

Katalog zur
Ausstellung im
Kupferstichkabinett

(UN)SEEN STORIES

SUCHEN
SEHEN
SICHTBARMACHEN

Herausgeberinnen:
Sarah Hampel
Franziska Kabelitz
Angelika Walther

 **arthistoricum.net**
SPECIALISED INFORMATION SERVICE ART · PHOTOGRAPHY · DESIGN



**Stiftung
Preußischer Kulturbesitz**

(UN)SEEN STORIES

Suchen, Sehen, Sichtbarmachen
Looking, Locating, Illuminating

Eine Ausstellung der Volontär*innen der Staatlichen
Museen zu Berlin, der Stiftung Preußischer
Kulturbesitz und des Musikinstrumenten-Museums,
Kupferstichkabinett, 31.05.2024–25.08.2024



Stiftung
Preußischer Kulturbesitz



Wir kennen das Museum als einen Ort, an dem Vergangenheit und Gegenwart in Kunstwerken, Objekten und Artefakten aller Zeiten sichtbar und erlebbar werden. Jenseits ihrer materiellen Präsenz sind diese Exponate immer auch Träger von unsichtbaren Geschichten über Werte und Wandel, über Vergessen und Erinnern, über Zerstörung und Wiederherstellung, über Unrecht und Wiedergutmachung. Oft sind es gerade diese, nicht immer auf den ersten Blick erkennbaren Aspekte, die uns zum Nach- und zum Weiterdenken anregen. Mehr noch: Gerade diese unsichtbaren Geschichten sind für viele, wohl sogar für die meisten Museumsleute der Grund dafür, dass sie diesen Beruf ergriffen haben und für ihn brennen. Im Museum geht es nicht mehr nur um das Sammeln, Erforschen, Bewahren und Ausstellen, sondern vor allem darum, den Dingen auf dem Grund gehen, sie zu erschließen und dieses Wissen wirksam zu machen für eine Gestaltung der Gesellschaft von heute und morgen. Dieses Bewusstsein ist für die Museumsarbeit Motivation und Voraussetzung zugleich. Museen verstehen sich heute mehr denn je als Orte der Begegnung zwischen Kunst, Kultur, Geschichte und Menschen verschiedenster Hintergründe. Auf diese Weise entsteht das Museum als Raum für andere und neue, diversere und multidimensionale Erzählungen, Erfahrungen und Emotionen.

In diesem Sinne wird die Ausstellung *(Un)seen Stories* kuratiert von einem großen interdisziplinären Team aus Volontär:innen der verschiedenen Abteilungen und Sammlungen der Staatlichen Museen zu Berlin sowie der Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Das Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin freut sich, diese Ausstellung in seinem Ausstellungsraum zeigen zu dürfen. Als größte grafische Sammlung in Deutschland ist das Kupferstichkabinett selbst ein Schatzhaus von *(Un)seen Stories* der Kunst-, Kultur- und Mediengeschichte aus über eintausend Jahren. Vom Museumstyp her – eine grafische Sammlung hat wegen des enormen Umfangs ihres Bestands sowie der Lichtempfindlichkeit ihrer Werke keine Dauerausstellung – ist das Kupferstichkabinett auf größte Flexibilität und Kreativität angelegt und ist daher prädestiniert dafür, kuratorisch auf aktuelle Entwicklungen und Themen zu reagieren und neue Herangehensweisen und Perspektiven in der Museumsarbeit zu erproben, so wie es eben auch in dieser Ausstellung geschieht.

Allen, die dieses in höchstem Maße gemeinschaftliche, partizipative und zukunftsweisende Ausstellungsprojekt ermöglicht und begleitet haben, gilt mein herzlicher Dank. Zahlreiche Kolleg:innen aus allen Museen und Instituten sowie der Generaldirektion der Staatlichen Museen zu Berlin und aus verschiedenen Einrichtungen und Abteilungen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz waren an dem Projekt beteiligt. Stellvertretend für alle möchte ich hier besonders ausführlich dem Team des Kupferstichkabinetts danken, allen voran natürlich der Volontärin Claudia Lojack, die souverän und mit großem Engagement das Projekt bei uns, also im gastgebenden Haus betreute. Unterstützt wurde sie dabei vor allem von Mara Weiß und Alexandra Ebert (Ausstellungsmanagement), aber auch Jenny Graser, Mailena Mallach, Christien Melzer, Anna Marie Pfäfflin, Andreas Schalhorn (kuratorische Beratung), Georg Josef Dietz, Hanka Gerhold, Luise Maul, Fabienne Meyer, Antje Penz, Lina Wällstedt (Abteilung Restaurierung/Konservierung), François Belot (Passepartouts), Christian Jäger, Felix Schreier, Michel Hansow (Sammlungs-

verwaltung, Rahmung und Ausstellungsaufbau), Andreas Heese und Dietmar Katz (Foto), sowie Katrin Falbe (Sekretariat). Ihnen allen sei herzlich gedankt.

Besonders hervorheben möchte ich die Museum & Location GmbH, vor allem Ulrike Kessenich und Claudia Nawroth, und danken für die großzügige Unterstützung, ohne die diese Ausstellung nicht hätte stattfinden können.

Mein größter und herzlichster Dank gilt allen beteiligten Volontär:innen, die mit Ausdauer, Wissbegierde und Mut viele der unzähligen *(Un)seen Stories* der Staatlichen Museen zu Berlin aufgespürt und erforscht, sowie sie in dieser Ausstellung sichtbar und erlebbar gemacht haben. Es sind dies: Katja Böhlau (Museum für Fotografie), Evgenia Dammer (Rathgen-Forschungslabor), Josefine Dreesen (Institut für Museumsforschung), Friederike Eden (Museum für Fotografie), Luca Faust (Bildung, Vermittlung, Besucherdienste), Emily Finkelstein (Forschung, Ausstellungen, Projekte – Weitwinkel), Sophie Gurjanov (Alte Nationalgalerie), Sarah Hampel (Neue Nationalgalerie), David Hölscher (Museum für Vor- und Frühgeschichte), Franziska Kabelitz (Museum für Islamische Kunst), Louis Killisch (Stiftung Preußischer Kulturbesitz), Annegret Klünker (Antikensammlung), Claudia Lojack (Kupferstichkabinett), Thomas MacMillan (Musikinstrumenten-Museum), Lilla Mátyók-Engel (Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst), Julia Niemetz (Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Restaurierung), Jill Praus (Neue Nationalgalerie), Max Resch (Münzkabinett), Julia Richard (Zentralarchiv), Moritz Roemer (Museum Europäischer Kulturen), Giulia Russo (Vorderasiatisches Museum), Lisa Schlichting-Goncalves (Kommunikationsabteilung), Theresia Schmitt (Kunstgewerbemuseum), Emma Shu-hui Lin (Museum für Asiatische Kunst) Lena Steffens (Ethnologisches Museum), Andrea Valsecchi Gillmeister (Vorderasiatisches Museum), Angelika Walther (Publikationsabteilung) und Nina Wegel (Antikensammlung, Restaurierung). Diese jungen, überaus engagierten, begeisterten, klugen und kundigen Kolleg:innen sind die nächste Generation von Museumsleuten, sie werden die Institution Museum in die Zukunft führen und neue Geschichten erzählen.

Dr. Dagmar Korbacher

04

Vorwort
Inhalt
Einleitung

OBERFLÄCHE

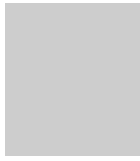
16

22



Kat.-Nr. 01
Schillernde Vögel

25



Kat.-Nr. 02
Das zerschnittene
Gemälde

26



Kat.-Nr. 03
Tales from the
Underworld

28



Kat.-Nr. 04
Verlust eines
Verlustes

30



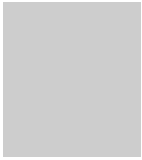
Kat.-Nr. 05
Fragmentierte
Eindrücke. Zwi-
schen Kunsthan-
del und Künstler-
verehrung

32



Kat.-Nr. 06
(Un)titled. Was
Werktitel sichtbar
machen – und
was nicht

34



Kat.-Nr. 07
Im Zwischenblick

36



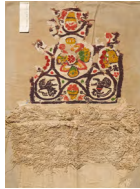
Kat.-Nr. 08
Doppelgänger im
Depot

38



Kat.-Nr. 09
Kreuz und Quer
durch den Kup-
ferstich: Wenn
Linien nicht nur
eine Geschichte
erzählen

40



Kat.-Nr. 10
Doppelt vorhan-
den und verkauft:
Spuren auf einem
zurückgekehrten
Textil des Kunst-
gewerbemuseums

42



Kat.-Nr. 11
Schrödingers
Papyri

44



Kat.-Nr. 12
Von Ballast be-
freit – Nach der
Restaurierung
140 g leichter!

46

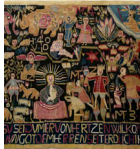


Kat.-Nr. 13
„Vielleicht der
wertvollste Kopf
der ganzen
Sammlung“

48

MATERIALTECHNOLOGIE

54



Kat.-Nr. 14
Über Ozeane
und Kontinente:
Die Weltkarte im
Reformations-
teppich

57



Kat.-Nr. 15
Aus eins mach
zwei mach drei
– Fritz Rheins
„Damen“

60



Kat.-Nr. 16
Die Sprache der
Keramik. Kom-
munikation und
Austausch in der
Steinzeit

62



Kat.-Nr. 17
Restauratorische
Fantasien

64


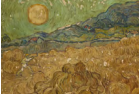


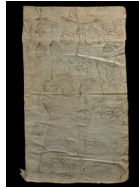






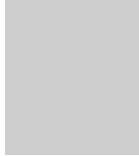









Kat.-Nr. 18
Die Lücken
des Labyrinths
schließen

66



Kat.-Nr. 19
Alte oder neue
Drachen?

	70	78	81	83	85	87	89	
	<hr/>							
	WERTEWANDEL							
		<p><u>Kat.-Nr. 20</u> Entdeckung im Depot: Horst Strepfels ungewollte ‚Kellerbilder‘</p>	<p><u>Kat.-Nr. 21</u> Von Fälschern und aufmerksamen Blicken</p>	<p><u>Kat.-Nr. 22</u> Palast-Reflexionen</p>	<p><u>Kat.-Nr. 23</u> Lost and Found</p>	<p><u>Kat.-Nr. 24</u> Papierabklatsche – authentisch, wertvoll, einzigartig</p>	<p><u>Kat.-Nr. 25</u> Zerschnittene Schönheit. Der Umgang mit historischen Textilien im 19. Jahrhundert</p>	
	91	94	96	98	101	103	106	
							<hr/>	
	<p><u>Kat.-Nr. 26</u> Wandelnde Blicke: zwischen postkolonialer Neubetrachtung und deutsch-mexikanischer Rezeptionsschichte</p>	<p><u>Kat.-Nr. 27</u> Kunstwerk, Kunstwert</p>	<p><u>Kat.-Nr. 28</u> Nach London Fahren</p>	<p><u>Kat.-Nr. 28</u> Fälschungschaos: Der vermeintliche Dürer</p>	<p><u>Kat.-Nr. 30</u> „A Tone Poem in Ivory and Gold“</p>	<p><u>Kat.-Nr. 31</u> Friedrich Schröder-Sonnenstern – Ein Künstler zwischen Anerkennung und Ausgrenzung</p>	PROVENIENZ	
	114	116	119	122	125	127	129	132
								Impressum
	<p><u>Kat.-Nr. 32</u> Die verschlungenen Wege des Gärtners</p>	<p><u>Kat.-Nr. 33</u> Mehr als Schmuck: die komplexe Geschichte einer silbernen Gewandnadel</p>	<p><u>Kat.-Nr. 34</u> Fragmentierte Geschichte</p>	<p><u>Kat.-Nr. 35</u> Aus der Müllgrube wieder ans Licht</p>	<p><u>Kat.-Nr. 36</u> Gold mit Geschichte. Ein Aureus des Oktavian</p>	<p><u>Kat.-Nr. 37</u> Suche nach der Identität: Möglichkeiten der Wiederzuordnung von zerstörtem Museumsgut</p>	<p><u>Kat.-Nr. 38</u> Fundteilung in archäologischen Ausgrabungen</p>	

EINLEITUNG

Mit der Entstehung eines Kunstwerks oder eines Artefakts sowie seiner nachfolgenden Geschichte sind oft verborgene Erzählungen verknüpft. Diese Geschichten sind es, die uns den Aufbau einer Verbindung zu einem Objekt jenseits seiner physischen Erscheinung ermöglichen. Museen bewahren daher nicht nur Kunstwerke und Artefakte in ihrer materiellen Form, sondern auch deren Biografien. Sie wecken das Interesse von Wissenschaftler*innen, die sich mit den Objekten in Museen im Rahmen ihrer Forschungen auseinandersetzen, aber auch das der Besuchenden in den Ausstellungen. Die zusätzlichen Informationen provozieren Meinungen, wecken Emotionen, unterstützen oder untergraben vorhandene Haltungen und ermöglichen neue Zugänge zu den jeweiligen Objekten, Künstler*innen oder Hersteller*innen.

Museen waren und sind nie neutrale Orte. Was in ihnen gezeigt wird und wie es gezeigt wird, ist stets von Blickwinkel und Intention der handelnden Personen abhängig. Museen sind subjektive Räume, die insbesondere in Kontexten von Nationalismus und (Post-)Kolonialismus kritisch hinterfragt werden müssen. Das Sichtbarmachen der auf den ersten Blick nicht erkennbaren Geschichten erlaubt es, alte Narrative zu hinterfragen und neue Perspektiven auf die Objekte zu eröffnen. Etablierte Forschungsmeinungen und Ausstellungskonventionen können und müssen hierbei neu verhandelt werden. Durch das Hervorrufen emotionaler Reaktionen wurden Besuchende in der Vergangenheit oftmals dazu eingelenkt, einen bestimmten Blick einzunehmen, gewisse Werte zu bestätigen oder sich mit Ideologien verbunden zu fühlen. Lange haben Museen dies jedoch nicht anerkannt. Erst in den letzten Jahren werden Emotionen im Museum vermehrt diskutiert. Zunehmend wird ihnen durch die Ausstellungsarchitektur, wie beispielsweise die Ausleuchtung und gestalterische Wegeführungen, oder aber gezielte Führungen Raum gegeben. Museen agieren heutzutage nicht nur repräsentativ, sondern sehen sich als Akteure eines sozialen Wandels.

Immer wieder werden Aspekte des schnell voranschreitenden sozialen Wandels in Deutschland sowie in anderen Regionen

unserer Welt auch in der Öffentlichkeit einschneidend diskutiert. Im Angesicht einer zunehmend unsicheren und oft ungewissen Weltlage schrumpft Raum für Austausch und konstruktiven Perspektivwechsel. Gleichzeitig sind es jedoch gerade diese Aspekte einer respektvollen Offenheit, die uns als Menschen bewegen und einander näherbringen können. Nicht zuletzt hierfür begibt *(Un)seen Stories* sich auf Spurensuche.

(UN)SEEN STORIES. SUCHEN, SEHEN, SICHTBARMACHEN ist bereits die fünfte durch die Volontär*innen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz (SPK) gemeinsam kuratierte und realisierte Ausstellung. Derzeit beschäftigt die SPK etwa 30 Volontär*innen, die nach einem abgeschlossenen Studium (häufig mit Promotion) für jeweils zwei Jahre an verschiedenen Institutionen tätig sind. Entsprechend setzt sich das Ausstellungsteam aus Volontär*innen der unterschiedlichen Abteilungen und Sammlungen der SPK sowie der Staatlichen Museen zu Berlin zusammen. Hierdurch ist auch der konzeptuelle und methodische Ausstellungsansatz durch Interdisziplinarität und ein ausgedehntes Sammlungsreservoir verschiedener Materialien, Kultur- und Zeiträume sowie damit verbundener Fragestellungen geprägt. Dies ermöglicht es, diverse Sensibilitäten, Erfahrungen und Wissen der musealen Arbeit in die Ausstellung einzubringen.

Während des Entwicklungsprozesses der Ausstellung haben sich die Volontär*innen unterschiedlichsten Objekten angenähert und häufig einen Teil ihrer Biografie als besonders spannend oder gar tragisch empfunden. Durch das gegenseitige Erzählen der Geschichten haben die Ausstellungsmacher*innen einen engeren Bezug zum jeweiligen Objekt



Maßstabsgetreues Modell des Kupferstichkabinetts, das für die Planung und Entwicklung der Ausstellung mit selbst gebastelten ‚Wänden‘ und ‚Vitrinen‘ bespielt wurde /
Emily Finkelstein.

hergestellt. Die Geschichten und deren Weitergabe stellte sich während der gemeinsamen Suche nach einem Ausstellungsthema als Kerninteresse heraus. Sie stehen daher im Fokus dieser Ausstellung. Die Besuchenden werden dazu eingeladen, selbst Meinungen, Haltungen oder Empfindungen ihnen gegenüber zu entwickeln.

Ziel der Ausstellung ist es, den Besuchenden zu zeigen, dass das Wissen über Kunstwerke oder Objekte einen Zugang jenseits der ästhetischen Erscheinung schafft und dies auch über eine emotionale Empfindung stattfinden kann. Dabei geht es um Wissen, das nicht mit dem bloßen Auge an Werken und Objekten ablesbar ist. Es sind die unsichtbaren Geschichten und Fakten, die dahinterstehen. Die Ausstellungsmacher*innen positionieren sich dabei als Vermittler*innen unsichtbarer Erzählungen. Es bleibt zu betonen, dass einige Fakten vor allem für die eurozentrisch geprägte Betrachtungsweise ungeschaut waren und sind. Daher soll auch Raum für Erzählungen von Herkunftsgesellschaften geschaffen werden.

Die Erarbeitung des Wissens über solche unsichtbaren Geschichten macht einen Großteil der Museumsarbeit aus. Neben der Quellenerschließung, Interpretation, ethnologischen Feldforschung oder Rezeptionsanalyse haben technologische Materialuntersuchungen, restauratorische Maßnahmen sowie Provenienzforschung die Möglichkeiten und Perspektiven enorm erweitert. Diese Methoden stellen Leitlinien für die Vermittlung der Geschichten für unsere Ausstellung dar:

Der Ausgangspunkt einer jeden Erforschung von Kunstwerken und Artefakten ist deren Erscheinungsbild. Die erste, zugleich als Einführung fungierende Sektion der Ausstellung zeigt auf, wie viele Informationen über Objekte bereits anhand ÄUSSERLICH ERKENNBARER MERKMALE abgelesen werden können. Je nach Forschungsfrage kann dieses Erscheinungsbild neben der Motivik/inhaltlichen Darstellung auf die Nutzungsgeschichte, Funktion oder den Umgang mit dem Objekt in der Vergangenheit hinweisen. Erst nach einer gründlichen Oberflächenbetrachtung wird zumeist mit weiteren Methoden zur Erforschung des Artefakts und seiner Geschichte fortgefahren.

TECHNOLOGISCHE MATERIALUNTERSUCHUNGEN bezeichnen wissenschaftliche Techniken und Methoden zur Untersuchung und Analyse von Materialien, aus denen Kunstwerke und Artefakte bestehen. Sie dienen dazu, die Zusammensetzung, Struktur, Herstellungstechniken und den Zustand von Objekten zu verstehen. Das Ziel dieser Untersuchungen ist es, Erkenntnisse über die Entstehung, Bearbei-

tung oder Authentizität eines Objektes zu gewinnen, oder aber seinen Zustand sowie eine mögliche Restaurierungsbedürftigkeit und langfristige Konservierungsstrategien zu bestimmen. Zu den eingesetzten Techniken gehören beispielsweise Röntgenfluoreszenzanalyse, Infrarotspektroskopie, mikroskopische Untersuchungen und bildgebende Verfahren wie Röntgen- und CT-Scans. Restaurierungen können zudem verhüllte Geschichten, beispielsweise durch die Entfernung von Patina oder frühneuzeitlichen Ergänzungen, wieder aufdecken. Die Untersuchungen von historischen Restaurierungsmaßnahmen liefern oft Informationen über frühere Interpretationen und den historischen Umgang mit einem Kunstwerk.

Bei der Untersuchung, ob ein Kunstwerk oder Artefakt in seiner Geschichte einen WERTEWANDEL erfahren hat, werden die Rolle(n) und Bedeutung(en) von Objekten innerhalb ihrer kulturellen und historischen Kontexte näher betrachtet. Die Sektion beinhaltet die Erforschung von sowohl zeitgenössischen Interpretationen, Reaktionen und Diskursen über die Werke als auch die Berücksichtigung von Rezeptionen des Objekts im Laufe der Zeit. Diese Aspekte können ein umfassenderes Verständnis für den ideologischen und ästhetischen Wert von Objekten erzeugen und deren Bedeutung im Kontext ihrer sozio-kulturellen Umgebung im Wandel der Zeit beschreiben.

Die Untersuchung der HERKUNFT VON KUNSTWERKEN UND ARTEFAKTEN, auch als Provenienzforschung bekannt, beinhaltet in den meisten Fällen Archivstudien, die Sichtung von historischen Dokumenten, Fotografien, Briefwechseln, Ausstellungskatalogen und anderen schriftlichen Aufzeichnungen, die Informationen über den Verbleib des Objekts im Laufe der Zeit enthalten könnten. So werden auch Netzwerke verschiedener Akteure (Händler*innen, Sammler*innen) herausgearbeitet. Das Sammeln von mündlichen Überlieferungen zu Objektbiografien gehört ebenfalls zum Bereich der Provenienzforschung. Besonders im Kontext von Objekten, welche in kolonialen Zusammenhängen nach Berlin gelangten, werden zunehmend Erzählungen und Zeugenaussagen durch den Kontakt mit Herkunftsgesellschaften in die Untersuchung einbezogen. Durch Erzählungen zu Herstellung, Nutzung und Symbolik wird ihnen schlussendlich die Deutungshoheit zu diesen Objekten überlassen.

Die meisten der in der Ausstellung gezeigten Exponate stammen aus den 19 Museen der SMB und dem Musikinstrumenten-Museum Berlin. Zwei Leihgaben von zeitgenössischen Künstler*innen ergänzen die Ausstellung. Einige Werke werden in dieser Ausstellung zum ersten Mal der Öffentlichkeit präsentiert.

„Wir“ sind Volontär*innen der Staatlichen Museen zu Berlin, dem Musikinstrumentenmuseum und der Stiftung Preußischer Kulturbesitz: Katja Böhlau (Museum für Fotografie), Evgenia Dammer (Rathgen-Forschungslabor), Josefine Dreesen (Institut für Museumsforschung), Friederike Eden (Museum für Fotografie), Luca Faust (Bildung, Vermittlung, Besucherdienste), Emily Finkelstein (Forschung, Ausstellungen, Projekte – Weitwinkel; Hamburger Bahnhof), Sophie Gurjanov (Alte Nationalgalerie), Sarah Hampel (Neue Nationalgalerie), David Hölscher (Museum für Vor- und Frühgeschichte), Franziska Kabelitz (Museum für Islamische Kunst), Louis Killisch (Stiftung Preußischer Kulturbesitz), Annegret Klünker (Antikensammlung), Thomas MacMillan (Musikinstrumenten-Museum), Lilla Mátyók-Engel (Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst), Julia Niemetz (Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Restaurierung), Jill Praus (Neue Nationalgalerie), Max Resch (Münzkabinet), Julia Richard (Zentralarchiv), Moritz Roemer (Museum Europäischer Kulturen), Giulia Russo (Vorderasiatisches Museum), Lisa Schlichting-Goncalves (Kommunikationsabteilung), Theresia Schmitt (Kunstgewerbemuseum), Lena Steffens (Ethnologisches Museum), Andrea Valsecchi Gillmeister (Vorderasiatisches Museum), Angelika Walther (Publikationsabteilung) und Nina Wegel (Antikensammlung, Restaurierung).

Wir danken allen Volontär*innen, die an dieser Ausstellung mitgewirkt haben. Ein großer Dank gilt den Mitarbeitenden des Kupferstichkabinetts, dessen Räumlichkeiten uns für die Ausstellung zur Verfügung gestellt wurden und von denen wir während der Ausstellungsvorbereitung tatkräftig unterstützt wurden. Insbesondere danken wir Dagmar Korbacher, Direktorin des Kupferstichkabinetts, und Mara Weiß sowie Alexandra Ebert, Museologinnen am Haus, die uns inhaltlich sowie organisatorisch mit Rat und Tat zur Seite standen. Steffen Backhaus und Marion Stenzel unterstützten uns tatkräftig und kontinuierlich in der Ausstellungsproduktion. Wir danken den Direktor*innen der Häuser der SMB und des MIM, die uns die Leihgaben zur Verfügung gestellt haben, sowie unseren Kolleg*innen, die uns bei der Objektsuche unterstützt haben. Ein großer Dank geht an die Generaldirektion unter Florentine Dietrich, ohne deren Finanzierung und Unterstützung diese Ausstellung nicht möglich gewesen wäre - hier gesondert zu nennen die Kommunikationsabteilung. Danke an alle internen Gewerke für die Mitarbeit an der Ausstellung.

Wir danken den externen Leihgeber*innen: der Galerie Nordenhake und Runo Lagomarsino sowie Heike Klussmann.

Ein besonderer Dank gebührt schließlich Museum & Location für die großzügige Förderung unserer Ausstellung. Weiter bedanken wir uns sehr herzlich bei Bettina Müller und ihrem Team von Art Historicum an der Universitätsbibliothek Heidelberg für die Unterstützung bei der Open-Access-Veröffentlichung dieses Kataloges.

Abschließend freuen wir uns sehr, dass die Staatlichen Museen zu Berlin uns das Kuratieren und die Produktion dieser Sonderausstellung ermöglicht haben.

Sarah Hampel, Franziska Kabelitz, Angelika Walther

01 OBERFLÄCHE

Zwischen Schönheit und Zerstörung: Oberflächen als Schlüssel zur Objekterforschung

Das Betrachten und Beobachten von Objekten in Museen stellt eine grundlegende und unverzichtbare Praxis für deren Erforschung und Präsentation dar. Neben der inhaltlichen Erfassung und Interpretation des Dargestellten oder der Form, dient das Sehen auch der Erforschung der Lebensgeschichten von Museumsobjekten. Denn manchmal ist es eine Veränderung, eine Beschädigung oder eine Fehlstelle, die uns stutzig macht. Sie verleitet dazu, intuitiv eine Frage nach dem Grund oder der Ursache dafür zu stellen und stößt somit Überlegungen zur Entstehungs-, Herkunfts- und Nutzungsgeschichte des Werks an. Objektoberflächen stellen also einen Ausgangspunkt für vielfältige Erzählstränge dar. Im Museum sind sie häufig entscheidend für die Interpretation eines Objekts im Kontext seiner Ausstellungspräsentation. So bestimmt das Erscheinungsbild die ästhetische Wirkung, die dazu führen kann, ob ein Objekt als attraktiver, interessanter oder emotional ansprechender wahrgenommen wird. Ein guter Erhaltungszustand und die dadurch leichtere ‚Lesbarkeit‘ können zudem den Eindruck von Originalität und Historizität verstärken. Jedoch kann eben auch das Gegenteil eintreten: Bei einem schlechten Erhaltungszustand bestimmen die konservatorischen Maßnahmen die Wahrnehmung in der Ausstellung. Die Untersuchung und Erforschung von Objekten in Museen sind von essenzieller Bedeutung für die Bewahrung, Interpretation und Weitergabe kulturellen Erbes. Das Betrachten und Beobachten dieser Artefakte bilden die Grundlage für die wissenschaftliche Museumsarbeit und sind entscheidend für die Erhaltung ihres kulturellen und historischen Wertes sowie dessen Vermittlung. Im Folgenden widmen wir uns daher der Bedeutung dieser Tätigkeiten für die Museumsarbeit, ihren methodischen Ansätzen und ihren Auswirkungen auf die wissenschaftliche Erkenntnisgewinnung.

Der Prozess des Sehens und die Fähigkeit, Kunstwerke oder archäologische Artefakte multiperspektivisch zu erfassen

und zu verstehen, erfordern häufig eine geschulte Wahrnehmung, visuelle Analyse und Geduld. Diese Fähigkeiten entwickeln sich durch Erfahrung, Training und Wissen. Das Betrachten und Beobachten von Objekten ermöglicht die unmittelbare Erfassung von Details, Strukturen und Materialien. Farbe, Form, Textur sowie weitere visuelle Eigenschaften liefern wichtige Hinweise zu Herkunft, Alter und kultureller Bedeutung. Darüber hinaus lassen sich äußere Einflüsse, die seit der Herstellung eines Objekts auf dieses eingewirkt haben, feststellen. Gebrauchsspuren können Hinweise auf die Bedeutsamkeit des Objekts geben. Auch Bewahrungs- und/oder Nutzungskontexte lassen sich in manchen Fällen an der Oberfläche ablesen. Weiterhin können Oberflächenuntersuchungen die forensische Identifizierung von Fälschungen unterstützen, beispielsweise wenn ein Werk, das angeblich seit langer Zeit existiert und häufig benutzt wurde, keine entsprechenden Spuren aufweist.

Die Beschreibung von Kunstwerken und archäologischen Artefakten erfordert daher eine detaillierte Analyse verschiedener Aspekte. Wissenschaftliche Disziplinen wie Kunstgeschichte, Archäologie sowie Konservierung und Restaurierung nutzen spezifische Methoden, um Objekte zu beschreiben und zu analysieren. Dabei spielen Oberflächenmerkmale eine entscheidende Rolle.

Das geschulte Auge kann nicht nur Oberflächenmerkmale wahrnehmen, sondern auch tiefergehende Informationen aus einem Kunstwerk oder einem archäologischen Artefakt extrahieren. Um das Gesehene korrekt erkennen und deuten zu können, sind Zeit, Hingabe und Praxis erforderlich. Hierdurch werden ein tieferes Verständnis und damit eine reichhaltige Interpretation visueller Kunst erreicht. Dennoch bleibt zu betonen, dass die ersten Assoziationen oft entscheidend für die weitere Analyse und Interpretation eines Werks sind, auch wenn sie nicht zwangsläufig auf einem umfassenden Wissens- und Erfahrungshintergrund beruhen. Die Erschließung des Bedeutungsgehaltes eines Kunstwerkes erfolgt daher selten durch die rein formale Betrachtung des Dargestellten. Sie geschieht auf mehreren Ebenen, die in der kunsthistorischen Forschung anhand verschiedener Methoden erfasst werden kann. Stil-, Form- oder Strukturanalyse, ikonografische und ikonologische Untersuchungen sowie das Einbeziehen von Künstler*innenbiografien, Sozial- oder Kulturgeschichte, sind nur einige Handhaben und Verfahren, die hier Anwendung finden können. Die Methoden ergänzen sich oftmals und können daher erst gemeinsam

angewandt zu einem umfassenden Verständnis eines Werkes führen. Die Frage, wie viel wir durch die reine Betrachtung eines Werkes erfahren können, stellt sich auch bei der Radierung von Lovis Corinth aus dem Jahr 1914 (Katalog Nr. 6). Handelt es sich um die Darstellung zweier männlicher Akte oder die Umsetzung eines literarischen Stoffs der antiken Mythologie?

Die Auswirkungen der reinen Betrachtung von Objekten auf die Museumsarbeit sind vielfältig. Die detaillierte visuelle Erfassung unterstützt Restaurierungsarbeiten, indem sie Schäden oder Veränderungen über die Zeit dokumentiert und so die Erhaltung von Objekten fördert. So wurde beispielsweise der Kopf eines Vogels auf einem iranischen Inschriftenfriesfragment (Katalog Nr. 1) teilweise durch detaillierte Punktretusche rekonstruiert. Womöglich schlugen Ikonoklasten den Vögeln die Köpfe ab, da ihre strenge Glaubensauffassung die Abbildung von Lebewesen in islamisch-religiösen Kontexten nicht erlaubte. An einer Stelle wurden jedoch der Schnabel sowie ein Stückchen des Kopfes übersehen, sodass diese seit dem 13. oder 14. Jahrhundert erhaltene Lüstermalerei als Grundlage für die Retusche benutzt werden konnte.

Des Weiteren dienen die gewonnenen Daten der genauen oberflächlichen Begutachtung als Grundlage für Forschungsprojekte und Ausstellungen, die ein tieferes Verständnis der Geschichte, Kultur und Kunst vermitteln. Durch digitale Erfassung und Visualisierung werden Objekte einem breiteren Publikum zugänglich gemacht, fördern den internationalen Austausch und ermöglichen Kooperationsprojekte zwischen Museen weltweit.

Die Bedeutung dieser Tätigkeiten für die Museumsarbeit, ihre methodischen Ansätze und ihre Auswirkungen auf die wissenschaftliche Erkenntnisgewinnung sind entscheidend. Bevor Kurator*innen Objekte für eine Ausstellung aussuchen, Restaurator*innen eine kunsttechnologische oder restauratorische Methode auswählen, Provenienzforscher*innen Archive durchforsten oder Kunsthändler*innen Preise festlegen, ist eine Oberflächenbetrachtung unerlässlich und oft entscheidend für anschließende Entscheidungen und Verfahren.

Die visuelle Erfassung von Museumsobjekten ist somit eine unverzichtbare Praxis der Museumsarbeit und der wissenschaftlichen Erforschung von Kulturerbe. Betrachten und Beobachten bilden die Grundlage unseres Verständnisses von Objekten und ihrer erweiterten Bedeutungen. Die Oberfläche eines Kunstwerks oder Artefakts wird zum Schlüssel, der uns nicht nur die äußere Erscheinung, sondern auch verborgene Geschichten öffnet.

Bei einigen Kunstwerken und Artefakten sind es zunächst Arten der Zerstörung oder Beschädigungen, die optisch auf ihre Geschichte verweisen (Bspw. ein Teil eines Schriftfrieses [Katalog Nr. 1], ein Fragment eines zyprischen Terrakotta-Kopfes [Katalog Nr. 13] und ein Musterblatt mit Köpfen und Figuren [Katalog Nr. 5]). Bei einigen von ihnen ist der Schaden allerdings nur ein kleinerer Teil eines Ereignisses in ihrer Geschichte und eher ein Ausgangspunkt für weitere Fragestellungen in der Forschungsarbeit. Ein zerschnittenes Gemälde kann z.B. anhand mehrerer Merkmale erkannt werden. Ein unvollständiger Bildausschnitt, abgeschnittene Details und ein fehlender Leinwandrand ohne Spanngirlanden⁰¹ sind deutliche Hinweise darauf, dass das Gemälde in der Vergangenheit verkleinert wurde. Dass die Zerschneidung eines Gemäldes auf paradoxe Art und Weise zum Schutz desselben geschieht, erkennen wir vielleicht nicht auf den ersten Blick. Jedoch gibt uns das Fragment den Anstoß dahingehend weiter zu forschen und uns eben die Frage zu stellen, wieso es zerschnitten wurde (siehe *Der Redner* [Katalog Nr. 2]). Die Risse einer wieder zusammengesetzten Tontafel (Katalog Nr. 12) offenbaren nicht nur Schäden. Erst durch den Vergleich mit einem früheren Foto wird deutlich, wie misslungen vorherige Restaurierungen waren. Die Spuren der Zerstörung werden nun klar sichtbar, und im Kontrast dazu erscheint das Bild nach der aktuellen Ent- und erneuten Restaurierung bedeutend stimmiger. Das Objekt präsentiert sich jetzt in einer präziseren und zurückhaltenderen Form, nachdem die Fragmente sorgfältig zusammengeklebt und die notwendigen Ergänzungen vorsichtiger angebracht wurden.

Vergleichendes Sehen gibt auch beim Betrachten zweier vermeintlich identischer Zwickel Aufschluss: Das eine ist das Original, das andere die Kopie. Doch welches ist was? Ebenso erschließt sich eine Funktion einer optisch historisch wirkenden Skulptur über die Betrachtung mehrerer Exponate: Die Form und auch das dazugehörige Malmodell entlarven den Buddha-Kopf beispielsweise als Gipsabformung. In manchen Fällen sollen unser Sehensinn und unser Empfinden für Ästhetik sogar gezielt gestört werden. So ist das Auskreuzen von Kupferstichplatten eine gängige Praxis in der Druckgrafik, um ein weiteres Abdrucken der jeweiligen Kupferplatte zu verhindern (siehe *Hirte auf einer Blaterpfeife spielend, mit Schafherde* [Abzug des zweiten Zustandes von der ausgekreuzten Platte, Katalog Nr. 9]).

Das Sehen und Nicht-Sehen kann bei jeglichen Betrachtungen ebenfalls von großer Bedeutung sein. In einer Metallkiste

01

Spanngirlanden entstehen beim Spannen der Leinwand auf dem Keilrahmen. Dabei bilden sich zwischen den eingeschlagenen Nägeln bogenförmige Dehnungen der Leinwand. Diese Bögen werden durch das Grundieren nach dem Aufziehen auf den Keilrahmen fixiert, sodass sie bei der Untersuchung der Leinwand Aufschluss über das originale Format des Gemäldes geben können.

(Katalog Nr. 11) wurden Anfang des 20. Jahrhunderts wertvolle und für die ägyptische Archäologie bewegende Papyri verschlossen. Sie konnten zum Teil über hundert Jahre aus verschiedenen Gründen nicht geöffnet werden. Das einzige, was an der Kiste also von außen ablesbar war, ist die Herkunft der Papyri, jedoch nicht deren Inhalt. Ebenso ist bei Objektbetrachtungen ein Bewusstsein des historischen Entstehungskontexts häufig unumgänglich: Historische Fotografien (Katalog Nr. 7), die in kolonialen oder generell unrechtmäßigen Kontexten entstanden sind, sollten mit äußerster Sensibilität betrachtet werden. Dass hier etwas ohne eine solche Aufklärung nicht offen einsehbar sein sollte, wird in diesem Fall durch ein bewusstes Unkenntlichmachen signalisiert.

Gerade wenn es um Zerstörung oder Beschädigungen geht, werden – besonders bei organischen Materialien wie Federn, Holz, Stoffen oder Fellen – bestimmte Lebewesen, oft als Schädlinge bezeichnet, nicht gern gesehen. Doch was ist, wenn wir geradewegs dazu aufgefordert werden, uns diese Tiere, die im Depot des Ethnologischen Museums in Berlin gefangen wurden (Katalog Nr. 3), genauer anzusehen?

In einigen Fällen sind es nicht das Werk und seine Oberfläche selbst, die Aufschluss über die Werkgeschichte geben: Eine am Objekt angebrachte Notiz beweist z.B. im Fall eines Stoffstücks im Kunstgewerbemuseum (Katalog Nr. 10), dass es sich hierbei um eine Dublette handelte. Das bedeutet, dass sich in der Sammlung des Kunstgewerbemuseums mindestens ein weiteres Exemplar dieser Stoffstücke befunden hat und sich dazu entschlossen wurde, das hier vorliegende doppelte Stoffstück zu verkaufen.

Die visuelle Erfassung von Museumsobjekten ist somit nicht nur eine ästhetische Betrachtung, sondern auch ein tiefgehender Prozess der Erkenntnisgewinnung. Betrachtung und Beobachtung öffnen nicht nur unsere Augen für die äußere Erscheinung, sondern schaffen einen Zugang zu den Geschichten, die sich unter der Oberfläche verbergen. Sie ermöglichen es uns, die Vergangenheit in ihrer Vielschichtigkeit zu verstehen. Darüber hinaus tragen sie zur Erhaltung und Restaurierung von Objekten bei und dienen als Grundlage für Ausstellungen und Forschungsprojekte.

Josefine Dreesen, Franziska Kabelitz, Claudia Lojack

Kat.-Nr. 1

Schillernde Vögel

TEIL EINES GRÖßEREN
SCHRIFTFRIESES MIT EINEM
KORANZITAT

Iran, womöglich in Kaschan
hergestellt, Frühes 14.
Jahrhundert

Quarzfritte-Keramik, Unter-
glasur- und Lüsterbemalung,
37 × 35,5 cm

1896 Erwerb Friedrich
Sarre bei Kunst- und
Antiquitätenhandlung
Kelekian in Konstantinopel
(Istanbul), später Schen-
kung aus der Sammlung
Sarre.

