

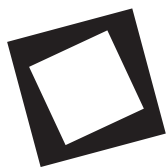


HUMBOLDT
FORUM

KUNST ALS BEUTE

10 GESCHICHTEN
22.03.2024–26.01.2025

PRESSEDOSSIER



**HUMBOLDT
FORUM**

KUNST ALS BEUTE

**10 GESCHICHTEN
22.03.2024–26.01.2025**



In der vom Mauritshuis in Den Haag initiierten Ausstellung *Kunst als Beute. 10 Geschichten* präsentiert das Humboldt Forum zehn Fallstudien zu Raub- und Beutekunst in drei Epochen: den napoleonischen Kriegen, der Kolonialzeit und der Zeit des Nationalsozialismus. Jedes der Objekte hat eine eigene Provenienzgeschichte, die stellvertretend für viele andere Objekte stehen. In einer künstlerischen Intervention machen die Gastkurator*innen und Creative Directors Eline Jongsma und Kel O'Neill ihre Geschichten mit Videos, Virtual Reality und Texten erlebbar und zeigen mögliche Ansätze eines musealen Umgangs mit diesen Objekten. Einige der Artefakte stammen aus Berliner Beständen – dem Stadtmuseum Berlin, dem Ethnologischen Museum und der Gipsformerei.

Die Ausstellung wurde vom Mauritshuis in Den Haag initiiert und in Zusammenarbeit mit den Gastkuratoren und Creative Directors Jongsma + O'Neill entwickelt. Das Projekt wurde in Kooperation mit der Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss, der Stiftung Stadtmuseum Berlin und dem Ethnologischen Museum und Museum für Asiatische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz realisiert. Das Projekt wird gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages.

KUNST ALS BEUTE. 10 GESCHICHTEN

Kunst und Objekte sind Spiegel von historischen und gesellschaftlichen Entwicklungen. Manchmal erzählen sie von Liebe, Zusammenhalt und Zukunft. Immer wieder waren und sind ihre Geschichten jedoch Teil von Gewalt, Missbrauch und Raub. Napoleon stärkte seine Position, indem er geraubte Kunstschatze in seinem Musée Napoleon ausstellte. Adolf Hitler ließ Kunst für sein geplantes Museum beschlagnahmen. Auch und gerade im Zuge der kolonialen Ausbeutung und Herrschaft durch europäische Mächte wurden zahlreiche *cultural belongings* geraubt und nach Europa verschifft.

Die temporäre Ausstellung *Kunst als Beute. 10 Geschichten* untersucht exemplarisch die verschiedenen Aspekte von Raub- und Beutekunst und ihren Folgen. Initiiert wurde sie vom Mauritshuis in Den Haag, wo die Präsentation 2023 eröffnet wurde. In zehn Fallstudien geht sie der Geschichte und Zukunft von unrechtmäßig angeeigneten Objekten nach und streift die Themen Provenienzforschung, Restitution und das Selbstverständnis von Museen. Dabei konzentriert sich die Ausstellung auf drei Epochen, die die Sammlungen der beteiligten Museen und Institutionen aus den Niederlanden, Deutschland und Frankreich widerspiegeln: die Napoleonischen Kriege, der europäische Kolonialismus und die Zeit des Nationalsozialismus. In der Zusammenarbeit werden verschiedene Perspektiven und Ansätze im Umgang mit den Objekten sichtbar.

Eline Jongma und Kel O'Neill, die Gastkurator*innen und Creative Directors der Ausstellung, begeben sich auf Spurensuche und nähern sich den Geschichten hinter den Objekten wie auch den Leerstellen in den Provenienzketten in einer künstlerischen Intervention an. Dazu gehören Virtual-Reality-Erlebnisse, Videoinstallationen und ein digitales 3D-Modell, die zum Nachdenken anregen: In welchen Kontexten wurden Objekte geraubt und wie gelangten sie in die Museen? Wie gehen die Museen heute mit Raub- und Beutekunst um? Sowohl die Gestaltung als auch die Erzählung selbst sind wesentlich für die Grundidee der Ausstellung: den Besucher*innen einen Einblick in die Provenienzforschung und eine mögliche Zukunft des Umgangs mit Raubkunst und Restitution zu geben. Und zu zeigen, wie zurückgegebene Objekte auch in Museen weiterhin sichtbar bleiben können. Die Ausstellung befasst sich auch mit Objekten, bei denen eine Rückgabe bereits erfolgt ist oder der Prozess andauert, mit Objekten, deren Geschichte nicht vollständig rekonstruierbar ist oder für die kein rechtmäßiger Eigentümer gefunden werden kann. Und es gibt Objekte, bei denen trotz intensiver Recherche noch nicht abschließend geklärt ist, ob sie ebenfalls unrechtmäßig entzogen wurden – dies ist der Fall bei der Anet-Kommode aus dem Stadtmuseum Berlin.

