

Provenienzforschung: eine Wissenschaftspraxis in der Diskussion

Interdisziplinäres Online-Symposium

Donnerstag und Freitag, 3. / 4. Juni 2021

Konzept und Organisation

Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA)

PD Dr. Roger Fayet, Direktor

lic. phil. Regula Krähenbühl, Leiterin Wissenschaftsforum

Schweizerischer Arbeitskreis Provenienzforschung

lic. phil. Joachim Sieber, Vorstandspräsident

Finanzielle Unterstützung

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften SAGW

Schweizerischer Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung SNF

Freitag, 4. Juni 2021

Keynote 2

Moderation: Gudrun Föttinger, Dr. phil., Leiterin Sammlungen, Bernisches Historisches Museum; Projektsteuerung des Provenienzforschungsprojekts «Spuren kolonialer Provenienz» / Vorstandsmitglied Schweizerischer Arbeitskreis Provenienzforschung

Provenienzforschung – Restitution – Erinnerungskultur

Christoph Zuschlag, Prof. Dr.

Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Proessur für Kunstgeschichte der Moderne und der Gegenwart (19.–21. Jh.) mit Schwerpunkt Provenienzforschung / Geschichte des Sammelns, Kunsthistorisches Institut, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn

Abstract

Wie funktioniert das kollektive Gedächtnis? Das war das Lebensthema von Maurice Halbwachs. Im Nachlass des am 16. März 1945 im KZ Buchenwald ermordeten französischen Soziologen und Schülers von Émile Durkheim tauchte ein unvollendetes Manuskript auf, das 1950 unter dem Titel «La Mémoire collective» und 1967 in deutscher Übersetzung erschien. Darin findet sich u. a. der für die Themen historische Erinnerung und Restitution grundsätzlich bedenkenswerte Satz: «Wir haben es oft wiederholt: die Erinnerung ist in sehr weitem Masse eine Rekonstruktion der Vergangenheit mit Hilfe von der Gegenwart entliehenen Gegebenheiten und wird im Übrigen durch andere, zu früheren Zeiten unternommene Rekonstruktionen vorbereitet, aus denen das Bild von ehemals schon recht verändert hervorgegangen ist.» Unsere Erinnerung an die Verbrechen während des Kolonialismus ist nicht trennbar von unseren Erinnerungen an die Verbrechen während des Nationalsozialismus. Die Erforschung von Objektbiografien, um hier nur einen Aspekt der Provenienzforschung herauszustellen, erschliesst somit auch einen Zugang zu Opferbiografien.

In meinem Vortrag möchte ich die These vorstellen, dass die politisch motivierte Provenienzforschung (seit der Washingtoner Konferenz 1998) und insbesondere der aktuelle Diskurs um den Umgang mit Kulturgütern aus kolonialen Kontexten (Humboldt-Forum Berlin, Sarr / Savoy-Bericht 2018) dazu geführt haben, dass Provenienzforschung und Restitution in der öffentlichen Wahrnehmung gleichsam miteinander verschmolzen sind. Das halte ich für eine fatale Verengung, weil es den Blick auf die Breite der Erkenntnisdimensionen der Provenienzforschung verstellt. Zweifellos ist Provenienzforschung die Grundlage von Restitutionsdebatten, aber sie erschöpft sich nicht darin!

Nach einem kurzen historischen Abriss zur Geschichte der Provenienzforschung möchte ich ihre Funktion im Hinblick auf NS-Raubgut und koloniale Kulturgüter skizzieren, um dann verschiedene Erkenntnisdimensionen der Provenienzforschung vorzustellen. Einen Schwerpunkt möchte ich dabei auf die geschichts- und erinnerungskulturellen Dimensionen legen, die in meinen Augen noch nicht hinreichend erforscht sind. Es erscheint mir methodisch vielversprechend, zu untersuchen, wie das Konzept des «Erinnerungsortes» (*lieu de mémoire*) von Pierre Nora sowie die eingangs erwähnten Forschungen von Maurice Halbwachs zum kollektiven Gedächtnis und jene von Aleida und Jan Assmann zum kulturellen Gedächtnis sowohl für die Provenienzforschung als auch für die Restitutionsdebatten fruchtbar gemacht werden können.

Zur Person

Christoph Zuschlag (Jg. 1964): Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und Archäologie in Heidelberg und Wien. Grund- und Promotionsförderung durch die Studienstiftung des dt. Volkes. 1991 Promotion. 1991–1998 Assistenz am Kunsthistorischen Institut der Universität Heidelberg. 1998–2001 Habilitationsstipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft. 2002 Habilitation. 2003–2006 wiss. Mitarbeiter an der Forschungsstelle «Entartete Kunst» am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin. 2007 Rufe auf W3-Professuren an der Universität Hildesheim (abgelehnt) und an der Universität Koblenz-Landau (angenommen). Dort bis 2018 Professor für Kunstgeschichte und Kunstvermittlung. Seit 2018 Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Professur für Kunstgeschichte der Moderne und der Gegenwart (19.–21. Jahrhundert) mit Schwerpunkt Provenienzforschung / Geschichte des Sammelns am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn.

Fallstudien II

Moderation: Gudrun Föttinger, Dr. phil., Leiterin Sammlungen, Bernisches Historisches Museum: Projektsteuerung des Provenienzforschungsprojekts «Spuren kolonialer Provenienz» / Vorstandsmitglied Schweizerischer Arbeitskreis Provenienzforschung

Hans Himmelheber als Ethnologe und Sammler: Wissensproduktion und Erwerbskontexte in der Côte d'Ivoire (1930er bis 1970er Jahre)

Esther Tisa Francini, lic. phil.