Museum für Islamische
Kunst, Staatliche Museen
zu Berlin
Inv. I.3899



Abb. 1: Fragment eines größeren SchriftfrieSES aus der Sammlung des Museums für Islamische Kunst,
Staatliche Museen zu Berlin, I. 3899 / Christian Krug.

02

Für eine genaue Beschreibung der Technik s. Erduman-Çalış, Deniz, „Lüster – Das Geheimnis der glänzenden Keramik.“ in: Kühn, Miriam und Martina Müller-Wiener (Hg.), Lüsterkeramik – Schillerndes Geheimnis. Michael Imhof Verlag, Berlin 2022, S. 66.

03

Uhlig, Ulrike, Interner Restaurierungsbericht, Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin, 2019.

Metallisch schimmernde Lüsterfliesen schmückten oft Wände von Moscheen und anderen monumentalen Bauten in Iran des 13. und 14. Jahrhunderts. Durch die visuelle Herausstellung wurden Bedeutung und Heiligkeit der Stätten betont. Dieses Fragment war ursprünglich Teil eines Schriftfrieses, der wahrscheinlich von der Innenwandverkleidung des Grabpavillons des Nur al-Din ‚Abd al-Samad in Natanz stammt (Abb. 1). ‚Abd al-Samad war führender Scheich eines Sufi-Ordens. Als er um 1300 starb, wurde sein Grab schnell zur Pilgerstätte.

Der Herstellungsprozess von Lüsterkeramik ist anspruchsvoll, zeitaufwendig und kostspielig. Dabei entsteht der charakteristische, schillernde Glanz durch eine chemische Reaktion, die u. a. Metalloxide involviert.⁰² Die Stadt Kaschan, nur 80 Kilometer von Natanz entfernt, stellte ein wichtiges Produktionszentrum für Lüsterkeramik zwischen dem 12. und dem 14. Jahrhundert dar. Womöglich wurde auch diese Fliese in den Werkstätten von Kaschan gefertigt.

Die elegante, in Flachrelief ausgeführte und kobaltblau glasierte Inschrift liegt auf einem Bildgrund, in dem sich weiße Blattranken und Vögel von einem braun-gold schimmernden Hintergrund abheben. Einige der Vögel haben sich direkt auf den blauen Buchstaben niedergelassen. Dieses Motiv wird auch im oberen Band der Fliese aufgegriffen. Hier stehen sich Vögel zwischen kleinen Pflanzen gegenüber. Die Unterkante ist mit einem schmalen Band abstrakter Elemente verziert. Die arabische Kalligraphie gibt einen Teil eines Koranverses wieder (Koran 76:10). Weitere Teile desselben Schriftfrieses befinden sich heute in verschiedenen Sammlungen weltweit.

Die Oberfläche des hier ausgestellten Fragments offenbart vielseitige Geschichten. Zunächst ist eindeutig erkennbar, dass den Vögeln jeweils der Kopf abgeschlagen wurde. Dies ist auch der Fall auf den erhaltenen Fliesen dieses Schriftfrieses in anderen Sammlungen. Vermutlich geschah dies durch Ikonoklasten, nach deren orthodoxer Glaubensauffassung Abbildungen von Lebewesen in einem muslimisch-religiösen Kontext (in diesem Fall Grabstätte) nicht erlaubt waren. Dieses Verbot wurzelt in dem Anliegen, Götzendienst und die Nachahmung der einzigartigen Schöpfung Gottes zu vermeiden.

Auch heute hält sich vielerorts der Eindruck, der Islam erlaube keine Abbildungen von Lebewesen. Dies ist im Koran jedoch so nicht belegt und wird innerhalb der islamischen Gemeinschaft unterschiedlich gehandhabt. Insbesondere im nicht-religiösen Kontext sind Abbildungen von Menschen und Tieren oft unproblematisch und bereits seit frühislamischer Zeit häufig zu finden, wie etwa in Wandmalereien.

Auf der linken Seite ist auf mittlerer Höhe ein Vogel mit vollständigem Kopf erkennbar. Dies ist das Resultat einer umsichtigen Restaurierung, die 2019 am Museum durchgeführt wurde.⁰³ Eine frühere Restaurierung ergänzte Fehlstellen mit Gips und Acrylfarbe, die im Laufe der Zeit jedoch teilweise abplatzten. 2019 wurde daher die Oberfläche zunächst sorgfältig gereinigt, bevor weitere Ergänzungen und Formanpassungen vorgenommen und Punktretuschen ausgeführt wurden. Das Ergebnis ist beispielsweise im Zentrum der linken Fliesenhälfte zu sehen: hier wurden Fehlstellen eines teilweise erhaltenen Vogelkopfes mittels vieler kleiner, einzelner Punkte rekonstruiert. Beim Betrachten aus der Nähe sind die ursprünglichen Kopffragmente klar von den retuschierten Elementen zu unterscheiden. Beim Betrachten aus der Distanz fügen die Punkte sich jedoch zu einer geschlossenen Fläche zusammen (Abb. 2).

Letztendlich wirft die Fliese auch Fragen zu Erwerbungsweegen und Händlernetzwerken im 19. und frühen 20. Jahrhundert auf. Wie die meisten erhaltenen Fliesen aus Natanz wurde wohl auch die Berliner Fliese im späten 19. Jahrhundert aus dem Schrein entfernt und auf dem internationalen Kunstmarkt angeboten. Friedrich Sarre, erster Direktor der Islamischen Abteilung der Königlichen Museen zu Berlin, erwarb sie von der Kunsthandlung Kelekian für seine Privatsammlung, bevor er sie dem Museum schenkte. Die Umstände der Ausfuhr des Schriftfrieses und seine anschließende Verteilung auf Sammlungen weltweit sind momentan Gegenstand verschiedener Forschungsprojekte.

Franziska Kabelitz

LITERATUR (KAT.-NR.1) :

- (1) BLAIR, SHEILA S., THE ILKHANID SHRINE COMPLEX AT NATANZ. PHD DISS., CENTER FOR MIDDLE EASTERN STUDIES, HARVARD UNIVERSITY, 1986.
- (2) DIEULAFOY, JANE, LA PERSE, LA CHALDÉE ET LA SUSIANE. HACHETTE ET CIE, PARIS 1887.
- (3) GRBANOVIC, ANA MARIJA UND RICHARD MCCLARY, „ON THE ORIGINS OF THE SHRINE OF 'ABD AL-SAMAD IN NATANZ: THE CASE FOR A REVISED CHRONOLOGY.“ IN: JOURNAL OF THE ROYAL ASIATIC SOCIETY, 32, 3, 2021, S. 501–534.
- (4) KORN, LORENZ, GESCHICHTE DER ISLAMISCHEN KUNST. C.H. BECK, MÜNCHEN 2008.
- (5) MASUYA, TOMOKO, "PERSIAN TILES ON EUROPEAN WALLS: COLLECTING ILKHANID TILES IN NINETEENTH-CENTURY EUROPE." IN: ARS ORIENTALIS, 30, 2000, S. 39–54.
- (6) MÜLLER-WIENER, MARTINA, DIE KUNST DER ISLAMISCHEN WELT. RECLAM, DITZINGEN 2012.
- (7) OVERTON, KEELAN UND KIMIA MALEKI, „THE EMAMZADEH YAHYA AT VARAMIN: A PRESENT HISTORY OF A LIVING SHRINE, 2018-20.“ IN: JOURNAL OF MATERIAL CULTURES IN THE MUSLIM WORLD, 1, 1-2, 2020, S. 120–149.
- (8) GIERLICH, JOACHIM, „PHILIPP WALTER SCHULZ AND FRIEDRICH SARRE: TWO GERMAN PIONEERS IN THE DEVELOPMENT OF PERSIAN ART STUDIES.“ IN: KADOI, YUKA UND IVÁN SZÁNTÓ (HG.), THE SHAPING OF PERSIAN ART: COLLECTIONS AND INTERPRETATIONS OF THE ART OF ISLAMIC IRAN AND CENTRAL ASIA. CAMBRIDGE SCHOLARS PUBLISHING, CAMBRIDGE 2013, S. 213–236.
- (9) SARRE, FRIEDRICH, DENKMÄLER PERSISCHER BAUKUNST – GESCHICHTLICHE UNTERSUCHUNG UND AUFNAHME MUHAMMEDANISCHER BACKSTEINBAUTEN IN VORDERASIEN UND PERSIEN. WASMUTH, BERLIN 1901.

Kat.-Nr. 2

Das zerschnittene Gemälde

<i>Der Redner Nr. I Otto Rühle</i> (Fragment), 1920	Conrad Felixmüller (1897-1977)	Öl auf Leinwand, 54 x 40 cm	2019 Schenkung Erben- gemeinschaft Conrad Felixmüller; 1977-2019 Erbengemeinschaft Conrad Felixmüller, 1920-1977 Conrad Felixmüller. Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin Inv. N6 2/19
---	--------------------------------	-----------------------------	---

04

Vgl. Gleisberg, Dieter, Conrad Felixmüller: Leben und Werk. Verlag der Kunst, Dresden 1982, S. 266

05

zitiert nach Gleisberg, 1982, S. 266

06

Spielmann, Heinz (Hg.), Conrad Felixmüller. Monographie und Werkverzeichnis der Gemälde. Wienand, Köln, 1996, S. 25.

07

Vgl. Spielmann 1996, S. 25f.

08

Vgl. Riedel, David, Conrad Felixmüller. Junge Kunst 38. Klinkhardt & Biermann Verlag, München 2021, S. 23, 46, 74.

09

Vgl. Riedel 2021, S. 74.

10

Vgl. Behr, Shulamith/Wadsley, Amanda (Hg.), Conrad Felixmüller 1897–1977. Between Politics and the Studio. Leicestershire Museums, Arts and Record Service, Leicester 1994, S. 40f.

Auf dem Gemälde von Conrad Felixmüller (1897–1977) ist Otto Rühle im Frühjahr 1920 bei einer Rede im Dresdner Kristall-Tanzpalast porträtiert. Rühle (1874–1943) war mit einer sehr linkspolitischen Orientierung Mitglied der Kommunistischen Arbeiterpartei Deutschlands (KAPD). Er agitierte hier vor Arbeiter*innen, die laut Felixmüller eine bürgerliche Zeitung besetzten wollten und dabei gewaltsam zurückgedrängt wurden.⁰⁴ Er wurde mehrfach von Felixmüller skizziert und gezeichnet, bevor das Gemälde entstand. Der Künstler beschrieb Rühle folgendermaßen:

*„Er war wirklich ein Mann der Massen [...] der am Tage zwei, drei Reden vor großen Versammlungsmassen [...] sprach. Dann war er absolut nur Muskelpartie, das ganze Gesicht war in höchster Anspannung. Sein Schädel war gespannt, und seine Fäuste waren geballt.“*⁰⁵

Heinz Spielmann beschreibt die Bildsprache Felixmüllers als „die der Agitation“⁰⁶, er würde durch seine Bilder versuchen, seine Betrachter*innen für die Revolution des Proletariats zu gewinnen. Mit dem Gemälde *Otto Rühle spricht* hätte der Künstler den Höhepunkt dieser Phase erreicht.⁰⁷ Auch noch in den 1920er-Jahren waren Felixmüllers Werke politisch motiviert und zeigten häufig Motive aus der Welt der Arbeiterklasse. Später richtete sich sein Fokus auf sein Familienleben.⁰⁸

In der Dresdner Ausstellung „Entartete Kunst“ wurden 1933 40 von Felixmüllers Werken gezeigt und damit schon früh diffamiert. Insgesamt wurden ab 1933 mindestens 151 seiner Werke als ‚entartet‘ beschlagnahmt.⁰⁹ Aus den in Dresden gezeigten Bildern schloss der Künstler, dass unter anderen das Gemälde Rühles von den Nationalsozialist*innen verurteilt werden würde. Er entschloss zum Schutz seiner Familie einige seiner Werke zu zerschneiden. Im Falle des vorliegenden Gemäldes versteckte er das Hauptmotiv, auf dem die Gestik des Redners zu sehen ist.¹⁰ 1946 malte er das gesamte Gemälde nach. In der Sammlung der Nationalgalerie befinden sich nun seit 2019 *Der Redner Nr. I Otto Rühle (Fragment)* und schon seit 1977 *Der Redner Nr. I Otto Rühle, 1920 (Replik des Künstlers von 1946)*.

Sarah Hampel

Kat.-Nr. 3

Tales from the Underworld

Tales from the Underworld Runo Lagomarsino
2020

19 von insgesamt 59 weißen Streichholzschachteln mit toten Insekten aus dem Ethnologischen Museum, Berlin, auf ein Stück Zeitungspapier gelegt, Variable Maße (59 Streichholzschachteln, je 1,1 × 5,2 × 3,5 cm)

Freundlicherweise zur Verfügung gestellt von Galerie Nordenhake

Der Konzeptkünstler Runo Lagomarsino erkundet in seinem breit gefächerten Werk Themen der Erinnerung, Migration und Geografie. In minimalistisch arrangierten Arbeiten werden insbesondere die kolonialen Vermächtnisse Amerikas und Europas thematisiert. *Tales from the Underworld*, eine Installation von seriellem Charakter, lenkt den Blick dabei auf das Museum.

In der Ausstellung (*Un*)seen Stories sind 19 von den insgesamt 56 weißen Streichholzschachteln der Arbeit ausgestellt. Die weißen, leicht geöffneten Schachteln offenbaren Insekten, die vorsichtig auf Zeitungspapier gelegt sind. In verschiedenen Sprachen berichten die Ausschnitte über das europäische Grenzregime und setzen dadurch den toten Insektenkörper in eine (post-) humane Genealogie migrantischer Gewalterfahrung. Die Schachteln, die nahezu sargähnlich wirken, regen dazu an, den Titel *Tales from the Underworld* in diesem Zusammenhang aufzugreifen.

In gewisser Weise ist es auch eine Rückkehr, oder Wiederauferstehung, der Insekten in ein Haus der Staatlichen Museen zu Berlin. Zuvor wurden sie als ‚Schädlinge‘ im Depot des Ethnologischen Museums gefangen, und dann, für konservatorische Forschungszwecke im Rathgen-Forschungslabor untersucht. Von dort aus konnte sie Lagomarsino für sein künstlerisches Schaffen erhalten, wodurch sie nun in ästhetischer Umwandlung als Teil des Kunstwerk *Tales from the Underworld* zu sehen sind.

Lagomarsino greift in seinen Arbeiten oft auf vermeintlich unscheinbare Dinge zurück, deren historischer Ambiguität er sich jedoch bewusst ist. Somit nutzt er ihren assoziativen Charakter, den er biegt und bricht, um neue (Geschichts-)schreibungen darzulegen. Wie auch in seinen Arbeiten *Stolen Light (Abstracto en Dorado)* und *Pergamon (A Place in Things)* kann dabei die Materialität des Museums selbst zum Medium seiner Kritik werden. Durch ein gezieltes Wieder-Zeigen werden in diesen Arbeiten eingeübte museologische Blicke, Narrative und Konstruktionen offenbart. Runo Lagomarsinos Gestus ist dabei dekolonial und trotz des politischen Gewichtes seiner Themen feinsinnig. Im Rahmen der Ausstellung (*Un*)seen Stories fordert das Werk *Tales from the Underworld* dazu auf, die (Un-)Sichtbarkeit kolonialer Grenzziehungen im Museum kritisch zu reflektieren.

Julia Richard



Abb. 1: Runo Lagomarsino, Tales from the Underworld, 2020.

Copyright des Künstlers, mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und der Galerie Nordenhake Berlin/Stockholm/Mexico City / Gerhard Kassner.



Abb 2: Runo Lagomarsino, Tales from the Underworld, 2020.

Copyright des Künstlers, mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und der Galerie Nordenhake Berlin/Stockholm/Mexico City / Gerhard Kassner.



Abb. 3: Runo Lagomarsino, Tales from the Underworld, 2020.

Copyright des Künstlers, mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und der Galerie Nordenhake Berlin/Stockholm/Mexico City / Gerhard Kassner.

Kat.-Nr. 4

Verlust eines Verlustes

ABGUSS DES BUDDHA-KOPFES (vom Körper abgetrennt)	Werkstatt der Gipsformerei 1957	Gips, bemalt, 37 x 24 x 29 cm	Original: ca. 800, Andesit (Indonesien), 1880 Schen- kung von Dr. Christiaan Philip Karel von Winckel, Samarang, an das Museum für Völkerkunde, Berlin. Gipsformerei, Staatliche Museen zu Berlin Inv. R-04179
25 FORMTEILE DER ABGUSS- FORM DES BUDDHA-KOPFES (vom Körper abgetrennt)	Werkstatt der Gipsformerei 1957	Gips, schelllackiert, ölgetränkt, 25 Formteile/ 35 x 29 x 42 cm im geschlossenen Zustand	Gipsformerei, Staatliche Museen zu Berlin Inv. F-04179-F01
FORMMODELL DES BUDDHA- KOPFES (vom Körper ab- getrennt)	Werkstatt der Gipsformerei Vermutlich 1937	Gips, schellackiert 37 x 24 x 29 cm	Vermutlich Originalmodell Gipsformerei, Staatliche Museen zu Berlin Inv. X-04179-X01



Abb. 1: Abguss des Buddha-Kopfes
© Gipsformerei, Staatliche Museen zu Berlin

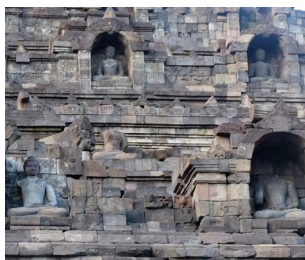


Abb. 2: Die kopflosen Buddha-Statuen
in Borobudur
Syselpunk / Wikimedia Commons / CC
BY-SA 4.0.

Detailgetreu nachgebildet bzw. täuschend echt bemalt präsentieren sich die Gipsmodelle des Buddhakopfes: Die Wölbung auf seinem lockigen Haar (ushnisha) und der Punkt zwischen den Augenbrauen (ūrṇā) versinnbildlichen seine Weisheit, seine durch schweren Schmuck aus seinem prinzipiellen Leben gedehnten Ohrläppchen symbolisieren den Verzicht auf weltliche Güter. Aus historischen Abformungen wurden die Modelle in den 1930er Jahren von der Gipsformerei hergestellt. Heute bezeugen sie die ehemalige Existenz des Originals in den Sammlungen der Staatlichen Museen zu Berlin, welches (zusammen mit einem anderen ähnlichen Buddhakopf) seit dem Zweiten Weltkrieg als Kriegsverlust gilt.

Doch wer leidet wahrlich unter dem Verlust?

Das Original des Kopfes stammt aus Borobudur in Zentraljava, der weltweit größten buddhistischen Tempelanlage. Überlieferungen zufolge lag die Stätte tausend Jahre unter Vulkanasche begraben, bevor sie im 19. Jh. durch die Kolonialherren ‚wiederentdeckt‘ wurde. Historische Dokumente, welche die Besuche javanischer Einheimischer auf dem durch Baumbewuchs nur teilweise begehbaren Borobudur bis ins Jahr 1756 belegen, lassen hieran jedoch zweifeln. Im Jahr 1814 beauftragte der britische Leutnant-Gouverneur Sir Thomas Stamford Raffles den niederländischen Ingenieur H. C. Cornelius mit der Erkundung und Sanierung der Tempelanlage. Als die Ruine 1835 freigelegt war, weckte dies das Interesse vor allem aus anderen Ländern und befeuerte den Export von Skulpturen bzw. Reliefs aus Borobudur. Auch das damalige Museum für Völkerkunde in Berlin bekam 1880 zwei Buddhaköpfe von dem niederländischen Kolonialbeamten Dr. von Winckel geschenkt, allerdings ohne Torso.

Die Körper der nach Berlin gelangten Köpfe könnten sich noch im Borobudur befinden: Von den 504 Buddhasstatuen fehlen 247 Statuen die Köpfe. Buddhaköpfe gehören aufgrund ihrer leichten Tragbarkeit zu den beliebtesten Gegenständen, die von ihrem Ursprungsort weggebracht und in Europa gesammelt werden, wo die Wertschätzung von Büsten eine lange Geschichte hat. Um jedoch einen Buddhakopf zu verstehen und zu würdigen, muss man ihn mit seinem Torso, der entweder eine stehende oder eine sitzende Haltung und die Handgesten (mudra) zeigt, als Ganzes betrachten. Der Buddhakopf wurde also aus seinem Kontext der Pilgerstätte herausgelöst und als exotisiertes Artefakt behandelt. Seine Aura von Erleuchtung und Harmonie wird heute in Ausstellungen bewundert, doch ist die enthauptete religiöse Ikone häufig das Ergebnis von Schändung und Plünderung.

Emma Shu-hui Lin

(1) BERNET KEMPERS, AUGUST JOHAN (HG.), AGELESS BOROBUDUR: BUDDHIST MYSTERY IN STONE, DECAY AND RESTORATION: MENDUT AND PAWON: FOLKLIFE IN ANCIENT JAVA, WASSENAAR: SERVIRE 1976.

(2) BLOEMBERGEN, MARIEKE, „LUSH LIVES: THE PEREGRINATIONS OF BOROBUDUR BUDDHA HEADS, PROVENANCE, AND THE MORAL ECONOMY OF COLLECTING“, IN: THE NEWSLETTER. INTERNATIONAL INSTITUTE FOR ASIAN STUDIES, 92, 2022, 38 F.

(3) DREYER, CAREN, MUSEUM FÜR INDISCHE KUNST. VERZEICHNIS SEIT 1945 VERMISSTER BESTÄNDE DER EHEMALIGEN INDISCHEN ABTEILUNG DES MUSEUMS FÜR VÖLKERKUNDE DES HEUTIGEN MUSEUMS FÜR INDISCHE KUNST, BERLIN 2002.

Kat.-Nr. 5

Fragmentierte Eindrücke. Zwischen Kunsthandel und Künstlerverehrung

MUSTERBLATT MIT KÖPFEN
UND FIGUREN, um 1638/39

Rembrandt Harmensz van
Rijn (1606-1669)

Federzeichnung in Braun
mit weißen Höhungen, 17,5
x 18,4 cm

1881 Ankauf für das Kupferstichkabinett durch A. W. Thibaudeau auf Auktion der Sammlung Charles Sackville Bale, Christie's, London; 1835 Erwerb durch William Esdaile für Sackville Bale auf Ausstellung der Sammlung Sir Thomas Lawrence, London.
Kupferstichkabinett,
Staatliche Museen zu Berlin
Inv. KdZ 2315



Rembrandt Harmensz van Rijn (1606-1669), Musterblatt mit Köpfen und Figuren,
Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin

Erweiterte Provenienz:
im Besitz von Sir Thomas Lawrence,
London, bei der Ausstellung der
Sammlung Lawrence, London, am 1. Juli
1835 als Nr. 38 gezeigt und dort 1835
von William Esdaile gekauft, dann in
Besitz von Charles Sackville Bale (wie
es aber dahin kam, ist soweit ich es
herausgefunden habe, nicht bekannt,
wurde lediglich an Sammlermarken
festgemacht), 1881 bei der Auktion
Bale von Christie's London (9.-14. Juni
1881) durch A. W. Thibaudeau für die
Sammlung angekauft

11

Vgl. Bevers, Holm: 22. Musterblatt mit
Köpfen und Figuren. Um 1638-39, in:
Holm Bevers (Hg.), Rembrandt. Die
Zeichnungen im Berliner Kupferstich-
kabinett, Ausst.-Kat., Berlin, Kupfer-
stichkabinett, Staatliche Museen zu
Berlin, Ostfildern 2006, S. 94–96, hier
S. 94.

12

Vgl. Scallen, Catherine B.: Rembrandt,
reputation, and the practice of connois-
seurship, Amsterdam 2004, S. 15f.

Die Zeichnung des Künstlers Rembrandt Harmensz van Rijn (1606–1669) zeigt mehrere Gesichter und Studien von Körperhaltungen und Gebärden. Jede mit einem unverwechselbaren Ausdruck, der Rembrandts Meisterschaft in der Darstellung menschlicher (und tierischer) Emotionen vor Augen führt. Einige Figuren sind mit gröberen Strichen umrissen, andere detaillierter ausgeführt. Das Musterblatt war keine gezielt angefertigte Vorstudie für ein einzelnes Gemälde oder eine bestimmte Druckgrafik. Es war eher eine Art Vorlagensammlung und Zeichenübung für Rembrandt und seine Werkstatt. Die zum Teil unabhängig voneinander gezeichneten Köpfe und Halbfiguren befinden sich auf ungleich beschnittenen Papieren. So spiegelt das vorliegende Musterblatt neben Rembrandts Schaffens- und Findungsprozess auch die turbulente Geschichte des Werkes innerhalb der Kunstwelt wider: Ursprünglich handelte es sich um ein einziges vollständiges Blatt, das im Laufe der Zeit in verschieden große Einzelteile zerschnitten wurde. Sieben Teile wurden spätestens Anfang des 19. Jahrhunderts zum vorliegenden Blatt wieder zusammengefügt. Federstriche über die Schnittkanten hinweg boten ebenso wie die Passform der Kanten Hinweise, auf welche Weise die Teile wie ein Puzzle zusammengesetzt werden können. Im großen Fragment unten links ragt ein Schwanenkopf von oben in den rechten Bildabschnitt hinein. Seine Kopfhaltung suggeriert, dass sich das Blatt nach links oben fortsetzte, dieser Teil aber verloren ist. Die ursprüngliche Position der beiden Einzelköpfe im mittleren Bildbereich bleibt jedoch unklar: Weder Linien, noch passgenaue Kanten verraten die genaue Anordnung der Figuren innerhalb des Blattes. Der Farbton von Tinte und Papier lässt jedoch darauf schließen, dass sie zum selben Blatt gehören.¹¹

Doch die Spuren der früheren Trennung bleiben sichtbar und erzählen eine Geschichte, die über die bloße visuelle Darstellung hinausgeht. Sie eröffnen eine Diskussion über die Praktiken des Kunsthandels sowie die sich wandelnde Art der Betrachtung und Wertschätzung solcher vermeintlich zusammenhanglosen Motive.

Nachdem Rembrandt fast mittellos starb und nach seinem Tod zunächst an Bekanntheit verlor, erfuhr seine Kunst im 18. Jahrhundert eine Renaissance, die zu einer steigenden Nachfrage auf dem Kunstmarkt führte.¹² Zeichnungen wie diese wurden von Händlern zerschnitten, um sie als einzelne Werke gewinnbringender verkaufen zu können.

Die Rekonstruktion der Einzelteile kann durch eine veränderte Kunstbetrachtung und -bewertung begründet werden: Neben dem Bildinhalt fanden auch die historische und künstlerische Authentizität vermehrt Beachtung. Die heutige Komposition offenbart eine unvollständige Version des Musterblatts, die sowohl die Empfindlichkeit des physischen Mediums als auch die Dynamik des Kunstmarkts spiegelt. Die sichtbaren Spuren des Auseinandernehmens und Wiederaussetzens zeugen von einer tiefen Wertschätzung der Kunst Rembrandts und von der komplexen Beziehung zwischen Kunst, Kommerz und Konservierung.

Josefine Dreesen

Kat.-Nr. 6

(Un)titled. Was Werktitel sichtbar machen und was nicht

Odysseus und die Freier
1914

Lovis Corinth (1858-1925)

Kaltnadelradierung, 28 x
41 cm

1972 Erwerb bei Lothar
Bolz, Berlin.
Kupferstichkabinett,
Staatliche Museen zu Berlin
Inv. AM135-1972



Abb. 1: Lovis Corinth, *Odysseus und die Freier*, 1914.
Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin / Dietmar Katz.

13

Schwarz, Karl, Das graphische Werk von Lovis Corinth, Berlin 1922, Fritz Gurlitt Verlag, Nr. 172, S. 111.

14

Der elfteilige Gemäldezyklus, den Corinth zwischen 1913 und 1914 schuf, war eine Auftragsarbeit des Unternehmer-Ehepaars Katzenellenbogen für den Festsaal ihres Anwesens in Freienhagen.

15

Vgl. Martin, Barbara.: Hoffnungslos historisch, absolute Avantgarde? Die Kunst Lovis Corinth zwischen Tradition und Moderne, in: Fiebig, Harald / Ruch, Ilse: Lovis Corinth. Meister der Farbe – Meister der Grafik, Ausst.-Kat. Ascona, Berlin 2022, S. 19–65, S. 29, Gohr, Siegfried.: Das Figurenbild im Werke Corinth, in: Ausst.-Kat. Lovis Corinth. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und druckgraphische Zyklen, 1976 Köln, S. 23–36, S. 31. Die ursprüngliche Gestalt des heute nur noch teilweise erhaltenen Pasquino ist als Kopie in der Loggia dei Lanzi, Florenz, als Figurenpaar Patroklos und Menelaos überliefert. Die Ausgestaltung und Haltung der hinteren Person in Corinths Blatt ähnelt der stehenden Figur des Laokoons in der Laokoon-Gruppe.

16

Vorstudien: Lovis Corinth, Sterbender Krieger, 1913, Öl auf Leinwand, Privatsammlung, abgebildet in: Martin 2022, Kt. 2, Abb. 4, S. 85; Eine Bleistiftzeichnung benennt das Figurenpaar namentlich im Titel: Lovis Corinth, Agelaos und Eurymachos (Studie zu Odysseus), um 1913, Bleistift, Galerie Pels-Leusden, Berlin, abgebildet in: Ausst.-Kat. Lovis Corinth 1976, Kat. A 24, Abb. S. 30.

17

Vgl. Martin 2022, S. 25.

Wie lange betrachten wir ein Werk, ehe der Blick auf Künstler*in, Titel oder Datierung fällt? 2 Sekunden – oder 10? Was erkennen wir aus der reinen Betrachtung? Wie verändert sich die Wahrnehmung mit Kenntnis des Titels? Und was müssen wir tatsächlich wissen, um die Darstellung zu verstehen?

Lovis Corinth (1858–1925) Druckgrafik mit dem Titel *Odysseus und die Freier* aus dem Jahr 1914 zeigt eine tragische Szene mit zwei Männern: Der eine – kräftig und stark – hält den anderen – geschwächt und zur Seite niedersinkend – im linken Arm. Es ist zunächst unklar, was genau geschehen ist und in welcher Beziehung die beiden Protagonisten zueinanderstehen. Das Motiv ist am oberen Bildrand beschnitten, was die Deutung erschwert. Was wird im nächsten Augenblick passieren? Ein bestürzter Aufschrei, der Ruf nach Hilfe oder droht gar eine (bewaffnete) Hand, die zum nächsten Schlag ausholt? Wie es auch sein mag, die Figurenkonstellation trägt die Dramatik einer Bühnenaufführung in sich. Mit ihren exaltierten Gesten, langgestreckten Hälsen und mehrfachen Richtungsänderungen der Körperlinien wirken die Bewegungen der beiden männlichen Akte tänzerisch. Ihre körperliche Nähe erweckt durchaus den Anschein einer vertrauten Verbindung. Mit Gespür setzte der Künstler Stärke und Schwäche szenisch gegenüber. Der sinnliche Gesamteindruck führte vermutlich zu der falschen, stereotypen Annahme des Kunsthistorikers Karl Schwarz (1885–1962) im Werkverzeichnis der 1920er Jahre, die vordere Figur sei „ein hintenüber sinkendes nacktes Weib“.¹³

Auch der Titel des Blattes ist in diesem Werkverzeichnis überliefert. Er bezieht sich auf eine Begebenheit aus der *Odyssee*, einem Hauptwerk des griechischen Dichters Homer aus der Antike. Der mythologische Held Odysseus kehrt nach 20-jähriger Abwesenheit und langen Irrfahrten auf dem Mittelmeer in seine Heimat, auf die Insel Ithaka, zurück. Dort trifft er auf eine Schar von Freiern, die um seine Frau werben und seine Besitztümer aufzehren. Es kommt zu einem Kampf, in dem Odysseus seine Rivalen besiegt.

Corinth verzichtet auf Attribute, Symbole, Kleidung oder eine sonstige Kontextualisierung. Dadurch bleibt zunächst unklar, wen genau er darstellt. Erst mit Kenntnis weiterer Werke des Künstlers wird die Szene eindeutig identifizierbar. Corinth, der vor allem durch sein malerisches Oeuvre Bekanntheit erlangte, erarbeitete das Figurenpaar zunächst in Studien, ehe er es als Teil seines Gemäldes *Die Freier im Kampf gegen Odysseus* (1913, Berlinische Galerie, Berlin) für den sogenannten *Katzenellenbogen-Zyklus* großformatig umsetzte.¹⁴ Inspiration für das Motiv fand er vermutlich in antiken Statuen, wie der Pasquino-Gruppe, ein Fragment eines Figurenpaares in Rom, und der berühmten Laokoon-Gruppe in den Vatikanischen Museen.¹⁵ Anhand von Vorstudien und des Gemäldes lässt sich erkennen, dass nicht Odysseus selbst dargestellt ist, wie der Titel der Druckgrafik suggeriert.¹⁶ Zu sehen ist der Freier Agelaos, welcher den von Odysseus mit Pfeil und Bogen niedergeschossenen Freier Eurymachos im Arm hält. Der Werktitel führt also auf eine falsche Spur.

Im Gegensatz zum lebendigen, lauten und fast schon possenhaften Bühnenakt des farbigen Gemäldes machen Ruhe, Dramatik und Ernsthaftigkeit den Charakter der Kaltnadelradierung des Jahres 1914 aus.¹⁷ Die betonten Konturen und eine zeichnerische Linienführung mit schnellen, feinen und groben Strichen unterstreichen den spannungsreichen Ausdruck der Szene, der zwischen Standhaftigkeit und Fragilität schwingt. Durch die Reduktion der Gestaltungsmittel entthob Corinth die Dargestellten aus dem literarischen Entstehungskontext, transformierte das spezifische Motiv ins Allgemeine und schuf somit ein eigenständiges, zeitloses Werk. Nur der Titel des Blatts erinnert an das ursprüngliche Epos aus Homers *Odyssee*.

An Corinths Kaltnadelradierung wird deutlich, dass die eindringliche Betrachtung einer künstlerischen Arbeit, das Wissen um die literarische Vorlage, der motivische Vergleich mit anderen Bildwerken und der historische Kontext wesentliche und sich ergänzende Faktoren sind, die – erst, wenn sie zusammen beachtet werden – zur inhaltlichen Erschließung des Werkes führen.

Claudia Lojack

Kat.-Nr. 7

Im Zwischenblick

SIEDLERPAAR, 1957	Francisco Ayerza	Fotopositiv	Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin Inv. VIII E 5555.
FRAU AUS PERU, Datierung unbekannt	Eugénio Courret	Fotopositiv auf Karton	Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin Inv. VIII E N1s 1521.
TANDIL (PIEDRA MOVEDIZA) 1907	Arthur Baessler	Fotopositiv auf Karton	Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin Inv. VIII E 2282.
FRANCISCO MEDRATO, TELE- GRAPHENWÄRTER IN TARIMÁ, ca. 1908-1911	Wilhelm G. Kissenberth	Fotopositiv	Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin Inv. VIII E 2937.
STRASSENSZENE IN PORT OF SPAIN	Datierung unbekannt, Urheber*in unbekannt	Fotopositiv auf Karton	Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin Inv. VIII E N1s 1579.
FRAU IM SPEISESAAL DES PERGAMONMUSEUMS	nach 1945	Fotografie (Papier)	Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin Inv. ZA 1.1.6./07122.
FRAU AM BESCHÄDIGTEN SÄULENKAPITELL	Kopf der Göttin Hathor im zerstörten Amarnahof 1950-1952	Fotografie (Papier)	Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin Inv. ZA 1.1.3./03053.
RESTAURATOR RUDOLF KUHN IM ZERSTÖRTEN NEUEN MUSEUM	1950	Fotografie (Papier)	Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin Inv. ZA1.1.3./0304.
BLICK AUF EINEN TEIL DER GRUPPE	Grazie und Pegasus von Hugo Hagen auf dem Dach des Alten Museums, ca. 1964	Fotografie (Papier)	Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin Inv. ZA 1.1.2./04737.
BLICK AUF EINE PLASTIK IM VATERLÄNDISCHEN SAAL IM NEUEN MUSEUM	November 1970	Fotografie (Papier)	Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin Inv. ZA 1.1.3./03418.
ARBEITER BEIM BÜHNEN- BAU IM VORTRAGSSAAL DES PERGAMONMUSEUMS	nach 1945	Fotografie (Papier)	Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin Inv. ZA 1.1.6./06977.
BESUCHER IN DER AUS- STELLUNG ADOLPH MENZEL - GEMÄLDE UND ZEICHNUNGEN VOM 04. JULI 1980-02.	Nov. 1980 in der National- galerie, November 1970,	Fotografie (Papier)	Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin Inv. ZA 2.17.1.1./01818.
BLICK AUF DAS PODIUM BEI DER BESUCHERKONFERENZ DER STAATLICHEN MUSEEN ZU BERLIN IM PERGAMONMUSEUM	14. November 1962	Fotografie (Papier)	Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin Inv. ZA 5./09195.

Die in der Ausstellung *(Un)seen Stories* zusammengesetzten Fotografien stammen aus unterschiedlichen Quellen und wurden zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten aufgenommen. Daher ist in ihnen weder ein lineares Narrativ abzulesen, noch stehen sie repräsentativ für eine (einzige) Geschichte. Indessen probiert die intuitiv aneinander gebrachte Montage von Bildern, durch die Blicke und Gesten der Porträtierten, Fragen des Sehens aufzuwerfen. Welche Geschichten entziehen sich der visuellen Erfassung? Welche kehren uns den Rücken zu? Und welche können neu entstehen?

Exemplarisch wird an dieser Stelle eine Fotografie beschrieben, nur um darauf zurückzukommen, wieso es nicht um ihre Geschichte (alleine) geht.

Dieses Bild beschäftigt mich, seit ich es gesehen habe. Es ist eine *carte-de-visite*, die eine Person zeigt, die ich instinktiv als Frau lese. Und das, obwohl ich nur ihr Auge sehen kann, da sie ihr Gesicht sonst vollständig mit einem dunklen Tuch verhüllt. Ihr mit Blumen und Seidenfransen besticktes Kleid hängt teilweise über dem Bühnenbalken des Fotostudios E. Courret Limas. Ein mir unbekannter Autor hat mit Bleistift „Quien Sabe“ („Wer weiß“) auf den unteren Teil der Fotografie geschrieben, die ansonsten nur die Angaben des berühmten peruanischen Fotostudios trägt.

Die Porträtierte gehörte zu den Frauen Limas, die sich seit dem 16. Jahrhundert mit Seidentüchern verhüllten und unter dem Namen „*Tapadas Limeñas*“ bekannt wurden. Bei dieser Art der Verschleierung war nur ein Auge der Trägerin sichtbar: eine bewusste Entscheidung, nicht gesehen zu werden. Diese Körperpraxis, ein Akt feministischer Rebellion, wurde trotz systematischer Zensur fast drei Jahrhunderte lang praktiziert – auch wenn sie zum Zeitpunkt der Fotografie bereits mehr symbolischen als praktischen Wert hatte. Das Bild befindet sich heute in der Sammlung der Americas im Ethnologischen Museum Berlins. Hier behält das Entziehen des Blicks seine Macht, auch wenn in einem anderen postkolonialen Sinnzusammenhang.

In dem Zusammenbringen mit neun anderen Fotografien, die aus den Sammlungen der Staatlichen Museen zu Berlin stammen, beginnt sich ihr Narrativ nun auch mit anderen zeitlichen und thematischen Kontexten zu verbinden. Die Blicke der Porträtierten, die uns als Betrachtende aufsuchen oder sich uns auch entziehen, entblößen uns damit selbst als Akteure des Sehens. Einige der Figuren treten aus dem Bild heraus, blicken sich an und stehen in Trümmern.

