

Unverkäufliche Leseprobe



Christoph Zuschlag
Einführung in die Provenienzforschung
Wie die Herkunft von Kulturgut entschlüsselt wird

2022. Rund 240 S.
ISBN 978-3-406-78046-2

Weitere Informationen finden Sie hier:
<https://www.chbeck.de/33100330>

© Verlag C.H.Beck oHG, München
Diese Leseprobe ist urheberrechtlich geschützt.
Sie können gerne darauf verlinken.

Die Restitution von NS-Raubgut, die Entdeckung der Sammlung Gurlitt, die Debatten um Enteignungen in der DDR und in den ehemaligen Kolonien – seit einigen Jahren hat Provenienzforschung Konjunktur und steht im Zentrum des öffentlichen Interesses. Provenienzforschung schreibt Biografien – nicht von Menschen, sondern von Objekten in ihrem jeweiligen historischen Kontext. Erstmals liegt mit diesem Buch eine profunde Einführung in dieses wichtige Aufgabenfeld der Kunstgeschichte vor.

Christoph Zuschlag hat den Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Moderne und der Gegenwart (19.-21. Jh.) mit Schwerpunkt Provenienzforschung/Geschichte des Sammelns an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn inne.

CHRISTOPH ZUSCHLAG

EINFÜHRUNG
IN DIE
PROVENIENZFORSCHUNG

Wie die Herkunft
von Kulturgut
entschlüsselt wird

C.H.BECK

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der
Gielen-Leyendecker-Stiftung, Bonn

Mit 30 Abbildungen

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2022
www.chbeck.de

Umschlaggestaltung: Kunst oder Reklame, München

Umschlagabbildung: Ausstellungsansicht «Bestandsaufnahme Gurlitt.

Ein Kunsthändler im Nationalsozialismus», Ausstellung der Bundeskunsthalle
und des Kunstmuseums Bern im Gropius Bau Berlin, 14. 09. 2018 bis 07. 01. 2019,

© Foto: Bernd Lammel/Kunst- und Ausstellungshalle
der Bundesrepublik Deutschland, Bonn

Satz: Janß GmbH, Pfungstadt

Druck und Bindung: Pustet, Regensburg

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Printed in Germany

ISBN 978 3 406 78046 2



klimaneutral produziert

www.chbeck.de/nachhaltig

*für Hendrik, dessen Provenienz
glücklicherweise eindeutig geklärt ist*

INHALT

1. EINLEITUNG: WAS HEISST UND ZU WELCHEM ENDE BETREIBT MAN PROVENIENZFORSCHUNG?

11

2. VON DER LEGENDARISCHEN PROVENIENZ ZUR HISTORISCH-KRITISCHEN PROVENIENZANGABE

21

Provenienz als Legende: Reliquien und Spolien, nicht nur im Mittelalter	21
Fundort und Sammlungszugehörigkeit: Antike Skulpturen in Sammlungen der Renaissance	23
Ein Inventar aus dem 15. Jahrhundert	24
Ein stolzer Albrecht Dürer	25
Reiseberichte	26
Inventare, Kataloge und Galeriewerke im 17. Jahrhundert	26
Galerieinventare, Auktions- und Verkaufskataloge im 18. Jahrhundert	28
Das 19. Jahrhundert, die «Verwissenschaftlichung» der Kunstgeschichte – und die Fälschung von Provenienzen auf dem Kunstmarkt	32
20. und 21. Jahrhundert: Auf dem Weg zur historisch- kritischen und standardisierten Provenienzangabe	36

3. TRANSLOKATION VON KULTURGÜTERN

43

Translokation, Kulturgut, Kulturgutschutz	44
Translokation – ein (relativ) neues Forschungsfeld	46
Immobil, aber nicht zwingend <i>in situ</i>	48
Mobil, daher ziemlich sicher (mehrfach) transloziert	52
Versuch einer Systematisierung	52
Militärisch-kriegerische Auseinandersetzungen und staatliche Maßnahmen	53
Entdeckungsfahrten, Expeditionen, wissenschaftliche Ausgrabungen	66
Handel und Reisen	69
Kunstmarkt und Sammlungswesen	70
Museums- und Ausstellungsbetrieb	71
Bilaterale oder multilaterale Vereinbarungen	72
Migration	73
Wiederverwendung von Bauteilen	74
Maßnahmen der Denkmalpflege	74
Liturgisches Brauchtum	75
Vererbungen, Schenkungen, Stiftungen, Dauerleihgaben Raub und Diebstahl	76
Restitution	78
Translokation – ein dynamisches Forschungsfeld	79

4. METHODEN DER PROVENIENZFORSCHUNG

83

Schritt 1: Recherche am Objekt	85
Schritt 2: Recherche zu Personen, Institutionen und historischen Kontexten	86
Schritt 3: Recherche mithilfe von Archivalien	88
Schritt 4: Recherche mithilfe von Literatur und Online- Ressourcen	92
Problematik Provenienzlücken	93
Problematik Werk- bzw. Objektidentität	94
Problematik Large-Scale Collections	95
... wie zum Beispiel Bibliotheken	96
... oder auch Archive	101

Was ist ein Erstcheck?	I04
Worum geht es bei der Provenienzampel?	I04
Methodische Besonderheiten in Bezug auf Judaica	I05
Sensible Objekte	I05
Methodische Besonderheiten der ethnologischen Provenienzforschung	I07
Naturwissenschaftliche Untersuchungsmethoden	I08
Dokumentation und Vermittlung von Ergebnissen der Provenienzforschung	I09
Künstlerische Provenienzforschung	II3