Leiterin Provenienzforschung und Schriftenarchiv, Museum Rietberg, Zürich

Abstract

Hans Himmelheber (1908–2003) entwickelte ab Ende der 1920er Jahre ein Interesse für die Kunst Afrikas, hervorgerufen durch den Handel mit afrikanischen Artefakten in Paris. Nach seinem Studium der Ethnologie führte er zwischen 1933 und 1975 neun längere Forschungsreisen in die Côte d'Ivoire

durch. Seine Promotion *Negerkünstler* (1935), sein Opus Magnum *Negerkunst und Negerkünstler* (1960), seine zahlreichen Vorträge und auch populärwissenschaftlichen Veröffentlichungen trugen wesentlich zu einer Kunstgeschichte Afrikas bei. Himmelheber war auf der Suche nach Künstlerpersönlichkeiten in Afrika und sammelte, um seine Forschung finanzieren zu können (Oberhofer 2019).*

In der Provenienzforschung zu Werken der Kunst Afrikas stehen die kolonialen und postkolonialen Erwerbkontexte im Herkunftsland im Zentrum des aktuellen wissenschaftlichen und politischen Interesses. Dabei spricht man von kooperativer, postkolonialer oder multilokaler Provenienzforschung und strebt damit ein gemeinsames Forschen und eine Erinnerungsarbeit in und mit den Herkunftsländern der Objekte an, eine integrierte Geschichte, die unterschiedliche Narrative und Perspektive aushandelt. Während militärische Plünderungen zwar schon länger von den Herkunftsländern zurückgefordert werden (Savoy 2021) und als koloniale Raubkunst gelten, werden seit kurzem auch Ankäufe von wissenschaftlichen Expeditionen in den Blick genommen (Sarr / Savoy 2018, Förster et al. 2018, Grimme 2020 und Schorch 2020).

Das umfangreiche Archiv – damit sind Schriften, Fotografien und Objekte gemeint – von Hans Himmelheber im Museum Rietberg eignet sich besonders gut für eine Mikrogeschichte der Erwerbungen, aber auch für die Rekonstruktion seines wissenschaftlichen Arbeitens. Zudem verbrachte er in der Côte d'Ivoire die meiste Zeit seiner Forschung und unterhielt vertrauensvolle Beziehungen zu einzelnen Akteuren wie Künstlern oder Konservatoren, aber auch Kolonialgouverneuren und Ministern, so dass man sein Schaffen in diesem Land besonders gut über einen längeren Zeitraum hinweg untersuchen kann. Es soll geprüft werden, inwiefern eine Typologisierung der Erwerbungen für die Provenienzforschung aufschlussreich sein kann und die Frage nach Kunden, Erwerbzweck und Wissenskontext eine Rolle bei der Beurteilung von Erwerbungen spielt.

* Die Forschungen zu Hans Himmelheber finden im Rahmen eines SNF-Projektes der Universität und des Museums Rietberg statt (2018-2022), geleitet von Dr. Michaela Oberhofer (Museum Rietberg) und Prof. Dr. Gesine Krüger (Universität Zürich)

Zur Person

Esther Tisa Francini hat Geschichte und Romanistik in Zürich und Paris studiert. Ihr erstes Forschungsprojekt befasste sich im Rahmen der Unabhängigen Expertenkommission Schweiz Zweiter Weltkrieg (UEK) mit der Geschichte des internationalen Kunstmarkts in den 1930er- und 1940er-Jahren und mit der Frage der nationalsozialistischen Raubkunst in der Schweiz. In der Folge hat sie sich auf Provenienzforschung spezialisiert und zahlreiche Publikationen zur Geschichte des Kunstmarkts wie auch von Museen, Sammlungen oder einzelner Werken verfasst. Seit 2008 widmet sie sich der Provenienzforschung in der Sammlung des Museums Rietberg, seit 2013 in leitender Funktion. Sie hat ein Schriftenarchiv im Museum aufgebaut, Ausstellungen zu Themen ausgehend von der Sammlungsgeschichte und der Provenienzforschung kuratiert und sich mit Objektbiografien und den vielfältigen Erwerbkontexten ebenso auseinandergesetzt wie mit der Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte.

Seit 2001 ist sie Mitglied im Internationalen Arbeitskreis Provenienzforschung e. V. Aktuell arbeitet sie an einer weiteren Ausstellung zur Sammlungsgeschichte, leitet zwei vom Bundesamt für Kultur mitfinanzierte Forschungsprojekte (zu Kunstwerken aus dem Königtum Benin und zur chinesischen Malerei) und ist Teil des interdisziplinären Forschungsprojekts (2018–2022) «Hans Himmelheber – Kunst Afrikas und verschränkte Wissensproduktion».

Le panorama de Rio d'Emil Bauch (1873), dédié à l'empereur du Brésil et James-Ferdinand de Pury, fondateur du Musée d'ethnographie de Neuchâtel (MEN 1904)

Sylvie Doriot Galofaro, Dr. phil.

Historienne de l'art, historienne et ethnologue indépendante, Crans-Montana

Abstract

Une chromolithographie intitulée Panorama d'une ville du Nord-Est brésilien retrouvée dans les caves de la villa par Emilio Bauch, imprimée par Conrad Grefe à Vienne et dédiée à « Sua Majestade O Imperador do Brazil O Sehnor Don Pedro II » de grand format (72 cm x 272 cm), datée de 1873, a-t-elle été achetée par James-Ferdinand de Pury (1823-1902), négociant au Brésil ? Ou a-t-elle été commanditée par le généreux donateur qui lègue par testament en 1902 sa villa à la Ville de Neuchâtel pour y installer le « Musée ethnographique » (MEN). D'abord imprécisément identifié, ce long panorama interroge. Nous avons pu y reconnaître une vue de Rio où James-Ferdinand de Pury a une filiale pour sa fabrique de tabac. L'origine de cette fabrique de tabac à priser, Fabrica Imperial de Rapé Arêta Preta, est due à son oncle Auguste-Frédéric de Meuron (1789-1852), dit de Bahia, qui la fait inscrire au nom de son neveu, le 10 août 1843 à Rio. Ce fait est consigné dans un livre cité comme étant l'une des plus vieilles archives conservées à la Bibliothèque Nationale de Rio.

Ce symposium international nous permet d'orienter nos recherches vers la provenance de ce grand panorama, inspiré probablement de photographies encore à identifier. Qui en est le photographe ? A quelle fin James-Ferdinand de Pury a-t-il ramené ce panorama à Neuchâtel, retrouvé dans la cave de sa villa ? Ou l'a-t-il fait venir de Vienne où il a été imprimé ? Le lithographe Conrad Grefe (1823-1907), y possédait l'installation nécessaire. Le peintre d'origine de Hambourg, Emil Bauch (1823-1890) et James-Ferdinand de Pury, se connaissaient-ils ? Tous les deux ont été nommés Chevalier de l'Ordre de la Rose du Brésil tropical des mains de l'empereur Dom Pedro II, de Pury en 1868 et Bauch en 1872, un an avant la réalisation de cette œuvre, dédiée au souverain brésilien. Nous en avons retrouvé une autre version à Rio portant la même dédicace. A noter que Dom Pedro II, un empereur ami des arts et scientifique, a aboli l'esclavage en 1888. Ce geste lui coûtera d'ailleurs le trône. Le Brésil est le dernier pays à le faire. Le contexte du Brésil colonial et impérial dans lequel ce panorama a été élaboré sera examiné.