DEBATTENTAG 10 VON 1000 GESCHICHTEN: KUNST ALS BEUTE SPÄTI KUNST ALS BEUTE: EIN STAB GERAUBT IN SURINAME

„Zehn von Tausenden“: Die realisierten Fallbeispiele sind nur wenige von vielen anderen denkbaren Objektgeschichten. Das Programm versucht daher, die Komplexität des Themas aufzufächern und verfolgt Hintergründe und Diskurse über Raubkunst.

Im Späti *Kunst als Beute: Ein Stab geraubt in Suriname* am 22. März sind Onias Landveld, ein niederländischer Künstler mit surinamesischen Wurzeln, und Andrea Scholz, Kuratorin des Ethnologischen Museums, zu Gast. Landveld hat sich mit einem zentralen Objekt der Ausstellung befasst:



1 Workshop mit Expert*innen vom oberen Rio Negro (Brasilien) in Berlin © SPK / photothek.net / Inga Kjer

ein Stab (ca. 1900), der der Bevölkerungsgruppe der Maroons in Suriname während der niederländischen Kolonialzeit entwendet wurde und 1903 an das Ethnologische Museum in Berlin durch einen Sammler gelangte, heute also nach wie vor im Besitz des Museums ist.

Am Debattentag über Raub Restitution und Zusammenarbeit: 10 von 1000 Geschichten: *Kunst als Beute* am 23. März geben Expert*innen und Wissenschaftler*innen Einblick in die Provenienzforschung, teilen Wissensstände und zeigen mögliche Lösungen dafür auf, wie die Geschichten der Objekte in Zukunft weiter gestaltet werden können. Am Vormittag können Besucher*innen sowohl künstlerische als auch wissenschaftliche Beiträge zur Ausstellung hören, während sie am Nachmittag selbst ihre Fragen stellen können. Mit Onias Landveld, Eline Jongma, Kel O'Neill, Regina Stein, Alexis von Poser, Hartmut Dorgerloh u. a.

POSTKOLONIALE PROVENIENZFORSCHUNG AM ETHNOLOGISCHEN MUSEUM UND DEM MUSEUM FÜR ASIATISCHE KUNST

Zahlreiche Objekte in den Beständen des Ethnologischen Museums und des Museums für Asiatische Kunst gelangten während der Kolonialzeit und damit vor dem Hintergrund asymmetrischer Machtverhältnisse in die Sammlungen. Die Erwerbungs- und Aneignungsumstände sind vielfältig und reichen von Kauf über Tausch und Geschenk bis hin zu Raub und Erpressung. Die Forschung zu diesen Sammlungs- und Objektgeschichten gehört schon seit langem zur musealen Arbeitspraxis. Dennoch haben sich die Anforderungen in den letzten Jahren in diesem Bereich stark verändert und vermehrt. Aufbauend auf der intensiven Beschäftigung einiger Wissenschaftler*innen mit dem kolonialen Erbe der Museen wurden bei den Staatlichen Museen zu Berlin 2019 daher die bundesweit ersten unbefristeten Stellen zur Provenienzforschung für Sammlungen aus kolonialen Kontexten geschaffen. In ihrer Arbeit

machen die Wissenschaftler*innen die Herkunft und die Beziehungsgeschichten der Objekte sichtbar und hinterfragen die ungleichen Machtbeziehungen, die hinter den Erwerbungen der Objekte stehen. Laufend erweitert, werden die Ergebnisse beispielsweise in der online und in den Ausstellungen des Ethnologischen Museums und des Museums für Asiatische Kunst im Humboldt Forum kostenlos erhältlichen Publikation „macht|beziehungen“ sowie einer durch die Ausstellungen führenden Provenienzspur einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

FÜHRUNGEN

Buchbarer 3-stündiger Schülerworkshop zu Objekten aus Loot „Transkulturell denken“ (Sekundarstufe I und II) für 90 €
humboldtforum.org/workshop/transkulturell-denken