5. PROVENIENZFORSCHUNG IN BEZUG AUF HISTORISCHE UNRECHTSKONTEXTE

115

Vorbemerkungen	II5
Was ist ein Unrechtskontext?	II5
Welche Rolle kann Provenienzforschung in Bezug auf historisches Unrecht spielen?	II6
Unrecht und Restitution	II7
Kann Restitution historisches Unrecht heilen?	II9
Kolonialismus	II9
Das deutsche Kolonialreich	II9
Umgang mit kolonialen Kulturgütern – zum Stand der Debatte	I20
Rechtlicher Rahmen	I25
Restitution und Shared Heritage – Objekte als interkulturelle Vermittler	I26
Ethnologische versus postkoloniale Provenienzforschung?	I28
Fallbeispiel 1: Die sogenannte Federkrone des Moctezuma in Wien	I30
Nationalsozialismus	I32
Die Aktion «Entartete Kunst»	I33
Rechtlicher Rahmen	I34
Fallbeispiel 2: Marc Chagalls Gemälde <i>Rabbiner</i>	I36
Raub jüdischen Eigentums	I37
Wiedergutmachung und Restitution von 1945 bis heute	I39

Die Washingtoner Prinzipien und ihre Umsetzung in Deutschland	I42
Fallbeispiel 3: Spätmittelalterliches Alabasterrelief aus der Sammlung Harry Fuld	I43
Fallbeispiel 4: Bücher einer Potsdamer Freimaurerloge	I44
Raubgut – Fluchtgut?	I46
Kulturgüter als Kriegsbeute	I47
Fallbeispiel 5: Zwei 1940 von der deutschen Wehrmacht im besetzten Polen beschlagnahmte Barockmöbel und ihre Rückgabe	I47
Fallbeispiel 6: Ein Dresdner Kriegsverlust und seine Rückkehr	I50
Beutegut – Rechtlicher Rahmen	I52
Ausblick: Kulturgüter als Kriegsbeute – heute	I53
 Sowjetische Besatzungszone / Deutsche Demokratische Republik	
	I54
Deutsche Kulturgüter als sowjetische Kriegsbeute	I54
Sowjetische Besatzungszone (SBZ)	I58
Rechtlicher Rahmen	I58
Bodenreform und «Schlossbergung»	I59
Fallbeispiel 7: Ein Meißener Porzellanteller aus sächsischem Adelsbesitz	I60
Unrechtmäßiger Entzug von Kulturgütern in der DDR – Aktion «Licht»	I61

**6. AUSBLICK: DER *PROVENANCIAL TURN* ODER
WARUM WIR IN DEN MUSEEN MEHR TRANSPARENZ
HINSICHTLICH DER HERKUNFT DER OBJEKTE BRAUCHEN**

ANHANG

Anmerkungen	I69
Literaturverzeichnis	I89
Hinweise zur Internetrecherche	217
Dank	221
Abbildungsnachweis	223
Sachregister	225

1. EINLEITUNG: WAS HEISST UND ZU WELCHEM ENDE BETREIBT MAN PROVENIENZFORSCHUNG?

Die Kunstwerke wandern. Das war und ist ihr Schicksal,
und niemals wird es sich ändern.

Adolph Donath 1925¹

Provenienzforschung hat Konjunktur. Sie wird mit staatlichen Mitteln gefördert, in Museen, Bibliotheken und Archiven von teilweise eigens dafür angestelltem Personal praktiziert, in Sonderausstellungen und Katalogen dem Publikum vermittelt, an Universitäten von neu eingerichteten Professuren und im Rahmen spezialisierter Masterstudiengänge und Weiterbildungsprogramme gelehrt. Längst hat sie die Sphäre fachlicher Diskurse verlassen, werden Themen wie NS-Raubgut oder der Umgang mit Kulturgütern aus kolonialen Kontexten von einer breiten Öffentlichkeit wahrgenommen und in den Medien diskutiert.

Bevor der Frage nachgegangen wird, wie es zu dieser Konjunktur kam, sollen die Fragestellungen und Ziele der Provenienzforschung kurz umrissen werden.² Provenienz (von lateinisch *provenire* = hervorkommen, herkommen, entstehen) bezeichnet allgemein die Herkunft einer Person oder einer Sache. Der Begriff wird in verschiedenen Kontexten verwendet. So ist im Archivwesen seit dem 19. Jahrhundert das sogenannte Provenienzprinzip verbreitet, dem zufolge Archivgut nach Herkunft und Entstehungszusammenhängen geordnet wird – im Gegensatz zu dem (im Bibliothekswesen vorherrschenden) Pertinenzprinzip, bei dem Bestände unter sachlich-inhaltlichen Gesichtspunkten kategorisiert werden.

Provenienzforschung untersucht die Herkunft und Geschichte von Kunstwerken und anderen Kulturgütern – im Idealfall von der Entste-

hung, beispielsweise im Künstleratelier,³ über sämtliche Besitzer- und Ortswechsel bis zum aktuellen Aufbewahrungsort. Sie widmet sich der Rekonstruktion von *Objektbiografien* im jeweiligen historischen Kontext, fragt also einerseits nach den Umständen, unter denen Objekte ihren Ort und Besitzer gewechselt haben, andererseits aber auch nach dem Funktions-, Bedeutungs- und Präsentationswandel sowie physischen Veränderungen im Laufe der Zeit.⁴ Sie zeigt die Vielschichtigkeit der materiellen wie auch ideellen Werte auf, die Kulturgütern in verschiedenen Gesellschaften, sozialen Konstellationen und auch von Individuen zugesprochen werden. Provenienzforschung ist dem Wesen nach Kontextforschung und interdisziplinär zwischen Geschichte, Kunstgeschichte, Wirtschafts- und Sozialgeschichte angesiedelt. Je nach Gegenstand und Fragestellung können auch die Perspektiven anderer Fachdisziplinen relevant sein, etwa aus den Bereichen Anthropologie, Archäologie, Asienwissenschaften, Ethnologie, Jura, Kulturwissenschaften, Naturwissenschaften und Philosophie. Doch sie überschreitet nicht nur Fachgrenzen, sondern unter Umständen auch Epochenschwellen und Ländergrenzen.

