

Vom Iconic Turn zum Provenancial Turn?

Ein Beitrag zur Methodendiskussion in der Kunstwissenschaft

Christoph Zuschlag

Abstract Im vorliegenden Essay wird die These entwickelt, dass sich gegenwärtig eine Wende hin zur Provenienz vollzieht, ja dass sich Provenienz zu einem neuen Paradigma in den Kultur- und Geisteswissenschaften entwickeln könnte. Dafür schlägt der Autor den Begriff „provenancial turn“ vor. Ausgehend von dem Befund, dass Provenienzforschung, also die Untersuchung der Herkunft und (Besitz-)Geschichte von Kulturgütern und Objekten aller Art, seit jeher zum Methodenkanon der Kunstgeschichtswissenschaft gehört, analysiert der Beitrag die Gründe für die gegenwärtige Konjunktur der Provenienzforschung und skizziert ihr zukünftiges Entwicklungspotenzial. Provenienz erweist sich dabei als anschlussfähig an zahlreiche kultur- und geisteswissenschaftliche Fächer, Disziplinen und Diskurse und sollte daher in transdisziplinärer Kooperation untersucht werden. Im Unterschied zum „iconic turn“, der auf den akademischen Bereich beschränkt blieb und nicht oder kaum in die Museumspraxis hineingewirkt hat, wird der „provenancial turn“ die universitäre Kunstgeschichte ebenso wie die praktische Museumsarbeit nachhaltig und tiefgreifend verändern.

Keywords Provenienzforschung, NS-Raubgut, Kolonialzeit, Iconic Turn, Provenancial Turn, Methoden, Paradigmenwechsel, Agency of Objects, Kulturelles Gedächtnis

Wersich heute anschickt, eine neue „Wende“, einen „turn“ in den Geistes- und Kulturwissenschaften auszurufen, der läuft unweigerlich Gefahr, sich dem Spott auszusetzen, welcher über die „Inflation von neuen Ansätzen mit weit reichendem Revisionsanspruch ausgegossen worden“¹ ist. Denn inflationär erscheinen die Wendebekundungen, die gar „im Verdacht stehen, aus rein forschungsstrategischen Gründen lanciert zu werden“², in der jüngeren Vergangenheit allemal. Seit der amerikanische Philosoph Richard M. Rorty 1967 die Geschichte der Philosophie als eine Reihe von „turns“ charakterisiert hat, also als eine Abfolge von Paradigmenwechseln, und als letzten „turn“ den „linguistic turn“ konstatierte, hat dieser die Theoriebildung in den Geistes- und Kulturwissenschaften stark dominiert. Im Schlepptau des „linguistic turn“, so Doris Bachmann-Medick, haben die Kulturwissenschaften seit den 1970er-Jahren eine Vielzahl

von „cultural turns“ beschrieben und damit „ein ausdifferenziertes, höchst dynamisches Spannungsfeld der kulturwissenschaftlichen Forschung“ freigelegt sowie „den etablierten Theorien- und Methodenkanon durch gezielte Forschungsanstöße aufgebrochen. Die Rede ist von bahnbrechenden Neuorientierungen, die zuerst im Feld der Kulturanthropologie ausgebildet wurden wie *interpretative turn*, *performative turn* und *reflexive turn* und die dann im Wechsel der Leitdisziplinen einen *post-colonial turn* ebenso wie einen *spatial turn* und einen *iconic turn/pictorial turn* hervorgebracht haben – neuerdings auch einen *translational turn*.“³ Ein Ende ist nicht in Sicht.

So hat die Digitalisierung sämtliche gesellschaftlichen Bereiche durchdrungen und tiefgreifend verändert, der „digital turn“ längst die Kunstpraxis, den Kunstbetrieb und die universitäre Lehre (ebenso wie die Provenienzforschung) erreicht. Mittlerweile etabliert

hat sich das Fachgebiet Digitale Kunstgeschichte „als systematische Anwendung digitaler Methoden und Technologien auf Gegenstände der Kunstgeschichte“, welches sich, so die „Mainzer Erklärung zur Digitalen Kunstgeschichte in der Lehre“ von 2015, „sowohl als Teil des Fachs Kunstgeschichte als auch als Teil der Digitalen Geisteswissenschaften (Digital Humanities)“⁴ versteht. Unterzeichnet wurde diese Erklärung selbstverständlich auch von dem hier zu ehrenden Pionier der digitalen Kunstgeschichte – Hubertus Kohle.

Es ist jener bereits erwähnte „pictorial turn“ (William J. T. Mitchell) bzw. „iconic turn“ (Gottfried Boehm) – also die These von der „Wende zum Bild“, derzufolge in unserer Kultur Bilder die gesprochene und geschriebene Sprache als wichtigstes Kommunikationsmedium abgelöst haben –, der ab Mitte der 1990er Jahre den Ausgangspunkt für einen grundlegenden methodologischen Diskurs in der deutschsprachigen Kunstgeschichte (und bald auch darüber hinaus) bot. In der Folge wurden Lehrstühle und Institute umbenannt, Bachelor- und Masterstudiengänge in Bildwissenschaft aufgelegt, Forschungszentren und Exzellenzcluster gebildet, eine „Gesellschaft für Interdisziplinäre Bildwissenschaft e. V.“ und ein „Virtuelles Institut für Bildwissenschaft“ gegründet u. v. m.⁵

Meine These ist, dass sich mit der Provenienz, also der Herkunft und Geschichte von Kulturgütern und Objekten aller Art, seit Kurzem ein neues Paradigma in den Kultur- und Geisteswissenschaften abzeichnet, welches das Potenzial hat, zur Leitkategorie und zum Orientierungspunkt kulturwissenschaftlichen Arbeitens zu werden – und den Prozess einzuleiten, den ich „provenancial turn“ nennen möchte. Provenienz erweist sich nämlich als anschlussfähig an zahlreiche kultur- und geisteswissenschaftliche Fächer, Disziplinen und Diskurse. Zu nennen ist hier etwa das breite, ebenfalls kulturwissenschaftlich und transdisziplinär angelegte Feld der „Material Culture Studies“.⁶ Im Fach Kunstgeschichte lässt sich seit einigen Jahren eine verstärkte Hin- bzw. Rückwendung zum Materiellen („material turn“) und den Objekten konstatieren, wie zum Beispiel das Rahmenthema „The Challenge of the Object“ des 33. Internationalen Kunsthistorikerkongresses CIHA 2012 in Nürnberg sowie das Motto „Zu den Dingen!“ des XXXV. Deutschen Kunsthistorikertages 2019 in Göttingen belegen. Auf beiden Kongressen gab es Sektionen zur Provenienzforschung.

