18.

⁷¹ BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 8, M 3, Gz. IV-4b-340.508/1939, fol. 16.

Auswahl für das geplante Museum.⁷² Danach galt es, die verbleibenden Kunstobjekte aus dem Zentraldepot an interessierte Museen abzugeben. Die folgend einsetzende Verteilung war von Konkurrenzkämpfen der Museen geprägt, die in umfangreichen Wunschlisten nach Zuweisungen verlangten.⁷³

Nach Ausbruch des Krieges wurden die, noch im Zentraldepot vorhandenen, wertvollsten Stücke in andere Depots (z. B. Kremsmünster) verbracht, zurück blieben unter anderem umfangreiche Zettel- und Fotokarteien.⁷⁴

Im Juli 1940 wurde die Verwaltung des Zentraldepots dem Institut für Denkmalpflege übergeben.⁷⁵ Dworschaks Empörung darüber ist in einem seiner Briefe an Posse vom 19. Juli 1940 festgehalten.

„Hier hat uns Staatskommissar Plattner⁷⁶, der nun endgültig ausgeschieden ist, im letzten Augenblick noch einen Hieb versetzt und das gesamte, vom Kh. [Kunsthistorischen] Museum aus eigenster Initiative in den ersten Monaten nach dem Anschluss zusammengetragene Material (Neue Burg) verwaltungsmäßig dem Denkmalamte, entgegen[n] meinem Vorschlag, zugewiesen.“⁷⁷

Mitte des Jahres 1941 wurde es schließlich aufgelöst.⁷⁸

Die im Zentraldepot gelagerten Objekte wurden in eine eigens angelegte Kartei aufgenommen, die sogenannte *Zentraldepotkartei*. Sie wurde 2007 im Archiv des Bundesdenkmalamtes wiederentdeckt.

Der heutige Bestand umfasst 5273 Karten, in den Akten der Restitutionsmaterialien befinden sich weitere Einzelkarten. Allerdings ist aufgrund der lückenhaften, laufenden Nummerierung anzunehmen, dass ursprünglich mehr Objekte dokumentiert wurden, bzw. Karteikarten vorhanden waren. Insgesamt sind die Sammlungen von 78 Personen exklusive unbekannten Eigentümern und Eigentümerinnen aufgenommen. In einigen Fällen wurde nur ein einziges Kunstobjekt aus einer Sammlung erfasst, die größte in der Kartei dokumentierte Sammlung ist jene von Oskar Bondy mit 1644 Stück.

⁷² Löhrl 2005, S. 30; Haupt/Pichorner 2009, S. 141.

⁷³ Ebenda, S. 141. „Bei der Aufteilung der beschlagnahmten Kunstwerke aus jüdischem Besitz ist die Steiermark schwer benachteiligt worden. Wichtige Anträge auf Einweisung von Kunstgegenständen, die für unseren Gau von besonderem Wert sind, wurden völlig ausser acht gelassen. [...] Ich erhebe daher gegen die schlechte Behandlung [...] entschieden Einspruch [...]“. Beispielhaftes Schreiben der Reichsstatthalter in der Steiermark an das Institut für Denkmalpflege am 19. Oktober 1940. BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 8, M 7, Zl. 2973/K40, fol. 2.

⁷⁴ Haupt 1995, S. 19.

⁷⁵ AKM, 25/KL/1940, fol. 104.

⁷⁶ Professor Plattner war Staatskommissar für Erziehung, Kultus und Volksbildung, beauftragt mit der Leitung der Abteilung III des Amtes des Reichsstatthalters. BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 8, M 3, Gz. IV-4b-340.508/1939, fol. 19.

⁷⁷ AKM, 25/KL/1940, fol. 104.

⁷⁸ Brückler 1999, S. 178. Ende Jänner 1942 waren die Auflösungsarbeiten noch im Gange, wie aus einem Brief Ruprechts an Dworschak vom 29.01.1942 hervorgeht. AKM, I 52, 6/WS/1942.

Die Anzahl der Karten lässt allerdings keinen Rückschluss auf die Anzahl der angeklebten oder angehefteten Fotografien zu. Während auf manchen Karteikarten mehrere Aufnahmen angebracht sind, fehlen sie auf anderen vollkommen.

Die hellgelben, nahezu quadratischen Karten, im Format 21,3 x 21,6 cm, verfügen über vorgedruckte Felder, die für Angaben zu Eigentümer, Sicherstellung, Kunstwerk und Verwahrungsort Platz bieten (Abb. 3). Im linken oberen Bereich befinden sich Felder für die [Laufende] Nr. und den *Eigentümer*, darunter wird nach der *Staatsbürgerschaft* (des Eigentümers), der *sicherstellenden Behörde*, der *Zahl des Sicherstellungsbescheides*, der *Begründung* und dem *Aktenzeichen der Zentralstelle* gefragt, rechts daneben befindet sich ein freies Feld für die Anbringung eines Fotos.⁷⁹ Darunter, über die gesamte Kartenbreite, ist Raum für die *Bezeichnung des Kunstwerkes*. Praktisch wurden an dieser Stelle aber wesentlich mehr Angaben verzeichnet. Neben Informationen wie Titel des Werkes, Beschreibung, Größe, Datierung, Material, Entstehungsort usw., wurden oft auch die Standorte und Depots mit Datum vermerkt und wenn möglich, mit der zugehörigen Nummer des betreffenden Objekts in einem Depot versehen.⁸⁰ Die Karten wurden nach 1945 weitergeführt, daher sind auch Aufbewahrungsorte nach 1945 eingetragen, genauso wie Daten zur Rückgabe der Objekte. Wenn vorhanden und bekannt wurden die von den Eigentümern und Eigentümerinnen selbst erstellten Inventarnummern der Sammlung ebenfalls angegeben. Rechts unten sind meist die Worte „*Negativ Nr.*“ aufgestempelt und eine Nummer daneben notiert, manchmal sind es auch zwei. Dieser Vermerk ist besonders im Zusammenhang mit den Abbildungen wichtig, denn die Negativnummern verweisen, wie der Name schon sagt, auf ein Fotonegativ, das im Fotoarchiv des Bundesdenkmalamtes archiviert ist.

Die letzten Felder, unter dem vorhergehenden, sind für den Schätzwert des Objekts und die Museen, die an dem Kunstwerk Interesse zeigten, vorgesehen. Die Aufzeichnungen sind teilweise maschineschrieben, handschriftlich verfasst, oder aber gestempelt. Die Vordrucke wurden in Frakturschrift produziert. Die handschriftlichen Einträge sind in einzelnen Fällen bestimmten Personen zuordenbar. Weiters sind Farbmarkierungen auf einigen der Karten vorhanden, die bislang nicht zufriedenstellend entschlüsselt werden konnten. Es handelt sich dabei um Buntstiftstriche in den Farben Grün, Rot und Blau, die entweder quer über die Karte gezogen, deren Inhalt quasi durchstreichen, oder nur etwa 2 cm lang sind. Der tatsächliche Informationsgehalt einer Karte ist von Stück zu Stück sehr

⁷⁹ Jede zweite Karte hat einen seitenverkehrten Aufbau.

⁸⁰ Über eine eigene Nummerierung verfügten beispielsweise die Depots in Alt Aussee (AA), der Central Art Collecting Point München (Mü) und Linz (L).

unterschiedlich, während manche über alle der genannten Angaben verfügen, wurden andere nur minimalistisch ausgefüllt.

Die auf den Karteikarten aufgeklebten oder angehefteten schwarz-weiß Fotografien stammen aus unterschiedlichen Quellen. Unter anderem wurden sie von Berufsfotografen eigens für das Zentraldepot angefertigt, wie anhand von Firmenstempeln auf den Fotorückseiten und Rechnungen belegt werden kann. Ein Fotoatelier war in den Räumen des Kunsthistorischen Museums eingerichtet.⁸¹

Zum Teil wurden die Fotografien erst nach dem Ende des 2. Weltkrieges auf den Karten angebracht, wie eine beispielhaft gewählte Fotorückseite aus der Sammlung Lanckoronski beweist. Der im Gegenlicht einer Lampe sichtbar werdende Vermerk *MÜ*, ein Hinweis auf den Central Art Collecting Point München, kann unmöglich vor 1945 entstanden sein, da diese Sammelstelle erst ab Juni 1945 eingerichtet wurde (Abb. 4, Abb. 5).⁸²

Einer der beteiligten Fotografen war Paul Frankenstein (ca. 1880–1953) (Abb. 6).⁸³ In der Abschrift einer Rechnung vom 20. Juli 1939 stellt er für 181 Aufnahmen im Format 18 x 24 cm einschließlich jeweils eines Abzuges, 724 weiteren Abzügen des gleichen Formats und 118 Aufnahmen im Format 13 x 18 cm inklusive jeweils eines Abzuges und 472 weiteren Abzügen RM 2.565,20 in Rechnung.⁸⁴ Beglichen wurde die Rechnung in Teilzahlungen, eine erste Zahlung über RM 1.500,- erfolgte am 31. Mai 1939.⁸⁵

Paul Frankenstein führte gemeinsam mit seinem Bruder Max ein Fotoatelier in der Mollardgasse 69 im 6. Wiener Gemeindebezirk, das die beiden 1918 von ihrem verstorbenen Vater Michael Frankenstein übernommen hatten.⁸⁶ Schon der Vater, der das Geschäft 1866 aufgebaut hatte, war ein renommierter Industriefotograf gewesen und hatte 1890 den Auftrag vom Kaiserhaus übernommen die kunsthistorischen Sammlungen für Sammelwerke und Kunstblätter abzulichten.⁸⁷

⁸¹ Dworschak an die Reichsstatthalterei, Abt. III., 9.9.1938. AKM, 238/KL/1938.

⁸² Mehr zu dem Thema folgt im Kapitel *Die Property Cards des Central Art Collecting Point und die Münchner Suchkartei*.

⁸³ zit. n. Starl, http://fotobiobibliografie.albertina.at/cgi-bin/such_ausgabe.pl?scid=1870&lang=de&n=Frankenstein%2C%20Paul#bid172965 (26.12.2011).

⁸⁴ AKM, 275/KL/1939, fol. 4.

⁸⁵ Ebenda.

⁸⁶ Pauer 1947, S. 61.

⁸⁷ o.A., Allgemeine photographische Zeitung 1936, S. 185.

Der Nachlass wurde dem Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek von den Söhnen in Aussicht gestellt, neuere Bestände wurden durch die, von Luftschutzmaßnahmen bedingten, Lagerschwierigkeiten schon zuvor abgegeben.⁸⁸

Das im Atelier verbliebene Archiv wurde am 5. November 1944 von einem Bombentreffer „...in ein substanzloses Nichts von Staub“ verwandelt.⁸⁹

Ein zweiter Fotograf, der ebenfalls über Firmenstempel und Rechnung überliefert ist, war Julius Scherb (1881–1958) (Abb. 7).⁹⁰ Seine fotografischen Leistungen für das Zentraldepot sind ebenfalls über die Abschrift einer undatierten Rechnung erhalten. In einer interemistischen Zwischenaufstellung stellt er für 545 Aufnahmen im Format 13 x 18 cm, 195 Aufnahmen in 18 x 24 cm, 84 Aufnahmen in 24 x 30 cm, 2171 Kopien zur Größe 13 x 18 cm, 771 Kopien zu 18 x 24 cm und 336 Kopien zum Format 24 x 30 cm RM 6.767, 60 in Rechnung.⁹¹

Julius Scherb machte sich nach dem 1. Weltkrieg im Jahr 1920 mit einem Geschäft in Wien selbstständig, nachdem er bereits auf eine 24-jährige Berufserfahrung zurückblicken konnte.⁹² Die Allgemeine Photographische Zeitung berichtet in einem Artikel von 1956 Scherb sei einer der „[...] angesehensten Industriephographen, der sich ganz besonders auf dem Gebiete der Gemäldereproduktion auszeichnete“.⁹³

Julius Scherb und das Atelier Frankenstein arbeiteten zudem auch im Auftrag des Dorotheums, wie in diversen Versteigerungskatalogen der Zeit nachzulesen ist.⁹⁴

Ein dritter renommierter Fotograf, der auf den Fotorückseiten der Zentraldepotkartei durch einen Stempel belegt werden kann, ist Martin Gerlach jun. (1879–1944) (Abb. 8).⁹⁵ Wie schon die Brüder Frankenstein stand auch er als Fotograf in familiärer Tradition.⁹⁶ Martin Gerlach jun. wurde durch seine Architektur-, bzw. seine Reproduktionsfotografien in der

⁸⁸ Pauer 1947, S. 61.

⁸⁹ Ebenda, S. 61.

⁹⁰ zit. n. Starl, http://fotobiobibliografie.albertina.at/cgi-bin/biobibl_ausgabe.pl?scid=2008&pos=0&max=39&lang=de&n=Scherb%2C%20Julius (26.12.2011).

⁹¹ AKM, 275/KL/1939, fol. 3.

⁹² o. A., Allgemeine Photographische Zeitung 1956, S. 14.

⁹³ Ebenda, S. 14.

⁹⁴ Das Atelier Frankenstein fotografierte beispielsweise für den Versteigerungskatalog: Dorotheum Wien, Versteigerung der Wohnungseinrichtung im Palais Wien VI, Linke Wienzeile 36, 2. und 3. April 1940, Wien 1940. Julius Scherb unter anderem für folgenden Katalog: Dorotheum Wien, Freiwillige Versteigerung der Wohnungseinrichtung Wien IV, Gusshausstrasse 6, 17. und 18. Mai 1938. Wien 1938.

⁹⁵ zit. n. Starl, http://fotobiobibliografie.albertina.at/cgi-bin/biobibl_ausgabe.pl?scid=3135&pos=0&max=46&lang=de&n=Gerlach%2C%20Martin%20jun. (30.12.2011).

⁹⁶ zit. n. Starl, http://fotobiobibliografie.albertina.at/cgi-bin/such_ausgabe.pl?scid=4451&lang=de&anz=10&w=martin&w=gerlach&w=jun.#bid235521 (03.10.2011).

Zwischenkriegszeit bekannt.⁹⁷ Er arbeitete mit Künstlern wie Josef Hoffmann und Adolf Loos zusammen.⁹⁸ Während des zweiten Weltkriegs war er am Theater an der Wien tätig.⁹⁹ Er starb vor Ende des Krieges im Juli 1944.¹⁰⁰ Seine Frau Anna führte das Atelier fort bis es 1947 vom Sohn der beiden Kurt Gerlach übernommen wurde.¹⁰¹

Ob er tatsächlich für die Kunstreproduktion der Zentraldepotkartei gearbeitet hat ist ungewiss, denn sein Stempel ist nur in einer einzigen Sammlung nachweisbar. Die Übernahme von älteren Fotos in die Kartei wäre daher denkbar. Weitere ihm durch Stempel zugeschriebene Fotografien aus dem Bestand der Münchner Suchkartei konnten in die Zeit vor 1938 datiert werden.¹⁰²

Auch der Fotograf Hans Balack¹⁰³ ist über einen Stempel nachweisbar (Abb. 9). Er war bis 1945 Mitarbeiter des Instituts für Denkmalpflege, als Reichsdeutscher wurde er danach aus dem Bundesdienst entlassen.¹⁰⁴

Für die fotografische Dokumentation des Zentraldepots wurden, wie aus den Biografien der Fotografen ersichtlich ist, also keine unbekannten Amateure engagiert, sondern Profis mit Berufserfahrung.

Paul Frankenstein und Julius Scherb erhielten ihren Auftrag von Ruprecht, über Weisung des Staatssekretärs Mühlmann, beginnend mit der Aufnahme der Sammlungen Rothschild und Gutmann.¹⁰⁵ Die Rechnungen der Fotografen wurden in beiden Fällen an das Amt des Reichstatthalters Abt. III. Wien IV gerichtet.¹⁰⁶ Sie wurden durch den „[...] Verkauf minderwertiger und jüdischer Werke einer nicht unter das Zentraldepot fallenden Sammlung [...]“ finanziert.¹⁰⁷

Am 27. Oktober 1939 schrieb Posse an Dworschak:

„Für die Anfertigung von Photographien der übrigen Gegenstände des beschlagnahmten oder sichergestellten Bestandes aber bin ich nicht im Stande Anweisungen zu geben. Die Übernahme der

⁹⁷ zit. n. Starl, http://fotobiobibliografie.albertina.at/cgi-bin/biobibl_ausgabe.pl?scid=3135&pos=0&max=46&lang=de&n=Gerlach%2C%20Martin%20jun. (05.11.2011).

⁹⁸ Ebenda (05.11.2011).

⁹⁹ Ebenda (05.11.2011).

¹⁰⁰ Ebenda (05.11.2011).

¹⁰¹ zit. n. Starl, http://fotobiobibliografie.albertina.at/cgi-bin/such_ausgabe.pl?scid=4453&lang=de&n=Gerlach%2C%20Anna (05.11.2011).

¹⁰² Mehr dazu im Kapitel 6.

¹⁰³ Die genauen Lebensdaten sind nicht bekannt.

¹⁰⁴ Brückler/Nimeth 2001, S. 15.

¹⁰⁵ ÖSTA/AdR, RSt. III 78.955/39.

¹⁰⁶ AKM, 275/KL/1939, fol. 3–4.

¹⁰⁷ ÖSTA/AdR, RSt. III 78.955/39. Tanzmann entschied Werke aus der Sammlung Ephrussi zu veräußern.

*daraus entstehenden Kosten müsste von Wien aus in Berlin (Reichsleiter Bormann) beantragt werden.*¹⁰⁸

In einer undatierten Denkschrift von Dworschak an Posse, die aber mit der oben zitierten Korrespondenz in Zusammenhang stehen dürfte, ist zu lesen:

„Die bisher aufgelaufenen Kosten für Fotos hat die GESTAPO aus dem Erlös des Abverkaufes minderwertigen Materials gedeckt. Bezüglich der nunmehr anfallenden Kosten für die Neuaufnahmen aus den Sicherstellungen wird vermutlich von Ihrer Ermächtigung Gebrauch gemacht werden, die bezüglich den Rechnungen der Kanzlei des Führers vorzulegen.“¹⁰⁹

Am 12. Dezember 1939 meldete Ruprecht:

*„Der Zettelkatalog des Gesamtbestandes mit Fotos und allen wünschenswerten Nachweisen ist so gut wie fertiggestellt.“*¹¹⁰

Neben dem Bestand des Zentraldepots sind weitere gelbe Karten vorhanden, die Kunstobjekte aus anderen Depots wie Alt Aussee (222 Stück), Kremsmünster (15 Stück) oder Schloß Ennsegg (32 Stück) verzeichnen. Sie wurden ebenfalls nach 1945 weitergeführt, bzw. erst nach dem Krieg angelegt.

Zusätzlich zu dem eben beschriebenen Karteikartensystem gibt es eine weitere Kartei zum Zentraldepot, die abgesehen von Karten ebenfalls Fotos von Kunstgegenständen beinhaltet. Sie enthält vorwiegend Objektdaten zu den Sammlungen Louis Rothschild, Alphonse Rothschild und Rudolf Gutmann, aber auch zu einigen weiteren Sammlungen in kleinerem Umfang.¹¹¹

Die geschätzte Anzahl beträgt über 6000 Karten, dazu befindet sich eine geringere Stückzahl an schwarz-weiß Fotografien von etwa 500 Stück in den vom Bundesdenkmalamt ausgelagerten Materialien der Kommission. Außerdem wurde im Jahr 2009 ein weiterer Bestand dieser Karteikarten im Archiv des Kunsthistorischen Museums in der Neuen Burg wiederaufgefunden, der bisher noch nicht aufgearbeitet wurde. Es kann aber aufgrund der sich wiederholenden Namen in beiden Beständen angenommen werden, dass es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um Dubletten handelt.

Eine endgültige Klärung der Frage, warum sich die Karten mit denen der Neuen Burg überschneiden, harrt aber noch ihrer Beantwortung. Sicher ist nur, dass beide Institutionen mit dem Zentraldepot in Zusammenhang standen.

¹⁰⁸ AKM, Zl. 25/KL/1940, fol. 20. Martin Bormann war Reichsleiter in München.

¹⁰⁹ AKM, Zl. 25/KL/1940, fol. 11/7.

¹¹⁰ AKM, Zl. 25/KL/1940, fol. 32.

¹¹¹ Der Einfachheit halber wird die Kartei im folgenden *Bestand Rothschild und Gutmann* genannt. Drei Sammler- und Sammlerinnennamen überschneiden sich in den beschriebenen Karteien.

Es ist zu vermuten, dass diese Kartei angelegt wurde, bevor die gelben Vordrucke vorhanden waren, da sie aufgrund ihrer Machart einen eher provisorischen Eindruck erwecken.

Die Karten sind weiß, ohne Vordrucke und haben die Maße 17,7 x 12,7 cm, also querformatig (Abb. 10). Als Basis wurde ein gedrucktes Inventar zur Hand genommen und einfach zerschnitten. Die auf die Karten geklebten Schnipsel mit durchlaufender Nummerierung, Künstler, Sujet und Beschreibung stimmen mit dem Katalog *„der im Zuge der Machtergreifung in Österreich beschlagnahmten Kunstgegenstände“* überein, der 1939 von den zuständigen Behörden bei der Staatsdruckerei beauftragt worden war.¹¹²

Dazu sind einige maschingeschriebene Ergänzungen vorhanden.

„Bei der Drucklegung des Katalog-Verzeichnisses – ich war damals in Karlsbad – wurde leider die Sammlung Thorsch übersehen; ich schließe deren Inventar diesem Schreiben bei.“¹¹³

Tatsächlich ist die Sammlung Thorsch Teil der Kartei, aber eben auf maschinbeschriebenen Karten (Abb. 11).

Handschriftliche Vermerke wurden auch auf vielen anderen Karten zusätzlich zu den gedruckten und aufgeklebten Objektinformationen eingetragen, wobei die Angaben von Karte zu Karte verschieden sind. Zudem sind Stempel vorhanden, die den Sammler oder die Sammlerin mittels Monogramm verzeichnen oder den Aufbewahrungsort des Originals. Im Gegensatz zur vorhergehend beschriebenen Kartei wurde der Ort sehr detailliert aufgenommen, der Stempel *Zentral-Depot* wurde mit einer handgeschriebenen Nummer versehen, die sehr wahrscheinlich den genauen Depotraum oder eine Regalnummer angibt. In der linken oberen Ecke befinden sich auf einigen Karten Farbmarkierungen in Form eines kurzen roten oder blauen Striches, ähnlich wie jene der gelben Zentraldepotkarten, deren Sinn dem heutigen Betrachter verborgen bleibt. Wie die, schon zuvor beschriebene, Zentraldepotkartei wurde auch sie nach 1945 weitergeführt, da Daten, wie zum Beispiel die Ausfolgung eines Werkes an den ursprünglichen Eigentümer bzw. die Eigentümerin zu finden sind.

3.3. Der Central Art Collecting Point München

Nach Ende des zweiten Weltkrieges wurde von der amerikanischen Besatzungsmacht ein zentraler Sammlungsort für die Raubkunst des nationalsozialistischen Regimes eingerichtet. Dieser *Central Art Collecting Point München (CACP)*¹¹⁴ hatte die Aufgabe,

¹¹² Brückler 1999, S. 146.

¹¹³ Dworschak an Posse, Wien, 6.1.1940. AKM, Zl. 25/KL/1940, fol.49.

¹¹⁴ auch CCP, Central Collecting Point genannt.

Kunstgüter aus dem ehemaligen Deutschen Reich und den besetzten Gebieten aufzunehmen und deren Provenienzen festzustellen, um sie anschließend den rechtmäßigen Eigentümern und Eigentümerinnen zu restituieren.¹¹⁵

Wie mit Beutekunst in der Nachkriegszeit umgegangen werden sollte, war aber schon zuvor ein Thema. Die *Roberts Commission*¹¹⁶ erfasste bereits ab 1943 Informationen über europäische Kunstsammlungen und den Kunstraub der Nationalsozialisten, in Hinblick auf spätere Restitutionsmaßnahmen.¹¹⁷ Die große Anzahl an später aufgefundenen Kunstschatzen soll dennoch Fassungslosigkeit bei den Beteiligten der Bergungsarbeiten hervorgerufen haben.¹¹⁸

Der Central Art Collecting Point, der die Objekte vorläufig beherbergte, befand sich ab Juni 1945 in München, in den zu *Gallery/Galerie 1* und *Gallery/Galerie 2* umgewidmeten, beschlagnahmten NSDAP-Gebäuden („Führerbau“ und „Verwaltungsbau der NSDAP“), die unter anderem aufgrund ihrer praktischen Nutzungsmöglichkeiten, wie großen Lagerflächen und Arbeitsräumen als geeignet erschienen.¹¹⁹ Neben den amerikanischen Mitarbeitern, wurde auch deutsches Personal eingestellt, das teilweise mit Hilfe der *SHAEF White List of Art Personnel*¹²⁰ ausgesucht wurde und eine unbelastete Vergangenheit aufweisen musste.¹²¹ Für die fotografische Dokumentation waren zwei Fotografen und acht Assistenten verantwortlich.¹²² Der leitende Fotograf war Johannes Felbermeyer, sein Mitarbeiter hieß Herbert List.¹²³ Der in München geborene Felbermeyer arbeitete von 1945–1949 für den CACP.¹²⁴ Im Zuge seiner Tätigkeit erstellte er für die Inventarisierung schwarz-weiß Aufnahmen von eingehenden Kunstobjekten, die mit einer Mü-Nummer (hauseigener München-Nummer) versehen und auf Karton geklebt, in einer

¹¹⁵ In Wiesbaden befand sich ebenfalls ein Collecting Point.

¹¹⁶ Der Kurzname der *American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas*, bezieht sich auf ihren Vorsitzenden Owen J. Roberts. Gearbeitet wurde in Kooperation mit weiteren amerikanischen Regierungseinheiten und –verbänden, mit zivilen Gruppierungen, aber auch deutschen Emigranten. Dazu: Lauterbach 2008, S. 195–196.

¹¹⁷ Lauterbach 2008, S. 195.

¹¹⁸ Ebenda, S. 196.

¹¹⁹ Architekt war Paul Ludwig Troost. Der *Führerbau* beherbergt heute die *Hochschule für Musik und Theater München*, der *Verwaltungsbau der NSDAP* das *Zentralinstitut für Kunstgeschichte* und andere Einrichtungen. Lauterbach 2008, S. 197.

¹²⁰ Die Liste wurde in Hinblick auf eine mögliche Zusammenarbeit nach Kriegsende mit deutschen Künstlern, Kunsthistorikern und Sammlern erstellt und enthält eine vor allem politische Einschätzung der Genannten. Lauterbach 2008, S. 196.

¹²¹ Lauterbach 2008, S. 199.

¹²² Ebenda, S. 197.

¹²³ Enderlein/Flacke 2009, S. 7 (26.08.2010).

¹²⁴ The Getty Research Institute, http://www.getty.edu/research/conducting_research/provenance_index/holocaust.html (26.08.2010).

eigenen Kartei abgelegt wurden.¹²⁵ Die Zuordnung zu den übrigen Karteikarten mit Informationen zu dem Kunstwerk und seiner Provenienz, sowie zu dem Objekt selbst erfolgte ebenfalls über diese Nummerierung. Neben den Objektfotografien, die Werke verschiedenster Nationalität und Provenienz abbilden, zum Teil auch österreichischer Herkunft, dokumentierte Felbermeyer auch den Verlauf der Repatriierungsarbeiten, die tägliche Arbeit im CACP und deren Protagonisten.¹²⁶

Welche Abbildungen nun von Felbermeyer abgelichtet wurden und welche seinem Mitarbeiter List zuzuschreiben sind kann nicht vollständig nachvollzogen werden, da sie keine Vermerke tragen.¹²⁷ In einigen Fällen ist eine Zuschreibung über die Nachlässe der Fotografen möglich, die sich heute im Getty Research Institute in Los Angeles (Felbermeyer) und in der Sammlung Max Scheler in Hamburg (List) befinden.¹²⁸

Die in München entstandenen Positive befinden sich heute im Eigentum des *Bundesamtes für zentrale Dienste und offene Vermögensfragen (BADV)* und sind über die *Datenbank zum „Central Collecting Point München“* des Deutschen Historischen Museums abrufbar.¹²⁹ Die Property Cards zum Bestand Österreich sind über dieselbe Datenbank einsehbar.

3.3.1. Die Property Cards

Der heute im Bundesdenkmalamt in Wien befindliche und in die Kommission für Provenienzforschung ausgelagerte Bestand an Karteikarten aus dem CACP München gelangte 1952 nach Österreich.¹³⁰

Dem war ein Streit zwischen dem Direktor des CACP München, Steward Leonard, und der ebenfalls amerikanischen, Restitutionsbeauftragten der Militärregierung für die US-Zone in Österreich (USACA), Eve (Evelyn) Tucker, vorausgegangen. Der Konflikt entsprang zwei gegensätzlichen Auffassungen, welche Kunstwerke an Österreich zurückgegeben werden sollten. Die Unstimmigkeiten nahmen derartige Ausmaße an, dass Leonard aus Protest gegen die Forderungen Tuckers von seinem Amt zurücktrat, Eve Tucker beendete ihren Dienst im Jänner 1949, ohne eine Lösung des Problems gefunden zu haben. 1951

¹²⁵ Enderlein/Flacke 2009, S. 7 (26.08.2010).

¹²⁶ The Getty Research Institute, http://www.getty.edu/research/conducting_research/provenance_index/holocaust.html (27.8.2010).

¹²⁷ Enderlein/Flacke 2009, S. 18 (27.08.2010).

¹²⁸ Weitere Fotografien werden in der National Gallery of Art in Washington, D.C., Photographic Archives, Core Collection und im Bundesamt für zentrale Dienste und offene Vermögensfragen in Berlin aufbewahrt. Enderlein/Flacke 2009, S. 17–18. (27.08.2010).

¹²⁹ Deutsches Historisches Museum, www.dhm.de

¹³⁰ Enderlein/Flacke 2009, S. 7.

wurde S. Lane Faison zum Direktor des CACP bestellt.¹³¹ Er entschied sich für eine Übergabe von 967 Objekten¹³² aus der Münchner Sammelstelle an Österreich, wobei die Basis für die Entscheidung bis heute im Dunklen liegt.¹³³ Zusammen mit diesem sogenannten *Restbestand Österreich* kamen auch die zugehörigen Property Cards nach Österreich und schließlich in die Obhut des Bundesdenkmalamtes in Wien.¹³⁴ Im heutigen Bestand befinden sich 910 Property Cards.

Die Property Cards aus dem CACP-München bestehen aus querrrechteckigen, rosa Karteikarten mit den Maßen 20,1 x 13,3 cm (Abb. 12). Es sind Vordrucke in englischer Sprache, in Form eines Formulars. Sie sind mit der Bezeichnung *Property Card Art* versehen und verfügen über Felder zu Beschreibung und formalen Kriterien der Bilder (*Classification, Author, Measurements, Weight, Subject, Material, Description*), zu Angaben vorhergehender oder angenommener Eigentümer und Standorte (*Presumed Owner, id.acc.to, Depot Possessor, Identifying Marks, History and Ownership, Bibliography*), sowie zu Daten den Central Art Collecting Point betreffend (*Mun. [München Nummer], bzw. andere Depot Nummern, Photo, Arrival Condition, Arrival Date, Exit*). Die Vollständigkeit der Informationen ist, wie so oft, unterschiedlich. Angegeben wurde, was zum Zeitpunkt der Erstellung der Karte bekannt war. Die Angaben wurden mit der Schreibmaschine verfasst, es befinden sich auf einigen Karten auch handschriftliche Ergänzungen. Die verwendeten Sprachen sind Englisch und Deutsch. Während das Feld *History and Ownership* in Deutsch ausgefüllt wurde, sind die übrigen Daten vorwiegend in Englisch wiedergegeben. Als Grund für diese Vorgangsweise ist anzunehmen, dass die Hinweise einer deutschsprachigen Quelle entstammen.¹³⁵

Bei der Frage nach dem Vorhandensein eines Fotos (*Photo yes/no*) auf der Kartenvorderseite fehlen zwar die Angaben, sie wird allerdings durch die Rückseite geklärt, auf der in den meisten Fällen eine Abbildung angeheftet, bzw. geklebt ist.

Diese Aufnahmen stammen überraschender Weise allerdings nicht vom Fotografenteam um Johannes Felbermeyer aus dem CACP. Der Vergleich eines Fotos des BADV mit der entsprechenden Abbildung auf der Rückseite einer österreichischen Property Card weist deutliche Unterschiede auf. Auf der Reproduktion ist das Gemälde Karl Eberts *Scenery*

¹³¹ Löhr 2005, S. 79–81.

¹³² BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 12, M 1, Gz. 161/Res/55, fol. 2.

¹³³ Löhr 2005, S. 79–81.

¹³⁴ Enderlein/Flacke 2009, S. 7.

¹³⁵ Zur Informationsfindung schreibt Löhr. Löhr 2005, S. 77.

with girl and woman abgebildet (Abb. 13). Während das Foto des BADV an der Oberkante und der rechten Seite des Gemäldes einen schmalen Streifen des Hintergrundes erahnen lässt und die Münchennummer auf einer weißen Karte etwa in der Mitte des oberen Fotoabschlusses zu sehen ist, sind auf der Fotografie der Property Card die Ober- und Unterkanten des Gemäldes mit Hintergrund zu erkennen (Abb. 14). Die mehrstellige München-Nummer ist auf einzelnen schwarzgrundigen Kärtchen mit weißer Schrift am linken oberen Rand des Bildes, hochgestellt, angebracht.

Die Rückseite, des auf die Karte geklebten Fotos, trägt den Stempel des Bundesdenkmalamtes Wien mit der Aufnahme-Nummer 25235. Im entsprechenden Fotoinventar ist Walter Wellek (geb. 1920)¹³⁶, ein Mitarbeiter des BDA, als Fotograf und das Jahr 1955 als Entstehungsdatum eingetragen.

Ein zweites Positiv der Reproduktion befindet sich ebenfalls unter den Fotos des Bestandes Schloß Kleßheim (Salzburg), das die aus dem CACP-München nach Österreich überstellten Kunstwerke vorübergehend beherbergte (Abb. 15).¹³⁷ Die Akten zu Schloß Kleßheim des Jahres 1955 beantworten die Frage nach den Gründen für die Anfertigung von zwei unterschiedlichen Reproduktionen zu ein und demselben Kunstobjekt.

„Das Durchfotografieren des Münchner Restbestandes wird sich kaum vermeiden lassen, weil die US-Behörden sicherlich nicht die Negative herausgeben werden.“¹³⁸

Dem vorausgegangen war die Bitte an Ardelia R. Hall¹³⁹, Abbildungen des Restbestandes Österreich zur Verfügung zu stellen.¹⁴⁰ Die folgende Antwort Halls

„[...] since my return we have continued work on the unpacking and arranging of the Munich Central Collecting Point negatives in proper order. There are between forty and fifty thousand, so it has been a long task and is not yet finished.“¹⁴¹

wurde wohl in Zweifel gezogen, oder dem Ansuchen nicht schnell genug Folge geleistet, weswegen Wellek beauftragt wurde, neue Fotografien anzufertigen.¹⁴²

Wellek arbeitete von 1942–1944 als Fotograf am Institut für Denkmalpflege, allerdings ohne feste Anstellung, da er *„aus rassischen Gründen als Vertragsbediensteter nicht aufgenommen werden konnte“*.¹⁴³ Trotz Berufung gegen seinen Stellungsbefehl durch das

¹³⁶ Brückler/Nimeth 2001, S. 291.