Öffentliche Führung „Koloniale Gegenwart“
jeden Samstag 17:00 Uhr, buchbar für 160 €
humboldtforum.org/fuehrung/koloniale-gegenwart

Öffentliche Führung „Die Benin Bronzen. Restitution und was nun?“
jeden Sonntag 17:00 Uhr, buchbar für 160 €
humboldtforum.org/fuehrung/die-benin-bronzen

PROVENIENZFORSCHUNG DER STIFTUNG STADTMUSEUM BERLIN

Seit 2008 betreibt die Stiftung Stadtmuseum Berlin Provenienzforschung. Sie kommt damit ihrer Verpflichtung nach, alle Sammlungsobjekte auf die Rechtmäßigkeit ihrer Erwerbung zu überprüfen.

In einem ersten Schritt wurden die Sammlungen darauf hin untersucht, ob sie Kulturgut umfassen, das im Kontext nationalsozialistischer Verfolgung ans Museum gelangte. Im Fokus standen dabei zunächst die zwischen 1933 und 1945 erworbenen Sammlungsbestände. In den vergangenen beiden Jahren wurde die Recherche auf die von 1945 bis 1995 erworbenen Bestände des ehemaligen Märkischen Museums ausgeweitet. Vor allem in der Nachkriegszeit gelangten Objekte in die Sammlung, die teilweise einen verfolgungsbedingten Hintergrund besitzen und deren Alteiligentümer*innen zu ermitteln sind.

Bei der systematischen Recherche gemachte Funde und Verdachtsfälle werden an die „Lost-Art“-Datenbank gemeldet, um Kontakt zu noch nicht bekannten Erben herzustellen und die Objekte der externen Provenienzforschung zugänglich zu machen. Mehrere Objekte wurden inzwischen restituiert, also an die Erben zurückgegeben oder (zurück-)verkauft. Viele Untersuchungen dauern an, da die Erbenermittlung oft kompliziert und nicht eindeutig ist. Doch genauso wichtig wie die genaue Herkunft der Objekte, sind die bei den Recherchen zutage tretenden Geschichten hinter den Objekten, wie Familienschicksale, Firmengeschichten oder verworrene Handelswege. Sie geben den Sammlungsstücken eine zusätzliche Erzählebene jenseits ihrer (kunst-)historischen Bedeutung.

Die Provenienzforschung erfolgte ab 2008 zunächst durch Einzelgutachten, die vom Deutschen Zentrum für Kulturgutverluste finanziert wurden. Ab 2010 ermöglichte die Senatsverwaltung für Kultur eine systematische Provenienzforschung. Im Rahmen des Masterplans 2025 wurden Bestände der beiden Vorgängerinstitutionen der Stiftung Stadtmuseum Berlin gesichtet: Die Bestände des 1874 gegründeten Märkischen



1 Videostill aus der Dokumentation über den surinamischen Stab © Jongsma + O'Neill

Museums für den Erwerbszeitraum 1933–1945 und die gesamten vor 1945 entstandenen Sammlungsobjekte des 1962 gegründeten Berlin Museums wurden untersucht. Seit 2018 gibt es am Stadtmuseum Berlin eine feste Stelle für Provenienzforschung.

Zunächst wurden die Gemälde und die Handzeichnungen, später das Kunstgewerbe (Silber, Glas, Keramik, Numismatik, Möbel) untersucht. Dabei gab es auch Sonderfunde, wie 2015 die so genannten „Reichsbankmöbel“, die sich derzeit in genauer Untersuchung befinden und unter denen sich die in der aktuellen Sonderausstellung „Kunst als Beute“ ausgestellte Anet-Kommode befindet. Bei dem Bestand der „Reichsbankmöbel“ handelt es sich um 47 französische Möbel aus dem 18. und 19. Jahrhundert, die als Überweisung des Ministeriums für Finanzen der DDR in den 1950er Jahren an das Märkische Museum kamen. Es zeigte sich, dass solche Möbel in anderen Museen nicht bekannt sind.

Bei den Nachforschungen fiel auf, dass sie sich schwieriger gestaltet als in Kunstmuseen: Der Handelsweg von wertvollen Kunstwerken lässt sich, in der Regel, leichter ermitteln als der von Alltagskultur. Letztere bildet aber den Kern der Sammlungen des Stadtmuseums Berlin. Mittlerweile stehen auch die verfolgungsbedingten Kulturgut-Entzüge aus Zeiten der SBZ und der DDR (z.B. Vermögenseinzüge wegen Republikflucht) im Fokus der Provenienzforschung. Doch zeigte sich immer wieder, dass auf absehbare Zeit alle nach 1933 in die Sammlungen des Stadtmuseums Berlin gelangten Objekte (ca. 1,5 Mio. Stück) einer kritischen Provenienzanalyse unterzogen werden müssen.