Von Interesse sind in diesem Zusammenhang auch die – kontrovers diskutierten – Theorien des Neo-Materialismus, denen zufolge Materie über „agency“ (Handlungs- bzw. Wirkmacht) verfügt und ihrer eigenen Logik

folgt.⁷ „Im Neo-Materialismus sind Handeln, Wirken und das Hervorrufen von Effekten und Affekten lediglich verschiedene Ausprägungen der *agency* seiner Entitäten.“⁸ Wenn dies zuträfe, wenn also das „social life of things“⁹ nicht zwingend an menschliche Aktivität und Intentionalität gebunden wäre, welche Konsequenzen hätte dies dann für die Provenienzforschung, die die Translokation von Objekten traditionell unter der Prämisse menschlichen Handelns analysiert? Müssen wir mit Anne Higonett künftig das „social life of provenance“ in den Blick nehmen?¹⁰

Im Folgenden werde ich, ausgehend von einem kurzen Blick in die Vergangenheit und einer Analyse der Situation in der Gegenwart, Mutmaßungen darüber anstellen, wohin sich die Provenienzforschung in Zukunft entwickeln könnte.

Provenienzforschung in Geschichte ...

Es muss immer wieder daran erinnert werden, dass Provenienzforschung als Erforschung der Biografien von Objekten unterschiedlichster Art im jeweiligen historischen Kontext keine neue Erscheinung ist. Vielmehr gehört sie seit jeher zum Methodenkanon der Kunstgeschichtswissenschaft. Traditionell wurde und wird sie im Zusammenhang mit der Untersuchung privater und öffentlicher Sammlungen betrieben. Sie ist notwendiger Bestandteil der Museums- und Institutionengeschichte. Auch im Hinblick auf die Entstehung und Entwicklung des Kunstmarktes, der im engen Zusammenhang mit der Sammlungsgeschichte steht und in jüngerer Zeit verstärkt in das Blickfeld des Faches Kunstgeschichte rückt, ist Provenienzforschung von großer Bedeutung. Bei Fragen der Zuschreibung und der Authentizität von Kunstwerken sowie der Rekonstruktion von ursprünglichen Verwendungskontexten kultischer Objekte spielt sie ebenso häufig eine Schlüsselrolle. So kann Provenienzforschung etwa der Aufdeckung von Fälschungen dienen. Einer der spektakulärsten Fälle in den letzten Jahren ist wohl der von Wolfgang Beltracchi, jenem – technisch zweifelsohne virtuosen – Kunstfälscher, der 2010 verhaftet und 2011 in einem der weltweit größten Kunstfälscher-Prozesse seit Ende des Zweiten Weltkriegs wegen schweren bandenmäßigen Betrugs zu sechs Jahren Haft verurteilt wurde. Um die vermeintliche Authentizität seiner Fälschungen zu belegen, erfand Beltracchi Provenienzen und eine Privatsammlung. Zudem fälschte er Fotos sowie Provenienzmerkmale auf den Rückseiten der Objekte selbst. Darunter einen Aufkleber, der vortäuschen sollte, das betreffende Werk sei einmal im Besitz des berühmten Kunsthändlers und -sammlers Alfred Flechtheim gewesen. Beltracchi

hatte also die Bedeutung von Provenienzen und Provenienzmerkmalen erkannt und für seine betrügerischen Absichten genutzt. Die Ironie der Geschichte wollte es, dass er am Ende genau darüber stolperte und aufflog, weil der Flechtheim-Experte Ralph Jentsch den Aufkleber als Fälschung erkannte.¹¹

Provenienzforschung wird also mehr oder weniger betrieben, seit sich die Kunstgeschichte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer eigenständigen akademischen Disziplin entwickelt hat. Allerdings wurde sie eher beiläufig und im Sinne einer Hilfswissenschaft praktiziert, ohne dass ihr ein eigenständiger Wert beigegeben, sie in methodischer Hinsicht besonders reflektiert und ausdifferenziert, sie an den Universitäten gelehrt worden wäre.¹² Ein weiterer Unterschied zu heute: Historische Unrechtskontexte der Aneignung und Translokation von Kulturgütern standen nicht nur nicht im Fokus des fachwissenschaftlichen Interesses, es gab lange Zeit nicht einmal ein Bewusstsein für solche Unrechtskontexte. Dabei reichen die historischen Quellen, die Kunst- und Kulturgutraub rügen, bis in die Antike zurück. Berühmt sind die Reden des Marcus Tullius Cicero gegen Gaius Verres aus dem Jahr 70 v. Chr., in denen er dessen Plünderungen und Raubzüge während seiner Statthalterschaft auf Sizilien anprangert.¹³

... Gegenwart ...

Es besteht kein Zweifel: Provenienzforschung hat derzeit Konjunktur (und ich selbst bin als Inhaber einer Stiftungsprofessur mit eben diesem Schwerpunkt Teil dieser Konjunktur). Diese Konjunktur hat äußere, genauer: politische Gründe. Sie hängt nämlich vor allem mit der seit über zehn Jahren verstärkt betriebenen Suche nach NS-Raubkunst zusammen. Das zentrale historische Datum hierfür ist die Washingtoner Erklärung vom 3. Dezember 1998, mit der die internationale Staatengemeinschaft Grundsätze für die Rückgabe von Vermögenswerten aus der NS-Zeit wie beispielsweise Raubkunst beschloss. Im Dezember 1999 unterzeichneten Bund, Länder und kommunale Spitzenverbände eine gemeinsame Erklärung, in der die Auffindung und Rückgabe „NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgutes, insbesondere aus jüdischem Besitz“ als fortwährende Aufgaben für die öffentlichen Einrichtungen in Deutschland formuliert wurden (also nicht nur für Museen, sondern ebenso für Bibliotheken und Archive). Dabei handelt es sich um eine freiwillige moralische Selbstverpflichtung, ein – wie die Juristen es nennen – „soft law“, es gibt in Deutschland kein Restitutionsgesetz. Wird Kulturgut als NS-Raubgut identifiziert, so fordern die Washingtoner Prinzipien dazu auf, „gerechte und faire