Cette étude de cas nous met au défi de remonter le cours de l'histoire de cette œuvre jusqu'à son commanditaire ou à son acheteur que nous supposons être James-Ferdinand de Pury. Ou serait-ce par l'intermédiaire de son oncle Auguste-Frédéric de Meuron ou quelqu'un d'autre ? Notre article paru dans la revue *Passé Simple* « Un Neuchâtelois fait carrière au Brésil », (février 2020, no 52), nous a ouvert d'autres perspectives de recherche entre la Suisse et le Brésil car à Rio ce panorama a également fait parler de lui en 2009 et en 2017. Des « interactions entre la recherche de provenance et la perception institutionnelle » seront susceptibles d'orienter les échanges autour des différentes versions de ces panoramas conservés à Neuchâtel et au Brésil.

Zur Person

Sylvie Doriot Galofaro est historienne de l'art, historienne et ethnologue indépendante tout en poursuivant une carrière dans l'enseignement à Crans-Montana. Elle a publié sa thèse de doctorat sous la direction du professeur Philippe Kaenel à l'Université de Lausanne *Une histoire culturelle de Crans-Montana (1896-2016). Paysages, arts visuels, architecture, littérature et cinéma en Valais*, (éditions Alphil, 2017) qu'elle a commencée vingt ans après avoir soutenu son mémoire en ethnologie sur les Ecoles de samba à Rio et le centenaire de l'Abolition de l'esclavage (1988). Avec cette nouvelle recherche sur le Brésil, elle renoue avec son objet d'étude comme étudiante à l'Institut et au Musée d'ethnographie de Neuchâtel.

Moderation: Regula Krähenbühl, lic. phil., Leiterin Wissenschaftsforum, SIK-ISEA

Ein kontroverser Restitutionsfall: Der Glaspokal aus der Sammlung List im Museumsberg Flensburg

Madeleine Städtler, M.A.

Provenienzforschung, Museumsberg Flensburg

Abstract



Neun Museen in Deutschland, alle im Besitz von Objekten aus der Sammlung List, erhielten 2012 die Rückgabeforderung einer Rechtsanwaltskanzlei im Auftrag der Erbgemeinschaft. Der Magdeburger Chemiker Dr. Adolf List (1861–1938) war Gründer der ersten Süsstofffabrik und besass eine der wichtigsten Kunstgewerbesammlungen in Deutschland. Aufgrund seiner jüdischen Abstammung schied er 1937 aus seiner Firma aus, er starb im folgenden Jahr. Daraufhin liess seine Witwe die mit einer Million Reichsmark bewertete Sammlung bei dem Auktionshaus Hans W. Lange in Berlin versteigern. Aus dieser Auktion erwarb das Flensburger Kunstgewerbemuseum (heute Museumsberg) einen Glaspokal aus dem 18. Jahrhundert für seine Sammlung.

Aufgrund der 2012 von der Anwaltskanzlei erbrachten Unterlagen einigte sich die Stadt Flensburg mit den Vertretern der Erbgemeinschaft aussergerichtlich auf eine Rückgabe. Der Glaspokal wurde 2013 restituiert und erzielte 2014 bei Sotheby's London umgerechnet 14'000 Euro. Im Gegensatz zum Museumberg fand am

Bremer Focke-Museum, das 1939 vier Objekte für die Sammlung ersteigert hatte, anlässlich der Restitutionsforderung ein vom Deutschen Zentrum Kulturgutverluste gefördertes Projekt zur Provenienzforschung statt. Die Recherchen zu den Umständen des Verkaufs konnten keinen NS-verfolgungsbedingten Entzug feststellen, der eine faire und gerechte Lösung nach den «Washingtoner Prinzipien» bedingt hätte. Im Zuge der 2019 im Museumsberg Flensburg gezeigten Provenienzausstellung «Wem gehört die Kunst?» (2019) wurde die aus heutiger Sicht nicht notwendige Restitution aufgearbeitet und einem breiten Publikum transparent dargestellt. Der offene Umgang des Museums sowie die Neubewertung des Falles sollen im Rahmen des Vortrags erläutert werden.

Zur Person

Madeleine Städtler M.A. ist seit 2017 am Museumsberg Flensburg tätig, zunächst als Volontärin und seit 2018 als Provenienzforscherin. Seitdem kuratierte sie die Ausstellungen «Erich Heckel. Die Schenkung», «aus neu mach alt. HistoRetroShabbyIsmus» und «Wem gehört die Kunst?». In ihrem aktuellen Projekt untersucht sie die Zugänge der Flensburger Sammlung nach 1945 auf NS-verfolgungsbedingt entzogenes Kulturgut.

Die Suche nach dem Gemälde *Der Bauernadvokat* (1618) von Pieter Brueghel d. J.

Nora Jaeger, M.A.

Doktorandin / wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Moderne und der Gegenwart (19.–21. Jh.) mit Schwerpunkt Provenienzforschung / Geschichte des Sammelns, Kunsthistorisches Institut, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn

Abstract

Meine Ausgangsthese lautet, dass die Biografie des Kunstwerkes *Der Bauernadvokat* (1618) von Pieter Brueghel dem Jüngeren bedeutend ist für das Selbstverständnis der Ludwigshafener (Museums-)Geschichte. Es geht um die Ankaufspolitik der Städtischen Kunstsammlung in Ludwigshafen am Rhein während des Zweiten Weltkriegs, speziell um die Provenienz des Kunstwerkes *Der Bauernadvokat* von Pieter Brueghel dem Jüngeren und das kohärente – bis heute –, für die Stadt mysteriöse Verschwinden des Kunstwerkes.