Fünf beispielhafte Provenienzforschungs-Fälle sind auf der Website des Stadtmuseums Berlin aufgeführt:
<https://www.stadtmuseum.de/sammlung/provenienzforschung>

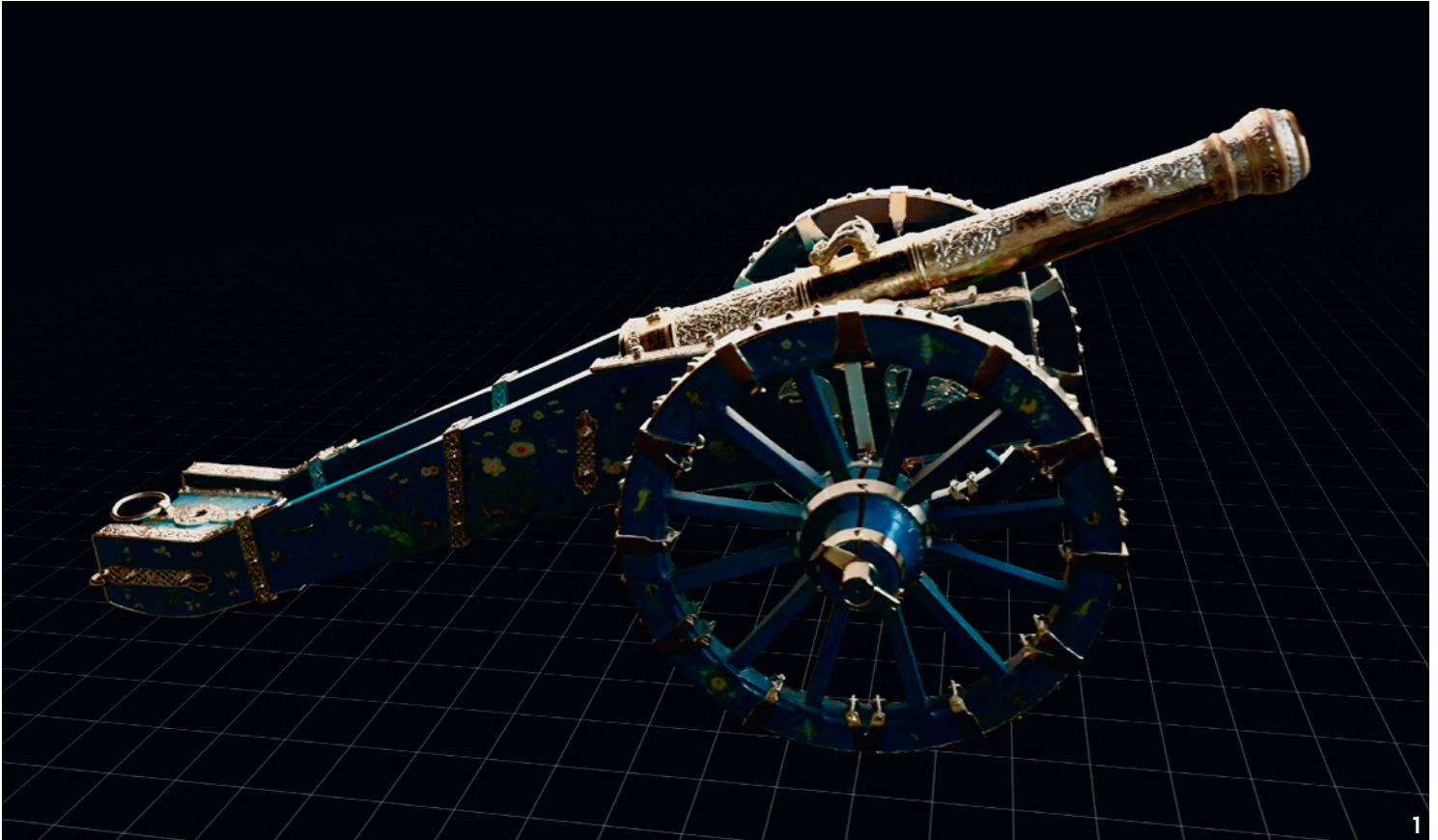
DIE OBJEKTE DER AUSSTELLUNG UND IHRE GESCHICHTEN