Lösungen“ mit den rechtmäßigen Eigentümern bzw. deren Nachfahren zu finden. Das können, müssen aber nicht Restitutionen sein. Die Restitution von Ernst Ludwig Kirchners Gemälde „Berliner Straßenszene“ aus dem Brücke-Museum im August 2006 an die Enkelin des jüdischen Kunstsammlers Alfred Hess war einer der ersten spektakulären Fälle in Deutschland, der international Aufsehen erregte. Es ist bis heute umstritten, ob dieses Werk tatsächlich „NS-verfolgungsbedingt“ entzogen wurde und also eine Restitution notwendig war.¹⁴

Nach der Washingtoner Erklärung sollte es noch weitere zehn Jahre dauern, bis die Suche nach NS-Raubgut in Deutschland systematisch vorangetrieben wurde. Denn erst 2008 richtete man die Arbeitsstelle für Provenienzforschung (AfP) beim Institut für Museumsforschung der Staatlichen Museen zu Berlin – Stiftung Preussischer Kulturbesitz ein und beauftragte sie mit der Vergabe staatlicher Fördermittel. Von 2008 bis 2011 standen jährlich eine Million Euro für Museen, Bibliotheken und Archive, die ihre Bestände nach NS-Raubgut durchforsten wollten, zur Verfügung, danach wurden die Fördermittel in mehreren Schritten auf heute rund vier Millionen Euro jährlich erhöht.

Eine ungeahnte Dynamik brachte der „Kunstfund Cornelius Gurlitt“, der im November 2013 öffentlich wurde, in das Thema. Das enorme weltweite Presseecho und der Druck, der dadurch auf die Bundesregierung ausgeübt wurde, führten am 1. Januar 2015 zur Gründung des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste (DZK) in Magdeburg. Das DZK führt die Aufgaben der ehemaligen Koordinierungsstelle Magdeburg, die die Lost Art-Internet-Datenbank betrieb, und der Arbeitsstelle für Provenienzforschung fort – mit mittlerweile deutlich erweitertem Aufgabenfeld. So können nun auch Privatsammler und Privatmuseen, die freiwillig den „Washingtoner Prinzipien“ folgen, Anträge stellen. Insgesamt haben die AfP und das DZK bis heute 298 Projekte gefördert.¹⁵ Im Falle nachgewiesener NS-Raubkunst konnten in vielen Fällen tatsächlich „gerechte und faire Lösungen“ im Sinne des achten Grundsatzes der Washingtoner Erklärung gefunden werden. Allein die Stiftung Preussischer Kulturbesitz hat seit 1999 über 350 Kunstwerke und mehr als 1000 Bücher restituiert.¹⁶

Zusätzlich zur NS-Zeit werden vom DZK nun zwei weitere historische Unrechtskontexte in den Blick genommen: zum einen Enteignungen in der Sowjetischen Besatzungszone und in der DDR¹⁷, zum anderen „Kulturgüter aus kolonialen Kontexten“, wie der neueste Fachbereich des DZK heißt. „Die koloniale Amnesie in Deutschland schwindet allmählich“ – konstatierte der Hamburger Historiker Jürgen Zimmerer 2015.¹⁸

In jüngster Zeit wurde die Debatte um das Thema Kulturgüter aus der Kolonialzeit im Wesentlichen durch drei Ereignisse befeuert: erstens durch die Kontroverse um das Humboldt Forum in Berlin, das Ende 2019 im teilweise rekonstruierten Berliner Stadtschloss eröffnet werden soll – hier geht es vor allem um die Frage des Umgangs mit den Provenienzen in den außereuropäischen Sammlungen der Staatlichen Museen zu Berlin; zum Zweiten 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 zur Rückgabe kolonialer Kulturgüter nach Afrika schaffen zu wollen; und zum Dritten 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“).¹⁹

Seit Gründung der AFP 2008 steigt die Nachfrage nach qualifizierten Provenienzforscherinnen und Provenienzforschern kontinuierlich, auch wenn die meisten von ihnen in prekären, zeitlich befristeten Arbeitsverhältnissen tätig sind. Aber wo konnte, wo kann man das nötige Rüstzeug dafür erlernen? Lange Zeit war dies ausschließlich durch „learning by doing“ und im Rahmen des kollegialen Austausches, etwa im Arbeitskreis Provenienzforschung, möglich; erst seit wenigen Jahren gibt es strukturierte berufsqualifizierende Angebote in der Aus- und Weiterbildung.²⁰ Ebenfalls ganz aktuell zu konstatieren ist eine universitäre Verankerung der Provenienzforschung durch Einrichtung spezifisch ausgerichteter Professuren. So gibt es seit wenigen Semestern entsprechende Juniorprofessuren in Hamburg, Bonn, München und Berlin. Zudem stiftete die Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung der Universität Bonn zwei zum Sommersemester 2018 besetzte Lehrstühle: einen im Kunsthistorischen Institut mit Schwerpunkt Provenienzforschung und Geschichte des Sammelns, einen weiteren im Fachbereich Rechtswissenschaft mit Schwerpunkt Kunst- und Kulturgutschutzrecht.²¹

Wie stark sich in der gegenwärtigen kunsthistorischen Forschung Provenienz in unterschiedlichsten Kontexten als Leitkategorie herausbildet, möchte ich an zwei *call for papers* aufzeigen, die im Februar 2019 in der Mailingliste H-ArtHist verbreitet wurden. Am 1. Februar veröffentlichte Katrin Keßler ihren Aufruf für die Tagung „Wandernde Objekte als jüdisches Kulturerbe“ (Hamburg, 11.–13. September 2019). Darin heißt es:

„Es gehört zu den gängigen (und eingängigen) Narrativen vom Judentum, dass der zeitliche und räumliche Transfer jüdischer Religion und Kultur vor allem immateriell erfolgte und erfolgt; selbst das ‚Buch‘ des ‚Volks des Buches‘ wird oft nicht verstanden als materielles Objekt, sondern als geistiges, sprachliches Konstrukt. Dass dieses Narrativ den jüdischen Lebenswirklichkeiten allenfalls ansatzweise entspricht, macht jeder Blick in Sammlungen ‚jüdischer‘ Objekte deutlich. Mit den Menschen und ihren Ideen wandern ihre Objekte, und die Objekte wandern von Mensch zu Mensch, Ort zu Ort, Generation zu Generation. Den ‚wandernden Objekten‘ und ihren Wegen nachzugehen, sie als Zeugnisse und Spiegelbilder der Geschichte und Kultur der Menschen zu betrachten, die sie schufen, nutzten, tauschten, raubten, zerstörten, wiederherstellten oder umgestalteten, bringt der interdisziplinären, Länder-, Sprach- und Kulturgrenzen überschreitenden Forschung erhebliche Erkenntnisgewinne.“²²