¹³⁷ BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 12, Gz. 161/Res/55, fol. 2.

¹³⁸ Schreiben vom 27. 4. 1955; BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 12, Gz. 71/Res/55, fol. 106.

¹³⁹ Arts and Monuments Adviser Washington, BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 12, Gz. 71/Res/55, fol. 106.

¹⁴⁰ Ebenda, fol. 106a.

¹⁴¹ Ebenda, fol. 106.

¹⁴² Schreiben vom 8. 4. 1955; BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 12, fol. 109.

¹⁴³ Brückler/Nimeth 2001, S. 292.

Amt des Reichsstatthalters in Niederdonau, aufgrund seiner Funktion als einzige fotografische Fachkraft im Institut für Denkmalpflege, musste er ins Arbeitsbataillon *für politisch Unverlässliche, Wehrunwürdige und Schwerverbrecher* einrücken.¹⁴⁴ 1946 kehrte er zum BDA zurück, wo er bis 1961 angestellt war.¹⁴⁵

3.3.2. Die Münchner Suchkartei

Die Suche und Zuordnung nach verloren geglaubten Kunstschatzen beschäftigte freilich nicht nur offizielle Stellen wie den Central Art Collecting Point und diverse andere Einrichtungen. Nach Ende der nationalsozialistischen Herrschaft setzten ebenfalls Nachforschungen durch Museen und Privatpersonen ein. Von den Nationalsozialisten Vertriebene kehrten in ihre Heimat zurück, manche um zu bleiben, andere nur auf beschränkte Dauer, um ihr abhanden gekommenes Eigentum ausfindig zu machen und einzufordern. In vielen Fällen wurden Rechtsvertreter oder Vertrauenspersonen mit der Aufgabe betraut, Recherchen durchzuführen, oftmals waren es auch Familienmitglieder, beziehungsweise Erben und Erbinnen die sich beim BDA nach dem Verbleib der Sammlungen ihrer während des Holocaust umgekommenen Verwandten erkundigten.

Die Gruppe der Suchenden war demnach ausgesprochen heterogen, dem entsprechend waren es auch die Angaben, die zu vermissten Antiquitäten, Kunstsammlungen und kunstgewerblichen Gegenständen gemacht werden konnten. Während so mancher Sammler und manche Sammlerin über genaue Beschreibungen, Inventare und Fotografien seiner bzw. ihrer Kunstschatze verfügte, hatten andere nicht mehr Informationen als das Wissen um ein wertvolles Gemälde eines alten Meisters, dass in der Wohnung eines verstorbenen Verwandten gehangen hatte. Auch waren die geforderten, detaillierten Beschreibungen von Objekten, die man seit Jahren nicht mehr gesehen hatte und oft plötzlich zurücklassen musste, schwierig.

Die sogenannte Münchner Suchkartei beinhaltet alle diese unterschiedlichen Informationen. Sie wurde nach 1945 im Bundesdenkmalamt in Wien angelegt. Es ist anzunehmen, dass die von Geschädigten abgegebenen Suchlisten, die im personenbezogenen Restitutionsbestand abgelegt sind, Objekt für Objekt in die Münchner Suchkartei übertragen wurden, im Idealfall wurde der Karteikarte eine Fotografie angeheftet.

¹⁴⁴ Brückler/Nimeth 2001, S. 292.

¹⁴⁵ Ebenda, S. 293.

„Das BDA bestätigt den Eingang Ihres Schreibens vom 24. Juli 1947, sowie der beige-schlossenen 29 Stück Photos von Kunstgegenständen aus dem Besitz Julius Priester und wird an Hand dieser Aufnahmen im Central Art Collecting Point in München Nachforschungen nach dem Verbleib der Bilder anstellen, von deren Ergebnis Sie in Kenntnis gesetzt werden.“¹⁴⁶

Wie aus der Korrespondenz des Bundesdenkmalamtes zu entnehmen ist, wurden danach Mitarbeiter bzw. Mitarbeiteinnen nach München entsandt, die Kartei im Gepäck, um vor Ort Ermittlungen nach dem Gesuchten anzustellen.¹⁴⁷ Das Ergebnis der Nachforschungen wurde anschließend auf den Karten vermerkt, allerdings nicht immer.

Die Kartei wurde in Gattungen untergliedert und innerhalb dieser Ordnung alphabetisch nach Künstlernamen gereiht. Die Karteikarten selbst sind mit einer Breite von 19,9 cm und einer Höhe von 12,9 cm querformatig (Abb. 16). Sie bestehen aus farbigem Karton, teils in Blau, in Orange und auch in Gelb. Ein System zur Farbgebung konnte noch nicht ermittelt werden.

Die vorhandene Beschreibung, die, wie schon ausgeführt, aufgrund des sehr unterschiedlichen Wissensstandes der Suchenden, stark differiert, wurde mit Schreibmaschine vermerkt. In wenigen Fällen konnten auch Informationen zur Ausfolgung eines Kunstobjektes verzeichnet werden. Auf einigen sind handschriftliche Einträge zu finden, anderen fehlen diese Angaben völlig. Viele Karten wurden wohl mehrfach benützt, da sich auf deren Rückseiten ebenfalls Informationen zu unterschiedlichen Eigentümern, Eigentümerinnen und Kunstwerken befinden. Wenn Fotos vorhanden waren, wurden diese festgeklammert oder lose beigegeben. Die Art der Abbildungen ist heterogen, da sie von verschiedensten Personen in unterschiedlichem Kontext erstellt wurden. Formate, Papier, Zuschnitt und Rückseiteninformationen oder Art der Abbildung sind aufgrund der genannten Faktoren vielfältig. Um die angegebenen Daten möglichst gut zu veranschaulichen, wurden neben Fotos aber auch Zeitungsausschnitte oder Katalogseiten mit Abbildungen zur Suche bereitgestellt, oder das Objekt wurde händisch skizziert.¹⁴⁸

3.4. Die Personenmappen

Ein Teilbestand der Restitutionsmaterialien sind die sogenannten Personenmappen.¹⁴⁹ Insgesamt beläuft sich das Material auf etwa 1680 Namen, zu denen Mappen vorhanden

¹⁴⁶ Schreiben von Demus am 26. August 1947. BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, PM Priester Julius und Camilla, K 43/1, Gz. 4305/47, fol. 77.

¹⁴⁷ BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 11, M 1, Gz. 7510/47.

¹⁴⁸ Siehe Kapitel 4.1.

¹⁴⁹ <http://www.provenienzforschung.gv.at/index.aspx?ID=40&LID=1#materialien> (23.05.2011).

sind, besonders umfangreiche Sammlungen, wie die von Bondy, Gutmann, Lanckoronski, Lederer und Rothschild, werden in 12 weiteren Kartons aufbewahrt.¹⁵⁰

Die Personenmappen sind nach Namen alphabetisch geordnet und enthalten Informationen zu geschädigten Personen, aber auch Tätern. Sie beginnen im Jahr 1938 und enden spätestens in 1980ern Jahren.¹⁵¹ Der Inhalt der Mappen beschreibt Entzugsvorgänge während der NS-Zeit und die daran anschließenden Restitutionsanträge, sowie deren Verlauf nach 1945.

In einigen Personenmappen sind Fotografien zu finden, in Einzelfällen wurden in der Mappe auch weitere, dem Namen zugehörige, Zentraldepotkarteien aufgefunden.

Der Ursprung der Fotos geht in vielen Fällen auf die jeweiligen Geschädigten, beziehungsweise deren Erben zurück. Zum Teil wurde jedoch auch auf den Fotobestand des BDA zurückgegriffen. Die Herkunft ist oftmals durch rückseitige Vermerke oder Stempel nachvollziehbar.

Zwischen den Informationen und Fotos der Personenmappen und jenen der Münchner Suchkartei besteht ebenfalls ein Zusammenhang. Es ist aufgrund der einheitlichen Informationen auf den Suchlisten in den Personenmappen und jenen auf den Karteikarten für München davon auszugehen, dass die Suchlisten als Vorlage für die Karten dienten. Daher ist auch eine Übernahme von Fotos aus den Personenmappen in die Münchner Suchkartei nahe liegend.

3.5. Die Fotokartei

Im Bestand der Restitutionsmaterialien befinden sich 3 Kartons, die ausschließlich Einzelfotos zum Inhalt haben.¹⁵² Der erste Karton (30) enthält alphabetisch gereihte Fotografien zu Namen von A–M von 74 Personen bzw. Institutionen, im Karton 30/1 sind die Namen von N–Z von 43 Sammlern und Sammlerinnen und Institutionen aufgelistet. Im dritten Karton (30/1/1) werden diverse Sammlungsabbildungen von unbekannten Eigentümern oder Eigentümerinnen aufbewahrt.

Das Material stammt aus unterschiedlichen Quellen. Einige der Aufnahmen sind auf das Bundesdenkmalamt zurückzuführen, andere wurden aus Personenmappen gezogen, in denen Abbildungen gesuchter Kunstwerke zu finden sind, nachdem sie von Geschädigten

¹⁵⁰ <http://www.provenienzforschung.gv.at/index.aspx?ID=40&LID=1#materialien> (23.05.2011).

¹⁵¹ Ebenda (23.05.2011).

¹⁵² BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 30, 30/1 und 30/1/1.

zur Suche bereitgestellt worden waren, wie beispielsweise anhand zweier Fotos aus der Sammlung William Bonwitt¹⁵³ belegt werden kann.

Im Fotokarton 30 befinden sich in der Mappe zu Namen von A–B die beiden Aufnahmen eines Gemäldes von Eduard Kurzbauer *Mädchen mit Kaninchen* (Abb. 17, Abb.18).¹⁵⁴ Auf den Vorderseiten ist jeweils das genannte Kunstwerk, in zwei verschiedenen Vergrößerungsstufen leicht verzerrt, abgebildet. Während auf einer Fotografie der Rahmen des Bildes nur noch fragmentiert erkennbar ist, ist er auf dem Zweiten an drei Seiten gut sichtbar, an der vierten abgeschnitten. Insgesamt sind die Abbildungen, die auf dasselbe Negativ zurückgehen dürften, relativ unscharf. Es liegt die Vermutung nahe, dass es sich bei den Fotografien um vergrößerte Ausschnitte eines Interieurfotos handeln könnte. Die Rückseiten enthalten einen Stempel mit der Aufschrift *William Bonwitt 47 Rich Avenue Mount Vernon N.Y.* Der Name *Dr. Lob* mit der Nummer *U 20-2-15* ist handschriftlich vermerkt, sowie der maschinengeschriebene Text *Eigentümer: Ing. W. Bonwitt Kurzbauer Mädchen mit Kaninchen*. Zusammenhang mit der Personenmappe erhält das Fotomaterial durch einen darin einliegenden Akt.

„Herr Bonwitt hat durch seinen Rechtsanwalt Dr. Ernst Lob 2 Photos des von ihm beanspruchten Bildes Kurzbauer, Mädchen mit Kaninchen [...] zur eindeutigen Identifizierung anher übermitteln lassen.“¹⁵⁵

Die Zugehörigkeit zu einem Bestand, bzw. einer Sammlung, von Fotos ähnlicher Machart kann eventuell über formale Kriterien erfolgen. Der Umkehrschluss, Fotografien durch ihre formale Unterschiedlichkeit einer Sammlung abzusprechen ist allerdings nicht möglich. Die Aufnahmen des Sammlerehepaars Josef und Gusti Blauhorn¹⁵⁶, die sich ebenfalls im Karton 30 befinden, sind dafür ein gutes Beispiel. Die 21 Reproduktionen von Kunstobjekten der Sammlung unterscheiden sich formal stark voneinander.

Bei drei Abbildungen handelt es sich um Fotografien, 2 davon wurden auf glänzendem Fotopapier entwickelt und könnten der selben Quelle entspringen, da beide über schmale weiße Ränder verfügen und in der rechten unteren Ecke weiße Nummern vermerkt wurden.¹⁵⁷ Wiedergegeben ist einerseits die Zeichnung Daffingers *Zwei Komtessen Pallavicini* und ein *Selbstporträt* Fügers in Öl auf Leinwand (Abb. 19, Abb. 20). Auf der Reproduktion der Daffinger Zeichnung ist, neben weiteren Vermerken, ein Stempel des

¹⁵³ BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 31/3, PM Bonwitt William.

¹⁵⁴ BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 30.

¹⁵⁵ BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 31/3, PM Bonwitt William, Gz. 6130/50, fol. 6.

¹⁵⁶ BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 31/4, PM Blauhorn Josef und Gusti, auch nachzulesen bei Stelzl-Gallian 2009, S. 360–374.

¹⁵⁷ Diese Art der Nummerierung wurde von Fotografen direkt auf dem Negativ angebracht. Vermutung der Verfasserin aufgrund eines Hinweises von Andreas Gruber.

Fotografen Julius Scherb sichtbar. Ob beide Aufnahmen tatsächlich von Scherb fotografiert wurden, kann aber nicht mit Sicherheit gesagt werden, da die unterschiedliche Vergilbung des Papiers die Urheberschaft in Frage stellt. Eine dritte Fotografie bildet Anton Eberts Werk *Der Bub aus der Hinterbrühl* in Öl auf Leinwand ab (Abb. 21). In diesem Fall ist das Papier, auf dem es sich befindet, matt. Auf der Rückseite sind handschriftlich Größe, Künstler, Sujet, eine Katalognummer, der Standort 1948 und der Galeriestempel *Galerie Neumann & Salzer Wien I. Stallburggasse 2 Dorotheergasse 11* verzeichnet. Einen zusätzlichen Hinweis auf die Existenz eines Kataloges geben zwei, offensichtlich aus einem Katalog gerissene, Abbildungen von Peter Fendis *Mädchen mit Puppe* (Abb. 22). Der unter der Reproduktion zentriert angebrachte Bildtitel lautet *Nr. 177 Peter Fendi*. 14 weitere, auf Papier im Format 20,1 x 27,8 cm gedruckte Aufnahmen, lassen sich mit den Seiten eines unbekannten Kataloges in Verbindung bringen.¹⁵⁸

Zudem ist eine Reproduktion unter den Abbildungen, die zentriert auf einen Karton aufgezogen wurde. Dargestellt ist ein Mann des 19. Jahrhunderts im Halbprofil (Abb. 23). Die Rückseite verrät nichts über das Motiv oder den Künstler. Zu lesen ist nur *angebl. Sammlung Dr. Blauhorn*.

Auf dem letzten inliegenden Objekt ist *Der Zug der heiligen drei Könige* von Leopold Kupelwieser zu sehen (Abb. 24). Es unterscheidet sich von den übrigen Abbildungen, da es sich nicht um ein Foto handelt, sondern um eine gedruckte Glückwunschkarte für Weihnachten. Das Billet ist querformatig, auf weißes Papier gedruckt und es ist ein weißes Band um den Falz geknüpft. Unter dem vorderseitig abgebildeten Gemälde ist die Bildunterschrift *Leop. Kupelwieser pinx. 1825.* in gedruckter Schreibschrift zu lesen. Dazu wurde mit Bleistift das Motiv hinzugefügt, sowie Blauhorn Nr. 6, Ph.[oto] 46., auf der rechten Innenseite sind die Wünsche *Fröhliche Weihnachten und Glückliches Neujahr* gedruckt.

Von der Abschreibung eines Fotos zu einer bestimmten Sammlung aufgrund von formalen Faktoren ist, wie das Beispiel Blauhorn verdeutlicht, abzuraten. Die Vielfältigkeit der Abbildungen in der Fotokartei und auch in anderen Beständen, lässt eine solche Vorgangsweise nicht zu.

¹⁵⁸ Einzelne Kopien von Seiten des Katalogs liegen im Büro der Kommission für Provenienzforschung auf. Hinweis von Anita Stelzl-Gallian.

3.6. Das Fotoarchiv des Bundesdenkmalamtes

Die zu dem Fotobestand der Restitutionsmaterialien gehörenden Negative werden, bis auf einzelne Ausnahmen, im Fotoarchiv des Bundesdenkmalamtes verwahrt. Das Fotoarchiv wurde in seiner heutigen Form von der Kunsthistorikerin und Fotografin Eva Frodl-Kraft ab 1945 aufgebaut.¹⁵⁹ Eine Foto- und Diapositivsammlung, bzw. die Einrichtung einer hauseigenen Fotowerkstätte war zwar schon seit 1910 in Planung, doch konnte sie, aus finanziellen Gründen, erst nach 1938 verwirklicht werden.¹⁶⁰

„[...] durch die Gunst eines hohen Beamten im Erziehungsministerium in Berlin, der keineswegs im Sinne des nationalsozialistischen Regimes handelte, gelang es sogar, ein gesamtösterreichisches Institut für Denkmalpflege aufzubauen und mit Einrichtungen, wie Photolabor und Restaurierwerkstätte, zu versehen, wovon man in den Notjahren zwischen 1918 und 1938 kaum träumen hätte können.“¹⁶¹

1942 übernahm Eva Frodl-Kraft inoffiziell die Leitung der Fotowerkstätte. Nach Kriegsende, im Sommer 1945 sah es zunächst so aus, als wäre die Fotowerkstätte, aufgrund von fehlenden personellen und finanziellen Ressourcen nicht mehr haltbar. Nahezu zur gleichen Zeit wurde Frodl-Kraft jedoch von Josef Zykan zum baldigen Dienstantritt gebeten, da sie für die Dokumentation von Kriegsschäden, Sicherungsmaßnahmen und Restaurierungen dringend gebraucht wurde. Ab November 1945 wurde sie als Leiterin des Fotoarchivs eingesetzt, das dem *Kunsthistorischen Institut* zugeordnet worden war.¹⁶² Das Kunsthistorische Institut ist in die *Abteilung für Inventarisierung und Denkmalforschung* übergegangen.¹⁶³

Ab Herbst 1946 kamen die Fotografen Walter Wellek und Karl Koster hinzu, ab Herbst 1947 Elfriede Jähnl¹⁶⁴. Die Fotoausrüstung und das Fotoarchiv waren im Bergungsort Bad Aussee gelagert und konnten im Frühjahr 1946 nach Wien zurückgebracht werden. Die Werkstatt samt Ausstattung wurde, wegen Platzmangels, erst 1947 aus dem ehemaligen Sitz des Instituts für Denkmalpflege, im Salesianerinnenkloster am Rennweg 6, in die neuen Räume in der Hofburg verbracht.¹⁶⁵

Während 1944 und 45 nur noch 371 Neuaufnahmen dokumentiert wurden, stieg die Zahl ab 1946 wieder rasant an.¹⁶⁶ Man musste sich Gedanken machen, wie die Inventarisierung und Archivierung bewältigt werden konnte, das Fotoarchiv benötigte Raum und Personal.

¹⁵⁹ Keintzel/Korotin (Hg.) 2002, S. 211–212.

¹⁶⁰ Frodl-Kraft 1970, S. 174.

¹⁶¹ Zykan 1970, S. 28.

¹⁶² Frodl-Kraft 2004, S. 448.

¹⁶³ Bundesdenkmalamt, <http://www.bda.at/organisation/888/Inventarisierung-Denkmalforschung> (15.11.2011).

¹⁶⁴ Elfriede Jähnl: verehelichte Mejchar, Frodl-Kraft 2004, S. 448.

¹⁶⁵ Ebenda, S. 448.

¹⁶⁶ Ebenda, S. 448.

Zunächst war Friederike Berchtold allein mit den Belangen dieses Archivs betraut, ab 1957 verstärkte Inge Stempel die Abteilung.¹⁶⁷ In Bezug auf die Archivierung weist Frodl-Kraft auf ein System der Aufbewahrung hin, das sie an der Universität Poitiers gesehen habe, allerdings ohne dieses genauer auszuführen.¹⁶⁸

Das Fotoarchiv fungiert nach wie vor als fotografische Dokumentationsstelle des BDA, den österreichischen Denkmälerbestand betreffend.¹⁶⁹ Der Archivbestand umfasst ca. 624.000 Fotos, ca. 315.000 Dias, sowie ca. 542.000 Negative.¹⁷⁰ Die Fotos, bzw. Negative sind in diversen Fotoinventarbüchern vermerkt, die Inventarbücher *Leica I*, *Leica III*, *G-Platten* und *N-Platten* sind im Büro der Kommission in digitalisierter Form vorhanden, die Originale befinden sich im Fotoarchiv des BDA. Die thematisch zu den Restitutionsmaterialien gehörigen Fotografien sind nicht gesondert vermerkt, sondern sind nach Art des Negativs und ihrem Entstehungsdatum laufend in den Inventarbüchern unter den topografischen Aufnahmen eingetragen. Positivansichten sind ebenfalls im Kommissionsbüro in digitaler Form verfügbar und teilweise in Papierform in den Karteibeständen einsehbar.

3.7. Der Bestand im Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

Das Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB) wurde 1939 von Hans Pauer (1904–1989)¹⁷¹ als Sammlungsdirektor und Paul Heigl (1887–1945)¹⁷² dem damaligen Direktor der ÖNB mit dem Vorhaben gegründet, eine zentrale Bilddokumentationsstelle für Fotonegative zu schaffen.¹⁷³ Der anfängliche Bestand des Archivs wurde aus zwei Quellen gewonnen. Zum einen aus der Sammlung des *Österreichischen Lichtbild- und Filmdienst des Bundesministeriums für Unterricht, Abteilung Volksbildung* (ÖLFD), zum Anderen aus der *Österreichischen Lichtbildstelle* (LST).¹⁷⁴ Die Bestände beider Institutionen sollten nach der nationalsozialistischen Machtübernahme in das Reichspropagandaministerium in Berlin überführt werden, was durch den Einsatz Pauers verhindert werden konnte.¹⁷⁵

¹⁶⁷ Verehelichte Kitlitschka, Ebenda, S. 449.

¹⁶⁸ Ebenda, S. 449.

¹⁶⁹ Bundesdenkmalamt, <http://www.bda.at/organisation/1033/Fotoarchiv> (15.11.2011).

¹⁷⁰ Auskunft von Gabriele Roithner per Mail am 16.11.2011; gerundete Zahlen des Jahresberichts 2010.

¹⁷¹ Hall/Köstner 2006, S. 349.

¹⁷² Ebenda, S. 43.

¹⁷³ Schögl 2002a, S. 9, 21.

¹⁷⁴ Der ÖLFD wurde 1921 zur Erstellung und Leihgabe von Diapositiven für Schulen und die Volksbildung gegründet. Die LST stellte ab 1919 privaten und staatlichen Auftraggebern kostenpflichtig Reproduktionsfotografien bereit. Schögl 2002b, S. 21.

¹⁷⁵ Schögl 2002b, S. 21.

1947 wurde das Bildarchiv mit der Porträtsammlung, dem ehemaligen kaiserlichen Privatarchiv, vereint, das bereits seit 1921 in die ÖNB integriert war.¹⁷⁶ Hans Pauer wurde als Direktor der neuentstandenen Doppelsammlung eingesetzt, nachdem er schon 1945 Wilhelm Beetz (1882–1966)¹⁷⁷ als Direktor der Porträtsammlung abgelöst hatte, dessen NSDAP-Mitgliedschaft eine Fortführung seiner Karriere verhinderte.¹⁷⁸

Die Richtlinien, nach denen gesammelt wurde, waren weder ästhetischer noch künstlerischer Natur, sie richteten sich auf die Sicherung von dokumentarischen Aufnahmen, wie Ereignisfotografie, Reportagen und topographischen Ansichten.¹⁷⁹ Die Archivrelevanz lag für Pauer in der Abbildung der Wirklichkeit.¹⁸⁰ Daher war auch die Einteilung in Originalaufnahme und Kopie für die Sammlung belanglos und der künstlerische Aspekt unerheblich. Ein zentraler Gedanke Hans Pauers zur Archivierung, der sich im Besonderen in Bezug auf die heutige Provenienzforschung bewahrheitet hat bezieht sich auf die Abbildung von Kunst.

„Es ist wohl der epochalste Triumph der Dokumentarphotographie, der sich hierhin anbahnt (und mit Lösung des Problems der Farbigkeit schlechthin vollkommen wird). Gerade im Bereich einer großen Bücherei mußte die programmatische Indienstnahme des Lichtbilds für Archivzwecke auf den Gedanken stoßen, unabhängig vom Schicksal des Originals, des „handschriftlichen“ Werkstückes, auch bildende Kunst in getreuen Kopien nicht nur unter Zeitgenossen zu verbreiten, sondern vornehmlich auch der Nachwelt zu vermitteln – also in photographischen Aufnahmen endlich auch bildende Kunst so unverlierbar zu speichern wie die Kunst des Wortes seit jeher in Druckwerken.“¹⁸¹

Mit der Idee Kunstwerke für die Nachwelt fotografisch zu erhalten stand Hans Pauer in einer langen Tradition, die schon auf die Anfangszeiten der Fotografie zurückgeht.

Die ersten Verhandlungen des Bildarchives mit dem Bundesdenkmalamt fanden im Jahr 1941 statt. Als Rechtsnachfolger der Österreichischen Lichtbildstelle galt es, die Abkommen mit deren ehemaligen Partnern fortzuführen bzw. zu erneuern.¹⁸²

Im Falle des Denkmalamtes führten die Gespräche vorerst nur zu einer mündlichen Übereinkunft in Bezug auf den Bestand des Fotografen August Stauda.¹⁸³ In Frage stehende Rechtsansprüche des Denkmalamtes an einem Hauptbestand der Lichtbildstelle brachten die Verhandlungen ins Stocken.¹⁸⁴ Ende 1945 wurden neuerlich Gespräche mit dem Denkmalamt aufgenommen, die eine „liberale“ Vereinbarung über den strittigen

¹⁷⁶ Schögl 2002a, S. 9.

¹⁷⁷ Hall/Köstner 2006, S. 340.

¹⁷⁸ Ebenda, S. 341.

¹⁷⁹ Schögl 2002a, S. 9.

¹⁸⁰ Ebenda, S. 22.

¹⁸¹ Pauer 1947, S. 72.

¹⁸² Ebenda, S. 48.

¹⁸³ Ebenda, S. 49.

¹⁸⁴ Ebenda, S. 49–54.

Bestand zur Folge hatten. Die Abmachung beinhaltete auch, dass das Denkmalamt „...alles nicht unmittelbar Gebrauchte an das Bildarchiv abtritt, wo ihm dieses und alles sonstige Material natürlich jederzeit verfügbar ist.“¹⁸⁵ Zu Ostern 1947 ergänzte Pauer seine früheren Ausführungen in einem Nachbericht. Er berichtete, das Abkommen mit dem Bundesdenkmalamt habe am 26. März 1947 Rechtskraft erhalten.¹⁸⁶

Bei dem in das Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek abgegebenen Bestand handelt es sich um 312 Glasplattennegative mit den Maßen 18 x 24. Sie müssen laut Inventarbuch des Bundesdenkmalamtes zwischen 1942 und 1949 übergeben worden sein.¹⁸⁷ Den vorhergehenden Ausführungen über die Verhandlungen zufolge wäre der terminus post quem allerdings 1945.

Ob die Glasplatten in einem Zug in die ÖNB gekommen sind, oder aber in mehreren Tranchen, ist nicht bekannt. Da die Vermerke allerdings in gleicher Farbe und mit der gleichen Handschrift in das Inventar eingetragen wurden, ist eine Übergabe im Ganzen wahrscheinlich.

Der Bestand umfasst Abbildungen von Kunstwerken aus den Sammlungen David Goldmann, Rudolf Gutmann, Felix Haas, Felix Kornfeld, Vally Kulka, Anton Lanckoronski, Alphonse Rothschild, Louis Rothschild und Alfons Thorsch.

Der Grund, warum gerade diese Platten abgegeben wurden, kann bis dato nicht nachvollzogen werden, umso weniger, da nicht die Aufnahmen vollständiger Sammlungen, sondern nur von einigen Sammlerobjekten in dem Bestand zu finden sind.

4. Das Bild im Foto – Welche Arten von Fotos gibt es?

Im folgenden Kapitel wird es um die Art und Weise gehen, wie fotografiert wurde. So unterschiedlich die Herkunft der Fotos ist, so vielfältig ist auch die Darstellungsweise der darauf abgebildeten Objekte. In den meisten Fällen handelt es sich um einfache Fotografien, die zum Zweck der Dokumentation hergestellt wurden, um Kunst abzubilden, jedoch ohne den Anspruch darauf, selbst Kunst zu sein. In manchen Fällen wurden auch Personen bei der Arbeit mit abgelichtet, die in Einzelfällen sogar in die Kamera sehen oder für sie posieren. Während einige Gegenstände mit Sorgfalt zurechtgerückt wurden, wurden andere einfach dort aufgenommen wo sie gerade standen oder hingen, im Hintergrund unbekannte Räume.

¹⁸⁵ Pauer 1947, S. 54.

¹⁸⁶ Ebenda, S. 116.

¹⁸⁷ Fotoinventar G-Platten.

4.1. Reproduktionsfotografie

Die Reproduktionsfotografie ist keine künstlerische Disziplin. Ihr Zweck ist es der Kunst, Kunstgeschichte und im speziellen Fall der Provenienzforschung als Arbeitsbehelf zu dienen, also eine möglichst wirklichkeitsgetreue Wiedergabe des Originals, auf fotomechanischer Basis, festzuhalten.¹⁸⁸ Es ist nicht ihr Ziel, Originalität vorzutäuschen, sondern vielmehr das Original dokumentarisch zu erfassen, respektive zu reproduzieren. Als zweidimensionales mimetisches Medium ist die Fotografie nicht fähig, die fühlbare Materialität des Vorbildes wiederzugeben und im Falle des beschriebenen Fotobestandes können Farbwerte ebensowenig nachvollzogen werden.¹⁸⁹ Der Vorteil der fotografischen Reproduktion ist jedoch die Vervielfältigbarkeit der Aufnahme, die Möglichkeit, große Objekte in kleine Abbildungen zu übertragen und die daraus resultierende Transportfähigkeit.¹⁹⁰ Die Abänderung des tatsächlichen Formats hat natürlich nicht nur Vorteile, sie bietet der Vorstellungskraft des Betrachters auch ungewollten Spielraum zur Interpretation bzw. Verzerrung. Die gedankliche Verfälschung des Formats, die beim Betrachten der Aufnahme, aus einer beispielsweise wenige Zentimeter messenden Figur eine scheinbar mannshohe Skulptur zu machen vermag, kann umgangen werden, indem ein Vergleichsobjekt in der Aufnahme abgebildet wird. Die vorgestellte, scheinbare Größe kann mithilfe eines, dem Kunstobjekt beigeestellten, Lineals zurechtgerückt werden, wie im Falle eines vergoldeten Silberings mit Gewürzturm aus der Sammlung Oskar Bondy (Abb. 25). Das für die Aufnahme, links neben dem Ring aufgestellte Zentimetermaß, bestätigt die Angabe der Größe auf der entsprechenden Zentraldepotkartei, mit 5,2 cm.

„*Wer die meisten Fotos hat gewinnt.*“¹⁹¹ Dieses Zitat des Kunsthistorikers Erwin Panofsky, macht klar, dass die Kunstgeschichte, wie wir sie heute kennen, ohne Kunstreproduktionen undenkbar wäre. War man bei der Kunstbetrachtung abseits des Originals, zuvor auf die mimetischen Fähigkeiten des Malers oder Stechers angewiesen, so konnte man gegen Ende der 1880er Jahre bereits auf Fotos als Gedächtnisstütze zurückgreifen.¹⁹² Die vergleichende Kunstbetrachtung, die ohne die Möglichkeit direkter Gegenüberstellungen örtlich entfernter Objekte, in dieser Form nicht denkbar wäre, ist auf die Hilfe der Fotografie angewiesen.¹⁹³ Krautheimer verweist in Bezug auf das Zitat

¹⁸⁸ Croÿ 1975, S. 5.

¹⁸⁹ Ebenda, S. 11-12.

¹⁹⁰ Ebenda, S. 12.

¹⁹¹ Erwin Panofsky zit. n. Krautheimer 1988, S. 29.

¹⁹² Caraffa 2009, S. 9–10.

¹⁹³ Ebenda, S. 16.

Panofskys auf den „inhärenten Irrglaube[n]“ der Kunstgeschichte, durch Fotos den persönlichen Augenschein ersetzen zu können.¹⁹⁴

Für die Provenienzforschung ist die fotografische Abbildung oftmals die einzige Möglichkeit, ein verlorenes Kunstwerk in Augenschein zu nehmen.

Denkt man beispielsweise an die berühmten Fakultätsbilder von Klimt aus der Kunstsammlung Serena Lederer, die neben vielen weiteren Kunstwerken 1945 in Schloss Immendorf ein Raub der Flammen wurden, stellen ihre Fotografien ein letztes Zeugnis ihrer Existenz dar und müssen als Stellvertreter für die Originale dienen (Abb. 26).¹⁹⁵

*„Erhalten gebliebene Reproduktionen gewinnen [...] nicht nur den Wert der Einmaligkeit, indem sie die Patenschaft für Verlorengegangenes übernehmen. Sie sind sogar anerkannte Dokumente, nachdem die Originale nicht mehr vorhanden sind.“*¹⁹⁶

Auch der Erhaltungszustand eines Objektes, der sich im Laufe des Kriegs allzu oft verschlechterte, wurde durch die Fotografie dokumentiert.

Die Problematik der Manipulierbarkeit von Fotos war während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch nicht das aktuelle Thema, das es heute im Zeitalter der digitalen Fotografie und moderner Bildbearbeitungsprogramme wie Photoshop ist.¹⁹⁷ Dafür hat das digitale Zeitalter eine Historisierung der analogen Fotografie bewirkt, und damit auch eine wissenschaftliche Beschäftigung mit der Dokumentarfotografie angeregt.¹⁹⁸

Die große Anzahl an Einzelaufnahmen innerhalb der Restitutionsmaterialien, sowie ihr heterogenes Erscheinungsbild, machen es schwierig eine allgemeingültige Aussage über diese Stücke zu machen. Im Folgenden werden beispielhaft Aufnahmen vorgestellt, die aufgrund ihres Inhaltes, beziehungsweise ihrer Machart besonders interessant erscheinen und deren Eigenheiten mehrfach in Fotografien des Bestandes vorkommen.

Den Großteil des Bestandes machen jene Aufnahmen aus, die wohl von professionellen Fotografen abgelichtet wurden. Sie zeichnen sich durch die Qualität der Aufnahme aus. Gemälde und Zeichnungen wurden frontal und ohne Verzerrungen oder angeschnittenen

¹⁹⁴ Krautheimer 1988, S. 29.

¹⁹⁵ „...Die Klimt-Bilder sind sicher alle verbrannt, da wohl niemand diese Bilder in der Eile wegnehmen und verbergen konnte.“ Adelheid Freudenthal an die Direktion der Österreichischen Galerie am 07.08.1945. BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 1, M 32, fol.11; BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 9.

¹⁹⁶ Croÿ 1975, S. 16.

¹⁹⁷ Caraffa 2009, S. 16.

Die Verzerrung der Objektivität durch einen individuellen Standpunkt und die Auswahl eines Ausschnitts durch den Fotografen ist dennoch nicht zu vergessen.

¹⁹⁸ Ebenda, S. 23.

Hintergrund abfotografiert. Skulpturen oder kunstgewerbliche Objekte wurden vor arrangierten, oft schwarzen oder hellen einfarbigen Hintergründen abgelichtet.