Die Anwendungsgebiete der Provenienzforschung sind zahlreich. So wurde und wird sie etwa im Zuge der Erforschung privater und öffentlicher Sammlungen betrieben. Sie ist notwendiger Bestandteil der Museums- und Geschmacksgeschichte und findet ihren Niederschlag zum Beispiel in Form von *Objektbiografien* in Bestandskatalogen. Auch im Hinblick auf den Kunstmarkt, der im engen Bezug zur Sammlungsgeschichte steht und in jüngerer Zeit verstärkt in das Blickfeld des Faches Kunstgeschichte rückt, ist Provenienzforschung von großer Bedeutung. Zudem spielt sie bei Fragen der Zuschreibung und der Echtheit eines Kulturguts eine wichtige Rolle. So basiert Fälschungserkennung immer auf drei Säulen: der Stilkritik, der naturwissenschaftlichen Untersuchung (etwa der Materialanalyse) und eben nicht zuletzt der Provenienzforschung. Diese ist ebenso bei der Erarbeitung eines Werkverzeichnisses (*Catalogue raisonné*) unerlässlich.⁵

Provenienzforschung ist kein neues Phänomen, sondern seit jeher Bestandteil des Methodenspektrums der Kunstgeschichtswissenschaft und musealer Praxis. Sie gehört zu den Kernaufgaben eines Museums: So legen die ethischen Richtlinien des *International Council of Museums* (ICOM) fest, dass Museen vor einer Erwerbung «mit aller gebotenen

Sorgfalt [versuchen müssen], die vollständige Provenienz des betreffenden Objekts zu ermitteln, und zwar von seiner Entdeckung oder Herstellung an». Die Sammlungsdokumentation solle über die Herkunft eines jeden Stückes Auskunft geben. Ferner sollten «Museen [...] vermeiden, Gegenstände fragwürdigen Ursprungs oder solche ohne Herkunftsnachweis auszustellen oder auf andere Weise zu nutzen».⁶ Auch der gewerbliche Kunsthandel ist (im Rahmen des wirtschaftlich Zumutbaren) zur sorgfältigen Provenienzüberprüfung angehalten.⁷ So führt das am 6. August 2016 in Kraft getretene *Kulturgutschutzgesetz* (KGSG) in § 41 unter den allgemeinen Sorgfaltspflichten aus: «Wer Kulturgut in Verkehr bringt, ist verpflichtet, zuvor mit der erforderlichen Sorgfalt zu prüfen, ob das Kulturgut abhandengekommen ist, unrechtmäßig eingeführt [...] oder rechtswidrig ausgegraben worden ist.» § 42 präzisiert diese Pflichten: «Wer in Ausübung seiner gewerblichen Tätigkeit Kulturgut in Verkehr bringt, ist verpflichtet, zuvor [...] die Provenienz des Kulturgutes zu prüfen.» Auf diese Weise soll sichergestellt werden, dass nur Kulturgüter eindeutiger und legaler Provenienz in den Handel gelangen und Sammler besser vor Rückgabeforderungen Dritter geschützt sind.

Lange Zeit fristete die Provenienzforschung ein Schattendasein; ohne besondere fachliche (und schon gar nicht öffentliche) Anerkennung wurde sie eher beiläufig, im Sinne einer Hilfswissenschaft, praktiziert. Weil man ihr bis in jüngere Zeit keinen eigenständigen Wert beimaß, wurde sie weder in methodischer und theoretischer Hinsicht besonders reflektiert und ausdifferenziert noch an den Universitäten als eigenes Fach gelehrt. Auch die Frage nach der Rechtmäßigkeit oder Unrechtmäßigkeit von (musealem) Besitz wurde kaum gestellt.

Das sollte sich 1998 ändern. Die historische, unpolitische Provenienzforschung trat aus dem Schatten eines akademischen Faches und musealer Praxis heraus und rückte plötzlich in den Fokus gesellschaftlicher Debatten und medialen Interesses. Sie wurde aktuell und politisch, womit die eingangs beschriebene Konjunktur ihren Anfang nahm. Dies hing vor allem mit der Entschädigung jüdischer Opfer des Nationalsozialismus zusammen, die bereits kurz nach Ende des Zweiten Weltkrieges begonnen hatte und nach der Vereinigung beider deutscher Staaten 1990 eine neue Dynamik erfuhr, die sich im Dezember 1998 mit der *Washington Conference on Holocaust-Era Assets* nochmals