Am 26. Februar schrieb Julia von Ditzfurth in ihrem *call for papers* für den Internationalen PostDoc-Workshop: „Medieval manuscripts and their biographies“ (Kiel, 26. Juli 2019):

„Bei der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit mittelalterlichen Handschriften ist eine objektbiografische Methodik, die nicht nur die Entstehung des Codex und dessen ursprünglich intendierte Funktion betrachtet, sondern auch dessen Provenienzggeschichte, materielle Genese und Rezeption über den gesamten Zeitraum seiner Existenz hinweg in den Blick nimmt, sowohl in der Kunstgeschichte wie auch in der Germanistik lange vernachlässigt worden. In den Kunstwissenschaften wird dieser Ansatz derzeit aber im Zuge von Forschungen zur diachronen Bedeutungsver-schiebung und Umcodierung von Kunstwerken neu aus-gelotet und ist somit in höchstem Maße aktuell. Ähnlich in der mediävistischen Germanistik, wo eine artefaktzentrierte Betrachtung von Handschriften im Zuge des ‚material turn‘ an Bedeutung gewonnen hat und die Frage nach der Korrelation von Schrifträger und den darauf bezogenen kulturellen Praktiken erhebliche Signifikanz besitzt.“²³

Weitere Beispiele dieser Art ließen sich anführen.

... und (vielleicht) in der Zukunft

Man muss kein Hellseher sein, um vorherzusagen, dass das Thema Provenienzforschung in Bezug auf koloniale Kulturgüter auf absehbare Zeit ganz oben auf der kulturpolitischen Agenda stehen wird – zumal es sogar Eingang in den Koalitionsvertrag zwischen CDU, CSU und SPD vom 14. März 2018 gefunden hat. Dort heißt es:

„Wir werden auch künftig mit Nachdruck eine umfassende Provenienzforschung in Deutschland vorantreiben. [...] Die Aufarbeitung der Provenienzen von Kulturgut aus kolonialem Erbe in Museen und Sammlungen wollen wir – insbesondere auch über das Deutsche Zentrum Kulturgutverluste und in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Museumsbund – mit einem eigenen Schwerpunkt fördern.“²⁴

Die Dringlichkeit dieses Themas wird deutlich, wenn man sich vor Augen führt, dass sich wohl über 90 Prozent des afrikanischen Kulturerbes außerhalb des afrikanischen Kontinents befinden, überwiegend in westlichen Sammlungen. Und so mehren sich die Stimmen, die eine internationale Konferenz, eine Art Washington 2.0, fordern, um Grundsätze im Umgang mit Kulturgütern aus kolonialen Kontexten zu erarbeiten.

Welche Lösungen auch immer man hier finden wird – seien es Restitutionen, gemeinsame Ausstellungen oder Forschungsprojekte –, sie sollten auf dem Wege des Austauschs, des Dialogs und der Kooperation mit den afrikanischen Ursprungsgesellschaften entwickelt werden. Und zwar auf Augenhöhe. Persönlich hege ich viel Sympathie für die Idee des „shared heritage“ bzw. „sharing heritage“, also des geteilten bzw. zu teilenden Kulturerbes. Möglicherweise schwebte auch dem Politologen und Theoretiker des Postkolonialismus Achille Mbembe Ähnliches vor, als er bei einem Vortrag in Hamburg am 18. Mai 2018 eine grenzenlose Zirkulation der Kunstgegenstände forderte – nicht nur der ehemals geraubten, sondern des gesamten Erbes der Menschheit!²⁵ Vielleicht ist es ja tatsächlich an der Zeit, unsere westlichen Vorstellungen von Besitz und Eigentum im Hinblick auf Kulturgüter, namentlich, aber nicht ausschließlich außereuropäischer Provenienz, zu hinterfragen und über neuartige Kooperations- und Präsentationsformen nachzudenken.

Seitens der Politik wie auch des DZK wird immer wieder betont, dass die neuen Schwerpunkte Sowjetische Besatzungszone/DDR und Kolonialzeit nicht auf Kosten der Suche nach NS-Raubgut gehen dürfen und auch nicht gehen werden, diese bleibe auch künftig Kernaufgabe der Provenienzforschung. Das ist gut und richtig so, da noch längst nicht alle Sammlungsbestände durchleuchtet sind. Museen sind, zumindest in Deutschland, in der Regel öffentlich finanzierte Bildungsinstitutionen. Sie müssen sich im Hinblick auf Recht und Unrecht vorbildlich verhalten, also mit strengen moralisch-ethischen Maßstäben messen lassen. Es ist dies letztlich eine Frage der eigenen Glaubwürdigkeit. Künftig wird es verstärkt darum gehen müssen, auch Universitätsmuseen und -sammlungen unter die Lupe zu nehmen,

was bisher nur in wenigen Ausnahmefällen geschah. Zudem muss perspektivisch die Provenienzforschung in Nicht-Kunstmuseen intensiviert werden, also beispielsweise in Sammlungen mit technischen, marinehistorischen, archäologischen oder naturkundlichen Objekten. Und nicht zuletzt haben bei Weitem noch nicht alle Archive und Bibliotheken in Deutschland ihre Hausaufgaben gemacht.

Bislang war von Provenienzforschung im Zusammenhang mit historischen Unrechtskontexten, insbesondere der NS-Zeit, die Rede. Diese politisch motivierte Provenienzforschung verdankt sich den erwähnten externen Impulsen, nicht einer intrinsischen Motivation des Faches selbst – woran auch Kritik geübt wurde. So hieß es im Juli 2016 in der *Kunstchronik*, „dass bei dieser Art von Forschung die Kunstgeschichte eher eine dienende Funktion wahrnimmt und keine spezifisch kunsthistorischen Zielsetzungen erkenntnisleitend sind. Vielmehr stehen politische Vorgaben im Vordergrund [...]“²⁶ Von „Fremdsteuerung“ war gar die Rede. Diese Mahnung ist berechtigt, entscheidend scheint mir indes zum einen, dass das Fach die möglicherweise einmalige Chance ergriffen hat, sich an der Wiedergutmachung gravierenden historischen Unrechts zu beteiligen; und zum anderen, dass es die äußeren Impulse zum Anlass einer grundlegenden Methoden- und Selbstreflexion nimmt. Überdies: Wissenschaft muss immer um Autonomie, Neutralität und Objektivität bemüht sein, aber so wenig Kunst im luftleeren Raum entsteht, so wenig wird auch Wissenschaft losgelöst von aktuellen politischen und gesellschaftlichen Debatten, Problemen und Prozessen praktiziert. „Die Kunstgeschichte war nie eine neutrale Wissenschaft“, schreibt Bénédicte Savoy, „so wenig wie die Ethnologie und die Archäologie, die [...] bis heute nur in ihrem politischen, diplomatischen und militärischen Kontext zu verstehen sind.“²⁷