Besonderes Geschick verlangten Aufnahmen von Gläsern aufgrund ihrer Transparenz, genauso wie Spiegel, die oftmals die gegenüberstehende Kamera zurückspiegelten und so im Foto verewigten.¹⁹⁹

Im Bestand der Zentraldepotkartei haben sich einige Abbildungen von Spiegeln erhalten, wie zum Beispiel in der Dokumentation der Sammlung Bondy. Diese Aufnahmen bringen es mit sich nicht allein das zu dokumentierende Kunstobjekt wiederzugeben, sondern eben auch, durch Reflexion den gegenüberliegenden Raum zu erfassen. War der Fotograf bei anderen glänzenden, kunstgewerblichen Gegenständen, wie Porzellan oder Ähnlichem nur vor das Problem gestellt, Glanzpunkte zu vermeiden, so musste er sich im Falle eines Spiegels mit der Schwierigkeit auseinandersetzen, den gesamten Raum zwischen Spiegel und Raumende, inklusive sich Selbst, oder zumindest die Kamera mitabzulichten – und in weiterer Konsequenz für die Nachwelt zu dokumentieren (Abb. 27).²⁰⁰ Die Frage, warum der Fotograf nicht die Perspektive veränderte, um durch einen schrägen Winkel die Reflexion auf den Fotoapparat oder die eigene Hand zu verhindern, ist unbekannt. Möglicherweise war die frontale Aufnahme der Objekte Wunsch der Auftraggeber. Da keine detaillierten schriftlichen Aufträge an den Fotografen überliefert sind, kann über die speziellen Kundenwünsche nur spekuliert werden.

In einem Einzelfall wurde ein Spiegel aus der Sammlung Oskar Bondy durch Papier abgedeckt - und so „blind“ gemacht (Abb. 28). Die Sicht auf den reich ornamentierten Rahmen wurde dadurch nicht beeinträchtigt. Auf einem weiteren Foto aus derselben Sammlung bedeckt eine undefinierbare, transparente Beschichtung den Spiegel (Abb. 29). Der Inhalt der Reflexion ist dadurch noch zu erahnen, jedoch nicht zu erkennen. Diese Vorgangsweisen führten allerdings zur Verschleierung des Materials und dessen Erhaltungszustand. Die bereits erwähnte Verschlechterung des Zustandes ist durch die Aufnahme dieses Spiegels dokumentiert. Die bereits im ersten Foto sichtbare Beschädigung des Ornaments im Rahmen, im rechten Teil des Blütengitteraufsatzes, hat sich offenbar zwischen der Entstehung der beiden Abbildungen verschlimmert (Abb. 30).

¹⁹⁹ Für die Aufnahme von Gläsern, die besonders aufgrund der gemalten oder geschliffenen Motive von Interesse sind, schlägt Croÿ vor, sie mit undurchsichtigen Flüssigkeiten wie Milch oder Tinte zu befüllen, um die durch das Glas sichtbare Rückwand auszublenden und so eine bessere Erkennbarkeit der Vorderseite zu erreichen. Croÿ 1975, S. 137–139.

²⁰⁰ Die spezielle Art der Spiegelaufnahmen zog das Interesse Arye Wachsmuths auf sich, der seine künstlerische Beschäftigung mit den Fotografien im Jahr 2008, im Rahmen der Ausstellung *Recollecting. Raub und Restitution* im Museum für angewandte Kunst, thematisierte.

Die Urheberschaft von Berufsfotografen ist in etlichen Fällen durch Fotografenstempel auf der Rückseite der Fotos belegbar. Bekannte Namen wie Julius Scherb, Photo-Atelier Frankenstein oder Martin Gerlach sind dort zu lesen, es sind aber auch Stempel von Institutionen wie dem Kunsthistorischen Museum oder der Denkmalbehörde vorhanden. Während Fotografen wie zum Beispiel H. G. Balack direkt bei einer Institution angestellt waren, wurden andere eigens für die Reproduktionen engagiert. Die Frage, wer der Auftraggeber war, der Kunstsammler selbst oder eine Institution während der nationalsozialistischen Herrschaft, bleibt in vielen Fällen offen. Die Fotografien der Sammlung Ernst Pollack, die vermutlich vom Sammler selbst in Auftrag gegeben wurden, finden sich ebenso in den Fotobeständen der Provenienzforschung, wie eigens für die Zwecke der Nationalsozialisten angefertigte Abbildungen.

Neben den fotografisch inszenierten Aufnahmen gibt es eine Gruppe von eindeutig nicht arrangierten Fotos. Damit sind keine Amateuraufnahmen gemeint, sondern vielmehr Fotos, die offensichtlich ohne Anspruch auf ästhetische Parameter, in situ zu Dokumentationszwecken aufgenommen wurden.

Wie den Restitutionsmaterialien zu entnehmen ist, war es nicht unüblich, Wohnungsbesuchen in den Wohnungen von Sammlern durchzuführen, um – neben der Erstellung einer Liste – auch gleich die Kunstwerke vor Ort abzufotografieren (Abb. 31).²⁰¹

Als Variante dieser Schnappschüsse sind die bereits erwähnten Objektfotos mit Menschen zu sehen. Die Abbildung von Personen kam, soweit es aus den Aufnahmen abzuleiten ist, im Zuge von Transporttätigkeiten zustande, die Aufnahmen bilden wohl hauptsächlich Arbeiter bei ihrer Tätigkeit ab (Abb. 32).²⁰² Die Unfassbarkeit der Vorgänge scheint ihnen im Moment der Aufnahme nicht bewusst gewesen zu sein.²⁰³

Weitere Abbildungen, die sich hauptsächlich in den Akten, bzw. Personenmappen der Restitutionsmaterialien und in der Münchner Suchkartei befinden und damit von, nach 1945, Suchenden zur Verfügung gestellt wurden, stammen aus Ausstellungskatalogen und Werkverzeichnissen. In Rede stehen damit nicht die Originalfotos an sich, sondern in

²⁰¹ Siehe Zitat S. 11. BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 8, M 2, Gz. IV-5548/Dsch/1939, fol. 19.

²⁰² Die Gesichter der abgebildeten Personen wurden im Sinne des Urheberrechtsgesetzes unkenntlich gemacht. BGBl. Nr. 111/1936 in der Fassung vom 12.09.2011 zum Bildnisschutz § 78 (12.09.2011).

²⁰³ Auch Beispiele dieser Fotografien sind Teil der bereits erwähnten Installation *Retracing the Tears*. Wachsmuth/Lillie 2009, S. 233.

Druckmedien abgebildete Fotos (Abb. 33), die immer wieder die Existenz eines Kunstobjektes und deren Provenienz belegen.

Der Vollständigkeit halber sei an dieser Stelle auch die Skizze erwähnt, die freilich mit Fotografie in keinem Zusammenhang steht, für Geschädigte oder deren Erben jedoch oft die einzige Möglichkeit darstellte, die gesuchten Kunstwerke bildlich zu beschreiben (Abb. 34).

4.2. Interieurfotografie

In den Restitutionsmaterialien finden sich einige Fotografien, die nicht nur ein einziges Kunstwerk eines Sammlers oder einer Sammlerin abbilden, sondern Sammlungen in ihrer ursprünglichen Aufstellung. Diese Interieurfotos bieten neben einem Einblick in die zeitgenössische Welt des Großbürgertums auch eine hohe Dichte an bildlichen Informationen zu den Kunstobjekten in situ.²⁰⁴ Die Praxis, Innenräume zu fotografieren, beginnt in den 1880er Jahren, zuvor entstanden nur wenige solche Aufnahmen.²⁰⁵

Die Interieuraufnahmen des Industriellen Jean Engel, auf die an späterer Stelle noch eingegangen werden wird, sind aufgrund der großen Anzahl an Fotos ein besonders ergiebiges Beispiel für die Interieurfotografie, zugleich aber auch ein Sonderfall, da sie nicht einzeln aufbewahrt, sondern in einem Album²⁰⁶ zusammengefasst sind.²⁰⁷ Das Fotoalbum dokumentiert die Wohnung der Familie Engel in der Reisnerstraße 40 im 3. Bezirk Wiens (Abb. 35).²⁰⁸

Die Zimmer wurden aus mehreren Perspektiven fotografiert. Verewigt wurden die repräsentativen Räume (Abb. 36), aber auch das Vorzimmer (Abb. 37), das Badezimmer (Abb. 38), das Schlafzimmer (Abb. 39) und das Kinderzimmer (Abb. 40). Ausgelassen wurden wohl nur Nebenräume zur Haushaltsführung, wie die Küche.

Weitere im Restitutionsbestand befindliche Interieuraufnahmen, zum Beispiel aus dem ehemaligen Palais Alphonse Rothschild in der Prinz-Eugen-Straße 26 in Wien 4, oder die Wohnräume des Kunstsammlers Julius Priester und seiner Familie in der Ebendorferstraße

²⁰⁴ Eine detaillierte Befassung mit der Bildinformation findet im folgenden Kapitel 5.1. statt.

²⁰⁵ Starl 2009, S. 142.

²⁰⁶ Fotoalben existieren seit den 1840er Jahren, ab den 1880ern entstanden auch Exemplare mit biegsamen Blättern, wie im Falle des Albums von Jean Engel. Zuvor verwendete man starken Karton. Starl 2009, S. 96.

²⁰⁷ Das Album Jean Engels bietet wertvolles Anschauungsmaterial für unterschiedliche Aspekte der Fotobetrachtung, daher wird es im vorliegenden Kapitel als Beispiel herangezogen, aber auch im Kapitel 5.1. *Die Abbildung* sind einige Fotografien der Sammlung beispielgebend für die Aussagekraft von Details. Um doppelte Erklärungen zu vermeiden, wird auf entsprechende Stellen der Kapitel verwiesen.

²⁰⁸ Dass es sich dabei tatsächlich um das Album Jean Engels handelt, wird im Kapitel 5.1. verifiziert.

8 in Wien 1, bilden ausschließlich repräsentative Räume samt ihrer Kunstsammlungen ab. Die Existenz von nebenraumabbildenden Fotografien ist natürlich möglich, allerdings sind sie, sollte es diese Aufnahmen geben, aus nachvollziehbaren Gründen, nicht in den Bestand der Restitutionsmaterialien eingegangen.

Durch die Weiterentwicklung der Druckmedien gewann die Fotografie nach dem 1. Weltkrieg auch insofern an Bedeutung, als dass sie sich vom Dasein als schmückendes Beiwerk des Textes emanzipierte und zum eigentlichen Wissensvermittler aufstieg, der durch den Text nur kommentiert wurde.²⁰⁹

Daher strebte wohl auch so mancher Sammler oder manche Sammlerin die Veröffentlichung in einer fachspezifischen Zeitschrift an, um guten Geschmack und Kunstkennterschaft in der Öffentlichkeit unter Beweis zu stellen.

„[...] die Vielzahl von Bildquellen der Sammlungsinterieurs, [entstand nicht selten], um sie im Sinne eines musterhaften und geschmackvollen Umgangs mit Kunst zu publizieren.“²¹⁰

Denn wie der deutsche Kunsthistoriker Max J. Friedländer 1919 in einem Aufsatz *Über das Kunstsammeln* meinte:

„Der Kunstbesitz ist so ziemlich die einzige anständige und vom guten Geschmack erlaubte Art, Reichtum zu präsentieren. Den Anschein plumper Protzigkeit verjagend, verbreitet er einen Hauch ererbter Kultur. Die Schöpfungen der großen Meister geben dem Besitzer von ihrer Würde ab, zuerst nur scheinbar, schließlich aber auch wirklich.“²¹¹

Sven Kuhrau, der sich in seinen Ausführungen auf die Berliner Privatsammlerkultur im deutschen Kaiserreich bezieht, meint, dass die private Kunstsammlung eindeutig der Prestigesteigerung gedient habe.²¹² Diese Annahme ist wohl auch für den Wiener Raum zutreffend.

Neu war das Bedürfnis der Sammler und Sammlerinnen, ihre Schätze zu präsentieren, bzw. durch sie repräsentiert zu werden, im ausgehenden 19. Jahrhundert und den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts freilich nicht mehr.

Schon David Teniers d. J. versinnbildlicht im Gemälde *Erzherzog Leopold Wilhelm in seiner Galerie*, um 1647 entstanden, die Bildung und den Geschmack seines Auftraggebers (Abb. 41).²¹³

²⁰⁹ Faber 1991, S. 64.

²¹⁰ Kuhrau 2005, S. 22.

²¹¹ Friedländer 1919, S. 1.

²¹² Kuhrau 2005, S. 20.

²¹³ Ullrich 2000, S. 14.

„[...] er lässt sich als Besucher einer – gar seiner eigenen – Galerie malen: Er erregt Bewunderung nicht nur, weil er Geld und Geschmack besessen hat, eine umfangreiche Sammlung aufzubauen, sondern weil er auch über die Bildung und Neugier verfügt, sich damit auseinanderzusetzen[...]“²¹⁴

„[...] in ihrer Größe und Vielfalt verleiht ihm also die Galerie besondere Autorität und wird damit zu einem ausgezeichneten Statussymbol.“²¹⁵

War die Malerei zu Teniers Zeiten noch die einzige Möglichkeit, Interieurs darzustellen, so änderte sich die Lage im 19. Jahrhundert durch die Erfindung der Fotografie wesentlich. Die Innenraummalerei wurde von der Fotografie aber nicht gleich verdrängt, vielmehr bestand eine Koexistenz der beiden Disziplinen. Die Fotografie wurde als Medium allerdings bald zu einer gängigen Alternative.

Als Beispiel für die Beziehung des Kunstsammelns und des Prestigegewinnes kann der Aufstieg des Bankiers Oskar Hainauer in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Berlin genannt werden. Hainauer begann seine Karriere 1861 als Bankier und konnte in diesem Beruf rasch gute Erfolge und ein steigendes Einkommen für sich verbuchen. Mitte der siebziger Jahre war es ihm möglich, mit seiner Frau eine Villa in bester Lage zu beziehen, die er repräsentativ umbauen ließ (Abb. 42). Anfangs sammelte er noch zeitgenössische Kunst, sein Interesse verlagerte sich aber bald auf den Erwerb von Antiquitäten und hochkarätigen Werken der Renaissance, sowie kunstgewerblichen Objekten und Skulpturen. Verfolgte er in der Einrichtung französische Vorbilder, vergaß er doch nicht auf das Italien der Medici zu verweisen. Im Wechsel des Sammlungsinteresses von moderner zu alter Kunst und auch in der Betonung auf die italienische Renaissance, sieht Kuhrau den Versuch Hainauers, der Kronprinzessin Victoria zu gefallen, deren künstlerische Vorlieben im gleichen Bereich lagen. Sein Streben galt, die ihm bekannten Familien Rothschild und Bleichröder vor Augen, der Erhebung in den Adelsstand. Tatsächlich wurde er von der Kronprinzessin auch ausgezeichnet, indem sie ihn in seiner Villa besuchte und ihn, wie man vermutet, für eine Ordensauszeichnung empfahl. Er erhielt den Kronenorden II. Klasse, an der Erreichung seines eigentlichen Ziels scheiterte er jedoch.²¹⁶

Sein Wohnungsinterieur ist der Nachwelt durch einen Katalog der Sammlung Hainauer überliefert, der, wie Kuhrau bemerkt, als Prachtband in wenigen Exemplaren publiziert wurde, um Repräsentationszwecken zu dienen.²¹⁷

²¹⁴ Ullrich 2000, S. 14.

²¹⁵ zit. n. Ullrich 2000, S. 14.

²¹⁶ Diese Schilderung stammt gänzlich aus Sven Kuhraus Publikation. Kuhrau 2005, S. 40–45.

²¹⁷ Ebenda, S. 42.

„Der Sammler bringt begehrenswerte Dinge an sich, kraft seines Geldes oder Kraft seines Verständnisses. Zumeist bleibt es unklar, welche von den beiden Kräften den Ausschlag gegeben habe.“²¹⁸

Die Worte Max J. Friedländers vor Augen sei jedoch abschließend betont, dass die Auseinandersetzung mit Kunst, sowie der Aufbau einer renommierten Kunstsammlung nicht mit Macht- und Profilierungsstreben gleichzusetzen ist. Wie auch Kuhrau über Oskar Hainauer bemerkt, ginge es nicht darum, seine ernsthafte Beschäftigung mit der Kunst in Zweifel zu ziehen, der Sammler habe sie aber dennoch für sein gesellschaftliches Weiterkommen zu nutzen gewusst.²¹⁹ Weiters meint er:

„Das Präsentieren von Reichtum war für die Wirtschaftsbürger eine Notwendigkeit, denn der „demonstrative Konsum“ verkörperte die erreichte wirtschaftliche Leistungskraft und, damit einhergehend, die Kreditwürdigkeit des Hauses.“²²⁰

Die Fotografie diente dem Wirtschaftsbürger diesbezüglich also als Mittel zum Zweck, seinen Erfolg durch den erworbenen Kunstbesitz medial zu verbreiten.

Eine weitere Motivation für den Kunstsammler bzw. die Kunstsammlerin, die eigene Wohnung fotografisch dokumentieren zu lassen, war jene, bleibende Erinnerungen für die Zukunft zu schaffen. Dieser Aspekt hat in der Rückschau, auf die Vorgänge während der Zeit des Nationalsozialismus, an trauriger Relevanz gewonnen.

Monika Faber erwähnt in ihrem Aufsatz *Im Heim - die Welt* die Praxis, neue Bauten, bzw. neu eingerichtete Wohnungen fotografisch zu dokumentieren.²²¹

„Das Fixieren des eben genannten Ist-Zustandes geschah oft im Auftrag der Bewohner selbst, die aus Stolz auf ihren Besitz diesen auch photographisch „festhalten“ wollten. Solche Serien dienten aber nicht nur als persönliche Erinnerungsstücke, sondern manchmal auch als aufwändiges Geschenk.“²²²

Einen weiteren Hinweis auf die Praxis, Fotoalben der eigenen Wohnung als Andenken für sich selbst oder Familienmitglieder anzulegen, gibt Sarah Anne Carter in ihren Forschungen. Sie bezieht sich auf eine amerikanische Tradition im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts Interieuralbumen des Eigenheims, sogenannte *house books* von darauf spezialisierten Fotografenstudios als „a tool for the visualisation of one's material family history“ anfertigen zu lassen.²²³

²¹⁸ Friedländer 1919, S. 1.

²¹⁹ Kuhrau 2005, S. 43.

²²⁰ Ebenda, S. 56.

²²¹ Faber 1991, S. 64.

²²² Ebenda, S. 64.

²²³ Carter 2010. S. 251.

Die Abfolge im eingangs erwähnten Album Jean Engels entspricht der beschriebenen Vorgangsweise in Carters amerikanischem Beispiel von 1895.²²⁴

Der Fotograf ging von Raum zu Raum und dokumentierte alles außer den Haushaltsräumen.²²⁵ Beginnend mit der Eingangshalle, bzw. dem Vorzimmer, wurden die Räume, einer nach dem anderen, von der Kamera erfasst, gleich einem fiktiven Rundgang durch das Haus, aus der Perspektive eines Gastes, der von seinem Gastgeber eine Führung durch sein Heim erhält.²²⁶

Es ist nicht nachweisbar, ob Jean Engel sein Fotoalbum zu Repräsentationszwecken anlegte, ob er ein Andenken an seine Heim festhalten wollte, oder aber, ob er seine Wohnung inklusive der Kunstsammlung, in Vorahnung der kommenden Ereignisse, dokumentarisch erfasste. Die letztgenannte These ist im Fall von Jean Engel höchst wahrscheinlich.²²⁷ Dass es ihm allein um die Präsentation seiner umfangreichen Sammlung ging, kann durch die Dokumentation von Räumen wie dem Badezimmer ausgeschlossen werden. Auch das mehrfach aufgenommene Kinderzimmer deutet auf ein privates Erinnerungsstück hin.

5. Was Fotos erzählen

Die primäre Bildinformation für Forscher und Forscherinnen ist natürlich das auf der Fotografie abgebildete Kunstwerk, dessen einwandfreie Identifizierung für die Provenienzforschung von größter Bedeutung ist. Allerdings sind die Möglichkeiten, ein Foto zu lesen, im Zusammenhang mit einer Provenienzrecherche, nicht auf das darauf abgebildete Objekt einschränkbar. Vielmehr gibt es verschiedene Wege der Bildbetrachtung und einer daraus resultierenden Informationsgewinnung.

Für die Lesemöglichkeiten einer Fotografie zum Zweck der Provenienzrecherche wird folgend eine Einteilung in vier Bereiche vorgeschlagen.

Der erste Bereich beschäftigt sich mit dem Bildinhalt. Der zweite Bereich betrachtet die Bildrückseite und die auf ihr enthaltenen Informationen. An dritter Stelle soll hinterfragt werden, was das Foto als Objekt selbst und seine Machart aussagen können und an vierter Stelle steht die Frage, in welchem Kontext sich die Fotografie befindet.

²²⁴ Carter 2010, S. 251.

²²⁵ Ebenda. S. 251.

²²⁶ Ebenda. S. 255.

²²⁷ Die Datierung im Kapitel 5.1. liefert einen Hinweis darauf.

Dieser letzte Punkt beschäftigt sich weniger mit dem Foto an sich, als mehr mit seinem umgebenden Kontext, einfach gesagt, wo wird die Aufnahme aufbewahrt? Die Tatsache, dass sich ein Bild in einer Personenmappe befindet, lässt einen Rückschluss auf den Eigentümer oder die Eigentümerin des abgebildeten Werkes zu, genauso wie ein Foto auf einer Property Card des Central Art Collecting Point München darauf hinweist, wo sich das gezeigte Kunstwerk nach 1945 befunden hat.

Da dieser vierte Bereich für Recherchen durchaus relevant ist, jedoch durch die vorangegangene Ausführung in zwei Sätzen erklärbar ist, wird dem Thema kein eigenes Kapitel gewidmet.

5.1. Die Abbildung

Wie schon eingangs erwähnt – die Abbildung des Kunstwerkes an sich steht freilich an erster Stelle. Sie bietet die Möglichkeit des Vergleichs mit dem vorhandenen Original, einem aufgefundenen Objekt, oder als Anschauungsmaterial zur Suche. Fehlt zu einem Objekt die Bildbeschreibung oder widersprechen einander die Zuschreibungen aus unterschiedlichen Quellen, erleichtert eine Abbildung die Identifizierung, oder ist sogar die einzige Möglichkeit, die eine Zuordnung erlaubt.

Doch trotz der Beweiskraft eines Fotos müssen Zuschreibungen mit Vorsicht erfolgen.²²⁸

Eine wiederkehrende Herausforderung für die Provenienzforschung ist ein sich wiederholendes Sujet eines, bzw. mehrerer Künstler. Diese Repliken unterscheiden sich oft so minimal voneinander, dass eine Identifizierung über ein jahrzehntealtes Schwarzweiß-Foto nur schwer zu bewerkstelligen ist.

Abgesehen von der Objektdarstellung selbst gibt es weitere Möglichkeiten des Informationsgewinnes aus dem Abgebildeten. Dabei spielt der Bildhintergrund eine ausschlaggebende Rolle, bzw. die in ihm enthaltenen Details, die unter anderem Aufschluss über Ort der Aufnahme, Datierung des Fotos oder Zuschreibung zu einem Eigentümer oder einer Eigentümerin geben können.

Um die Geschichte eines Sammlerstücks nachvollziehen zu können, die gerade während des Nationalsozialismus oft sehr bewegt war, beispielsweise durch häufige Ortswechsel aufgrund von Bergungen oder Besitzerwechsel, ist die Kenntnis der unterschiedlichen

²²⁸ Der Diskurs zur Beweiskraft der Fotografie ist umfangreich und kann an dieser Stelle nicht näher ausgeführt werden, da es den Rahmen dieser Arbeit bei weitem sprengen würde.

Standorte notwendig. Allerdings ist die Verortung eines Fotos nicht immer so simpel, wie anhand der Glassammlung des Fabrikanten Franz Ruhmann nachvollzogen werden kann. Die Gläser aus dem 17. bis Mitte des 19. Jahrhunderts wurden 1939 teils sichergestellt, zum Teil gepfändet und dem Zentraldepot zugewiesen.²²⁹ Die Zentraldepotkarten zu Ruhmann belegen diesen Umstand.²³⁰ Daher konnte angenommen werden, dass auch die Fotos der Sammlung direkt im Zentraldepot, also in der Neuen Burg, professionell fotografiert worden waren. Die auf den Karten angebrachten Reproduktionen stützen diese Annahme, da die Objekte vor arrangierten Hintergründen abgebildet wurden (Abb. 43). Es gibt jedoch weitere Aufnahmen derselben Objekte, die einen anderen Bildhintergrund wiedergeben.

Die Abbildungen sind hochformatige, schwarz-weiß Fotografien. Im Blickpunkt des Betrachters, des beispielhaft gewählten Bildes (Abb. 44), steht ein Champagnerkelch mit einer Höhe von 49 cm in der rechten Hälfte des Bildvordergrundes auf einem Sockel, der allem Anschein nach aus übereinandergestapelten Büchern aufgebaut wurde. Durch ein dahinter geöffnetes Fenster erhält das Glas eine Rahmung, zugleich gibt es den Blick auf die gegenüberliegenden Gebäude eines Straßenzuges frei. Daraus ergibt sich eine Schichtung in drei Bildtiefen - das Glas befindet sich im Vordergrund, das Fenster im Mittelgrund und eine Häuserzeile ist im Bildhintergrund gelegen.

Zwischen Vordergrund und Fenster ist rechts angeschnitten ein Glaskrug zu sehen, der wohl als nächster an der Reihe war, in den Mittelpunkt des Interesses gerückt zu werden. Dass bei der Aufnahme nicht darauf geachtet wurde, ihn aus dem Bild zu nehmen, vermittelt den Eindruck von Eile. Die mangelnde Sorgfalt spricht für die Fotografie zum Zweck der Dokumentation und ohne Anspruch auf Ästhetik, und steht somit in Widerspruch zu dem malerisch gewählten Bildausschnitt. Die Fensterrahmung im Mittelgrund ist verschattet und daher nur im Umriss zu erkennen. Der Fensterrahmen ist nach oben hin abgeschnitten, auf der linken Seite ist hinter dem Rahmen schemenhaft ein kleiner Teil eines Gesimses zu sehen, rechts steht eine Art Griff aus der Rahmung hervor. Nach unten schließt eine Balustrade die Fensteröffnung ab, deren Umrisse durch zwei Kreissegmente verunklärt werden. Im Hintergrund kann die schon erwähnte unscharfe Häuserzeile ausgemacht werden, darüber der freie Himmel.

Wie kann also das Zentraldepot in der Neuen Burg als Entstehungsort der Objektaufnahmen verifiziert werden?

²²⁹ Lillie 2003, S. 1137–1138.

²³⁰ BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 60/5.

Die in relativer Ferne liegende Häuserzeile lässt eine große, breite Straße als wahrscheinlich erscheinen, außerdem handelt es sich bei dem zentral sichtbaren Gebäude um ein Eckhaus, das in eine weitere Straße mündet.

Die in unmittelbarer Nachbarschaft der Hofburg liegende Ringstraße scheint die Antwort auf das Rätsel zu sein, die Babenbergerstraße bietet sich als kreuzende Straße an.

Zwar befinden sich an jener der Ringstraße zugewandten Seite der Neuen Burg Fenster mit Balustraden, doch bringt ein Lokalaugenschein (Abb. 45) die Erkenntnis, dass das in Verdacht stehende Eckhaus völlig anders aussieht als auf dem Foto – und in Hinsicht auf sein Alter kaum ein Nachfolgebau des abgebildeten Gebäudes sein kann.

Die nach dem Zentraldepot am ehesten für die Aufstellung der Sammlung in Frage kommende Stelle ist die Wohnung von Franz Ruhmann am Laurenzerberg 4, ebenfalls im 1. Wiener Gemeindebezirk gelegen.²³¹

Möglicherweise wurden die Aufnahmen bereits bei einer damals üblichen Wohnungsbeschau gemacht.

Ein weiterer Lokalaugenschein (Abb. 46) am Franz Josefs Kai/Ecke Laurenzerberg endet aber neuerlich ernüchternd, da die in Frage kommenden Häuser allesamt durch neuere Gebäude ersetzt wurden.

Aufschluss bringt schlussendlich die Recherche im Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek. In alten Fotografien kann die spezielle Silhouette des zentralen Gebäudes, in der Häuserzeile des Bildhintergrundes, als das ehemalige Schwedenkino (Abb. 47) identifiziert werden, das heute nicht mehr existiert.

Es befand sich gegenüber des Laurenzerbergs an der Unteren Donaustraße/Ecke Taborstraße.

Das Gebäude in dem Ruhmann wohnte, kann durch eine historische Aufnahme (Abb. 48, Abb. 49) nicht nur ebenfalls benannt werden, durch die zuvor seltsam anmutenden Kreissegmente an der Balustrade ist es auch möglich das betreffende Fenster festzustellen. Die Rundungen ergeben zusammengesetzt den Buchstaben O, angebracht an einem kleinen Balkon mit Balustradengeländer - sie sind Teil der Aufschrift *Hotel Siller* an der Hauswand des selbigen Hotels. Das auf dem Foto, an der linken Seite des Fensterrahmens erahnte Gesims, erweist sich in der historischen Stadtansicht als Basis einer Halbsäule.

Die Überprüfung, der zu den beiden Abbildungen des Champagnerkelches gehörenden Negativnummern im betreffenden Inventarbuch führte zu der Erkenntnis, dass die Fotografie vor arrangiertem Hintergrund später entstanden sein muss, da sie über eine

²³¹ BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, PM Ruhmann Franz, K 44.

höhere Nummerierung verfügt und daher weiter hinten im Inventar zu finden ist. Die frühere Aufnahme entstand demnach sehr wahrscheinlich, wie vermutet, bei einer Wohnungsbeschau, die spätere in einem Fotoatelier.

Die Geschichte einer Kunstsammlung lässt sich aber nicht nur anhand von großdimensionierten Hintergründen, wie einem Blick aus dem Fenster nachvollziehen. Die Erkenntnisgewinnung liegt ebenso im Detail.

Beispielgebend ist hierfür das vorher schon erwähnte Fotoalbum der Wohnung Jean Engels (Abb. 35), das unter den Restitutionsmaterialien zu finden ist und eine Reihe von Interieuraufnahmen enthält.²³²

Neben dem Raumeindruck selbst und oftmals ganzen Reihen von dort drapierten Sammlerobjekten, lässt die Aufnahme eines bewohnten Heims auch die Sicht auf Gegenstände des täglichen Lebens und Andenken der Bewohner zu.

Auf den Bildern des Engel Albums sind verschiedene Zimmer zu sehen, die den Eindruck vermitteln eigens für die Fotos zurechtgemacht worden zu sein und auf denen zahlreiche Kunstwerke zu sehen sind (Abb. 50). Diese Objekte (Abb. 51) finden sich auch einzeln aufgenommen und beschriftet in der Personenmappe Jean Engels und in den Fotokartons der Restitutionsmaterialien wieder, wodurch das Album auch Jean Engel zugeordnet werden konnte.²³³

Doch wer hatte die Interieurfotos aufgenommen und in ein Fotoalbum eingeklebt?

War es Jean Engel selbst, der seine Kunstsammlung im privaten Rahmen seines Heims darstellte, beziehungsweise von einem Fotografen ablichten ließ? Wie schon im Kapitel zur Interieurfotografie beschrieben, deuten alle Argumente auf ein privates Erinnerungsstück hin. Das folgende Beispiel zeigt eine andere Möglichkeit auf.

Ein ähnliches Fotoalbum (Abb. 52) war Thema der Arbeit *Unsere neue Wohnung, Wien I., Meistersingerstr. 13, Dezember 1938*, in der Ausstellung *Recollecting. Raub und Restitution im Museum für angewandte Kunst*.²³⁴

Gezeigt wurden Fotos einer Wohnung, die in ein Album geklebt waren (Abb. 53), die einzelnen Zimmer mit Bezeichnung ihrer Funktion. Interieurbilder wie im Fall der Wohnung von Jean Engel.

²³² Das Album wird ebenfalls im Kapitel *Interieurfotografie* behandelt.

²³³ Zuordnung durch Anneliese Schallmeiner.

²³⁴ Wahl 2009, S. 39.

Die Geschichte zu diesem Album erzählt von dem Schicksal des Apothekers David B.²³⁵ und seiner Familie, dessen Wohnung 1938 „arisiert“ wurde. Er selbst starb 1939, seine Frau und sein Sohn wurden 1942 deportiert und ermordet. Als die überlebenden Töchter 1945 in ihre alte Wohnung zurückkehrten, war ein Großteil der Einrichtung verschwunden, sie fanden aber jenes ihnen unbekannte Fotoalbum in einer Schreibtischschublade, offensichtlich von den „Arisieren“ angelegt.²³⁶

Im Fall von Jean Engel konnte anhand der Personenmappe die Urheberschaft des Albums festgestellt werden. In einem Brief von Jean Engel vom 21. Juni 1958 an das Bundesdenkmalamt ist zu lesen:

„Ich gestatte mir, wie verabredet, Ihnen beiliegend das Wohnungs-Fotografien-Album wie auch eine Mappe mit 27 Fotografien der mir noch nicht zurückgestellten Gemälde und einer Skulptur [...] zu überreichen. Auf der Rückseite dieser Fotografien befindet sich eine Legende.“²³⁷

Im Gegensatz zu den Fotografien der Wohnung von David B. kann bei jenen von Jean Engel auch mit Sicherheit angenommen werden, dass alle darauf abgebildeten Objekte dem ursprünglichen Eigentümer zuzuordnen sind.

Doch wie alt waren die Aufnahmen, als die Familie Engel das Land verlassen musste? Hätte die Sammlung zwischen dem Zeitpunkt der Erstellung der Abbildungen und der Flucht der Engels längst den Besitzer gewechselt haben können? Auch darüber finden sich auf den Aufnahmen Hinweise.

Hilfe bei der Datierung der Fotos, wurde in Form von drei Kalendern gefunden, die auf zwei Fotografien des Albums mit abgelichtet sind.

Der kleine Kalender in Form eines Fliegenpilzes (Abb. 54) hängt an der Wand eines Schlafzimmers (Abb. 55) in der Bildmitte. Auf den ersten Blick ist er kaum zu sehen und nur als heller Fleck an einer Seidentapete auszumachen. Im Gegensatz zu dem dunklen Interieur, dem stuckierten Plafond im obersten Bildteil, dem davon herabhängenden Kristallleuchter und den Bildern um den Bettkopf, wirkt er etwas fehl am Platz. Seine Relevanz wird erst in der Vergrößerung wahrnehmbar. Unter der Lupe ist der Tag der Aufnahme, nämlich der 11. eines unbekannten Monats sichtbar.

Während man auf dem kleinen Wandkalender nur den Tag der Entstehung ausmachen kann, vervollständigen zwei weitere Kalender, auf dem letzten Foto des Albums, durch Monat und Jahr das Datum zu einem Ganzen.

²³⁵ Der vollständige Name ist nicht bekannt, da er im Ausstellungskatalog ebenfalls abgekürzt wurde.

²³⁶ Ebenda, S. 39.

²³⁷ BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, PM Engel Jean (Johann), K 34/1, M IV, Gz. 4262/57, fol. 80.