Am 28. April 1979 wird nach vierjähriger Bauzeit das Wilhelm-Hack-Museum in Ludwigshafen am Rhein feierlich eröffnet. Bis zu diesem Zeitpunkt ist kaum bekannt, dass die Stadt am Rhein über eine eigene Sammlung verfügt, die im 20. Jahrhundert durch systematische Ankäufe von einer Artothek zu einer Kunstsammlung gewachsen ist. Mit Beginn des Zweiten Weltkrieges wird der pfälzische Künstler Willy Weber (1895–1959) von der jungen Industriestadt beauftragt, die Sammlung während der Kriegsdauer zu schützen und durch Neuankäufe auszubauen. Vorzugsweise kauft Weber Kunstwerke von regionalen Künstlerinnen und Künstlern an. Ungewöhnlich ist sein im Mai 1943 getätigter Erwerb eines Gemäldes *Der Bauernadvokat* von Pieter Brueghel dem Jüngeren. Mithilfe von «Mittelsmännern» erwirbt Willy Weber das Kunstwerk von dem jüdischen Kunstsammler Wilhelm Mautner (1889–1944). Im Herbst 1944 verlässt das Gemälde Ludwigshafen, denn auf Anordnung der NS-Funktionäre wird das Kunstwerk in das nahegelegene Salzbergwerk in Heilbronn ausgelagert. Damit ist das Gemälde nur etwas mehr als ein Jahr im Besitz der Stadt – ein sehr kurzer Zeitraum und dennoch halten sich die Mythen zum Brueghel im Museum. Nach Kriegsende beschlagnahmten die Amerikaner das Werk Brueghels und bringen es in den Central Collecting Point Wiesbaden. 1947 gelangt das Gemälde in den Stichting Nederlands Kunstbezit und 1985 in den Rijksdienst Beeldende Kunst, wo es von 1991 bis 2010 als Leihgabe im Bonnefantenmuseum in Maastricht hängt. 2010 wird das Gemälde an die Erben Mautners restituiert und im Juli 2011 bei Sotheby's versteigert.

Auf der Suche nach dem Kunstwerk soll nicht nur die Herkunft, also vor allem die Rekonstruktion des im Jahr 1943 getätigten Ankaufs, sondern auch der Verbleib weitestgehend nachgezeichnet werden: Was für methodische Herausforderungen stellen sich bei der Untersuchung? Denn dieser ungeklärte Fall unterscheidet sich von der Erforschung von Museumsbeständen vor allem insofern, als dass das Kunstwerk weder im Bestand noch der Forschung direkt zugänglich ist.

Zur Person

2010–2014 Bachelorstudium der Kunstgeschichte sowie Klassischen und Frühchristlichen Archäologie an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, 2015–2018 Masterstudium der Kunstgeschichte an der Ruhr-Universität Bochum, Abschlussarbeit mit dem Thema «Der Industriemaler Heinrich Kley (1863–1945) im Nationalsozialismus». 2017–2018 studentische Mitarbeiterin als Unterstützung der Kuratorin, Bundeskunsthalle, Bonn, an den Ausstellungen «Marina Abramović. The Cleaner», «The Playground Project Outdoor» und ««Deutschland ist keine Insel». Sammlung der zeitgenössischen Kunst der Bundesrepublik Deutschland. Ankäufe 2012–2016». 2018–2019 Kunstvermittlerin im Rahmen der Ausstellung «Bestandsaufnahme Gurlitt. Ein Kunsthändler im Nationalsozialismus», Gropius Bau, Berlin. 2018–2020 wissenschaftliche Volontärin im kuratorischen Bereich, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein; seit 04/2020 Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Bonn am Lehrstuhl von Herrn Prof. Dr. Zuschlag, Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Professur für Kunstgeschichte der Moderne und der Gegenwart (19.–21. Jh.) mit Schwerpunkt Provenienzforschung / Geschichte des Sammelns.

Provenienzforschung und institutionelles Selbstverständnis

Moderation: Thomas Schmutz, Dr. phil., Geschäftsführer, Lange & Schmutz Provenienzrecherchen GmbH

Die Provenienzforschung als Motor der Erforschung der Museumsgeschichte im Nationalsozialismus und der Identitätsbildung am Beispiel des Kunstmuseum Stuttgart

Kai Artinger, Dr. phil.

Provenienzforschung, Stiftung Kunstmuseum Stuttgart gGmbH

Abstract

Bis heute ist die Geschichte vieler deutscher (Kunst-)Museen im NS nicht untersucht worden. Eine Hinwendung zu diesem Thema erfolgte in den vergangenen Jahren im Zuge der verstärkten Aufarbeitung der Institutionengeschichte wie die der Museen, der kunsthistorischen Institute und des Fachs Kunstgeschichte im NS sowie der Provenienzforschung, die die Erforschung der Sammlungskontexte von Museen notwendig einschliesst. Insbesondere aber die Provenienzforschung kann ein Anstoss für die Museumsgeschichte im Nationalsozialismus sein, und ihre Ergebnisse können das institutionelle Selbstverständnis einschneidend verändern. Ein gutes Beispiel dafür ist das Provenienzforschungsprojekt des Kunstmuseum Stuttgart, das zur Neuschreibung der Geschichte des Hauses und zu einer Neubewertung der NS-Kunst- und Museumspolitik der Stadt Stuttgart im «Dritten Reich» führte.

Im Januar 2020 schloss der Provenienzforscher Kai Artinger nach zwei Jahren den ersten Teil des Provenienzforschungsprojekts des Kunstmuseum Stuttgart mit der von ihm kuratierten Ausstellung «Das Kunstmuseum Stuttgart im Nationalsozialismus» (1.2.–31.10.2020) und einer wissenschaftlichen Monografie zum Thema ab. Untersucht worden waren die Erwerbungen für die Gemäldesammlung der Stadt Stuttgart im Zeitraum 1933–1945 und ab 1945. Neben drei Restititionen 2019 und 2020 im Rahmen von gerechten und fairen Lösungen, u. a. an eine jüdische Erbegemeinschaft in Israel und den USA sowie eine Erbegemeinschaft in Rumänien, trugen die Forschungen dazu bei, die Gründungsgeschichte des Kunstmuseum Stuttgart neu zu schreiben. Denn bis dahin war die NS-

Geschichte des international bekannten Kunstmuseums unbekannt gewesen. Die städtische Kunstsammlung wurde 1924 mit einer italienischen Stiftung gegründet. Das Fundament für ein städtisches Kunstmuseum legten die Nationalsozialisten mit ihrer Kunst- und Kulturpolitik.