Halten wir also fest: Provenienzforschung hat viele Dimensionen (ebenso wie die Objekte, mit denen sie sich beschäftigt, unterschiedlichste Bedeutungen tragen), sie erschöpft sich keineswegs in der Beantwortung der Frage nach rechtmäßigem oder unrechtmäßigem Besitz; und mithin auch nicht in der Frage: Restitution – ja oder nein. Ebenso wenig in der bloßen positivistischen Anhäufung von Fakten und Daten zum einzelnen Objekt – wenngleich diese Recherchen natürlich die Grundlage für alle weitergehenden Interpretationen bilden. Provenienzforschung, verstanden als breit angelegte Kontextforschung, liefert neue Erkenntnisse über die Geschichte und Erwerbungsstrategie der betreffenden Institution und 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 Kulturguts kennt, sieht es mit anderen Augen. Vor allem aber sieht er *mehr*. Provenienzforschung führt also nicht vom Objekt weg, wie zuweilen kritisiert wird, sondern erschließt neue Zugänge zu seinem Verständnis. Anders gesagt: Der Blick auf die Gemälderückseite, er ist natürlich kein Selbstzweck, sondern eröffnet neue Perspektiven auf die Vorderseite.

Deswegen müssen die Ergebnisse der Provenienzforschung – noch viel stärker, als das bisher der Fall ist – in das museale Display der Dauerausstellungen einfließen, sie müssen für das Publikum sichtbar und nachvollziehbar gemacht werden. Dann wird sich der erhebliche Mehrwert und Erkenntniszugewinn erschließen, den die Provenienzforschung im Hinblick auf das Verständnis historischer Kontexte und Strukturen, der Institutionengeschichte wie auch des einzelnen Objektes (inklusive seiner Bedeutungsverschiebungen und Umcodierungen im Laufe der Geschichte) bietet. Provenienzen ermöglichen es dem Museum nämlich, dem Publikum andere Erzählungen anzubieten, jenseits von Chronologie, Stilgeschichte und Schulzusammenhängen. „Provenance offers an alternative way of narrating a history of art“, so Gail Feigenbaum und Inge Reist.²⁸ Hier gilt es, innovative Vermittlungsformate und Präsentationsformen in den Museen zu entwickeln. Warum zum Beispiel nicht einmal in einem Raum die Werke nach Erwerbungs- bzw. Eingangsdatum hängen und in einem anderen Raum die Rückseiten ausgewählter Bilder zeigen, warum nicht einmal Objektbiografien mit Sammler- oder Kunsthändlerbiografien in einen spannungsreichen Dialog bringen (wie dies in zahlreichen Sonderausstellungen zur Provenienzforschung bereits erfolgreich praktiziert wurde)? Letzten Endes geht es darum, „die Objekte in unseren Museen wieder mit der Geschichte ihrer Herkunft zu verbinden – und mit den Menschen, die heute dort leben, wo die Objekte früher einmal waren.“²⁹ Zu Recht unterstreicht Bénédicte Savoy:

„Es geht nicht darum, die ästhetische, kulturelle, religiöse Dimension von Objekten durch ein ausschließliches Interesse für ihr ‚Zu-uns-gekommen-Sein‘ zu ersetzen. Es geht um zusätzliche Aufklärung, um kollektive Verortung, um Erkenntnis. Von der Bereitschaft der Museen, die Geschichte ihrer Sammlungen für alle sichtbar zu machen, hängt ihre gesellschaftliche Akzeptanz ab.“³⁰

Fazit

Damit zurück zu meiner eingangs formulierten These, dass unser heutiges Wissen um die Bedeutung von Provenienzen unseren Umgang mit Kulturgütern nachhaltig und tiefgreifend verändern wird, dass Provenienz das Potenzial hat, ein neues Paradigma in den Kultur- und Geisteswissenschaften zu werden, sich ein „provenancial turn“ bereits abzeichnet. Dieser bezieht seine Wirkmächtigkeit daraus, dass er die Museumspraxis und die universitäre Kunstgeschichte gleichermaßen grundlegend verändern könnte. Und dies im Unterschied zum „pictorial turn“ bzw. „iconic turn“, der auf den akademischen Bereich beschränkt blieb und nicht oder kaum in die Museumspraxis hineingewirkt hat. (Ich kenne jedenfalls kein kunsthistorisches Museum, das sich in bildhistorisches Museum umbenannt hätte.) Um das neue Paradigma Provenienz in all seinen Dimensionen und Facetten theoretisch und methodisch in der Breite und Tiefe zu erkunden und zu entfalten, bedarf es, und hier kommen die Universitäten ins Spiel, der disziplin- und fakultätsübergreifenden Verbundforschung. Denn Provenienz braucht, will sie ihre Möglichkeiten ausschöpfen, auch andere Fächer, Disziplinen und Diskurse.