Die Ausstattung des Zimmers (Abb. 56) ist im Gegensatz zu den übrigen Wohnräumen verhältnismäßig schlicht. Aufgrund der hellen Möblierung, der Ausführung der Wände und des gemusterten Bodens, aber auch der Vorhänge ist zu vermuten, dass dieses Zimmer als Aufenthaltsraum für die Kinder gedacht war, da es ähnlich dem Kinderzimmer eingerichtet war.

In der rechten Bildhälfte, die durch eine Zimmerecke definiert wird und in etwa ein Drittel der Abbildung einnimmt, ist im Vordergrund ein Tisch mit zugehörigem Sessel angeschnitten, im Hintergrund ist ein Kasten eingestellt. Der linke Bildteil wird von einer Fensterwand ausgefüllt. Neben dem Fenster steht ein kleiner Schreibtisch mit angeschlossenem Sitz, der an eine alte Schulbank erinnert. Darauf steht mittig ein Tischkalender (Abb. 57), der unter der Lupe, abgesehen von seiner Funktion, auch das Jahr 1938 preisgibt. Rechts darüber, zwischen zwei Bildern und unter einem dritten, kreisförmigen Blumenbild ist ein zweiter Wandkalender (Abb. 58) befestigt. Auf ihm kann zusätzlich zum Jahr 1938 auch der Monat April entziffert werden.

Von der Richtigkeit der Kalender ausgehend ergibt sich, dass die Entstehung der Aufnahmen auf den 11. April 1938 zu datieren ist. Ein Monat später, ab dem 13. Mai 1938 war Jean Engel nicht mehr in seiner Wohnung in der Reisnerstraße 40 in Wien 3 gemeldet, sondern am Rennweg 5, wo sich sein Firmensitz befand. Am 4. November 1938 scheint er in den Meldedaten als „Abgemeldet“ nach Frankreich auf.²³⁸

Aufgrund dieser Datierung nach dem „Anschluss“ Österreichs im März 1938 und kurz vor dem Verlassen seiner Wohnung, können die Abbildungen im Album als aktuellste Bestandsaufnahme der Sammlung vor der Flucht Jean Engels gelten.

Abgesehen von Kalendern sind noch viele weitere Details als Informationsträger im Bild denkbar. Eine weitere Datierungsmöglichkeit könnte beispielsweise durch eine in der Abbildung sichtbare Zeitung erfolgen (Abb. 59), die fehlende Zuordnung zum Eigentümer bzw. zur Eigentümerin eines Kunstwerkes auf Basis von Familienfotos oder Porträts (Abb. 60, Abb. 61) und die Zuschreibung zu einem Fotografen über eine Spiegelung in einer Vitrine (Abb. 62, Abb. 63). Die Möglichkeiten sind vielfältig.

²³⁸ WStLA, Historische Meldeunterlagen, Meldeauskunft Hans Engel.

5.2. Die Fotorückseite

Neben der Abbildung der primären, visuellen Information auf der Vorderseite, ist oftmals auch die unscheinbare Rückseite eines Fotos Quelle von ergänzenden bzw. erklärenden Daten.

Sollte die ursprüngliche Zuordnung zu einem Bestand im Laufe der Jahre verloren gegangen sein, ist die, untrennbar mit der Abbildung verbundene Information, erhalten und bewahrt so eine gewisse Nachvollziehbarkeit zum einstigen Kontext.

Ein allgemeingültiges Raster lässt sich, wie schon an einigen anderen Stellen dieser Arbeit beschrieben wurde, auch in diesem Fall nicht anwenden. Die Datendichte variiert von Fotorückseite zu Fotorückseite, zwischen detailliertesten Beschreibungen über die gesamte verfügbare Fläche bis hin zu leeren, weißen Seiten.

Wurde das Foto auf eine Unterlage, zum Beispiel eine Karteikarte, ein Album oder auf Karton aufgeklebt, erscheinen die auf der Rückseite (vermuteten) Angaben verloren. Das Ablösen eines originalen Bildträgers von dem originalen Datenträger wäre wohl unweigerlich mit der Gefahr einer Beschädigung beider Oberflächen verbunden.

In manchen Fällen ist es jedoch möglich die rückseitigen Vermerke im Gegenlicht einer Lampe zu entziffern.

Häufig vorkommende Angaben sind Basisinformationen zum abgebildeten Kunstwerk, wie Künstlername, Sujet und Beschreibung, Datierung, Maße, Material, Entstehungsort u. s. w. Auch der Name des ursprünglichen Eigentümers oder der Eigentümerin bzw. die Sammlung, aus der ein Kunstwerk stammt, wird oftmals verzeichnet, für die Provenienzforschung problematisch sind Fotografien ohne diese Information und ohne den ursprünglichen Kontext, wie sie zum Teil in der Fotokartei der Restitutionsmaterialien zu finden sind.

Weiters sind auf etlichen Fotorückseiten Zahlen vermerkt. Diese – alleine oder in Kombination mit Satzzeichen – lassen sich nur selten leicht zuordnen. Sie beziehen sich allerdings oft auf eine topografische Angabe innerhalb eines Depots, in dem das Originalobjekt gelagert war. In vielen Fällen bleibt die Bedeutung einer Nummer jedoch ein Geheimnis, das es zu entdecken gilt.

Einfacher wird die Entschlüsselung, wenn es sich um eine Kombination aus Zahlen und Buchstaben handelt. Beispielsweise verweist eine Nummer, der die Buchstaben *Mü* vorangestellt sind, auf eine Verzeichnung im Central Art Collecting Point in München und somit auf die temporäre Verortung des fotografierten Kunstobjektes, gleiches gilt für

Nummern mit den ergänzenden Buchstaben *L* oder *Li* für Linz oder *AA* für das Depot in Altaussee, etc.

Neben unbekannten Zahlenkombinationen bieten aber auch Abkürzungen und Kurzschriftvermerke ungewollte Interpretationsspielräume. Das hinter einer Abkürzung stehende Wissen zur Entschlüsselung einer Buchstabenkombination mag für die Urheber und ihre Umgebung auf zeitgenössisch gängigen Konventionen beruht haben, heutigen Recherchenten und Recherchentinnen hilft hierbei nur die Erfahrung bzw. eine zusätzliche Quelle weiter, um die angenommene Interpretation zu verifizieren.

Die Dokumentation der Sammlung Camilla und Julius Priester in den relevanten Archivbeständen enthält eine Reihe fotografischer Aufnahmen der Sammlungsstücke, deren Rückseiten zum Teil eine hohe Dichte an Informationen und Hinweisen bergen.

Ein Teil der Kunstwerke aus der Sammlung des Industriellen Julius Priester und seiner Frau Camilla wurde über zwei Bescheide am 4. November 1938²³⁹ und am 11. Mai 1939²⁴⁰ sichergestellt „[...] um jede Gefahr einer Verschleppung zu verhindern.“²⁴¹ Die Eheleute flüchteten nach Mexiko. Davor hatten sie ihre Wohnungseinrichtung samt der übrigen Gemälde bei der Firma *O. Föhr* in Wien eingelagert, wo sie im Herbst 1944 von der Gestapo beschlagnahmt wurde.²⁴²

Eines der Gemälde aus der Sammlung ist die *Madonna mit Kind* (Abb. 64) die Lucas Cranach dem Älteren zugeschrieben wurde. Mehrere Aufnahmen des Bildes sind in der Personenmappe Camilla und Julius Priester erhalten geblieben, aber auch in der Münchner Suchkartei.

Das Werk selbst befand sich weder unter den sichergestellten Objekten, noch wurde es in die Reichsliste eingetragen. Vermutlich aufgrund der Einschätzung des Direktors der Gemäldegalerie im Kunsthistorischen Museum Ernst Buschbeck im August 1938:

„Die Cranach-artige Madonna ist nur ein Bild aus der Nachfolge, Letztklassig und von elender Erhaltung.“²⁴³

Aufgelistet ist das Bild allerdings in der *Rekapitulation der Wohnungseinrichtung des Herrn Julius Priester*²⁴⁴, also in einer Liste der bei *O. Föhr* gelagerten Gegenstände als

²³⁹ BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 43/1, PM Priester Julius und Camilla [auch Kamilla], fol. 156.

²⁴⁰ Ebenda, fol. 144.

²⁴¹ Seiberl in Vertretung für Zykan. BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 43/1, PM Priester Julius und Camilla, fol. 156.

²⁴² Ebenda, fol. 120.

²⁴³ Buschbeck an Seiberl über die zu sperrenden Objekte der Sammlung Priester, in einem Brief vom 20. August 1938, Ebenda, fol. 159.

²⁴⁴ Ebenda, fol. 121.; Ebenda, fol. 135.

1 Lucas Cranach (der ältere) Madonna mit dem Kind 800,-

Danach taucht die Spur des Gemäldes erst wieder in der Münchner Suchkartei auf. Die zugehörige Karte (Abb. 65) verzeichnet folgende Information:

Cranach Lucas, Madonna mit Schleier und Jesuskind, Julius und Kamilla Priester, Wien, I. Ebendorferstr. 8.

An der Karte ist mit einer Klammer ein Foto des Bildes (Abb. 66) befestigt, dessen Rückseite handschriftliche Vermerke enthält:

Priester. (47 448) Aufnahme 1977, Maria mit dem Schleier, Lucas Cranach, W. K. 1771/151, 2. VII. 53 13^h ze[it?], WK = Seite 3, f. morgen (3.7.), 1 ½ spalt, 6 x (8.15 Uhr, 9.8 x 13.2 eingekreist, 95 unterstrichen, rechts oben die Zahl 7 in roter Farbe.

Eine zweite Abbildung in einem größeren Format liegt der Karte bei (Abb. 64). Sie geht vermutlich nicht auf dasselbe Negativ zurück, da die Bildausschnitte einander nicht gleichen, obwohl beide die Aufnahmeummer 1977²⁴⁵ tragen. Die Information auf der Rückseite des größeren Formates beschränkt sich auf *Lucas Cranach, Madonna mit Schleier* und den Stempel *Institut für Denkmalpflege [...] Aufnahme: 1977* (die Nummer ist handschriftlich eingetragen).

Die Eckdaten auf der kleineren Fotografie wie Eigentümer, Künstler und Sujet sind klar verständlich und bedürfen keiner weiteren Erläuterung. Die Abkürzung W. K. ist auf den ersten Blick nicht ohne weiteres verständlich. Der angeschlossene Vermerk einer Seite und die Spaltenanzahl (*1 ½ spalt*) deutet auf die Anfangsbuchstaben einer Publikation hin, die Verzeichnung eines Datums auf ein periodisch erscheinendes Medium. Tatsächlich verweist die Abkürzung auf den *Wiener Kurier*, der von den amerikanischen Streitkräften für die Wiener Bevölkerung von 1945–1955 herausgegeben wurde.²⁴⁶

Während Datum und Uhrzeiten möglicherweise als Deadline für die Abgabe des Artikels und die Erscheinungszeit interpretierbar sind, bleibt die Bedeutung der Zahl 1771 im Dunklen. Die angeschlossene Zahl 151 bezieht sich auf die Nr. des Wiener Kuriers. Die Maße 9.8 x 13.2 konnten bislang nicht zugeordnet werden. Der Verdacht, es könnte sich dabei um die Größe des Artikels handeln, erwies sich als Irrtum.

In der Ausgabe des *Wiener Kurier* von Freitag, dem 3. Juli 1953 befindet sich auf Seite 3 ein Artikel mit dem Titel *15jährige Odyssee der Gemäldesammlung Priester*.²⁴⁷

²⁴⁵ Eintrag im P-Inventar, BDA Fotoarchiv.

²⁴⁶ Laut Auskunft von Andrea Lehmann (Commission for Looted Art in Europe), März 2011.

²⁴⁷ Wiener Kurier 1953a, S. 3.

Der Artikel berichtet von der Verhaftung des Verlegers Josef Strecker, in dessen Besitz mehrere Gemälde Priesters aufgefunden wurden. Einige der Werke hatte er bereits mit gefälschten Gutachten an Kunsthändler, Museen im In- und Ausland, sowie an das Wiener Dorotheum verkauft, nachdem er sie über diverse Mittelsmänner vom Schätzmeister der Vugesta und Leiter der „Möbelverwertungsstelle“ Bernhard Witke erworben hatte.²⁴⁸ Witke selbst soll die Bilder 1938 zu einem *ganz niedrigen Preis* erworben haben. Er wurde nach 1945 von einem Volksgericht zu dreieinhalb Jahren Kerker verurteilt, konnte viele Gemälde jedoch verbergen und sie nach seiner Entlassung verkaufen.²⁴⁹

Neben einem Gemälde von Rubens aus der Sammlung Priester ist ein Foto der *Maria mit Schleier* von Lucas Cranach abgebildet (Abb. 67), sie wird in der Bildunterschrift als *noch gesucht* geführt.²⁵⁰

Die Abbildung der Madonna entspricht, mit dem etwas schief angeschnittenen Bilderrahmen, dem Foto der Münchner Suchkartei, demselben Foto, dass auf der Rückseite die hier besprochenen Vermerke trägt.

Eine Unstimmigkeit in der Datierung ergibt sich aufgrund der Jahreszahlen im Wiener Kurier und jenen in der Personenmappe zu Julius Priester, da die bei der Firma O. Föhr eingelagerten Sammlungsobjekte nicht 1944 von der Gestapo abgeholt worden sein können, wenn Witke sie bereits 1938 erworben hatte. Die Vugesta, für die Witke tätig war, existierte 1938 noch nicht. Außerdem geht aus einem Schreiben des Dorotheums in Wien an das Institut für Denkmalpflege vom 7. Februar 1944 hervor, dass das Gemälde von *Lucas Cranach d. Ae. Madonna mit Kind, Oel, Holz, 51 x 35* mit der Konsignationsnummer 216.264/29 für den Sonderauftrag Linz bestimmt war.²⁵¹ Ein Vermerk auf der Rückseite eines Abzugs der Aufnahme 1977 in der Personenmappe Priesters (Abb. 68) bestätigt die Zugehörigkeit der Konsignationsnummer des Dorotheums zu dem Cranach-Gemälde. Auch das *Linzer Kunstmuseum* wurde auf der Rückseite eingetragen. Das Bild wurde demnach aller Wahrscheinlichkeit nach 1944 von der Vugesta in das Dorotheum eingebracht und versteigert, worauf eine Notiz auf der Rückseite der

²⁴⁸ Zur Funktion Witkes: Auskunft von Sabine Loitfellner (IKG) per Mail am 25.06.2012. Im *Wiener Kurier* wird er „Wittke“ geschrieben und als „Schätzmeister der Gestapo“ bezeichnet.

²⁴⁹ Wiener Kurier 1953, S. 3.

²⁵⁰ Ebenda.

²⁵¹ BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 10/1, M 1, fol. 27. Zum Sonderauftrag Linz: Löhr 2005.

Aufnahme (*gekauft im Dorotheum*)? hinweist, oder aber davor durch Hermann Voss aus der Versteigerung gezogen.²⁵²

Es ist also anzunehmen, dass die *Madonna mit Kind* erst 1944 in die Hände der Vugesta fiel und nicht – wie im Wiener Kurier zu lesen ist – bereits im Jahr 1938.

Der Wiener Kurier vom 15. Juli 1953 berichtet von der Auffindung des Gemäldes. Der damalige Besitzer des Werkes, ein bekannter Wiener Industrieller, hatte das Bild in der Zeitung wiedererkannt und zur Polizei gebracht. Die „wahre Herkunft“ war ihm zuvor nicht bewusst gewesen.²⁵³

5.3. Das Foto als Objekt

Abgesehen von den offensichtlichen Informationsträgern, der Abbildung auf der Vorderseite und den rückseitig enthaltenen schriftlichen Hinweisen, ist das Foto, bzw. der Bildträger eine weitere Quelle zur Erkenntnisgewinnung.

Eine Möglichkeit, einem Fotopositiv einen zeitlichen Rahmen zu setzen, ist die Datierung über das Fotopapier, das häufig anhand des Logos auf der Rückseite identifizierbar ist. Exakte Angaben sind auf diesem Weg freilich nicht zu erzielen, da Papiersorten über Jahre hinweg verwendet werden. Eine weitere Schwachstelle, die einen Trugschluss zur Folge haben kann, ist die Herstellung eines neuen Abzugs von einem älteren Negativ.

Auch über die Fototechnik ist die Datierung eingrenzbar, sie erfordert jedoch ein spezielles Wissen zu historischen Verfahren und woran diese zu erkennen sind.²⁵⁴

Eine weitere Variante Bilder einem Fotografen, bzw. einem bestimmten Bestand zuzuordnen ergibt sich mithilfe von Bildrändern. Viele Fotos der Zeit wurden nicht abfallend, also bis zum Bildrand auf dem Fotopapier entwickelt, sondern verfügen über einen weißen Rand (Abb. 69). Auch hierbei handelt es sich um keine exakte Zuschreibungsmöglichkeit, denn eine bestimmte Randbreite kann aus verschiedenen Quellen stammen. Ausgezackte Schmuckränder (Abb. 70), die mit einer speziellen Schneidemaschine erzeugt wurden und vielen aus Familienfotoalben bekannt sind, weisen mit hoher Wahrscheinlichkeit auf eine private Quelle hin.

²⁵² Hermann Voss war der Nachfolger von Hans Posse als Sonderbeauftragter für den Aufbau des Kunstmuseums Linz. BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 10/1, M 1, fol. 27.

²⁵³ Wiener Kurier 1953b, S. 1, 9.

²⁵⁴ Aus dem Workshop *Bildbestimmung Fotografie Teil 1: Identifizierung historischer fotografischer Materialien und Verfahren* des Steiermärkischen Landesarchivs in Graz am 08.11.2011.

Neben dem Foto als Objekt können natürlich auch Trägermaterialien Hinweise auf den ursprünglichen Kontext von Fotomaterial geben. Beispielsweise existieren innerhalb des Restitutionsmaterials auf grauen Karton geklebte Fotos, zu denen weitere Stücke im Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München vorhanden sind. Die darauf angebrachten weißen Etiketten mit maschineschriebenen Beschreibungen befinden sich ebenfalls auf den Kartons beider Bestände. Es ist daher eine gemeinsame Quelle anzunehmen, die während Entstehung dieser Arbeit recherchiert wird.²⁵⁵

6. Fallbeispiel: Aus der Sammlung Ernst Pollack

Bei den vorhergehend beschriebenen Materialien handelt es sich um Einzelbestände, die für sich stehend, mehr oder weniger aussagekräftige Informationen und Daten enthalten. Während beispielsweise die Reichslistenkartei Auskunft zu Sammlern, Sammlerinnen und Werk geben kann, fehlen ihr Hinweise zum Verbleib der genannten Objekte zur Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft oder in den ersten Jahren danach, der wiederum durch eine Property Card des CACP geklärt werden kann, allerdings oft ohne die Verbindung zum ursprünglichen Eigentümer herstellen zu können.

Wie die Erfahrung lehrt, bleibt es in vielen Fällen leider bei einem fragmentarischen Ergebnis. Oft kann das Zusammenspiel der genannten Bestände aber auch zu einem kohärenten Gesamtbild führen, das die Lösung eines Falls ermöglicht, oder zumindest einen Teil der Provenienz klärt.

Der Versuch, ein einziges Kunstobjekt in allen Fotobeständen nachzuweisen und so seine Geschichte nachzuvollziehen, ist leider nicht realisierbar. Die Existenz eines solchen Objektes ist zwar wahrscheinlich, oder ist zumindest zu vermuten, jedoch zeigt die Schwierigkeit bei der Auffindung eines solchen Werkes, dass es sich um einen Einzelfall handeln würde, der aufgrund seiner Singularität oder Seltenheit nicht stellvertretend für die gängige Rechercharbeit genannt werden könnte.

Nicht ein einzelnes Objekt, sondern eine Sammlung als Beispiel heranzuziehen, wäre eine andere Möglichkeit, anhand der vorgestellten Bestände die praktische Arbeit mit Fotomaterial im Zuge einer Provenienzforschung darzustellen. Während der Vorarbeiten dazu, wurde allerdings die Komplexität eines solchen Vorhabens deutlich. Die Bearbeitung einer vollständigen Sammlung, die eine Beschreibung, die Geschichte und fotografische Dokumentation jedes einzelnen Sammlungsstücks bedeutet hätte, war für den Rahmen

²⁵⁵ Hinweis von Anneliese Schallmeiner.

dieser Arbeit zu umfangreich. Die Idee aus einer Sammlung nur wenige Stücke als Anschauungsmaterial heranzuziehen, zum Beispiel nur jene eines bestimmten Künstlers, scheiterte bei dem Versuch eine schlüssige Argumentation für die getroffene Auswahl zu finden.

Aus diesen Gründen fiel die Entscheidung, die Geschichte eines einzelnen Kunstwerkes anhand seiner fotografischen Dokumentation nachzuzeichnen. Zwar kann ein solches Beispiel nur ohne Anspruch auf Vollständigkeit der Bestände beschrieben werden, doch bietet es die Möglichkeit, die Recherche realistisch darzustellen, ohne auf künstlich konstruierte Kriterien zurückgreifen zu müssen.

Die Wahl fiel auf eine Bronzefigur aus der Sammlung Ernst Pollack, das *Schreitende Kamel* (Abb. 71).

Ernst Friedrich Pollack²⁵⁶ (geb. 1865) war Textilindustrieller, Gesellschafter von Fabriken in der Tschechoslowakei und außerdem Kunstsammler mit einer Vorliebe für kunstgewerbliche Objekte.²⁵⁷ Davon konnte man sich ab 1929 in der Zeitschrift *Belvedere* überzeugen, die Stücke seiner Sammlung bis 1937 in 9 Aufsätzen vorstellte.²⁵⁸

Laut einer Stellungnahme von Konrad Thomas im Jahr 1939, der als Schätzmeister für die Sammlung herangezogen wurde, soll die Kunstsammlung Pollacks schon seit Jahrzehnten unter Denkmalschutz gestanden haben.²⁵⁹

1941 wurde das Zinshaus Ernst Pollacks Frau Gisela (geb. 1874 als Baroness Neumann de Végvár) am Schuberting 7 in Wien 1, in dem die Eheleute gelebt hatten, von der Gemeindeverwaltung Wien verkauft.²⁶⁰ Beide wurden am 28. Juni 1942 in das Konzentrationslager Theresienstadt deportiert, wo Gisela Pollack am 13. September und ihr Mann Ernst am 19. September 1942 umkamen.²⁶¹

²⁵⁶ Der Name Pollack wird in der Literatur, wie in der Personenmappe des Sammlers auf unterschiedliche Weise geschrieben. Neben Unklarheiten den korrekten Vornamen und die Adresse betreffend, gibt es bei der Schreibweise des Nachnamens die Varianten *Pollak* und *Pollack*. Von der Richtigkeit seiner Visitenkarte ausgehend, wird im Folgenden die Schreibweise *Pollack* verwendet werden, die Vornamen *Ernst Friedrich* und die Adresse *Schuberting 7, Wien 1*. werden demnach ebenfalls als zutreffend angenommen. BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 43, PM Pollak (recte: Pollack), Ernst, M I, Zl. 23/K/43, fol. 58.

²⁵⁷ Lillie 2003, S. 839.

²⁵⁸ *Belvedere*. Zeitschrift für Sammler und Kunstfreunde. Siehe FN 271.

²⁵⁹ zit. n. Lillie 2003, S. 839.

²⁶⁰ Ebenda, S. 840.

²⁶¹ Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes, <http://www.doew.at/ausstellung/shoahopferdb.html> (29.05.2011).

Die Deportation von Ernst und Gisela Pollack wurde, wie in anderen Fällen auch, mit einer freiwilligen Ausreise gleichgesetzt, wodurch ihr Vermögen dem Deutschen Reich verfiel und durch die Vugesta verwertet wurde.²⁶²

Die Sammlung wurde daraufhin an unterschiedliche Orte verstreut, ein Großteil der Objekte wurde [...] *dem Dorotheum zur Verwertung übergeben*.²⁶³

Der Personenmappe sind zahlreiche Hinweise auf den Verbleib von Sammlungsobjekten zu entnehmen. Eine Amtsbestätigung vom 17. Juni 1947 deutet darauf hin, dass nach 1945 einige Stücke an die Erben zurückgestellt wurden.

„Die Genannten [Rechtsnachfolger] benötigen zur Unterbringung der bedeutenden und umfangreichen Kunstgegenstände entsprechende Räume.“²⁶⁴

1948 kam es mit dem Museum für angewandte Kunst zu einem Restitutionsvergleich.²⁶⁵

Im Jahr 2000 wurden über Beschluss des (Kunstrückgabe-)Beirates – gemäß § 3 des Kunstrückgabegesetzes 1998 – 9 kunstgewerbliche Stücke aus dem Museum für angewandte Kunst zur Rückgabe empfohlen.²⁶⁶

Bislang konnten keine weiteren Objekte der Kunstsammlung Pollack nach dem *Bundesgesetz über die Rückgabe von Kunstgegenständen*²⁶⁷ restituiert werden.

Derzeit werden noch 79 Kunstwerke der Sammlung über die *Lost Art Internet-Datenbank* der Koordinierungsstelle Magdeburg gesucht.²⁶⁸

Abbildungen von kunstgewerblichen Objekten aus der Sammlung Pollack werden erstmals 1929 in der Kunstzeitschrift *Belvedere* greifbar, in der Hartwig Fischel über *Figürliches Silbergerät* der Sammlung schreibt.²⁶⁹ Entgegen einem Hinweis in der Lost Art Internet - Database kann das als Fallbeispiel ausgewählte *Schreitende Kamel* im betreffenden Aufsatz allerdings weder im Text noch als Abbildung nachgewiesen werden, was nicht weiter verwundert, bedenkt man, dass die Figur als Bronze und nicht als Silber

²⁶² Lillie 2003, S. 840.

²⁶³ BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 43, PM Pollak (recte: Pollack), Ernst, M I, Zl. 23/K/43, fol. 127.

²⁶⁴ BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 43, PM Pollak (recte: Pollack), Ernst, M I, Gz. 3553/47, fol. 59.

²⁶⁵ MAK-Archiv, Zl. 1332-1948 aus 218-1948; Zl. 1382-1948 aus 218-1948.

²⁶⁶ Kommission für Provenienzforschung, http://www.provenienzforschung.gv.at/index.aspx?ID=24&LID=1#L_P (29.05.2011).

²⁶⁷ BGBl. I Nr. 181/1998 zuletzt geändert durch BGBl. I Nr. 117/2009.

²⁶⁸ Koordinierungsstelle Magdeburg, http://www.lostart.de/Web/DE/Datenbank/SucheMeldungSimpel.html?view=processForm&nn=4416&resourceId=4424&input_=&pageLocale=de&simpel=ernst+pollack&type=Simpel&type.HASH=124603a7d221a957&search=Suchen (19.06.2011).

²⁶⁹ Bei dem Verweis Sophie Lillies auf einen weiteren Aufsatz zum Thema in der Zeitschrift von 1928 dürfte es sich wohl um einen Irrtum handeln. Ein solcher Aufsatz konnte nicht gefunden werden. Lillie 2003, S. 839.

ausgewiesen wird.²⁷⁰ Alle weiteren Aufsätze können schon anhand ihrer den Inhalt beschreibender Titel als in Frage kommend, ausgeschlossen werden.²⁷¹ Möglicherweise wurde das *Schreitende Kamel* mit einer zweiten Figur verwechselt, die ebenfalls in der Lost Art Internet-Database gelistet ist:²⁷² Das *Schreitende Dromedar mit abnehmbarem Kopf* wird in dem erwähnten ersten Aufsatz *Figürliches Silbergerät* kurz beschrieben und abgebildet (Abb. 72).²⁷³ Die Übereinstimmung der beiden Figuren kann, nicht nur aufgrund des Materials, Silber und Bronze, das auf den schwarz-weiß Aufnahmen nicht eindeutig bestimmt werden kann, sondern auch durch die Abbildungen eindeutig ausgeschlossen werden.

Als Fotografen gibt *Lost Art* Martin Gerlach (Wien 1938, Nr. 30) an, der wie aus der Personenmappe Ernst Pollacks bekannt ist, weitere Fotos der Sammlung aufgenommen hat.²⁷⁴

Eine Übereinstimmung der Abbildungen der Sammlung Pollack in der Kunstzeitschrift *Belvedere*, mit denen des Fotografen Martin Gerlach, die durch einen rückseitigen Stempel auf Fotos aus den Beständen in der Kommission für Provenienzforschung nachgewiesen werden können, lässt einen interessanten Rückschluss bezüglich der Datierung zu. Die Publikation der Fotografien der Kunstobjekte, von Martin Gerlach aufgenommen, würde bedeuten, dass die Aufnahmen, auf welche die „Ariseure“ zurückgriffen, nicht von ihnen selbst hergestellt oder beauftragt wurden, sondern bereits vor 1930 existiert hatten. Die Positive und/oder Negative müssten demnach zusammen mit der Kunstsammlung selbst abgeholt worden sein, oder wurden vom Fotografen eingefordert. Darauf weisen auch Einträge in der Personenmappe Pollacks hin.

Am 20. Februar 1940:

²⁷⁰ Koordinierungsstelle Magdeburg http://www.lostart.de/Webs/DE/Datenbank/EinzelobjektSucheSimpel.html?param=EOBJ_ID%3D301834%26SUCHE_ID%3D1694084%26_page%3D1%26_sort%3D%26_anchor%3Did4406 (30.01.2012); *Figürliches Silbergerät*, Fischel 1929, S. 376–378.

²⁷¹ Elfenbein- und Silberkannen, Fischel 1930, S. 51–54; Silberpokale und Silberschüsseln, Fischel 1931a, S. 20–22; Eine Goblinserie des Cornelis de Wael, Fischel 1931b, S. 210–212; Intarsierte Schrankmöbel, Fischel 1931c, S. 176–178; Geschnitzte Truhen und Kassetten, Fischel 1932a, S. 43–44; Deutsche Gefäßkeramik, Fischel 1932b, S. 61–63; Deutsche Zunftkannen, Fischel 1934a, S. 102–104; Deutsche Silberkannen S. 131–132.

²⁷² Koordinierungsstelle Magdeburg http://www.lostart.de/Webs/DE/Datenbank/EinzelobjektSucheSimpel.html?param=EOBJ_ID%3D301847%26SUCHE_ID%3D1603496%26_page%3D6%26_sort%3D%26_anchor%3Did4406 (04.06.2011).

²⁷³ Fischel 1929, S. 376–378; in der Lost Art Internet Database irrtümlich als Kamel bezeichnet. Koordinierungsstelle Magdeburg http://www.lostart.de/Webs/DE/Datenbank/EinzelobjektSucheSimpel.html?param=EOBJ_ID%3D301847%26SUCHE_ID%3D1693673%26_page%3D4%26_sort%3D%26_anchor%3Did4406 (27.01.2012).

²⁷⁴ BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 43, PM Pollack (recte: Pollack), Ernst, M I, Gz IV-723/Dsch/1940, fol. 64.

„[...] von der Besichtigung des Silbers im Safe wurde Abstand genommen, da ausreichende Photographien vorlagen [...]“²⁷⁵

Schreiben vom 21. Februar 1940:

„An das fotograf[ische] Atelier Martin Gerlachs in Wien III. Neubaug. 36.

Die Zst. f. Dsch. [Zentralstelle für Denkmalschutz] bestellt hiermit mit Wissen des Eigentümers je einen Abzug folgender von Ihnen bei Kommerz[ial]rat Ernst Pollak, Schuberting hergestellten Aufnahmen von Kunstwerken. Ihre Nummern:[...]“²⁷⁶

Auf den Umstand, dass die Zentralstelle für Denkmalschutz nicht im Besitz der Negative war, wird an späterer Stelle noch eingegangen werden. Vorerst soll der Sachverhalt um die Aussage vom 20. Februar 1940 genauer beleuchtet werden, der mit weiterem Fotomaterial der Kommission, in Zusammenhang steht.

In der Abschrift eines Briefes an Ernst Pollack vom 9. Februar 1940 heißt es:

Die Zentralstelle f[ür] D[enkmal]sch[utz] teilt mit, daß im Zuge der Erfassung aller national wertvollen Kunstwerke in der Ostmark aufgrund § 12 des Denkmalschutzges[etzes] BGBl 533/23 eine Besichtigung und Verzeichnung der in Ihrem Eigentum befindlichen Kunstwerke für Freitag den 16. Feber 1940 angesetzt wurde. Sie werden ersucht an diesem Tage die Kunstwerke zugänglich zu machen [...] und den Organen der Zentralstelle für Denkmalschutz alle geforderten Auskünfte zu erteilen.²⁷⁷

Darauf folgt der Vermerk:

„Die Besichtigung fand statt. Die wichtigsten Gegenstände wurden in Form der Reichsliste vorläufig aufgenommen, [...]“²⁷⁸

Weitergeführt wird das Zitat mit dem Eintrag vom 21. Februar 1940 über das ausreichende Vorhandensein von Fotografien.

Neben den genannten Einträgen, liegt im selben Akt die Reichsliste zu Ernst Pollacks Sammlung ein. Sie enthält zusätzlich zu den Daten der betroffenen Werke auch die zugehörigen Abbildungsnummern Martin Gerlachs.

Das *Schreitende Kamel* wurde wohl nicht als national wertvolles Kunstwerk eingestuft, da es keine Aufnahme in die Reichsliste fand.²⁷⁹ Trotz Bestehen einer Reichsliste zu Pollack, sucht man einen Eintrag in der Reichslistenkartei vergeblich.

Eine weitere Spur des bronzenen Kamels findet sich in der Zentraldepotkartei. Auf der Karteikarte Ernst Pollacks mit der Nummer 179 wird unter der Bezeichnung des

²⁷⁵ BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 43, PM Pollak (recte: Pollack), Ernst, M I, Gz IV-723/Dsch/1940, fol. 64.

²⁷⁶ Ebenda, fol. 64.

²⁷⁷ Ebenda, fol. 57.

²⁷⁸ BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 43, PM Pollak (recte: Pollack), Ernst, M I, Gz IV-723/Dsch/1940, fol. 64.

²⁷⁹ Ebenda, fol. 60–63.

Kunstwerks ein *Schreitendes Kamel*, oberital[ienisch], 17. Jh. [Jahrhundert], H[öhe]= 27 cm verzeichnet (Abb. 73). Eine ausführlichere Beschreibung fehlt. Als Sicherstellende Behörde ist die *Gestapo* angegeben, unter Zahl des Sicherstellungsbescheids wird auf die *Einziehungserkenntnis v. 19.XI.42* verwiesen, begründet wird der Vorgang mit der Einziehung wegen Staatsfeindlichkeit nach der § 1 d. *Verordn. über die Einziehung volks- und staatsfeindlicher Vermögen im Lande Österreich von 18. XI.38, BGBl 1, S. 1620*. Das Aktenzeichen der Zentralstelle ist 23/K/43, weiters ist das *Dorotheum* angegeben.

Der vollständige vorgedruckte und maschinengeschriebene Text kann nur errahnt werden, da eine Fotografie der Kamelfigur über einen Teil der Schrift geklebt wurde. Die Rückseite des Fotos ist aus demselben Grund nicht einsehbar. Doch hält man die Karte gegen das Licht kann diese Unzugänglichkeit zumindest zum Teil umgangen werden.

Auf diese Weise wird der Schriftzug *Ernst Pollak, Nr. 16, Schreitendes Kamel, oberital.*, H=27 cm, P 1041 sichtbar. Außerdem kann der Stempel des Fotografen erkannt werden, nämlich der des *Photo-Ateliers Frankenstein*. Weitere Informationen bleiben, falls vorhanden, verborgen.