1 VR-Innenansicht von der Quadriga auf dem Brandenburger Tor © Jongma + O'Neill
2 Ausstellung „Loot“ im Mauritshuis in Den Haag © Mauritshuis Den Haag 3 Ausstellung „Loot“ im Mauritshuis in Den Haag © Mauritshuis Den Haag 4 Besucher*innen in der Ausstellung „Loot“ im Mauritshuis in Den Haag © Mauritshuis Den Haag

DIGITALES 3D-MODELL DER KANONE VON KANDY

Das Original wurde 2023 nach Sri Lanka restituiert.



1 3D-Modell der Kanone von Kandy © Mauritshuis Den Haag

In der Ausstellung befindet sich ein 3D-Modell der Kanone von Kandy: Es ist auf der Festplatte unter dem Bildschirm gespeichert. Das Video zeigt den Herstellungsprozess dieses Modells. Die Originalkanone, ein Dekorationsstück, wurde 1765 aus dem Kandy-Palast im zentralen Hochland von Sri Lanka (Ceylon) geraubt. Zu dieser Zeit waren die Küstenregionen der Insel seit über 100 Jahren von der Niederländischen Ostindien-Kompanie besetzt, die den Großteil ihrer dortigen Profite durch den Handel mit Zimt erwirtschaftete.

Während der niederländischen Kolonialherrschaft gab es mehrere Rebellionen der Bevölkerung gegen Ausbeutung und Zwangsarbeit. Mit der offenen Unterstützung des Volksaufstands von 1761 durch König Kirti Sri Rajasingha von Kandy begann ein Guerillakrieg, der mehrere Jahre andauerte. Nach dem Sieg über Kandy im Jahr 1765 wurden viele Wertgegenstände und Kulturgüter entweder geraubt oder zerstört.

Die Kolonialarmee verschiffte die Kanone in die Niederlande, wo sie der Königlichen Kunstsammlung einverleibt wurde. Als die Kanone in die Niederlande kam, wurde ihre Vorgeschichte umgeschrieben. Im Kuriositätenkabinett des Statthalters Wilhelm V. wurde sie noch als Kriegstrophäe aus Ceylon bezeichnet. Später, während der französischen Herrschaft in den Niederlanden (1795–1815), galt sie plötzlich als tunesisches Kulturgut, das angeblich von Admiral Michiel de Ruyter zurückgebracht worden sei. Als die Kanone im 19. Jahrhundert im Mauritshuis ausgestellt war, stand sie in einem Raum, der der niederländischen Geschichte gewidmet war. Im Jahr 1880 wurde entdeckt, dass die Inschrift auf der Kanone in der sri-lankischen Sprache Sinhala verfasst ist, woraufhin schließlich klar wurde, dass das Objekt aus Sri Lanka stammte.

Nach 60 Jahren wiederholter Anfragen vonseiten Sri Lankas wurde die Kanone 2023 an ihr Ursprungsland zurückgegeben. Das digitale 3D-Modell wird in den Niederlanden verbleiben.

Derartige digitale Reproduktionen werfen Fragen zu geistigem Eigentum und zur Autonomie von Kunstwerken und Kulturgütern auf: Sind Digitalmodelle einfach nur Kopien von Originalstücken, oder besitzen diese virtuellen Objekte einen inneren Eigenwert? Können digitale Dateien jemals einem einzelnen Eigentümer gehören oder sind sie als allgemeines Kulturerbe zu betrachten? Antworten auf diese ethischen Fragen stehen immer noch aus.

DIE „ANET-KOMMODE“ DES STADTMUSEUMS BERLIN

Frankreich, um 1750

Eiche, Mahagoni, Amarant, Rosenholz, Ebenholz, Ahorn, 88 x 171 x 63,5 cm

Stiftung Stadtmuseum Berlin,

Inv. Nr. I 52,294



1 Anet-Kommode © Stadtmuseum Berlin, Foto: Dorin Alexandru Ionita

ANET-KOMMODE

Sie gehört zum „Reichsbankmöbel“-Bestand des Stadtmuseums Berlin: die Anet-Kommode. Doch warum gelangte die französische Kommode in das Märkische Museum, das auf die Geschichte Berlins und Brandenburgs spezialisiert ist? Wir geben Einblick in die laufende Provenienzrecherche.