Julia Richard

Kat.-Nr. 8

Doppelgänger im Depot

ZWICKEL MIT FABELWESEN
AUS EINER ARKATURNiederrhein, 1. Drittel
13. Jahrhundert
Fundort: 1900 im Hof des
Neuen Museums

Muschelkalkstein, H: 28 cm

Skulpturensammlung und Mu-
seum für byzantinische Kunst,
Staatliche Museen zu Berlin
Inv. Nr. AE 517aZWICKEL MIT FABELWESEN
AUS EINER ARKATURBerlin, 19. Jahrhundert
Fundort: 1900 im Hof des
Neuen Museums

Steinguss, H: 27,5 cm

Skulpturensammlung und Mu-
seum für byzantinische Kunst,
Staatliche Museen zu Berlin
Inv. Nr. AE 517

Abb. 1 Zwickel mit Fabelwesen aus einer Arkatur (13. Jh.):
Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische
Kunst / Dr. Tobias Kunz



Abb. 2: Zwickel mit Fabelwesen aus einer Arkatur (19. Jh.):
Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische
Kunst / Dr. Tobias Kunz

Die zwei Objekte sehen auf den ersten Blick identisch aus. Sie zogen aber nicht wegen ihrer Doppelexistenz meine Aufmerksamkeit im Depot der Skulpturensammlung auf sich, sondern aufgrund der ungewöhnlichen Darstellung eines Fabelwesens. Eine menschenähnliche Figur mit Vogelkopf und langem Schnabel trägt ein langärmeliges bis zu den Knien reichendes Gewand. Ihre linke Hand ergreift den Knauf eines kurzen Schwertes, das in einer Scheide am Gürtel befestigt ist. Die linke Hand greift um die breite Nase des Tieres, auf dem der Vogelmensch reitet, seine Füße erreichen den Boden. Das Tier hat einen drachenartigen Kopf mit anliegenden Ohren, großen Augen und einen langen Hals. Sein Körper ist jedoch eher vogelartig und seine Schwanzfedern verwandeln sich in einen Zweig mit Blättern. Ein bewaffneter Vogelmensch reitet auf einem Drachenvogel. Was dies zu bedeuten hat, und ob sich dahinter eine Geschichte verbirgt, ist unklar.

Es hat mich gewundert, dass die beiden Objekte trotz der ungewöhnlichen Darstellung niemals ausgestellt wurden. Warum besitzt das Museum zwei Exemplare davon? Als ich die zwei Architekturelemente verglich, fiel mir auf, dass Unterschiede vor allem im Leistenprofil zu erkennen sind. Bei einem ist die Rahmung fragmentarisch, es fehlen die seitlichen abgerundeten Profile. Dieses an vielen Stellen fragmentarische Objekt ist das Original; die andere, ausgebesserte Variante ist seine Kopie.

Aus dem Inventarbuch der Sammlung ist keine Provenienz der Objekte zu erschließen und es ist nur das Original verzeichnet. Eine Bemerkung könnte aber doch aufschlussreich sein: Ihr zufolge wurde das Objekt im Jahr 1900 im Hof des Neues Museums mit einem Dutzend anderer Kapitelle gefunden. Die Objekte stehen also in einem Verhältnis von Prototyp und Kopie zueinander. War die ungewöhnliche Darstellung Motivation für die Kopie? Hätte man das Original ausgestellt und die Kopie für Studienzwecke einbehalten? Oder sollte das Original an seinem ursprünglichen Ort reinstalled werden, was dann aber nie geschah?

Als die Objekte 2014 in den Bestandskatalog der Berliner Skulpturensammlung aufgenommen wurden, waren sie im Depot verwahrt.

Die hier zum ersten Mal ausgestellten Zwickel sollen als ein Denkanstoß für größere Themenkomplexe dienen: Anders als Gipsabgüsse nach bekannten Kunstwerken, die im 19. Jahrhundert nach Berlin kamen, wurde in diesem Fall das Original in die Hauptstadt Preußens gebracht und dort kopiert. Anhand welcher Kriterien wurde das Original ausgewählt? Wie wurde das ganze Prozedere organisiert, wie waren die institutionellen Beziehungen? Wo und wie wurden die Kopien angefertigt und wofür waren sie vorgesehen? Diese Fragen müssen offenbleiben. Die zwei Zwickel stehen jedoch repräsentativ für andere immer noch unbekannte Objektgeschichten, die danach rufen, entdeckt zu werden.

Lilla Mátyók-Engel

(1) VÖGE, WILHELM, DIE DEUTSCHEN BILDWERKE UND DIE DER ANDEREN CISALPINEN LÄNDER, BERLIN 1910.

(2) KUNZ, TOBIAS, BILDWERKE NÖRDLICH DER ALPEN 1050 BIS 1380. KRITISCHER BESTANDSKATALOG, PETERSBERG 2014.

Kat.-Nr. 9

Kreuz und Quer durch den Kupferstich: Wenn Linien nicht nur eine Geschichte erzählen

Hirte auf einer Blaterpfeife spielend, mit Schafherde, um 1510-1515

Benedetto Montagna (um 1481- um 1556/58)

Kupferstich und Kaltnadelradierung, Abzug des zweiten Zustandes von der ausgekreuzten Platte

Aus altem Bestand, Erwerb vor 1877.
Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett
Inv. 312-24

Hirte auf einer Blaterpfeife spielend, mit Schafherde, um 1510-1515

Benedetto Montagna (um 1481- um 1556/58)

Kupferstich, 10x 7,9 cm

Ankauf durch Amsler + Ruthardt, Berlin, auf Auktion der Sammlung Angiolini bei H. G. Gutekunst, Stuttgart; 1896
Sammlungseingang Kupferstichkabinett.
Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett
Inv. 160-1896



Abb. 1: Benedetto Montagna, *Hirte auf einer Blaterpfeife spielend, mit Schafherde* (Abzug des zweiten Zustandes von der ausgekreuzten Platte), um 1510–1515, Kupferstich (Auskreuzung durch Kaltnadelradierung), Kupferstichkabinett Berlin, Staatliche Museen zu Berlin.



Abb. 2: Benedetto Montagna, *Hirte auf einer Blaterpfeife spielend, mit Schafherde*, um 1510–1515, Kupferstich, Kupferstichkabinett Berlin, Staatliche Museen zu Berlin.

18

Eine Blaterpfeife, oder auch Platerspiel genannt, ist eine einfachere Form der Sackpfeife, zu denen z. B. auch Dudelsäcke gehören.

19

Vgl. Autenrieth, Wolfgang, *Neue und alte Techniken der Radierung und der Edeldruckverfahren. Vom Hexenmehl und Drachenblut zur Fotopolymer-schicht. Tipps, Tricks, Anleitungen und Rezepte aus fünf Jahrhunderten. Erfahren, erlesen, erfunden und gesammelt von Wolfgang Autenrieth*, Krauchenwies 2020, S. 183.

20

Vgl. Stijnman, Ad, *Engraving and etching 1400–2000. A history of the development of manual intaglio print-making processes*, London 2012, S. 24 und 332ff.

Der Kupferstich (Abb. 1) zeigt einen knienden Hirten mit einer erhobenen und an die Lippen geführten Blaterpfeife¹⁸. Neben ihm grast seine Schafherde. Das Bild entsteht durch das für einen Kupferstich typische Schwarzweiß aus feinen gedruckten Linien auf dem hellen Papierton. Die Darstellung wird jedoch von einem großen Kreuz aus zwei dünnen und unregelmäßigen Strichen durchzogen, als hätte jemand mit Absicht die zarten Konturen zerstört. Eine der Linien scheint knapp das Gesicht des Hirten zu streifen. Es entsteht beinahe der Eindruck, das Kreuz sei eine der Schraffuren, die zum Motiv gehören. Doch auf den zweiten Blick bemerkt man, dass sich das Kreuz räumlich nicht einfügt; es stört bei der Betrachtung der so kleinteiligen und feinen Komposition.

Doch weshalb hätte jemand den Kupferstich durch die Einritzung in die Druckplatte für immer ruinieren wollen? Bei jedem Druckvorgang wird die Kupferplatte etwas abgenutzt, bis sie für weitere Abzüge nicht mehr verwendet werden kann. Vielleicht war das auch bei diesem Objekt der Fall: Mit einer Kaltnadel, einem Werkzeug zur Bearbeitung von Kupferplatten, wurde das Kreuz in die Platte geritzt, um sie für weitere Abzüge unbrauchbar zu machen.¹⁹ Vielleicht gab es aber auch einen anderen Grund dafür, das Motiv zu zerstören.

Bei einem Kupferstich werden mit verhältnismäßig viel Kraft und einem Grabstichel die Linien des zu druckenden Motivs spiegelverkehrt in eine Kupferplatte gestochen. Zum Drucken wird die Platte mit Farbe bestrichen, wobei die zuvor entstandenen Vertiefungen sich mit der Farbe füllen. Nachdem die überschüssige Farbe von der Platte abgerieben wurde, wird diese auf angefeuchtetes Papier gepresst. Zurück bleibt der Abdruck der Farbe aus den vertieften Linien der Kupferplatte. Ein sehr früh entstandener Abzug der Platte (Abb. 2) zeigt das Motiv in einem gratigen, samtig wirkenden Druck noch vor der Ergänzung winziger Details. Nach etwa 500 Abzügen sind die Kanten der Grate abgerundet und können nicht mehr so viel Farbe aufnehmen. Die Kontraste schwächen sich zunehmend ab, der Druck wird unscharf, die Linien weniger fein.²⁰ Der gekreuzte Kupferstich ist vermutlich der Abzug einer aus unbekanntenen Gründen aussortierten Kupferplatte, deren weitere Nutzung eigentlich verhindert werden sollte.

Josefine Dreesen

(1) BROUARD, CHRISTOPHE, BENEDETTO MONTAGNA (VICENZA UM 1480–UM 1556/58 VICENZA), HIRTE AUF EINER BLATERPFEIFE SPIELEND, MIT SCHAFHERDE, UM 1510–1515, IN: DAGMAR KORBACHER (HG.), *ARKADIEN. PARADIES AUF PAPIER. LANDSCHAFT UND MYTHOS IN ITALIEN*, AUSST.-KAT. BERLIN, KUPFERSTICHKABINETT, BERLIN 2014, S. 162F.

Kat.-Nr. 10

Doppelt vorhanden und verkauft: Spuren auf einem zurückgekehrten Textil des Kunstgewerbemuseums

TEIL EINER DECKE

Ägypten, 4.-5. Jahrhundert Leinen, 47 x 77,5 cm

2023 Schenkung Heuer.
Kunstgewerbemuseum,
Staatliche Museen zu Berlin
ohne Inv. Nr.

Fragment einer spätantiken ägyptischen Decke.
Kunstgewerbemuseum, Staatliche Museen zu Berlin.

21

Vgl. Band Stoffsammlung Verzeichnis von abgebbaren Dubletten, Nr. 475.

22

Völker, Angela, Spätantike und Frühislamische Textilien, in: Peter Noever (Hg.), Verletzliche Beute. Spätantike und frühislamische Textilien aus Ägypten, Ausst.-Kat. Wien 2005, S. 10.

23

Bogensperger, Ines, Spätantike Textilien aus Ägypten in der Wiener Papyrussammlung – Untersuchungen zur Technik und Ikonographie, Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2011, S. 5

Das Textil wurde 2023 dem Kunstgewerbemuseum als Schenkung angeboten. Ein Zettel, der an der linken unteren Ecke mit einer Nadel fixiert ist, zieht das Interesse auf sich: „Kgl. Kunstgew.-Mus. Berlin Stoffsammlung Dubl. Nr. 475“. Das Stück muss sich demnach schon einmal im Kunstgewerbemuseum (KGM) befunden haben und zu einem späteren Zeitpunkt als Dublette verkauft worden sein. Dadurch wird klar, dass weitere Stücke des Stoffes vertreten waren, weshalb der Verkauf beschlossen wurde. Der Blick in das *Verzeichnis von abgebbaren Dubletten* unter der Nummer 475 verrät, dass das Stück an das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg verkauft wurde²¹. Angaben zum Verkaufsjahr finden sich nicht. Von Hamburg aus wurde es wiederum an eine private Sammlerin veräußert, in deren Familienbesitz es bis 2023 blieb. Das im KGM verbliebene Textil fiel dem Zweiten Weltkrieg zum Opfer. Mit der Rückkehr der Dublette an das Museum schließt sich der Kreislauf und eine Lücke, die durch den Verkauf und Krieg entstanden war.

Das Stoffstück verrät aber noch mehr: Es besteht aus einem quadratischen Bildfeld (Tabula) mit in Kreisen eingeschriebenen Tieren und floralen Elementen, im unteren Teil schließt sich ein Schlingengewebe an. Anhand der Art, wie es gewebt ist, dem Stoff und Muster, kann die Herkunft des Textils nach Ägypten in das 4.–5. Jahrhundert nach Christus verortet werden. Aus dieser Zeit haben sich überraschend viele Stoffe erhalten. Das liegt daran, dass dort ab etwa der Mitte des 3. Jahrhunderts die Toten nicht mehr mumifiziert wurden. Stattdessen wurden sie in ihren Kleidern in der Wüste bestattet. Die klimatischen Bedingungen – Trockenheit und gute Belüftung – boten die Voraussetzung für die Erhaltung zahlreicher spätantiker und frühislamischer Textilien aus dieser Region und Zeit.²² Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts fanden zahlreiche Grabungen an Nekropolen in Ägypten statt. Das Hauptinteresse bildeten die farbenfrohen Textilien. Teilweise wurden die gefundenen Stoffe zerschnitten, die gut erhaltenen Partien mitgenommen und der Rest wieder vergraben.²³ Auch wofür dieser Stoff einmal genutzt wurde, verrät das Objekt selbst: Schlingen- und Noppengewebe eignen sich gut für Interieurtextilien, weshalb davon auszugehen ist, dass es sich hierbei um das Fragment einer Decke handelt.

Theresia Schmitt

Kat.-Nr. 11

Schrödingers Papyri

HISTORISCHE GRABUNGS-
KISTE

um 1900

Metall

1909 Sammlungseingang.
Ägyptisches Museum und
Papyrussammlung, Staat-
liche Museen zu Berlin
ohne Inv. Nr.

Historische Grabungskiste.

um 1900, Metall, Sammlungseingang 1909, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin.

24

Vgl. Lepper, Verena, Project, in: Verena Lepper (Hg.), ERC-Project ELEPHANTINE. Localizing 4000 Years of Cultural History. Texts and Scripts from Elephantine Island in Egypt, 2022, <https://elephantine.smb.museum/project/> [zuletzt aufgerufen am 13.12.2023].

25

Vgl. Rubensohn, Otto, Elephantine-Papyri, Ägyptische Urkunden aus den Kgl. Museen in Berlin, Griechische Urkunden, Sonderheft, Generalverwaltung der kgl. Museen in Berlin (Hg.), Berlin 1907, S. 1ff.

Diese historische Grabungskiste ist ein stummer Überlieferer längst vergangener Epochen. In ihr wurden Papyri gelagert, die im Rahmen der archäologischen Expeditionen der Königlichen Museen in Berlin auf der Insel Elephantine entdeckt wurden – einer Nil-Insel an der Südgrenze Ägyptens, die über mehr als 4.000 Jahre eine strategisch wichtige Rolle spielte.

Elephantine beherbergte eine vielfältige Gemeinschaft, in der die unterschiedlichsten Ethnien, Kulturen und Religionen aufeinandertrafen. Diese Vielfalt spiegelte sich auch in den Sprachen der verschiedenen Gruppen wider. Die Bewohner hielten ihren Alltag wie auch bedeutende politische Ereignisse in zehn verschiedenen Sprachen schriftlich auf Papyri fest, die später als Elephantine-Papyri bekannt wurden.²⁴

Die Papyri wurden während der Grabungen von 1906 bis 1908 unter der Leitung von Otto Rubensohn und Friedrich Zucker entdeckt. Die kostbaren Schriftrollen wurden in Metallkisten verpackt, auf denen zum Teil – genau wie auf der hier ausgestellten Kiste – der Fundort und das Datum der Verpackung vermerkt waren.²⁵

Die Bedeutung dieser Ausgrabungen und dem Fund der Papyri liegt nicht nur in den aufregenden Erkenntnissen über die internationalen Beziehungen des antiken Ortes Elephantine, sondern auch in der Ambivalenz des Sehens und Nicht-Sehens. Jahrzehntlang ruhten die Papyri in ihren Kisten im Dunkeln und trugen dabei die Geschichte von 4.000 Jahren Kulturgeschichte in sich. Ihre Fundgeschichte, die Bergung auf der Elephantine-Insel, ist durch die Datums- und Ortsangabe ablesbar und sichtbar. Ihr Inhalt und ihre Bedeutung für die Kulturgeschichte blieben bis zur Öffnung verborgen und unsichtbar.

Die Papyri, in verschiedenen Schriften wie Hieroglyphen, Hieratisch, Demotisch, Aramäisch, Griechisch, Koptisch und Arabisch verfasst, erzählen von der ägyptischen Kultur, die heute in die Perioden Altes (ca. 2700 bis 2200 v. Chr.), Mittleres (ca. 2137 bis 1781 v. Chr.) und Neues Reich (ca. 1550/70 bis 1070 v. Chr.), ägyptische Spätzeit (1070 bis 332 v. Chr.), griechisch-römische Zeit (332 v. Chr. bis 395 n. Chr.) sowie christliche (395 bis 642) und arabische Zeit (642 bis 969) eingeteilt wird. Die Kisten selbst wurden zu einem weiteren Mantel, der die wertvollen Schriftstücke umhüllte. Sie trugen damit zur physischen Bewahrung bei, damit die Papyri über 100 Jahre später, ab den 2010er Jahren, dank eines EU-Projektes geöffnet, restauriert, lesbar gemacht und entschlüsselt werden konnten.

Diese Fundkisten erinnern an das Gedankenexperiment ‚Schrödingers Katze‘. Ähnlich wie bei ‚Schrödingers Katze‘, deren Zustand – lebendig oder tot – bis zur Öffnung der Kiste unbestimmt war, blieb und bleibt auch der genaue Inhalt und die Informationen in den Grabungskisten bis zu ihrer Öffnung und Entschlüsselung seit mehr als 100 Jahren verborgen und zugleich ungewiss.

Josefine Dreesen

Kat.-Nr. 12

Von Ballast befreit – Nach der Restaurierung 140 g leichter!

TONTAFEL MIT ZWEISPRA-
CHIGER WORTLISTE

7. Jh. v. Chr.

Ton, gebrannt, 26 x 17 x
3,1 cm

1914 Fundteilung, Aus-
grabungen in Assur (Irak).
Vorderasiatisches Museum,
Staatliche Museen zu Berlin
Inv. VAT 10270

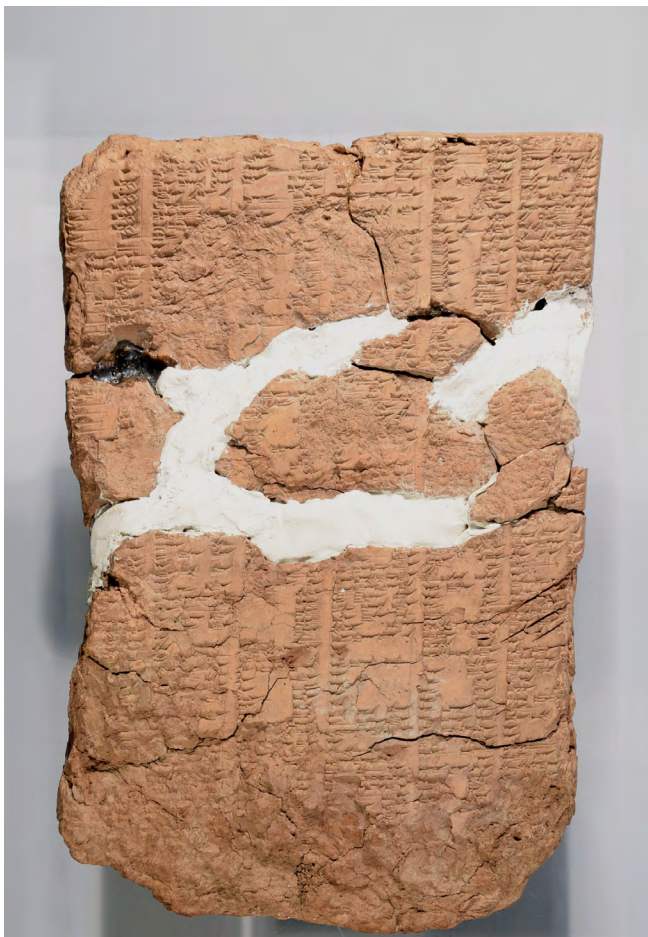


Abb. 1: Die Tontafel nach der neuen Restaurierung.
Vorderasiatisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin / Olaf M. Teßmer.



Abb. 2: Die Tontafel VAT 10270 vor der Restaurierung.
Vorderasiatisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin / Iris Hertel.

Diese Keilschrifttafel wurde 1904 während der ersten Grabungskampagne in Assur (dem heutigen Qal'at Šerqāt im Nordirak) freigelegt. Sie gehörte wahrscheinlich zum Archiv bzw. zur Bibliothek einer Schreiberfamilie. Die zweisprachige Tontafel enthält eine thematisch geordnete Wortliste; den sumerischen Begriffen in der linken Spalte stehen ihre akkadischen Entsprechungen in der rechten Spalte gegenüber. Neben Begriffen aus den Kategorien „Schreiberwesen“, „Militär“, „Kommunikation mit den Göttern“, „Himmel, Tag und Nacht“, „Krankheiten“ oder „Familie“ sind die aus der Kategorie „Sehen“ von besonderem Interesse. Dazu gehören verschiedene Bezeichnungen wie „schauen/ansehen“, „erblicken“, „beobachten“, „böse anblicken“, „mit einem Sehfehler/schielend“, „mit bunt schillernden Augen“, „nicht sehen/blind“ oder „überprüfen“. Die Tatsache, dass es schon vor 3000 Jahren unterschiedliche Begriffe für das „Sehen“ gab, regt zum Nachdenken an. Was sehen wir, wenn wir die Tontafel betrachten? Welche Geschichte wird durch ihre Risse und Brüche sichtbar?

Bei ihrer Entdeckung war die Tontafel bereits zerbrochen und wies mehrere feine Risse auf. Frühere restauratorische Maßnahmen, deren Zeitpunkt unbekannt ist, zielten auf das Zusammenkleben der Fragmente und die Stabilisierung des Objekts ab. Die Bruchstücke wurden mit verschiedenen Klebstoffen zusammengeklebt; die großen Lücken waren mit Gips ausgefüllt. Die Ergänzungen aus weißer Gipsmasse und die breiten Klebefugen wirkten jedoch unansehnlich. Im Laufe der Zeit führten die Alterung und die Spannungen der verschiedenen Klebemittel zur Bildung von lockeren Stellen. Daher wurde 2022 die Entscheidung getroffen, die Tontafel neu zu restaurieren. Nach der Feinreinigung und der Entfernung des Materials der vorherigen Restaurierung wurden die Fragmente präziser zusammengeklebt und die notwendigen Ergänzungen zurückhaltender vorgenommen.

Giulia Russo

(1) PEDERSÉN, O., ARCHIVES AND LIBRARIES IN THE ANCIENT NEAR EAST 1500-300 BC, BETHESDA 1986.

(2) WEIHERSHÄUSER, F., DIE ONLINE-DATENBANK DER LEXIKALISCHEN TEXTE AUS ASSUR, MDOG 141: 117-141, 2009.

Kat.-Nr. 13

„Vielleicht der wertvollste Kopf der
ganzen Sammlung“FRAGMENT EINES TERRAKOTTA-
KOPFESKypro-Archaisch, 6. Jh.
v. Chr.Gebrannter Ton, 13 x 9,4
x 9,5 cm1887 Ankauf durch das da-
malige Antiquarium Berlin
bei Max Ohnefalsch-Rich-
ter; 1885 von Ohnefalsch-
Richter in Idalion (heute
Zypern) gefunden.
Antikensammlung, Staatli-
che Museen zu Berlin
Inv. Misc. 8015, 60 (=Y 771)

Abb. 1: Der Terrakotta-Kopf kurz nach seiner Auffindung in Idalion (1885).
historische Aufnahme des Ausgräbers
M. Ohnefalsch-Richter.



Abb. 2: Heutiger Zustand des Terrakotta-Kopfes, Antikensammlung,
Staatliche Museen zu Berlin / Horst Getter.

26

Zur Person Max Ohnefalsch-Richter sowie einer Übersicht über seine archäologischen Arbeitsorte auf Zypern Schmid, S. G., Horacek, S. G. (Hg.), "I don't know what am I myself, it is so very difficult to explain": Max Ohnefalsch-Richter (1850–1917) und die Archäologie Zyperns, *Studia Cyprologica Berolinensia* 1, Berlin 2018, mit umfangreicher Bibliografie.

27

Zur Ausgrabung s. Ohnefalsch-Richter, M., *Kypros, die Bibel und Homer. Beiträge zur Kultur-, Kunst- und Religionsgeschichte des Orients im Alterthume mit besonderer Berücksichtigung eigener zwölfjähriger Forschungen und Ausgrabungen auf der Insel Cypern*, Berlin 1893, 6 f. Nr. 3.

28

Unpublizierter Fundkatalog Ohnefalsch-Richters, 1885, Nr. 310: SMB-ZA, IV/NL Zahn 1111, IC, 58: „Ton 0.21 hoher Kopf. Wurde in viele Stücke zerbrochen gefunden und später zusammengesetzt, soweit Stücke vorhanden. Vielleicht der wertvollste Kopf der Sammlung. Echt archaisch-kyprisch-griechisch noch mit gewissen phönizischen Einwirkungen. [...]“.

29

Zur sog. Idalion School s. V. Karageorghis, *The Coroplastic Art of Ancient Cyprus III. The Cypro-Archaic Period Large and Medium Size Sculpture*, Nikosia 1993, 45 f.

30

Zu den zyprischen Ohrkappen s. J. M. Hemelrijk, *Some ear ornaments in archaic Cypriot and East Greek art*, *BABesch* 38, 1963, S. 28–51.

31

s. hierzu Miller, M., *Dokumentation der Verluste, Antikensammlung Bd. V.1. Skulpturen, Vasen, Elfenbein und Knochen, Goldschmuck, Gemmen und Kameen*, Berlin 2005, 11–34.

Ein tiefer, heute geklebter Riss durch die Oberseite des Kopfes, eine große Fehlstelle in der linken Seite des Gesichts: Dass Objekte aus archäologischen Ausgrabungen in fragmentiertem Zustand überliefert sind, ist eher die Regel als die Ausnahme. Der Zustand des hier vorgestellten Kopfes verrät jedoch mehr über seine Geschichte, als auf den ersten Blick zu vermuten ist.

Die Geschichte des Kopfes beginnt mit seiner Entdeckung im Jahr 1885 durch den deutschen Laienarchäologen Max Ohnefalsch-Richter (1850–1917).²⁶ Dessen Ausgrabung eines Heiligtums einer weiblichen Gottheit in der antiken Stadt Idalion (heutiges Dhali) auf Zypern förderte zahlreiche Fragmente von Terrakotta- sowie Kalksteinskulpturen der kypro-archaischen, kypro-klassischen sowie hellenistischen Epoche zutage.²⁷ In seinem unpublizierten Fundkatalog verlieh er dem Kopf das Prädikat: „Vielleicht der wertvollste Kopf der ganzen Sammlung“.²⁸

Auf der noch während der Ausgrabung angefertigten Fotografie ist der reich dekorierte Kopf in seinem damaligen Erhaltungszustand zu erkennen. Auf die in Matrizen geformte Grundform des hohlgearbeiteten Kopfes wurden zahlreiche weitere Elemente appliziert, welche entweder in Detailmatrizen oder von Hand geformt wurden. Feine Details wurden durch handgezogene Ritzlinien hinzugefügt und mit farblicher Bemalung zusätzlich akzentuiert. Von der ursprünglichen Polychromie haben sich heute jedoch nur schwache schwarze Farbspuren am Haar erhalten.

Das Gesicht wird von der großen, massiv geformten Nase dominiert, welche typisch für die idalische koroplastische Produktion ist.²⁹ Der fein gearbeitete Mund zeigt das ‚archaische‘ Lächeln. Die mandelförmigen Augen sind leicht schräg gestellt und von plastischen Leisten gerahmt. Die Augenbrauen sind appliziert und mit geometrischem Ritzdekor aus parallelen Linien und antithetischen Dreiecken verziert. Das in die Stirn fallende Haar ist aus einzeln applizierten Bändern mit rundem Abschluss geformt, in welche mit einem Stempel eingedrehte J-Spirallocken eingedrückt sind. Zwei lange Haarsträhnen, welche auf die Schultern der ursprünglichen Figur herabfielen, waren mit einem eingeritzten Fischgräten-Muster dekoriert. Die Ohren sind durch angesetzte matrizengeformte Ohrkappen, ein typisches Schmuckelement zyprischer Frauendarstellungen des 7.–5. Jhs. v. Chr., verdeckt.³⁰ Am schlecht erhaltenen Hals der Figur lässt eine einzelne applizierte Tonscheibe eine vormalig dort vorhandene Halskette rekonstruieren.

Nachdem der Kopf gemeinsam mit zahlreichen weiteren Funden aus dem ausgegrabenen Heiligtum von den Berliner Museen angekauft worden war, wurde er zunächst im Magazin verwahrt. Während des Zweiten Weltkrieges wurde der Kopf gemeinsam mit anderen Beständen der Berliner Museen und Sammlungen zum Schutz in den erst teilweise, wenige Tage später schließlich komplett aus.³¹ Die Objekte, welche aus dem Brandschutt geborgen werden konnten, wurden im Anschluss kriegsbedingt in russische Museen verlagert. Von dort kehrten Teile der Bestände schließlich in den 1950ern zurück nach Berlin.

Angelika Walther

02 MATERIALTECHNOLOGIE

Technische Materialuntersuchungen

32

Vgl. Sandner, Ingo, Möglichkeiten der Untersuchung von Gemälden mit Hilfe von UV-, IR- und Röntgenstrahlen, Dresden 1987.

Ob bei einem antiken Krug oder einem Leinwandgemälde: für den Gesamteindruck des Werks ist entscheidend, welchen Träger, welche vorbereitenden Schichten und welche Malmittel die Macher*innen wählen. Diese Entscheidungen bestimmen auch, wie gut sich das Werk erhalten wird. Daher bedeutet die Erforschung der Kunsttechnologie einerseits, den kreativen Gedankenprozess der Macher*innen zu verstehen, und andererseits, den Zustand des Werkes zu beurteilen.

Was ist Original, was eine spätere Zutat? Wie hat sich das Werk im Laufe der Zeit verändert? Wie stabil ist es jetzt? Auf der Grundlage dieser Fragestellungen und der entsprechenden Antworten kann man bestimmen, wie das Werk behandelt werden muss, um uns erhalten zu bleiben. Der Einsatz naturwissenschaftlicher Methoden wie Strahlendiagnostik oder Mikroskopie hilft, diesen Fragen nachzugehen, und gibt einen besonderen Einblick in die verborgenen Details alter Artefakte und Kunstwerke. Zudem enthüllt das Betrachten feinsten Spuren auf der Oberfläche Jahrtausende alter Objekte die Geschichten, die sie zu erzählen haben.

In diesem Kapitel werden einige einschlägige naturwissenschaftliche Methoden an zwei unterschiedlichen Werkgruppen vorstellen, nämlich Gemälden und archäologischem Kulturgut.

Die Untersuchung von Gemälden ist ohne die Strahlendiagnostik undenkbar. Solche Untersuchungen können oberflächlich erfolgen oder in die Tiefe gehen – im wahrsten Sinne des Wortes: Denn sowohl die für das bloße Auge sichtbare Oberfläche eines Kunstobjekts als auch seine darunterliegenden Schichten sind von Interesse.³² Je nach Fragestellung steht den Forschenden eine Reihe von Instrumenten zu Verfügung: Sichtbares Licht, Ultraviolette Strahlung, Infrarotstrahlung und Röntgenstrahlung. Bei alledem handelt es sich um Energie in Form von elektromagnetischer Strahlung unterschiedlicher Wellenlängen und Intensitäten.

Strahlung kann vom Objekt oder von einzelnen Materialien, aus welchen es besteht, absorbiert, reflektiert oder durchge-

lassen werden. Außerdem können bestimmte Stoffe, beispielsweise Pigmente und Harzüberzüge, von der auftretenden Strahlungsenergie angeregt werden und mit Fluoreszenz reagieren. Die spezifische Antwort des verwendeten Materials auf einen bestimmten Strahlungstypus lässt also Rückschlüsse auf sich selbst zu.

Bei jeder strahlendiagnostischen Untersuchung steht das Betrachten des Werkes bei Tageslicht, in der Regel auch unter Vergrößerung, an erster Stelle. Fragen nach einzelnen Schritten des künstlerischen Arbeitsvorgangs wie dem Farbauftrag, nach der Beschreibung der Oberflächenstruktur und nach möglichen Schäden können schon hier beantwortet werden.

Ultraviolette Strahlung wird ebenfalls für die Untersuchung der Oberfläche eingesetzt. Typische Fragen zielen bei-

33

Vgl. Sandner 1987, S. 7 f.

34

Vgl. Matteini, Mauro / Moles, Arcangelo (Hg.), *Naturwissenschaftliche Untersuchungsmethoden in der Restaurierung*, Florenz 1986, S. 93.

spielsweise auf das Vorhandensein eines Gemäldefirnisses ab. Ein alter Naturharzfirnis weist unter UV-Strahlung eine gelbgrüne Fluoreszenz auf. Gut erkennbar sind weiterhin neuere Retuschen. Sie absorbieren die Strahlung und zeichnen sich als dunkle Flecken auf der Oberfläche ab.³³

Für die Erforschung tieferliegender Schichten bieten sich Infrarotstrahlung und Röntgenstrahlung an. Aufgrund ihrer Beschaffenheit dringt Infrarotstrahlung durch die oberen Malschichten eines Kunstwerks durch. Fotografiert man das Werk mit einer infrarotempfindlichen Kamera, kann man durch diese oberen Schichten durchschauen – die bei Tageslicht opake Malerei wirkt nun transparent. So können unter anderem Unterzeichnungen zutage kommen, mit denen die Macher:innen ihre Komposition auf die Grundierung skizzieren.³⁴

Abb. 1 (oben): Anton Graff, *Henriette von Carlowitz*, 1772, Schenkung Christoph Müller, Detail, Auflicht-Aufnahme, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin / Kerstin Krainer.

Abb. 2 (unten): Anton Graff, *Henriette von Carlowitz*, 1772, Schenkung Christoph Müller, Detail, UV-Aufnahme, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin / Kerstin Krainer

Während Infrarotstrahlen nur die obersten Malschichten eines Gemäldes oder eines gefassten Objektes durchdringen, mit ihnen wechselwirken und zurückstrahlen, durchdringen die energiereichen Röntgenstrahlen den kompletten Objektkörper. Je nach Dichte und Materialität dieses Körpers wird ein Teil der Röntgenstrahlung absorbiert. Der übrige Teil wird durchgelassen, auf der anderen Seite von einem digitalen



Abb. 3 (oben): Anton Graff, Henriette von Carlowitz, 1772, Schenkung Christoph Müller, Detail, Infrarot-Aufnahme, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin / Kerstin Krainer.

Abb. 4 (unten): Anton Graff, Henriette von Carlowitz, 1772, Schenkung Christoph Müller, Detail, Röntgen-Aufnahme, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin / Bundesanstalt für Materialforschung und -prüfung.

Röntgenfilm aufgefangen und später ausgelesen. Damit lassen sich Rückschlüsse auf einzelne Mal- oder Fassungsschichten sowie auf das gesamte Gefüge ziehen. Beispielsweise absorbiert Bleiweiß, das bis zum 19. Jahrhundert einzige Weißpigment, einen Großteil der Strahlung und zeichnet sich in der Röntgenaufnahme als weiße Fläche deutlich ab. Einzelne Konstruktionselemente wie Rahmenverbindungen, Nägel, Schrauben oder Metall-Armierungen etc. werden ebenfalls sichtbar.

Neben Erkenntnissen über den Schichtaufbau kann mithilfe der Infrarot- und Röntgenstrahlung auch der schöpferische Prozess der Kunstschaffenden nachvollzogen werden. Beispielsweise beobachtet man häufig Unterschiede zwischen dem fertigen Bild und der Unterzeichnung bzw. Untermalung. Diese Änderungen in der Bildkomposition werden als *Pentimenti* bezeichnet.

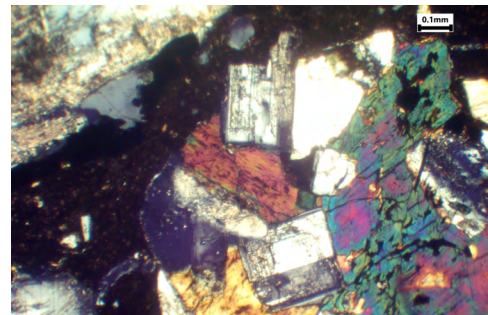
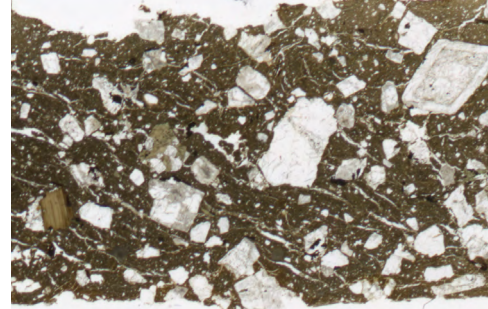
Eine weitere Methode, um verborgene Details über historische Artefakte ans Licht zu bringen, ist die archäologische Mikroskopie. Durch den Einsatz von Mikroskopen können Forschende winzige Strukturen, Materialzusammensetzungen und Veränderungen im mikroskopischen Maßstab ana-

lysieren. Diese Untersuchungen liefern oft entscheidende Informationen über die Herstellungstechniken, Nutzungsspuren und die Umweltbedingungen, denen die Objekte im Laufe der Zeit ausgesetzt waren.

Ein bedeutendes Anwendungsgebiet mikroskopischer Untersuchungen in der Archäologie ist die Analyse von Keramik. Mikroskopische Betrachtungen von dünngeschliffenen Keramik-

35

Vgl. z. B. Quinn, P. S., „Thin Section Petrography, Geochemistry and Scanning eElectron Microscopy of Archaeological Ceramics“, in: Archaeopress, 2022.



proben auf einem Glasobjektträger ermöglichen es, feine Details der Töpferarbeit und Glasurtechniken zu erkennen und die ausgewählten Rohstoffe für die Herstellung zu bestimmen (Abb. 5).³⁵ Dies eröffnet Einblicke in handwerkliche Fertigkeiten vergangener Kulturen und kann helfen, kulturelle Verbindungen zwischen verschiedenen Regionen aufzudecken.

Eine fortgeschrittene Technik der mikroskopischen Analyse ist die Rasterelektronenmikroskopie (REM), die in der Untersuchung von Gemälde-Querschliffen schon seit längerem angewendet wird und nun auch in der Archäologie zunehmend an Bedeutung gewinnt. Im Gegensatz zum Lichtmikroskop verwendet das REM Elektronenstrahlen anstelle von sichtbarem Licht, was zu einer deutlich höheren Auflösung führt. Dies ermöglicht es, Oberflächenstrukturen von archäologischen Objekten in viel feineren Details zu untersuchen. Das Besondere am REM ist nicht nur die schärfere Sicht, sondern auch die Fähigkeit, 3D-Bilder von den Artefakten zu erstellen (Abb. 6). Das eröffnet uns die Möglichkeit, nicht nur Mikrostrukturen zu sehen, sondern auch ihre genaue Form zu verstehen. Stellt Euch vor, Ihr könntet die winzigen Risse in einer antiken Tasse sehen oder die feinen Details in der Glasur eines alten Keramikgefäßes erkennen.

Abb. 5 a.b.: oben: Dünnschliff einer Keramikprobe im Querschnitt; unten: Granitfragmente in im Dünnschliff unter einem petrographischen Mikroskop. Fragment eines Gefäßes im Majiayao-Stil aus Majiayao, Gansu Provinz, China, Ostasiatisches Museum, Stockholm, Inv-Nr. K.11998:56.