Aus diesen Informationen resultiert eine Reihe weiterer Fragen. Die am einfachsten zu beantwortende Frage ist, warum auf der Rückseite des Fotos die Nr. 16 eingetragen wurde, wenn doch auf der Vorderseite der Karte die Nr. 179 verzeichnet ist?

Die Antwort liegt in einem Akt innerhalb der Personenmappe. Es ist eine Liste, die sich speziell auf die Bronzen der Sammlung bezieht und das *Schreitende Kamel* auf Position Nr. 16 listet.²⁸⁰

Etwas schwieriger ist zu verstehen, warum der Fotograf Frankenstein eine Abbildung der Figur anfertigte, wusste man doch, dass Martin Gerlach die Sammlung bereits vor Februar 1940 fotografiert hatte.

Das Atelier Frankenstein ist im Zusammenhang mit Fotoaufnahmen zur Zeit der Erstellung der Zentraldepotkartei bereits nachgewiesen worden, daher ist auch die Zuschreibung in Form des Stempels nachvollziehbar.²⁸¹ Bleibt die Frage nach dem Warum, denn das Fotoinventar des Bundesdenkmalamtes gibt den Zeitpunkt der Aufnahme P 1041 erst mit dem Jahr 1943 an, also 2 Jahre nachdem man Abzüge bei Martin Gerlach bestellt hatte.²⁸²

Der Auftrag an Frankenstein ist durch einen Brief von Herbert Seiberl vom 13. November 1942 belegt:

²⁸⁰ BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 43, PM Pollak (recte: Pollack), Ernst, M I, Zl. 2772/K/40, fol. 51.

²⁸¹ Die Urhebererschaft könnte auch seinem Bruder Max Frankenstein zugeschrieben werden.

²⁸² Es ist möglich, dass die Aufnahmen schon im Jahr des Auftrags 1942 entstanden sind, da Nachinventarisierungen stattgefunden haben.

„Herr Dr. Reimer, Vertreter Herrn Posse's, ist in Wien und hat mich gebeten, Fotografien von den Bronzen Ernst Pollaks anfertigen zu lassen. Ich habe bereits mit Herrn Frankenstein gesprochen und bitte Sie, auf Kosten des Inst. f. D. [Instituts für Denkmalpflege] die Aufnahmen sobald als möglich, durchführen zu lassen.“²⁸³

Mögliche Erklärungsmodelle wären, dass Reimer aus einem unbekannten Grund neue Fotos wünschte, oder man auf die schon vorhandenen Fotografien vergessen hatte.

Ein weiterer Brief Seiberls vom 18. November 1942 lässt einen anderen Grund vermuten:

„Das Serpentinengefäß aus der Sammlung Ernst Pollak, von dem das Negativ verloren gegangen ist, wurde von Dr. Reimer nach einer älteren Aufnahme reproduziert.“²⁸⁴

Zuvor, am 1. Mai 1942, war ein Abzug des Serpentinengefäßes bei dem Fotografischen Atelier Martin Gerlach in Auftrag gegeben worden, nachdem Gottfried Reimer Herbert Seiberl darum gebeten hatte.²⁸⁵ Die Negative waren demnach im Besitz von Martin Gerlach und der Verlust des einen Negativs musste in seinem Atelier passiert sein.

Obwohl es hier um ein anderes Objekt geht, erscheint es plausibel, dass auch weitere Negative Gerlachs aus ungeklärter Ursache verloren gingen.

Tatsächlich befinden sich in der Personenmappe Pollacks einige Negative, auf denen Fotos abgebildet sind, die mit Pinnadeln an einem Untergrund oder einer Wand befestigt wurden.²⁸⁶ Es wurde also ein Foto vom Foto hergestellt – die gängige Methode ein Foto ohne Negativ zu reproduzieren.

Der Beweis kann beispielhaft an der Fotografie einer Empireuhr Pollacks erbracht werden. Das ursprüngliche Foto der Uhr ist auf einem solchen Negativ zu sehen (Abb. 74). Eben jenes Foto ist heute auf einer Zentraldepotkarte befestigt – und obwohl das entwickelte Foto nur einen Ausschnitt des Negativs wiedergibt – kann in der rechten unteren Ecke der Teil einer Pinnadel ausgemacht werden, ferner ist von der rechten Seite der Abbildung einfallendes Licht bemerkbar (Abb. 75). Das Originalfoto ist ebenfalls an die Zentraldepotkarte geheftet, erkennbar anhand der Löcher, die von den Nadeln stammen (Abb. 76). Auf der Rückseite der Fotografie ist, wenig überraschend, ein Stempel des Fotografen Martin Gerlach zu finden.

Die letzte offene Frage zu den auf der Zentraldepotkarte enthaltenen Informationen ist schnell erklärt und dennoch nicht nachvollziehbar. Was hatte die bronzene Figur des

²⁸³ BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 43, PM Pollak (recte: Pollack), Ernst, M I, Zl. 348/K/42, fol. 176.

²⁸⁴ Ebenda, fol. 175.

²⁸⁵ BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 10, M 10, fol. 30, 32.

²⁸⁶ BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 43, PM Pollack (Pollak), Ernst, M I, fol. 65.

Kamels mit dem Dorotheum zu tun? Kunstwerke, die im Zentraldepot sichergestellt wurden, waren nicht für die Verwertung über ein Versteigerungshaus bestimmt.

Am 17. Februar 1940 teilte Seiberl Posse mit, dass er ihm Lichtbilder aus der Sammlung Ernst Pollack übersende. Die bedeutende Sammlung befinde sich aber *nur in einer zusätzlichen Sicherstellung für gepfändete Abgaben, die nach Angabe des Finanzamtes durch eine vorherige Sicherstellung auf eine Fabrik bereits gedeckt* erscheine.²⁸⁷

Am 17. April 1942 erkundigte sich Reimer, der die Fotografien Gerlachs von Silberschmiede- und Treibarbeiten²⁸⁸ vorliegen hatte, bei Seiberl „*wie die Rechtslage bei dieser Sammlung steht und ob die Liquidierung dieser Bestände in nächster Zeit aktuell werden wird*“.²⁸⁹ Am 1. Mai 1942 wurde seine Frage von Waltrude Oberwaldner, einer Mitarbeiterin der Denkmalbehörde, im Namen Seiberls beantwortet:

*Die Silbersammlung Ernst Pollak [...] ist unseres Wissens weder sichergestellt noch beschlagnahmt, da eine Auswanderung des Besitzers einstweilen nicht zu befürchten ist. Die Sammlung ist allerdings durch das Finanzamt Innere Stadt-Ost in Wien gepfändet worden, das Finanzamt hat sich aber außerstande erklärt, „eine Verwertung derzeit durchzuführen“. [...] Die Lichtbilder wurden Ihnen lediglich gesandt, um Ihr Interesse für allfällige Ankäufe festzustellen.“*²⁹⁰

Sie berichtet weiter, dass ein Kauf aus der Sammlung nicht zustande gekommen wäre „*[...] da der Besitzer nicht bereit ist zu verkaufen*“.²⁹¹

In einem Akt aus dem Jahr 1943 befindet sich eine Liste, welche die Vugesta-Einbringung der Sammlung Pollack in das Dorotheum mit der Konsignationsnummer 213.631 nachweist. Unter der Nr. 179 ist die *Bronzefigur eines Kamels, in schreitender Stellung, H=27 cm, dazu Holzsockel, Oberitalien, 17. Jh.* verzeichnet. Der Schätzpreis beträgt 1.600 Reichsmark.²⁹²

Tatsächlich wurde die Kamelfigur im Dorotheumskatalog zur 483. Kunstauktion, am 25. Mai 1943, bei der Versteigerung von Bronzen unter der Nr. 163 angeboten. Die Beschreibung ist zwar eindeutig der betreffenden Kamelfigur zuzuordnen, hat sich aber dennoch in Details verändert. Das *Kamel in schreitender Stellung, Höhe 27 cm, dazu Holzsockel italienisch* wird im Katalog auf Anfang des 18. Jahrhunderts datiert und ist

²⁸⁷ BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 10, M 2, fol. 17a.

²⁸⁸ Es ist unklar, ob mit dem Begriff *Treibarbeiten* auch Bronzeobjekte gemeint sind. Dementsprechend unklarer ist, ob die Antwort vom 1. Mai 1942 in der nur die *Silbersammlung* erwähnt wird auch Treibarbeiten aus Bronze inkludieren könnte.

²⁸⁹ BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 10, M 10, fol. 30.

²⁹⁰ Ebenda, fol. 33.

²⁹¹ Ebenda, fol. 33.

²⁹² BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 43, PM Pollak (recte: Pollack), Ernst, M I, Zl. 23/K/43, fol. 69a, fol. 94.

beschädigt.²⁹³ Da sich im Katalog keine Abbildung befindet, kann die Beschädigung, von der zuvor noch nicht die Rede war, anhand der älteren Fotos nicht nachvollzogen werden. Der Schätzpreis wird nach wie vor mit 1.600,– Reichsmark angegeben, der Ausrufpreis wurde mit 800 Reichsmark festgesetzt.²⁹⁴

Laut einem, in der Personenmappe Pollack liegenden Verzeichnis, wurde die Bronze schließlich an *Alte Deutsche Kunst Brehmen* [sic!] verkauft.²⁹⁵ Danach verliert sich die Spur des *Kamels in schreitender Stellung*.

Erst nach Ende des Krieges sollte erneut eine Fotografie der Bronzefigur auftauchen und zwar in der Münchner Suchkartei, nachdem die Nachkommen begonnen hatten, die verlorene Sammlung zu suchen.

In der Münchner Suchkartei haben sich zahlreiche Karteikarten zur Suche der Sammlung erhalten. Einige davon ohne Abbildungen. Die Kamelfigur ist eines jener Beispiele, die sich samt fotografischer Dokumentation in der Kartei befinden. Auf der Vorderseite der Karte ist unter der Überschrift *Bronze*, mit der Nr. 179 die *Große Figur eines Kamels in schreitender Stellung, Holzsockel, Oberitalien 17. Jh., 27 cm h[öhe]* vermerkt (Abb. 77). Als Besitzer ist *Ernst Pollak, I., Schuberting 7* angegeben. Es gibt keine weiteren Eintragungen, die auf die Auffindung der Figur hinweisen würden.

Das angeheftete Foto (Abb. 71) gleicht jenem auf der Zentraldepotkarte. Beide Fotos lichten das Kamel mit dem Kopf nach rechts, vor einem einfärbigen Hintergrund und in voller Länge, von der Seite ab. Der Holzsockel ist in beiden Fällen angeschnitten, allerdings ist das Foto der Suchkartei aus einem geringfügig tieferem Standpunkt aus aufgenommen, die Sockelfläche, sowie der Untergrund sind ein wenig stärker verzerrt und dadurch schmaler als auf dem Vergleichsfoto. Außerdem liegen die Glanzpunkte auf der Oberfläche der Figur an anderen Stellen. Der Schatten des Objektes auf dem Foto der Zentraldepotkartei ist dunkler und stärker definiert. Es handelt sich demnach um zwei unterschiedliche Aufnahmen, wie der Fotografenstempel auf der Rückseite der Fotografie beweist. Das Foto der Suchkartei wurde nicht wie das der Zentraldepotkartei von Frankenstein aufgenommen, sondern von Gerlach und ist somit früher zu datieren.²⁹⁶ Auf derselben Fotorückseite ist ein Blatt mit einer Objektbeschreibung aufgeklebt. Der maschinengeschriebene Text lautet:

²⁹³ Kat. Verst. Dorotheum Wien 1943, S. 15.

²⁹⁴ Ebenda, S. 15.; BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 43, PM Pollak (recte: Pollack), Ernst, M I, Zl. 1365/K/41, fol. 188.

²⁹⁵ BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 43, PM Pollak (recte: Pollack), Ernst, M I, Gz 4053/47, fol. 46.

²⁹⁶ Quadratischer Stempel: Martin Gerlach, Fotograf, Wien VII, Neubaug[asse]. 86, Tel[efon]. B 35-9-73, [Nr.] 83.

83. *Kamel.*

Schreitendes grosses Kamel (vielleicht aus einer Krippe), Der Hals vorgestreckt, das eine diagonale Beinpaar feststehend, das andere gehoben. Gute Naturbeobachtung, einfache Formbehandlung. Schöne Patina. Möglicherweise von einer grossen Krippenanlage.

Deutsch XVII. Jahrhundert. H – 28 cm, L – 33 cm

Handschriftlich wurde der Text um die Worte *Ernst Pollak – Restitution* ergänzt.

Wieder weicht die Objektbeschreibung in Details von den bereits bekannten Texten ab. Erstmals wird die Länge der Figur mit 33 cm angegeben, außerdem wird hier wieder in das 17. Jahrhundert datiert und, im Gegensatz zu den übrigen Beschreibungen, als Deutsch angegeben. Auffällig ist, dass die Nummerierung sich auf keine der davor genannten bezieht, sondern auf die Foto-Nummerierung von Gerlach. 1943 wird die im Dorotheumskatalog vermerkte Beschädigung mit keinem Wort erwähnt, obwohl der Text die detailliertesten Angaben zum Objekt enthält.

Daher sollte in Betracht gezogen werden, dass es sich bei dem Text um die älteste Beschreibung des Kamels (vor 1930) handeln könnte und die Figur zur Entstehung des Fotos bzw. des Textes noch in unbeschädigtem Zustand war. Die handschriftliche Ergänzung muss aber nach 1945 entstanden sein, da zuvor der Terminus *Restitution* keine Relevanz hatte. Da das Bronzekamel noch heute online gesucht wird, kann eine tatsächlich erfolgte Restitution aber ausgeschlossen werden.²⁹⁷

Die Nachforschungen nach der Figur mithilfe der Karte aus der Suchkartei brachten in München kein Ergebnis. Da sich die Bronze wohl nie in der Sammelstelle befand, wurde auch keine entsprechende CACP Karte zum Objekt angelegt.

Das Ziel ist heute das Gleiche wie in den letzten Jahrzehnten, die Mittel haben sich jedoch durch die modernen Medien wesentlich erweitert. Durch das Medium Internet sind die Recherchemöglichkeiten mit verhältnismässig wenig Aufwand auf internationaler Ebene realisierbar. Das *Kamel in schreitender Stellung* ist aktuell, neben weiteren Kunstobjekten der Sammlung, in der Lost Art Internet-Datenbank der Koordinierungsstelle Magdeburg www.lostart.de als Suchmeldung verzeichnet (Abb. 78).²⁹⁸ Neben den Eckdaten wie *Objektklasse, Künstler, Titel, Datierung, Objektart, Abmessungen* und *Material/Technik*, werden unter der Rubrik *Beschreibung* Hinweise zum Kunstwerk, dem früheren Verbleib

²⁹⁷ Koordinierungsstelle Magdeburg, www.lostart.de (13.06.2011).

²⁹⁸ Koordinierungsstelle Magdeburg, http://www.lostart.de/Webs/DE/Datenbank/EinzelobjektSucheDetail.html?param=EOBJ_ID%3D301834%26SUCHE_ID%3D1603033%26_page%3D2%26_sort%3D%26_anchor%3D4406 (02.06.2011).

und Literaturhinweise angegeben. Weitere Informationen zu dem ursprünglichen Eigentümer und seiner Geschichte sind über *Provenienz* und *Verlustgeschichte* zu erfahren. Anschließend wird nach Verfügbarkeit eine vergrößerbare *Abbildung* gezeigt. Das Bronze-Kamel ist als schwarz-weiß Fotografie vorhanden, im Bild wurde die Dorotheums Nummer vermerkt. Das Copyright läuft auf den nicht näher benannten Melder.

Wie in der Personenmappe Pollack vermerkt, wurde das Kamel über die Kunsthandlung *Alte Deutsche Kunst Brehmen* [sic!] angekauft. Weiterführende Recherchen, auf den heutigen Verbleib des Objekts, wären wohl von dort aus anzustellen.

7. Digitalisierung und Zukunftsperspektive

Das Interesse der Provenienzforschung an der Digitalisierung analoger Quellenbestände, wie den Restitutionsmaterialien des BDA-Archivs aber auch Quellen aus anderen Archiven im In- und Ausland mit Bezug zum nationalsozialistischen Kunstraub, ist selbstredend sehr hoch. Zum einen ist das Zugänglichmachen von relevanten Informationen über digitale Medien, vor allem aber über das Internet, eine wesentliche Arbeitserleichterung für Forscher und Forscherinnen. Die digitale Bereitstellung von Information, die vom jeweiligen Arbeitsplatz abgerufen werden kann, bedeutet natürlich eine erhebliche Reduzierung des Arbeitsaufwandes, die der Suche, Bestellung und persönlicher Einsichtnahme des benötigten Recherchematerials im Archiv gegenübersteht.

Zum anderen stehen Archive und andere Institutionen, die als Bewahrer historischen Materials fungieren, vor der Herausforderung, respektive der Problemstellung, die Inhalte analoger Quellen, wie beispielsweise Akten, Karteien, Fotografien, also auf Papier gebrachtes Wissen nicht nur aufzubewahren, sondern auch auf konservatorischer Basis für die Nachwelt zu sichern.

Laut § 2 des Bundesarchivgesetzes, welches das Archiv des Bundesdenkmalamtes miteinschließt, bedeutet *Archivieren* folgendes:

*Erfassen, Übernehmen, Verwahren, Erhalten, Instandsetzen, Ordnen, Erschließen, Verwerten und Nutzbarmachen von Archivgut des Bundes für die Erforschung der Geschichte und Gegenwart, für sonstige Forschung und Wissenschaft, für die Gesetzgebung, Rechtsprechung, Verwaltung sowie für berechnigte Belange der Bürger.*²⁹⁹

Die Erhaltung der Restitutionsmaterialien ist eine dringende Aufgabe, da Teile der betreffenden Bestände in den vielen Jahrzehnten ihres Bestehens negativen Einflüssen ausgesetzt wurden.

²⁹⁹ Langtitel: Bundesgesetz über die Sicherung, Aufbewahrung und Nutzung von Archivgut des Bundes (Bundesarchivgesetz); §2; BGBl. I. Nr. 162/1999.

Als Beispiel können hier die Karteikarten der Zentraldepotkartei zur Sammlung Otto Pick genannt werden.³⁰⁰ Die Karten (Abb. 79), deren Aufbewahrungsorte seit ihrer Entstehung, vor der Gründung der Kommission für Provenienzforschung, nicht zur Gänze nachvollzogen werden können, sind stark verschmutzt und weisen eine einheitliche konkave Biegung auf. Darüber, welchen Einflüssen sie im Laufe der Jahre standhalten mussten, kann heute nur spekuliert werden. Die vorhandenen Beschädigungen deuten auf einen Wasserschaden hin. Aufbewahrt werden die Karten in einem Holzkasten, der die Problematik der richtigen Archivierung aus konservatorischer Hinsicht veranschaulicht.

Walter Porstmann, schreibt in seiner Publikation zum Thema Karteikunde im Jahr 1939, dass für größere Karteien Behälter aus Holz oder Stahl zu wählen seien und im Falle eines Brandes, Holz oft bessere Dienste leiste als Stahl, da Stahl der Verkohlung nicht vorbeuge und man nach Bränden schon oft *in außen angebrannten Holzmöbeln innen unversehrtes Papiergut festgestellt* habe.³⁰¹ Nach heutigen Erkenntnissen der Konservierung von Fotomaterial (das sich im vorliegenden Fall innerhalb der Karteikarten befindet) gilt eine Aufbewahrung von Fotografien in Behältern aus dem Werkstoff Holz allerdings als ungeeignet.³⁰² Einst gängige Methoden der Aufbewahrung der 1930er Jahre sind demnach, auf Basis moderner Standards, neu zu bewerten.

Beschädigungen, wie die der Karten zur Sammlung Otto Pick, und die Gefahr einer weiteren Verschlechterung des Zustandes durch mögliche negative Umstände, machen, abgesehen von konservatorischen Maßnahmen, die analogen Originale betreffend, die Sicherung der enthaltenen Informationen zu einem unumgänglichen Thema.

Die ständige Benützung des Materials, von Provenienzforschern und Provenienzforscherinnen und Archivbenutzern und Archivbenutzerinnen, macht die Lösung der Problematik also nicht nur in Hinsicht auf praktische Überlegungen wünschenswert, sondern auch aus konservatorischer Sicht erstrebenswert.

Um die Zugänglichkeit, Nutzung und Erschließung der genannten Bestände auch in Zukunft zu sichern und zu erleichtern, wurden im Laufe der letzten Jahre schon einige Teilbestände von Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen der Kommission in digitale Form gebracht. Einerseits wird analoges Material gescannt und nach Möglichkeit mit speziellen Schrifterkennungsprogrammen textgelesen, um eine Durchsuchbarkeit des Inhaltes zu gewährleisten. Wo dies nicht möglich ist, wenn beispielsweise handschriftliche Einträge

³⁰⁰ BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 60/6.

³⁰¹ Porstmann 1939, S. 105–106.

³⁰² laut Auskunft von Marjen Schmidt, Referentin des Workshops *Sind sie noch zu retten? Anforderungen und Lösungen zur Langzeitarchivierung analoger Negative und Fotografien* im Steiermärkischen Landesarchiv in Graz am 10.05.2012.

oder Frakturschrift das Textlesen verhindern, wird der Text manuell in Listen oder Datenbanken erfasst. Die fotografischen Aufnahmen der Fotokartei, des Bestandes Rothschild und Gutmann wurden bereits vor Jahren gescannt und sind heute über Computer abrufbar.

Die Sammlungen der Zentraldepotkartei wurden bereits vollständig in eine Datenbank aufgenommen, außerdem wurden die Karteikarten gescannt um auch die Abbildungen und Farbmarkierungen zu erfassen. An Karten angeheftete Fotos werden von ihren metallenen, in einzelnen Fällen schon rostenden, Klammern befreit. Danach werden die Vorder- und Rückseiten gescannt. Der Österreichbestand der Property Cards ist über die *Datenbank zum Münchner Central Collecting Point* auf der Internetseite des Deutschen Historischen Museums, neben den Deutschen Karten, vollständig abruf- und durchsuchbar.³⁰³

Die Digitalisierung der übrigen Fotos und dazugehörigen Karteikarten ist in Vorbereitung bzw. Entstehung.

Das digitalisierte Material ist im Büro der Kommission für Provenienzforschung einsehbar und wird über ein digitales Archiv im Internet für Mitglieder der Kommission zugänglich gemacht und laufend aktualisiert. Auch andere österreichische mit der Aufarbeitung der NS-Zeit befasste Einrichtungen wie die Israelitische Kultusgemeinde bieten Forschern und Forscherinnen die Möglichkeit, über eine passwortgeschützte Webdatenbank eine Vielzahl an Informationen abzurufen, ohne die eine lückenlose Provenienzrecherche wesentlich zeitintensiver wäre und damit erschwert würde. Welche Materialien zum Nationalsozialismus, Vermögensentzug, Rückstellung und Entschädigung in Österreich vorhanden sind, kann auf der Internetplattform *www.ns-quellen.at* in Erfahrung gebracht werden.³⁰⁴

Die Arbeitsstelle für Provenienzrecherche/-forschung³⁰⁵ bietet in Deutschland ein webbasiertes Kommunikationsportal zum Informationsaustausch für Provenienzforscher und Provenienzforscherinnen an. Seit 2010 besteht eine Kooperation, die auch österreichischen Forschern und Forscherinnen den Zugang – und damit den Austausch mit deutschen Kollegen und Kolleginnen – ermöglicht.

Aus Datenschutzgründen sind Websites wie das digitale Archiv der Kommission für Provenienzforschung, die Webdatenbank der IKG oder das Kommunikationsportal der

³⁰³ Deutsches Historisches Museum, http://www.dhm.de/datenbank/ccp/dhm_ccp.php?seite=9 (05.11.2011).

³⁰⁴ Forschungsbüro. Verein für wissenschaftliche und kulturelle Dienstleistungen, <http://www.ns-quellen.at/index.php> (15.11.2011).

³⁰⁵ Arbeitsstelle für Provenienzrecherche/-forschung am Institut für Museumsforschung der Staatlichen Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz.

Arbeitsstelle für Provenienzforschung/-forschung nur für einen eingeschränkten wissenschaftlichen Personenkreis zu Recherchezwecken über Passwörter einsehbar.

Andere für Provenienzforschung interessante und Fotomaterial enthaltende Webdatenbanken sind über das Internet frei zugänglich.

In Bezug auf die Archivierung, Digitalisierung und Nutzbarmachung von Fotomaterial ist beispielhaft das bereits beschriebene Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek zu nennen, dass mit etwa zwei Millionen Objekten die größte Bilddokumentationsstelle Österreichs ist.³⁰⁶ Der digitalisierte Bestand von 120.000 historischen Porträts und mehr als 100.000 historischen Fotografien ist über die Internetseite der ÖNB abrufbar.³⁰⁷

Das ebenfalls schon genannte Deutsche Historische Museum stellt auf seiner Website die *Datenbanken NS-Archivalien* mit zahlreichen fotografischen Aufnahmen zur Verfügung. Dazu gehört seit 2008 die *Datenbank zum „Sonderauftrag Linz“*, seit 2009 die *Datenbank zum Central Collecting Point (CCP)* und seit 2012 ist die *Datenbank „Die Kunstsammlung Hermann Göring“* online.³⁰⁸

Im internationalen Vergleich ist das Getty Research Institute in Los Angeles zu nennen.³⁰⁹ Über das Internet ist eine digitale Sammlung verschiedener Medien einsehbar, unter anderem von Fotografien, wie jene des bereits erwähnten Fotografen Johannes Felbermeyer, der die Repatriierungsarbeiten des Central Art Collecting Point, sowie die betroffenen Objekte in 1100 Positiven und Negativen dokumentierte.³¹⁰

Studien, wie sich die fortschreitende Digitalisierung auf die Qualität und Quantität der Ergebnisse in der Provenienzforschung auswirkt, gibt es bislang keine. Die Vorteile dieses Prozesses sind aber schon heute im Arbeitsalltag spürbar.

³⁰⁶ Österreichische Nationalbibliothek, <http://www.onb.ac.at/sammlungen/bildarchiv.htm> (16.10.2011).

³⁰⁷ Das Beispiel aus der Sammlung von Franz Ruhmann im Kapitel *Die Abbildung* macht die Relevanz der Fotosammlung im Bildarchiv deutlich. Österreichische Nationalbibliothek, http://www.onb.ac.at/sammlungen/bildarchiv/bildarchiv_bestandsrecherche.htm (16.10.2011).

³⁰⁸ http://www.dhm.de/sammlungen/datenbanken_ns_archivalien.html (05.08.2012).

³⁰⁹ The Getty Research Institute, <http://www.getty.edu/research/index.html> (16. 10. 2011).

³¹⁰ The Getty Research Institute http://www.getty.edu/research/tools/digital_collections/medium_list/photographs.html (16. 10. 2011).

8. Resümee

Bei dem untersuchten Fotomaterial handelt es sich um einen Teilbestand der Restitutionsmaterialien des Bundesdenkmalamt-Archivs, die bis auf weiteres zur Bearbeitung an die Kommission für Provenienzforschung ausgelagert sind. Die Fotomaterialien werden im ersten Teil der Arbeit beschrieben und in ihrem historischen Kontext dargestellt. Oft sind sie Teil von Karteikartensystemen, wo sie in Kombination mit Text zur Dokumentation der Kunst- und kunstgewerblichen Objekte beitragen. Die Karteien wurden auf Basis zweier entgegengesetzter Intentionen angelegt. Während die *Reichslistenkartei* und die *Zentraldepotkartei* zwischen 1938 und 1945 erstellt wurden, um Kunstgegenstände für die Zwecke des NS-Kunstraubes zu erfassen, hatte man die *Property Cards* und die *Münchner Suchkartei* nach 1945 mit dem Bestreben zusammengestellt, eine Restitution an die rechtmäßigen Eigentümer, Erben, bzw. Rechtsnachfolger zu ermöglichen. In diesem Sinne wurde auch die Zentraldepotkartei nach 1945 weitergeführt. Zu den Aufnahmen in den genannten Karteien kommen Fotos hinzu, die sich im Aktenmaterial, beispielsweise in den *Personenmappen*, befinden. Sie machen es, in Verbindung mit den schriftlichen Quellen, möglich, den Verbleib eines Kunstgegenstandes während oder nach der NS-Zeit nachzuvollziehen. Anmerkungen in den Personenmappen bzw. Vermerke auf den darin befindlichen Fotomaterialien verweisen auf eine Aufnahme der Objekte in die Münchner Suchkartei.

Die sog. *Fotokartei* beinhaltet ausschließlich fotografisches Material, das sich aus unterschiedlichen Quellen zusammensetzt. In vielen Fällen ist ein Bezug zu den Personenmappen herstellbar. Ein Teil des Bestandes konnte bislang noch nicht identifiziert werden.

Im *Fotoarchiv des Bundesdenkmalamtes* verwahrte Negative sind in Form von CDs im Büro der Kommission einsehbar, eine geringere Stückanzahl wurde, aus ungeklärten Gründen, in das *Bildarchiv der ÖNB* abgegeben.

Der zweite Teil der Arbeit setzt sich damit auseinander, wie Kunst fotografiert wurde und welche Erkenntnisse diese Fotos dem Betrachter heute liefern können.

Die für die Provenienzforschung relevanten Fotografien sind zum einen *Reproduktionsfotos*, zum anderen *Interieurfotografien*. Die mit der größtmöglichen Wirklichkeitsnähe reproduzierten Einzelobjekte oder zusammengehörigen Stücke (z. B. ein Teeservice oder Ähnliches) stellen in einigen Fällen die letzten erhaltenen Dokumente verlorener oder zerstörter Originale dar – oft haben sie jedoch das Potential ein wiederaufgefundenes Stück als das Gesuchte zu verifizieren. Als Quelle für die

Provenienzforschung sind auch fotografierte Interieurs von hohem Wert. Sammler und Sammlerinnen ließen sie als Dokumentations- und Erinnerungsstücke, oder auch zu Repräsentationszwecken anfertigen. Sie bieten, abgesehen von einem Einblick in die Lebenswelt des zeitgenössischen Großbürgertums und Adels, eine Flut an bildlichen Hinweisen.

In den folgenden Kapiteln wurden Fotos auf ihren Informationsgehalt hin untersucht. Daraus ergaben sich verschiedene Herangehensweisen, die zu einer Unterteilung in vier Bereiche führten, die anhand von Beispielen veranschaulicht werden. Der erste Bereich betrachtet den Bildinhalt, der zweite Bereich die Fotorückseite mit ihren Informationen, der dritte Bereich untersucht die Machart eines Fotos als Objekt und der vierte Bereich bezieht sich auf den Kontext dem die Aufnahme zuzuordnen ist.

Um das Zusammenspiel der Einzelbestände bei einer Provenienzrecherche darzustellen, widmet sich ein eigenes Kapitel dem *schreitenden Kamel* aus der Sammlung von Ernst Pollack. Hierbei wurde bewusst auf ein Aufsehen erregendes oder prominentes Beispiel verzichtet, um auf die zahlreichen verlorenen Kunstwerke abseits medienwirksamer Fälle aufmerksam zu machen.

Zuletzt werden Fragen zur *Digitalisierung und Zukunftsperspektive* des Fotobestandes thematisiert. Probleme der Archivierung und der Nutzarmachung des Fotomaterials machen die Digitalisierung der Bestände zu einem unumgänglichen Thema.

In den letzten Jahrzehnten durch verschiedene Einflüsse beanspruchte Fotografien werden zur Recherche immer wieder zur Hand genommen und im Zuge dessen weiteren Belastungen ausgesetzt. Die Bereitstellung dieser Aufnahmen auf digitalem Wege, beispielsweise über das Internet, schont nicht nur das analoge Material, sondern ermöglicht Provenienzforschern und Provenienzforscherinnen einen unkomplizierten und schnellen Zugang zu relevantem Material über weite Distanzen. Die Digitalisierung von fotografischem Quellenmaterial zur Provenienzforschung schreitet voran und wird, wie in anderen Bereichen auch, in Zukunft eine gesteigerte Rolle spielen.

Die intensivierte Beschäftigung mit dem beschriebenen Fotomaterial, dass Fotoaufnahmen vermehrt zur Hand genommen werden und die laufenden Digitalisierungsprojekte, geben zur Hoffnung Anlass, dass die nun vorliegende Arbeit mit ihrem Überblick, Neugier auf ein Thema weckt, das bislang in der Literatur kaum Beachtung gefunden hat und Anregungen für weitere Forschungen im Bereich Provenienzrecherche und Fotografie liefern konnte.

9. Abkürzungen

AA	Alt Aussee
Abt.	Abteilung
AdR	Archiv der Republik
AKM	Archiv des Kunsthistorischen Museums
BADV	Bundesamt für zentrale Dienste und offene Vermögensfragen
BDA	Bundesdenkmalamt
BGBI.	Bundesgesetzblatt
BMUKK	Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur
CACP	Central Art Collecting Point (gleichbedeutend mit CCP)
CCP	Central Collecting Point (gleichbedeutend mit CACP)
DHM	Deutsches Historisches Museum
DMSG	Denkmalschutzgesetz
DÖW	Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes
Dsch	Denkmalschutz
Fasz.	Faszikel
FWF	Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung
G	Glasplatte/Glasplattennegativ
Gestapo	Geheime Staatspolizei
Gz.	Geschäftszahl
idF	in der Fassung
IKG	Israelitische Kultusgemeinde
Inst. f. D.	Institut für Denkmalpflege
K	Karton
KHM	Kunsthistorisches Museum Wien
KRG	Kunstrückgabegesetz
Lfd. Nr.	Laufende Nummer
Li/L	Linz
LST	Österreichische Lichtbildstelle
M	Mappe
MA	Magistratsabteilung
MAK	Museum für angewandte Kunst
Mü	München
N	Negativ
NSDAP	Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
ÖLFD	Österreichischer Lichtbild- und Filmdienst des Bundesministeriums für Unterricht, Abteilung Volksbildung
ÖNB	Österreichische Nationalbibliothek
ÖStA	Österreichisches Staatsarchiv
Ph	Foto
PM	Personenmappe
Repr.	Reproduktion
Res	Reservatsakt
RIS	Bundeskanzleramt Rechtsinformationssystem
RM	Reichsmark
RS	Rückseite
RSt.	Reichsstatthalterei
StGBI.	Staatsgesetzblatt
USACA	United States Allied Commission for Austria Section, Amerikanische Militärregierung der US-Zone in Österreich

VS	Vorderseite
Vugesta	Verwaltungsstelle für jüdisches Umzugsgut der geheimen Staatspolizei
W.K.	Wiener Kurier
WStLA	Wiener Stadt- und Landesarchiv
Zl./Z.	Zahl
Zst. f. Dsch.	Zentralstelle für Denkmalschutz

10. Bibliografie

Allgemeine Photographische Zeitung 1936

o. A., Siebzig Jahre – Atelier Frankenstein, in: Allgemeine Photographische Zeitung. Fachblatt für das Photographenhandwerk, 185, 1936, S. 185.

Allgemeine Photographische Zeitung 1956

o. A., Julius Scherb – ein Fünfundsiebzigjähriger, in: Allgemeine Photographische Zeitung. Fachblatt für das Photographenhandwerk, 2, 1956, S. 14.