steigerte.⁸ Auf der Washingtoner Konferenz legten 42 Staaten, darunter die Bundesrepublik Deutschland, nicht bindende Grundsätze für die Rückgabe von Kunstwerken fest, die von den Nationalsozialisten beschlagnahmt worden waren (Washington Principles): Wird ein Kunstwerk oder ein anderes Kulturgut als «NS-verfolgungsbedingt» entzogen identifiziert, also als NS-Raubgut, so fordert die am 3. Dezember 1998 verabschiedete Washingtoner Erklärung dazu auf, «gerechte und faire Lösungen» mit den rechtmäßigen Eigentümern bzw. deren Nachfahren zu finden. Das können, müssen aber nicht, Restititionen sein (eventuell mit der Option des Rückkaufs durch die restituierende Institution oder auch der Dauerleihgabe bzw. Schenkung an die restituierende Institution). Auch andere Formen gütlicher Einigungen mit den rechtmäßigen Eigentümern bzw. deren Erben sind möglich, etwa Ausgleichszahlungen. Bei den Washingtoner Prinzipien handelt es sich nicht um eine rechtlich bindende Vereinbarung, sondern um eine freiwillige Selbstverpflichtung, ein «soft law». Die Rückgabe von Ernst Ludwig Kirchners Gemälde *Berliner Straßenszene* aus dem Brückemuseum im August 2006 an die Enkelin des jüdischen Fabrikanten und Kunstsammlers Alfred Hess war einer der ersten ebenso spektakulären wie umstrittenen, international viel beachteten Restitutionsfälle in Deutschland.⁹

Um den Anforderungen der Washingtoner Erklärung gerecht zu werden, richteten Bund und Länder 1998 die Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste in Magdeburg ein. Diese initiierte 2001 die Lost Art-Datenbank mit internationalen Such- und Fundmeldungen zu NS-Raubgut und zu kriegsbedingt verbrachten Kulturgütern (Beutegut). 2008 wurde die Arbeitsstelle für Provenienzrecherche/-forschung beim Institut für Museumsforschung der Staatlichen Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz eingerichtet und mit der Vergabe staatlicher Fördermittel beauftragt. Diese Mittel ermöglichten es Museen, Bibliotheken und Archiven, ihre Bestände nach möglichem NS-Raubgut zu durchforsten. Die im November 2013 durch die Medien bekannt gemachte staatliche Beschlagnahme des Kunstbesitzes von Cornelius Gurlitt, die auf ein weltweites Echo stieß (und heute rechtlich umstritten ist), schärfte das öffentliche Bewusstsein für die Dimensionen des NS-Kunstraubs und wirkte wie ein Katalysator für den Ausbau der Provenienzforschung in Deutschland.¹⁰ So gründeten Bund, Länder und

kommunale Spitzenverbände am 1. Januar 2015 das Deutsche Zentrum Kulturgutverluste als rechtsfähige Stiftung bürgerlichen Rechts mit Sitz in Magdeburg. Es vergibt ebenfalls Fördermittel: «Das Deutsche Zentrum Kulturgutverluste ist national und international der zentrale Ansprechpartner zu Fragen unrechtmäßiger Entziehungen von Kulturgut, das sich heute in Sammlungen deutscher kulturgutbewahrender Einrichtungen befindet. Das Hauptaugenmerk des Zentrums gilt hierbei dem im Nationalsozialismus verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgut insbesondere aus jüdischem Besitz (sog. NS-Raubgut).»¹¹ Das Zentrum führt die Aufgaben der vormaligen Koordinierungsstelle Magdeburg und der Arbeitsstelle für Provenienzforschung fort – mit mittlerweile deutlich erweitertem Zuständigkeitsbereich.

Zusätzlich zur NS-Zeit werden vom Deutschen Zentrum Kulturgutverluste nämlich zwei weitere historische Zeiträume in den Blick genommen, in denen es vermehrt zu, nach heutigen Wertmaßstäben, unrechtmäßigen Kulturgutentziehungen kam: zum einen die Sowjetische Besatzungszone und die DDR, zum anderen der Kolonialismus. Die aktuelle, kontrovers geführte Debatte um Kulturgüter aus kolonialen Kontexten¹² in den Museen wurde durch drei Ereignisse befeuert: erstens durch den Streit um das Humboldt Forum in Berlin – hier geht es vor allem um die Frage des Umgangs mit den Provenienzen in den außereuropäischen Sammlungen der Staatlichen Museen zu Berlin; zweitens durch die Rede des französischen Staatspräsidenten Emmanuel Macron am 28. November 2017 in Ouagadougou, der Hauptstadt von Burkina Faso, in der er ankündigte, binnen fünf Jahren die Voraussetzungen für temporäre oder dauerhafte Restitutionen kolonialer Kulturgüter nach Afrika schaffen zu wollen; drittens schließlich durch den von Präsident Macron bei Felwine Sarr und Bénédicte Savoy in Auftrag gegebenen und von ihm am 23. November 2018 entgegengenommenen Bericht über die Rückgabe des afrikanischen Kulturerbes («Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain – Vers une nouvelle éthique relationnelle»).¹³ 2019 richtete das Deutsche Zentrum Kulturgutverluste den Fachbereich «Kulturgüter aus kolonialen Kontexten» mit einem eigenen Förderbeirat ein. In allerjüngster Zeit war es der Fall des bei einem gewaltsamen Polizeieinsatz am 25. Mai 2020 in Minneapolis ums Leben gekommenen Afroamerikaners George Floyd, der in den USA und in anderen Ländern zu Protesten gegen Polizeigewalt und Rassis-

mus führte, in deren Rahmen die Debatte um Objekte aus der Kolonialzeit in westlichen Museen und Sammlungen, aber auch um Ehrungen kolonialer Akteure in Form von Denkmälern und Straßennamen, neu entflammte.