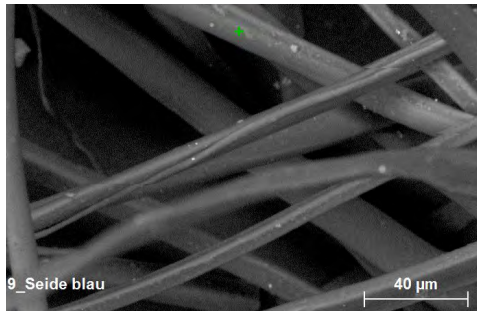
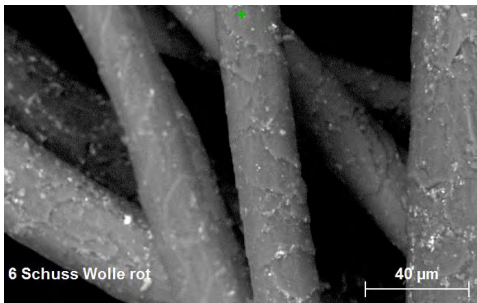


Abb. 6 a.b.: Texturen von Wolle (oben) und Seide (unten), aufgenommen mit dem Rasterelektronenmikroskop, Reformationsteppich, Dithmarschen, Deutschland, Museum Europäischer Kulturen, Staatliche Museen zu Berlin, Inv-Nr. D (17 J 18) 745/1971.

Eine weitere Besonderheit ist die energiedispersive Röntgenspektroskopie (EDX), die oft in Verbindung mit dem REM eingesetzt wird. Mit dieser Technik können Forschende herausfinden, aus welchen chemischen Elementen bestimmte Objekte bestehen. In der Archäologie kann dies dazu beitragen, die genaue Zusammensetzung von Metallen, Keramikglasuren oder organischen Materialien zu bestimmen.

Die Analyse von organischen Materialien wie Textilien oder Holz unter dem Mikroskop ermöglicht es, sowohl die Art der verwendeten Materialien zu identifizieren, als auch ihre Erhaltungsbedingungen zu bewerten. Dies ist besonders wichtig, um Rückschlüsse auf den Lebensstil, die Kleidung und den sozialen Status vergangener Gesellschaften zu ziehen. Diese Informationen sind entscheidend, um Handelsrouten und kulturelle Austauschprozesse zu verstehen. Diese Kombination von mikroskopischen Untersuchungstechniken und Strahlendiagnostik eröffnet uns damit nicht nur ein Fenster in die Vergangenheit, sondern auch eine Tür zu den Geheimnissen der Handwerkskunst vergangener Kulturen. Von der feinen Töpferarbeit bis zu den metallurgischen Geheimnissen; von der Bleistiftunterzeichnung bis zum Einsatz kostbarer Pigmente – Archäologie und Restaurierung werden durch diese fortschrittlichen Methoden zu einem faszinierenden Abenteuer, bei dem jede Linse und jeder Strahl uns eine neue Seite der Geschichte offenbart und eine Brücke zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart schlägt.

Evgenia Dammer, Sophie Gurjanov

Kat.-Nr. 14

Über Ozeane und Kontinente: Die Weltkarte im Reformationsteppich

Teppich zum 150. Jahrestag der Reformation, 1667

Anna Bump, Dithmarschen, Schleswig-Holstein, Deutschland

Gobelintechnik; Kette: Hanf; Schuss: verschiedenen farbige Wolle, Seide, Leinen ungebleicht
56 x 350 cm

1971 Tausch mit dem Israel Museum, Jerusalem. Museum Europäischer Kulturen, Staatliche Museen zu Berlin
Inv. Nr. D (17 J 18) 745/1971



Abb. 2 a.b.: links: Feld 1 im Tageslicht, rechts: Feld 1 im UV-Licht, der Holländische Scharlach zeigt sich durch die rote Fluoreszenz (rot leuchtende Farbe), Museum Europäischer Kulturen, Staatliche Museen zu Berlin / S. Joram.

Feld V
 Himmlisches
 Jerusalem

Feld IV
 Weltgericht

Feld III
 Auferstandener
 Christus

Feld II
 Passion

Feld I
 Leben Jesu



Abb. 1: Teppich zum 150. Jahrestag der Reformation von Anna Bump, Gesamtansicht (rechts) und Felderbeschriftung (links), Museum Europäischer Kulturen, Staatliche Museen zu Berlin / S. Joram.

Der Reformationsteppich von Anna Bump ist nicht nur ein beeindruckendes Kunstwerk, sondern auch ein faszinierendes Zeugnis für das global vernetzte Europa des 17. Jahrhunderts. Umfangreiche Untersuchungen des Teppichs mittels UV-Strahlung, Mikroskopie und chemischen Analysen offenbarten eine breite Palette an Farben und Färbemitteln verschiedener geografischer Herkunft, die zur Herstellung des Teppichs genutzt wurden.

Insbesondere konnte die bislang früheste Verwendung vom ‚Holländischen Scharlach‘ nachgewiesen werden. Der kräftige Rotton, der im UV-Licht fluoresziert, wurde im Teppich oft verwendet. Die Farbstoff-Analyse ermittelte die Amerikanische Cochenille-Schildlaus (*Dactylopius coccus* Costa) zusammen mit einer Zinnbeize. Die spezielle Färbemethode dafür wurde 1604 vom Niederländer Cornelis Jacobzoon Drebbel (1572–1633) entdeckt und als Familiengeheimnis gehütet.

Alle Farbstoffe im Teppich wurden durch die Flüssigkeitschromatische Analyse (HPLC und UHPLC/MS) bestimmt. Diese Methode trennte das Stoffgemisch in einzelne Bestandteile und identifizierte spezifische Farbstoffkomponenten, was wichtige Erkenntnisse über die Färbemittel des Teppichs lieferte.

Diese Analysen gaben zudem Einblicke in die Verwendung von Indigo als blauem Farbstoff. Interessanterweise wurden sowohl heimischer Färberwaid (*Isatis tinctoria* L.) als auch importierter Indigo (*Indigofera* L.) als mögliche Quellen für das blaue Pigment Indigotin identifiziert. Die Untersuchung hebt hervor, dass im Verlauf des 17. Jahrhunderts der importierte Indigo den heimischen Färberwaid in Europa nahezu vollständig verdrängte. Dies resultierte aus dem höheren Indigotingehalt des importierten Indigos sowie der gesteigerten Einfuhrmengen.

Die Farbpalette des Teppichs umfasste eine breite Vielfalt an Rottönen, ehemaligen Rottönen, Braun-, Gelb-, Blau- und Grüntönen, die sowohl aus lokalen Quellen stammten als auch importiert wurden. Hier wurden die Färbemittel aus Zentral- und Südamerika sowie Ostasien bezogen, was die kulturelle Vielfalt und den globalen Handel dieser Zeit widerspiegelt. Bemerkenswert ist die Erkenntnis, dass die geografische Lage von Dithmarschen an der Nordsee eine enge Verbindung zu Westeuropa herstellte, was sich besonders in der Anwendung importierter Materialien im Reformationsteppich widerspiegelt.

Evgenia Dammer

Kat.-Nr. 15

Aus eins mach zwei mach drei – Fritz Rheins »Damen«

<i>Dame auf dem Sofa</i> , ca. 1905	Fritz Rhein (1873-1948)	Öl auf Leinwand, 100 x 125 cm	1917 Ankauf aus der Großen Berliner Kunstausstellung in Düsseldorf. Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin Inv. A III 876
<i>Dame mit Kind</i> , 1910	Fritz Rhein (1873-1948)	Öl auf Leinwand, 100 x 125 cm	1917 Ankauf aus der Großen Berliner Kunstausstellung in Düsseldorf. Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin Inv. A II 235



Abb. 1: Fritz Rhein, *Dame mit Kind*, 1910, Öl auf Leinwand,
Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin / Andres Kilger.



Abb. 2: Fritz Rhein, *Dame auf dem Sofa*, ca. 1905, Öl auf Leinwand,
Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin / Felicitas Klein.



Abb.1: Fritz Rhein, Dame auf dem Sofa, ca. 1905, Vorzustand.
Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin / Andres Kilger.



Abb.2: Fritz Rhein, Dame auf dem Sofa, ca. 1905, Rückseite, um 90° gedreht.
Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin / Andres Kilger.



Abb.3: Fritz Rhein, Dame auf dem Sofa, ca. 1905, Röntgen-Aufnahme, um 90° gedreht.
Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin / Andres Kilger.

36

Als Porträt- und Landschaftsmaler genoss Fritz Rhein (1973-1948) zu Lebzeiten ein gewisses Ansehen und war unter anderem Mitglied in den Münchner und Berliner Secessionen. Jedoch stand er zum späteren Zeitpunkt auch dem NS-Regime nahe und wurde 1944 in die ‚Liste der Gottbegnadeten‘ aufgenommen (Klee, Ernst, Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945. Frankfurt am Main 2007, S. 483 und: Krainer, Kerstin / Kudinova, Claudia (Hg.), Das Geheimnis der Dame mit Kind: Entdeckung der Alten Nationalgalerie. In: blog.smb.museum (2019), <https://blog.smb.museum/das-geheimnis-der-dame-mit-kind-entdeckung-in-der-alten-nationalgalerie/> (letzter Zugriff am: 04.01.2024)).

37

Freyberger, Regina, Dame mit Kind. In: smb.museum-digital.de (2023), <https://smb.museum-digital.de/object/143583> (letzter Zugriff am: 04.01.2024).

38

Krainer, Kerstin / Mösl, Kristina, Konservierungs- und Restaurierungsdokumentation. Dame mit Kind. Museumsinterne, unveröffentlichte Dokumentation. Berlin 2009, S. 4.

39

Krainer / Kudinova 2019.

40

Klein, Felicitas, Konservierungs- und Restaurierungsdokumentation. Fritz Rhein. Dame auf dem Sofa, 1905. Museumsinterne, unveröffentlichte Dokumentation. Berlin 2023, S. 4, 5.

Im Jahre 2006 fand die *Dame mit Kind* ihren Weg in die Hände von Kerstin Krainer, Restauratorin der Alten Nationalgalerie. Geplant war die Durchführung einiger konservatorischer Maßnahmen. Nicht geplant war hingegen die Entdeckung eines vollendeten und signierten Gemäldes, welches sich unter dem ersten befand. Die Geschichte der beiden Damen erzählt von einem einzigartigen Fund und gibt Einblicke in die restauratorische Arbeit und das Vorgehen bei kunsttechnologischen Untersuchungen.

Bei der *Dame mit Kind* handelt es sich um ein repräsentatives Porträt der Familie des Künstlers.³⁶ Rhein malte seine Frau Hildegard, geb. Caspari, und ihren damals etwa zweijährigen Sohn Peter. Die braun-pastose Farbgebung orientiert sich dabei an der barocken Malerei, besonders an Frans Hals – einem Künstler, den Rhein bewunderte und dessen Werk er bei seiner Hollandreise studiert hatte.³⁷ 1910 vollendet, wurde das Gemälde noch im selben Jahr in der Berliner Secessionsausstellung gezeigt. Seit 1917 befindet es sich im Besitz der Nationalgalerie.

Erst hundert Jahre später entdeckten die Restauratorinnen bei einer ersten Untersuchung das darunterliegende, zweite Bild. Schon vorher fiel ihnen der Umspann, also dort, wo die Leinwand um die Kante des Keilrahmens umgeschlagen war, auf: Er erschien besonders wulstig. Dass sich unter dem Bild aber eine zweite Leinwand befand, verriet schließlich die Rückseite: Dort schlug sich die Farbe aus der Malschicht durch. Allerdings entsprach sie nicht der Komposition auf der Vorderseite. Drei Jahre später wurde bei einem nächsten restauratorischen Eingriff geprüft, ob sich die beiden Leinwände problemlos trennen ließen, oder ob sie miteinander verklebt waren. Und tatsächlich: Das neue Gemälde konnte nach Herausziehen der Spannnägel problemlos herausgehoben werden.³⁸ Die *Dame auf dem Sofa* kam zum Vorschein. Im weißen, luftigen Kleid lehnt sie sich entspannt und doch elegant zurück, während sie die Betrachtenden mit unverhohlenem Blick fixiert.³⁹

Um die Identität der Dame zu entschlüsseln, wurden die Nichte Rheins und ihre Tochter interviewt. So handelt es sich bei der Dargestellten wohl ebenfalls um Hildegard, jedoch während ihrer Verlobung mit Rhein im Jahre 1905. Warum sich der Künstler entschied, das Bild zu verstecken, bleibt ein Rätsel. Es kommt vor, dass eine Leinwand beidseitig bemalt wird, um Material zu sparen. Gelegentlich wurden Bilder, mit denen Kunstschaffende unzufrieden waren, zerstört oder übermalt. Auch weit verbreitet war die Doubletierung, also das Ankleben eines zusätzlichen Trägers auf die Rückseite der originalen Leinwand, um diese zu stützen. Keiner dieser Fälle trifft hier zu. Vielmehr handelt es sich um eine abgeschlossene und signierte, für sich stehende Arbeit. Ob Rhein mit der Arbeit unzufrieden war, es aber nicht fertigbrachte, sie zu zerstören oder ob sie als eine private Momentaufnahme für das Publikum für immer verborgen hätte bleiben sollen, kann nur gemutmaßt werden.

Das neu entdeckte Gemälde birgt ein weiteres Geheimnis: Denn die durchgeschlagene Farbe auf der Rückseite passt ebenfalls weder farblich noch kompositorisch zur neu entdeckten *Dame auf dem Sofa*. Dreht man das Bild um 90 Grad, zeichnet sich der Umriss einer weiteren Figur ab. Diesen Fund bestätigt auch die Untersuchung mittels Röntgenstrahlung: Es wird deutlich, dass das Gemälde ursprünglich als Hochformat angelegt war und dass sich die Figur dem Publikum frontal zudrehte. Schließlich entschied sich Rhein für ein Querformat, überarbeitete aber auch da bestimmte Elemente, wie die Armhaltung der Dame. Solche Überarbeitungen, sogenannte Pentimenti, erlauben tiefe Einblicke in den Schaffensprozess des Künstlers.

Das neue Gemälde konnte vorerst nicht ausgestellt werden. Grund dafür waren weißliche Ausblühungen, die sich als Schleier über 70 % der Bildfläche legten. Sie traten vornehmlich bei Farbpartien mit großem Weißanteil auf. Vermutlich verhinderte die später darüber gespannte Leinwand den natürlichen Trocknungsprozess und begünstigte die Migration der Farbpartikel an die Oberfläche. Bei der darauffolgenden Restaurierung konnten sie entfernt werden, sodass sich die *Dame auf dem Sofa* nun in all ihren Kontrasten und mit vollem Ausdruck präsentieren kann.⁴⁰

Sophie Gurjanov

Kat.-Nr. 16

Die Sprache der Keramik. Kommunikation und Austausch in der Steinzeit

HENKELKRUG

Gansu Provinz, ca. 3500-
2000 v. Chr.Keramik/bemalt, 16,9 x
19,7 x 17 cm1959 Schenkung der Volks-
republik China.
Museum für Asiatische Kunst,
Staatliche Museen zu Berlin
Inv. OAS1959-1

Majiayao Kultur, Jungsteinzeit, Machang-Periode 2350–2050 v. Chr., bemalter roter Ton, 16,9 cm (H),
Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin, Inv.-Nr. OAS 1959-1. / Jörg von Bruchhausen.

41

Li Shuicheng 李水城. 1998. Banshan Machang caitao yanju 半山马厂彩陶研究. Beijing 北京: Beijing Daxue Chubanshe 北京大学出版社.

42

Fiskesjö, M., & Chen, X., China before China: Johan Gunnar Andersson, Ding Wenjiang, and the discovery of China's prehistory, Museum of Far Eastern Antiquities, Stockholm, 2004.

43

Hung, L., Hein, A., et al. (Hg.), Painted pottery production and social complexity in Neolithic northwest China, BAR Publishing, Oxford, 2021.

44

Dammer, Evgenia, Technological Knowledge in the Production of Neolithic Majiayao Pottery in Gansu and Qinghai, BAR Publishing, Oxford, 2023. Und Womack, A., Wang, H. (Hg.), A petrographic analysis of clay recipes in Late Neolithic north-western China: Continuity and change. *Antiquity*, 2019, p. 1–17.

Dieser Henkelkrug ist aus feinem Ton hergestellt und mit rötlicher Farbe bemalt. Er ist typologisch dem Majiayao Keramikstil zugeordnet, welcher sich auf zahlreichen neolithischen Fundplätzen in Nordwestchina findet.⁴¹ Diese Keramik wurde zuerst Anfang des 20. Jahrhunderts in der Provinz Gansu archäologisch dokumentiert. Die hohe Qualität der Form und des bemalten Designs dieser Keramik zog die Aufmerksamkeit vieler Antiquitätensammler auf sich, was zu massenhaften Raubgrabungen in der Region und dem Verlust wertvoller Fundortinformationen führte.⁴² Dies ist auch der Fall bei diesem Henkelkrug, der nur anhand seiner Form und Dekoration dem Majiayao Stil und Nordwestchina zugeordnet werden konnte.

Die genaue Funktion der aufwendig bemalten Feinkeramik ist unbekannt. Sie wurde bisher sehr zahlreich in Gräbern gefunden und könnte aufgrund der weiten Verbreitung als beliebte Handels- oder Tauschware der sozialen Elite im Neolithikum interpretiert werden.⁴³ Auch die exakten Herstellungsorte konnten bisher nicht identifiziert werden. Da uns die Keramik neben Stein als das robusteste Material aus dieser Zeit erhalten geblieben ist, ist sie das Objekt vieler technologischer Studien geworden, um mehr Erkenntnisse über die neolithische Gesellschaft in Nordwestchina zu gewinnen. Die neuesten Studien ziehen auch die unbemalte Grobkeramik des Majiayao-Stils mit ein, welche bisher nur wenig Aufmerksamkeit von den Forschenden bekam. Die Untersuchungen der Herstellungstechniken und der Rohstoffe für Keramik aus feinem und grobem Ton aus weit voneinander entfernten Fundorten haben gezeigt, dass es sich um eine sehr ähnliche Art des Töpferns und Materialwahl handelt.⁴⁴ Dies kann bedeuten, dass sich die Menschen im neolithischen Nordwestchina neben dem Handel auch über die Technologie der Keramikproduktion eng ausgetauscht haben, um an verschiedenen Orten Keramik im klar erkennbaren Majiayao-Stil herzustellen.

Evgenia Dammer

Kat.-Nr. 17

Restauratorische Fantasien

ATTISCH-SCHWARZFIGURIGE
BAUCHAMPHORAFundort: Capua (Italien)
6. Jh. v. Chr.

Ton, H. 36,8 cm

1828 Ankauf aus der Samm-
lung Baron F. von Koller.
Antikensammlung, Staatli-
che Museen zu Berlin
Inv. F 1684

Abb. 2: Attisch-schwarzfigurige Bauchamphora, Antikensammlung,
Staatliche Museen zu Berlin, Inv. F 1648: N, nach der Reinigung.



Abb. 1: Attisch-schwarzfigurige Bauchamphora, Antikensammlung,
Staatliche Museen zu Berlin, Inv. F 1648: V, vor der Reinigung.

45

Vgl. die Beschreibung von Furtwängler, Adolf, Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium. Königliche Museen zu Berlin, Berlin 1885, S. 222 Nr. 1684.

46

Levezow, Konrad, Verzeichnis der antiken Denkmäler im Antiquarium des Königlichen Museums zu Berlin. Erste Abtheilung: Gallerie der Vasen, Berlin 1834, S. 149 f. Nr. 720.

47

Waser, Otto, »Über die äußere Erscheinung der Seele in den Vorstellungen der Völker, zumal der alten Griechen«, in: Archiv für Religionswissenschaft, 16, 1913, S. 336–388, hier S. 383.

48

Immisch, Otto, »Sprachliches zum Seelenschmetterling«, in: Glotta, 6, 1915, S. 193–206, hier S. 195; vgl. ihm folgend auch Güntert, Hermann, Kalypso. Bedeutungsgeschichtliche Untersuchungen auf dem Gebiet der indogermanischen Sprachen, Halle 1919, S. 219 f.

49

Mommsen, Heide, Corpus Vasorum Antiquorum. Deutschland, in: Berlin Antikensammlung Band 14. Attisch schwarzfigurige Amphoren, München 2013, S. 15 f. Taf. 1, 1–2 sowie Kästner, Ursula, Vasenrestaurierungen des 19. Jahrhunderts in der Antikensammlung, in: Arbeitshefte des Brandenburgischen Landesamts für Denkmalpflege und Archäologischen Landesmuseums, 36, 2015, Historische Techniken und Rezepte, Teil 2 – vergessen und wiederentdeckt, S. 91–105, hier S. 101.

Ein Flötenspieler und ein Tänzer stehen sich gegenüber, aus dem erigierten Penis des Musikers tropft Sperma auf einen Schmetterling (Abb. 1).⁴⁵ Das griechische Wort für Schmetterling, ψυχή, bedeutet übersetzt auch Seele und galt insbesondere als Symbol für die Seelen Verstorbener. Seine früheste, einzigartige und dadurch berühmte Darstellung auf der attisch-schwarzfigurigen Bauchamphora aus der Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. in der Antikensammlung regte im 19. und besonders im frühen 20. Jahrhundert zahlreiche Altertumswissenschaftler (sic!) zu fantasievollen Deutungen der Szene an. Sperma und Schmetterling als Symbole für Leben und Tod schienen die (männliche) Fantasie zu beflügeln: Konrad Levezow deutete das Bild als „mystisch-allegorische Vorstellung der Belebung [Sperma] der Seele [Schmetterling] durch die Musik“.⁴⁶ Otto Waser befand: „Hier scheint in der naiv deutlichen Weise des 6. Jahrhunderts ausgedrückt, dass der männliche Samen der natürliche Träger der Lebenskraft ist auch für die Geister der Verstorbenen [Schmetterling].“⁴⁷ Otto Immisch ging noch einen Schritt weiter: Er verbindet den Schmetterling mit dem Weiblichen – genauer gesagt mit „weiblichen Unholden, zumal den Hexen“, die „lebensneidisch und lebenslüstern“ nach menschlichen Flüssigkeiten wie dem Sperma verlangen.⁴⁸

Doch am Anfang des 21. Jahrhunderts wurden die angeregten Deutungen schwer enttäuscht: Für die wissenschaftliche Erfassung und Bearbeitung der Bauchamphora im Kontext des weltweiten Projekts *Corpus Vasorum Antiquorum* (CVA), welches die Publikation antiker Keramik zahlreicher Museen und Sammlungen zum Ziel hat, wurde das Vasenbild im Jahr 2002 von den Museumsrestaurator*innen der Antikensammlung gereinigt. Sperma und Schmetterling erwiesen sich als moderne Übermalungen. Übrig blieben zwischen den Figuren ein kleinerer und ein verwischter größerer Klecks (Abb. 2). Die Restauratoren (sic?) vor dem Ankauf der Vase durch die Antikensammlung im Jahr 1828 hatten vermutlich ihren Spaß bei der kreativen Ausschmückung des etwas fehlerhaften Bildes – und verhalfen dem Objekt zu seinem berühmten Status.⁴⁹ Manchmal bedarf es eben keiner naturwissenschaftlichen Untersuchung, sondern es genügt eine klassische Reinigung, um uns mehr über die Geschichte eines Objekts zu erzählen.

Annegret Klünker

Kat.-Nr. 18

Die Lücken des Labyrinths schließen

Labyrinthus - das große Liebesgarten-Labyrinth mit Reitern, einem lagernden Hirten und seiner Herde und der badenden Diana mit ihren Nymphen, um 1530-1540

Giovanni Andrea Vavassore
(1517-1572)

Holzschnitt, jedes Einzelblatt ca. 29,5 x 40,5 cm,
Gesamtmaß zusammengesetzt:
85,5 x 120 cm

1835 Ankauf aus der Sammlung Karl Ferdinand Friedrich von Nagler. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin
Inv. 479-38



Giovanni Andrea Vavassore, *Labyrinthus – das große Liebesgarten-Labyrinth mit Reitern, einem lagernden Hirten und seiner Herde und der badenden Diana mit ihren Nymphen, um 1530–40.*

Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin / Volker-H. Schneider.

50

Korbacher, Dagmar (Hg.), *Arkadien. Paradies auf Papier*. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin 2014. S. 74.

51

Ebd.

52

M. Schmidt, G. J. Dietz, 'Filling of losses in old master prints: a new method using digital reconstruction.' IADA XIII Congress, Berlin 2015.

53

Ebd.

Technologie kann nicht nur dazu verwendet werden, Geheimnisse zu entschlüsseln, sondern auch dazu, Lücken zu füllen. In dem Fall dieses wunderbar detaillierten und möglicherweise völlig einzigartigen Holzschnitts, der eigentlich aus neun einzelnen Holzschnitten besteht, die aneinandergesetzt wurden, ist die Digitaltechnik ein wichtiges Instrument. Sie kann Unvollkommenheiten ausgleichen und das reparieren, was im Laufe der langen Lebensdauer des Werks verloren gegangen ist, ohne das Originalwerk zu beschädigen.

Dieses Werk wurde aus mehreren Gründen in die Ausstellung aufgenommen. Zum einen wurde es sorgfältig restauriert, zum anderen fügt sein zentrales Motiv – das Labyrinth – sich gut in die aufgeworfenen Fragen von Sehen/Nichtsehen ein. Weiter fasziniert uns seine Geschichte auf Grund der lange unsicheren Zuschreibung an einen Künstler. Nach einer langen Zeit der Verwirrung in der Forschung gilt es heute als nahezu sicher, dass es sich bei dem Schöpfer des Werks um den venezianischen Holzschneider, Drucker, Kartografen und Verleger Giovanni Andrea Vavassore, besser bekannt als ‚Guadagno‘, handelt.⁵⁰ Wie Dagmar Korbacher in einem Essay zur Ausstellung *Arkadien. Paradies auf Papier* (Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, 2014) schreibt, scheint „Der Liebesgarten-Labyrinth-Holzschnitt [...] die verschiedenen Aktivitäten Vavassores in beinahe exemplarischer Weise in einem Werk zu vereinen.“⁵¹ Vavassores Interesse an der Welt des Mythologischen und Moralischen und seine Erfahrung als Drucker und Verleger verbinden sich zu einem detailreichen, von Flora und Fauna bevölkerten Labyrinth. Thematisch und formal stellt dieses Werk die Verwicklungen des Lebens und der Liebe dar. Es bietet einen reichen Einblick in die Biografie des Schöpfers, deren Elemente durch die verschlungene und nicht leicht zu durchschauende Form des Labyrinths miteinander verbunden sind. Passenderweise werden Labyrinth oft als Metapher für die Reise des Lebens gesehen. Dieser Holzschnitt ist ein beeindruckendes Beispiel für die technische Innovation des 16. Jahrhunderts.

Dieses Kunstwerk ist auch ein wichtiges Beispiel dafür, wie neue Technologien zur Restaurierung alter oder beschädigter Werke eingesetzt werden können. Insbesondere im Bereich der Papierrestaurierung sind diese Innovationen notwendig, um die Werke über Jahre hinweg in einem stabilen und zugänglichen Zustand zu erhalten. Bei der angewendeten Technik wird ein digitales Foto bearbeitet und auf Papier gedruckt, welches so ausgewählt und getönt wurde, dass es dem historischen Druck entspricht.⁵² Der Ausdruck wird dann in die beschädigte oder fehlende Stelle eingepasst, wodurch das Bild wieder vervollständigt wird. Das Verfahren ist im Vergleich zu traditionellen Methoden zeitsparend, reversibel, geeignet und anpassbar für unterschiedliche Anforderungen.⁵³ Diese Art der Konservierung ist im Rahmen dieser Ausstellung besonders interessant, weil sie gleichzeitig sichtbar und unsichtbar ist und die zeitgenössische Präsenz des Werks unter Wahrung seiner historischen Gesamtheit behauptet.

Emily Finkelstein

Kat.-Nr. 19

Alte oder neue Drachen?

TÜRKLOPFER

Adana (Anatolien) oder
Kaukasusregion, 13. Jahr-
hundert oder um 1900Bleibronze, gegossen,
graviert/ziseliert,
punziert, 37,5 × 24,5 ×
10,5 cm1912 Schenkung von Arthur
Francke (erworben aus
Privatbesitz in Tiflis).
Museum für Islamische
Kunst, Staatliche Museen
zu Berlin
Inv. I.2242

Türklopf mit zwei ineinander verschlungenen Drachen.
Museums für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin, bpk / Jürgen Liepe.

54

Gierlichs, Joachim, „The Berlin Dragon Door-Knocker in its Scientific and Historical Context.“ in: Müller-Wiener, Martina und Lorenz Korn (Hg.), *Central Periphery? Art, Culture and History of the Medieval Jazira (Northern Mesopotamia, 8th–15th Centuries)*. Reichert, Wiesbaden 2017, S. 261–176. S. 264f.

55

Rathgen Forschungslabor, Staatliche Museen zu Berlin, *Interner Untersuchungsbericht*, 2006.

56

Gierlichs 2017, S. 269

57

Ibid.

Dieser Türklopfer oder Türgriff ist aus zwei Drachen gebildet, die sich an den kurzen Vorderbeinen sowie ineinander verschlungenen Schwänzen berühren. Die Drachenköpfe mit weit aufgerissenen Mäulern sind in entgegengesetzte Richtungen nach außen gewandt. Zwischen ihnen ist ein als Löwenkopf gestalteter Befestigungsstift angebracht. Augen-, Ohren und Rachendetails sind graviert, die Schuppen der Drachenhaut sind ziseliert. Beide Techniken zielen darauf ab, ein Relief auf der Oberfläche entstehen zu lassen, benutzen jedoch unterschiedliche Werkzeuge.

Aus Metall gefertigte Türklopfer schmückten viele Gebäude in islamisch geprägten Regionen, vom frühen Mittelalter bis in die Neuzeit, mit variierender Komplexität im Design. Der Berliner Türklopfer wurde 1912 für die Berliner Königlichen Museen in Tiflis (heute Georgien, damals Teil des Russischen Reiches) angekauft. Zwei beinahe identische Türklopfer stammen von den Toren der Großen Moschee in Cizre (heutige Türkei), die im 12. Jahrhundert errichtet wurde. Sie befinden sich heute in den Sammlungen des Museums für Türkische und Islamische Kunst in Istanbul (Türk ve İslam Eserleri Müzesi) sowie der David Sammlung in Kopenhagen (Davids Samling). Abgeleitet von diesem Kontext wurde ursprünglich auch der Berliner Klopfer Werkstätten im Anatolien des 12. oder 13. Jahrhunderts zugeschrieben. Eine einzige Korrespondenz aus dem Jahr 1911 von Felix von Luschan, ehemaliger Direktorialassistent und Abteilungsdirektor am Museum für Völkerkunde in Berlin, an Friedrich Sarre, Begründer der Islamischen Abteilung der Königlichen Museen Berlins, erwähnt Adana (heutige Türkei) als Fundort und 1847 als Fundjahr.⁵⁴ Die Umstände bleiben jedoch unklar. Wurde das Objekt in Adana angekauft und von dort nach Tiflis verbracht? Wie und wann kam es in die Sammlung Takaischwili? Stammt der Klopfer von einem historischen islamischen Bauwerk und wenn ja, von welchem? Und wo lag seine Produktionsstätte?

Diese Informationen konnten bislang nicht verifiziert werden. Weiterführende kunsttechnologische⁵⁵ sowie stilistische Untersuchungen haben die Zuschreibung in der jüngsten Vergangenheit hinterfragt. Bei genauerem Hinschauen fielen formale und materielle Details auf, die den Berliner Klopfer von den Objekten aus Istanbul und Kopenhagen unterscheiden. Beispielsweise ist der Berliner Klopfer weitaus schwerer, wahrscheinlich aufgrund eines höheren Bleigehalts.⁵⁶ Außerdem lässt die Fertigungstechnik der inneren Details auf unterschiedliche Bearbeitungsansätze schließen. Zudem weist die Oberfläche des Berliner Klopfers keinerlei Abnutzungsspuren auf, welche nach jahrhunderterlangem Gebrauch zu erwarten wären.

Als alternativer Entstehungs- und Herkunftsort des Berliner Klopfers wird heute die Kaukasusregion um 1900 vorgeschlagen,⁵⁷ doch die tatsächliche Objektbiografie bleibt ein Enigma. Womöglich wurde der Türklopfer gezielt als Reproduktion für begeisterte Sammler*innen und den europäischen Kunstmarkt hergestellt.

In jedem Fall unterstreicht die Geschichte des Berliner Türklopfers die Relevanz fachlicher Kooperationen in der wissenschaftlichen und alltäglichen Museumsarbeit. Nur durch das Zusammenwirken verschiedener Disziplinen wie Kunsttechnologie und Provenienzforschung ist eine plausible Objektbiografie – zumindest in Teilen – rekonstruierbar.

Franziska Kabelitz

LITERATUR (KAT.-NR.19) :

- (1) KELLNER-HEINKELE, BARBARA ET AL. (HG.), ISLAMIC ART AND ARCHITECTURE IN THE EUROPEAN PERIPHERY: CRIMEA, CAUCASUS, AND THE VOLGA-URAL REGION. HARRASSOWITZ, WIESBADEN 2009.
- (2) KORN, LORENZ, GESCHICHTE DER ISLAMISCHEN KUNST. C.H. BECK, MÜNCHEN 2008.
- (3) MÜLLER-WIENER, MARTINA, DIE KUNST DER ISLAMISCHEN WELT. RECLAM, DITZINGEN 2012.
- (4) PREUSSER, CARL, NORDMESOPOTAMISCHE BAUDENKMÄLER ALTCHRISTLICHER UND ISLAMISCHER ZEIT. J.C. HINRICHS, LEIPZIG 1911.
- (5) GLADISS, ALMUT VON (HG.), DIE DSCHAZIRA. KULTURLANDSCHAFT ZWISCHEN EUPHRAT UND TIGRIS. MUSEUM FÜR ISLAMISCHE KUNST/STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN, BERLIN 2006.
- (6) GLADISS, ALMUT VON, GLANZ UND SUBSTANZ. METALLARBEITEN IN DER SAMMLUNG DES MUSEUMS FÜR ISLAMISCHE KUNST (8. BIS 17. JAHRHUNDERT). EDITION MINERVA, BERLIN/NEU-ISENBURG 2012.

03 WERTEWANDEL

Wertvoll oder wertlos? Wie sich Werte innerhalb und außerhalb des Museums verändern

Wie der indisch-amerikanische Anthropologe Arjun Appadurai in seinem Essay *The Thing Itself* (2006) so passend beschreibt, ändert sich der Wert aller Dinge stetig:

„[...]Today's gift is tomorrow's commodity. Yesterday's commodity is tomorrow's found art object. Today's art object is tomorrow's junk. And yesterday's junk is tomorrow's heirloom [...] In some ways, all things are congealed moments in a longer social trajectory.”

Indem wir uns diese Prozesse der Umwandlung vergegenwärtigen, können wir nicht nur die Geschichte und die Objekte, die uns umgeben besser verstehen, sondern auch die Welt, in der wir leben, und die Werte, die sie formen. Objekte sind nicht nur stille Zeugen der Vergangenheit, sondern auch aktive Akteure, die unsere Werte mitgestalten. Insbesondere in Museen sind Objekte vom Kontext abhängig: Wie sie ausgestellt werden, mit welchen anderen Gegenständen sie im Dialog präsentiert werden, wie sie von Kurator*innen interpretiert werden und welche Stimme und Macht ihnen verliehen wird. Die Auswahl und Aufnahme in eine Sammlung und die wissenschaftliche, konservatorisch-restauratorische und vermittlungsbefugte Bearbeitung der Kunstwerke und Artefakte generiert Bedeutung und Wert. Das Museum ist sprichwörtlich die Lupe, durch die wir diese Objekte und die Werte, die sie in sich tragen, sowie den Wandel, den diese Werte im Laufe der Zeit erfahren, betrachten.

Museen sind Kontaktpunkte zwischen der Gesellschaft, die sie errichtet, und dem Individuum, das sie erlebt – vermittelt durch die Objekte, die sie verwahren, und die Erzählungen, die sie konstruieren. Doch wie wir aus der Vergangenheit und Gegenwart wissen, sind die Werte der Gesellschaft immer im Fluss, instabil, in der Entwicklung und im Wandel begriffen. Kultureinrichtungen fungieren als Spiegel der Gesellschaft, und so wie sich Gesellschaften verändern, so müssen sich auch die Räume, die ihre Werte widerspiegeln, zwangsläufig verändern. Wenn sich eine Gesellschaft verändert, ihre Museen

aber nicht, werden diese Institutionen irrelevant, prähistorisch und dienen eher als Aufbewahrungsorte für Objekte, als Räume, an denen Bedeutung geschaffen werden kann. Daher ist es von entscheidender Bedeutung, die Beziehung zwischen kulturellen Institutionen und Gesellschaften im Rahmen gemeinsamer Werte immer wieder kritisch zu hinterfragen. Welche Auswirkungen hat der Wertewandel im Museum auf die Erzählungen, die sie konstruieren, auf die Sammlungen, die sie bewahren, und auf die Betrachter*innen, die aus ihnen lernen?

In der Ausstellung *(Un)Seen Stories: Sehen, Suchen, Sichtbarmachen* widmet sich das dritte Kapitel der Frage, wie Wertewandel die Sammlungen der Staatlichen Museen zu Berlin geprägt hat. In diesem Teil der Ausstellung stellen wir eine Gruppe von Objekten aus, die aufgrund von ideologischen und ästhetischen Vorgaben, ihres Erhaltungszustands oder der Infragestellung ihrer Originalität, Bedeutungsverlust- und Wiedererlangung sowie Entwertung- und Aufwertung erfahren haben. Dieses Kapitel versammelt unterschiedliche Objekte wie Gemälde der Moderne, die kulturpolitisch entwertet wurden, Abklatsche, die im Laufe der Geschichte an die Stelle der Objekte getreten sind, von denen sie einst als bloße Dokumente dienten, und Werke der Renaissancekunst, deren Schöpfer von Fachleuten auf der Rückseite des Werks selbst debattiert wird. Während jedes einzelne Werk in diesem Abschnitt seinen eigenen Wertewandel durchgemacht hat (und im Falle einiger Objekte sogar mehr als einen!), werden ihre Geschichten und die Entwicklung der Macht des Museums erst durch die gemeinsame Betrachtung deutlich. Aber nicht nur durch die Objekte dieser Ausstellung werden die Wertverschiebungen deutlich – auch die Einrichtungen, die sie beherbergen, haben im Laufe der Geschichte einen bedeutenden Wertewandel erfahren. Dies beweist, dass nicht nur der Bestand der Museen, sondern auch die Museen selbst im Zentrum dieser sich verändernden Erzählungen stehen.

Der Standort dieser Ausstellung – das Kupferstichkabinett im Berliner Kulturforum – war einst das Zentrum der West-Berliner Museumslandschaft. Nach dem Zweiten Weltkrieg waren Berlins öffentliche Kunstsammlungen auf die Museen in Ost-Berlin der Deutschen Demokratischen Republik und die temporären Ausstellungsräume im westlichen Vorort Dahlem in West-Berlin verteilt. In dem Bestreben ein kulturelles Netzwerk zu schaffen, das die Sammlungen West-Berlins der Bevölkerung näherbringt, wurde der Bau

des Kulturforums beschlossen. In den 1950er und 60er Jahren am Rande West-Berlins erbaut, bildete die innovative modernistische Architektur von Hans Sharoun und Ludwig Mies van der Rohe einen ideologischen Gegenpol zu den staatlichen Museen der DDR, die sich auf der Museumsinsel befanden. Nach der deutschen Wiedervereinigung 1989/1990 wurden die beiden parallelen staatlichen Museumssysteme wieder zusammengeführt, was den Bau neuer Ausstellungsräume für die ehemals getrennten Bestände erforderlich machte. Das Kupferstichkabinett, dessen Neubau am Kulturforum 1994 eröffnet wurde, war einer dieser neuen Räume. Seine Sammlungen, die ursprünglich 1831 aus einem historischen Kern von Zeichnungen und Aquarellen, die den Zeitgeschmack widerspiegeln und Werke von Albrecht Dürer, Matthias Grünewald und anderen alten deutschen Meistern enthielten, gegründet worden waren, wurden nach dem Zweiten Weltkrieg erweitert. Ein neuer Schwerpunkt kam noch hinzu: Eine Sammlung von Werken, die als ‚entartet‘ diffamiert wurden und in der Zeit des Nationalsozialismus verkauft, beschlagnahmt oder verloren gingen. Mit der Wende vollzog sich im wiedervereinigten Deutschland nicht nur ein deutlicher Wertewandel, insbesondere im Bereich der Kultur, in dem der Bilderstreit Anfang der 1990er Jahre die ostdeutsche kulturelle Produktion verteufelte, sondern auch im physischen Raum Berlins. Nicht zuletzt erkennbar am rasch bebauten Potsdamer Platz, der an das Kulturforum grenzt. Die Geschichte und die Sammlung des Kupferstichkabinetts veranschaulichen somit den vielschichtigen Wertewandel, den viele Kultureinrichtungen im Laufe des 20. Jahrhunderts durchlaufen haben.