Anderl/Bazil/Blimlinger 2009

Gabriele Anderl/Christoph Bazil/Eva Blimlinger u.a. (Hg.), ... wesentlich mehr Fälle als angenommen. 10 Jahre Kommission für Provenienzforschung, Wien/Köln/Weimar 2009.

Blimlinger 2009

Eva Blimlinger, Rückstellungen und Entschädigungen in Österreich 1945 bis 2008. Ein Überblick, in: Gabriele Anderl/Christoph Bazil/Eva Blimlinger u.a.(Hg.), ... wesentlich mehr Fälle als angenommen. 10 Jahre Kommission für Provenienzforschung, Wien/Köln/Weimar 2009, S. 17–33.

Brückler (Hg.) 1999

Theodor Brückler (Hg.), Kunstraub, Kunstbergung und Restitution in Österreich 1938 bis heute, Wien/Köln/Weimar 1999.

Brückler/Nimeth 2001

Theodor Brückler/Ulrike Nimeth, Personenlexikon zur Österreichischen Denkmalpflege, Wien 2001.

Caraffa 2009

Constanza Caraffa, Einleitung, in: Constanza Caraffa (Hg.), Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte, Berlin/München 2009, S. 7–26.

Caruso/Frank/Nimeth u.a. 2009

Alexandra Caruso/Lisa Frank/Ulrike Nimeth u.a., Zur Arbeitspraxis der Kommission für Provenienzforschung, in: Gabriele Anderl/Christoph Bazil/Eva Blimlinger u.a.(Hg.), ... wesentlich mehr Fälle als angenommen. 10 Jahre Kommission für Provenienzforschung, Wien/Köln/Weimar 2009, S. 52–69.

Carter 2010

Sarah Anne Carter, Picturing Rooms: Interior Photography 1870–1900, in: History of Photography, 34/3, 2010, S. 251–267.

Croÿ 1975

Otto Croÿ, Reproduktion und Dokumentation, Seebruck am Chiemsee 1975.

Faber 1991

Monika Faber, „Im Heim – die Welt“, in: Interieurs. Wiener Künstlerwohnungen 1830–1930 (Kat. Ausst., Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1990/1991), Wien 1991, S. 60–64.

Fischel 1929

Hartwig Fischel, Figürliches Silbergerät, in: Belvedere. Monatsschrift für Sammler und Kunstfreunde, 8, 1929, S. 376–378.

Fischel 1930

Hartwig Fischel, Elfenbein und Silberkannen, in: Belvedere. Monatsschrift für Sammler und Kunstfreunde, 9/1, 1930, S. 51–54.

Fischel 1931a

Hartwig Fischel, Silberpokale und Silberschüsseln, in: Belvedere. Monatsschrift für Sammler und Kunstfreunde, 10/1, 1931, S. 20–22.

Fischel 1931b

Hartwig Fischel, Eine Goblinserie des Cornelis de Wael, in: Belvedere. Monatsschrift für Sammler und Kunstfreunde, 10/1, 1931, S. 210–212.

Fischel 1931c

Hartwig Fischel, Intarsierte Schrankmöbel, in: Belvedere. Monatsschrift für Sammler und Kunstfreunde, 10/2, 1931, S. 176–178.

Fischel 1932a

Hartwig Fischel, Geschnitzte Truhen und Kassetten, in: Belvedere. Monatsschrift für Sammler und Kunstfreunde, 11/1, 1932, S. 43–44.

Fischel 1932b

Hartwig Fischel, Deutsche Gefäßkeramik, in: Belvedere. Monatsschrift für Sammler und Kunstfreunde, 11/2, 1932, S. 61–63.

Fischel 1934/37a

Hartwig Fischel, Deutsche Zunftkannen, in: Belvedere. Monatsschrift für Sammler und Kunstfreunde, 12, 1934/37, S. 102–104.

Fischel 1934/37b

Hartwig Fischel, Deutsche Silberkannen, in: Belvedere. Monatsschrift für Sammler und Kunstfreunde, 12, 1934/37, S. 131–132.

Franz 1989

Eckhart G. Franz, Einführung in die Archivkunde, Darmstadt 1989³.

Friedländer 1919

Max J. Friedländer, Über das Kunstsammeln, in: Der Kunstwanderer. Halbmonatsschrift für Alte und Neue Kunst, für Kunstmarkt und Sammlerwesen, 1, 1919, S. 1–2.

Frodl-Kraft 1970

Eva Frodl-Kraft, Forschung – Inventarisierung – Dokumentation, in: Denkmalpflege in Österreich 1945–1970, Wien 1970, S. 170–176.

Frodl-Kraft 1997

Eva Frodl-Kraft, Gefährdetes Erbe. Österreichs Denkmalschutz und Denkmalpflege 1918–1945 im Prisma der Zeitgeschichte, Wien 1997.

Frodl-Kraft 2004

Eva Frodl-Kraft, Die Wiedererrichtung des Kunsthistorischen Instituts des Bundesdenkmalamts, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, LVIII, 2004, S. 444–453.

Hall/Köstner 2006

Murray G. Hall/Christina Köstner, ...Allerlei für die Nationalbibliothek zu ergattern... Eine österreichische Institution in der NS-Zeit, Wien/Köln/Weimar 2006.

Haupt 1995

Herbert Haupt, Jahre der Gefährdung. Das Kunsthistorische Museum 1938–1945, Wien 1995.

Haupt 1999

Herbert Haupt, Die Rolle des Kunsthistorischen Museums bei der Beschlagnahme, Bergung und Rückführung von Kunstgut in den Jahren 1938–1945, in: Theodor Brückler (Hg.), Kunstraub, Kunstbergung und Restitution in Österreich 1938 bis heute, Wien/Köln/Weimar 1999, S. 53–75.

Haupt/Pichorner 2009

Herbert Haupt/Franz Pichorner, Zehn Jahre Provenienzforschung im Kunsthistorischen Museum, in: Gabriele Anderl/Christoph Bazil/Eva Blimlinger u.a.(Hg.), ... wesentlich mehr Fälle als angenommen. 10 Jahre Kommission für Provenienzforschung, Wien/Köln/Weimar 2009, S. 136–149.

Kat. Ausst. Österreichisches Museum für angewandte Kunst 2009

Alexandra Reininghaus (Hg.), RECOLLECTING. Raub und Restitution (Kat. Ausst. Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien 2008/2009), Wien 2009.

Kat. Verst. Dorotheum Wien 1938

Freiwillige Versteigerung der Wohnungseinrichtung Wien IV, Gusshausstrasse 6 (Kat. Verst. Dorotheum Wien, Wien 17./18. Mai 1938), Wien 1938.

Kat. Verst. Dorotheum Wien 1940

Versteigerung der Wohnungseinrichtung im Palais Wien VI Linke Wienzeile 36 (Kat. Verst. Dorotheum Wien, Wien 2./3. April 1940), Wien 1940.

Kat. Verst. Dorotheum Wien 1943

Dorotheumskatalog, 483. Kunstauktion (Kat. Verst. Dorotheum Wien, Wien 18./25./26./27./28. Mai 1943), Wien 1943.

Keintzel/Korotin (Hg.) 2002

Brigitta Keintzel/Ilse Korotin, Wissenschaftlerinnen in und aus Österreich. Leben – Werk – Wirken, Wien/Köln/Weimar 2002.

Krautheimer 1988

Richard Krautheimer, Ausgewählte Aufsätze zur europäischen Kunstgeschichte, Köln 1988.

Kuhrau 2005

Sven Kuhrau, Der Kunstsammler im Kaiserreich. Kunst und Repräsentation in der Berliner Privatsammlerkultur, Kiel 2005.

Lauterbach 2008

Iris Lauterbach, Der Central Art Collecting Point in München 1945–1949. Kunstschutz, Restitution und Wissenschaft, in: Inka Bertz (Hg.), Raub und Restitution. Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis heute (Kat. Ausst., Jüdisches Museum Berlin/Jüdisches Museum Frankfurt am Main, Berlin/Frankfurt am Main 2008/2009), Göttingen 2008, S. 195–201.

Lillie 2003

Sophie Lillie, Was einmal war. Handbuch der enteigneten Kunstsammlungen Wiens, Wien 2003.

Löhr 2005

Hanns Christian Löhr, Das Braune Haus der Kunst. Hitler und der „Sonderauftrag Linz“. Visionen, Verbrechen, Verluste, Berlin 2005.

Meisner 1969

Heinrich Otto Meisner, Archivalienkunde vom 16. Jahrhundert bis 1918, Göttingen 1969.

Pauer 1947

Hans Pauer, Das Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek. Ein Institut zur öffentlichen Pflege der Dokumentar-Photographie. Geschichte und Programm, Wien 1947.

Porstmann 1939

Walter Porstmann, Karteikunde. das Handbuch der Karteitechnik. Berlin/Wien 1939.

Sachsse 2003

Rolf Sachsse, Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat, Dresden 2003.

Schallmeiner 2009

Anneliese Schallmeiner, 1998 – die Kommission für Provenienzforschung und der Weg zum Kunstrückgabegesetz, in: Gabriele Anderl/Christoph Bazil/Eva Blimlinger u.a.(Hg.), ... wesentlich mehr Fälle als angenommen. 10 Jahre Kommission für Provenienzforschung, Wien/Köln/Weimar 2009, S. 34–47.

Schenk 2008

Dietmar Schenk, Kleine Theorie des Archivs, Stuttgart 2008.

Schögl 2002a

Uwe Schögl, Repräsentation – Gedächtnis. Einleitung, in: Uwe Schögl (Hg.), Im Blickpunkt. Die Fotosammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (Kat. Ausst., Österreichische Nationalbibliothek, Wien 2002/2003), Wien 2002, S. 8–13.

Schögl 2002b

Uwe Schögl, Hans Pauer – Gründer des Bildarchivs. Das Fundament einer fotografischen Sammlung, in: Uwe Schögl (Hg.), Im Blickpunkt. Die Fotosammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (Kat. Ausst., Österreichische Nationalbibliothek, Wien 2002/2003), Wien 2002, S. 21–25.

Schwarz 2004

Schwarz Birgit, Hitlers Museum. Die Fotoalben "Gemäldegalerie Linz": Dokumente zum "Führermuseum", Wien u.a. 2004.

Spring 2005

Claudia Spring, Vermessen, deklassiert und deportiert. Dokumentation zur anthropologischen Untersuchung an 440 Juden im Wiener Stadion im September 1939 unter der Leitung von Josef Wastl vom Naturhistorischen Museum Wien, in: Zeitgeschichte 32/2, 2005, S. 91–110.

Starl 2005

Timm Starl, Lexikon zur Fotografie in Österreich 1839 bis 1945, Wien 2005.

Starl 2009

Timm Starl, Bildbestimmung. Identifizierung und Datierung von Fotografien 1839 bis 1945, Marburg 2009.

Stelzl-Gallian 2009

Anita Stelzl-Gallian, Der Fall Blauhorn: Das Schicksal einer Sammlung, in: Gabriele Anderl/Christoph Bazil/Eva Blimlinger u.a. (Hg.), ... wesentlich mehr Fälle als angenommen. 10 Jahre Kommission für Provenienzforschung, Wien/Köln/Weimar 2009.

Ullrich 2000

Wolfgang Ullrich, Mit dem Rücken zur Kunst. Die neuen Statussymbole der Macht, Berlin 2000.

Wahl 2009

Nico Wahl, Unsere neue Wohnung. Wien I. Meistersingerstr. 13, Dezember 1938, in: Alexandra Reininghaus (Hg.), RECOLLECTING. Raub und Restitution (Kat. Ausst. Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien 2008/2009), Wien 2009, S. 39.

Wiener Kurier 1953a

o. A., 15jährige Odyssee der Gemäldesammlung Priester, in: Wiener Kurier: für die Wiener Bevölkerung, 151, 1953, S. 3.

Wiener Kurier 1953b

o.A., Wiener Prokurist stellt Gemälde der Sammlung Julius Priester zurück, in: Wiener Kurier: für die Wiener Bevölkerung, 161, 1953, S. 1, 9.

Zykan 1970

Josef Zykan, Die Wiedererrichtung des Bundesdenkmalamtes im Jahre 1945, in: Denkmalpflege in Österreich 1945–1970, Wien 1970, S. 28–30.

Archive**Archiv des Bundesdenkmalamtes (BDA Archiv)**

BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, Allgemein, K 8, Sicherstellung, Beschlagnahmung, Verteilung (I).

BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, Personen, K 9, Sammlung Lederer.

BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, Allgemein, K 10, Korrespondenzen: Hans Posse, Hermann Voss, Gottfried Reimer (I).
 BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, Allgemein, K 10/1, Korrespondenzen: Hans Posse, Hermann Voss, Gottfried Reimer (II).
 BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, Allgemein, K 11, CACP München (I).
 BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, Allgemein, K 12, CACP München (III).
 BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, Allgemein, K 30, Fotokartei: Namen A–M (I).
 BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, Allgemein, K 30/1, Fotokartei: Namen N–Z (II).
 BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, Allgemein, K 30/1/1, Fotokartei: Diverses (III).
 BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, Personen, K 31/3, Bergmann–Bourgoing, PM Bonwitt William.
 BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, Personen, K 31/4, PM Blauhorn Josef und Gusti.
 BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, Personen, K 34/1, PM Engel Jean (Johann).
 BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, Personen, K 43, Pollak, Albert–Pollak, Margarete, PM Pollak (recte: Pollack), Ernst.
 BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, Personen, K 43/1, Pollak, Max–Quittner, PM Priester Julius und Camilla.
 BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, Allgemein, K 60/2, Zentraldepotkartei Bondy (II).
 BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, Allgemein, K 60/5, Zentraldepotkartei P–R.
 BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, Allgemein, K 60/6, Zentraldepotkartei Pick Otto.
 BDA-Archiv, Personalakten, Seiberl.

Archiv des Kunsthistorischen Museums (AKM)

Fasz. I, Beschlagnahme – Jüdisches Kunstgut.

Archiv des MAK - Österreichisches Museums für angewandte Kunst (MAK)

Hauptaktenzahl 218/1948.

Fotoarchiv des Bundesdenkmalamtes

Fotoinventar Leica I.
 Fotoinventar Leica III.
 Fotoinventar G-Platten.
 Fotoinventar N-Platten.

Österreichisches Staatsarchiv (ÖStA)/Archiv der Republik (AdR)

ÖStA/AdR, RSt. III.

Wiener Stadt- und Landesarchiv/MA 8 (WStLA)

WStLA, Historische Meldeunterlagen.

Online-Ressourcen

Bundesdenkmalamt (BDA) 2012

Bundesdenkmalamt, Geschichte der Denkmalpflege in Österreich, in: Bundesdenkmalamt, www.bda.at (26.12.2011).

Bundeskanzleramt Österreich 2012

Bundeskanzleramt Österreich, Bundeskanzleramt Rechtsinformationssystem (RIS), <http://www.ris.bka.gv.at> (19.02.2012).

**Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte -
Bildarchiv Foto Marburg 2012**

Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte - Bildarchiv Foto Marburg,
Bildindex der Kunst und Architektur, in: Bildarchiv Foto Marburg,
<http://www.bildindex.de> (16.10.2011).

Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes (DÖW) 2001

Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes, Nicht mehr anonym. Fotos aus
der Erkennungsdienstlichen Kartei der Gestapo Wien, in: Dokumentationsarchiv des
Österreichischen Widerstandes, <http://www.doew.at> (01.10.2011).

Enderlein/Flacke 2009

Angelika Enderlein/Monika Flacke, Einleitung. Die Datenbank des „Central Collecting
Point München“, in: Deutsches Historisches Museum, <http://www.dhm.de> (19.10.2011).

Forschungsbüro. Verein für wissenschaftliche und kulturelle Dienstleistungen 2011

Forschungsbüro. Verein für wissenschaftliche und kulturelle Dienstleistungen,
Archivbestände, in: ns-quellen.at. Materialien zum Nationalsozialismus Vermögensentzug,
Rückstellung und Entschädigung in Österreich, <http://www.ns-quellen.at> (28.02.2012).

**Kommission für Provenienzforschung des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst
und Kultur 2012**

Kommission für Provenienzforschung, Home, in: Kommission für Provenienzforschung,
<http://www.provenienzforschung.gv.at> (19.02.2012).

Koordinierungsstelle Magdeburg 2012

Koordinierungsstelle Magdeburg, Lost Art Internet Database, in : Lost Art,
<http://www.lostart.de> (27.01.2012).

Leopoldmuseum 2011

Leopoldmuseum, Provenienzenbank, in: <http://www.leopoldmuseum.org> (21.03.2011).

Österreichische Nationalbibliothek 2007

Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, in: Österreichische
Nationalbibliothek, <http://www.onb.ac.at> (16.10.2011).

Steiermärkisches Landesarchiv 2012

Steiermärkisches Landesarchiv, Im Fokus. Archiv und Fotografie, in: Im Fokus.
Archiv und Fotografie. Ein Projekt des Steiermärkischen Landesarchivs,
<http://www.archivundfotografie.at> (01.10.2011)

The Getty Research Institute 2003

The Getty Research Institute, Research Library Catalog, in: The Getty,
<http://www.getty.edu> (02.10.2011).

Wienbibliothek Digital o.A.

Wienbibliothek Digital, Lehmanns Wiener Adreßbuch/Lehmanns Wohnungsanzeiger
1939, in: Wienbibliothek im Rathaus, <http://www.wienbibliothek.at> (17.01.2012).

Starl 2011

Timm Starl, Biobibliografie zur Fotografie in Österreich, in: Albertina, <http://www.albertina.at> (30.12.2011).

Trenkler 2010

Thomas Trenkler, „Bildnis Wally“ Stiftung Leopold zahlt 19 Millionen Dollar, in: derStandard.at, <http://derstandard.at> (21.03.2011).

11. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, Reichslistenkartei.
Abb. 2: AKM, XIII/17, Fasz. 7: Bergung 1942-1944, Mappe 1: Bergungslisten.
Abb. 3: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 60/2, Zentraldepotkartei Bondy (II).
Abb. 4: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 60/4, Zentraldepotkartei Lanckoronski.
Abb. 5: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 60/4, Zentraldepotkartei Lanckoronski.
Abb. 6: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 60/4, Zentraldepotkartei Lanckoronski.
Abb. 7: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, Bestand Rothschild und Gutmann.
Abb. 8: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 60/5, Zentraldepotkartei P–R.
Abb. 9: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 60/7, Zentraldepotkartei Pollak Albert.
Abb. 10: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, Bestand Rothschild und Gutmann.
Abb. 11: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, Bestand Rothschild und Gutmann.
Abb. 12: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, o. Nr., Property Cards CACP München.
Abb. 13: Deutsches Historisches Museum, http://www.dhm.de/datenbank/ccp/prj_dhm_ccp/displayimg.php?laufnr=cp139693_0&prj_short=dhm_ccp&format=gr&folder=badv (18.06.2012); BADV.
Abb. 14: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, o. Nr., Property Cards CACP München.
Abb. 15: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, o. Nr., Schloss Kleßheim.
Abb. 16: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, Münchner Suchkartei.
Abb. 17: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 30, Fotokartei A–M.
Abb. 18: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 30, Fotokartei A–M.
Abb. 19: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 30, Fotokartei A–M.
Abb. 20: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 30, Fotokartei A–M.
Abb. 21: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 30, Fotokartei A–M.
Abb. 22: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 30, Fotokartei A–M.
Abb. 23: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 30, Fotokartei A–M.
Abb. 24: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 30, Fotokartei A–M.
Abb. 25: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, Foto-CD.
Abb. 26: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 60/3, Zentraldepotkartei F–O.
Abb. 27: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, Foto-CD.
Abb. 28: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 60/2, Zentraldepotkartei Bondy (II).
Abb. 29: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 60/2, Zentraldepotkartei Bondy (II).
Abb. 30: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 60/2, Zentraldepotkartei Bondy (II).
Abb. 31: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, Foto-CD.
Abb. 32: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, Foto-CD.
Abb. 33: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, Münchner Suchkartei.
Abb. 34: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, Münchner Suchkartei.
Abb. 35: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K34/1, PM Engel J., Fotoalbum.
Abb. 36: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K34/1, PM Engel J., Fotoalbum.
Abb. 37: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K34/1, PM Engel J., Fotoalbum.
Abb. 38: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K34/1, PM Engel J., Fotoalbum.
Abb. 39: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K34/1, PM Engel J., Fotoalbum.
Abb. 40: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K34/1, PM Engel J., Fotoalbum.
Abb. 41: Galería online, in: Museo Nacional del Prado, <http://www.museodelprado.es> (22.06.2012).
Abb. 42: Kuhrau 2005, S 42.
Abb. 43: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 60/5, Zentraldepotkartei P–R.
Abb. 44: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, Foto-CD.
Abb. 45: Foto der Verfasserin, Wien 2012.
Abb. 46: Foto der Verfasserin, Wien 2012.

Abb. 47: Österreichische Nationalbibliothek, http://www.bildarchivaustria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=10245316 (18.06.2012).

Abb. 48: Österreichische Nationalbibliothek/Bildarchiv, http://www.bildarchivaustria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=13558730 (18.06.2012).

Abb. 49: Österreichische Nationalbibliothek/Bildarchiv, http://www.bildarchivaustria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=13558730 (18.06.2012).

Abb. 50: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K34/1, PM Engel J., Fotoalbum.

Abb. 51: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K34/1, PM Engel J.

Abb. 52: Wahl 2009, S. 39; © MAK/Georg Mayer.

Abb. 53: Wahl 2009, S. 39; © MAK/Georg Mayer.

Abb. 54: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K34/1, PM Engel J., Fotoalbum.

Abb. 55: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K34/1, PM Engel J., Fotoalbum.

Abb. 56: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K34/1, PM Engel J., Fotoalbum.

Abb. 57: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K34/1, PM Engel J., Fotoalbum.

Abb. 58: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K34/1, PM Engel J., Fotoalbum.

Abb. 59: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 60/5, Zentraldepotkartei P–R.

Abb. 60: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K34/1, PM Engel J., Fotoalbum.

Abb. 61: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K34/1, PM Engel J., Fotoalbum.

Abb. 62: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 30, Fotokartei A–M.

Abb. 63: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 30, Fotokartei A–M.

Abb. 64: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, Münchner Suchkartei.

Abb. 65: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, Münchner Suchkartei.

Abb. 66: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, Münchner Suchkartei.

Abb. 67: Wiener Kurier 1953, S. 3.

Abb. 68: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 43/1, PM Priester Julius und Kamilla.

Abb. 69: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 30, Fotokartei N–Z.

Abb. 70: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 60/5, Zentraldepotkartei P–R.

Abb. 71: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, Münchner Suchkartei.

Abb. 72: Fischel 1929, S. 376b.

Abb. 73: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 60/5, Zentraldepotkartei P–R.

Abb. 74: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 43, PM Polla(c)k Ernst.

Abb. 75: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 60/5, Zentraldepotkartei P–R.

Abb. 76: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 60/5, Zentraldepotkartei P–R.

Abb. 77: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, Münchner Suchkartei.

Abb. 78: Koordinierungsstelle Magdeburg, http://www.lostart.de/Web/DE/Datenbank/EinzelobjektSucheSimpel.html?param=EOBJ_ID%3D301834%26SUCHE_ID%3D1756199%26_page%3D0%26_sort%3D%26_anchor%3Did4406 (18.06.2012).

Abb. 79: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K 60/6, Zentraldepotkartei Pick Otto.

12. Abbildungen

Thema dieser Arbeit ist das Foto auch als Objekt, es ist nicht, wie in anderen kunsthistorischen Texten, nur hinsichtlich seines Bildinhaltes von Interesse. Daher erschien es wichtig, zusätzlich zu den gängigen Abbildungsdaten in der Bildunterschrift, auch den Bestand und die Form, in der die Fotografien vorhanden sind, zu verzeichnen.

- Wurde eine Aufnahme auf eine Karteikarte geklebt oder ist sie an dieser angeheftet, ist die Karte bzw. Kartennummer vermerkt.
- Der Vermerk einer Website anstatt der Bestandsangabe bedeutet, dass die Fotografie aus dem Internet heruntergeladen wurde.
- Die Bezeichnung „Foto“ verweist auf einen analogen Abzug als Ursprung.
- Auf der „Foto-CD“ sind Fotos gespeichert, die von Negativen aus der Fotoabteilung des BDA hergestellt wurden.
- Als „abgedrucktes Foto“ werden jene Aufnahmen bezeichnet, die nicht auf einem entwickelten Positivabzug im Bestand zu finden sind, sondern in Ausschnitten aus Publikationen überliefert sind. Eine Ausnahme ist die Abb. 24, hier wurde eine Kunstreproduktion auf eine Glückwunschkarte gedruckt.
- Sonderfälle sind die Abbildungen 74 und 75. Bei der Abb. 74 handelt es sich um ein Negativ, das ein Foto abbildet. Es stammt aus der Personenmappe Ernst Pollack. Die Abb. 75 zeigt das aus dem Negativ entstandene Positiv, d.h. ein „Foto vom Foto“.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Nr.	Bezeichnung des Kunstwerkes		25
Canon, Hans, Öl auf Lwd., "Damenbildnis".			
Eigentümer bzw. Befitzer		Museumseichen	
Freund, Wilhelm, dzt. London. Verw.: Zentraldepot, Wien I., Neue Burg.		AL 199	

Abb. 1: Reichslistenkarte Nr. 25, VS/RS, 1938?, Karton/Fotopapier, 19,4 x 12,4 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.

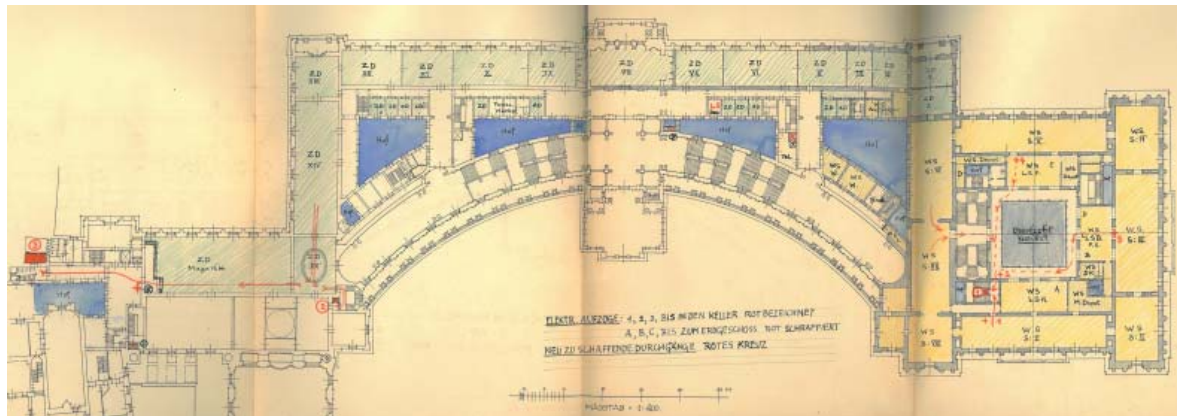


Abb. 2: Grundriss Neue Burg, 1. Stock inkl. Zentraldepot (ZD), 1939, Archiv des Kunsthistorischen Museums, Wien.

Nr.	Eigentümer: Oskar Bondy Wien.
1154	
Staatbürgerschaft: Protektorat Böhmen	
Geldverleihen Beförderung: Bürgermeister v. Wien und Landgericht 1	
Zahl des Geldverleihenbeförderung: M. Abt. 50/488/39.	
Begründung: § 4a. BGBI. Nr. 533/23. § 8 Vdng. v. 26. 4. 38, RGBI. I. S. 414	
Museumseichen der Zentraldepot: ZL 2163 Dsch/39	
Bezeichnung des Kunstwerkes: Ring mit Gewürzsturm, Silber verguldet, 5,2 cm lang. 18. Jh. ? (B. Nr. 1382.)	
Standort	1946: Landesmuseum, Wien 21. 10. 1946 Negativ Nr. 3426
Geldwert:	Offizielle Erwerbung gezahlt von: J. H. H. H.
R. 11-400.	

Abb. 3: Zentraldepotkarte Oskar Bondy Nr. 1154, VS, 1938–1941, Karton/Fotopapier, 21,3 x 21,6 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.

Nr.	Eigentümer:
AL 235 HTO - NBL 115	Anton Graf Lanckoronski
Staatbürgerschaft:	
Geldverleihen Beförderung:	
Zahl des Geldverleihenbeförderung:	
Begründung:	
Museumseichen der Zentraldepot:	
Bezeichnung des Kunstwerkes: Perugia oder Florenz um 1400; Krusifixus, Holzkreuz mit Verbreiterungen und plast. Heiligenschein. H. 168, Br. 136 cm	
Standort: Salzburg (Nr. 299) umgelegt 29. 9. 47. ZL 6945/149.	
Geldwert:	Offizielle Erwerbung gezahlt von:

Abb. 4: Zentraldepotkarte Anton Lanckoronski Nr. 235, VS, 1938–1941, Karton/Fotopapier, 21,3 x 21,6 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.



Abb. 5: Zentraldepotkarte Anton Lanckoronski Nr. 235, VS/Detail, 1938–1941, Karton/Fotopapier, 21,3 x 21,6 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.



Abb. 6: Stempel Photo-Atelier Frankenstein, 3,5 x 1,8 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.

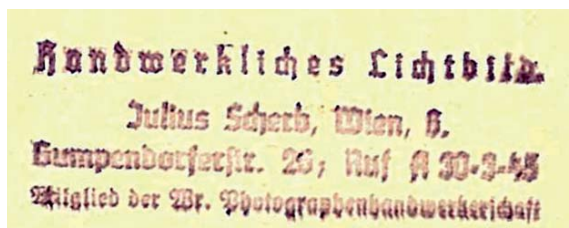


Abb. 7: Stempel Handwerkliches Lichtbild Julius Scherb, 4,6 x 2 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.

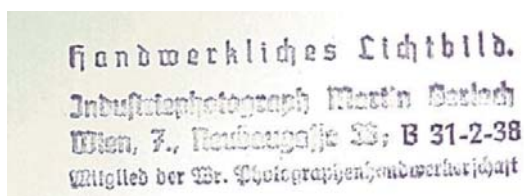


Abb. 8: Stempel Handwerkliches Lichtbild Industriephoto graph Martin Gerlach, 4,7 x 1,5 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.



Photo: H. G. Balack, Wien III.

Abb. 9: Stempel Zentralstelle für Denkmalschutz im Ministerium für innere und kulturelle Angelegenheiten

Photo: H. G. Balack, 4,4 x 2,4 cm,

Kommission für Provenienzforschung, Wien.



Abb. 10: Karte aus dem Bestand Rothschild und Gutmann LR Nr. 18, Karte VS/Foto VS, 1938?, Fotopapier/Karton, 17,7 x 12,7 cm/ 15,7 x 12,4 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.



Abb. 11: Karte aus dem Bestand Rothschild und Gutmann Thorsch Nr. 16, Karte VS/Foto VS, 1938?, Fotopapier/Karton, 17,7 x 12,7 cm/17,1 x 8,8 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.

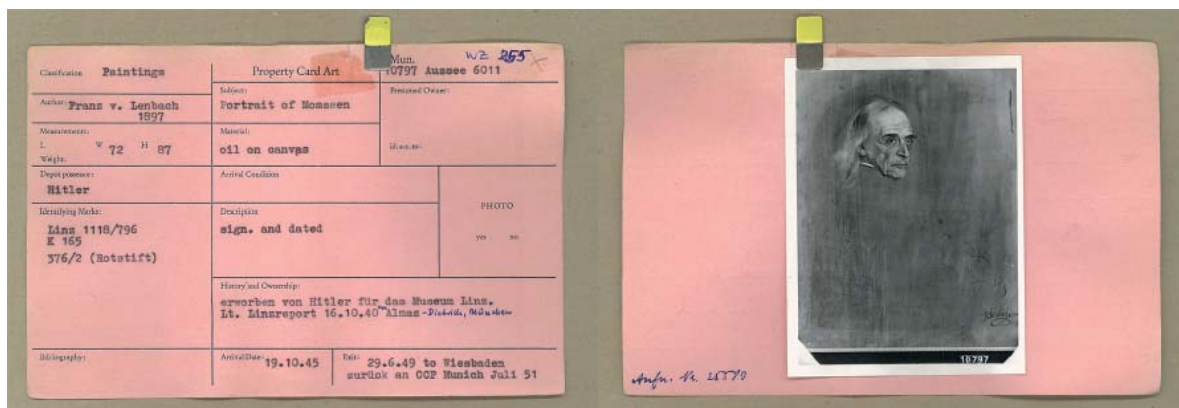


Abb. 12: Property Card Mü. Nr. 10797, VS/RS, 1945–1952, Papier/Fotopapier, 20,1 x 13,3 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.

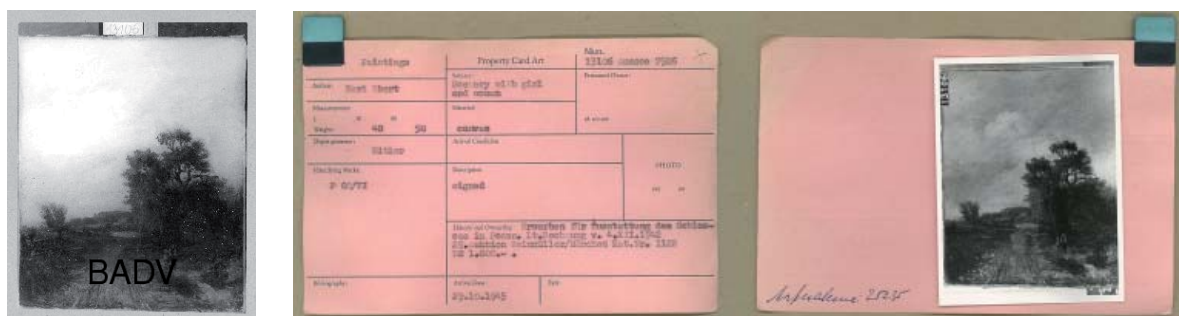


Abb. 13: Johannes Felbermeyer od. Werkstatt, Website des Deutschen Historischen Museums, 'Scenery with girl and woman v. Karl Ebert, VS, 1945–1952, www.dhm.de

Abb. 14: Property Card Mü. Nr. 13106, VS/RS, 1945–1952, Papier/Fotopapier, 20,1 x 13,3 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.