Grundlage für alle Entscheidungen hinsichtlich des ethisch gebotenen Umgangs mit Kulturgütern, die im Zuge von historischen Unrechtskontexten¹⁴ in Museen und Sammlungen gelangt sind, also auch für die Frage von Restitutionsen, ist stets die Provenienzforschung. Dabei muss betont werden, dass Provenienzforscher selbst überhaupt keine Restitutionsen vornehmen! Vielmehr stellen sie ihre Recherchen den Trägern der jeweiligen Institutionen zur Verfügung, welche dann die Ergebnisse bewerten und auf Basis dieser Bewertung letztlich ihre Entscheidungen treffen. Dennoch sind die gesellschaftlich-politischen Dimensionen nicht zu unterschätzen, wie Nicolas Lippert betont:

«Die Provenienzforschung stellt die Integrität der Kunstwerke und vor allem die grundrechtlich verbrieft Würde der Opfer ohne Preisgabe des öffentlich geführten demokratischen Aushandlungsprozesses über den Umgang mit sogenannter Raubkunst wieder her. Sie leistet dabei nicht nur einen historischen und kunstwissenschaftlichen, sondern vor allem einen freiheitlich-demokratischen Beitrag zur sozialen und politischen Ordnung.»¹⁵

Indes: Provenienzforschung hat viele Dimensionen, die sich nicht auf die Frage Recht oder Unrecht, nicht auf die gesellschaftlich relevanten Aspekte reduzieren lassen. Mit welchem Erkenntnisinteresse aber widmet sich Wissenschaft der Rekonstruktion von *Objektbiografien*, worin liegt der Mehrwert solcher Studien?

Provenienzforschung, verstanden als breit angelegte Kontextforschung, nimmt alle Epochen und europäische wie auch außereuropäische Regionen in den Blick. Sie liefert neue Erkenntnisse über die Geschichte und Erwerbungsstrategie der kulturgutbewahrenden Institutionen und Sammler. Sie wirft ein neues Licht auf das einzelne Kunstwerk, indem sie es an der Schnittstelle von Objekt- und Sammlungsbiografie verortet. Denn die Provenienz eines Objekts hat unmittelbare Auswirkungen auf seine Wahrnehmung. Wer die Biografie eines Kunstwerks oder anderen Kulturguts (inklusive der Bedeutungsverschiebun-

gen und Umcodierungen im Laufe der Geschichte) und die Umstände, unter denen Besitzer- und Ortswechsel stattgefunden haben, kennt, sieht es mit anderen Augen. Provenienzforschung erschließt somit neue Zugänge zum Verständnis eines Kulturguts und seiner Rezeptionsgeschichte im Wandel der Zeiten. In der musealen Vermittlungsarbeit ermöglicht die Darstellung von Provenienzen, dem Publikum andere Narrative anzubieten, jenseits von Stilgeschichte, Schulzusammenhängen und Epochenerzählungen. Zudem ist die Erforschung von *Objektbiografien* integraler Bestandteil der Geschichts- und Erinnerungskulturen und des kollektiven wie auch kulturellen Gedächtnisses einer Gesellschaft (oder, etwa im Falle von Kulturgütern aus kolonialen Kontexten, mehrerer Gesellschaften).

Dies weist bereits weit über kunstgeschichtliche Fragestellungen im engeren Sinne hinaus. In der Tat hat Provenienz das Potenzial, ein neues Paradigma in den Kultur- und Geisteswissenschaften zu werden (*provenancial turn*),¹⁶ weil sie an verschiedenste fachliche Diskurse und transdisziplinäre Fragestellungen anschlussfähig ist. Neben der Kunst- und Kulturgeschichte sind auch andere sammelnde Disziplinen wie Altertums- und Asienwissenschaften mit der Frage der Herkunft ihrer Objekte und der Legitimität des Besitzes konfrontiert. Historiker beschäftigen sich mit den historischen Kontexten von *Objektbiografien*, Ökonomen mit der Preisbildung auf dem Kunstmarkt, Soziologen beispielsweise mit der Netzwerkanalyse von am NS-Kunstraub beteiligten Protagonisten, Kultursoziologen und Sozialpsychologen mit der identitätsstiftenden Rolle einzelner Kulturgüter, Historiker, Politologen, Juristen und Philosophen aus ihrer jeweiligen Perspektive mit der überaus komplexen Restitutionsthematik, Linguisten und Medienwissenschaftler mit der sprach- und diskurstheoretischen Analyse, etwa der Presseberichterstattung.

Es ist noch nicht abzusehen, welchen Stellenwert die Provenienzforschung langfristig im Methodenspektrum der Kunstgeschichte einnehmen wird und welche grundlegenden methodischen Impulse künftig von ihr ausgehen werden. Hierzu ein knapper Rück- und ein Ausblick: Die Veröffentlichung der Lebensbeschreibungen italienischer Künstler durch den Architekten und Maler Giorgio Vasari Mitte des 16. Jahrhunderts markiert den Beginn der Kunstgeschichtsschreibung als einer Geschichte von Künstlerbiografien. Erste Ansätze zu einer Ge-