Die vielfältigen Geschichten, die bei der Untersuchung der historischen Orientierung des Kupferstichkabinetts zutage treten, werden auch bei der Betrachtung der in diesem Kapitel gezeigten Objekte deutlich. Die Objekte wurden nicht nur in verschiedenen Zeiten und Orten hergestellt, sondern verkörpern auch verschiedene kulturelle, ästhetische, ideologische und monetäre Werte und haben jeweils individuelle Wertverschiebungen erfahren. An dieser Stelle ist es von entscheidender Bedeutung festzustellen, dass wir bei der Betrachtung von Objekten durch die Linse der Wertverschiebung auch unsere eigene Position berücksichtigen müssen: Die Objekte, die wir bewerten (oder entwerten), die Überzeugungen und Werte, die wir aufrechterhalten, und die historische Entwicklung, auf deren Höhepunkt wir uns befinden, sind alle im Fluss und nicht festgelegt und werden sich mit der weiteren Entwicklung der Geschichte und der historischen

Bedingungen verändern. Während die Objekte in dieser Ausstellung heute bestimmten Kategorien angehören, die von den Kurator*innen ausgewählt wurden, möchten wir ihre Wandelbarkeit und Veränderbarkeit in der Zukunft unterstreichen. Daher können wir den Begriff der sich verändernden Werte nur aus der Perspektive unseres gegenwärtigen Augenblicks betrachten.

Aus unserer heutigen Perspektive betrachten wir folgende unterschiedliche Kategorien, die in diesem Kapitel eine Rolle spielen: Urheberschaft (Wer hat das Werk geschaffen oder wem wurde es zugeschrieben? Und welche Rolle spielt die Authentizität bei der Wertzuweisung?), historische Distanz (Wie haben die wechselnden Strömungen der Geschichte unsere Perspektive auf einzelne Objekte gefärbt? Und welche Rolle spielt das Museum in dieser Konstellation?), kulturpolitischer Wertewandel (Wie haben die kombinierten Kräfte von Politik und Kultur die Herstellung oder Rezeption eines Objekts geprägt?) und schließlich eine Kombination dieser Kategorien (Wie überwinden Objekte die Grenzen zwischen ihrer eigenen Geschichte, der des Museums und der Welt um sie herum?). Die ausgestellten Objekte lassen sich jeweils in eine oder in alle dieser Kategorien fassen.

Drei Objekte in diesem Ausstellungskapitel werfen beispielsweise auf unterschiedliche Weise Fragen nach der Urheberschaft auf: der Holzschnitt *Karl V.* (1519) (Katalog Nr. 29), das Ölgemälde *Schnitter im Kornfeld* (1828) (Katalog Nr. 21) und die Kreide- und Bleistiftzeichnung *Entsetzt schreiender Mann* (undatiert, vermutlich Ende 15. beziehungsweise Anfang 16. Jahrhundert) (Katalog Nr. 27). Während die ersten beiden Werke durch die Behauptung, sie stammten von einem bekannten und angesehenen Künstler (im ersten Fall Albrecht Dürer, im zweiten Vincent Van Gogh), an Wert gewannen und rasch an Wert verloren, als ihr wahrer Schöpfer entlarvt wurde, zeigt das dritte Werk, wie selbst wissenschaftliche Fachleute unsicher sein können, wer ein Werk geschaffen hat aufgrund einer Reihe von Notizen auf dem Werk selbst. Obwohl diese Werke alle aus unterschiedlichen historischen, kunsthistorischen und geografischen Kontexten stammen, bieten sie zusammen eine übergreifende Erzählung über die Rolle, die die Urheberschaft bei der Beurteilung des Wertes eines Werkes spielt, unabhängig davon, ob es in ein Museum oder in eine Polizeikammer gehört.

Der zweite Zusammenhang, der die Arbeiten in diesem Kapitel zusammenführt, stellt Fragen nach dem Wert der Werke im Rahmen der historischen Distanz. Zu diesen Objekten, die

durch die von ihnen zurückgelegten historischen Wege an Bedeutung und Wert gewonnen haben, gehören ein kleines Glasfläschchen (Katalog Nr. 23), einige Stofffragmente (Katalog Nr. 25) und ein Papierabklatsch (Katalog Nr. 24). Die faszinierende Geschichte des kleinen Glasfläschchens beginnt im 2. oder 3. Jahrhundert nach Christus und ist später eng mit der Geschichte der Staatlichen Museen zu Berlin im 20. Jahrhundert verwoben. Sie veranschaulicht die schicksalhafte und oft willkürliche Reise von Objekten, die schließlich im Museum landen. Auch die ostpersische Seide, die in dieser Ausstellung gezeigt wird, erzählt eine parallele Geschichte darüber, wie Gegenstände des täglichen Gebrauchs oder der Verehrung auf dem Kunstmarkt landen können. Der Papierabklatsch, der ein Objekt dokumentiert, das fast ein Jahrhundert vor Christi Geburt hergestellt wurde, zeigt uns, dass es oft Geschichten und Eindrücke sind, die im Museum landen und nicht nur die Objekte selbst. Die Objekte in diesem Zusammenhang veranschaulichen, welche besondere Rolle das Museum und dessen Macht, die es über die Geschichte ausübt, bei der Wertzuweisung spielt.

Drei weitere Objekte haben von ihrer Zeit der Entstehung bis zu ihrer aktuellen Position eine kulturpolitische sowie soziokulturelle Entwertung und Aufwertung erfahren. Hierbei greifen unterschiedliche Faktoren, die zu verschiedenen Wertorientierungen und -veränderungen in einer Gesellschaft führen: Ideologien, erdachte moralische Überlegenheit, Machtverschiebungen oder der Ruf nach Individualisierung und Selbstentfaltung und das Stürzen eines (Unrecht)-systems. Die großformatige Zeichnung *Nach London fahren* (1975) (Katalog Nr. 28) von der Westberliner Künstlerin und Vertreterin des Kritischen Realismus Maina-Miriam Munsky zeigt zum Beispiel eine Darstellung eines Schwangerschaftsabbruchs. Abtreibungen waren nach § 218 des Strafgesetzbuches in der Bundesrepublik Deutschland bis 1993 verboten, sodass der Inhalt ihres Kunstwerks lange Zeit ein gesellschaftliches Tabu darstellte und das Thema der öffentlichen Zensur ausgesetzt war. Die Ansichten zu diesem Thema wandeln sich bis heute weltweit – in den meisten Fällen abhängig vom politischen System, das an der Macht ist. Anhand der Ölzeichnung *Tanzende Mädchen* (1831–1834) (Katalog Nr. 26) von Johann Moritz Rugendas lässt sich eine wechselvolle Rezeption eines Werkes ablesen, das durch die exotisierende Darstellung von BIPOC-Frauen in Mexiko durch den deutschen Künstler heute eine postkoloniale Neubetrachtung erfahren muss. 1972 fertigte Friedrich Schröder *Sonnenstern*, einer der wichtigsten Vertreter der Art Brut oder

Outsider-Art, den Siebdruck *Die mondmoralische Künstlerknochenverehrung* (Katalog Nr. 31) an. Outsider-Art ist ein umstrittener Ausdruck, der den sozialen Status der Künstler*innen ins Zentrum rückt: Als ‚Outsider-Artists‘ werden oft nicht akademisch ausgebildete, geistig oder psychisch behinderte Menschen verstanden, deren Werke in der kulturellen Öffentlichkeit marginalisiert werden. Die Kategorisierung wird aufgrund ihrer Diskriminierungstendenz zunehmend kritisch bewertet.

Der Wertbildung bzw. -veränderung unterliegen demnach komplexe und dynamische Prozesse, die eng mit gesellschaftlichen und kulturpolitischen Entwicklungen, Authentizität oder der historischen Distanz verbunden sind. Einige Exponate müssen aus der Perspektive aller Kategorien betrachtet werden, da sie in ihrer Geschichte mehrfache Wertewandel erlebt haben. Die Gemälde *Revolutionäre Arbeiter* (1952) und *Erschießung Revolutionärer Matrosen* (1951/52) (Katalog Nr. 20) des Künstlers Horst Stempel erfuhren ab der Zeit ihrer Entstehung eine mehrfache Entwertung. Aus heutiger Sicht sind es ideologisch aufgeladene Bilder, die den Prinzipien der von den kommunistischen Staaten initiierten Kunst-richtung des Sozialistischen Realismus unterlagen. Aufgrund politischer, stilistischer und ästhetischer Diskrepanzen zwischen Künstler und Staat, sowohl in der DDR als auch der BRD, gingen die Gemälde durch mehrere Stationen und verblieben lange Zeit unentdeckt im Depot. Zum ersten Mal ausgestellt und restauriert, wird ihre Relevanz für das Verständnis der DDR-Kulturpolitik und die Sammlungsgeschichte in der Ausstellung *(Un)Seen Stories* gezeigt und neu bewertet. Einen ähnlichen Wertewandel haben die verwahrten Scheibenelemente des Palastes der Republik (Katalog Nr. 22), dem ehemaligen Volkskammer-Sitz und zentralem Kulturhaus der DDR, durchgemacht. Diese wurden 1976 von der Künstlerin Heike Klussmann während der Abrissarbeiten gesammelt und von missachtetem ‚Bauschutt‘ zu relevanten Relikten erhoben. Die Scheiben stehen sinnbildlich für die Entfernung architektonischer Spuren eines untergegangenen Gesellschaftsmodells, aber auch für die Aufwertung im Sinne eines Erinnerungsstücks für die emotionalen Geschichten, die einem Ort anhaften können. In der Musikgeschichte erfuhr das *Grafton Saxophon* (um 1960) (Katalog Nr. 30), das 2016 vom Musikinstrumenten-Museum erworben wurde, eine große Wertveränderung: Zunächst als geschmackloses und unästhetisches Plastikgerät empfunden, wurde es mit der Zeit zu einem begehrten Sammlerstück für Musikliebhaber*innen weltweit. Heutzutage wird es als Wissensspeicher des

Fortschritts in der Musikinstrumenten-Herstellung der 1950er Jahre gesehen.

Der Wert aller Dinge ist relativ. Dinge, seien es Gegenstände, Kunstwerke oder Artefakte, sind stets gesellschaftlichen Werten einer bestimmten Zeit ausgesetzt. An ihnen lassen sich vergangene Wirklichkeiten, der Zeitgeist einer bestimmten Epoche oder gegenwarts- und gesellschaftsrelevante Themen ablesen. Museen sind als Orte, die verschiedene Dinge bewahren, auch Speicher dieser Werte. Die Frage, ob Werte ins Museum gehören, wird damit obsolet. Museen waren und sind nie neutrale Orte. Sie sind Zeugen von (alten) gesellschaftlichen Konventionen, Machtstrukturen und von Systemen der Unterdrückung und des Patriarchats und verhandeln in der Jetztzeit vergangene Wertgebungen und ihre eigenen historisch gewachsenen Strukturen. Wenn wir die in den Museen ausgestellten Objekte und Bestände genauer betrachten und ihren Wertewandel nachvollziehen, können wir Wege finden, wie wir ihre Vergangenheit – und unsere eigene Gegenwart – kritisch bewerten und besser bewältigen können.

Emily Finkelstein, Jill Praus

Kat.-Nr. 20

Entdeckung im Depot: Horst Strepels ungewollte ‚Kellerbilder‘

<i>Revolutionäre Arbeiter</i> 1952	Horst Stempel	Öl auf Leinwand, 138 x 121 cm	1953 Einreichung für die Dritte Deutsche Kunstausstellung über den Kulturfonds der DDR (Ministerium für Kultur), 1953 Transport in ein Depot auf der Museumsinsel, 1990 gescheiterte Übertragung an die Stiftung des Bundes, seither Verwahrung im Depot der Nationalgalerie. Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin (Verwahrung) ohne Inv. Nr.
<i>Erschießung revolutionärer Matrosen</i> , 1951/1952	Horst Stempel	Öl auf Leinwand, 186 x 140 cm	1953 Einreichung für die Dritte Deutsche Kunstausstellung über den Kulturfonds der DDR (Ministerium für Kultur), 1953 Transport in ein Depot auf der Museumsinsel, 1990 gescheiterte Übertragung an die Stiftung des Bundes, seither Verwahrung im Depot der Nationalgalerie. Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin (Verwahrung) ohne Inv. Nr.

58

Emily Joyce Evans hat sich im Zuge des Bestandskatalogs der Kunst von 1946 bis 2000 aus der Nationalgalerie in einer groß angelegten Erforschung und Provenienzforschung der Werke aus dem sogenannten ‚Ramschdepot‘ gewidmet. Ihre Ausführungen und Ergebnisse fasst sie im Artikel „Die unerwünschten ‚Kellerbilder‘ der Nationalgalerie“ zusammen. Siehe: Evans, Emily Joyce, „Die unerwünschten ‚Kellerbilder‘ der Nationalgalerie“, in: Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 64 (2024) [im Erscheinen].

59

Die Bezeichnung ‚Stapelbilder‘ bezieht sich auf ihre Art der Unterbringung. Viele Bilder wurden vom Keilrahmen abgenommen und auf einem Stapel gelagert. Viele Bilder wurden auf einem Stapel ohne Rahmen gelagert. Vgl. Evans 2024.

60

Der Spartakusaufstand war direkte Folge der Novemberrevolution 1918, die zum Sturz der Monarchie und zur Ausrufung der Republik in Deutschland führte. Am 6. Januar 1919 verteidigten kommunistische Arbeiter das besetzte Redaktionsgebäude des ‚Vorwärts‘, das „Zentralorgan“ der SPD in Berlin, gegen bewaffnete Soldaten des Kaiserreichs.

61

An diesem Tag (eigentlich am 11. März) wurden im Hof der Französischen Straße in Berlin im Zuge der revolutionären Märzkämpfe 250 Matrosen in einen Hinterhalt gelockt und 30 davon von rechten Freikorps hingerichtet.

62

Saure, Gabriele, Horst Stempel. Im Labyrinth des Kalten Krieges. Gemälde Zeichnungen Druckgrafik in den Jahre 1945 bis 1953, Katalog zur Sonderausstellung vom 15. Oktober 1993 bis 2. Januar 1994, Hrsg. Märkisches Museum Berlin, Berlin 1993, S. 29.

63

Im Formalismusstreit zwischen 1948 und 1953 eskalierte die staatlich initiierte Ablehnung und Entwertung der abstrakten Kunst des Westens: Als bürgerlich-dekadent, kapitalistisch und undemokratisch wurden die Werke bezeichnet, in denen die Form eine selbständige Stellung einnahm. Demgegenüber stand das leicht verständliche Bildprogramm des Sozialistischen Realismus, dass durch eine realistische Darstellung Volksnähe ausdrücken sollte. Vgl. Pätzke, Hartmut, Von „Auftragskunst“ bis „Zentrum für Kunstausstellungen“. Lexikon zur Kunst und Kunstpolitik in der DDR, in: Blume, Eugen, März, Roland (Hg.), Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie, Berlin 2003, S. 318f.

64

Saure 1993, S. 22.

65

Saure 1993, S. 29f.

Tief unten im Keller des Alten Museums lagerten lange Zeit die Gemälde *Revolutionäre Arbeiter* (Abb. 1) und *Erschießung revolutionärer Matrosen* (Abb. 2) des Künstlers Horst Stempel. Unliebsam und unerwünscht fristeten sie ihr Dasein im sogenannten ‚Ramschdepot‘. Ein abschätziger Name, der dem Depot auf der Museumsinsel nicht ohne Grund gegeben wurde: In den 1950er Jahren wurden dort Gemälde aus dem Besitz des Ministeriums für Kultur der DDR verwahrt, die sowohl seitens des Ministeriums als auch seitens der Staatlichen Museen ungewollt waren.⁵⁸ Doch was ließ den Wert der Gemälde soweit sinken, dass sie so viele Jahre im Depot verschwanden? Bei den sogenannten ‚Kellerbildern‘ bzw. ‚Stapelbildern‘⁵⁹ handelt es sich um ideologisch aufgeladene Gemälde, die den Vorgaben des Sozialistischen Realismus unterlagen, jedoch aus unterschiedlichen Gründen direkt nach ihrer Entstehung aussortiert wurden.

Der Sozialistische Realismus galt als offizielle künstlerische Leitlinie in der DDR und sollte als zentrales Volksbildungsinstrument zur Förderung der Grundwerte einer antifaschistischen und sozialistischen Gesellschaft dienen. Ziel war es über eine realistische Darstellung die positiven Seiten des sozialistischen Lebens hervorzuheben. Künstler*innen griffen Szenen aus dem alltäglichen Leben der Arbeiterklasse sowie Darstellungen historischer Ereignisse auf, die den Klassenkampf ins Bewusstsein rückten. Das Sujet der beiden Gemälde kann sehr genau durch eine jeweilige Beschriftung auf den Rückseiten festgemacht werden. Auf der Arbeit *Revolutionäre Arbeiter* notierte Stempel: „Revolutionäre Arbeiter und Soldaten verteidigen das Vorwärtsgebäude 1919“. Er greift hier eine Szene aus dem Spartakusaufstand auf.⁶⁰ In der Arbeit *Erschießung revolutionärer Matrosen* nimmt Stempel das Ende der Novemberrevolution im März 1919 in den Fokus und spezifiziert es auf der Rückseite mit der Aufschrift „Erschießung revolutionärer Matrosen (Volksmarinedivision) am 16. März 1919 in Berlin, Französische Straße 32“.⁶¹ Mit seiner Sujet-Wahl folgte Stempel inhaltlich eindeutig dem ideologischen Kurs der Kulturpolitik der DDR.

Wenn seine Werke nun also inhaltlich dem sozialistischen Programm entsprachen, warum wurden sie ab 1953 in den Keller verbannt? In den Nachkriegsjahren noch als Vertreter für die Überwindung der faschistischen Hinterlassenschaften gewürdigt, wurde Stempel in den 1950er Jahren als „politisch und ideologisch unklar“ und seine Kunst als „Musterbeispiel des dekadenten Formalismus“ deklassiert.⁶² Grund dafür war, dass seine Gestaltungsweisen von den strikten Prinzipien des Sozialistischen Realismus abwichen. Stempel sah sich – wie so viele Künstler*innen aus der Zeit – den strengen Bestimmungen des Staates gegen sogenannte formalistische Tendenzen ausgesetzt. Den kommunistischen Staaten waren die westliche Moderne und ihre abstrahierenden Ausdrucksformen ein Dorn im Auge.⁶³ Die harte Gangart der Sowjetunion gegen den Formalismus, und demnach auch gegen Stempel, brachte der Politische Berater des Vorsitzenden der Sowjetischen Kontrollkommission in Deutschland unter dem Pseudonym N. Orlow zum Ausdruck:

„Jeder Mensch wird derartige Werke ohne Wanken als gesellschaftsfeindlich und antiästhetisch bezeichnen. Objektiv sind sie auf die Zerstörung der Malerei in der DDR, auf ihre Liquidierung gerichtet...Stempel, der in der Politik demokratische Anschauungen vertritt, hält sich in der Kunst an die falsche Linie. Er betrachtet den Menschen als ‚Teil der Komposition‘, als ‚farbigen Fleck‘. Er leugnet die Individualität der menschlichen Gestalt und sucht das als ‚revolutionären Geist‘ in der Kunst hinzustellen“.⁶⁴

Die Kritik wurde in Zusammenhang mit Strepels bekanntem Nachkriegs-Triptychon „Nacht über Deutschland“ (1945/46) erhoben. Dieses entsprach nach 1948 nicht mehr der sozialistisch-realistischen Gleichförmigkeit. Die Kritik hörte damit nicht auf: Die Staatliche Kunstkommission warf ihm vor, sein Amt als Professor zu missbrauchen und die Hochschule Berlin-Weißensee formalistisch auszurichten. Als sogar Vorwürfe der Spionage laut wurden und ein Haftbefehl der Stasi gegen ihn vorlag, verließ er am 26. Januar 1953 in einer Nacht- und Nebelaktion die DDR nach West-Berlin.⁶⁵

Kurz zuvor wurde Stempel eingeladen zwei Werke auf der Dritten Deutschen Kunstausstellung (1. März 1953 - 25. Mai 1953)⁶⁶ auszustellen, die voll und ganz den Richtlinien des Sozialistischen Realismus und demnach der Linie des Staates folgten.⁶⁷ Die beiden Werke von Stempel schafften es aufgrund der Formalismus-Vorwürfe und insbesondere der politisch bedingten

Flucht drei Monate vor Ausstellungseröffnung nicht mehr in die Ausstellung. Nachweisen lässt sich, dass Stempel seine Arbeiten nicht mitgenommen hat. Aus einer Akte des Zentralarchivs der Staatlichen Museen zu Berlin geht hervor, dass sie 1953 nach Ausstellungsende mit Dutzenden anderen Werken in einem Sammeltransport zur Museumsinsel gebracht wurden.⁶⁸ Von dort aus sollten alle Werke an ihre Eigentümer*innen zurückgehen. Aus der Liste geht hervor, dass die beiden Werke von Stempel nicht abgeholt wurden. Bei sämtlichen Anderen ist die Abholung mit einem rosafarbenen X und handgeschriebenen Unterschriften bestätigt. Seitdem lagern sie im Depot der Nationalgalerie, wurden nie inventarisiert oder als Teil der Sammlung anerkannt. Nach der Wende, im Jahr 1990, gerieten sie erneut in den Blick. Sie sollten an die Stiftung des Bundes übertragen werden, die jedoch vermerkte, dass die Nationalgalerie sie haben könne, da man sie aus ästhetischen Gründen nicht behalten wollte. Damit sind sie aber nicht etwa Eigentum der Nationalgalerie geworden. Sie verblieben vielmehr weiterhin als Depothüter mit ungeklärten Eigentumsverhältnissen im Depot. Der Weggang aus der DDR führte dazu, dass Stempel dort jahrelang totgeschwiegen wurde. Und auch in der BRD konnte er nicht mehr die Bedeutung erlangen, die er zuvor hatte. Im Westen wurden seine Werke aus dem Sozialistischen Realismus als belanglos und unfreie Staatskunst angesehen. Sie erfuhren somit eine mehrfache Entwertung. Erst 70 Jahre später wurden sie im Rahmen der Aufarbeitung der Bestände sozialistischer Kunst aus dem ‚Ramschdepot‘ hervorgeholt. Dabei wird auch endlich die Grundlage dafür geschaffen, die Eigentumsverhältnisse aufzuklären und den viel zu langen Schwebezustand zu beenden. Die Neue Nationalgalerie konnte glücklicherweise den Kontakt zu den Erben von Horst Stempel herstellen.

Was ihren Wert heute betrifft, hat sich die Anschauung bezüglich Ästhetik und Inhalt kaum verändert, jedoch ist die historische Relevanz für das Verständnis der DDR-Kulturpolitik und die Sammlungsgeschichte unbestritten. Für die Ausstellung (Un)seen Stories werden sie zum ersten Mal restauriert – ein Akt, der ihnen wieder einen Wert zu Teil werden lässt. Sie werden auch zum ersten Mal überhaupt ausgestellt. Die beiden Arbeiten von Stempel zeigen, dass sich die Inwertsetzung eines Kunstwerks über Jahre enorm verändern kann. Bedeutungsverlust- oder Wertaneignung gehen oft mit vorherrschenden politischen Systemen, Stilvorgaben und Geschmäckern einher und können in großem Maße die Freiheit von Künstler*innen beeinflussen.

Jill Praus

66

Die Dritte Deutsche Kunstausstellung gehörte zu einer Reihe von zehn zentralen ‚Leistungsschauen‘. Sie war die erste, die in der DDR vorbereitet wurde und 1953 von der ‚Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten‘ im Albertinum in Dresden ausgetragen wurde. Vgl. Kaiser, Paul, ‚Leistungsschau‘ und Ideenverkörperung: die zentralen Kunstausstellungen der DDR, in: Blume, März 2003, S. 101.

67

Weichert, Maik, Kunst und Verfassung in der DDR. Kunstfreiheit in Recht und Rechtswirklichkeit, Tübingen 2018, S. 92.

68

SMB-ZA, II A/NG 465, Liste ‚Sammeltransport Berlin‘, S. 10.

Kat.-Nr. 21

Von Fälschern und aufmerksamen Blicken

Schnitter im Kornfeld,
um 1828

Leonhard Wacker, (1895-
Todesdatum unbekannt)

Öl auf Leinwand, 40 x 55 cm

1928 Beschlagnahme durch
die Polizei aus der Werk-
statt von Leonhard Wacker,
Düsseldorf, Überweisung
an die Nationalgalerie.
Alte Nationalgalerie,
Staatliche Museen zu Berlin
ohne Inv. Nr.



Leonhard Wacker, Schnitter im Kornfeld, um 1928.
Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin / Andres Kilger.

Die Geschichte um die *Schnitter im Kornfeld* ist die Geschichte eines Kriminalfalls, der die Berliner Kunstszene der 1920er und 1930er jahrelang in Atem hielt. Sie erzählt von einer Reihe von Van-Gogh-Fälschungen, geschaffen und in Umlauf gebracht von der Familie Wacker.

Es begab sich in den 1920er Jahren, dass ein neuer Name auf dem Horizont des Berliner Kunstmarkts erschien: Otto Wacker. Auf nahezu unerklärliche Weise besaß er zahlreiche Gemälde vom immer gefragteren Vincent Van Gogh. Obwohl die Provenienz nicht lückenlos war, wurde die Echtheit der Bilder von einigen Fachleuten bestätigt. Verschiedene Kunsthändler*innen erwarben die Gemälde. In einem solchen Kunsthandel, dem von Paul Cassierer, sollten 1928 im Rahmen einer Van-Gogh-Ausstellung ein Handvoll Arbeiten aus den Wacker-Beständen gezeigt werden.⁶⁹ Kunsthistorikerin und Geschäftsführerin Grete Ring wurde beim Anblick der Bilder stutzig: „vor dem schimmernden Hintergrund der echten Bilder, die den Cassiererschen Oberlichtsaal füllen, stehen die drei hilf- und gnadenlos wie Baumwollflicken auf einem Brokatgewand“.⁷⁰ Ihr Geschäftspartner Walter Feilchenfeldt und sie wiesen die Bilder ab.⁷¹ Nach weiteren Recherchen in Kunstkatalogen stellten sie mit Bestürzung fest, dass die Bilder, die im vergangenen Jahr „teils als schwach, teils als falsch“⁷² aufgeführt wurden, allesamt auf Otto Wacker zurückzuführen waren. Es waren 33 an der Zahl.⁷³ Ring und Feilchenfeldt entschlossen sich daraufhin, den Fall bei der Kriminalpolizei zu melden und entfachten damit einen jahrelangen Streit um die Echtheit der Bilder, welcher 1932 im Gerichtsprozess Wackers mündete.

Noch vor dem Prozess durchsuchte die Polizei die Werkstätten des Vaters Hans und des Bruders Leonhard Wacker, beide Maler, wo sie sowohl Vorstudien als auch weitere Fälschungen fand. Unter anderem wurde bei Leonhard das Gemälde *Schnitter im Kornfeld* entdeckt.⁷⁴

Um zu beweisen, dass es sich in der Tat um Fälschungen handelte, wurde im Laufe des Prozesses zum ersten Mal eine Untersuchung mittels Röntgenstrahlung durchgeführt. Kunsttechnologe Kurt Wehlte verglich dafür zwei der Wackerschen Bilder mit Vergleichswerken, bei welchen angenommen wurde, dass sie von Van Gogh stammen. Heute werden auch einige davon in ihrer Echtheit angezweifelt.⁷⁵ Trotzdem unterschieden sich die Wackerschen Fälschungen ganz deutlich: Während beispielsweise bei den Vergleichsbildern die einzelnen Pinselstriche einen kompositorischen Zweck erfüllten und daher unterschiedlich stark waren, gab es bei den Wackerschen Fälschungen keine solche Abstufung. Der Duktus wirkte allgemein „stotternd und ängstlich“.⁷⁶

Der Prozess endete mit der Verurteilung Otto Wackers zu einem Jahr im Gefängnis.⁷⁷ Seine Fälschungen befinden sich auch noch heute in der Kunstwelt.⁷⁸ Sie zeugen davon, wie auch Fachleute hinters Licht geführt werden können und wie ein aufmerksamer Blick die Wahrheit aufdecken kann.

Sophie Gurjanov

69

Vgl. Göthe, Anett, *Der falsche Vincent*. In: *stories.staedelmuseum.de* (2019), <https://stories.staedelmuseum.de/de/der-falsche-vincent> (zuletzt aufgerufen am 04.01.2024).

70

Ring, Grete, „Der Fall Wacker“. S. 153–165. In: *Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe*, Heft 5 (1932). S. 154.

71

Vgl. Krieger, Viktoria, Wasensteiner, Lucy, Grete Ring, Otto Wacker und die gefälschten Van Goghs. In: Krieger, Viktoria, Wasensteiner, Lucy (Hg.), Grete Ring. *Kunsthändler*innen der Moderne*, Ausst.-Kat.: Liebermann-Villa am Wannsee, Berlin 2023, S. 36–43, hier S. 41.

72

Ring 1932, S. 154.

73

Vgl. ebenda

74

Vgl. Wesenberg, Angelika, *Schnitter im Kornfeld* (in der Manier von Vincent van Gogh). In: *smb.museum-digital.de* (2023), <https://smb.museum-digital.de/object/227595> (zuletzt aufgerufen am 04.01.2024).

75

Vgl. ebenda

76

Wehlte, Kurt, „Röntgenuntersuchungen im Wacker-Prozeß“. S. 175–178. In: *Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe*, Heft 5 (1932). S. 176.

77

Wesenberg 2023.

78

Krieger, Wasensteiner 2023, S. 43.

Kat.-Nr. 22

Palast-Reflexionen

SCHEIBENELEMENT PALAST
DER REPUBLIK

ca. 1976

Verspiegeltes Glas mit
eloxiertem Aluminiumrahmen
165 x 80 x 6 cmBerlin, Schloßplatz;
2006 gesammelt durch Heike
Klussmann (*1968).
Sammlung Heike Klussmann

Abb. 1: Palastruine: Treppenturm des Palasts der Republik während der Abrissarbeiten
© Heike Klussmann, 2006



Abb. 2: Scheibe des Palasts der Republik nach der Demontage
© Heike Klussmann, 2006

Ich war nur einmal im Palast der Republik, dem ehemaligen Volkskammer-Sitz⁷⁹ und zentralem Kulturhaus der DDR. Das war 2004 – kurz vor seinem Abriss um Platz zu machen für das Humboldt Forum. Es bleibt die Erinnerung an ein marodes und entkerntes Gebäude und eine besondere Ästhetik, die mich bis heute nicht losgelassen hat.

Trotz der umstrittenen Entscheidung für den Abriss und gegen eine Sanierung des asbestverseuchten Palasts, ist er immer noch sehr präsent – auch im 2020 eröffnetem Kulturzentrum Humboldt Forum mit der rekonstruierten Fassade des 1950 gesprengtem Berliner Schlosses. Unter dem Motto „Der Palast der Republik ist Gegenwart“ soll dort das gesellschaftliche Erbe des Palasts lebendig gehalten werden.⁸⁰

Vom Palast selbst bleiben nicht nur Erinnerungen. Aus dem Gebäude sind bis heute Kunst, Einrichtungsgegenstände und Bauteile erhalten. Darunter auch einige der ikonischen Scheiben der verspiegelten Glasfassade. Die Künstlerin Heike Klussmann stellte diese während der Abrissarbeiten sicher und verwendet sie im Sinne von Spolien⁸¹ wieder.

Es handelt sich bei der Palast-Scheibe nicht um ein museales Sammlungsobjekt. Sie zeigt aber dennoch die gesellschaftlichen Dimensionen des *Ortes* Museum am Beispiel des Humboldt Forums.⁸² Die 800-jährige Geschichte des Schlossplatzes und die politischen Diskurse, die sich an ihm immer wieder entfalten, ermöglichen viele Lesarten: als „deutscher ‚Erinnerungsort‘“ bis hin zu „nebensächlich“.⁸³

Die Palast-Scheibe ist damit nicht nur Relikt eines sozialistischen Monumentalbaus. Sie stellt uns vor Fragen: Wo findet *Museum* statt? Welche Emotionen verbinden wir mit einem Gebäude, das nicht mehr existiert? Dabei werden auch bereits verworfene Ideen und Utopien einer alternativen Nutzung wichtig bleiben. Unsere Reflektion im verspiegelten Glas ist eine Erinnerung daran, von wem aus ein Museum an diesem Ort gedacht werden sollte: den Menschen.

Louis Killisch

79
ehemaliges Parlament der Deutschen Demokratischen Republik (DDR)

80
<https://www.humboldtforum.org/de/programm/laufzeitangebot/programm/der-palast-der-republik-ist-gegenwart-39426/> [zuletzt aufgerufen am 19.12.2023]

81
Bauteile einer älteren Kultur, die in Neubauten wiederverwendet werden.

82
Im Humboldt Forum befinden sich heute unter anderem das Ethnologische Museum und das Museum für Asiatische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin (SMB).

83
Prokasky, Judith, »Gebaute Politik – 800 Jahre kurz gefasst«, in: Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss (Hg.), Humboldt Forum - Geschichte des Ortes: Ausstellungsführer, München 2020, S. 21.

(1) NEUMANN, ELKE (HG.), AUSST.-KAT., PALAST DER REPUBLIK: UTOPIE, INSPIRATION, POLITIKUM, HALLE (SAALE), 2019.

(2) MÜLLER, PETER: SYMBOLSUCHE, BERLIN, 2005.

Kat.-Nr. 23

Lost and Found

ZYLINDRISCHES FLÄSCHCHEN 2.-3. Jh. n. Chr.

Grünliches Klarglas, 7 x
2,5 cmAngenommene Provenienz
und Fundort: Ausgrabungen
der Berliner Museen in
Milet (Türkei) ab 1899
unter Theodor Wiegand.
Antikensammlung, Staatliche
Museen zu Berlin
Inv. 31996

Zylindrisches Glasfläschchen, Antikensammlung,
Staatliche Museen zu Berlin / Johannes Kramer.

Dass man das Glasfläschchen (Abb. 1) wegen seiner geringen Größe auf den ersten Blick vielleicht übersieht, ist ihm nach seinem Fund bei der Ausgrabung in Milet zunächst zum Verhängnis geworden. Gleichzeitig weist es dadurch heute eine Objektgeschichte auf, die eng mit der Geschichte der Berliner Museen während und nach dem Zweiten Weltkrieg (1939–1945) verbunden ist. Sein Weg ist nicht am Objekt selbst zu erkennen, sondern nur durch einen Eintrag im Inventarbuch der Antikensammlung festgehalten worden:

„Beim Auspacken [der Grabungsfunde aus Milet] übersehen, mit d. Abfall in den Kolk [eisenzeitlicher Schlamm unter dem Pergamonmuseum] geraten. Mit dem Sand f. d. Schutzbarrikade d. Pergamonaltars 1939 ausgegraben und dort verbaut. Nach d. Abbau im 1941 beim Sand transport in der Vorder-Asiatischen Abtlg wiedergefunden. Der Finder war Fahrstuhlführer Wruck. Nach Erinnerungen von Dir. Zahn am 19.8.41 notiert. Bruns.“⁸⁴

Die Archäologin Gerda Bruns war während des Zweiten Weltkrieges als Wissenschaftliche Hilfsarbeiterin an der Antikensammlung tätig und dort unter anderem für die Auslagerung und Sicherung des Bestands zuständig.⁸⁵ Sie notierte hier die mündliche Aussage des damaligen Direktors Robert Zahn und hielt so den unsichtbaren Weg des Glasfläschchens von der Grabungskiste aus Milet, über den Schlamm unter dem Museum bis hin zu seinem zweiten ‚Fund‘ fest. Erst anschließend wurde es in der Antikensammlung inventarisiert. Wie ein Ausstellungskatalog von 1976 zeigt, kam es nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs mit einem Teil der Antikensammlung für mehrere Jahrzehnte nach Westberlin (Charlottenburg).⁸⁶ Heute befindet es sich im Depot des Alten Museums.

Trotz seiner Unscheinbarkeit berührt das Glasfläschchen mit seiner Geschichte zentrale Aspekte der Museumsarbeit: In unseren Depots lagern zahlreiche Objekte, die aus fachlicher Sicht vielleicht nicht besonders spektakulär erscheinen. Sie haben dennoch ihren Wert als historische Zeugnisse und werden als solche fachgerecht aufbewahrt. Vieles beruht auf persönlichem und mündlichen Wissen einzelner Personen – und zur Bewahrung der Objekte gehört es, auch dieses festzuhalten.

Annegret Klünker

84

Sog. 30.000er-Inventar, Nr. 31996. Digitalisat abrufbar unter: <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/antikensammlung/sammeln-forschen/erwerbungsbaeuecher/> [zuletzt aufgerufen am 05.01.2024].

85

Vgl. Rohde, Elisabeth, Nachruf auf Gerda Bruns 1905–1970, in: Staatliche Museen zu Berlin. Forschungen und Berichte 12. Archäologische Beiträge, Berlin 1970, S. 162.

86

Platz-Horster, Gertrud, Antike Gläser. Ausstellung im Antikemuseum Berlin November 1976 – Februar 1977, Berlin 1976, S. 72 Kat.-Nr. 140.