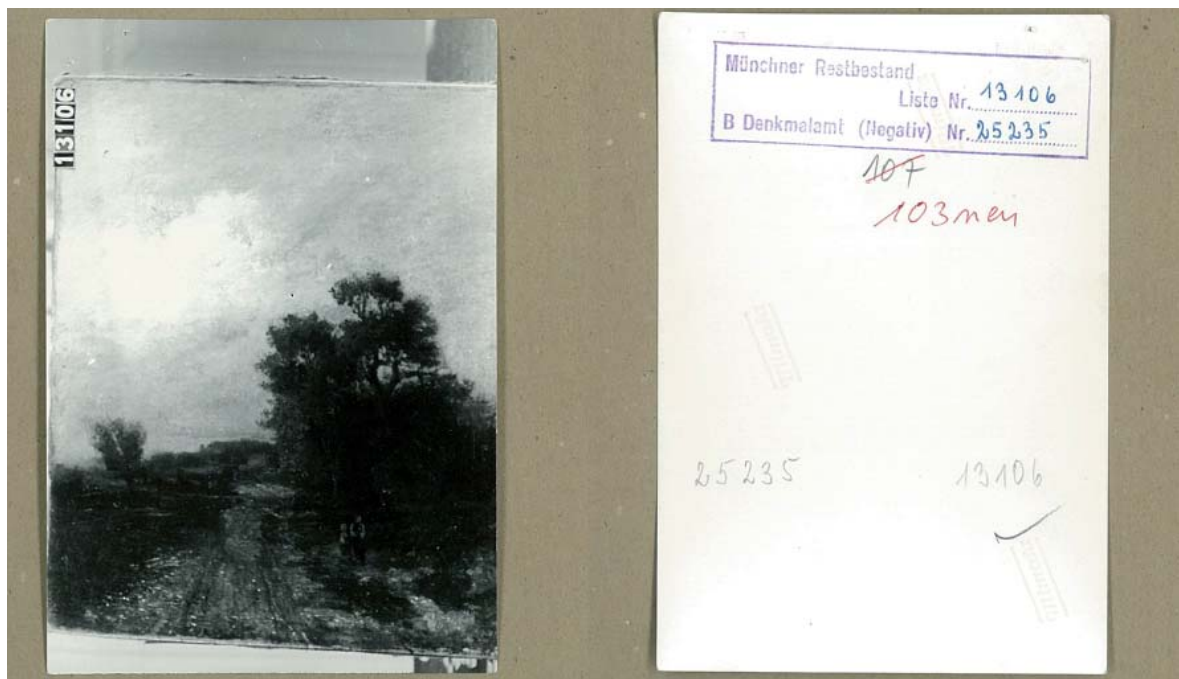


Abb. 15: Walter Wellek, Kleßheim/Foto: Scenery with girl and woman v. Karl Ebert, VS/RS, 1955, Fotopapier, 8,4 x 12,4 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.

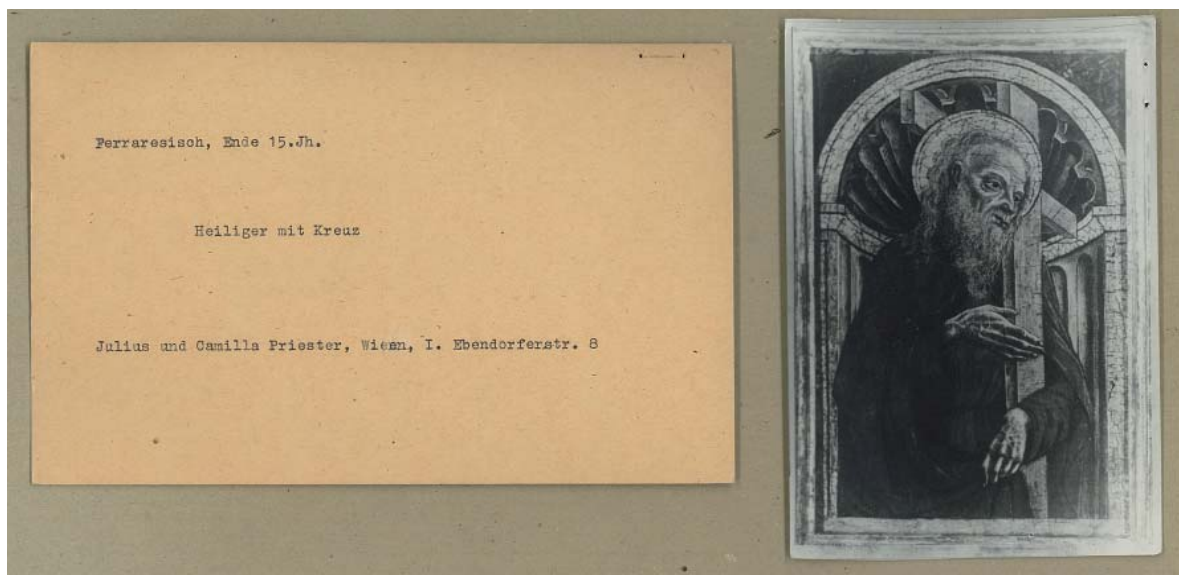


Abb. 16: Münchner Suchkartei, Karte u. Foto: Julius und Camilla Priester, Heiliger mit Kreuz, Karte VS/Foto VS, nach 1945, Karton/Fotopapier, 19,9 x 12,9 cm/10,6 x 15,7 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.

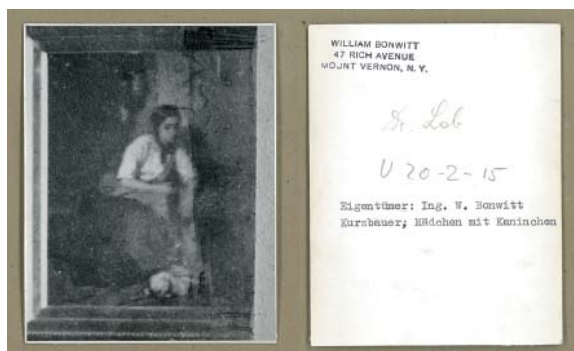


Abb. 17: Fotokartei/Foto: Mädchen mit Kaninchen I v. Kurzbaauer, VS/RS, Fotopapier, 9,7x 12,4 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.



Abb. 18: Fotokartei/Foto: Mädchen mit Kaninchen II v. Kurzbaauer, VS/RS, Fotopapier, 9,7x 12,4 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.



Abb. 19: Fotokartei/Foto: Zwei Komtessen Pallavicini v. M. M. Daffinger, VS/RS, Fotopapier, 14,6 x 11,3 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.

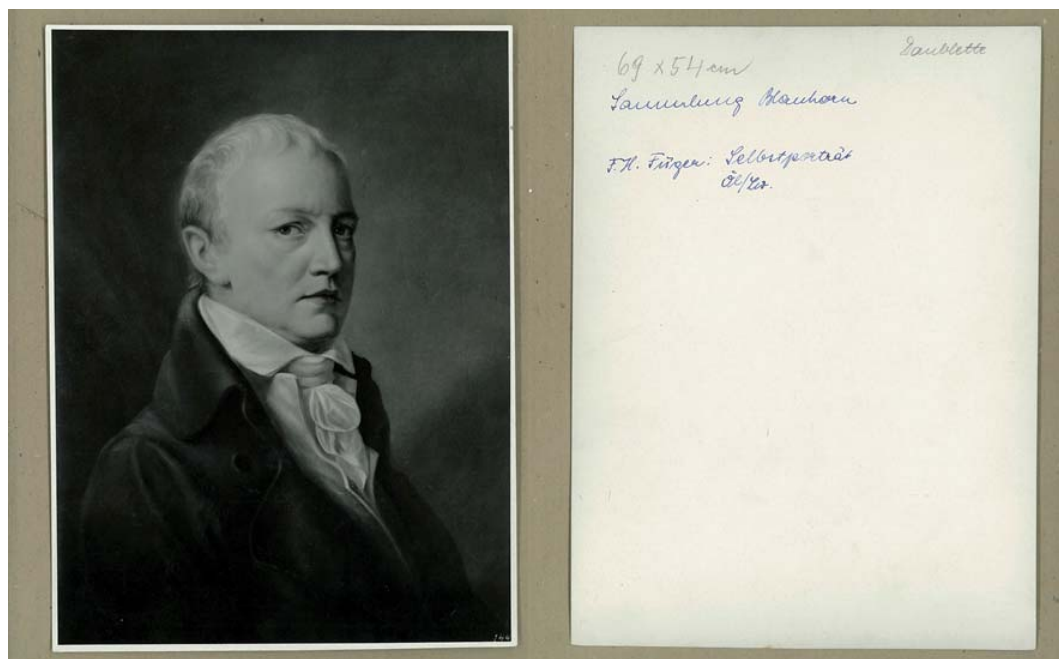


Abb. 20: Fotokartei/Foto: Selbstporträt v. F. H. Füger, VS/RS, Fotopapier, 17 x 22,5 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.

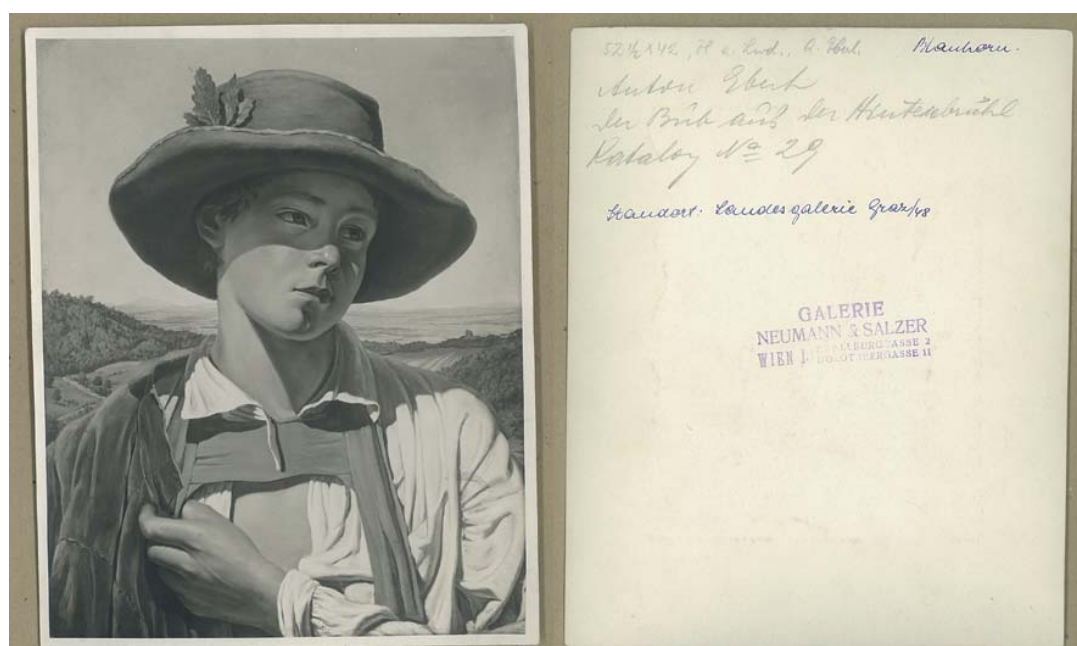


Abb. 21: Fotokartei/Foto: Der Bub aus der Hinterbrühl v. Anton Ebert, VS/RS, Fotopapier, 16,8 x 20,7 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.

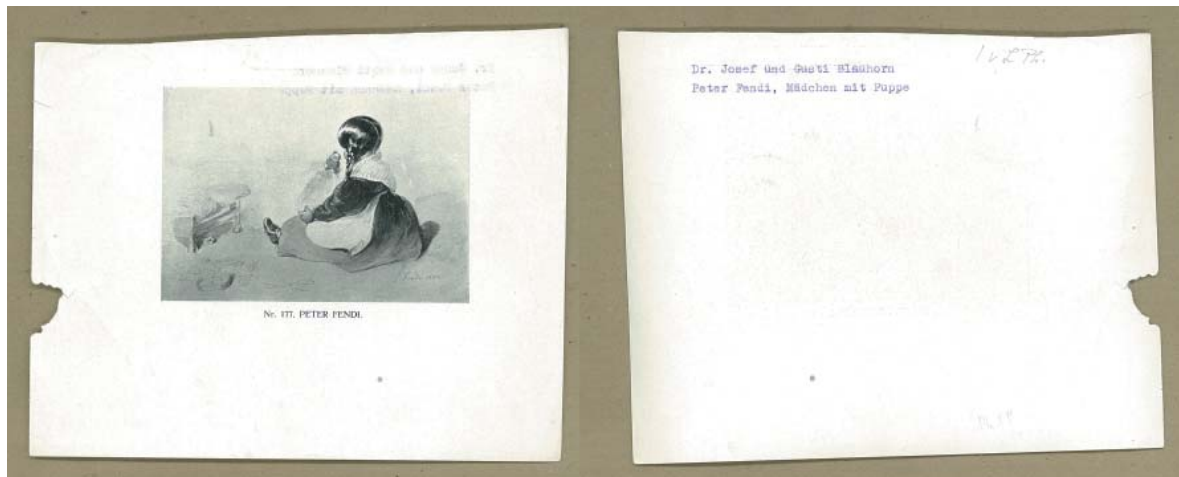


Abb. 22: Fotokartei/abgedrucktes Foto: Mädchen mit Puppe v. Peter Fendi, VS/RS, Papier, 11 x 7,6 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.

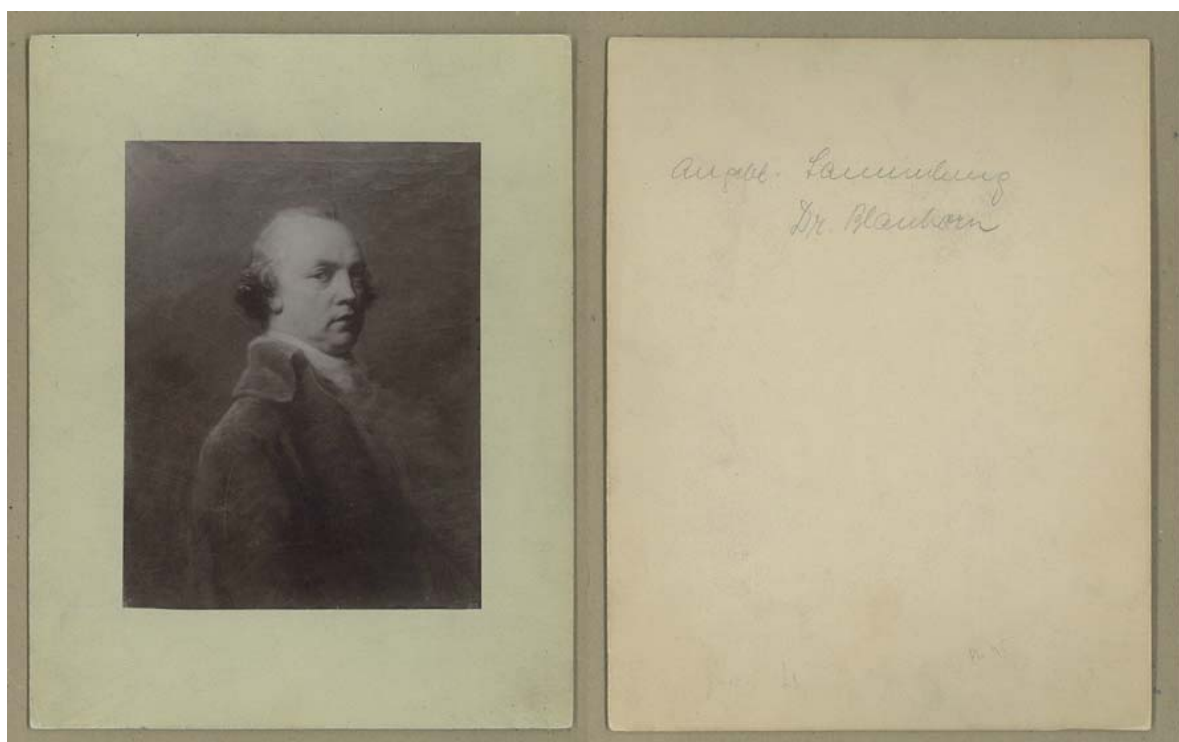


Abb. 23: Fotokartei/Foto: nicht zugeschriebenes Werk angebl. aus der Sammlung Blauhorn, VS/RS, Karton/Fotopapier, 10,8 x 14,8 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.

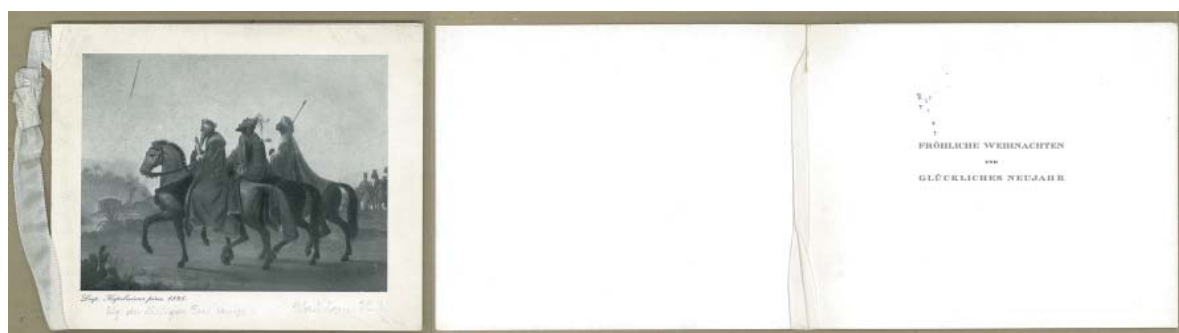


Abb. 24: Fotokartei/abgedrucktes Foto: Zug der heiligen drei Könige v. Leopold Kupelwieser, VS/Innenseiten, Papier, 15,2 x 11,8 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.

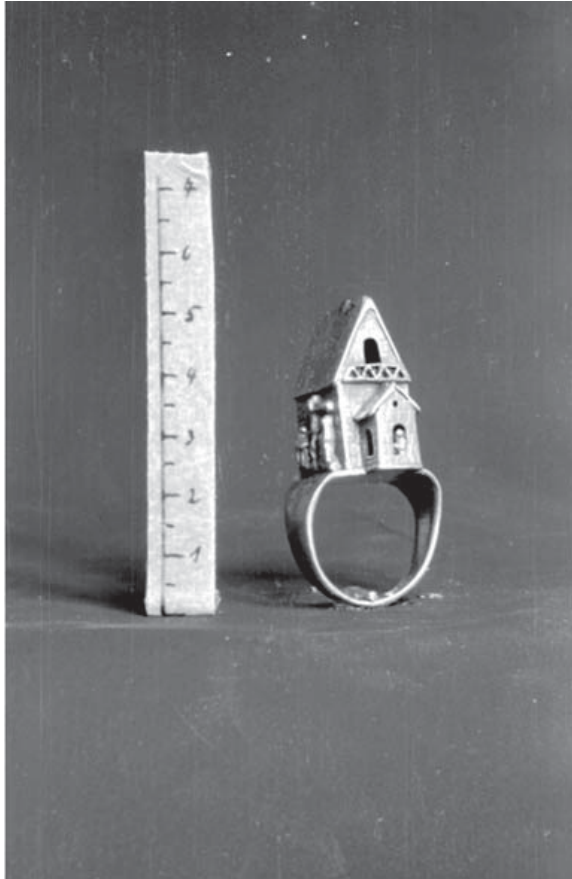


Abb. 25: Foto-CD: Ring mit Gewürzturm aus der Sammlung Oskar Bondy, 1938–1941?, Kommission für Provenienzforschung, Wien.

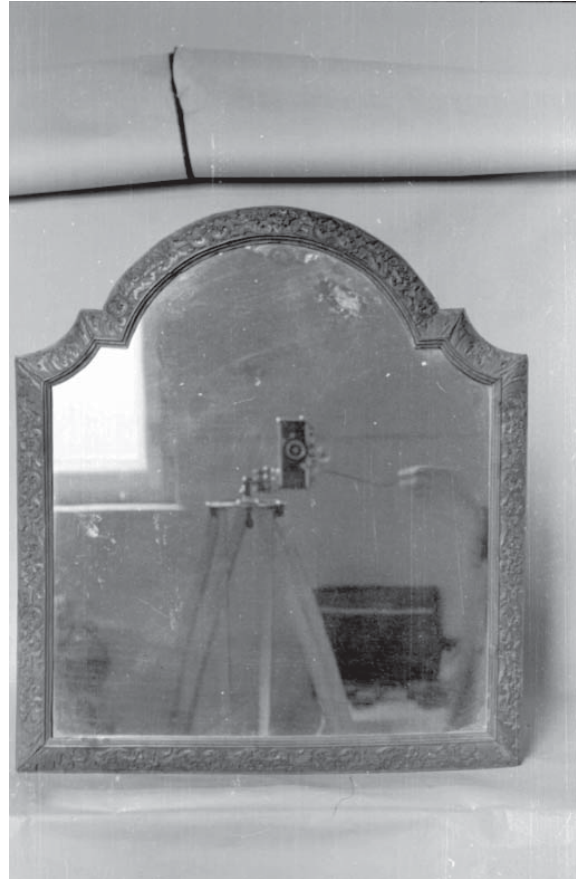


Abb. 27: Foto-CD: Spiegel aus der Sammlung Oskar Bondy, 1938–1941?, Kommission für Provenienzforschung, Wien.

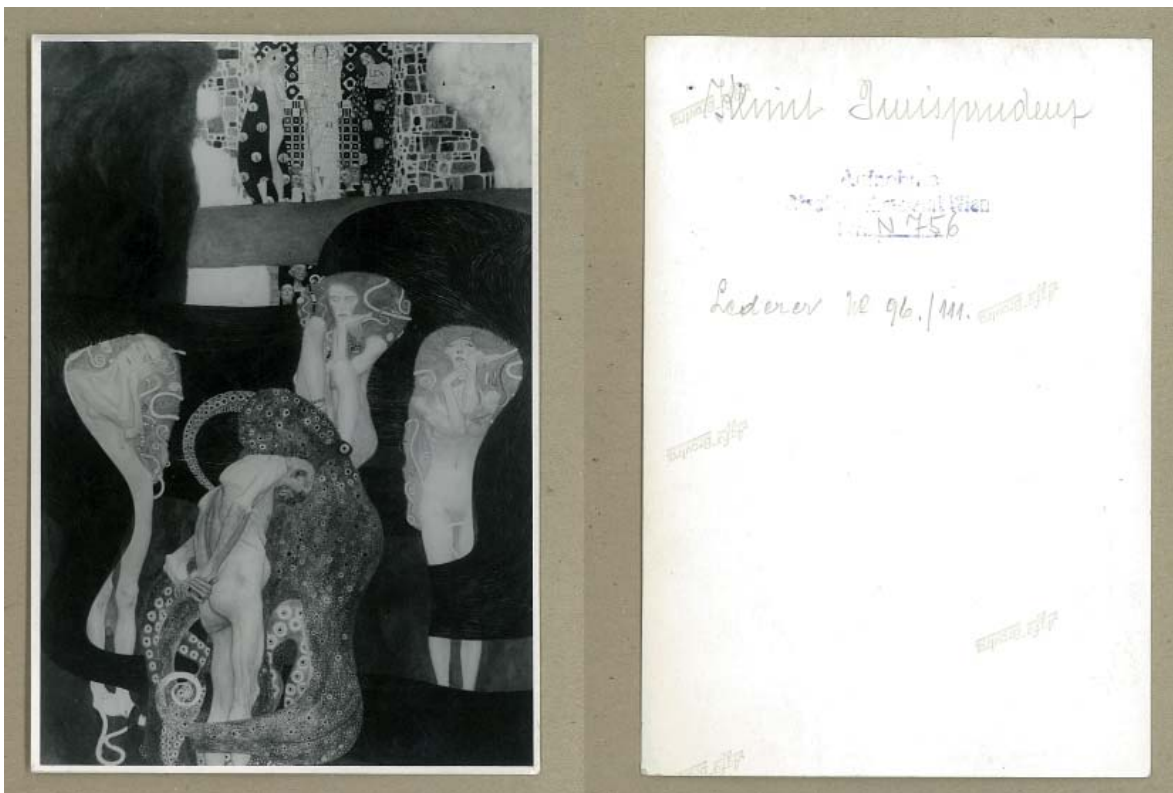


Abb. 26: Karl Koster, Zentraldepotkartei/Foto: Jurisprudenz v. Gustav Klimt aus der Sammlung Serena Lederer, 1947 (Repr.), VS/RS, Fotopapier, 12,2 x 17,6 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.

	Nr.: 1565	Eigentümer: Oskar Bondy, Wien
	Staatsbürgerschaft: Protektorat Böhmen	
	Sicherstellende Behörde: Bürgermeister v. Wien und Landgericht 1	
	Zahl des Sicherstellungsbescheides:	
	Begründung: §4a.BGBI. N ^o 533/23. §8 Vdng.v.26.4.38,RGBI.I.S.414	
Merkzeichen der Zentralstelle: ZI.2163 Dsch/39		
Bezeichnung des Kunstwerkes: Spiegel in reich geschnitztem u.vergold.Holzrahmen, 100 x 63 cm; stark plastische Ranken mit Blüten,durchbro- chener Aufsatz. (ABGEBROCHEN)		
1946: Althaussee Klemmünster Klemmünster Negativ Nr. 6003		
Schätzwert: R. 11. 80.	Öffentliche Erwerbung gewünscht von: übergeben Z 10.342/48	

Abb. 28: Zentraldepotkarte Oskar Bondy Nr. 1565, VS, 1938–1941, Karton, 21,3 x 21,6 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.

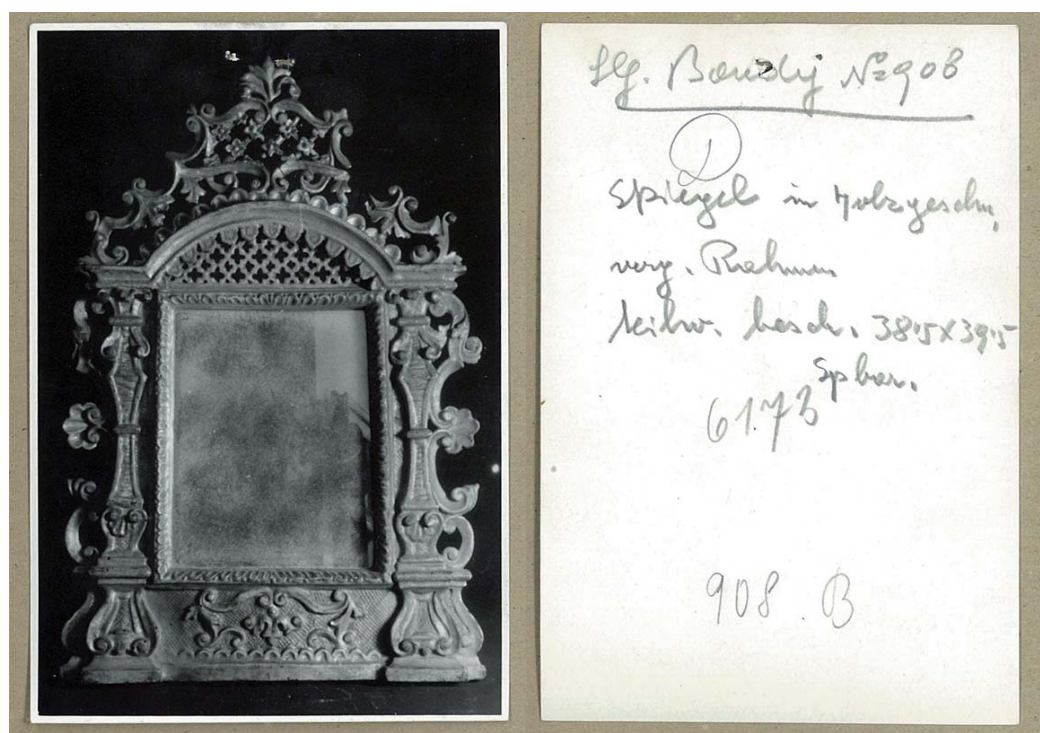


Abb. 29: Zentraldepotkartei/Foto: Spiegel aus der Sammlung Oskar Bondy, VS/RS, 1938–1941, Fotopapier, 9,2 x 13,4 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.

Nr.: 908	Eigentümer: Oskar Bondy, Wien	
Staatsbürgerschaft: <u>Protektorat Böhmen</u>		
Sicherstellende Behörde: <u>Bürgermeister v. Wien und Landgericht 1</u>		
Zahl des Sicherstellungsbescheides: <u>M. Abt. 50/488/39.</u>		
Begründung: <u>§4a. BGBl. Nr. 533/23. §8 Vdng. v. 26.4.38, RGBl. I. S. 414</u>		
Merkmalzeichen der Zentralstelle: <u>Zl. 2163 Dsch/39</u>		
Bezeichnung des Kunstwerkes: <u>Spiegel in holzgeschnitztem, vergoldetem Rahmen, teilweise beschädigt. 38.5 x 39.5 cm.- Spätbarock. (o.B.Nr.)</u>		
Standort	<u>1946: Allaussee Kremmünster</u>	<i>übergeben 20.10.342/48 6473</i> Negativ Nr. 2784
Schätzwert: <i>R. M. 100.</i>	Öffentliche Erwerbung gewünscht von: <u>Kunstmuseum Linz</u>	

Abb. 30: Zentraldepotkarte Oskar Bondy Nr. 908, VS, 1938–1941, Karton, 21,3 x 21,6 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.



Abb. 31: Foto-CD: Reliefs aus der Sammlung Bachstitz, 1938–1941?, Kommission für Provenienzforschung, Wien.



Abb. 32: Foto-CD: Gemälde aus der Sammlung Schönborn-Buchheim, 1938–1941?, Kommission für Provenienzforschung, Wien.

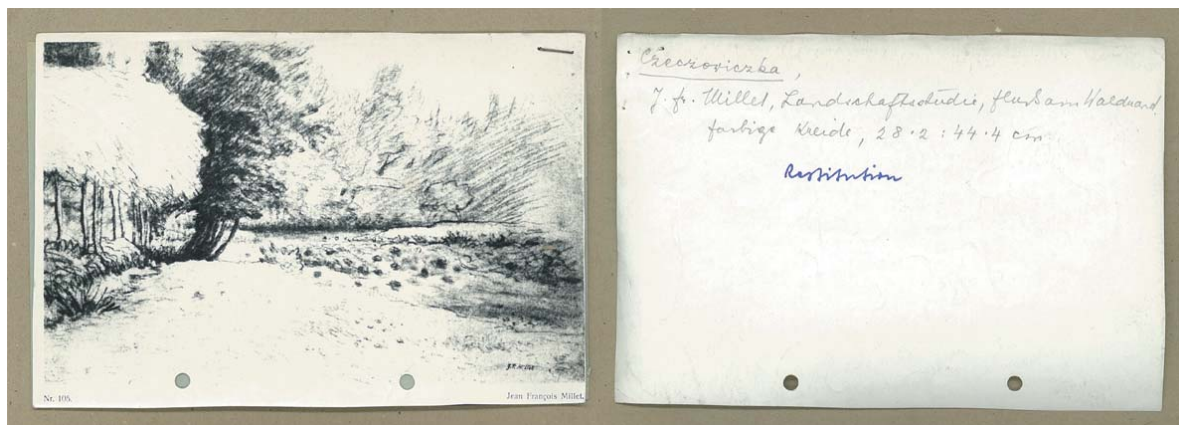


Abb. 33: Münchner Suchkartei/abgedrucktes Foto: Landschaftsstudie aus der Sammlung Czechowicka, VS/RS, Papier, 19,8 x 13,4 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.

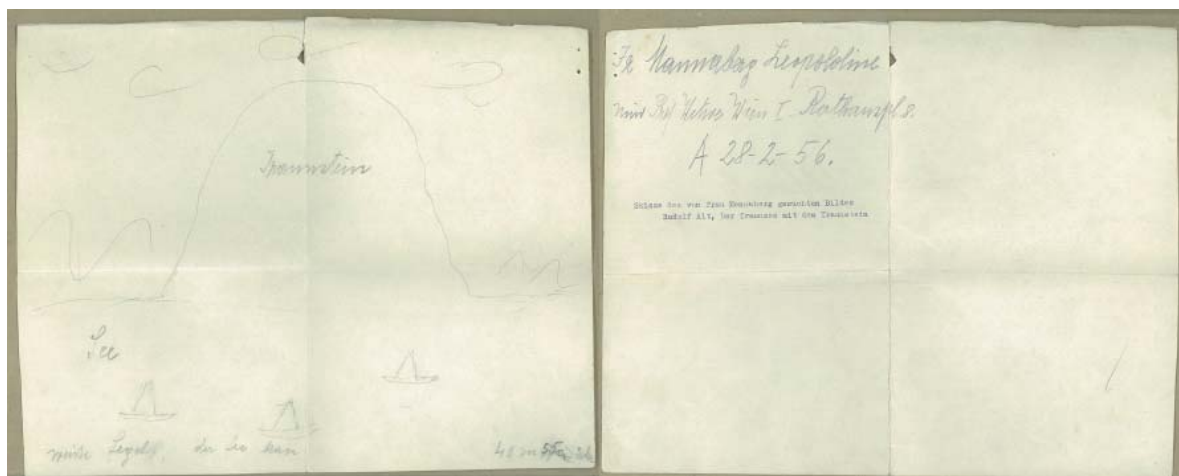


Abb. 34: Münchner Suchkartei/Skizze: Der Traunsee mit dem Traunstein von Rudolf v. Alt aus der Sammlung Mannaberg, VS/RS, nach 1945, Papier, 31 x 24 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.



Abb. 35: Fotoalbum Jean Engel, 1938?, Papier/Karton/Fotopapier, 26,5 x 29,2 x 3,5 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.

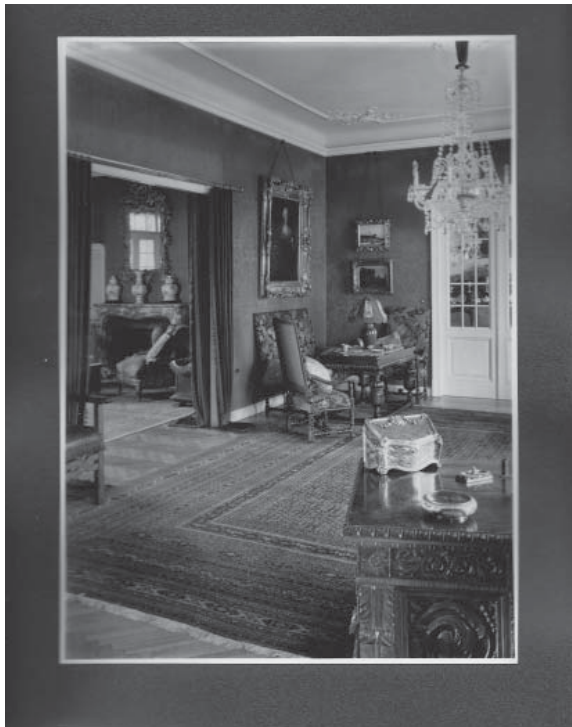


Abb. 36: Fotoalbum Jean Engel/Foto: Repräsentative Zimmer, 1938, Fotopapier, 17,2 x 23,5 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.

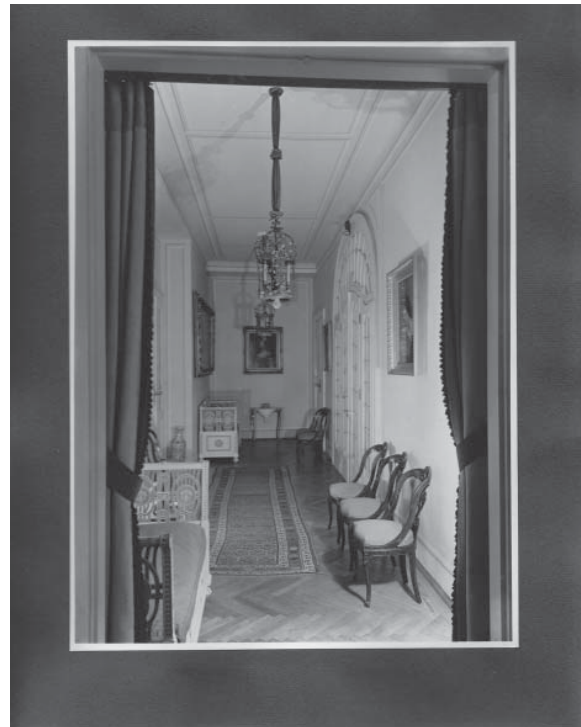


Abb. 37: Fotoalbum Jean Engel/Foto: Vorzimmer, 1938, Fotopapier, 17 x 22,9 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.