Um hierfür einige Beispiele zu nennen: Der Bonner Jurist Matthias Weller widmet sich in einem großangelegten Forschungsprojekt einem „Restatement of Restitution Rules“, bei dem es gleichsam um eine „Grammatik der Restitutionsgründe“ geht.³¹ Aus ökonomischer Sicht ist hinsichtlich des Kunstmarktes und der exponierten Stellung einiger der zur Diskussion stehenden Kulturgüter die Preisbildung von Interesse. Zusätzlich ist im Bereich der Kunstmarktforschung auch die Netzwerkanalyse ein Anknüpfungspunkt für viele Disziplinen, beispielsweise die Soziologie. Der Geschichtswissenschaft bedarf es zur Erforschung der unterschiedlichen historischen Kontexte, innerhalb derer Translokationen von Kulturgütern stattfanden und stattfinden. Die Politikwissenschaft kann untersuchen, inwiefern Restitutionsen als politische Mittel der Wiedergutmachung von Unrecht fungieren (Stichwort Versöhnung). Klassische Archäologie, Ethnologie, Orient- und Asienwissenschaften sehen sich mit dem Problem konfrontiert, dass viele ihrer Objekte in den entsprechenden Sammlungen unrechtmäßig erworben oder geraubt wurden und dass für die notwendige Provenienzforschung häufig die Quellen fehlen. Dies wirft grundsätzliche ethische Fragen auf, die aus philosophischer Perspektive reflektiert werden müssen. Mit Blick etwa auf afrikanische Objekte, die während des Kolonialismus oder danach in deutsche Museen kamen, stehen die Fragen im Raum, wann und wo, zu welchem Zeitpunkt und von wem

ein Restitutionsbegehren formuliert wird. Inwiefern übernimmt die Beanspruchung von Kulturgütern eine identitätsstiftende Rolle für bestimmte Bevölkerungsgruppen, die sich über die Anspruchstellung neu definieren – oder gar erst zusammenschließen? Welche Rolle werden nach Afrika zurückgegebene Objekte dort in Zukunft spielen? Wie lassen sich die vielfältigen Bedeutungen analysieren, die Objekte für Individuen wie auch für Gesellschaften tragen – seien sie kultureller, sozialer, emotionaler, ökonomischer, materieller, symbolischer, religiöser oder politischer Natur? Im Hinblick auf die Funktion von Kulturgütern im kulturellen Gedächtnis könnte von Interesse sein, durch welche Mechanismen überhaupt Kulturgüter mit identitätsstiftenden Eigenschaften für bestimmte Gesellschaften aufgeladen werden. Hier kann die Psychologie anknüpfen und nach sozialpsychologischen Aspekten und nach den Auswirkungen solcher Prozesse fragen, während sich Linguistik und Medienwissenschaft der sprach- und medienwissenschaftlichen sowie der Diskursanalyse widmen können.

Zudem ist die Erforschung von Objektbiografien wesentlicher und integraler Bestandteil der Erinnerungskulturen und des kulturellen Gedächtnisses einer Gesellschaft. Es erscheint mir methodisch vielversprechend zu untersuchen, wie das Konzept des „Erinnerungsortes“ (*lieu de mémoire*) von Pierre Nora sowie die Forschungen von Maurice Halbwachs zum kollektiven Gedächtnis und jene von Aleida und Jan Assmann zum kulturellen Gedächtnis für die Provenienzforschung fruchtbar gemacht werden können.³²

Die Universitäten sind in mehrfacher Hinsicht gefordert. In der Forschung sind sie der Ort für die notwendige Grundlagen-, Kontext- und Verbundforschung. In der Lehre gilt es, die Studierenden für das Thema Provenienz zu sensibilisieren. Wenn ebenso wie bisher alle Absolventinnen und Absolventen, unabhängig von ihrer jeweiligen Spezialisierung, ganz selbstverständlich über den Methodenkanon der Kunstgeschichtswissenschaft, über Themen wie „iconic turn“, Bildwissenschaft und Digitale Kunstgeschichte orientiert sein sollten, so sollten sie künftig auch wissen, was NS-Raubgut ist und welche Aufgaben und Potenziale Provenienzforschung hat. Dies ist nicht zuletzt im Hinblick auf die Berufspraxis wichtig, denn schon jetzt deutet sich an, dass vermehrt Stellen in Museen ausgeschrieben werden, zu deren Profil eben auch Provenienzforschung gehört.

Die Translokation von Kulturgütern hängt in der Geschichte, aber leider auch in der Gegenwart, oft engstens mit Gewalt und kriegerischen Ereignissen, mit Flucht und Exil zusammen. Wenn wir Provenienzforschung, gerade auch im Hinblick auf kriegsbedingt verlagertes Kulturgut (Beutekunst), als Forschung zu Kunsttransfer und Kunstmobilität begreifen und in eine transnationale Perspektive rücken, dann erfahren wir viel über historische und gegenwärtige Strukturen und Ereignisse und ebenso viel über das Schicksal von Menschen. Trifft die These vom „provenancial turn“ in den Kulturwissenschaften zu, so dürfte es kaum ein Zufall sein, dass er sich ausgerechnet in einer Zeit gesteigener Mobilität und in einer von weltweiten Migrationsströmen geprägten globalisierten Welt vollzieht.