schichte der Malerei finden sich in Roger de Piles' mehrbändigem Werk *Abrégé de la vie des peintres* (1699, dt. 1710). Als Begründer der modernen Kunstgeschichte (wie auch der Klassischen Archäologie) gilt im 18. Jahrhundert Johann Joachim Winckelmann, der in seinem Hauptwerk, der 1764 in Dresden erschienenen *Geschichte der Kunst des Alterthums*, eine erste Stilgeschichte der (antiken) Kunst entwickelte, wie sie Luigi Lanzi ab 1792 mit seiner *Storia pittorica della Italia* für die italienische Malerei und Johann Dominik Fiorillo ab 1798 unter dem Titel *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten* für die europäische Malerei vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert vorlegten. Im Laufe der Zeit wurde ein breites Spektrum von Methoden zur Interpretation von Kunstwerken ausgebildet, ausgehend von der Stil-, Form- und Strukturanalyse über die inhaltliche Deutung (Ikono- grafie, Ikonologie und Funktionsgeschichte), rezeptionsästhetische und -historische sowie geschmacksgeschichtliche Ansätze, über semiotische, hermeneutische, systemtheoretische und soziologische Modelle bis hin zu Erweiterungen der (westlichen) Kunstgeschichte zu einer *Global Art History* und zu einer allgemeinen Wissenschaft vom Bild (Bildwissen- schaft) oder gar vom Visuellen (*Visual Culture Studies*). Feministische Ansätze werden zu kunstwissenschaftlichen *Gender Studies* und *Queer Studies* weiterentwickelt, außerdem finden die *Postcolonial Studies* Eingang in den fachlichen Diskurs. Von besonderem Interesse ist darüber hinaus das breite, kulturwissenschaftlich und transdisziplinär angelegte Feld der *Material Culture Studies*. In den historischen Disziplinen lässt sich seit einigen Jahren sowohl eine verstärkte Hin- bzw. Rückwendung zum Materiellen (*material turn*) und den Objekten (Ding-Geschichte) konstatieren als auch ein verstärktes Interesse an Transformationsprozessen, Mobilität, Migration sowie transkulturellen Austauschbeziehungen und Verflechtungsgeschichten (*entangled histories, histoire croisée*). In diesem breiten Spektrum bieten sich mannigfache Anknüpfungspunkte für die methodische Ausdifferenzierung und theoretische Weiterentwicklung der Provenienzforschung.

Es gibt mittlerweile zahlreiche Schriften zur Provenienzforschung, vor allem in Form von Ausstellungskatalogen und Sammelbänden, aber noch keine kompakte Einführung in ihre Methoden, Anwendungsgebiete und Erkenntnisdimensionen. Diese Lücke möchte das vorliegende Buch schließen. Es richtet sich in erster Linie an Studierende und Leh-

rende, aber auch an Beschäftigte in Museen, Bibliotheken, Archiven, im Kunsthandel sowie an Sammler und an eine breite interessierte Öffentlichkeit. Meine Perspektive ist die eines lehrenden und forschenden Hochschullehrers. Würde ich an einem Museum oder als freiberuflicher Provenienzforscher arbeiten, es wäre vermutlich, zumindest in Teilen, ein anderes Buch geworden.

Der Hauptteil umfasst vier Kapitel: In Kapitel 2 wird die Geschichte von Provenienzzangaben rekapituliert, die eng mit der Geschichte des Kunstsammelns und -inventarisierens verbunden ist und bis in das ausgehende Mittelalter zurückreicht. Provenienzforschung rekonstruiert die physischen Verbringungen, die sogenannten Translokationen von Kulturgütern, die Thema des dritten Kapitels sind. Seit der Antike werden Kulturgüter transloziert, unter anderem infolge von Kriegen (Beutekunst), Kreuzzügen, Entdeckungs- und Eroberungsreisen, Handelsbeziehungen und staatlichen Aktionen (allein die NS-Femekampagne «Entartete Kunst» führte zur Verlagerung und teilweisen Vernichtung von rund 21 000 Kunstwerken). Wichtig ist, welchen Bedeutungs- und Funktionswandel die Objekte durch die Translokationen erfahren, welche Rolle sie für das kulturelle Selbstverständnis in den jeweiligen Gesellschaften spielen. Das vierte Kapitel informiert über die Methoden der Provenienzforschung und ihre verschiedenen Zugänge und Schritte – von den Objekten selbst über Personen-, Institutionen- und Kontextforschung sowie Archivalien bis hin zu Literatur und Online-Ressourcen. Darüber hinaus zeigt es die Methoden der Darstellung, Dokumentation und Vermittlung von Rechercheergebnissen auf. Das fünfte und umfangreichste Kapitel zur Provenienzforschung in Bezug auf historische Unrechtskontexte bildet, zusammen mit dem Methodenkapitel, das Herzstück des Bandes. Die drei in diesem Zusammenhang zentralen historischen Zeiträume Kolonialismus, Nationalsozialismus und Sowjetische Besatzungszone/DDR werden nach einem einführenden Abschnitt, in dem u. a. der jeweilige rechtliche Rahmen skizziert wird, an Fallbeispielen exemplifiziert. Im abschließenden kurzen Ausblick (Kapitel 6) wird die Perspektive nochmals geweitet, die These vom *provenancial turn* erläutert und ein Plädoyer für mehr Transparenz in den Museen (nicht nur) hinsichtlich der Herkunft ihrer Objekte gehalten.

Das heißt und zu diesem Ende betreibt man Provenienzforschung.

2. VON DER LEGENDARISCHEN PROVENIENZ ZUR HISTORISCH-KRITISCHEN PROVENIENZANGABE

Die Geschichte von Provenienzangaben (im Sinne von Hinweisen auf die Herkunft und Geschichte eines Objektes) ist viel älter als die moderne Provenienzforschung. Seit wann gibt es solche Verweise, aus welchen Beweggründen und in welcher Form werden sie dokumentiert? Diesen Fragen kann im Folgenden nicht umfassend, sondern nur in kursorischer Form nachgegangen werden, wobei ich chronologisch vorgehe und mich auf die Bereiche Archäologie und Kunstgeschichte in Mitteleuropa konzentriere. Es wird sich zeigen, dass es ein breites Spektrum an Motiven war, das zur Angabe und Verzeichnung von (echten oder erfundenen) Provenienzen führte: Konstruktion von Tradition, Beglaubigung von Authentizität, Betonung der Einzigartigkeit und Originalität eines Werkes, Steigerung des ideellen Wertes für den Sammler durch Verweis auf einen prominenten Vorbesitzer, Verbesserung der Verkaufschancen am Markt, Steigerung des materiellen Wertes, Nobilitierung von Fälschungen etc.