Die Anet-Kommode ist eines von 47 historischen Möbeln, die gemeinsam Anfang der 1950er Jahre vom Ministerium der Finanzen der DDR in der Unterwasserstraße in Berlin-Mitte an das in der Nähe gelegene Märkische Museum überwiesen wurden.

WOHER STAMMEN DIE MÖBEL?

Auf einer historischen Karteikarte steht eine handschriftliche Notiz von unbekannter Hand, wonach die Kommode womöglich aus dem „Reichsbankbunker“ geborgen worden sein soll, dem öffentlichen Luftschutzkeller im Erweiterungsbau der Reichsbank in der Kurstraße. Die Baugeschichte der alten Reichsbank und des Erweiterungsbau während und nach dem Zweiten Weltkrieg war daher für die Herkunftsklärung der Kommode von Interesse.

MÖBELSICHTUNG: DIE MERKMALE

Zu Beginn wird die Kommode von allen Seiten gründlich auf alle vorhandenen Merkmale untersucht: Geschaut wird nach Aufklebern,

Aufschriften mit Kreide oder Faserstiften, Stempeln von der Herstellung oder Markierungen vom Verkauf, von der Lagerung, von Ausstellungen oder Transporten. Bei der Kommode finden sich auf der Rückseite einige interessante Aufkleber, Aufschriften und ein Brandstempel, der in der Möbelfachliteratur nachgeschlagen werden kann: Der Brandstempel in Form eines Ankers mit einem „A“ und einem „I“ verweist auf einen frühen Besitz des Schlosses Anet. Dieses liegt ca. 80 Kilometer westlich von Paris (Frankreich).

Eine weitere interessante Aufschrift ist die schwarze Nummer „Rb 634“. Auf zahlreichen anderen Möbeln des „Reichsbankmöbel-Konvoluts“ finden wir weitere „Rb“-Nummern. Wir vermuten, dass „Rb“ für „Reichsbank“ steht. Unklar ist, wann diese Nummern auf die Objekte geschrieben wurden: Ob nach dem Zweiten Weltkrieg, etwa anlässlich des Transports in das Märkische Museum, oder bei der Ankunft im Märkischen Museum. Es scheint sich um eine fortlaufende, wenn auch hier nur lückenhaft vorliegende Zählung zu handeln: Die niedrigste „Rb“-Nummer im Konvolut ist „Rb 148“, die höchste „Rb 1272“. Kann es sich womöglich um mehr als 1.000 Gegenstände handeln, die zu dem Reichsbankmöbel-Bestand gehörten? Dann wäre es vielleicht möglich, dass auch in anderen Museen und Sammlungen sich Möbel mit „Rb“-Nummern fänden.

Alle Merkmale werden fotografisch festgehalten und die Fotos und Aufschriften im Datensatz zum Objekt in der Museumsdatenbank genau dokumentiert. Je umfangreicher die Sammlung solcher Provenienz-Merkmale ist und je besser die Daten dokumentiert und zugänglich gemacht werden, desto größer ist die Wahrscheinlichkeit, dass andere Forschende diese Informationen und Objekte finden. So können womöglich neue Zusammenhänge zwischen den zahlreichen über die Welt verstreuten Objekte rekonstruiert werden.

DIE STEMPEL GEBEN AUSKUNFT

Möbelexpertinnen des Stadtmuseums Berlin und auch externe Spezialist*innen für französische Möbelkunst haben die Kommode und die weiteren Möbel in Augenschein genommen und verschiedene Stücke als authentische französische Möbelstücke des 18./19. Jahrhunderts eingeschätzt. Einige davon lassen sich bekannten Möbeltischlern (Ebenisten) anhand eingebannter Namensstempel (Brandstempel) zuordnen.

Die Anet-Kommode trägt zwar keinen Herstellerstempel (Ebenistenstempel), dies ist jedoch nicht unüblich für die Zeit. Die möbelhistorische Untersuchung versucht daher, anhand der Bauart und Kunstfertigkeit der Einlegearbeiten andere ähnliche, so genannte Vergleichsstücke zu ermitteln. Entsprechend der Mode der Zeit wurden Möbel oft auch paarweise gefertigt, etwa um eine symmetrische Aufstellung im Raum zu ermöglichen. Die Kreideaufschrift „No 1“ auf der Rückseite der Anet-Kommode könnte so ein Hinweis sein, dass es zur Zeit des Transports der Kommode vielleicht noch ein Gegenstück gegeben hat. Dies ist jedoch eine bislang ungesicherte Annahme. Um ähnliche Möbel zu finden und den Hersteller näher eingrenzen zu können, wurde eine Vielzahl an Möbelfachliteratur gesichtet, auch Ausstellungs- und (Online-) Auktionskataloge. Für eine größere Gruppe an Möbeln aus den „Reichsbankmöbeln“ wurden wir bei dem Pariser Traditionsunternehmen Maison Jansen fündig, das einzelne Modelle bis heute anfertigt.