Die in dem Stuttgarter Provenienzforschungsprojekt erarbeiteten Ergebnisse haben gezeigt, wie die Nationalsozialisten ab 1933 an die Realisierung ihres Traums eines Museums «schwäbischer» Kunst gingen, dass sie dies auf der Grundlage ihrer Kultur- und Museumspolitik taten, und dass sich ihre Sammlungs- und Ankaufspolitik bis heute auf die Arbeit des Provenienzforschers auswirkt. Die aktuellen Forschungserkenntnisse aus dem zweiten Teil des Projekts, der Untersuchung des grafischen Bestands, reichen noch weiter, sie belegen, wie sehr der NS die Geburtsstunde einer völkischen Sammlung war, die die Erwartungen an die Kunst im «Dritten Reich» widerspiegelte und der Propaganda diente. Vor dem Hintergrund seiner Erkenntnisse aus verschiedenen Provenienzforschungsprojekten entdeckte Artinger in der Entwicklungsgeschichte der Städtischen Galerie Stuttgart, dem Vorläufer des Kunstmuseum Stuttgart, Parallelen zur NS-Kunst- und Kulturverwaltung anderer deutscher Städte und «Muster» in der nationalsozialistischen Museums- und Kulturpolitik.

Der Konferenzbeitrag stellt 1. die Ergebnisse des Provenienzforschungsprojekts im Kunstmuseum Stuttgart in Bezug auf den Aspekt «Provenienzforschung und Institutionengeschichte im NS» vor; 2. die Konsequenzen, die die Forschung für das institutionelle Selbstverständnis des Kunstmuseum Stuttgart hat; 3. die Chancen, die sich aus der Provenienzforschung für die Museums- und Institutionengeschichte im NS ergeben (können). Denn eine Erkenntnis, die der Autor aus der bisherigen Provenienzforschung gezogen hat, ist, dass in den meisten Projekten der Untersuchung der historischen Kontexte, der Institutionengeschichte, zu wenig Platz eingeräumt wird aus Gründen der zeitlichen Befristung der Projekte, der Vielzahl der zu untersuchenden Objekte usw. Gerade aber die Provenienzforschung ist es, die in vielen Museen die Leiter*innen und Wissenschaftler*innen zum ersten Mal nach 75 Jahren mit dem verdrängten Kapitel der eigenen Institutionengeschichte konfrontiert.

Zur Person

Dr. Kai Artinger ist promovierter Kunsthistoriker, Kulturmanager (M. A.) und Provenienzforscher im Kunstmuseum Stuttgart, wo er seit 2017 das Provenienzforschungsprojekt «Die Erwerbungen für die städtischen Kunstsammlungen Stuttgart 1933–1945 und ab 1945» durchführt. Kurator der Ausstellung «Das Kunstmuseum Stuttgart im Nationalsozialismus. Der Traum vom Museum «schwäbischer» Kunst» (Kunstmuseum Stuttgart 1.2.–31.10.2020) und Autor des Buchs mit gleichlautendem Titel (Köln 2020). In Vorbereitung ist die Publikation des zweiten Teils der Forschungen: «Graphik für die Diktatur. Die Entstehung der Graphischen Sammlung des Kunstmuseum Stuttgart». 2015–2017 Provenienzforschungsprojekt im Leopold-Hoesch-Museum in Düren, ebenda Co-Kurator der Ausstellung «Unsere Werte? Provenienzforschung im Dialog: Leopold-Hoesch-Museum und das Wallraf-Richartz-Museum» (4.12.2016–19.03.2017) und Mitautor der gleich betitelten Publikation (Köln 2018). In Düren zahlreiche Restitutionsen im Rahmen gerechter und fairer Lösungen, die u. a. zum Rückkauf je eines bedeutenden Gemäldes von Karl Schmidt-Rottluff und von Heinrich Campendonk mit der Hilfe des Landes NRW, der Kulturstiftung der Länder, der Ernst Siemens-Kunststiftung und der Stadt Düren führten. 2013–2015 Provenienzforscher für die Kunstsammlungen Chemnitz. Baute 2001 das Museum Günter Grass-Haus / Forum für Literatur und Bildende Kunst in Lübeck mit auf und war über fünf Jahre dessen wissenschaftlicher Leiter. 1998–2001 wissen-

schafflicher Assistent und wissenschaftlicher Mitarbeiter des Deutschen Historischen Museums Berlin. 1995–1997 Postdoktorandenstipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft für das komparatistische Projekt «Agonie und Aufklärung: Krieg und Kunst in Grossbritannien und Deutschland im 1. Weltkrieg»; Aufenthalt in London. 1994 Forschungsprojekt der Koordinierungsstelle der Länder zur Rückführung von Kulturgütern in Bremen.

Les acquisitions du musée du Louvre au prisme de leur provenance

(2 septembre 1939 – 2 septembre 1945)

Emmanuelle Polack, Dr., historienne de l'art

Musée du Louvre, Paris

Abstract

Du 28 septembre 1945 au 4 février 1946, les cimaises du musée du Louvre s'ornèrent des chefs-d'œuvre acquis « depuis le 2 septembre 1939 jusqu'au 8 mai 1945 » par les Musées nationaux. Le visiteur du Louvre, en admirant les nombreuses acquisitions, les legs, et les dons ne pouvait être qu'étonné de ce qui avait été obtenu « *malgré l'Occupation et dans des conditions de travail plus que difficiles, non seulement pour défendre le patrimoine national mais encore pour l'enrichir* »¹.