Provenienz als Legende: Reliquien und Spolien, nicht nur im Mittelalter

Die Geschichte von Provenienzangaben ist engstens mit der Geschichte des Sammelns und der Inventarisierung von Sammlungen verknüpft, an deren Beginn in Europa die mittelalterlichen Kirchenschätze (*Thesauri*) stehen.¹ In deren Zentrum befinden sich Reliquien, also physische Überreste von Heiligen oder andere mit ihnen verbundene Gegenstände. Reliquien sind Kultgegenstände, die für sich genommen – Blutstropfen, Knochensplitter, Stofffragmente – wenig aussagekräftig sind. Sie

bedürfen der materiellen Rahmung in speziellen Behältnissen (Reliquiaren), der Inszenierung und der Texte, um ihre Authentizität zu beweisen und damit erst ihre Bedeutung zu erlangen. Bei den Reliquien befindliche kleine Zettel identifizieren sie, indem sie auf ihre Herkunft verweisen, und beglaubigen somit letzten Endes ihre Existenz.

«Inventare ermöglichten es [...], Serien von Objekten als solche zu erfassen. Diese Dokumente zeugen durch die Vielfältigkeit ihrer Herstellungsweisen, ihrer Träger, ihrer Form und ihrer Verwendungen von der aktiven Rolle, welche die Schrift in der Erfindung, Verwaltung und Vermittlung von Reliquien spielte – von ihrem Einschließen in den Altären über die Konstituierung der ersten systematischen Sammlungen in karolingischer Zeit bis hin zu den großen Reliquienweisungen am Ende des Mittelalters.»²

Zu den hier erwähnten Reliquienweisungen, also rituellen «Vorzeigungen» und Ausstellungen von Reliquien und Reliquiaren, erschienen im Zeitraum von 1487 bis 1520 sogenannte Heiltumsbücher, die Abbildungen und zum Teil auch Angaben über die Provenienz der Heiltümer enthalten und als Vorläufer von Sammlungs- und Ausstellungskatalogen gelten.³

Auch Spolien, also in neue architektonische Kontexte überführte ältere Bauteile (ein Phänomen, auf das im nächsten Kapitel ausführlicher eingegangen wird), können, Reliquien nicht unähnlich, materielle Erinnerungsstücke sein, deren Bedeutung aus ihrer Herkunft resultiert. Ein berühmtes Beispiel sind die spätantiken Weinrankensäulen in Sankt Peter in Rom, die nach alter Überlieferung aus dem Tempel Salomos stammen sollen, wobei eine davon – die *Colonna santa* steht heute im Museo del Tesoro della Basilica di San Pietro – dadurch nobilitiert ist, dass Christus sie berührt haben soll. Es war Gianlorenzo Bernini, der für acht der Spiralsäulen in der Vierung des Petersdoms die architektonische Lösung fand:

«An jedem der vier Kuppelpfeiler tragen hoch oben auf einem Balkon je zwei der Säulen ein monumentales Wandtabernakel, das jeweils eine kapitale Reliquie – das Schweiß Tuch der Veronika, das Haupt des Apostels Andreas, die Heilige Lanze und einen Kreuzsplitter – zugleich entrückt und monumental inszeniert. Die Säulen dienen der Rahmung der Reliquien und erhalten durch den Kontext selbst Reliquiencharakter.»⁴

Die prominente Provenienz der Weinrankensäulen ist im *Liber Pontificalis*, dem frühmittelalterlichen Verzeichnis der Päpste und ihrer Biografien (Viten), überliefert. 1438 wurde die *Colonna santa* mit einer Steinbrüstung umgeben, deren Inschrift «de Salomonis Templo» die Herkunft der Säule nochmals bestätigte.⁵

Bei Reliquien und Spolien sind es erst die legendarischen Überlieferungen, die den Objekten zu ihrem Fluidum, ihrer Aura, ihrer Bedeutung verhelfen. Diese Erzählungen entziehen sich einer historisch-kritischen Überprüfung, weswegen sie als legendarische Provenienzen bezeichnet werden können.⁶

Fundort und Sammlungszugehörigkeit: Antike Skulpturen in Sammlungen der Renaissance

Nike von Samothrake, Venus Medici, Borghesischer Fechter – wer durch den Louvre schlendert, stößt auf berühmte antike Skulpturen, deren Namen auf ihren Fundort oder auf prominente Sammlungen, in denen sie sich einst befanden, verweisen. Hier verleiht die Provenienz dem Objekt sogar den Namen, in vielen Fällen seit alters her. Die archaologischen Ausgrabungen im 15. Jahrhundert begründeten eine neue Kultur des Kunstsammelns. Im 15. und 16. Jahrhundert entstanden bedeutende Sammlungen antiker Skulptur wie Savelli, Cesi, Cesarini und Pio da Carpi. Die Sammler und Antiquare hielten die Fundorte der Objekte fest, die Inventare verzeichneten die Wanderungen der Objekte durch die Sammlungen.⁷