Abb. 38: Fotoalbum Jean Engel/Foto: Badezimmer, 1938, Fotopapier, 17 x 23,1 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.



Abb. 39: Fotoalbum Jean Engel/Foto: Schlafzimmer, 1938, Fotopapier, 17,3 x 23,7 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.



Abb. 40: Fotoalbum Jean Engel/Foto: Kinderzimmer, 1938, Fotopapier, 16,9 x 23,1 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.



Abb. 41: David Teniers d. J., Erzherzog Leopold Wilhelm in seiner Galerie, 1647–1651, Öl/Leinwand, 104,8 x 130,4 cm, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 42: Oberlichtsaal in der Villa Oskar Hainauer, ca. 1890, Berlin.

	Nr.: 3	Eigentümer: Franz Ruhmann
	Staatsbürgerschaft:	
	Sicherstellende Behörde: Bürgermeister v. Wien	
	Zahl des Sicherstellungsbescheides:	
	Begründung:	
Kennzeichen der Zentralstelle:		
Bezeichnung des Kunstwerkes: Champagnerkelch, H=49 cm; (R.Nr. 543.)		
Standort 1949: <i>Kunstgewerbemuseum</i>		Negativ Nr. <i>4458</i>
Schätzwert: <i>R. N. 150.</i>	Öffentliche Erwerbung gewünscht von: <i>R. B. M. Wien</i>	

Abb. 43: Zentraldepotkarte Franz Ruhmann Nr. 3, VS, 1938–1941, Karton, 21,3 x 21,6 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.



Abb. 44: Foto-CD: Champagnerkelch aus der Sammlung Franz Ruhmann, 1938–1941?, Kommission für Provenienzforschung, Wien.



Abb. 45: Blick von der Neuen Burg/Burggarten auf das Eckgebäude Ringstraße/Babenbergerstraße, 2012, Wien.



Abb. 46: Blick vom Schwedenplatz/Ecke Laurenzerberg auf den Franz Josefs Kai/Ecke Taborstraße, 2012, Wien.



Abb. 47: Fritz Zvacek, Website der Österreichischen Nationalbibliothek/Bildarchiv, Blick auf das Schwedenkino an der Ecke Franz Josefs Kai/Taborstraße, um 1935, www.onb.ac.at/sammlungen/bildarchiv.htm.



Abb. 48: Website der Österreichischen Nationalbibliothek/Bildarchiv, Blick auf das Hotel Siller am Laurenzerberg, um 1930, www.onb.ac.at/sammlungen/bildarchiv.htm.



Abb. 49: Blick auf das Hotel Siller am Laurenzerberg, Detail, um 1930, www.onb.ac.at/sammlungen/bildarchiv.htm.



Abb. 50: Fotoalbum Jean Engel/Foto: Interieur mit Büste, 1938, Fotopapier, 16,6 x 23,3 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.



Abb. 51: Personenmappe/Foto: Büste aus der Sammlung Jean Engel, 1938?, Fotopapier, 11 x 16,8 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.

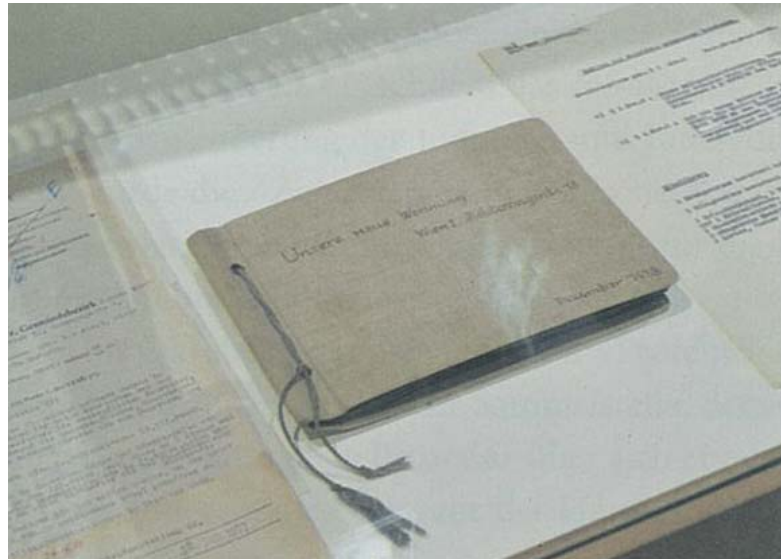


Abb. 52: Fotoalbum der Wohnung von David B. und seiner Familie, 1938–1945, Leineneinband/Karto/Fotopapier, Privatbesitz.



Abb. 53: Fotoalbum der Wohnung von David B. und seiner Familie, Fotos: Interieurs 1938–1945, Fotopapier, 14 x 21 cm, Privatbesitz.



Abb. 54: Fotoalbum Jean Engel/Foto: Schlafzimmer mit Kalender, Detail, 1938, Fotopapier, Kommission für Provenienzforschung, Wien.



Abb. 55: Fotoalbum Jean Engel/Foto: Schlafzimmer mit Kalender, 1938, Fotopapier, 17 x 22,8 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.



Abb. 56: Fotoalbum Jean Engel/Foto: Kinderzimmer II, 1938, Fotopapier, 16,8 x 23,1 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.



Abb. 57: Fotoalbum Jean Engel/Foto: Kinderzimmer II mit Kalender, Detail, 1938, Fotopapier, Kommission für Provenienzforschung, Wien.



Abb. 58: Fotoalbum Jean Engel/Foto: Kinderzimmer II mit Kalender, Detail, 1938, Fotopapier, Kommission für Provenienzforschung, Wien.

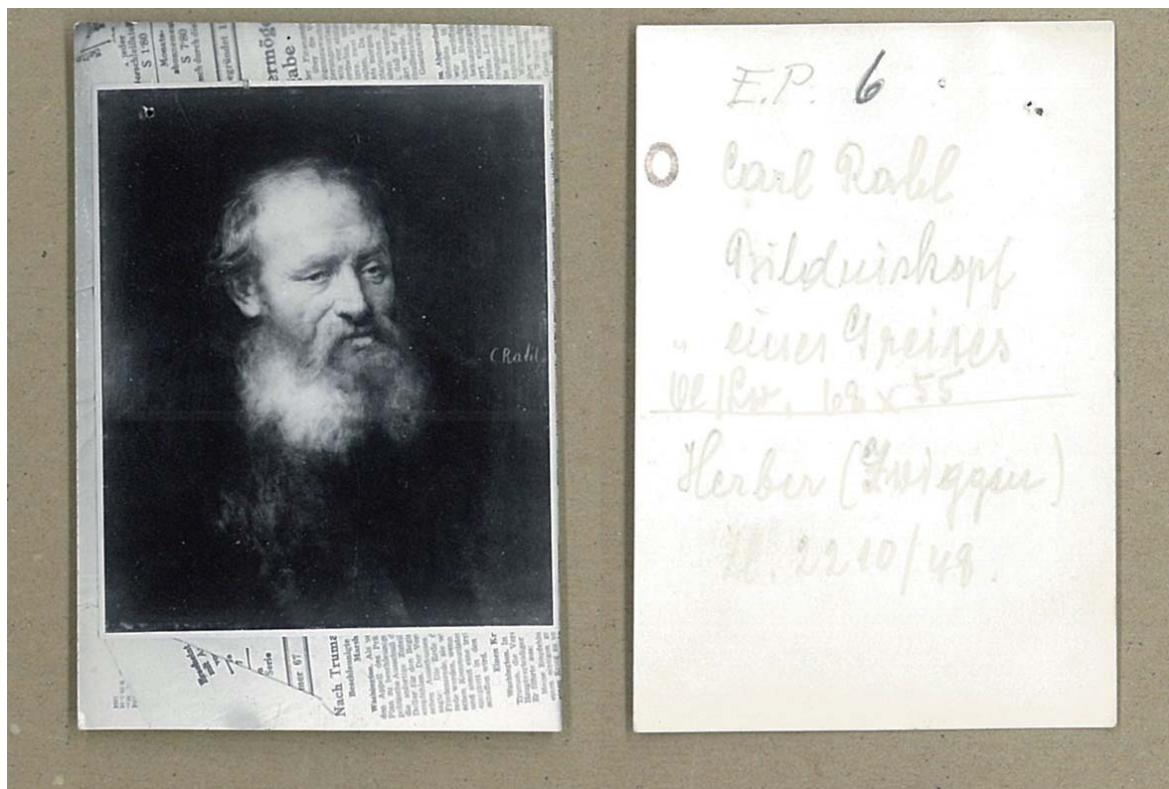


Abb. 59: Zentraldepotkartei/Foto: Kopf eines Kreises v. Karl Rahl aus der Sammlung Ernst Pollack, VS/RS, 1938–1941?, Fotopapier, 5,7 x 8,3 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.



Abb. 60: Fotoalbum Jean Engel/Foto: Zimmer, 1938, Fotopapier, 16,6 x 23,1 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.



Abb. 61: Fotoalbum Jean Engel/Foto: Zimmer, Detail, 1938, Fotopapier, Kommission für Provenienzforschung, Wien.



Abb. 62: Fotokartei/Foto: Aufstellung der Sammlung Oskar Bondy im Zentraldepot, 1938–1941, Fotopapier, 13,9 x 8,9 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.



Abb. 63: Aufstellung der Sammlung Oskar Bondy im Zentraldepot, Detail, 1938–1941, Fotopapier, Kommission für Provenienzforschung, Wien.

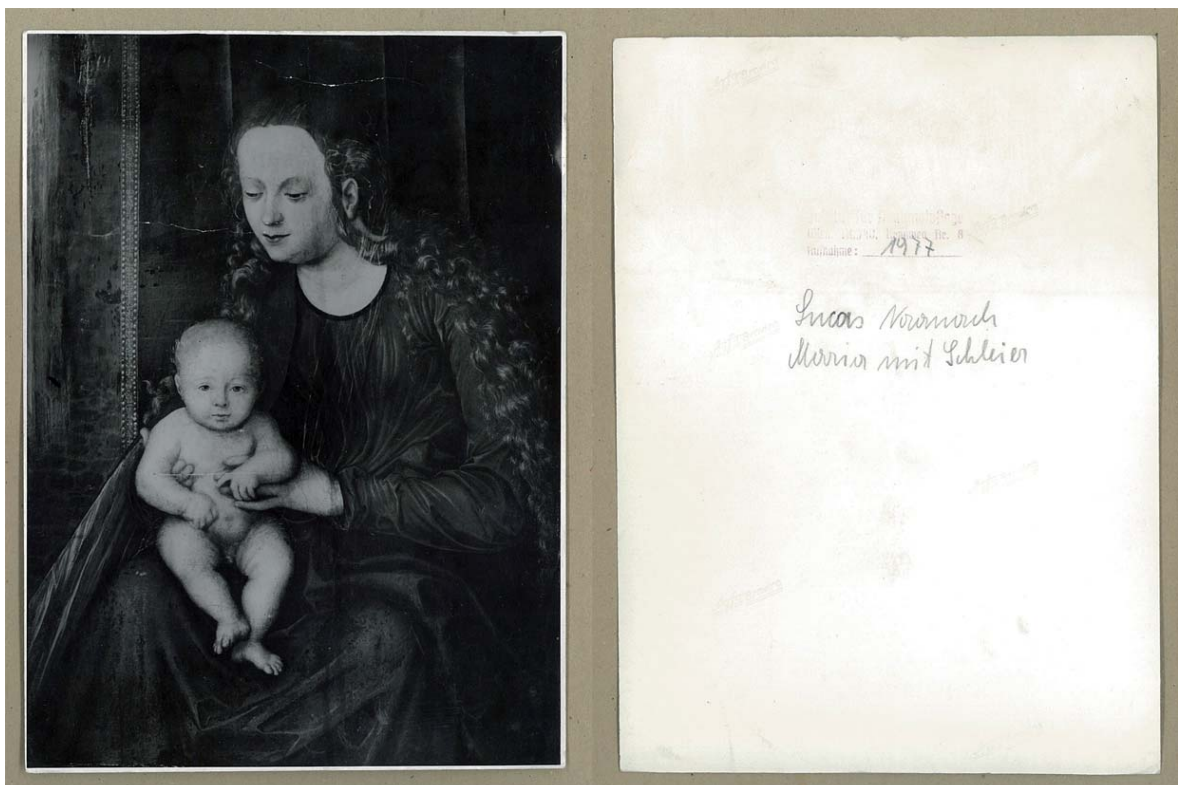


Abb. 64: Münchner Suchkartei/Foto: Madonna mit Schleier v. Lucas Cranach aus der Sammlung Julius und Kamilla (auch Camilla) Priester, VS/RS, Datierung, Fotopapier, 17,1 x 23,1 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.

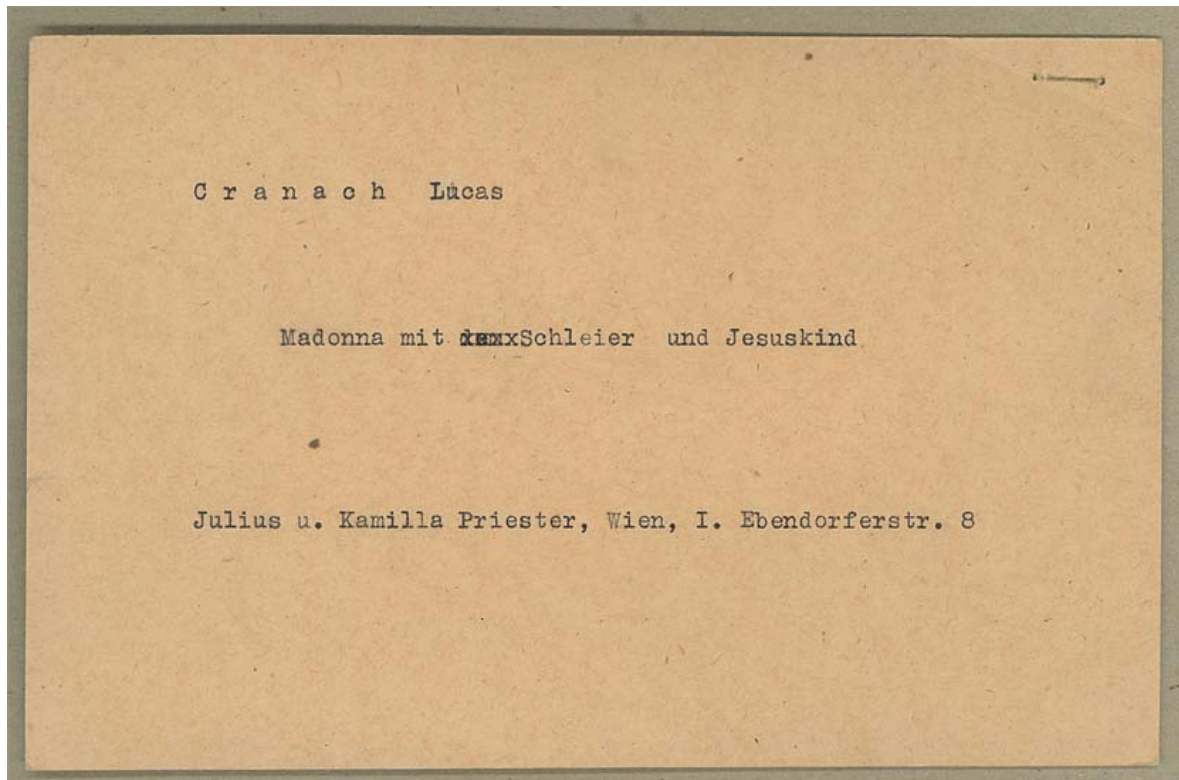


Abb. 65: Münchner Suchkartei Karte, Julius und Kamilla Priester, Madonna mit Schleier und Jesuskind, VS, nach 1945, Karton, 19,9 x 12,9 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.



Abb. 66: Münchner Suchkartei/Foto: Madonna mit Schleier v. Lucas Cranach aus der Sammlung Julius und Kamilla Priester, VS/RS, Datierung, Fotopapier, 11,2 x 15 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.



Abb. 67: Zeitungsausschnitt aus dem Wiener Kurier: 15jährige Odyssee der Gemäldesammlung Priester, 1953, Österreichische Nationalbibliothek.

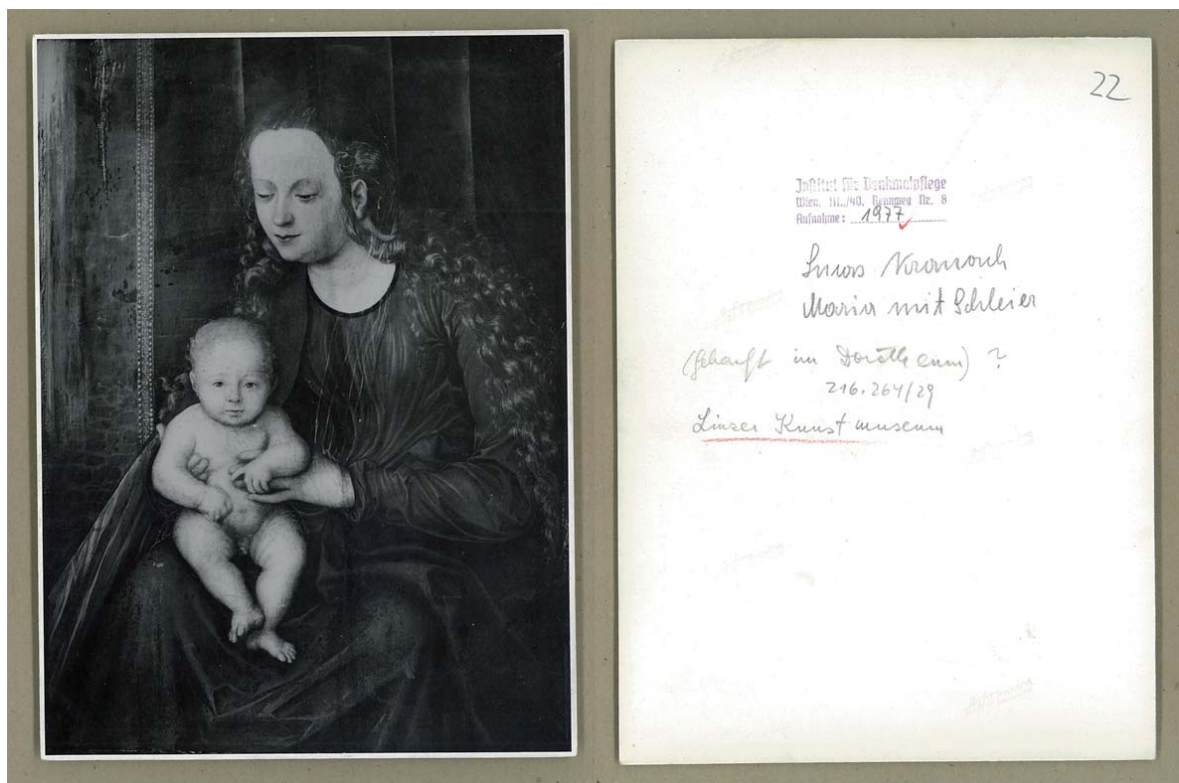


Abb. 68: Personenmappe/Foto: Madonna mit Schleier v. Lucas Cranach aus der Sammlung Julius und Kamilla Priester, VS/RS, Datierung, Fotopapier, 17,1 x 23,1 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.



Abb. 69: Martin Gerlach, Fotokartei/Foto: Elefant mit turmartigem Tragkorb darin Gewehrscützen aus der Sammlung Ernst Pollack, VS/RS, 1943, Fotopapier, 16,7 x 12 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.



Abb. 70: Zentraldepotkartei/Foto: Marterl aus der Sammlung Ernst Pollack, Datierung, Fotopapier, 8,6 x 13,5 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.

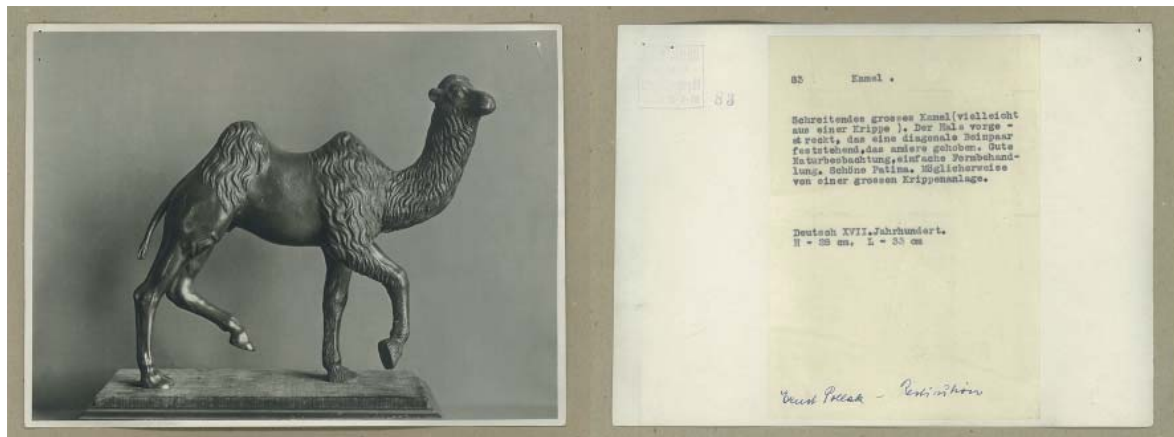


Abb. 71: Martin Gerlach, Münchner Suchkartei/Foto: Kamel aus Bronze, VS/RS, vor 1930, Fotopapier, 22,4 x 16, 7 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.



Abb. 72: Martin Gerlach?, Abgedrucktes Foto: Schreitendes Dromedar mit abnehmbarem Kopf aus Silber, vor 1930, Papier, 8,8 x 13,5 cm, Belvedere (Publikation 1929).

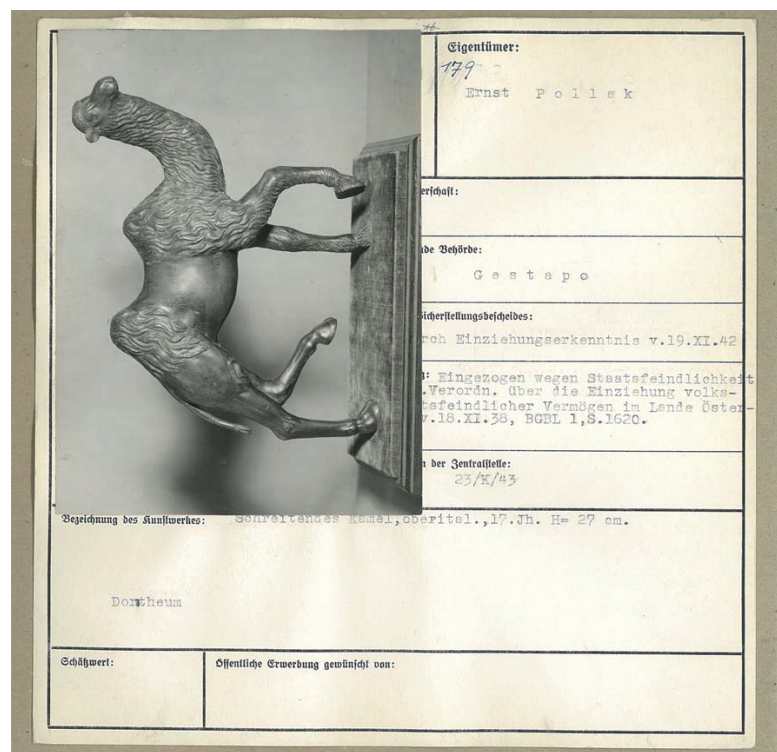


Abb. 73: Zentraldepotkarte Ernst Pollack Nr. 179, VS, 1938–1941, Karton/Fotopapier, 21,3 x 21,6 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.



Abb. 74: Fotoatelier Frankenstein, Negativ: Foto einer Kaminuhr aus vergoldeter Bronze, 1943?, Foto-negativ, 5,6 x 5,8 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.



Abb. 75: Fotoatelier Frankenstein, Zentraldepotkartei/Foto: Foto einer Kaminuhr aus vergoldeter Bronze, VS/RS, 1943, Fotopapier, 8,9 x 11,8 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.

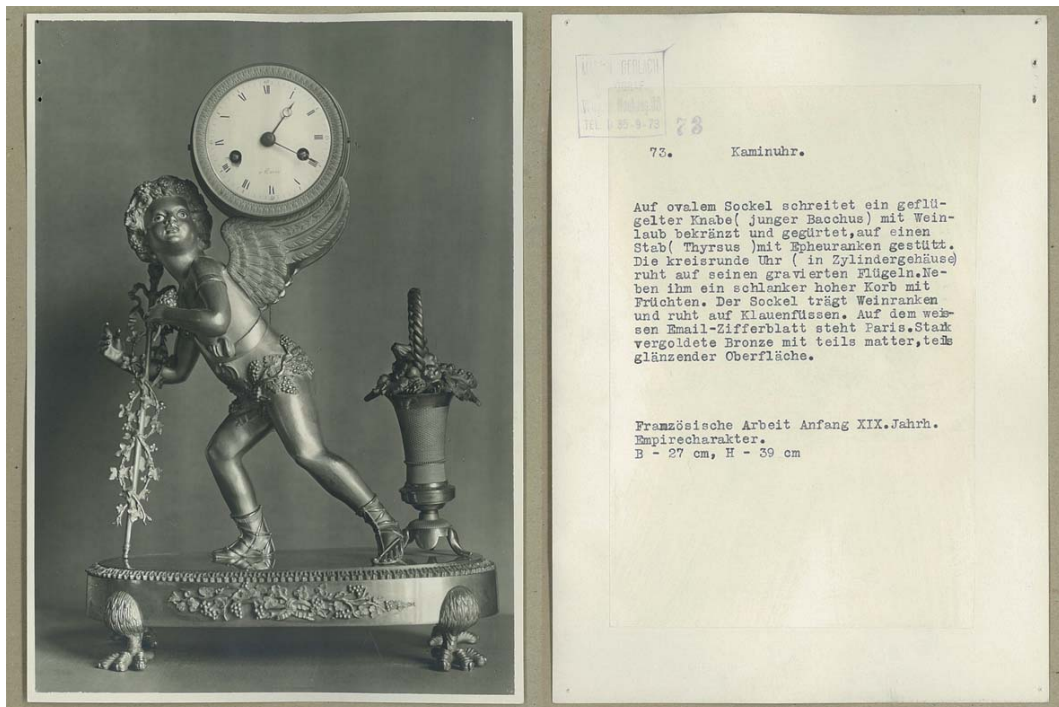


Abb. 76: Martin Gerlach, Zentraldepotkartei/Foto: Kaminuhr aus vergoldeter Bronze, VS/RS, vor 1930, Fotopapier, 15,4 x 21,4 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.

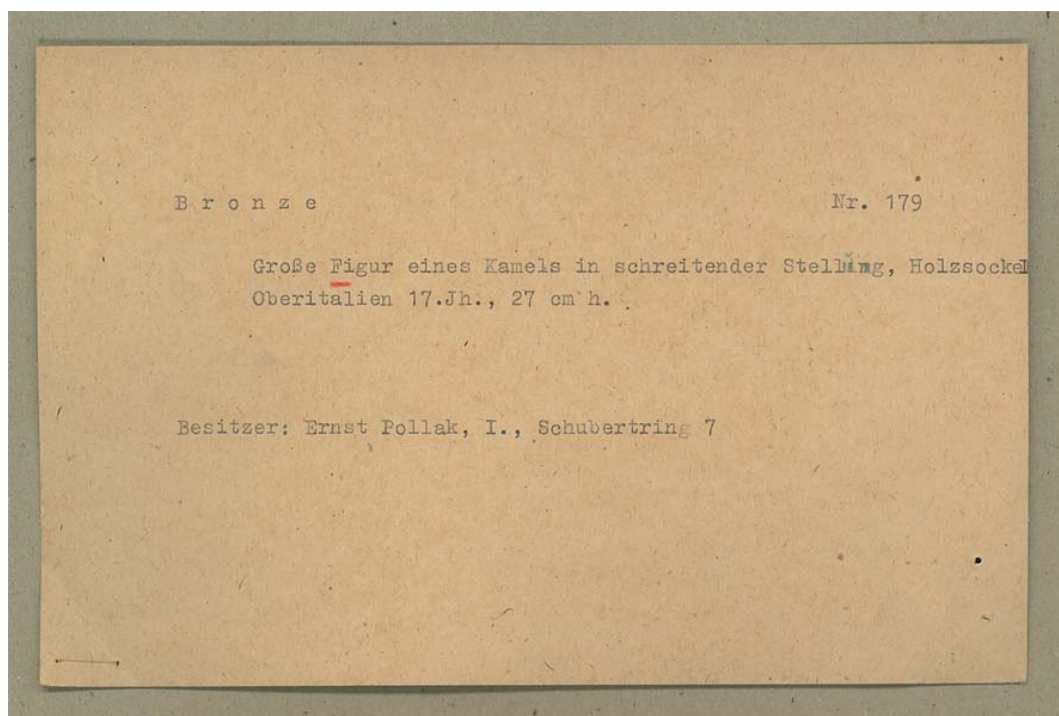


Abb. 77: Münchner Suchkartei Karte Ernst Pollack, Große Figur eines Kamels in schreitender Stellung, VS, nach 1945, Karton, 19,9 x 12,9 cm, Kommission für Provenienzforschung, Wien.

1

Kamel in schreitender Stellung

Objektart: Plastik

Künstler: Italienisch

Material / Technik: Bronze & Holz /

Abmessungen: Höhe: 27,00 cm

Provenienz: ...1938 Kunstsammlung Ernst Pollack, Wien I., Schubertstr. 7...

Suchmeldungen: Pollack (Pollak), Ernst Friedrich (Sammlung)

Bereich: Suchmeldungen



Abb. 78: Eintrag auf der Website Lostart, Ernst Pollack, Kamel in schreitender Stellung, 2012, www.lostart.de.

	Nr.:	Eigentümer: Otto Pick
	106	
	Staatsbürgerschaft:	
	Sicherstellende Behörde:	
	Zahl des Sicherstellungsbecheides:	
	Begründung:	
Mfenzzeichen der Zentralfelle:		
Bezeichnung des Kunstwerkes: P e r l m u t t e r s c h a l e , mit verg. Silbermontierung oval, 12 cm Dm. 17.Jh. Standort Wollzeile <i>Thürntal</i> Aussce Negativ Nr. 6219		
Schätzwert:	Öffentliche Erwerbung gewünscht von: <i>Salzburg</i>	

Abb. 79: Zentraldepotkarte Otto Pick Nr. 106, VS, 1938–1941, Karton, 21,3 x 21,6 cm,
Kommission für Provenienzforschung, Wien.

13. Abstract

Seit dem Jahr 1998 überprüft die Kommission für Provenienzforschung, auf Basis des Kunstrückgabegesetzes, die Bestände der österreichischen Bundesmuseen und Sammlungen auf restitutionswürdige Sammlungsobjekte. Sie tut dies, unter anderen, mithilfe der Restitutionsmaterialien im Archiv des Bundesdenkmalamtes, die temporär an die Kommission ausgegliedert wurden. Teil dieser Materialien sind Fotografien, die den Ausgang für diese Arbeit bilden. Sie finden sich in der Reichslistenkartei, der Zentraldepotkartei, den Property Cards, der Münchner Suchkartei, in der Fotokartei und den Personenmappen. Die Entstehungsgeschichte dieses heterogenen Fotomaterials wird im ersten Teil der vorliegenden Arbeit beleuchtet. Anhand einzelner Fallbeispiele wird aufgezeigt, wie die Fotografien in Kombination mit Textquellen, zur Kohärenz einer Provenienzkette beitragen können, oder als „Puzzlesteinchen“ das Gesamtbild ergänzen.

Der zweite Abschnitt der Arbeit beschäftigt sich mit den Fotografien an sich, die zum einen Objekte abbilden, zugleich aber auch selbst als solche der Betrachtung wert sind.

Es wird eine Einteilung nach Art der Aufnahmen in Reproduktionsfotografie und Interieurfotografie vorgenommen. Während Reproduktionen einzelne Kunstobjekte abbilden, hat die Interieurfotografie ganze Räume und deren Ausstattung zum Inhalt. Sie entstanden aus unterschiedlichen Gründen, als Erinnerungsstücke oder zu Repräsentationszwecken.

Allen gemeinsam ist ihre heutige Relevanz für die Provenienzforschung, die sie zu visuellen Dokumenten verlorener Kunstwerke und zu Trägern vielfältiger Informationen macht. Daher beschäftigt sich diese Arbeit auch mit der Frage, welches Wissen aus der Abbildung, respektive dem Fotoinhalt, der Fotorückseite, der Machart des Fotos oder dem Kontext in dem es zu finden ist, ablesbar ist.

Abschließend wird die digitale Zugänglichkeit der Fotobestände thematisiert, die in Teilbereichen bereits über das Internet ermöglicht wird.

14. Lebenslauf

Name: Lisa Frank

Geburtsdatum: 9. Mai 1978, Wien

Bildung & Weiterbildung

- 1996: AHS-Matura
- 1996–1998: Ausbildung zur Grafikerin an der Werbeakademie Wien
- 2002: Electronic Publishing Lehrgang bei Team Work
- 2005–2012: Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien
- seit 2007: Studium der Romanistik/Spanisch an der Universität Wien
- 2011 Teilnahme am Workshop *Bildbestimmung Fotografie Teil 1: Identifizierung historischer Materialien und Verfahren* im Rahmen des Projektes *Im Fokus: Archiv und Fotografie* im Steiermärkischen Landesarchiv (08.11.2011)
- 2012 Teilnahme an den Workshops *Bildbestimmung Fotografie, Teil 2 & 3: Identifizierung und Zuordnung historischer Fotografien anhand ihrer „Bildsprache“ und Sind sie noch zu retten? Anforderungen und Lösungen zur Langzeitarchivierung analoger Negative und Fotografien* im Rahmen des Projektes *Im Fokus: Archiv und Fotografie* im Steiermärkischen Landesarchiv (09.–10.05.2012)

Berufserfahrung & Praktika

- 1999–2004: Tätigkeit als Grafikerin
- 2004–2008: Verkaufstätigkeit
- seit 2008: Mitarbeiterin der Kommission für Provenienzforschung des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur
- 2009 Grafische Gestaltung der Ausstellung *Kulturtransfer in Genua* am Institut für Kunstgeschichte Wien (11.2009–01.2010)
- 2010 Mitarbeit an der Ausstellung *Ausgegrenzt, vertrieben, ermordet: Das Institut für Kunstgeschichte gedenkt seiner Studierenden während des Nationalsozialismus* am Institut für Kunstgeschichte Wien (01.2010–05.2010)

Publikation & Vortrag

Alexandra Caruso/Lisa Frank/Ulrike Nimeth u.a., *Zur Arbeitspraxis der Kommission für Provenienzforschung*, in: Gabriele Anderl/Christoph Bazil/Eva Blimlinger u.a.(Hg.), ... wesentlich mehr Fälle als angenommen. 10 Jahre Kommission für Provenienzforschung, Wien/Köln/Weimar 2009.

Das Foto als Quelle. Das Fotomaterial in der Kommission für Provenienzforschung, Graz, Arbeitskreis Provenienzforschung (25.04.2012)