L'exposition présentée au musée du Louvre témoignait ainsi de ce que le personnel scientifique des Musées nationaux, aux heures les plus sombres, avait poursuivi leur mission en sauvant avec succès les collections publiques de la tourmente, mais également en accroissant le patrimoine national. Les collections publiques du musée du Louvre s'étaient enrichies de pièces remarquables. À titre d'exemple, on pouvait mentionner l'achat en 1939 pour le département des Antiquités Grecques et Romaines d'un marbre² de Paros représentant un torse de femme nue, dont on ne connaissait jusqu'alors qu'un exemplaire connu sous le nom de Vénus de l'Esquilin. Les collections du département des Peintures s'étaient enrichies durant l'Occupation de 141 tableaux entrés par dons, legs ou acquisitions. C'était ainsi l'acquisition en 1942, auprès des descendants du modèle, avec la participation des Amis du Louvre, du célèbre tableau de Charles Le Brun, *Le Chancelier Séguier au cortège de l'entrée de la Reine Marie-Thérèse à Paris*.³ Le portrait équestre du Chancelier Séguier, dont les dimensions étaient exceptionnelles, marquant la période de maturité de Le Brun, était l'un des plus grands chefs-d'œuvre de la peinture française. Les conservateurs pouvaient se targuer d'avoir raflé la mise à la barbe des services allemands qui, s'en nul doute, convoitaient également cette pièce maîtresse.

Passée la délectation du public, restait la question qui nous semble essentielle aujourd'hui de la provenance de certaines œuvres présentées lors de cette exposition : Comment en ces temps cataclysmiques, témoins des pillages de l'armée allemande, des spoliations issues des lois raciales et des persécutions raciales des familles juives, avait-on pu engranger tant de richesses ? Depuis le début de l'année 2020, une vaste enquête est lancée au sein de la direction du Département de la recherche et des collections du musée du Louvre, pour assurer les recherches de provenance des œuvres et objets culturels dont l'origine peut apparaître douteuse.

Cette communication entend dévoiler un pan encore trop méconnu de l'historiographie des musées de France, en général, et du musée du Louvre, en particulier, en questionnant la politique de l'administration des Beaux-Arts et l'histoire des collections en France sous le joug d'un État

collaborationniste. Elle ambitionne également de partager la réception de cette enquête au sein d'une des plus prestigieuses institutions muséales de France.

¹ *Vingt Ans d'acquisitions au Musée du Louvre, 1947-1967*, Orangerie des Tuileries, Paris, du 16 décembre 1967 à mars 1968, p. 3.

² *Aphrodite*, œuvre romaine d'époque impériale (II^e siècle après J.C ?), hauteur 96 cm.

³ *Le Chancelier Séguier*, toile réalisée vers 1655-1657, hauteur 130 cm ; longueur 350 cm.

Zur Person

Emmanuelle Polack, de formation historique et docteure en histoire de l'art, spécialiste du marché de l'art sous l'Occupation et des recherches de provenance des œuvres volées lors de la Seconde Guerre mondiale a été responsable des archives au musée des Monuments français au sein de la Cité de l'architecture et du patrimoine. Elle a été de 2012 à 2017 chercheuse associée à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA). De 2013 à 2015, experte internationale au sein de la Task Force Schwabinger Kunstfund. Elle est auteur de l'ouvrage *Le Marché de l'art sous l'Occupation, 1940 – 1944*, publié aux éditions Tallandier et commissaire de l'exposition éponyme au Mémorial de la Shoah à Paris (20 mars – 3 novembre 2019). Ses recherches ont reçu le Prix Berthe Weill pour la recherche en 2017. Le Prix des Arts de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Bordeaux lui a été décerné en 2019 pour son dernier ouvrage. Elle est depuis janvier 2020 chargée de mission au musée du Louvre.

Die (historische) Verantwortung der Museen heute – eine Erörterung

Joachim Sieber, lic. phil.

Provenienzforschung, Kunsthaus Zürich / Vorstandspräsident Schweizerischer Arbeitskreis

Provenienzforschung

Abstract

1990 verkaufte die Zürcher Kunstgesellschaft für eine Neuerwerbung von Georg Baselitz ein Gemälde Renoirs, das 1943 erworben wurde. Das Werk wurde damals zusammen mit einem weiteren Gemälde desselben Künstlers vom St. Galler Kunsthändler Fritz Nathan angeboten und stammte über den Luzerner Galeristen Theodor Fischer aus dem Pariser Kunsthandel. Nathan bekundet, dass die Werke auf «durchaus rechtmässige Weise aus Frankreich in den Schweizer Kunsthandel gekommen» seien und «keine Stelle der deutschen Besatzungsmacht in Verbindung mit dem Ankauf oder in irgendeiner sonstigen Beziehung gewesen» sei (Sitzungsprotokoll der Sammlungskommission, 06.05.1943 IV.d., darin Erwähnung des Briefs von Fritz Nathan vom 03.05.1943). Die Zitate bezeugen, dass sich die Entscheidungsorgane des Kunsthaus Zürich der schwierigen Situation auf dem Pariser Kunstmarkt 1943 bewusst waren. Doch mag die zurückhaltende Ankaufspolitik des Kunsthaus Zürich aus dem Ausland nicht darüber hinwegtäuschen, dass aus heutiger Sicht umstrittene Erwerbungen getätigt wurden.

In diesem Beitrag sollen die Möglichkeiten aktueller in Museen angesiedelter Provenienzforschung erörtert werden, ebenso wie die Hürden, die sich ihr entgegenstellen. Anhand zweier spezifischer Provenienzbeispiele soll die schrittweise vorangehende historische Aufarbeitung aufgezeigt werden. Denn erst in jüngster Zeit konnte geklärt werden, aus welcher jüdischen Sammlung das 1990

verkaufte Werk stammte – womit sich eine weitere Frage nach der historischen Verantwortung von Museen für bereits wieder verkaufte Werke stellt.

Mit Blick auf Bénédicte Savoys Kritik, dass langjährigen Provenienzforschung für Museen auch ein Mittel der Verzögerungstaktik sein kann, soll zudem die Frage erörtert werden, welche institutionsübergreifenden und internationalen Massnahmen notwendig wären, damit eine schnelle, jedoch wissenschaftlich fundierte Klärung der Provenienzen realisiert werden kann.