Eine wichtige Quelle für die Geschichte der Antikensammlungen im 16. Jahrhundert bieten die Zeichnungsalben, die der spanische Antiquar und Gelehrte Alphonsus Ciacconius, der von 1567 bis zu seinem Tod im Jahre 1599 in Rom lebte, über Jahrzehnte zusammentrug – Vorarbeiten für eine geplante, aber nie realisierte Publikation. In den heute über mehrere Bibliotheken verstreuten Konvoluten sind rund 800, vor den Originalen angefertigte, detailgetreue Zeichnungen vor allem antiker Skulpturen enthalten, die sich damals in verschiedenen römischen Sammlungen und Kirchen befanden. Der kunsthistorische Wert der Zeichnungen

«wird durch die handschriftlichen Kommentare des Ciacconius noch gesteigert: auf der Mehrzahl der Blätter sind die Objekte nicht nur benannt und teilweise mit gelehrten Hinweisen versehen, sondern es werden auch die Besitzer und Aufbewahrungsorte angegeben. Diese Angaben sind in ihrer Umfänglichkeit ein Alleinstellungsmerkmal der Ciacconius-Zeichnungen. Auf diese Weise erfahren wir von immerhin 65 Antikensammlungen, die sich zwischen 1567 und 1599 in Rom befanden.»⁸

Ein Inventar aus dem 15. Jahrhundert

Der Bruder des französischen Königs Karl V., Johann von Valois (1340–1416), Herzog von Berry, war ein wichtiger Sammler verschiedenster Preziosen wie Reliquien, Bücher und Juwelen sowie ein bedeutender Auftraggeber wertvoller Handschriften, darunter des berühmten Stundenbuchs *Les Très Riches Heures*. In seinem grundlegenden Werk über die *Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance* schreibt Julius von Schlosser über den Herzog von Berry, er sei «der erste moderne Sammler im großen Stile, der nicht bloß aus Prunkliebe oder der Kuriosität halber seinen Schatz mit Kunstwerken»⁹ fülle. Der Schatzmeister des Duc de Berry, Robinet d'Estampes, betreute und inventarisierte die Sammlung von 1402 bis zum Tode des Herzogs 1416.

Sein Bestandsverzeichnis (Tafel 1) dokumentiert nicht nur die bedeutendste Sammlung des Mittelalters, sondern zeichnet sich darüber hinaus durch eine erstaunliche Detailgenauigkeit aus:

«Die übliche Gliederung nach Sachgruppen ergänzte er durch eine minutiöse Unterteilung beispielsweise der religiösen Kleinodien in Kreuze, Kelche, Leuchter und ähnliches. Doch damit nicht genug: Die Objekte jeder Untergruppe sind nach Provenienz aufgelistet, wobei zusätzlich alter Bestand vor Geschenken und Ankäufen rangiert. In den beiden letzteren Fällen notierte er den Vorbesitzer und das Datum des Erwerbes.»¹⁰

Robinet d'Estampes war «einer der ersten Kunstkenner im modernen Sinne des *Connaisseurs*». ¹¹ Ihn darüber hinaus bereits einen Provenienzforscher *avant la lettre* zu nennen, wäre sicher übertrieben, aber sein ausgeprägtes Interesse für die Provenienzen der Sammlungsobjekte ist für das frühe 15. Jahrhundert außergewöhnlich.

Ein stolzer Albrecht Dürer

Provenienzforscher beginnen ihre Arbeit, wie in Kapitel 4 erläutert wird, in der Regel am Objekt selbst mit der Suche nach Provenienzmerkmalen wie Stempeln und Markierungen aller Art, Aufklebern und handschriftlichen Notizen. Einen solchen (mutmaßlich) eigenhändigen Vermerk brachte Albrecht Dürer 1515 auf einer Rötelzeichnung mit zwei Männerakten und einer Kopfstudie an, die heute unter der Inventarnummer 17 575 in der Albertina in Wien aufbewahrt wird. Dürer notierte auf der Vorderseite des Blattes: «Raphahell de Urbin, der so hoch peim Pobst geacht ist gewest hat der hat dyse nackette Bild gemacht und hat sy dem albrecht durer gen Nornberg geschickt, Im sein hand zw weisen.»¹² Nicht ohne Stolz hält der Nürnberger fest, dass die Zeichnung ein Geschenk des berühmten, beim Papst hoch angesehenen Raffael von Urbino sei, der ihm damit ein Zeugnis seiner Hand habe senden wollen. Dass diese Zeichnung eine Gegengabe auf ein vorausgegangenes Geschenk Dürers an den Italiener war, erfahren wir von Giorgio Vasari, der 1568 in seiner Lebensbeschreibung Raffaels überliefert, Dürer habe Raffael «als Tribut seiner Huldigung einen Kopf, sein eigenes Bildnis, mit Wasserfarbe auf ganz feiner Leinwand ausgeführt» geschickt, das Raffael wunderbar («maravigliosa») erschien, worauf dieser Dürer «eine Menge Blätter von seiner Hand gezeichnet» zugesandt habe, «welche dieser ungemein wert hielt».¹³ Die Wiener Zeichnung belegt den Kontakt zwischen den beiden Künstlerheroen der Hochrenaissance. Zugleich ist die Textstelle bei Vasari ein Beleg für dessen Interesse an Provenienzen einzelner Werke. Im Hinblick auf das (heute verschollene) Selbstporträt Dürers lässt er uns wissen, dieses befinde sich «zu Mantua unter den Besitzümern von Giulio Romano, dem Erben Raffaels»,¹⁴ womit er insgesamt drei aufeinanderfolgende Besitzer (Dürer – Raffael – Giulio Romano) anführt.

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de