Anmerkungen

- 1 Christoph Conrad: „Die Dynamik der Wenden: Von der neuen Sozialgeschichte zum *cultural turn*“, in: Jürgen Osterhammel/Dieter Langewiesche/Paul Nolte (Hrsg.): *Wege der Gesellschaftsgeschichte* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006), 133–160, hier 151. – Der vorliegende Text basiert auf meinem Vortrag bei dem Workshop „NS-Raubkunst: Provenienzforschung und Restitutionspraxis in Deutschland und Frankreich“ des Institut Français de Bonn und des Käte Hamburger Kollegs „Recht als Kultur“ in Bonn am 20./21. Februar 2019. Erste Gedanken dazu habe ich 2018 veröffentlicht: Christoph Zuschlag: „Vom Bild zum Bildnachweis: Über die Provenienzforschung als Zentralaufgabe der Kunstgeschichte“, *Kunstzeitung*, Ausgabe 263 (2018), 3. Für Anregung und Diskussion danke ich vielmals meinen Bonner Kolleginnen und Kollegen Clemens Albrecht, Ulrike Saß, Thomas A. Schmitz und Matthias Weller sowie meinem Freund und Übersetzer Neil Solomon.
- 2 Jörg Döring/Tristan Thielmann: „Einleitung: Was lesen wir im Raume? Der *Spatial Turn* und das geheime Wissen der Geographen“, in: eid. (Hrsg.): *Spatial Turn: Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften* (Bielefeld: transcript Verlag 2008), 7–45, hier 12.
- 3 Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, 5. Aufl. (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2014), 7f. Vgl. auch: Oliver Marchart: *Cultural Studies* (Konstanz: UVK 2008).
- 4 <http://www.digitale-kunstgeschichte.de/wiki/Erkl%C3%A4rung_zur_Digitalen_Kunstgeschichte_in_der_Lehre>, abgerufen am 8.3.2019.
- 5 Aus der umfangreichen Literatur zur Bildwissenschaft seien nur drei neuere Titel genannt: Gustav Frank/Barbara Lange: *Einführung in die Bildwissenschaft: Bilder in der visuellen Kultur* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2010); Mark Greenlee/Rainer Hammwöhner/Bernd Körber/Christian Wolff/Christoph Wagner (Hrsg.): *Bilder sehen: Perspektiven der Bildwissenschaft* (Regensburg: Schnell & Steiner 2013); Daniel Hornuff: *Bildwissenschaft im Widerstreit: Belting, Boehm, Bredekamp, Burda* (München und Paderborn: Fink 2012).
- 6 Vgl. Tony Bennett/Patrick Joyce (Hrsg.): *Material Powers: Cultural studies, history and the material turn* (London und New York: Routledge 2010); Dan Hicks/Mary C. Beaudry (Hrsg.), *The Oxford handbook of material culture studies* (Oxford: Oxford University Press 2018); W. David Kingery (Hrsg.): *Learning from Things: Method and Theory of Material Culture Studies* (Washington und London: Smithsonian Institution Press 1996).
- 7 Vgl. Alfred Gell: *Art and agency: an anthropological theory* (Oxford: Clarendon Press 1998); Lieselotte E. Saurma-Jeltsch: „Introduction: About the Agency of Things, of Objects and Artefacts“, in: Lieselotte E. Saurma-Jeltsch/Anja Eisenbeiß (Hrsg.): *The Power of Things and the Flow of Cultural Transformations: Art and Culture between Europe and Asia* (Berlin und München: Deutscher Kunstverlag 2010), 10–22. An dieser Stelle sei auch auf Horst Bredekamps Theorie des Bildakts verwiesen, in der er die „Eigenkraft der Bilder“ begründet. Siehe Horst Bredekamp: *Der Bildakt*, Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007, Neufassung 2015 (Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 2015), 63.
- 8 Stefan Schreiber: „Von kulturellen Objekten zu transkulturellen Dingversammlungen? Archäologie aus neo-materialistischer Perspektive (03.09.2016)“ <https://lisa.gerda-henkeltstiftung.de/von_kulturellen_objekten_zu_transkulturellen_dingversammlungen_archaeologie_aus_neo_materialistischer_perspektive?nav_id=6457>, abgerufen am 8.3.2019.
- 9 Vgl. Arjun Appadurai (Hrsg.): *The social life of things: Commodities in cultural perspective*, 11. Aufl. (Cambridge u. a.: Cambridge University Press 2013).
- 10 Vgl. Anne Higonett: „Afterword: The Social Life of Provenance“, in: Gail Feigenbaum/Inge Reist (Hrsg.): *Provenance: An Alternate History of Art* (Los Angeles: Getty Publications 2012), 195–209; vgl. hierzu auch: Werner Gephart: „Das Kunstrecht und die Rechtskünste: Zu Kunst, Provenienz und Recht im Lichte des *Law-as-Culture-Paradigmas*“ (Working Paper, Bonn, Juni 2016), 9 <<http://www.recht-als-kultur.de/de/publikationen/papers/>>, abgerufen am 12.4.2019.
- 11 Vgl. zu Beltracchi: Henry Keazor: *Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung* (Darmstadt: Theiss Verlag 2015), 233–246; Stefan Koldehoff/Tobias Timm: *Falsche Bilder – Echtes Geld: Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente* (Köln: Kiepenheuer & Witsch 2013), bes. 32–40; Ulli Seegers: „(De)Konstruktionen von Geschichte: Die Bedeutung der Provenienz für die Identität von Sammlungsobjekten“, in: G. Ulrich Großmann/Petra Krutisch (Hrsg.): *The Challenge of the Object/Die Herausforderung des Objekts: 33rd Congress of the International Committee of the History of Art/33. Internationaler Kunsthistoriker-Kongress Nürnberg, 15.–20. Juli 2012, Congress Proceedings – Part 2* (Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums 2013), 646–649, hier 648; sowie jüngst aus juristischer Perspektive: Thomas Dreier: *Bild und Recht: Versuch einer programmatischen Grundlegung* (Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft 2019) [Bild und Recht – Studien zur Regulierung des Visuellen, Bd. 1], 338–351.
- 12 Vgl. Gilbert Lupfer: „Provenienzforschung und ihre Parameter: Politik, Recht, Moral und Wissenschaft“, in: Ulrich Krempel/Wilhelm Krull/Adelheid Wessler (Hrsg.): *Erblickt, verpackt und mitgenommen – Herkunft der Dinge im Museum: Provenienzforschung im Spiegel der Zeit* (Hannover: Artnetwork 2012), 41–48, hier 42. Vgl. zur Forschungsgeschichte auch: id.: „Provenienzforschung und Kunstgeschichte: Spannungen und Perspektiven“, in: G. Ulrich Großmann/Petra Krutisch (Hrsg.): *The Challenge of the Object/Die Herausforderung des Objekts: 33rd Congress of the International Committee of the History of Art/33. Internationaler Kunsthistoriker-Kongress Nürnberg, 15.–20. Juli 2012, Congress Proceedings – Part 4* (Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums 2013), 1385–1387.
- 13 Vgl. Marion Giebel: *Marcus Tullius Cicero* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, überarbeitete Neuausgabe 2013), 37f. Vgl. zur historischen Perspektive: Bénédicte Savoy: „An Bildern schleppt ihr hin und her...: Restitutionen und Emotionen in historischer Perspektive“, in: Stefan Koldehoff/Gilbert Lupfer/Martin Roth (Hrsg.), *Kunst-Transfers: Thesen und Visionen zur Restitution von Kunstwerken. Tagung am 2. Oktober 2008 im Residenzschloss Dresden* (München und Berlin: Deutscher Kunstverlag 2009), 85–102 (dort weitere Literatur).
- 14 Vgl. zuletzt Ludwig von Pufendorf (Hrsg.): *Erworben Besessen Veratan: Dokumentation zur Restitution von Ernst Ludwig Kirchners „Berliner Straßenszene“* (Bielefeld: Kerber Verlag 2018).
- 15 Stand: 8. März 2019; Vgl. <<https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/Forschungsfoerderung/Projektstatistiken/Index.html?sessionId=639D30D39F2B1483B7EDF591270F6D62.m7>>, abgerufen am 8.3.2019.
- 16 <<https://www.preussischer-kulturbesitz.de/newsroom/dossiers-und-nachrichten/dossiers/magazin-ns-raubkunst/fair-und-gerecht.html>>, abgerufen am 8.3.2019. Vgl. zu Bilanz, Bedarf und Perspektiven der Provenienzforschung in Bezug auf NS-Raubkunst in Bayern jüngst Bernhard Maaß: „Provenienzforschung heute: Die Vielfalt eines Bundeslandes“, in: id. (Hrsg.): *Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Jahresbericht 2018* (München: Bayerische Staatsgemäldesammlungen 2019), 138–145. Neben der Printausgabe auch online verfügbar: <https://pinakotheek-cdn.ams3.cdn.digitaloceanspaces.com/BStGS_Jahresbericht_18_DS.pdf>, abgerufen am 12.4.2019.