Kat.-Nr. 24

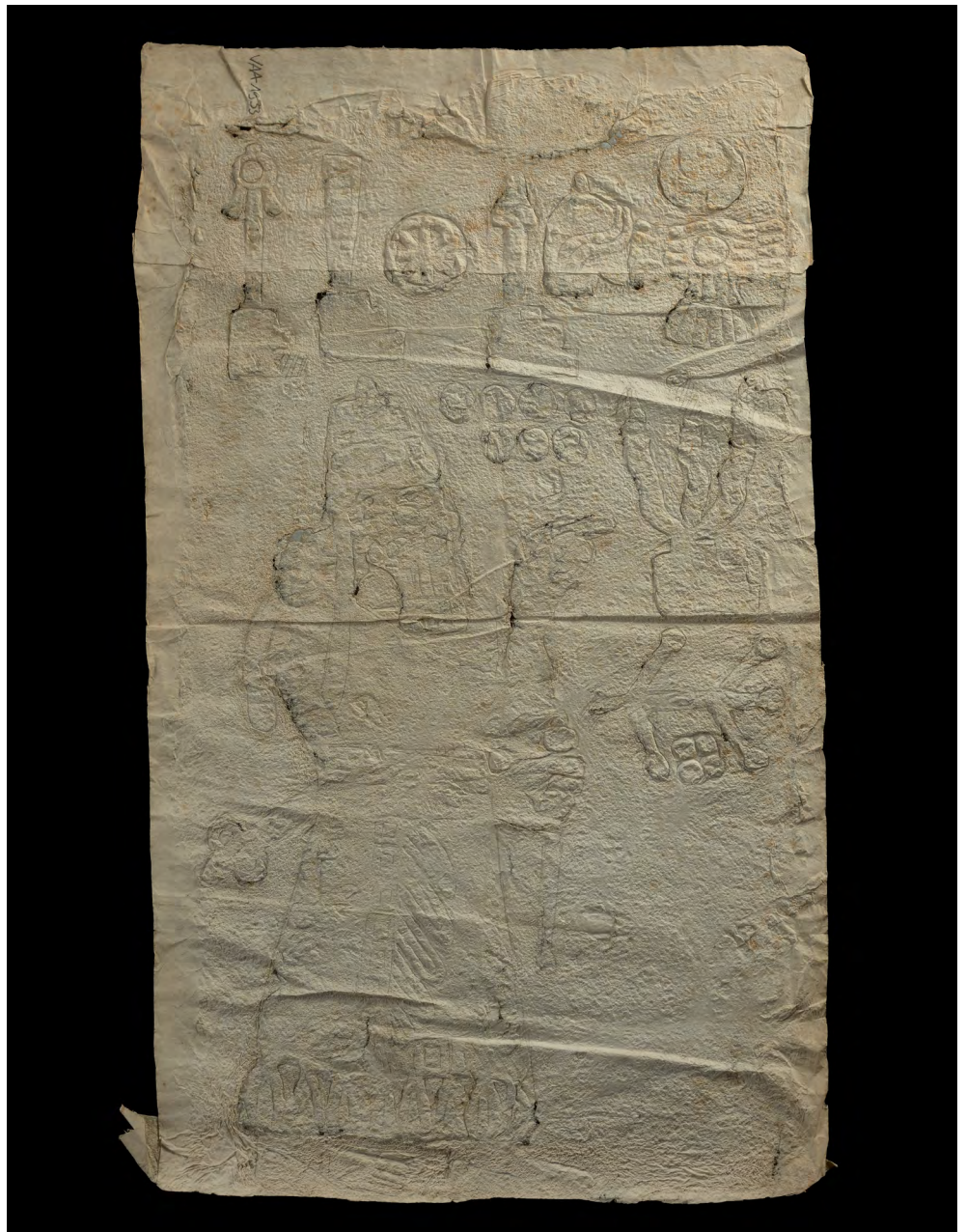
Papierabklatsche – authentisch, wertvoll, einzigartig

ABKLATSCH DER STELE VON
SABA'A DES ASSYRISCHEN
KÖNIGS ADAD-NIRARI III.

ca. 800 v. Chr., Herstel-
lungs- und Erwerbsdatum
unbekannt

Papier, 77 x 49 x 1 cm

Vorderasiatisches Museum,
Staatliche Museen zu Berlin
Inv. VAA 1953
Originalstele im İstanbul
Arkeoloji Müzesi
Nr. 2828



Der Abklatsch der Stele von Saba'a des assyrischen Königs Adad-Nirari III.,
Vorderasiatisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin / Olaf M. Teßmer.

Dieser Abklatsch zeigt den oberen Teil der Grenzstele von Saba'a von König Adad-Nirari III. (811–783 v. Chr.), die 1905 südlich des Sinjar-Gebirges in Syrien gefunden wurde. Der König betet zu den Göttern, die durch ihre Symbole vertreten sind. Zum Zeitpunkt ihrer Entdeckung war die Stele stark verwittert und die Inschrift schwer zu lesen. Sie berichtet über den Feldzug von Adad-Nirari III. gegen das Land Hatti (Syrien) und den Tribut, den er vom König von Damaskus forderte.

Zu Beginn der archäologischen Forschung in Asien wurden Inschriften und Reliefs häufig abgeformt, um Informationen zu sammeln und sie nach der Rückkehr durch Gelehrte auswerten zu lassen. Dazu wurde dickes Papier auf die gereinigte und angefeuchtete Fels- oder Objektoberfläche aufgetragen. Unter ständigem Druck nahm das Papier die genaue Form der Oberfläche an. Dies erlaubte im günstigsten Fall auch die Identifizierung von nur sehr schwach erhaltenen Schriftzeichen,

Obwohl Abklatsche auf den ersten Blick unscheinbar wirken mögen, sind sie für die Wissenschaft besonders wichtig. Solche Abformungen ermöglichten es, die Originale zu studieren und Kopien von ihnen anzufertigen. Sie liefern auch eine detaillierte Dokumentation von Altertümern, deren Erhaltungszustand bei der Auffindung bereits schlecht war und/oder die an Ort und Stelle belassen werden sollten und im Laufe der Zeit manchmal verloren gegangen sind.

Es bleibt jedoch unbekannt, wann und von wem dieser Abklatsch angefertigt wurde und wie er nach Berlin gelangte. Kurz nach der Auffindung war die Stele bereits im Istanbul Arkeoloji Müzesi ausgestellt. Wurde sie gleich nach ihrer Entdeckung abgeformt oder als sie bereits im Museum war? War der Ersteller dieser Kopie vielleicht Eckard Unger, der zwischen 1911 und 1918 als Kurator der altorientalischen Abteilung des Museums in Istanbul (damals Konstantinopel) arbeitete und danach nach Deutschland zurückkehrte?

Das Konvolut der Abklatschsammlung im Vorderasiatischen Museum umfasst rund 4700 Stücke, deren Dokumentationsstand sehr unterschiedlich ist. Die Ausstellung des Abklatsches der Stele von Saba'a bietet die Gelegenheit, diese wiederzuentdecken und ihre Bedeutung für die heutige Forschung über das alte Mesopotamien zu offenbaren. Ihre *(Un)seen Stories* warten nur darauf, dass Wissenschaftler*innen sie mit neuen Augen entdecken – und sie erzählen.

Giulia Russo

(1) UNGER, E., RELIEFSTELE ADADNIRARIS III. AUS SABA'A UND SEMIRAMIS. KONSTANTINOPEL DRUCK VON AHMED IHSAN & CO., 1916.

(2) HASEGAWA, S., ADAD-NĒRĀRĪ III'S FIFTH YEAR IN THE SABA'A STELA: HISTORIOGRAPHICAL BACKGROUND, IN: REVUE D'ASSYRIOLOGIE ET D'ARCHÉOLOGIE ORIENTALE 102, 2008, 89–98.

(3) HASEGAWA, S., ARAM AND ISRAEL DURING THE JEHUITE DYNASTY. DE GRUYTER: BERLIN/BOSTON: 92F., 2012.

Kat.-Nr. 25

Zerschnittene Schönheit. Der Umgang mit historischen Textilien im 19. Jahrhundert

TEXTIL MIT GEMALTER ER-
GÄNZUNG

Persien, 8. Jahrhundert

Seide und Wasserfarbe auf
Karton

1892 Sammlungseingang
Kunstgewerbemuseum. Staat-
liche Museen zu Berlin
Inv. 1892,217a



Abb. 1: Pferde mit Flügelpaaren, Persien, 8. Jahrhundert, Seide, Kunstgewerbemuseum, Staatliche Museen zu Berlin / Thorsten Kasper.



Abb. 2: Pferde mit Flügelpaaren, malerische Ergänzung, Berlin, 19. Jahrhundert, Wasserfarbe auf Karton, Kunstgewerbemuseum, Staatliche Museen zu Berlin / Thorsten Kasper.

Zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden zahlreiche Kunstgewerbemuseen als Reaktion auf die fortschreitende industrielle Massenproduktion und den seit 1851 stattfindenden Weltausstellungen. Ziel war es, die Qualität im Handwerk zu verbessern. Aus diesem Grund waren den Kunstgewerbemuseen Bildungsanstalten angegliedert, in denen das Kunsthandwerk anhand historischer Vorbilder gelehrt wurde. Dafür kauften die Museen unter anderem gezielt Stofffragmente, um eine möglichst umfassende Vorlagensammlung anlegen zu können.

Im 19. Jahrhundert tauchte eine sehr große Anzahl an historischen Textilien auf dem Kunstmarkt auf. Viele Stoffe stammten aus Klöstern und Kirchen. Eine entscheidende Persönlichkeit war hierbei der Händler und Geistliche Franz Bock, der diese gezielt nach Textilien absuchte. Häufig zerschnitt er die Stoffe im Anschluss, um kleinere Teile gewinnbringend verkaufen zu können. Dieses Schicksal ereilte auch das Textilfragment der Pferde mit Flügelpaaren. Es stammte ursprünglich aus der Kirche St. Salvator in Susteren, wo es als Reliquie des Hl. Albricus, Bischof von Utrecht (gest. 784) aufbewahrt wurde. Teile davon sind noch heute in der Kirche vorhanden. Weitere Stücke desselben Stoffs befinden sich im Musée Historique des Tissus in Lyon und im Rijksmuseum Het Catharijneconvent in Utrecht.⁸⁷

Die ursprüngliche Schönheit des ostpersischen Stoffes aus dem 8. Jahrhundert lässt sich nur noch erahnen. Um den fragmentarisch erhaltenen Rapport lesbar machen zu können, wurde im 19. Jahrhundert nach dem Ankauf für das Kunstgewerbemuseum eine malerische Rekonstruktion angefertigt. Denn für die Bildungsanstalt war weniger der historische Stoff an sich, sondern vielmehr seine Ornamentik von Interesse. Es herrschte die Überzeugung, dass der Wert historischer Gewebe vor allem in den Erkenntnissen lag, die man aus dem Studium alter Textilien gewinnen konnte.⁸⁸ An den Kunstgewerbeschulen sowie in den Firmen, die Stoffe herstellten, wurden Musterzeichnungen nach den Vorbildern angefertigt. Die Rapporte wurden dabei exakt wiedergegeben und bisweilen sogar korrigiert. Die über die Jahrhunderte stark ausgebleichten Farben der Textilien wurden nach eigenen Vorstellungen rekonstruiert.⁸⁹

Theresia Schmitt

87

Wilckens, Leonie von, Mittelalterliche Seidenstoffe. Bestandskatalog XVIII des Kunstgewerbemuseums, Berlin 1992, S. 22.

88

Borkopp-Restle, Birgitt, Der Aachener Kanonikus Franz Bock und seine Textilsammlungen. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstgewerbe im 19. Jahrhundert, Abegg-Stiftung, Riggisberg 2008, S. 95.

89

Borkopp-Restle 2008, S. 219-220.

Kat.-Nr. 26

Wandelnde Blicke: zwischen postkolonialer Neubetrachtung und deutsch-mexikanischer Rezeptionsgeschichte

Tanzende Mädchen, 1831-1834

Johann Moritz Rugendas
(1802-1856)

Öl auf Karton, 27,9 x
40,5 cm

1840-1854 Erwerb durch Friedrich Wilhelm IV. für das Kupferstichkabinett; 1878 Zuordnung zur Sammlung der Zeichnungen der Nationalgalerie, 1907 Zuordnung zum damaligen Museum für Völkerkunde, 1942 Zuordnung zum Ibero-Amerikanischen Institut, 2005 Rückübertragung an das Kupferstichkabinett. Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin Inv. VIII E. 2402



Abb. 1: Johann Moritz Rugendas, *Tanzende Mädchen*, 1831-1834, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin / Volker-H. Schneider.

Johann Moritz Rugendas (1802–1858) fertigte diese Ölzeichnung in Veracruz, Mexiko an. Sie ist Teil einer Serie von mexikanischen Motiven, die der deutsche Künstler während seiner Reise von 1831 bis 1834 erstellte. Der umfangreiche Bestand an Rugendas-Zeichnungen in den Berliner Sammlungen veranschaulicht die wechselvolle deutsche und mexikanische Aneignung seines Werkes und wirft bis heute Fragen nach seiner Bewertung auf.⁹⁰

Inmitten einer üppigen, dunkelgrünen Vegetation sind vier junge Frauen und ein kleines Kind zu sehen. Zwei der Mädchen tanzen, die eine in einem roten, die andere in einem grünen Rock. Sie haben ihre linken Arme in einer fließenden Bewegung emporgehoben. Neben den Tänzerinnen steht eine weitere Frau im blauen Rock. Sie stützt sich auf die Lehne eines Stuhls und blickt auf die vierte der Frauen. Diese sitzt und hält ein kleines Kind auf ihrem Schoß. Die Szene ist mit moosartigem Gewächs umrahmt, das von oben herab wuchert. Im Kontrast dazu ist links eine hellgrüne Agavenpflanze zu sehen, welche die sonst geografisch unbestimmte Szene regional in Mexiko verortet.

Als Johann Moritz Rugendas diese Zeichnung fertigte, war Mexiko gerade einmal zehn Jahre von der spanischen Krone unabhängig.⁹¹ Während seines Aufenthaltes bereiste Rugendas die Gebiete der heutigen Bundesstaaten Veracruz, Puebla, Hidalgo, México, Guerrero, Michoacán, Jalisco und Colima.⁹² Nachdem er das Land im Mai 1834 verlassen hatte, verbrachte er acht weitere Jahre in Chile, bevor er schließlich nach Europa zurückkehrte.⁹³ Fotografien von Alois Lächerer aus der Zeit um 1850 zeigen Rugendas in südamerikanischer Tracht.⁹⁴

Johann Moritz Rugendas wurde von dem Berliner Naturwissenschaftler und Weltreisenden Alexander von Humboldt gefördert und unterstützt. Dieser sah in Rugendas' Bildern eine künstlerische und physiognomische Darstellung der tropischen Natur: die Humboldtsche ‚Gesamtschau der Natur‘, in der Wissenschaft und Kunst zusammenfinden.⁹⁵ So verfolgte Rugendas in seinen Reisebildern sowohl ein künstlerisches als auch ein dokumentarisches Interesse. Seine Werke enthielten dabei lockere Farb- und Lichtinterpretationen, die auch als vor-impressionistisch interpretiert wurden.⁹⁶ In Rugendas' mexikanischem Gesamtwerk werden Landschaften, aber auch volkstümliche Bilder und Porträts mit eigenständigem, szenischem und ethnologischem Charakter dargestellt.⁹⁷ Namentlich genannt werden in seinen Werken im Berliner Kupferstichkabinett vor allem Personen der von Europäern abstammenden Kreolen und Mestizen (VII E 2388, 2387, 2400, 2401, 2404, 2405, 2427, 2631). Indigene und Schwarze Personen werden hingegen ohne Namen, und nach vermeintlich ‚ethnischer‘ oder beruflicher Positionierung dargestellt (VII E 2416, 2418 2419, 2420, 2421/2423, 2422, 2425).

Die Ölzeichnung *Tanzende Mädchen* stellt die Gruppe zwar nicht typisierend dar, eine persönliche Nähe des Künstlers zu den porträtierten Frauen ist jedoch auch nicht erkennbar.⁹⁸ Denkbar ist, dass Rugendas die Szene nicht beobachtet, sondern nachträglich arrangiert hat: Oftmals nutzte der Reisekünstler die vordere Ebene seiner Zeichnungen als Bühne für eine inszenierte Komposition.⁹⁹ So waren seine Darstellungen nicht immer aus eigener Anschauung entstanden: Teilweise orientierten sich seine Kompositionen an anderen Kunstwerken oder führten geografisch verstreute Motive zusammen.¹⁰⁰ Ebenfalls waren die Zeichnungen weiblicher Figuren nicht frei von einem Blick, der die sinnliche Ausstrahlung seiner Porträtierten betonte.¹⁰¹ Das deutsche vor-koloniale (1770–1870) Begehren des lateinamerikanischen Kontinents war von literarischen und künstlerischen Inszenierungen von Sexualität und Weiblichkeit durchdrungen.¹⁰² Gaete wandte auf Rugendas' Gesamtwerk daher auch das Konzept der *tropicality* (Tropikalität) an: eine ästhetische Form der Verfremdung (*Othering*) bei der europäische Projektionen von Exotik, Abenteuer und Wildnis ausgebreitet wurden.¹⁰³ In der Ölzeichnung *Tanzende Mädchen* werden diese visuellen Tropen durch die willkürliche Zusammenstellung von Frauen und üppiger tropischer Natur evoziert. Aus meiner heutigen Sicht kann das Werk *Tanzende Mädchen* auch in dem Zusammenhang männlich-deutscher (vor)kolonialistischer Phantasien gelesen werden. Inwieweit dies dem Gesamtwerk der Rugendas-Zeichnungen in den Berliner Museen gerecht wird, bleibt zu diskutieren.

90

vgl. Löschner, R., Johann Moritz Rugendas in Mexiko: Ein Maler aus dem Umkreis von Alexander von Humboldt. Ausstellung des Ibero-Amerikanischen Instituts zu Berlin. Preußischer Kulturbesitz. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut, 1993, S. 155.

91

Löschner, R., Johann Moritz Rugendas in Mexiko. Malerische Reise in den Jahren 1831–1834. Ausstellung des Ibero-Amerikanischen Instituts zu Berlin. Preußischer Kulturbesitz. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut, 1984, S. 9, 23 und Fischer, M. et al., „Displaced Objects“ – Das Werk des Johann Moritz Rugendas (1802–1858) zwischen Kunst, Dokumentation und politischer Vereinnahmung. Baessler-Archiv. Beiträge zur Völkerkunde. Band 57, 2009, S. 171.

92

Hernández Serrano, F., Juan Moritz Rugendas y su colección de pinturas costumbristas. Nº. 2, 1947, S. 463–472. Link: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=11993>, S. 466 f.

93

Löschner 1984, S. 164.

94

<https://www.bsb-muenchen.de/virtuelle-ausstellung-muenchen-schau-her/audio-guide-062/>, Letzter Zugriff 11.01.2024

95

vgl. Achenbach, S., Kunst um Humboldt: Reisestudien aus Mittel- und Südamerika von Rugendas, Bellermann und Hildebrandt. Katalog zur Ausstellung in Berlin, 13.11.09 bis 11.4.10, Kupferstichkabinett im Kulturforum. Hirmer Verlag München, 2009, S. 20.

96

vgl. Achenbach 2009, S.15.

97

Serrano, 1947, S. 466 und Friedrich-Sander, S., Johann Moritz Rugendas: Reisebilder zwischen Empirie und Empfindung. H. W. Fichter Kunsthandel e.K, 2017, S. 138.

98

Die Namen der Frauen, die aufgrund ihrer Kleidung wahrscheinlich zur Kreolischen Mittelschicht gehörten, werden in der Zeichnung nicht genannt. Auf einem anderen Blatt in der Sammlung des Kupferstichkabinetts, auf dem ähnlich gekleidete Frauen zu sehen sind, schreibt er ihre Namen jedoch dazu (siehe zum Beispiel VIII E.2404).

99

vgl. Fischer et al. 2009, S. 175.

100

Vgl. Achenbach 2009, S. 22 und Gaete, M. Á., Territorial fantasies, sexual nuances, and savage energy: Orientalism and Tropicality in Eugène Delacroix and Johann Moritz Rugendas. *Culture & history digital journal*, 11(2), e022, 2022. Link: <https://doi.org/10.3989/chdj.2022.022>, S. 9.

101

vgl. Friedrich-Sander 2017, S. 143.

102

vgl. Zantop, S., *Colonial fantasies: Conquest, family, and nation in precolonial Germany, 1770–1870*. New York: Duke University Press, 1997. und Gaete, 2022.

103

Vgl. Gaete 2022, S. 4, 9.

104

Fischer et al. S. 181 f.

105

Ebd. S. 169.

106

Ebd. S. 178.

107

Fischer et al., 2009, S.176 f. Inventare VII E 2386, 2389-2399, 2413, 2417, 2432, 2433, 2439, 2441, 2443-2446, 2451, 2459, 2460, 2463, 2467, 2469, 2513, 2516, 2519, 2525-2529, 2634

Neben einer postkolonialen Neubetrachtung bietet auch die Sammlungsgeschichte von Rugendas in den Museen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz interessante Einblicke. So führte die Unschärfe zwischen ethnologischer und kunsthistorischer Lesbarkeit zu einer wechselnden Zuordnung und Bewertung seiner Reisemalereien innerhalb der Sammlungen. Seine Zeichnungen sind heute sowohl im Kupferstichkabinett als auch im Museum für Völkerkunde vertreten. Auch im Ibero-Amerikanischen Institut befand sich zeitweilig (1942–2003) ein Teil seiner Zeichnungen. Sie sollten im Rahmen einer Ausstellung *Deutsche Maler in Amerika* im nationalsozialistischen Deutschland gezeigt werden – diese kam jedoch nie zustande.¹⁰⁴ Fischer et al. bezeichnen seine Zeichnungen daher auch als ‚displaced objects‘.¹⁰⁵ Zwischen Ästhetik und Dokumentation bewegten sich seine Werke stets im Dazwischen, wurden verlagert oder wurden politisch vereinnahmt.

Gut zwanzig Jahre zuvor war es zu einer weiteren Begegnung mit Rugendas' Reisemalerei gekommen, welche die Rezeptionsgeschichte auf das Land seiner Entstehung ausdehnte. 1920 besuchte eine mexikanische Delegation das Museum für Völkerkunde, das heutige Ethnologische Museum in Berlin. Unter den Gästen befand sich auch Alfredo Ramos Martinez (1871–1946), ein Pionier der modernen mexikanischen Malerei und Begründer der Freilichtmalschulen in Mexiko: und damit auch ein Befürworter des Indigenismo. Diese Bewegung war Teil einer postrevolutionären Kulturpolitik (1920–1940), in der die marginalisierte indigene und ländliche Bevölkerung in ein neues politisches Bewusstsein integriert wurde.¹⁰⁶ Vor diesem Hintergrund wurden die ‚costrumbistischen‘ Zeichnungen als Teil einer neuen mexikanischen Identitätskonstruktion angeeignet. Im Anschluss an den Besuch (1927) wurden vom Museum für Völkerkunde insgesamt 37 Ölskizzen an Mexiko übergeben. Sie sind inzwischen zum Teil im Nationalen Historischen Museum Mexikos (Museo Nacional de Historia, Castillo Chapultepec) ausgestellt.¹⁰⁷

Im Ausstellungssaal ‚La joven nación‘ (1821–1867) des Museo Nacional de Historia sind heute sieben Ölskizzen von Rugendas zu sehen. Sie stehen im Kontrast zu den militärisch und aristokratisch anmutenden Motiven des Saals, die von Künstlern wie etwa Santiago Rebull Gordillo (1829–1902) stammen. In Rugendas' Genremalerei wird das Alltägliche des gerade unabhängig gewordenen Mexiko in Szene gesetzt. Sein Name, der in einem Fall auch als Juan Mauricio Rugendas im Objektlabel geführt wird, ist damit ins Zentrum der mexikanisch-nationalen Identitätskonstruktion gerückt.

Julia Richard

Kat.-Nr. 27

Kunstwerk, Kunstwert

<i>Entsetzt schreiender Mann</i> , Undatiert	Amico Aspertini (1474/5- 1552), zugeschrieben	Rötel und schwarzer Stift auf Papier, 19 x 15,2 cm	1902 Ankauf aus der Samm- lung Adolf v. Beckerath. Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin Inv. KdZ 5596
---	--	---	---



Amico Aspertini zugeschrieben, Entsetzt schreiender Mann, undatiert,
Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin / Dietmar Katz.

108

McClellan, Daniel (Hg.), *Artist, Authorship & Legacy: A Reader*, London 2019. Einführung.

109

Quintavalle, Augusta Ghidiglia, „Aspertini, Amico“. *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1962. Vol. 4.

110

„Ein kapriziöser Mann mit bizarrem Gehirn“.

111

Vasari, Giorgio, Burroughs, Betty, et al., *Vasari's Lives of the Artists: Biographies of the Most Eminent Architects, Painters, and Sculptors of Italy*, New York, 1946.

112

Keizer, Joost, *Style and Authorship in Early Italian Renaissance Art*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 78, H. 3/4 (2015), S. 370–385, „One of the defining features of the Italian Renaissance is that people started to think of artworks as related to the persons who made them.“

113

Ebd.

Bei Kunstwerken wird der Wert zum Teil auch daran gemessen, ob und welchem*r Künstler*in es zugeschrieben werden kann. Die künstlerische Urheberschaft ist grundlegend dafür, wie wir Kunstwerke interpretieren und bewerten.¹⁰⁸ Dennoch ist die künstlerische Urheberschaft oft umstritten, was Fragen aufwirft, die parallel zu Themen des Eigentumsrechts verlaufen.

Die Arbeit mit dem Titel *Entsetzt schreiender Mann* (Abb. 1) aus Röteln und schwarzem Stift auf Papier veranschaulicht die Komplexität der Identifizierung des Autors eines Werks durch eine Reihe von Debatten über die Urheberschaft, die das Werk in Form einer Dokumentation begleiten. Auf der alten Unterlage dieser Zeichnung findet sich eine umfangreiche Zuschreibungsdiskussion bzw. der Austausch von Meinungen verschiedener Experten. Hier wird unter anderem darüber debattiert, ob der Arm des dargestellten Mannes von Peter Paul Rubens überarbeitet wurde oder nicht. Darüber hinaus gibt es in den verschiedenen Passepartout-Notizen der Experten erhebliche Diskussionen über die Zuschreibung oder Kopie des Werks und die Herkunft des Motivs aus dem Fresko von Raffael in den vatikanischen Stanzen.

Während die Ursprünge verschiedener Themen und Aspekte des Werks im Dunkeln bleiben, wird das Werk selbst Amico Aspertini zugeschrieben. Amico Aspertini, auch Amerigo Aspertini genannt, war ein italienischer Maler und Bildhauer der Renaissance, dessen komplexer Stil den Manierismus vorwegnimmt. Er gilt als einer der führenden Vertreter der Bologneser Schule der Malerei. Aspertini wurde 1474/1475 vermutlich in Bologna als Sohn einer Malerfamilie geboren und ist vor allem für die prächtigen Fresken in der Kreuzkapelle der Basilika San Frediano in Lucca sowie für seinen Beitrag zu den Fassadendekorationen, Türöffnungen und (heute verlorenen) Altarbildern in der Basilika San Petronio in Bologna bekannt.¹⁰⁹ Viele seiner Werke, so auch dieses, sind oft exzentrisch und eklektisch, fast schockierend oder er sei ein „uomo capriccioso e di bizzarro cervello“¹¹⁰, wie Vasari ihn in *Le Vite* beschreibt.¹¹¹ Er starb 1552 in Bologna.

„Eines der charakteristischen Merkmale der italienischen Renaissance ist, dass die Menschen begannen, die Kunstwerke mit den Personen in Verbindung zu bringen, die sie geschaffen hatten,“ schreibt Joost Keizer.¹¹² Keizer zufolge wurde in der italienischen Renaissance besonderes Gewicht auf den Begriff des Stils gelegt; ein Objekt trug den Stil seines Schöpfers, was es den Gelehrten ermöglichte, zwischen Kunstwerken zu unterscheiden und ihren Autor zu identifizieren.¹¹³ Somit wird die Frage der Urheberschaft im Rahmen dieses Kunstwerks besonders kritisch und ist unbestreitbar mit dem Begriff des Wertes verbunden.

Emily Finkelstein

Kat.-Nr. 28

Nach London Fahren

<i>Nach London fahren</i> , 1975	Maina-Miriam Munsky	Farbstift auf Papier, 100 x 70 cm	2022 Ankauf bei Galerie Poll, Berlin. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin Inv. KdZ 51808
----------------------------------	---------------------	-----------------------------------	--

Geburten, Neugeborene, Abtreibungen und Operationen bilden die zentralen Themen im Werk der Malerin und Zeichnerin Maina-Miriam Munsky (Wolfenbüttel 1943–1999 Berlin). Auch die großformatige Zeichnung *Nach London Fahren* (1975) reiht sich in dieses Themenfeld ein. Sie zeigt einen Schwangerschaftsabbruch. Kühl und sachlich gibt sich das Bild, das damit repräsentativ für Munskeys Gesamtwerk steht.

114

Vgl. Schüler, Jan (herausgegeben für die Kunststiftung Poll), Maina-Miriam Munsky. Die Angst wegmalen. Bestandsverzeichnis der Gemälde und Zeichnungen 1964–1998. Verlag Kettler, Bönen 2013, S. 18, 26

Die Zeichnung der Westberliner Künstlerin lädt dazu ein, den medizinischen Eingriff aus nächster Nähe zu erfahren und so der Patientin im Augenblick größter Verletzlichkeit nahe zu sein. Aus ungewöhnlicher Perspektive und stark verzerrt ist der Körper der Frau dargestellt. Das rechte Bein ist angewinkelt, der Fuß wird von einer Schlinge gehalten. Auch das Knie des linken Beines ist zu erkennen, ebenso eine Hand, die aus einem weißen Kittel oder aus einem die Patientin verhüllenden Laken herausragt. Die im Hintergrund stehende Krankenschwester beziehungsweise Ärztin ist uns abgewandt, während das faltige Gesicht des operierenden Arztes weit in den Vordergrund gerückt ist und nahezu ein Viertel des Bildes einnimmt. Gedeckte Braun- und Grautöne dominieren die Zeichnung, die um leuchtendes Weiß ergänzt ist, mit dem Munsky starke Hell-Dunkel-Kontraste erzielte. Harte Konturen und eine geometrisierende Formensprache kennzeichnen die Wiedergabe der Menschen, ihrer Kleidung und der klinischen Umgebung.

115

Vgl. Ebenda, S. 14

Dass es sich bei dieser Szene um eine Abtreibung handelt, ist nicht auf den ersten Blick zu erkennen. Auch der Titel des Werkes mag heute nicht mehr geläufig sein: „Nach London Fahren“ spielt auf die außer Landes durchgeführten Schwangerschaftsabbrüche an, zu denen sich Frauen gezwungen sahen, da Abtreibungen nach § 218 des Strafgesetzbuches in der Bundesrepublik Deutschland bis 1993 verboten waren. In jeder Hinsicht sprengte Munskeys Darstellung einer Abtreibung die gesellschaftlichen Tabus ihrer Zeit. Doch auch heute noch gibt es Staaten in denen Schwangerschaftsabbrüche illegal, oder in denen Verbote geplant sind. Auch angesichts der nach wie vor zu beobachtenden Diskriminierung von weiblichen und queeren Körpern, bleibt Munskeys Zeichnung beklemmend aktuell.

Dabei ist Munskeys künstlerisches Schaffen nicht nur von Themen geprägt, die in ihrem weiteren Umfeld oder der Gesellschaft virulent waren, sondern insbesondere von persönlichen Erfahrungen. Vermutlich ist die Zeichnung *Nach London fahren* von Munskeys eigener Abtreibung beeinflusst, die sie im Jahr 1964 in Amsterdam vornehmen ließ, und von Fotografien, welche die Künstlerin in einer Frauenklinik in Neukölln aufnahm.¹¹⁴ Wiederholt nutzte Munsky eigene und fremde Bildvorlagen für ihre Kunstwerke. Dabei reduzierte sie die Motive auf das Wesentliche und transformierte sie in streng strukturierte Kompositionen von kühler Sachlichkeit, die vor allem ihre späteren Gemälde auszeichnen.¹¹⁵

116

Vgl. Ebenda, S. 12

117

Vgl. Ebenda, S. 42 und Gillen in Schüler
et.al. 2013, S. 68. Zur Gruppe Aspekte
siehe Berlin 1977.

Diese markante Bildsprache charakterisiert Munskeys gesamtes künstlerisches Schaffen und machte sie zu einer bedeutenden Vertreterin des Kritischen Realismus in Westberlin. So präsentierte die Künstlerin 1968 ihre erste Einzelausstellung in der visionären Kunstgalerie ‚Großgörschen 35‘. Sie war im Berliner Bezirk Schöneberg gelegen und bildete einen der zentralen Orte der neuen figurativen Kunst in Westdeutschland.¹¹⁶ In den 1970er Jahren erlangte Munskeys Werk zunehmend Anerkennung und sie präsentierte ihre Bilder gemeinsam mit Künstler*innen der von ihr mitgegründeten Gruppe Aspekt (1972–1978) auch im Ausland.¹¹⁷

In der Ausstellung *(Un)seen Stories* wird die Zeichnung *Nach London fahren* erstmals seit ihrer Erwerbung im Jahr 2022 bei der Galerie Poll, Berlin im Kupferstichkabinett ausgestellt. Mit Maina-Miriam Munskey ist eine bedeutende West-Berliner Position in der historisch bedingten Sammlungslücke weiblicher Künstlerinnen und Geschichten aufgenommen worden.

Julia Richard

(1) MUNSKY, MAINA-MIRIAM: BILDER UND ZEICHNUNGEN [AUS ANLASS DER AUSSTELLUNG MAINA-MIRIAM MUNSKY IM NEUEN BERLINER KUNSTVEREIN VOM 24.10.–21.11.1981] / NBK, NEUER BERLINER KUNSTVEREIN E.V.; BERLINER KÜNSTLER D. GEGENWART, 47.

(2) KÜNSTLERHAUS BETHANIEN, GRUPPE ASPEKT (HG.), ASPEKT GROSSSTADT, MIT TEXTEN VON EBERHARD ROTERS UND KATRIN SELLO, BERLIN 1977.

Kat.-Nr. 29

Fälschungschaos: Der vermeintliche Dürer

<i>Karl V.</i> , 1519	Hans Weiditz (vor 1500)	Holzschnitt, 31 x 17,8 cm	Aus altem Bestand, Erwerb vor 1877 Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin Inv. 290-2
<i>Karl V.</i> , 1519	Hans Weiditz (vor 1500)	Holzschnitt, 31 x 17,8 cm	1877 Ankauf aus der Sammlung Posonyi-Hulot Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin Inv. 4727-1877
<i>Karl V.</i> , 1519	Hans Weiditz (vor 1500), Entwurf, Holzschnitt: Hieronymus Andreae (16. Jh.),	Holzdruckstock, 31 x 17,8 x 2,4 cm	1844 Ankauf durch König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen; 1824-1844 Sammlung Friedrich Gottlieb Becker; 1807-1822 Sammlung Rudolf Zacharias Becker; 1780-1807 Sammlung Hans Albrecht von Derschau. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin Inv. D 210



Abb. 1: Hans Weiditz, Karl V. mit Monogramm, 1519.
Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.



Abb. 3: Hans Weiditz, Karl V., 1519.
Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.

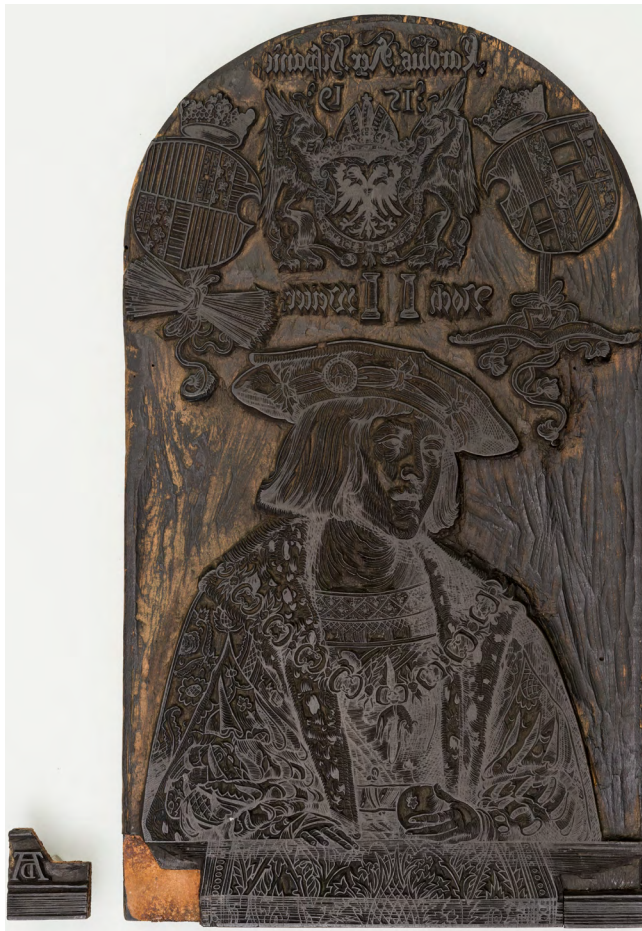


Abb. 2: Hans Weiditz, Entwerfer, und Hieronymus Andreae, Holzschnitzer Karl V., 1519.
Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.

Der Holzschnitt zeigt Karl V. (1500–1558), spanischer König und späterer Kaiser des Heiligen Römischen Reichs, mit einem Granatapfel in der Hand (Abb. 1). Über seinem Kopf sind seine Wappen angeordnet, dazu in verzierten Lettern die Worte „Karolus Rex Hispanie“ und „noch weiters“ zu beiden Seiten der Herkules-Säulen sowie das Entstehungsjahr des Holzschnitts „1519“. Bei den beiden Grafiken handelt es sich um Abzüge nach Hans Weiditz (um 1500–1536). Unten rechts auf der Balustrade findet sich allerdings das Monogramm eines anderen Künstlers: „AD“ steht für Albrecht Dürer (1471–1528). Der Druckstock (Abb. 2) gibt jedoch zu erkennen, dass das Dürer-Monogramm dem Holzschnitt erst später hinzugefügt wurde.

Doch wieso wurde der Druckstock mit dem berühmten Monogramm ergänzt? Um das zu verstehen, ist eine Betrachtung der Dürer-Rezeption notwendig. Albrecht Dürer war bereits zu Lebzeiten ein bekannter Künstler. Besonders seine technisch aufwendigen und inhaltlich komplexen Druckgrafiken waren äußerst gefragt. Holzschnitte und Kupferstiche erlaubten eine Vielzahl von Abzügen, doch nur der Holzschnitt konnte so leicht nachträglich bearbeitet werden. Die große Nachfrage und hohen Preise führten dazu, dass das AD-Zeichen auch noch nachträglich eingesetzt wurde.¹¹⁸

Das Monogramm von Dürer war für Sammler*innen sehr bedeutsam. Sie betrachteten dieses Zeichen als Beweis für die Echtheit des Kunstwerks. In frühen Inventaren und Katalogen wurde manchmal auch besonders darauf hingewiesen, wenn ein solches Monogramm vorhanden war.¹¹⁹ Doch es kam auch vor, dass Monogramme infolge von Zuschreibungen nachträglich hinzugefügt wurden. Bei diesem Druckstock wird davon ausgegangen, dass das Monogramm sogar erst im 18. Jahrhundert eingefügt wurde.¹²⁰

Die beiden Abzüge – einmal mit und einmal ohne Monogramm (Abb. 1, Abb. 3) – weisen im Vergleich mit dem dazugehörigen Druckstock darauf hin, wie beliebt die Werke Dürers waren und welche Wertsteigerung mit der Sichtbarkeit seines Monogramms für Sammler*innen einherging.¹²¹ Die Intervention spiegelt zudem die Absicht wider, Authentizität herzustellen, wenn sie auch vorgetäuscht wurde.

Was denkst du? Hättest du den Druck mit dem Dürer-Monogramm ebenfalls als wertvoller eingestuft als den Abzug ohne Monogramm?

Josefine Dreesen

118

Vgl. Cárdenas, Livia, Suggestive Zeichen. Albrecht Dürer-Monogramme zwischen Wette und Wahrheit, in: Andreas Huth et al. (Hg.), Dialoge. Magdalena Bushart zum 65. Geburtstag, Oktober 2023, <https://dialogemb.hypotheses.org/2999> [zuletzt aufgerufen am 13.12.2023].

119

Vgl. Grebe, Anja, Dürer. Die Geschichte seines Ruhms, Petersberg 2013, S. 90.

120

Vgl. Cárdenas 2023.

121

Vgl. Meier, Hans Jakob: Das Bildnis in der Reproduktionsgraphik des 16. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 58. Bd., H. 4 (1995), S. 449–477, S. 455 ff.

Kat.-Nr. 30

„A Tone Poem in Ivory and Gold“¹²²

GRAFTON-SAXOPHON

London, um 1960

Acryl, Messing, Leder,
Filz, 22 x 67 cm2016 Erwerb aus Privat-
sammlung.
Musikinstrumenten-Museum,
Staatliches Institut für
Musikforschung
Inv. 6086

Grafton-Saxophone, um 1960.
Musikinstrumenten-Museum, Staatliches Institut für Musikforschung /
Thomas Lerc

Dieses einst als Gipfel des schlechten Geschmacks wahrgenommene Plastikgerät aus den 1950er Jahren wurde überraschend zu einem begehrten Sammlerstück für Musikliebhaber*innen weltweit – trotz seiner Mängel: Der Acrylkorpus neigte zu Brüchen, war schwer zu reparieren, und die Tasten bewegten sich nicht annähernd so geschmeidig wie bei einem Blech-Saxophon. Zudem war es aufgrund seiner speziellen Klangfarbe nicht gut für das Zusammenspiel mit anderen Saxophonen geeignet. Warum erfreute es sich dennoch einer solchen Beliebtheit?