Die Anet-Kommode können wir derzeit nur über den Brandstempel dem Schloss Anet zuordnen. Expert*innen vermuten aufgrund der Korpus-Gestaltung und der Machart der floralen Einlegearbeiten (Marketerien), dass die Kommode womöglich als eine Zusammenarbeit

der französischen Kunsttischler Jean-Pierre Latz (1691–1754) und Jean-François Oeben (1721–1763) gefertigt worden sein könnte. Belege hierfür – etwa als Einträge in Werkverzeichnisse – haben sich bislang noch nicht gefunden. Die französische Abstammung der Kommode ermöglichte aber einen anderen interessanten Fund: Die Kommode ist im „Répertoire des biens spoliés“ (Verzeichnis enteigneter Güter) abgebildet, was uns zu einem der Pariser Vorbesitzer führt.

DIE PARISER VORGESCHICHTE

Während der Zeit der deutschen Besetzung (Juni 1940–August 1944) war Frankreich in zwei Gebiete aufgeteilt: Nordfrankreich stand unter deutscher Militärverwaltung, Südfrankreich wurde von der französischen Vichy-Regierung verwaltet. Die Übertragung der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft auf die besetzten französischen Gebiete führte zu einer Ausweitung der Entrechtung und Vertreibung jüdischer und anderer Minderheiten und zu einem systematischen Kunstraub enormen Ausmaßes. Um diese in Frankreich entzogenen und vermissten Kulturgüter zu dokumentieren, wurde ein Verzeichnis jeglichen außerhalb des französischen Territoriums verbrachten Kulturguts erarbeitet („Répertoire des biens spoliés en France durant la guerre 1939–1945“, kurz: RBS).

Das Verzeichnis wurde zwischen 1947 und 1949 in acht Bänden plus Zusatzbänden („Suppléments“) veröffentlicht: Der Kunsthandel, aber auch Museen, sollten Nachschlagewerke an die Hand bekommen zur späteren Identifizierung des in Frankreich vermissten Kulturguts, sollte diese in den Handel gelangen. Das unter den alliierten Mächten in Berlin ansässige französische zentrale Restitutionsbüro („Bureau central des restitutions“, BCR) gab die Bände nach dem Krieg heraus. Das BCR zentralisierte für die französische Seite die beim Amt für Privateigentum und -interessen („Office des biens et intérêts privés“, OBIP) abgegebenen Erklärungen von Privatpersonen, aber auch Händler:innen und bearbeitete die Akten. Die Mitarbeitenden des OBIP reisten dabei durch das ehemalige Deutsche Reich auf der Suche nach vormals französischen Kulturgütern.

Die Bände sind nach Gattungen sortiert und listen neben der OBIP-Aktennummer und einer Kurzbeschreibung auch Vorbesitzer:innen („Melder“) auf. Manchmal enthalten die Einträge auch historische Fotografien. Diese

sind für die Provenienzforschung besonders hilfreich. Häufig lassen sich hierüber Objekte eindeutig identifizieren, so auch im Fall der Anet-Kommode:

Die Nennung des Vorbesitzers „B. Fabre et Fils, Paris“, einem etablierten Antiquitätenhandel, ermöglichte es uns, in den Pariser „Archives diplomatiques“ die dem RBS zugrunde liegenden OBIP-Akten einzusehen: Die Fabre-Dossiers dort und in den „Archives de Paris“ geben Auskunft über den Umfang des Handels mit der Reichsbank.

Auch belegt das Papier, dass Reichsbank-Baudirektor Heinrich Wolff (1880–1944), der Architekt des neuen Erweiterungsbaus der Reichsbank, errichtet 1934–1940, als Einkäufer mit Reichsbank-Budget in Paris tätig war. Es zeigt sich, dass die Kommode wie auch ein Großteil der übrigen Reichsbankmöbel offenbar für den Umbau und die Neuausstattung der Repräsentationsräume der (alten) Reichsbank in Berlin vorgesehen waren. Ein neuerlicher Umbau des Erweiterungsbaues nach dem Zweiten Weltkrieg führte dann zur Überweisung der Möbel an das Märkische Museum.