- 17 Vgl. hierzu Kornelia von Berswordt-Wallrabe: „Entzug von Kunst und Kulturgut in der DDR“, in: Krempel/Krull/Wessler: *Erblickt, verpackt und mitgenommen* [wie Anm. 12], 119–136.
- 18 Jürgen Zimmerer: „Kulturgut aus der Kolonialzeit – ein schwieriges Erbe?“, in: *Museumskunde* 80, Nr. 2 (2015), 22–25, hier 22. Thema des Heftes ist *Die Biografie der Objekte: Provenienzforschung weiter denken*.
- 19 <http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_fr.pdf>, abgerufen am 8.3.2019. Eine deutsche Übersetzung mit dem Titel „Die Rückgabe des afrikanischen Kulturerbes“ kündigte der Berliner Matthes & Seitz Verlag für Mai 2019 an. Vgl. zu diesem Thema: *Leitfaden zum Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten* (Berlin: Deutscher Museumsbund e. V. 2018) <<https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2018/05/dmb-leitfaden-kolonialismus.pdf>>, abgerufen am 18.3.2019; Larissa Förster/ Iris Edenheiser/Sarah Fründt/Heike Hartmann (Hrsg.): *Provenienzforschung zu ethnografischen Sammlungen der Kolonialzeit: Positionen in der aktuellen Debatte* (Berlin: Arbeitsgruppe Museum der Deutschen Gesellschaft für Sozial- und Kulturanthropologie 2018) <<https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/19769>>, abgerufen am 18.3.2019.
- 20 Vgl. Ulrike Saß/Christoph Zuschlag: „Aus- und Weiterbildung“, in: Deutsches Zentrum Kulturgutverluste et al. (Hrsg.): *Leitfaden Provenienzforschung* [im Erscheinen]; Christoph Zuschlag: „Globale Perspektive: Über Aus- und Weiterbildungsmöglichkeiten im Bereich Provenienzforschung“, *Kunstzeitung*, Ausg. 240 (2016), 4.
- 21 Vgl. zur Gründung der Bonner „Forschungsstelle Provenienzforschung, Kunst- und Kulturgutschutzrecht“ im Oktober 2018: <<https://www.khi.uni-bonn.de/de/forschung/forschungsstelle-provenienzforschung-kunst-und-kulturgutschutzrecht>>, abgerufen am 8.3.2019. Der Bonner Masterstudiengang „Provenienzforschung und Geschichte des Sammelns“ startet zum Wintersemester 2019/20.
- 22 <<https://arthist.net/archive/20063>>, abgerufen am 8.3.2019.
- 23 <<https://arthist.net/archive/20257>>, abgerufen am 8.3.2019.
- 24 <<https://www.bundesregierung.de/resource/blob/975226/847984/5b8bc23590d4cb2892b31c987ad672b7/2018-03-14-koalitionsvertrags-data.pdf?download=1>>, abgerufen am 8.3.2019. Vgl. auch die Antwort der Bundesregierung vom 13. Dezember 2018 auf die Große Anfrage der AfD-Fraktion im Deutschen Bundestag zum Thema „Aufarbeitung der Provenienzen von Kulturgut aus kolonialem Erbe in Museen und Sammlungen“ (Drucksache 19/6539 des Deutschen Bundestages: <<http://dip21.bundestag.de/dip21/btd/19/065/1906539.pdf>>, abgerufen am 8.3.2019). Vgl. ferner die „Ersten Eckpunkte zum Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten der Staatsministerin des Bundes für Kultur und Medien, der Staatsministerin im Auswärtigen Amt für internationale Kulturpolitik, der Kulturministerinnen und Kulturminister der Länder und der kommunalen Spitzenverbände“ vom 13.03.2019, abrufbar unter: <<https://www.kmk.org/aktuelles/artikelansicht/eckpunkte-zum-umgang-mit-sammlungsgut-aus-kolonialen-kontexten.html>>, abgerufen am 23.5.2019.
- 25 Vgl. <<https://www.br.de/themen/kultur/humboldt-forum-koloniale-raubkunst-100.html>>, abgerufen am 8.3.2019.
- 26 Valentine von Fellenberg/Harald Schoen: „Externe Impulse und interne Imperative: Zur Bedeutung von Provenienzforschung und Kulturgutschutz in Deutschland für die Kunstgeschichte“, *Kunstchronik* 69 (2016), 322–327. Das folgende Zitat auf S. 327.
- 27 Bénédicte Savoy: *Die Provenienz der Kultur: Von der Trauer des Verlusts zum universalen Menschheitserbe* (Berlin: Matthes & Seitz 2018), 33.
- 28 Gail Feigenbaum/Inge Reist: „Introduction“, in: eaed.: *Provenance: An Alternate History of Art* [wie Anm. 10], VIII.
- 29 Savoy: *Die Provenienz der Kultur* [wie Anm. 27], 54.
- 30 Ibid., 56f.
- 31 Vgl. Matthias Weller: „20 Jahre ‚Washington Principles‘. Zeit für ein Restatement of Restitution Principles?“, in: Peter Mosimann/Beat Schönenberger (Hrsg.): *Kunst & Recht 2018 / Art & Law 2018* (Bern: Stämpfli Verlag 2018), 83–96; id.: „20 Jahre Washington Principles: Für eine Grammatik der Restitutionsgründe“, *Bulletin Kunst & Recht*, Nr. 2 (2018)–1 (2019), 34–42.
- 32 Vgl. Antoinette Maget Dominicé: „Erinnerungsdimension: Kulturgüter im kollektiven Gedächtnis“, Vortrag auf dem XXXV. Deutschen Kunsthistorikertag in Göttingen am 30. März 2019 innerhalb der von Ulrike Saß und Christoph Zuschlag geleiteten Sektion „Provenienzen der Dinge: Zur Rezeption von Objektbiografien“. Die Publikation der Vorträge dieser Sektion befindet sich in Vorbereitung.