Die größte – und manche würden sagen ‚einzige‘ – Stärke des Grafton war der niedrige Preis. Es war nur etwa halb so teuer wie ein durchschnittliches Saxophon jener Zeit. Jazzgröße Ornette Coleman war ein Grafton-Liebhaber und begründete seine Entscheidung für das umstrittene Instrument damit, dass ein brandneues Grafton immer noch besser sei als ein gebrauchtes Selmer¹²²: „I didn't like it at first, but I figured it would be better to have a new horn anyway. Now I won't play any other“. Coleman kaufte regelmäßig neue Graftons, nachdem sie abgenutzt waren („they're only good for a year the way I play them“).

Doch für Coleman war nicht nur der Preis attraktiv. Man könnte behaupten, dass es Parallelen zwischen Grafton und Colemans eigener Karriere gab: So wie Coleman wegen seiner radikalen musikalischen Ideen regelmäßig schikaniert und verspottet wurde, so wurde auch die Firma Grafton von den dominierenden Saxophonherstellern mit zahlreichen Boykott- und Verleumdungskampagnen überzogen.¹²⁴ Colemans unverwechselbarer Sound hingegen – mit seiner Hervorhebung der Melodie, dem Verzicht auf Akkordbegleitung und experimentellen, frei geformten Strukturen – fand im Grafton sein ideales Vehikel.

Die Zerbrechlichkeit des ausgestellten Instruments spiegelt sich bereits in seinem Korpus wider, der einen langen Riss aufweist. Die Abnutzungserscheinungen an den Tasten und dem darunter liegenden Lederpolster deuten auf eine mäßige bis häufige Benutzung hin – wenn auch wahrscheinlich nicht annähernd so viel wie bei Coleman. 2016 wurde das ausgestellte Saxophon vom Musikinstrumenten-Museum erworben. Viel mehr ist über seine Geschichte nicht bekannt. Was war die Motivation für den ursprünglichen Kauf dieses Instruments? Ging es dem*r Besitzer*in darum, Kosten zu sparen? Oder spielte wie bei Coleman der unverwechselbare Grafton-Klang und seine Ästhetik eine Rolle? Das unkonventionelle Acryl-Design des Grafton-Saxophons ist für mich sowohl buchstäbliche Verkörperung des Fortschritts in der Musikinstrumenten-Herstellung der 1950er Jahre als auch eine symbolische Verkörperung radikaler Innovationen in der Jazzmusik. Als Musiker frage ich mich auch, welche anderen Instrumente der Geschichte zum Opfer gefallen sind und ob ein ungewöhnliches Design eines Tages wieder so kreative Musik wie die von Ornette Coleman hervorbringen könnte.

Thomas MacMillan

122

So *poetisch* beschrieb die Firma Grafton ihr Saxophon.

123

Die Firma Selmer ist für ihre hochwertigen Saxophone bekannt.

124

Petter Frost Fadnes, "Saxophonics: An A to J manual of Ornette, the Grafton, and performances of matter", in: *Play-Space*, Volume 1, Issue 1, 2022, S. 18.

Kat.-Nr. 31

Friedrich Schröder-Sonnenstern – Ein Künstler zwischen Anerkennung und Ausgrenzung

<i>Die mondmoralische Künstlerknochenverehrung (Zum 80. Geburtstag), 1972</i>	Friedrich Schröder-Sonnenstern (1892-1982)	Siebdruck auf Papier	2012 Schenkung aus Privatbesitz. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin Inv. 259-2012
---	--	----------------------	---

125

Bei Maeder, Irene (Hg.), Friedrich Schröder-Sonnenstern, München 1987, wird eine Zeichnung aus dem Jahr 1955 als „1. Fassung“ deklariert, S. 34.

126

Siehe dazu Kort, Pamela / Hollein, Max (Hg.), Künstler und Propheten. Eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972., Aust.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt 2015, Köln 2015. Hier S. 284-305.

127

Der Spiegel, Nr. 38, 1965, S. 137.

128

Vgl. Ferentschik, Klaus, Friedrich Schröder Sonnenstern. Eine Biografie in Dokumenten, in: Ferentschik, Klaus / Gorsen, Peter (Hg.), Friedrich Schröder-Sonnenstern und sein Kosmos, Berlin 2013, S. 12-179. Hier S. 83-84, S. 114-115.

129

Vgl. Ferentschik 2013, S. 84, 117.

130

Slominski legt die Vermutung nahe, dass Friedrich Schröder-Sonnenstern sein Ansehen als spiritueller Heiler oder psychisch Kranker bewusst als Erfolgsstrategie einsetzte und sich dafür selbst in die Position eines „Außen-seiters“ stellte. Vgl. Slominski, Lisa (Hg.), Nonconformers. A new history of self-taught artists, New Haven / London 2022. Hier S. 101.

131

Dazu: Oberste-Hetbleck, Nadine, Über Grenzbereiche der Kunstgeschichte und den Kunsthandel in Deutschland nach 1945 am Beispiel der Galerie Rudolf Springer und ihrer Zusammenarbeit mit Friedrich Schröder Sonnenstern und Agatha Wojciechowsky, in: Kirchner, Natascha (Hg.), Outsider Art. Past, Present & Perspectives, Petersberg 2021, S. 73-87.

In dem Werk *Die mondmoralische Künstlerknochenverehrung* (1972) reflektierte Friedrich Schröder-Sonnenstern (1892-1982, geb. Emil Friedrich Schröder) ironisch und spitz pointiert das Leben als Künstler. Im Zentrum des Blattes ist ein Pfeife rauchendes Künstlergerippe platziert, das mit einem Kranz und einer massiven Halskette geschmückt ist. Grotteske Fantasiegestalten bieten ihm allerlei Gaben wie Blumen, Wein, eine Mahlzeit und einen Sack voll Taler dar, während ihm ein ‚Arschkriecher‘ ehrerbietig zu Füßen liegt und die Beine vergoldet. Das Motiv geht vermutlich auf eine Zeichnung Schröder-Sonnensterns aus dem Jahr 1955 zurück und wurde zum 80. Geburtstag des Künstlers für einen Siebdruck erneut verwendet.¹²⁵ Auf sein künstlerisches Schaffen, welches gleichsam von Erfolgen wie auch finanziellen Schwierigkeiten geprägt war, zurückblickend, kommentierte Schröder-Sonnenstern die Darstellung mit den Worten: „Zu meinen Lebzeiten hatte ich als Künstler kaum was zu / kochen. - Jetzt, wo ich tot bin, setzt ihr mir Denkmäler und / vergoldet mir die Knochen. Also hat Friedrich gesprochen“.

Ohne eine künstlerische Ausbildung genossen zu haben, begann Schröder-Sonnenstern im Alter von 57 Jahren zu zeichnen. Er schuf ungewöhnliche, fantasievolle Gestalten in surrealen Szenen mit satirisch- humorvollem Unterton. Der selbstgewählte Beinamen ‚Sonnenstern‘, wie auch die okkultistisch anmutende Symbolik in seinen Werken gehen auf seine Praktiken als „Prophet“, Heiler und Wahrsager in den 1920er und 1930er Jahren zurück.¹²⁶

Schröder-Sonnensterns Zeichnungen wurden bereits nach kurzer Zeit international bekannt und von Künstlern wie Hans Bellmer, Pablo Picasso und Max Ernst geschätzt. Die Anerkennung in Deutschland setzte zögerlich ein.¹²⁷ Doch wuchs das Interesse und damit auch die Nachfrage innerhalb weniger Jahre derart an, dass Schröder-Sonnenstern ab 1954 begann, seine Werke mithilfe von Schablonen zu vervielfältigen und zahlreich zu kopieren. Auch beschäftigte er Schüler*innen, die ihn bei der Produktion anfangs unterstützten und später die Umsetzung ganzer Zeichnungen übernahmen. Gehandelt wurden diese Kopien wie originäre Werke. Als Schröder-Sonnenstern nicht mehr selbst künstlerisch tätig sein konnte, versah er Kopien, gefälschte Werke und sogar blanko Kartons mit seiner Signatur und authentifizierte sie auf diese Weise.¹²⁸ Ab etwa 1965 entstanden zudem Lithografien und Siebdrucke, wie dasjenige Blatt des Kupferstichkabinetts.

Während seine Bewunderer ihn zu Lebzeiten als großen Künstler würdigten, nahmen ihn Kritiker aufgrund seiner erotisch-anstößigen Motive und seines aufbrausenden Gemüts in erster Linie als skurrile Person oder gar „psychisch Kranken“ wahr.¹²⁹ Er bewegte sich in den Grenzbereichen von Anerkennung, der selbstgewählten Abgrenzung¹³⁰ und der fremdbestimmten Ausgrenzung auf dem Kunstmarkt und in der Kunstgeschichte.¹³¹ Seine Kunst wird der sogenannten ‚Outsider Art‘ zugeordnet. ‚Outsider Art‘ oder

„Außenseiterkunst“ ist eine in den 1970er Jahren geprägte Bezeichnung für außerhalb des professionellen Kunstbetriebs entstandene, oftmals von Autodidakten geschaffene und sich vom etablierten Kunstkanon abhebende Kunst. Häufig fallen Arbeiten von Künstler*innen mit körperlicher oder kognitiver Einschränkung oder Psychiatrieerfahrung in diese Kategorie. Letzteres trifft auch auf Schröder-Sonnenstern zu, dessen Leben von Aufhalten in Psychiatrien geprägt war. Heute wird die Bezeichnung „Outsider Art“ aufgrund ihrer Diskriminierungstendenz kritisch betrachtet und hat eine Neubewertung erfahren.¹³² Denn wo liegen die Grenzen zwischen „innen“ und „außen“ und wer legt diese fest?

Claudia Lojack

132

Vgl. Maizels, John, Roger Cardinal, *The art of the artless*, S. 85–87, in: Slominski, Lisa (Hg.), *Nonconformers. A new history of self-taught artists*, New Haven / London 2022. Poppe, Frederik, *Wechselwirkungen. Inklusionsorientierung in der Bildenden Kunst*, in: Daners, Peter / Poppe, Frederik, et al. (Hg.), *Wechselwirkungen. Kunst im Kontext der Inklusionsdebatte*, Heidelberg 2019, S. 15–24., S. 15. Monika Jagfeld weist darauf hin, dass Begriffe wie „Outsider Art“ lediglich behelfsmäßig genutzt werden können, um die Problematik über den Umgang mit solchen Kategorisierungen zu thematisieren. Jagfeld, Monika, *Brut, Naiv, Outside – Art. Outsider Art im Museum*, in: Kirchner, Natascha (Hg.), *Outsider Art. Past, Present & Perspectives*, Petersberg 2021, S. 154–167., S. 158 f.

04 PROVENIENZFORSCHUNG

Herkünfte ermitteln? Der Weg der Provenienzforschung

133

Als Keimzelle steht die Brandenburg-Preußische Kunstammer (16. - 19. Jahrhundert) die den Ursprung der Berliner Sammlungen der Staatlichen Museen zu Berlin setzt.

Die Ausstellung *(Un)seen Stories* beleuchtet auf vielfältige Weise die Herkunft von Objekten. Dabei wird untersucht, wie Objektbiographien grundlegende Veränderungen in unserem Blick auf Objekte hervorrufen können. Die Ausstellung verdeutlicht die untrennbare Verbindung zwischen der Bedeutung musealer Objekte und den historischen Ereignissen, in denen sie geschaffen, genutzt und besessen wurden. Aus diesem Grund ist auch der Kontext der Aneignung und des Erwerbs, durch den Objekte in das Museum gelangten, ein wichtiger Bestandteil ihrer Herkunft.

Die Sammlungen der Staatlichen Museen zu Berlin wurden durch eine Vielzahl von historischen Entwicklungen geformt, die stets in nationale und globale Machtverhältnisse eingebettet waren.¹³³ Über Jahrhunderte hinweg existierten die Berliner Museen somit auch im Kontext verschiedener Herrschaftssysteme. Besonders die Unrechtskontexte des Kolonialismus und des Nationalsozialismus erfordern heute eine intensive Auseinandersetzung. Eine differenzierte Beleuchtung der Vermächtnisse dieser Systeme im Museum ist daher von entscheidender Bedeutung.

Für lange Zeit stieß die kritische Aufarbeitung von Sammlungstätigkeiten in der deutschen Gesellschaft und im Museums-wesen auf wenig Bewusstsein und Gehör. Mittlerweile jedoch hat die Aufarbeitung von gewaltsamen Sammlungspraktiken einen starken Einfluss auf museale Umgangsweisen und öffentliche Perspektiven. Dieses Kapitel beschreibt daher eine inzwischen in Museen und Universitäten etablierte Form der Herkunftsforschung: die Provenienzforschung. In der Ausstellung ist das entsprechende Kapitel unter dem Titel *Herkünfte* zu finden.

Im Folgenden werden zunächst verschiedene Unrechtskontexte skizziert, denen sich diese Forschungsdisziplin widmet, sowie Herangehensweisen vorgestellt. Dabei wird deutlich, dass die Erforschung von Herkunftsforschung sowohl für die Ver-

gangenheit als auch für Gegenwart und Zukunft höchste Relevanz hat.

Unrechtskontexte

Im besten Fall sind die Eigentums- und Besitzverhältnisse eines Objekts vor dem Zugang ins Museum bekannt und gut dokumentiert. Doch auch aus Unrechtskontexten sind Objekte in museale Sammlungen gelangt. Hier sind die Eigentumsverhältnisse oft nicht eindeutig geklärt. Zu nennen wären beispielsweise Objekte, die während der Zeit des Nationalsozialismus ihre*n Besitzer*in gewechselt haben, sei es durch Beschlagnahme oder auch Zwangsverkauf. Etwa waren Jüdinnen und Juden wiederholt zur Veräußerung ihrer Kunst- und Antiquitätensammlungen gezwungen, um die finanziellen Mittel für eine Flucht aufzubringen. Im Kontext von unrechtmäßigem Besitz in Zusammenhang mit dem Nationalsozialismus sind es heute vor allem die Washingtoner Prinzipien¹³⁴, an denen sich (weltweit) bei der Suche nach fairen und gerechten Lösungen orientiert wird.

Der Ruf nach einer verstärkten Herkunftsforschung zu kolonialen Kontexten steht im Zusammenhang mit breiteren Diskussionen über die (De)kolonisierung von Museen sowie ihre Beziehungen zu gesellschaftspolitischen Fragen.¹³⁵ In Berlin spielt der Wiederaufbau des Berliner Schlosses und die damit verbundene Kritik am Humboldt Forum eine bedeutende Rolle. Dank jahrzehntelangem Aktivismus Schwarzer, Indigener und Diasporischer Aktivist*innen sowie kritischer Wissenschaftler*innen sind die kolonial-rassistischen Vermächtnisse Deutschlands ins Zentrum der öffentlichen Debatte gerückt. Im Kontext des deutschen Kolonialismus (1884-1919) waren besonders Kulturgüter aus Afrika und Ozeanien von Plünderung und Aneignung durch deutsche koloniale Akteure wie Militärs, Missionare oder Händler betroffen. Im Zuge imperialer und kolonialer Enteignungen wurden neben materiellen Kulturgütern auch die sterblichen Überreste von Menschen sowie Bild- und Tonaufzeichnungen in Museen gebracht.

Archäologische Sammlungen werden ebenfalls auf ihre Erwerbs- und Besitzgeschichte hin geprüft. Durch die Verknüpfung von Auffindungsort und Produktionsstätte kann Provenienzforschung beispielsweise auch Hinweise auf antike Handelswege liefern. Bei systematischen, wissenschaftlichen Ausgrabungen mit europäischer Beteiligung, die im 19. Jahrhundert begannen, wurde lange Zeit das Prinzip der Fundteilung bewahrt. Hierdurch gelangte ein Teil der Ausgrabungs-

134

Siehe auch <https://kulturgutverluste.de/sites/default/files/2023-04/Washingtoner-Prinzipien.pdf>

135

Förster, Larissa, Edenheise, Iris, et al. (Hg.), Provenienzforschung zu ethnografischen Sammlungen der Kolonialzeit. Positionen in der aktuellen Debatte, Elektronische Publikation zur Tagung »Provenienzforschung in ethnologischen Sammlungen der Kolonialzeit«, Museum Fünf Kontinente, München, 7./8. April 2017, 2018, S.17.

136
UNESCO Convention, 1970

137
Binter, Julia, Howald, Christine, et al. (Hg.), *macht II beziehungen Ein Begleit- heft zur postkolonialen Provenienz- forschung in den Dauerausstellungen des Ethnologischen Museums und des Museums für Asiatische Kunst im Humboldt Forum, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2021.*

objekte in europäische Museen. Schlussendlich erließen Herkunftsländer Antikengesetze zur Einschränkung der Ausfuhr. Deren Einhaltung war jedoch immer wieder eine Frage der Auslegung. 1970 verabschiedete die UNESCO daher eine Konvention zum Verbot und Verhütung der unzulässigen Ein- und Ausfuhr von Kulturgütern, die auch heute noch eine wichtige Grundlage der archäologischen Provenienzforschung darstellt.¹³⁶ Des Weiteren beruft die archäologische Provenienzforschung in Deutschland sich unter anderem auf das Kulturgüterrückgabegesetz, weitere UNESCO Konventionen sowie Gesetze und Verordnungen zur Denkmalpflege.

Diese Schwerpunkte der Provenienzforschung sind nicht zwangsläufig voneinander getrennt zu betrachten: Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten kann auch während der Zeit des Nationalsozialismus und in der DDR unrechtmäßig entzogen oder unter Wert verkauft worden sein. Herkunftsforschung ist daher von entscheidender Bedeutung, um die ethischen Herausforderungen anzugehen, die sich aus den gewaltsamen Hinterlassenschaften solcher Unrechtskontexte ergeben. In Museen und Universitäten hat sich die Provenienzforschung als wissenschaftliche Methode etabliert. Doch wie arbeiten Provenienzforscher*innen?

Methodik und Quellen der Provenienzforschung

Der Begriff Provenienz leitet sich vom Lateinischen ‚provenire‘ ab, was ‚herkommen‘, ‚stammen‘ oder ‚entstehen‘ bedeutet. Durch verschiedene methodische Ansätze versucht die Provenienzforschung als interdisziplinäre Disziplin die Besitzverhältnisse und den historischen Kontext eines Objekts nachzuvollziehen. Provenienzforscher*innen ermitteln und dokumentieren die Biografie eines Objektes im Laufe seiner Geschichte. Damit eröffnet die Provenienzforschung Objekt- und Sammlungsgeschichten sowie ihre Verflechtungen mit Orten, Ereignissen und Personen.¹³⁷ Netzwerke von Akteur*innen werden greifbar und rücken so Verknüpfungen zu einzelnen Objekten oder Konvoluten zunehmend ins Licht. Grundlage hierfür ist unter anderem die Untersuchung von historischen Dokumenten und Korrespondenzen, Fotografien, Ausstellungskatalogen, Inventarbüchern oder anderen schriftlichen Aufzeichnungen. Auch das Objekt selbst stellt eine wichtige Informationsquelle dar. Bei Kunstwerken lassen sich mitunter wechselnde Besitzverhältnisse bereits in Form von Aufschriften, Stempeln oder Aufklebern von Galerien und historischen Ausstellungen an der Objektoberfläche, der Rückseite oder am Rahmen ablesen.

Auch wenn eine lückenlose Rückverfolgung meist nicht möglich ist, liefern diese Beobachtungen wichtige Grundlagen für den angemessenen Umgang mit Objekten aus Unrechtskontexten. Im Sinne eines grundsätzlichen Wissens- und Erkenntnisgewinns tragen Provenienzforschungsprojekte auch zu einem umfassenderen Verständnis von Sammlungen – und Wissenschaftsgeschichte sowie von historischen Entwicklungen bei. Die kulturellen, sozialen aber auch machtpolitischen Zusammenhänge, in denen ein Objekt entstand und angeeignet wurde können so nachvollzogen werden. Im Zusammenspiel mit verwandten Disziplinen, beispielsweise der Kunstgeschichte, ermöglicht die Provenienzforschung ebenfalls eine Einordnung von Objekten in den Kontext bestimmter Zeiträume, Kontexte und kultureller Bewegungen.

138
vgl. Binter, Howald 2021, S.20.

139
vgl. Förster, Edenheise 2018, S.16-17.

140
Binter, Howald 2021 S.20-21.

Ethische Fragestellungen und Kooperationen in der Forschung

Vor allem für die Provenienzforschung zu kolonialen Kontexten ist das europäische Archiv aufgrund seiner lückenhaften und verzerrten Natur als ‚Täterarchiv‘ zwar ein Bestandteil der Recherche, jedoch nicht ausschließlich darauf beschränkt.¹³⁸ Mündlich tradierte Geschichte (oral history) und situiertes Wissen von diversen Wissensproduzent*innen werden im Sinne einer postkolonialen Provenienzforschung mit schriftlichen Quellen in einen Dialog gebracht. Vor allem in Unrechtskontexten ist die Kontaktaufnahme mit betroffenen Personen(-kreisen) Teil eines verantwortungsbewussten Umgangs mit den Objekten. Insbesondere in gewaltgeprägten Erwerbkontexten stehen daher die rechtmäßigen Benutzer*innen, Besitzer*innen und Eigentümer*innen im Fokus der Provenienzrecherche.¹³⁹ Die Zusammenarbeit mit Erbgemeinschaften und Herkunftsgesellschaften stellt somit einen festen Bestandteil einer ethisch orientierten Forschungspraxis dar. Kooperationen sind nicht nur für die Rekonstruktion einer Objektgeschichte wichtig, sondern auch für die Entwicklung von vielsprachigen und nachhaltigen Prozessen, die zur Aufarbeitung dieser geteilten Vergangenheit beitragen können. Durch diese mehrstimmige Wissensproduktion werden aktuelle Erfahrungen, aber auch zukünftige Perspektiven, zum Umgang mit diesen Sammlungen kollaborativ eingebracht.¹⁴⁰ Über die Rekonstruktion von Objektbiographien hinaus eröffnet die Provenienzforschung somit auch ethische Perspektiven auf die Museumssammlungen und ihre teils sensiblen und gewaltsamen Vermächtnisse. Sie sucht nach neuen musealen Methoden und Ansätzen im Umgang mit Artefakten und Werken, die die gewaltsamen Aneignungspraktiken

141

<https://www.smb.museum/forschung/provenienzforschung/>

in Unrechtskontexten transparent und kritisch beleuchten. Provenienzforschung ist hierbei auch von entscheidender Bedeutung für die Klärung rechtlicher und ethischer Fragen im Zusammenhang mit Eigentum, insbesondere in Fällen, in denen es um die Rückgabe von unrechtmäßig angeeigneten Gegenständen geht.

In den vergangenen Jahren hat die Provenienzforschung aufgrund des illegalen Handel mit Kulturgütern an Aufmerksamkeit gewonnen. Provenienzrecherchen betreffen daher nicht nur historische Sammlungspraktiken und Eigentumsverhältnisse, sondern werden neben gesetzlichen Regelungen zum Schutz von Kulturgut auch für die Prüfung zukünftiger Erwerbungen in Form von Schenkungen oder Ankäufen eingesetzt.

In Deutschland kommen deswegen jedes Jahr neue Forschungsprojekte hinzu. Die Staatlichen Museen zu Berlin haben die systematische Provenienzforschung zu einer zentralen Aufgabe gemacht, die vom Zentralarchiv geleitet koordiniert wird. Als Bewahrer schriftlicher Überlieferungen fungiert das Zentralarchiv als das historische Gedächtnis der Museen.¹⁴¹ Es beherbergt umfangreiche Archivalien zur Geschichte der Berliner Museen, die den Ausgangspunkt für jede Provenienzrecherche in den eigenen Beständen bilden.

Auf dieser Basis arbeiten die Provenienzforscher*innen an einer Vielzahl von international und kooperativ angesetzten Forschungsprojekten. Aber auch über die Forschung hinaus werden im Zentralarchiv Angebote zur Vermittlung von Provenienzg Geschichten gemeinsam mit den Museen konzipiert. Innerhalb der Staatlichen Museen zu Berlin werden somit themenspezifische Publikationen erarbeitet, Führungen angeboten, sowie Sonder- und Dauerausstellungen kuratiert. Objektbiographien werden so an eine breite Öffentlichkeit vermittelt und sensible Herkunftsgeschichten thematisiert. Von Begleitheften zur Provenienzforschung sowie Provenienzspuren in den ständigen Ausstellungen (von macht//beziehungen im Humboldt Forum sowie „Die Wege der Kunst“ in der Alten Nationalgalerie über die Gesprächsreihe Wie kamen die Objekte ins Museum? Eine Spurensuche, oder dem kooperativen Erinnerungsprojekt Kunst, Raub und Rückgabe – Vergessene Lebensgeschichten.) werden somit Sammlungs- und Aneignungsgeschichten in einen offenen Dialog mit Besuchenden gebracht.

Provenienzforschung in der Ausstellung

Die Ausstellung (*Un*)seen Stories zeigt, wie die Herkunft von Objekten vielschichtige Geschichten enthüllen. Sie präsentiert Herkünfte, die unseren Blick auf die gezeigten Objekte verändern. Diese werden in den nachfolgenden Katalogtexten ausführlich besprochen. Einen kleinen Einblick möchten wir aber hier schon geben:

Durch eine auf der Rückseite beschriftete Fotografie im Bundesarchiv können zwei Teile einer Frauenbüste (Katalog Nr. 34) aus dem Alten Museum dem früheren Besitz Hermann Görings, führender Nationalsozialist und Reichsmarschall, zugeordnet werden. Göring nutzte seine politische Stellung zur günstigen Erwerbung von beschlagnahmtem jüdischen Besitz. Nachforschungen belegen, dass die Büste zuvor im Mai 1939 über den Kunsthändler Julius Böhler von Hugo Liebermann-Rosswiese angekauft wurde, der unter den Nationalsozialisten als ‚Halbjude‘ galt. Ein möglicher Verkauf unter Zwang kann hier nicht ausgeschlossen werden. Nachdem Göring 1945 die Sprengung seines Brandenburger Anwesens aus Angst vor sowjetischer Übernahme veranlasste, wurden die Fragmente später hier geborgen.

Auch bei ethnologischen Sammlungen stellt sich die Frage, wie gewaltsame Aneignungskontexte beleuchtet und erzählt werden können. So geht die Ausstellung dieser Frage anhand eines Inventars nach, das im Kontext der Vertreibung und Kolonisierung der Mapuche in Chile an das Museum für Völkerkunde in Berlin (heute: Ethnologisches Museum) verkauft wurde. Zu ihrer Bedeutung, der Hersteller*in oder den Erwerbsumständen finden sich heute – wie bei vielen anderen Inventaren ethnologischer Museen – kaum Dokumentationen. Im Ausstellungskapitel *Herkünfte* wird die soziale, spirituelle und kulturelle Funktion der Gewandnadel (Katalog Nr. 33) in einem Videobeitrag des Wissenschaftlers Nicolás Quintupil Valenzuela, selbst Mapuche, näher beleuchtet. Es wird deutlich, dass die Herkunft und Geschichte eines kulturellen Werks in seiner Komplexität nur durch die vielstimmige Produktion von Wissen verstanden werden kann. Provenienzforschung geht somit über die reine Herkunftsforschung hinaus und eröffnet Wege, in denen multiple Perspektiven zu den Sammlungen in Dialoge miteinander kommen können.

In den Fokus der Provenienzforschung zu kolonialen bzw. imperialen Kontexten sind in den vergangenen Jahren auch vermehrt die Antiken gerückt. Durch das Prinzip der Fundteilung bei Grabungskampagnen in Chirbat al-Minya (heutige: Israel)

142

Vgl. Jain, Jyotindra, (Post)Colonialism and Cultural Heritage. Objects and their Journeys: In Pursuit of the Provenance of Things, 2021, S. 123.

kam in den 1930ern ein Fragment einer Wandverkleidung aus Marmor in die Sammlung damaligen Islamischen Abteilung (Katalog Nr. 38). Während dieses Objekt von den Beziehungen zwischen den Berliner Museen und der damaligen britischen mandatszeitlichen Antikenbehörde erzählt, eröffnet es gleichzeitig einen faszinierenden Blick auf eine weitere Herkunftsebene: die Verflechtungen zwischen ursprünglicher Produktionsintention und späterer Wiederverwendung.

(Un)seen Stories greift durch die Präsentation dieser Fälle die zunehmende Bedeutung von Herkunftsgeschichten in Ausstellungen auf. Denn Provenienzforschung ist weit mehr als ein museumsfachlicher Begriff. Es sind vor allem die ethischen Aspekte der Provenienzforschung, die kuratorische Praktiken beeinflussen und innovative Narrative hervorbringen.¹⁴² Unter dem Motto *(Un)seen Stories* werden neue Seiten der Objektgeschichte erzählt, stets mit Blick auf heutige Vermächtnisse und zukünftige Beziehungsethiken.

Franziska Kabelitz, Julia Richard, Sarah Hampel

WEITERFÜHRENDE LITERATUR ZUM THEMA PROVENIENZFORSCHUNG BEI DER STIFTUNG PREUSSISCHER KULTURBESITZ:

- (1) DEUTSCHER MUSEUMSBUND (HG.), ZUR IDENTIFIZIERUNG VON KULTURGUT, DAS WÄHREND DER NATIONALSOZIALISTISCHEN HERRSCHAFT VERFOLGUNGSBEDINGT ENTZOGEN WURDE, MAGDEBURG 2019. LEITFADEN-PROVENIENZ.PDF (MUSEUMSBUND.DE)
- (2) DEUTSCHER MUSEUMSBUND (HG.), LEITFADEN ZUM UMGANG MIT SAMMLUNGSGUT AUS KOLONIALEN KONTEXTEN. BERLIN 2021. LINK: MB-LEITFADEN-WEB-210228-02.PDF (MUSEUMSBUND.DE)
- (3) MACHT/BEZIEHUNGEN. EIN BEGLEITHEFT ZUR POSTKOLONIALEN PROVENIENZFORSCHUNG IN DEN DAUERAUSSTELLUNGEN DES ETHNOLOGISCHEN MUSEUMS UND DES MUSEUMS FÜR ASIATISCHE KUNST IM HUMBOLDT FORUM.
- (4) LINK: BEGLEITHEFT-ZUR-POSTKOLONIALEN-PROVENIENZFORSCHUNG-IM-HUMBOLDT-FORUM.PDF (SMB.MUSEUM)
- (5) WINTER, PETRA (HG.), DIE WEGE DER KUNST. SPURENSUCHEN. BEGLEITHEFT ZUR PROVENIENZFORSCHUNG IN DER STÄNDIGEN AUSSTELLUNG DER ALTEN NATIONALGALERIE, BERLIN 2023.

Kat.-Nr. 32

Die verschlungenen Wege des Gärtners

*Der Leipziger Platz in
Berlin, 1862*

Eduard Gärtner (1801-1877) Aquarell, 50,3 x 50,6 cm

1891 Schenkung von F.C. Glaser an die Sammlung der Zeichnungen der Nationalgalerie, Berlin; 1933 Leihgabe an die Reichskanzlei; seit 1945 vermisst; 2021 zur Versteigerung Auktionshaus Mellors & Kirk, Nottingham; 2022 Rückgabe vom anonymen Besitzer an das Kupferstichkabinett.
Kupferstichkabinett,
Staatliche Museen zu Berlin
Inv. KdZ 31852



Eduard Gärtner, Der Leipziger Platz in Berlin, 1862, Aquarell,
Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin / Dietmar Katz.

143

Nationalgalerie Inventarium F, 1877-1907, S. 48.

144

Winter, Petra, August Wilhelm Julius Ahlborn, Blick auf Florenz. In: Winter, Petra (Hg.): Die Wege der Kunst. Spurensuche. Begleitheft zur Provenienzforschung in der ständigen Ausstellung der Alten Nationalgalerie. Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2023, S. 14.

145

SMB-Zentralarchiv, I/NG 77, Bl. 64 ff.

146

Winter 2023.

147

Stienen, Sven, Der Gärtner von Nottingham – Nachkriegsgeschichte eines Aquarells. Der Gärtner von Nottingham – Nachkriegsgeschichte eines Aquarells - Museum and the City (smb.museum)

Der erste Eintrag des Aquarells Eduard Gärtners findet sich im Erwerbsbuch der Nationalgalerie. Am 17. Januar 1891 wurde es der Sammlung vom Geheimen Kommissionsrath Friedrich Carl Glaser geschenkt.¹⁴³ In den Akten des Zentralarchivs findet sich eine weitere Nennung im ‚Verzeichnis der Gemälde und Zeichnungen, die im November 1933 an die Reichskanzlei, Wilhelmstraße 78, ausgeliehen sind‘, in dem Gärtners Zeichnung unter 20 Ölskizzen, Zeichnungen, Aquarellen und zwölf Gemälden aufgeführt ist. Im Februar 1934 wurden drei weitere Zeichnungen Gärtners ausgeliehen, die am 29. Mai 1940 an die Nationalgalerie zurückgegeben wurden. Bis heute ist es üblich, dass Staatsgebäude mit dauerhaften Leihgaben aus öffentlichen Museen ausgestaltet werden – aufgrund der hohen Lichtempfindlichkeit der Werke auf Papier ist dies heute nur noch bei Gemälden möglich.¹⁴⁴ Die Werke wurden regelmäßig auf ihren Zustand und eine ordnungsgemäße Hängung geprüft und dies schriftlich dokumentiert. In den Verzeichnissen der Leihgaben an die Reichskanzlei wurden die Aufenthaltsorte der Werke unterschieden in: I. In der Wohnung des Führers. II. In den Diensträumen der Reichskanzlei und III. In der Dienstwohnung des Staatssekretärs.¹⁴⁵

Die Zeichnung befand sich über den gesamten Zeitraum in der Wohnung Hitlers wie den Dokumenten des SMB-Zentralarchiv, I/NG 77 zu entnehmen ist. Petra Winter schreibt in Zusammenhang mit einem anderen Werk, dass die Bilder 1945 zum Schutz vor den zunehmenden Luftangriffen auf Berlin in einen Luftschutzbunker gebracht wurden. Von dort sind sie nicht wieder aufgetaucht – 1946 wurden alle Leihgaben als Verlust verzeichnet.¹⁴⁶

Nach 75 Jahren ist das Blatt plötzlich in einem Auktionskatalog des britischen Auktionshauses Mellors & Kirk Nottingham angeboten. Der Einlieferer gab an, es 40 Jahre zuvor gekauft zu haben. Ein Münchner Kunsthändler entdeckte auf der Rückseite einen Stempel der ehemaligen ‚Sammlung der Zeichnungen‘ der Nationalgalerie und informierte die Staatlichen Museen zu Berlin über seine Entdeckung. Nach sorgfältigen Recherchen und Untersuchungen konnte *Der Leipziger Platz* in Berlin im März 2022 im Berliner Kupferstichkabinett wieder in die Sammlung aufgenommen werden. Ein handschriftlicher Vermerk neben der Signatur Gärtners in der rechten unteren Ecke – „Chancellery Berlin, 3.8.45“ – gibt den Anstoß für die Vermutung, dass ein britischer Soldat die Aquarellzeichnung nach Kriegsende als Andenken aus der Reichskanzlei mitnahm.¹⁴⁷

Sarah Hampel

Kat.-Nr. 33

Mehr als Schmuck: die komplexe Geschichte einer silbernen Gewandnadel

GEWANDNADEL, vor 1880	Mapuche - unbekante*r Hersteller*in	Silber, Glasperlen, 30,5 cm mit roten Perlen x 6,5 cm, 252 g	1882 Ankauf bei Gustav Biel, Chile. Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin Inv. V C 305
VIDEOBEITRAG ZUR GEWAND- NADEL DER MAPUCHE, Januar 2024, Santiago de Chile	Nicolás Valenzuela Quintupil		Inv. V C 305



Mapuche – unbekante*r Hersteller*in, Gewandnadel, vor 1880,
Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin.

148

Akte I/MV 0646, Erwerbsvorgang E 1596/82, Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin.

149

Nahuelpan Moreno, Héctor, „Formación colonial del Estado y desposesión en Ngulumapu“, in: Ta ñ fijke xipa rakizumeluwün – Historia, colonialismo y resistencia desde el país Mapuche, Temuco 2012: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, S. 119–152. Hier S. 127.

150

Bernedo, Patricio, Bilot, Pauline, „La inmigración alemana en Chile en el siglo XIX: Inserción, desafíos e impactos“, in: Dufner, Georg, Fernando, Joaquín, et al. (Hg.), Deutschland und Chile, 1850 bis zur Gegenwart: Ein Handbuch, Darmstadt 2022, S. 15–51. Hier S. 18f.

151

Flores Chávez, Jaime, „La ocupación de la Araucanía y la pérdida de la platería en manos mapuches. Finales del siglo XIX y primeras décadas del XX“, in: Revista de Indias, 2013, Vol. LXXIII, Nr. 259, S. 825–854. Hier S. 839.

Die Gewandnadel besticht auf den ersten Blick durch ihre ästhetische Erscheinung, ihre filigrane und detaillierte Herstellung. Zudem bewahrt sie als materialisierter Wissensspeicher Geschichten zum historischen und kulturellen Kontext, in dem sie hergestellt und verwendet wurde, zu ihren Funktionen und Bedeutungen. In *(Un)Seen Stories* geht es um die Geschichten der Objekte, ihre äußere Erscheinung, aber auch die ‚unsichtbaren‘ Hintergründe. Insbesondere im Umgang mit ethnologischen Sammlungsobjekten stellt sich die Frage, wie diese Geschichten beleuchtet und erzählt werden können, so dass die komplexen kulturellen Zusammenhänge und teilweise gewaltvollen Erwerbskontexte angemessen berücksichtigt werden.

Im Jahr 1882 kaufte das Königliche Museum für Völkerkunde in Berlin (heute: Ethnologisches Museum) die Gewandnadel zusammen mit ca. 100 anderen Ethnologica, größtenteils ebenfalls Silberschmuck. Sie stammt aus der indigenen Gemeinschaft der Mapuche, die im heutigen Chile und Argentinien leben. Das Archivmaterial wie Erwerbsakten, der Erwerbskatalog und die Karteikarte enthalten Beschreibungen sowie Auskunft zu der ethnischen Herkunft und den Ankauf des Objekts.¹⁴⁸ Doch über die Bezeichnung ‚Gewandnadel‘ hinaus finden sich keine eingehenden Informationen zu ihrer Bedeutung, weder der Name des*der Hersteller*in, noch die Erwerbsumstände sind dokumentiert. Die Gewandnadel wurde nicht für die Aufbewahrung in einer musealen Sammlung hergestellt – sie wurde aus ihrem ursprünglichen Kontext entnommen, in dem sie praktische und soziale Funktionen innehatte. Die räumliche und funktionale Dekontextualisierung führt dazu, dass sich aus einer westlichen Perspektive die Geschichten zu der Gewandnadel nicht erschließen, sie scheinen ‚unsichtbar‘ zu sein.

Das Wissen um Geschichten, Funktionen und Bedeutungen von Objekten liegt häufig nicht in den Museen, in denen das materielle Kulturgut aufbewahrt wird, sondern ist oftmals bis heute in den Herkunftsgemeinschaften verankert und tradiert. Für eine umfassende Erforschung der Objektgeschichte sind die Kooperation und der Wissensaustausch mit der Herkunftsgemeinschaft grundlegend. Zudem erfordert ein gewaltvoller historischer Kontext besondere Sensibilität im Umgang und dem Ausstellen von Objekten. Neben der physischen Präsentation wird in *(Un)Seen Stories* eine historische und kulturelle Kontextualisierung der Gewandnadel durch einen Videobeitrag gezeigt. Nicolás Quintupil Valenzuela aus Santiago de Chile ist selber Mapuche und arbeitet als Anthropologe und Historiker zu der materiellen Kultur der Mapuche. In seinem Beitrag wird die Komplexität und historische Verflechtung der Gewandnadel bis hin zu ihrer heutigen Relevanz deutlich.