Zur Person

Joachim Sieber (Jg. 1985): 2004–2012 Studium der Kunstgeschichte, Politikwissenschaft und Soziologie an der Universität Zürich und in Paris (Université Nanterre, Paris X). 2008–2015 in wechselnden Funktionen bei SIK-ISEA tätig, u. a. als Redaktor und Betreuer des Catalogue raisonné électronique Aloïse und als Datenbankredaktor, 2012–2014 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Lehr- und Forschungsstelle für Theorie und Geschichte der Fotografie am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich, ab 2015 wissenschaftlicher Mitarbeiter der Grafischen Sammlung am Kunsthaus Zürich, ebenda seit 2017 in der Provenienzforschung. 2020 Mitbegründer des Schweizerischen Arbeitskreises Provenienzforschung und seit da Gründungspräsident. Forschungsschwerpunkte: Provenienzforschung, digitale Kunstgeschichte, Fotografiegeschichte, Sozialgeschichte der Kunst sowie Foto-, Kunst und Kulturzeitschriften des 20. Jahrhunderts.

Provenienzforschung sichtbar machen

Moderation: Carolin Lange, Dr. phil., Lange & Schmutz Provenienzrecherchen GmbH

There is no going back. Plundered objects and their alteration in museums

Pascal Griener, Prof. Dr.

Institut d'Histoire de l'Art et de Muséologie, Université de Neuchâtel / Präsident der Gottfried Keller Stiftung

Abstract

Provenance research has almost never taken into account the transformations or even destructions caused by the musealization of artefacts which were plundered by European states in the past. In that sense, there is no going back for artefacts. The word « restitution » is somehow inadequate, because even if these items are being restituted to their original owners, they have been defaced ; what is being returned is an artefact that has undergone some great changes. Objects which were pillaged during the colonial era were often exhibited in museums in a significantly altered state ; yet official institutions for the preservation of cultures propagated the illusion that Museums were a perfect destination for artefacts from all the different parts of the world, because they vouchsafed to preserve the integrity of these documents, for all eternity. I should like to examine some well-known artefacts which were defaced or transformed, or which were exhibited in such a way that it should be seen as a deliberate or an accidental misrepresentation. I propose to define this process as a « transfiguration », and to analyze its complex functioning. No worthy history of collections should ignore the consequences of the violent motion that caused the translocation of objects ; no history of material culture should ignore the complex systems that change all the translocated objects forever. This

transfiguration, as a process, is highly endowed with meaning ; its modalities must be studied in great detail by the historian of collections.

Zur Person

D. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris (1984); Studies in Museology, Ecole du Louvre; D. Phil. University of Oxford (1990) under the supervision of Francis Haskell.

President of the CIHA for Switzerland 1996-2005; Trustee, Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Paris, 1998-2007; Guest Professor at the EHESS, Paris, 2000, at the Collège de France, Paris, 2004, at the Ecole Normale Supérieure, Paris, 2006, Lipsius Visiting professor, University of Leiden, 2014, Visiting Professor, Institute for Advanced Study, University of Strasbourg, 2015 ; Professor at the Musée du Louvre (Chaire du Musée du Louvre), 2017 ; Visiting Professor, Musée Rodin, Paris, 2019-20 ; elected Slade Professor of the History of Art, University of Cambridge for 2023. President of the Stiftung Gottfried Keller, Member, Academia Europaea, and European Academy of Sciences and Arts. Expert in provenance for several museal institutions.

Main publication on Museums during the Nineteenth Century: Pascal Griener, *Pour une histoire du regard : l'expérience du musée au XIX^e siècle*, Paris : Musée du Louvre / Hazan, 2017 (La Chaire du Louvre)

Provenienzforschung ausstellen. Kuratorische Herausforderungen und innovative

Lösungsansätze

Sophie Leschik, M.A.

Deutsches Zentrum Kulturgutverluste, Magdeburg

Abstract

In den letzten Jahren haben sich Ausstellungen zur Provenienzforschung deutlich gehäuft, seit 2004 lassen sich über 100 Einzelausstellungen nachweisen¹. Überwiegend haben diese in Deutschland stattgefunden, vereinzelt aber auch in Frankreich, den Niederlanden, Österreich, der Schweiz, Tschechien, den Vereinigten Staaten, Israel sowie in Luxemburg. Die Jahre 2013 und 2018 stechen quantitativ heraus: Während das Jahr 2013 zahlreiche kleine Präsentationen zu dem Kooperationsprojekt um den Kunsthändler Alfred Flechthelm hervorbrachte (und noch nicht, wie man erwarten würde, zum Kunstfund Gurlitt), nahmen 2018 dreissig kulturgutbewahrende Einrichtungen das zwanzigjährige Jubiläum der Verabschiedung der «Washingtoner Prinzipien» 1998 zum Anlass eines Ausstellungsprojektes². Im Folgenden werden einige Strategien zur Vermittlung von Provenienzforschung an konkreten Beispielen erläutert.

Zentral für die Provenienzrecherche sind die sogenannten Provenienzmerkmale, die sich direkt an einem Objekt finden lassen und Auskunft über seine Herkunft geben. Meist handelt es sich hierbei um Aufkleber, handschriftliche Vermerke oder Ziffern, Etiketten und Stempel auf der Rückseite eines Gemäldes oder einer Grafik. Diese Provenienzmerkmale veranschaulichen sowohl die Arbeit einer ProvenienzforscherIn als auch die jeweilige Objektgeschichte und werden daher gerne in Ausstellungen präsentiert. Man könnte meinen, dass das Thema Provenienz den Fokus auf die Rückseiten von Kunstwerken gelenkt und damit völlig neue Wege der Präsentation eröffnet hat. Exemplarisch seien hierzu «Die Rücken der Bilder» 2004 in der Hamburger Kunsthalle und zehn

Jahre später «Eine Frage der Herkunft» in der Kunsthalle Bremen genannt: Bereits 2004 hat Dr. Ute Haug mit den Gemäldevitrinen die Zweidimensionalität der gezeigten Werke erweitert. 2014 wurden die Gemälde in Bremen fast schon skulptural auf Sockeln präsentiert. An der Ausstattung dieser Ausstellung liess sich auch ablesen, dass der Provenienzforschung zehn Jahre später bereits eine ganz andere Bedeutung beigemessen wurde. Das Zeppelin Museum Friedrichshafen liess 2018 schliesslich Gemälde raummittig über dem Boden schweben («Eigentum verpflichtet»).