1882 verkaufte Gustav Biel die Gewandnadel dem Königlichen Museum für Völkerkunde. Zu dieser Zeit fand in Chile und Argentinien eine brutale militärische Eroberung des Territoriums der Mapuche statt, durch die die Nationalstaaten die Kontrolle über das gesamte nationale Gebiet durchsetzen wollten. Die Mapuche wurden ihres Landes beraubt, viele wurden umgebracht.¹⁴⁹ Schon vor der Eroberung des Siedlungsgebiets der Mapuche warb der chilenische Staat europäische Siedler*innen an. Insbesondere deutsche Bürger*innen sollten im Süden des Landes die Infrastruktur und Industrie im Sinne des chilenischen Nationalstaats aufbauen. Dabei wurde ihnen vermeintlich unbesiedeltes Land zur Verfügung gestellt; tatsächlich verdrängten die deutschen Siedler*innen staatlich gefördert die Mapuche von ihrem Territorium.¹⁵⁰ Auch Gustav Biel war ein deutscher Siedler und besaß eine Mühle und Alkoholfabrik im Nordwesten der chilenischen Region Araucanía.

Im Zuge der Besetzung des Mapuchegebiets wurde eine Vielzahl kultureller Artefakte angeeignet. Die Erwerbsumstände sind divers und häufig nicht dokumentiert, sie reichen von Ankäufen bis hin zu Grabraub. Häufig gelangten diese Objekte in europäische Sammlungen, was bis heute für die Mapuche einen tiefgreifenden Verlust ihres kulturellen Erbes bedeutet.¹⁵¹ Der Großteil der Mapuche-Sammlungen im Ethnologischen Museum ist in den Jahrzehnten nach der Besetzung des Mapuchegebiets und der Ankunft deutscher Siedler*innen erworben worden und umfasst ca. 450 Objekte, von denen ca. 300 Silberarbeiten sind. Die Sammlungsbestände sind Zeugnisse der kulturellen Identität der Mapuche sowie ihres Selbstverständnisses einer seit Jahrhunderten gegen koloniale Expansion und Ausbeutung widerständigen Gemeinschaft. Somit sind die Sammlungen heute für die Identitätsbildung und soziokulturelle Praktiken der Mapuche von Interesse.

Die Herstellung vielfältiger Silberarbeiten spielt in der Kultur der Mapuche seit vorspanischen Zeiten eine Rolle und wird bis heute praktiziert. Ihre Funktionen reichen vom täglichen Gebrauch bis hin zu sozialen, politischen und rituellen Funktionen. Der Wert der Silberarbeiten liegt für die Mapuche nicht nur in ihrer Materialität und Ästhetik; es sind bedeutungsvolle Objekte, die in kulturelle und soziale Netzwerke eingebunden sind. Gewandnadeln werden insbesondere von Frauen in ihrer praktischen Funktion zum Zusammenstecken der Kleidung genutzt. Sie variieren in Form und Größe, die etwa von Alter und sozialer Stellung der Trägerin abhängen.¹⁵²

An der ausgestellten Gewandnadel mit einer großen Kugel befindet sich ein langes Gehänge aus gerolltem Silberblech und roten Glasperlen, an dessen Ende eine Figur zu sehen ist. Bei der Gewandnadel handelt es sich um ein spirituelles Objekt, das die Entstehung der Welt in der Kosmvision der Mapuche aufzeigt. Die Kugel der Gewandnadel repräsentiert die Welt der Mapuche, das *Wallmapu*, ihr Territorium in seinen verschiedenen Dimensionen. Die Figur weist auf die Erschaffung dieser Welt hin, die von verschiedenen Energien bewohnt wird. Für die Mapuche kommt der Gewandnadel nicht nur eine funktionale, sondern auch eine spirituelle Bedeutung zu, indem sie ihre Umwelt und wie diese erschaffen wurde, repräsentiert. Auch in der Gegenwart stellen die Mapuche vielfältige Silberarbeiten her, die etwa für repräsentative Zwecke sowie in Ritualen genutzt werden. Die Trägerinnen versehen die Gewandnadeln auch mit persönlichen Nutzen; so berichtet Nicolás Valenzuela Quintupil, dass die Frauen in seiner Familie sie auch zur Selbstverteidigung verwenden.

Lena Steffens

152

Núñez - Regueiro, Paz, Filomena, María, „Los aros de plata de Patagonia Septentrional: Aportes de la colección Henry de La Vaulx (1896) sobre forma, tecnología y metalurgia“, in: Chungara, Revista de Antropología Chilena, Vol. 48, Nr. 2, 2016, S. 331–345. Hier S. 332.

Kat.-Nr. 34

Fragmentierte Geschichte

RÖMISCHER FRAUENKOPF/ -BÜSTE	Kopf: 2. Jh. n. Chr. Büste: nachantik	Marmor, Höhe Kopf: 28 cm, Höhe Gewandfragment: 26,1 cm	Fundort: Carinhall/ Schorfheide, ursprüng- liche Herkunft unbe- kannt, Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin Inv. SkD4 o.Nr. 9, SkV5-46
---------------------------------	--	--	--

153

Zum Stück im Rahmen des Projekts siehe Staatliche Museen zu Berlin, Dokumentation des Fremdbesitzes III. Antikensammlung. Antiken aus Carinhall aus dem Eigentum der Bundesrepublik Deutschland. Bearbeitet von Laura Puritani, Berlin 2017, S. 135 f. sowie Puritani, Laura, »Göring's Collection of Antiquities at Carinhall«, RIHA Journal. Special Issue 2023 'The Fate of Antiquities in the Nazi Era', DOI: <https://doi.org/10.11588/riha.2022.2>.

154

Zu Carinhall insgesamt Knopf, Volker, Martens, Stefan, Görings Reich. Selbstinszenierungen in Carinhall, Berlin 1999, zur Kunstsammlung dort S. 122–127. Fremdbesitz III, S. 111–119.

155

L. Puritani in Fremdbesitz III, S. 131. Vgl. auch Puritani 2023, Paragraph 14.

156

Fremdbesitz III, S. 130 f. 135 f.

157

Zur Sprengung Knopf – Martens 1999, S. 128, zur Bergung ebendort S. 145–156.

158

Fremdbesitz III, S. 9. 21. 135. Zum Projekt: <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/antikensammlung/sammeln-forschen/forschung/dokumentation-des-fremdbesitzes-der-antikensammlung/> [zuletzt aufgerufen am 29.12.2023].

159

Thielecke, Carola, »Fremdbesitz in Museen – Rechtliche Problematik und Lösungsansätze«, in: Blübaum, Dirk, Maaz, Bernhard, et al. (Hg.), Museumsgut und Eigentumsfragen. Die Nachkriegszeit und ihre heutige Relevanz in der Rechtspraxis der Museen in den neuen Bundesländern, Halle 2012, S. 37–41, <https://digital.bibliothek.uni-halle.de/pe/urn:nbn:de:gbv:3:2-27602> [zuletzt aufgerufen am 29.12.2023]. S. 37.

Auf den ersten Blick ist die Zusammengehörigkeit der zwei Objekte nicht erkennbar (Abb. 1 und Abb. 2). Im Rahmen der Provenienzforschung in der Antikensammlung fanden Wissenschaftler*innen heraus, dass beide Fragmente einst zusammengehörten und aufgrund ihrer Herkunft Zeugen der deutschen Geschichte sind: Eine Fotografie im Bundesarchiv zeigt, dass Kopf und Schulterfragment im frühen 20. Jahrhundert Teil einer Frauenbüste waren (Abb. 3). Gleichzeitig belegt diese Archivalie, dass sich diese Büste im Besitz des führenden Nationalsozialisten und Reichsmarschalls Hermann Göring (1893–1946) befand.¹⁵³

Mit Carinhall schuf sich Göring einen repräsentativen Landsitz nordöstlich von Berlin. Die reiche Ausstattung mit antiken und neuzeitlichen Kunstwerken lässt sich anhand von Inventarlisten und erhaltenen Fotografien rekonstruieren. Für einen Teil der Objekte konnten die Vorbesitzer ermittelt werden: Unter anderem nutzte Göring seine politische Stellung aus und erwarb beschlagnahmten jüdischen Besitz.¹⁵⁴ Für die Frauenbüste sind vor ihrem Erscheinen im Kunsthandel des frühen 20. Jahrhunderts keine weiteren Informationen bekannt. 1929 bot die Wiener Kunsthändlerin Hildegart Gussenbauer das Stück dem Münchener Kunsthändler Julius Böhler an. Dieser Kauf kam nicht zustande, denn Böhler erwarb das Frauenporträt erst zehn Jahre später für 2020 Reichsmark von Hugo Liebermann-Rosswiese aus Wien. Archivalien legen nahe, dass Liebermann-Rosswiese zu diesem Zeitpunkt im Mai 1939 – und damit nach dem ‚Anschluss‘ Österreichs an das nationalsozialistische Deutsche Reich – als ‚Halbjude‘ angesehen wurde. Es stellt sich demnach die Frage, „ob der Verkauf unter dem Druck der Judenverfolgung erfolgt sein könnte.“¹⁵⁵ Erneut knapp zwei Jahre später, am 10. März 1941, erstand Hermann Göring es für 4.500 Reichsmark von Böhler für seine eigene Kunstsammlung. Der Kunsthändler machte damit mehr als 100% Gewinn.¹⁵⁶

Im Frühjahr 1945 wurde Carinhall nach einem Befehl Görings mitsamt einem großen Teil der Ausstattung gesprengt, um die Übernahme durch sowjetische Truppen zu verhindern. Nach dem Zweiten Weltkrieg barg die ‚Zentralstelle zur Erfassung und Pflege von Kunstwerken‘ dort zahlreiche Antiken.¹⁵⁷ Der beschriebene Kopf konnte später als Teil dieses Konvoluts identifiziert werden.¹⁵⁸ Die Fragmente werden seit 1947 von den Staatlichen Museen aufbewahrt – zusammen mit sog. Fremdbesitz: Kunstwerke, „die von Museen verwahrt werden, ohne deren Eigentum zu sein und bei denen der Kontakt zum Eigentümer abgerissen ist oder nie bestanden hat“¹⁵⁹. Durch die Provenienzforschung konnten bereits einzelne Objekte an ihre rechtmäßigen Besitzer*innen restituiert werden.

Aus der Perspektive der klassischen Archäologie handelt es sich bei dem antiken Kopf-fragment um ein qualitätvolles, altersloses Frauenporträt der römischen Kaiserzeit um 150 n. Chr. H. R. Goette schlug eine Benennung als Vibia Matidia vor, die Schwester der Ehefrau Hadrians Sabina, die Zeit ihres



Abb. 1: Römischer Frauenkopf
Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Foto: Universität zu Köln, Archäologisches Institut, CodArchLab, 105826_FA-SPerg000356-01_Gisela Geng



Abb. 2: Römische Frauenbüste, Antikensammlung,
Staatliche Museen zu Berlin / Universität zu Köln, Archäologisches Institut, CodArchLab, 105826_FA-SPerg000356-01_Gisela Geng.

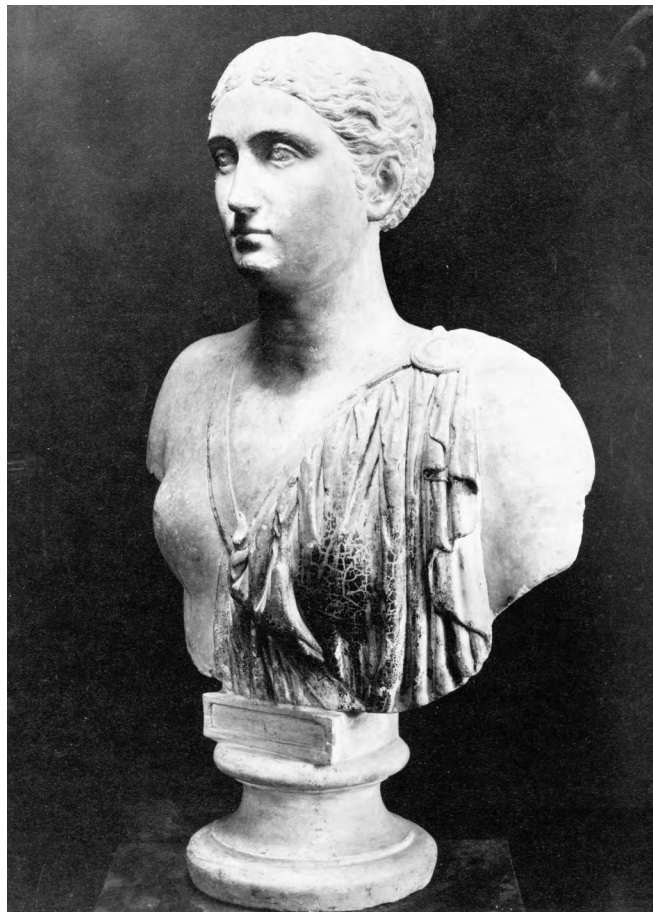


Abb. 3 Marmorbüste einer römischen Kaiserin, rekonstruierter Zustand im frühen 20. Jh.,
Bundesarchiv, B 323 Bild-066-090

160

Vgl. Goette, Hans Rupprecht, »Weiblicher Porträtkopf«, in: Antikensammlung Berlin (Hg.), Gesamtkatalog der Skulpturen, Köln 2013, <https://arachne.dainst.org/entity/1121344> [zuletzt aufgerufen am 29.12.2023]. und Grüßinger, Ralf, »Schulterfragment einer Büste«, in: Antikensammlung Berlin (Hg.), Gesamtkatalog der Skulpturen, Köln 2013, <https://arachne.dainst.org/entity/1121866> [zuletzt aufgerufen am 29.12.2023].; erst nach diesen Veröffentlichungen sah eine Kuratorin der Antikensammlung, Dr. Agnes Schwarzmair, die Zuordnung des Schulterfragments zum Kopf. Dies ist in Fremdbesitz III, S. 135 vermerkt.

Lebens (85–161 n. Chr.) als einflussreiche Landbesitzerin im Umfeld der kaiserlichen Familie agierte¹⁶⁰. Das Schulterfragment ist nachantik und wurde wohl für den Kunsthandel mit dem Kopf verbunden.

Annegret Klünker

Kat.-Nr. 35

Aus der Müllgrube wieder ans Licht

Persönlicher Gegenstand eines Lagerinsassen: ERKENNUNGSMARKE DER ITALIENISCHEN ARMEE	1950er/40er Jahre Kupferlegierung, 4,8 cm	Aus dem Zwangsarbeiterlager Rudow I-III, Berlin-Neukölln	Museum für Vor und Frühgeschichte, Staatliche Museen zu Berlin Inv. If 25499/1
Gegenstände zur persönlichen Hygiene/Körperpflege: BRUCHSTÜCKE VON KÄMMEN, EINE ZAHNBÜRSTE, EIN SPIEGEL, Zudem: EIN KNOPF VON DER KLEIDUNG, REST EINES GUMMIBANDS	1950er/40er Jahre Kunststoff und Gummi, 2,8-14,4 cm	Aus dem Zwangsarbeiterlager Rudow I-III, Berlin-Neukölln	Museum für Vor und Frühgeschichte, Staatliche Museen zu Berlin Inv. If 25499/5 If 25499/9.1 If 25499/9.2 If 25499/9.3 If 25499/9.4 If 25499/34
persönlicher Gegenstand (von Insasse/in oder Wachperson?): TASSE MIT KINDERMOTIV	1. Hälfte 20. Jahrhundert (vor 1945) Porzellan, 7,1 cm	Aus dem Zwangsarbeiterlager Rudow I-III, Berlin-Neukölln	Museum für Vor und Frühgeschichte, Staatliche Museen zu Berlin Inv. If 25499/62
EISENZEITLICHER KAMM	2.-3. Jahrhundert Knochen/Geweih, 7,0 cm	Vom Gelände des ehem. Zwangsarbeiterlagers Rudow I-III, Berlin-Neukölln	Museum für Vor und Frühgeschichte, Staatliche Museen zu Berlin Inv. If 25499/87
KÜCHENGERÄT: SPARSCHÄLER	1950er/40er Jahre Eisen, 16,0 cm	Aus dem Zwangsarbeiterlager Rudow I-III, Berlin-Neukölln	Museum für Vor und Frühgeschichte, Staatliche Museen zu Berlin Inv. If 25499/99a-b
KOPF EINER FIGUR ODER PUPPE	1. Hälfte 20. Jahrhundert (vor 1945) Kunststoff, 2,5 cm	Aus dem sog. Friedhofslager Neukölln	Museum für Vor und Frühgeschichte, Staatliche Museen zu Berlin Inv. If 25711/6.1



Abb. 1: Bruchstücke von Kämmen, Zahnbürste, Spiegel, Knopf von der Kleidung, Rest eines Gummibands, 1930er/40er Jahre, aus dem Zwangsarbeiterlager Rudow I-III, Berlin-Neukölln, Museum für Vor- und Frühgeschichte, Staatliche Museen zu Berlin / Claudia Klein



Abb. 2: Erkennungsmarke der italienischen Armee, 1930er/40er Jahre, aus dem Zwangsarbeiterlager Rudow I-III, Berlin-Neukölln, Museum für Vor- und Frühgeschichte, Staatliche Museen zu Berlin / Claudia Klein



Abb. 3: Tasse mit Kindermotiv, 1. Hälfte 20. Jahrhundert (vor 1945) aus dem Zwangsarbeiterlager Rudow I-III, Berlin-Neukölln, Museum für Vor- und Frühgeschichte, Staatliche Museen zu Berlin / Claudia Klein



Abb. 4: Eisenzeitlicher Kamm, 2.-3. Jahrhundert, aus dem Zwangsarbeiterlager Rudow I-III, Berlin-Neukölln, Museum für Vor- und Frühgeschichte, Staatliche Museen zu Berlin / Claudia Klein



Abb. 5: Sparschäler, 1930er/40er Jahre, aus dem Zwangsarbeiterlager Rudow I-III, Berlin-Neukölln, Museum für Vor- und Frühgeschichte, Staatliche Museen zu Berlin / Claudia Klein



Abb. 6: Kopf einer Figur oder Puppe, 1. Hälfte 20. Jahrhundert (vor 1945), aus dem sog. Friedhofslager Neukölln, Museum für Vor- und Frühgeschichte, Staatliche Museen zu Berlin / Claudia Klein

Die Funde aus dem Zwangsarbeiterlager Rudow I-III in Berlin-Neukölln und dem sogenannten Friedhofslager Neukölln wirken zunächst unscheinbar. Für sich genommen sind sie zumeist nicht von modernem Abfall zu unterscheiden. Tatsächlich handelt es sich aber um Abfall, der in Müllgruben und – bei Auflösung des Lagers in Rudow – in einem Splitterschutzgraben entsorgt wurde. Während der Nutzung des Lagers sollte der überdachte Graben Schutz vor Angriffen aus der Luft bieten. Unter den Exponaten hebt sich nur eine Erkennungsmarke der italienischen Armee von Alltäglichem ab.

Die historische Bedeutung der anderen Gegenstände erschließt sich erst durch den ihren Kontext: die Herkunft aus NS-Zwangsarbeiterlagern. Die unmenschlichen Zustände in den Lagern werden aus dem archäologischen Befund dagegen kaum ersichtlich. Historische Zeugnisse sind hier also der Schlüssel zum Verständnis. Unser Wissen darum, wie z. B. der Alltag im Lager gestaltet war, welche persönlichen Gegenstände vorkamen und welche baulichen Reste im Boden noch vorhanden sind, wird aber durch die archäologischen Funde angereichert. Sie bilden wichtige materielle Zeugnisse vom System der Zwangsarbeit und von den betroffenen Menschen.

Die Funde aus Berlin-Neukölln und ihr Kontext zeigen aber auch, dass archäologische Arbeit im Stadtgebiet stattfindet. Sie beschränkt sich nicht auf weit entfernte Regionen wie Ägypten oder auf den ländlichen Raum und auch nicht auf die ferne Vergangenheit. Ein Gegenstand kommt dennoch aus einer ‚klassischen‘ archäologischen Epoche: Es ist ein Kamm aus Knochen oder Geweih aus der römischen Kaiserzeit. Mit anderen Spuren ist er ein Beleg dafür, dass der Bereich des Lagers Rudow I–III bereits vor etwa 1800 Jahren von Menschen bewohnt wurde. Einzelne weitere Funde zeigen, dass der Platz noch viel früher aufgesucht wurde, in der Mittel- oder Jungsteinzeit.

In der Ausstellung weisen der Kamm und die Funde aus der NS-Zeit zusammen darauf hin, dass Archäologie sich mit den Überresten menschlicher Kultur aus *allen* Epochen (also Zeitabschnitten) beschäftigt, die im Boden gefunden werden. Und für alle Epochen spielen Müllgruben eine wichtige Rolle als archäologische Quellen. Ebenso sind die meisten Funde wissenschaftlich wertlos, wenn nicht bekannt ist, welche weiteren Spuren und Gegenstände dort noch gefunden wurden. Erst dieser Kontext und Vergleiche mit ähnlichen Funden ermöglichen eine kulturhistorische Einordnung. Archäolog*innen stehen bei der Ausgrabung und teilweise auch danach aber immer wieder vor der Frage:

Ist das wichtig oder kann das weg?

Eine einheitliche Antwort drauf ist nicht möglich. Was nicht geborgen wird, muss für die wissenschaftliche Auswertung umfangreich dokumentiert werden. Es kann später aber auch nicht genauer untersucht werden, z.B. was Material oder Herstellungstechnik angeht. Zugleich sind die Lagerflächen von Denkmalämtern und in Archäologischen Museen begrenzt. Was wollen wir als Gesellschaft also aus der menschlichen Vergangenheit bewahren?

David Frederik Hölscher

(1) DÖHNER, G., ANTKOWIAK, M., ABSCHLUSSBERICHT. ARCHÄOLOGISCHE PROSPEKTION „EHEMALIGES ZWANGSARBEITERLAGER RUDOW I - III“. TEIL I & II, UNVERÖFF. AUSGRABUNGSBERICHT (BERLIN 2014).

(2) DRESSLER, T., ARCHÄOLOGISCHER ABSCHLUSSBERICHT: DAS NS-ZWANGSARBEITERLAGER DER BERLINER KIRCHENGEMEINDEN AUF DEM KIRCHHOF JERUSALEM UND NEUE KIRCHE V. BERLIN-NEUKÖLLN. HERMANNSTR. 84 / NETZESTR./ GRÜNER WEG. DOKUMENTATIONS-NR.: LDA 2108, UNVERÖFF. AUSGRABUNGSBERICHT (BERLIN 2016).

(3) J. HAUBOLD-SOLLE ET AL. (HG.), AUSGESCHLOSSEN. ARCHÄOLOGIE DER NS-ZWANGSLAGER (BERLIN 2020).

Kat.-Nr. 36

Gold mit Geschichte. Ein Aureus des Oktavian

OKTAVIAN, ab 27 v. Chr.
Kaiser Augustus (63 v.-
14 n. Chr.)

Aureus, 29 v. Chr.
Prägeort: Italien
(Rom? Brindisi?);
Fundort: Engter/Venne
(Niedersachsen)

Gold, geprägt, Durch-
messer: 21 mm, 7,88 g

1872 Ankauf aus der Sam-
mlung Hofrat Heinrich
Georg Ehrentraut.
Münzkabinett, Staatliche
Museen zu Berlin,
Inv. 18202357



Aureus des Oktavian.
Münzkabinett, Staatliche Museen zu Berlin / Dirk Sonnenwald.

Im Jahr 9 n. Chr. besiegt ein germanisches Heer die drei römischen Legionen des Publius Quinctilius Varus im *saltus Teutoburgiensis*, dem Teutoburger Wald. Ein einschneidendes Ereignis für die römische Germanienpolitik. Aber auch ein wichtiger Identifikationspunkt für das spätere Deutschland. Die Suche nach dem genauen Ort des Schlachtfeldes wird bis heute wissenschaftlich, medial und öffentlichkeitswirksam diskutiert.

Als prominentester Kandidat für die Verortung gilt aktuell das im Osnabrücker Land gelegene Kalkriese. Seit 1989 finden hier archäologische Grabungen statt, die zahlreiche römische Funde und Befunde zutage gebracht haben. Eine der wichtigsten Fundgattungen sind dabei die Münzen.¹⁶¹

Schon im 19. Jahrhundert waren Fundmünzen aus dem Umland von Kalkriese bekannt und wurden hinlänglich diskutiert. So auch vom berühmten Althistoriker Theodor Mommsen, der 1902 unter anderem für sein Geschichtswerk *Römische Geschichte* mit dem Literaturnobelpreis ausgezeichnet wurde. Er besprach die Fundmünzen der Region Kalkriese in seinem Buch *Die Örtlichkeit der Varusschlacht* und kam zu dem Schluss: „Meines Erachtens gehören die [...] gefundenen Münzen zu dem Nachlass der im Jahr 9 n. Chr. im Venner Moor zu Grunde gegangenen Armee des Varus.“¹⁶²

Zu einer der Münzen zitiert Mommsen aus einer an den Numismatiker und späteren Direktor des Berliner Münzkabinetts, Julius Menadier, gerichteten Mitteilung: „Ein in der Venner Gegend gefundener Aureus des Augustus ist in den Besitz des Hofrath Ehrentraut übergegangen.“¹⁶³

Genau diese Goldmünze¹⁶⁴ findet sich jetzt in unserer Ausstellung (Abb.). Auf der Vorderseite sehen wir den Kopf des Oktavian nach links. Zwei Jahre nach der Prägung wird er den Ehrentitel Augustus verliehen bekommen und als erster Kaiser Roms in die Geschichte eingehen. Die Rückseite zeigt eine Triumphquadriga, einen für Triumphzüge genutzten, von vier Pferden gezogenen Wagen. Benannt wird der Münzherr als CAESAR DIVI F(ilius). Seit der testamentarischen Adoption durch Gaius Julius Caesar trug Oktavian dessen Namen – die übliche Praxis in Rom. Als Divi Filius, Sohn des Vergöttlichten, konnte sich der spätere Augustus ab 42 v. Chr. bezeichnen, als Gaius Julius Caesar als neuer Gott ins römische Pantheon aufstieg. Geprägt wurde die Münze wohl 29 v. Chr. in Italien, bei der genauen Zuweisung der Münzstätte ist sich die numismatische Forschung nicht sicher. Zur Auswahl stehen wohl Rom oder Brindisi. An ihren Fundort dürfte sie mit den römischen Soldaten gekommen sein.

Ihren Fundkontext sieht man der Münze jedenfalls nicht an. Man kann ihre Geschichte aber innerhalb des Münzkabinetts nachvollziehen. Im Akzessionsbuch sind insgesamt 134 Münzen verzeichnet, die 1872 aus der Sammlung des Hofrats Ehrentraut an das Berliner Münzkabinett kamen. Auf der Kartelle, der papierenen Unterlage der Münze, steht schließlich: „ex Ehrentraut, vermutlich 1857 in Engter gef.[unden] (Kalkriese) Men[adier].“

Max Resch

161

Bereits 1996 erschien der Katalog der bis dahin gefundenen Münzen: Berger, Frank, Kalkriese 1. Die römischen Fundmünzen, Mainz am Rhein 1996.

162

Mommsen, Theodor, Die Örtlichkeit der Varusschlacht, Berlin 1885. S. 46.

163

Mommsen 1885, S. 35.

164

Sutherland, Carol H. V. / Carson, Robert A. G., Roman Imperial Coinage. Volume I. Revised Edition. From 31 BC to AD 69, London 1984, S. 59 Nr. 259.

Kat.-Nr. 37

Suche nach der Identität: Möglichkeiten der Wiederzuordnung von zerstörtem Museumsgut

ADMIRAL ABRAHAM DUQUESNE
aus der Serie „GRANDES
HOMMES“, Entwurf von
Martin Claude Monot

Porzellanmanufaktur Sèvres
1785

Biskuitporzellan, 8 x 6,5
x 6 cm

1921 Übergang aus Schlös-
serbesitz ans Schloßmuseum
(Kunstgewerbemuseum 1921-
1941).

Kunstgewerbemuseum, Staat-
liche Museen zu Berlin
Inv. S 1417



Abb. 1: Martin Claude Monot, Admiral Abraham Duquesne aus der Serie Grandes Hommes, Sèvres, 1785, Fragment.
Kunstgewerbemuseum, Staatliche Museen zu Berlin / Thorsten Kasper.



Abb. 2: Charles-Antoine Bridan, Marschall Sebastien de Vauban aus der Serie Grands Hommes, Sèvres, 1783, zerstört, Kunstgewerbemuseum, Staatliche Museen zu Berlin.

Obwohl nur noch ein Teil des Kopfes übrig ist, zieht dieses männliche Gesicht mit den filigran gearbeiteten Gesichtszügen einen in den Bann (Abb.1). Wen stellte diese Figur dar? Ohne Inventarnummer und weitere Anhaltspunkte ist diese Frage fast unmöglich zu beantworten. Klar ist nur, es handelt sich um den Rest einer Figur aus Biskuitporzellan aus der Sammlung des Kunstgewerbemuseums, das während des Zweiten Weltkrieges zerstört wurde.

Einem Zufall ist es zu verdanken, dass Manuela Krüger, Museologin am KGM, auf eine historische Aufnahme einer anderen Figur stieß, deren Ähnlichkeit immanent war (Abb. 2). Anhand der Inventarnummer auf der Fotografie konnte der Kopf einer Werkgruppe von 20 Biskuitfiguren zugeordnet werden. Im *Inventarbuch Bestand Berliner Schloss* ist die Serie „Grandes Hommes“ aus der Porzellanmanufaktur Sèvres aufgeführt. Seit 1781 stellte man in Sèvres Figuren nach großartigen Persönlichkeiten Frankreichs her. Die Berliner Gruppe kam als diplomatisches Geschenk Ludwigs XVI. an Prinz Heinrich von Preußen (1726–1802) in das königliche Schloss zu Berlin.¹⁶⁵ Nach der Abdankung Kaiser Wilhelms II. zog das 1867 gegründete Kunstgewerbemuseum in das Berliner Schloss, wo es 1921 als ‚Schloßmuseum‘ wieder eröffnete.¹⁶⁶ Die Ausstattung des Schlosses ging an das Museum über und damit auch die Serie der „Grandes Hommes“. Nach Beginn des Zweiten Weltkrieges versuchte man, die Sammlungen der Museen in Sicherheit zu bringen und an verschiedene Orte auszulagern. Die Porzellanfigur wurde in die Neue Münze am Molkenmarkt verbracht. Durch einen Bombentreffer wurden die dort gelagerten Objekte zerstört. Von den 20 Figuren der „Grandes Hommes“ ist lediglich dieser Kopf erhalten.

Durch Vergleiche mit anderen Ausführungen der Serie konnte dem Dargestellten schließlich seine Identität zurückgegeben werden. Es handelt sich um Admiral Abraham Duquesne (1610–1688), der als Generalleutnant bei der französischen Marine tätig war. Mit dieser Identifizierung konnte das Köpfchen der Inventarnummer S 1417 zugeordnet werden. Laut Inventar war Duquesne „stehend, in Schrittstellung, mit dem rechten Arm weit hinauszeigend, mit der Linken das Schwert umklammernd, den Kopf nach seiner linken Seite hingewendet“ dargestellt. Er trug eine fantasievolle Tracht mit Schärpe über der Brust und einem Federhut. Zusätzlich waren Attribute, die ihn als Marineoffizier kennzeichneten, beigefügt: ein Mörser mit Löwenkopf und Tau, Anker, Kanonenkugeln und Segel. Die Figur wurde in Sèvres 1785 nach einem Modell von Martin Claude Monot (1733–1803) hergestellt.¹⁶⁷

Theresia Schmitt

165
Brüning, Adolf, Porzellan. Handbücher der Königlichen Museen zu Berlin Kunstgewerbe-Museum, Berlin 1914, S. 251.

166
Lambacher, Lothar, „Eine kurze Chronik des Berliner Kunstgewerbemuseums“, in: Thümmler, Sabine / Lambacher, Lothar (Hg.), Details! 100 Lieblingswerke im Kunstgewerbemuseum, Berlin 2018, S. 30.

167
Eintrag zu S 1417 Porzellanfigur (Biskuit) Duquesne, Inventarbuch Bestand Berliner Schloss, 1921, S. 189.

Kat.-Nr. 38

Fundteilung in archäologischen Ausgrabungen

FRAGMENT (Panel)

Chirbat al-Minya, (heute Israel), Frühes 8. Jahrhundert

Hellgrauer Marmor, geschnitten, gemeißelt, poliert, 28,2 × 27,5 × 2,5 cm

1950er Jahre Überweisung an das Museum für Islamische Kunst durch Fundteilung bei den Ausgrabungen in Chirbat al-Minya. Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin
Inv. Ta2008

Fragment eines Marmorpanels von den Ausgrabungen in Chirbat al-Minya, Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin / Nico Becker.

Dieses Fragment stammt von einer rechteckigen Marmorplatte mit Flachrelief, die ursprünglich als Wandverkleidung einer Palastanlage am Ufer des Sees Genezareth diente. Der Palast Chirbat al-Minya ist heute als Ruine erhalten. Er wurde Anfang des 8. Jahrhunderts von den Herrschern der Umayyaden, der ersten islamischen Dynastie (reg. 661–750), gebaut. Das umayyadische Reich erstreckte sich von Westeuropa bis nach Zentralasien. Paläste wurden oft an strategischen Handels- und Kommunikationsrouten errichtet.

Das Fragment aus Chirbat al-Minya weist eine Reihe symmetrisch angeordneter Motive auf. Diese sind oben und unten von jeweils einem breiten Randstreifen begrenzt. Im Zentrum des Fragments liegt eine Raute, flankiert von Resten zweier Kreise. In die Zwischenräume sind Ranken eingepasst; auf einer Seite in Blätter, auf der anderen in Spiralen auslaufend. Der vertiefte, aufgeraute Bildgrund enthält Restspuren einer körnigen, rot eingefärbten Masse, die in gestalterischer Absicht in die Relieftiefen eingebracht wurde.

Beim genauen Betrachten fallen Abarbeitungsspuren auf: sowohl an den vertikalen, flammenartigen Strahlen im Zentrum der Raute, wie auch im Zentrum des nur teilweise erhaltenen Kreises. In der Forschung wurde die These aufgestellt, dass die Abarbeitungen im Kreis auf ein nachträglich entferntes Kreuz im christlichen Kontext hindeuten.¹⁶⁸ Es könnte daher sein, dass das Paneel als byzantinische Spolie in den Palast eingebaut wurde. Als Spolien bezeichnet die Archäologie ältere Bauteile, die bei der Errichtung neuer Bauwerke wiederverwendet werden. Dabei haben diese Elemente unter Umständen eine symbolische, meist jedoch eine pragmatische Funktion: Wird Baumaterial benötigt, so liegt eine Wiederverwendung nahe.

In diesem Fall wurde das Paneel als Teil des Wandverkleidungsprogramms des neuen Palastes übernommen. Gleichzeitig scheinen Motive auf dem Paneel jedoch so umgearbeitet worden zu sein, dass der ursprüngliche Dekor nicht mehr erkennbar war. Ähnliche Paneele wurden wahrscheinlich zur Zeit des Palastbaus angefertigt, um die Spolien zu ergänzen. Hier achteten die Werkstätten jedoch darauf, Analogien zu Kreuzen zu vermeiden: Diese Stücke weisen pflanzliche Motive innerhalb der Rauten und Kreise auf.¹⁶⁹

Archäologische Funde aus frühen Jahrhunderten islamischer Zeit sind ein Sammlungsschwerpunkt des Museums für Islamische Kunst. Dieses Fragment kam Ende der 1930er Jahre durch Fundteilung im Rahmen von Ausgrabungen nach Berlin. Die Islamische Abteilung der Staatlichen Museen war an drei von insgesamt sechs Grabungskampagnen in Chirbat al-Minya beteiligt. Fundteilungen waren offizielle Regelungen, nach denen ein Teil der archäologischen Fundstücke im Land der Ausgrabung verblieb, während ein anderer Teil dem Land, das die Ausgrabung finanzierte und organisierte, zur freien Verfügung stand – inkl. Export. Diese Abkommen wurden nach den jeweils geltenden gesetzlichen Bestimmungen getroffen. Im Falle der Ausgrabungen in Chirbat al-Minya wurde das Fundteilungsabkommen zwischen den Berliner Museen und der Antikenbehörde der vom Völkerbund eingesetzten britischen Mandatsregierung geschlossen.¹⁷⁰ Dabei betonte der damalige Direktor der Islamischen Abteilung, dass nicht vollständige Fundkomplexe, sondern Studienmaterial für die Berliner Sammlung im Vordergrund standen.¹⁷¹ Die Funde, die in Palästina verblieben, werden im heutigen Rockefeller Archaeological Museum in Jerusalem aufbewahrt.

Bei heutigen Ausgrabungen besagen die Vereinbarungen in allen Ländern, dass Funde – mit wenigen Ausnahmen – Eigentum des Landes sind, in dem die Grabung stattfindet. Die ausgrabenden Institutionen erhalten in der Regel die Publikationsrechte.

Franziska Kabelitz

168
Ritter, Markus, „Umayyadisches Ornament und christliche Motive: Marmorrelieffriese (Champlevé) im Palast von Hīrbat al-Minya.“ in: Ernst Herzfeld-Gesellschaft / Korn, Lorenz / Anja Heidenreich (Hg.), Beiträge zur Islamischen Kunst und Archäologie 3. Wiesbaden: Reichert (2012), 113–137; ders., Der umayyadische Palast des 8. Jahrhunderts in Hīrbat al-Minya am See von Tiberias: Bau und Baudekor (Studien zur islamischen Kunst und Archäologie 1). Reichert, Wiesbaden 2017, 145–163.

169
Ebd.

170
Bloch, Franziska, „Hirbat al-Minya. Die unglasierte Keramik.“ in: Bloch, Franziska et al. (Hg.), Studien zur spätantiken und islamischen Keramik. Hirbat al-Minya – Baalbek – Resafa. VML Marie Leidorf, Rahden 2006, 1–110.

171
Ebd., S. 11

LITERATUR (KAT.-NR.38) :

- (1) DREISER, ANJA RUTH, DIE SGRAFFITO UND CHAMPLEVÉ-KERAMIK AUS ĤIRBAT AL-MINYA AM SEE GENEZARETH. OPUS, BAMBERG 2011.
- (2) HELMECKE, GISELA, „DIE AUSGRABUNGEN IN TABGHA / CHIRBAT AL-MINYA 1936–1939.“ IN: KRÖGER, JENS (HRSG.). ISLAMISCHE KUNST IN BERLINER SAMMLUNGEN. 100 JAHRE MUSEUM FÜR ISLAMISCHE KUNST IN BERLIN. PARTHAS VERLAG, BERLIN 2004, 150–155.
- (3) KORN, LORENZ, GESCHICHTE DER ISLAMISCHEN KUNST. C.H. BECK, MÜNCHEN 2008.
- (4) KUHNEN, HANS-PETER / FRANZISKA BLOCH, KALIFENZEIT AM SEE GENEZARETH: DER PALAST VON CHIRBAT AL-MINYA. THE AGE OF THE CALIPHS AT THE SEA OF GALILEE. THE PALACE OF CHIRBAT AL-MINYA. NÜNNERICH-ASMUS VERLAG & MEDIA GMBH, MAINZ 2014.
- (5) MÜLLER-WIENER, MARTINA, DIE KUNST DER ISLAMISCHEN WELT. RECLAM, DITZINGEN 2012.

Der vorliegende Katalog erscheint begleitend zur Ausstellung (Un)seen Stories im Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, 31.05.2024–25.08.2024.

Die Realisierung der Ausstellung wurde durch die Museum&Location GmbH großzügig gefördert.

BIBLIOGRAFISCHE INFORMATION DER DEUTSCHEN NATIONALBIBLIOTHEK

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 veröffentlicht.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1419-4
doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1419>

PUBLIZIERT BEI

Universität Heidelberg/Universitätsbibliothek, 2024
arthistoricum.net – Fachinformationsdienst
Kunst • Fotografie • Design
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg
<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

TEXT © 2024

Das Copyright der Texte liegt bei den jeweiligen Verfasser:innen.

LEKTORAT

Sarah Hampel
Franziska Kabelitz
Louis Killisch
Angelika Walther

GRAFISCHE GESTALTUNG UND SATZ

Sophia Brinkmann
www.sophiabrinkmann.com

UMSCHLAGGESTALTUNG

Lukas Liniany

ISBN: 978-3-98501-265-7 (PDF)