Die Vermittlung der Methodik bleibt indes eine besondere Herausforderung. Jasmin Hartmanns Kabinettausstellung «Provenienz Macht Geschichte» 2015 im Wallraf-Richartz-Museum Köln gab BesucherInnen erstmals Gelegenheit, sich selbst an den Schreibtisch zu setzen und eine Kartei durchzublätern, in der einzelne Arbeitsschritte der Forschung erläutert wurden.

Auch die Rekonstruktion historischer Netzwerke des Kunsthandels, von Kunstsammlern und Museumsdirektoren spielen in der Provenienzforschung eine wichtige Rolle und wurden ebenfalls 2018 in Friedrichshafen raumgreifend visualisiert.

Arbeiten zeitgenössischer Künstler zur Thematik können neue Perspektiven eröffnen: die künstlerische Auseinandersetzung erlaubt Multiperspektivität für eine gesamtgesellschaftlich relevante Problematik. Die Künstlerin Maria Eichhorn hat bspw. bereits mehrere Installationen zum NS-Kulturgutraub geschaffen, zuletzt das *Rose Valland Institut* – ein Projekt, das auf einer Arbeit zur documenta XIV aufbaut und mittlerweile an der Universität Bonn angesiedelt ist. Das Museum Berggruen in Berlin lud 2019 den Künstler Raphaël Denis für eine *In-situ*-Arbeit in der Ausstellung «Biografien der Bilder» ein.

Im Zeitalter der Neuen Medien werden digitale Vermittlungsformate immer wichtiger: Einerseits entstehen immer mehr Online-Sammlungspräsentationen, die auch die Provenienzen von Sammlungsobjekten ausweisen und somit allgemein zu Transparenz beitragen. Andererseits werden auch virtuelle Ausstellungen entwickelt, welche die Provenienzforschung thematisieren, so bspw. am Liebieghaus in Frankfurt am Main (2017) und an der Bayerischen Staatsbibliothek (2019).

¹ <https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/Recherche/AusstellungenProvenienzforschung/Index.html>

² Sophie Leschik, Maria Obenaus: «Workshop Ausstellen und Kuratieren», in: *Provenienz & Forschung* 2019, Nr. 2.

Zur Person

Sophie Leschik (geb. 1989) studierte Politik- und Sozialwissenschaften am Institut d'Études Politiques de Paris (SciencesPo Paris) und Kunstgeschichte an der Queen's University in Kingston, Ontario, Kanada. Nach dem Studium absolvierte sie ein wissenschaftliches Volontariat am ZKM Zentrum für Kunst und Medien in Karlsruhe im Bereich der Sammlungserschliessung. Seit 2015 ist sie Mitarbeiterin im Fachbereich Provenienzforschung des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste in Magdeburg und dort seit 2018 wissenschaftliche Referentin für das Sachgebiet NS-Raubgut. 2019 nahm sie an PREP, dem Deutsch-Amerikanischen Austauschprogramm zur Provenienzforschung für Museen in Dresden und Washington D.C. teil. Im selben Jahr erschien der von ihr betreute erste Band der Schriftenreihe «Provenire» im Verlag Walter De Gruyter.

Zum Umgang der österreichischen Bundesmuseen mit NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut

Andrea Berger, Mag.^a M.A.

Wissenschaftliche Mitarbeiterin, Technisches Museum Wien

Für die Museumsarbeit stellt der Umgang mit NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut bis heute eine Herausforderung dar: Sammlungszugänge und -Bestände müssen auf ihre Provenienz hin überprüft werden, Restitutionen hinterlassen Lücken innerhalb der (Schau-)Sammlungen und noch immer befinden sich Tausende betroffene Objekte in der Obhut der Museen, beispielsweise weil Objekte nach der Restitution wieder in die Museen gelangten oder die rechtmässigen Eigentümer_innen beziehungsweise deren Rechtsnachfolger_innen (noch) nicht aufgespürt werden konnten. Daraus ergibt sich die Frage, wie die Museen diese schwierigen Aufgaben bewältigen und die damit verknüpften (Objekt-)Geschichten der Öffentlichkeit gegenüber präsentieren. Der Theorie des kollektiven Gedächtnisses folgend, verweist die (fehlende) museale Repräsentation von NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut, Provenienzforschung und Restitution nicht nur auf den Umgang auf institutioneller Ebene, sondern auch auf den gesamtgesellschaftlichen Umgang mit diesen Themen. Öffentliche und staatliche Museen sind hierbei im Sinne einer hegemonietheoretisch orientierten Gedächtnistheorie von besonderer Bedeutung, da sie als Hegemonieapparate im «Kampf um Bedeutung» begriffen werden können, indem sie durch die kommunizierten Inhalte einen imaginären Horizont bilden, vor dem Menschen sich politisch, kulturell und sozial orientieren können. Es wird davon ausgegangen, dass bestimmte Diskurse verstärkt von den Museen aufgegriffen werden, während andere verdeckt, untergeordnet oder gar unterdrückt werden. Durch die empirische Untersuchung der sieben österreichischen Bundesmuseen, die allesamt dem «Bundesgesetz über die Rückgabe von Kunstgegenständen und sonstigem beweglichem Kulturgut aus den österreichischen Bundesmuseen und Sammlungen und aus dem sonstigen Bundeseigentum» (Kunstrückgabegesetz) unterliegen, soll die aktuelle Praxis des Öffentlichmachens der (eigenen) Geschichte sowie deren Auswirkungen auf die Gegenwart diskutiert werden. Durch die semiotische Analyse aller von den Museen ausgehenden und öffentlich zugänglichen Repräsentationsformen, u. a. Ausstellungen, Audioguides, Publikationen, Apps und Veranstaltungen, sollen unterschiedliche Strategien im Umgang mit NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut, Provenienzforschung und Restitution erfasst, dahinterliegende gesamtgesellschaftliche Strukturen aufgezeigt und in weiterer Folge Rückschlüsse auf das kollektive Gedächtnis gezogen werden.

Zur Person

Andrea Berger ist als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Technischen Museum Wien tätig. Die Kommunikationswissenschaftlerin und Zeithistorikerin arbeitet derzeit als Teil des Kurator_innen-Teams an zwei neuen Bereichen der Dauerausstellung und beschäftigt sich im Rahmen des vom BMKÖS geförderten Projekts «Koloniale Objekte an österreichischen Bundesmuseen» mit Rezeptionsobjekten.