Nach dem Ende der deutschen Besetzung und der Befreiung Frankreichs mussten sämtliche Kunsthändler*innen und Kunstvermittler*innen, die „Handel mit dem [deutschen] Feind“ betrieben hatten, in so genannte „Profits illicites“-Gerichtsverfahren den Umfang und das Ausmaß ihrer Tätigkeiten darlegen. Ihnen wurde vorgeworfen, unerlaubte Profite („profits illicites“) durch Handel mit dem Feind gemacht zu haben. Das gesamte Händler:innen- und Vermittler:innen-Netzwerk, das mit der Reichsbank zusammengearbeitet hatte, fand sich – wie Dutzende andere Pariser Kunsthändler*innen und Inneneinrichter*innen – vor Gericht wieder. In den meisten Fällen wurden hohe Geldstrafen und Rückzahlungen an den französischen Staat verhängt.

In anderen Fällen konnten die zunächst sichergestellten, zu Kriegsende bestehenden Kunstwarenbestände wieder abgeholt werden. Die Akten zu Fabre werden dazu aktuell ausgewertet. Aus Sicht Fabres belegen sie eine eindeutige Verkaufssituation an die Reichsbank in Berlin und zeigen auch keine abgewerteten Preise. Auch gab es keine Rückforderungen oder Ansprüche von Seiten Fabres nach dem Krieg auf die an die Reichsbank verkauften



1 Rückseite der sogenannten Anet-Kommode © Stadtmuseum Berlin, Foto: Dorin Alexandru Ionita

Möbel. Daraus lässt sich vorerst schließen, dass die Möbel nicht zu einer Fabre-Privatsammlung, sondern zum regulären Warenbestand der Antiquitätenhandlung gehörten. Bisher ungeklärt ist – und da setzen weitere Forschungen an – wie und aus welcher Quelle die Anet-Kommode in den Warenbestand Fabres gelangte.

Erst wenn die Geschichte der Kommode bis vor die Zeit der Machtergreifung der Nationalsozialisten, also mindestens vor 1940 bzw. 1933, idealerweise bis zu ihrer Entstehung zweifelsfrei geklärt ist, kann das Eigentum an der Kommode als unbedenklich gelten.

Bis dahin wird die Kommode weiter nach dem Ampelsystem zur Provenienzbeurteilung mit „Gelb“ bewertet – also in den „kritischen“ Zeitphasen als lückenhaft. „Grün“ steht in diesem von Provenienzforscher:innen verwendeten Ampelsystem für eine unbedenkliche Provenienz für den Zeitraum zwischen 1933 und 1945. „Orange“ für eine bedenkliche Provenienz und „Rot“ für eine eindeutig belastete Provenienz. Im letzteren Fall muss unter anderem die Suche nach heutigen Erbschaftsberechtigten erfolgen.

Die Provenienz der Anet-Kommode ist aufgrund ihrer Einordnung weiter zu überprüfen. Weitere Informationen: <https://www.stadtmuseum.de/artikel/anet-kommode>

VERZIERTER HOLZSTAB MIT FRAUENFIGUR

Suriname, ca. 1900

Holz, Eisen, Metallfolie, 78 cm

Ethnologisches Museum der Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbestz,

Inv. No. V A 13776



Dieser Stab ist Teil einer Sammlung von über 40 Objekten aus Suriname, die das Ethnologische Museum (früher Königliches Museum für Völkerkunde) in Berlin 1901 von dem deutschen Reisenden Paul Körner erwarb. Die Dokumentation zum Stab verrät, dass er aus einem Raubstamm, verübt durch den Ladenangestellten in der Missionsstation Wanhatti, an einem Dorfbewohner, der nichtsahnend den Laden betrat. Der Eigentümer und vielleicht auch Hersteller des Stabs gehörte zu den Ndyuka, eine Gruppe sogenannter Maroons, die vor der Sklaverei auf den Plantagen geflohen waren, um sich im Hinterland von Suriname, im nördlichen Südamerika, eine Existenz aufzubauen. Die genaue Bedeutung des Stabs ist noch unbekannt. Die doppelte Figur stellt vermutlich eine Ahnin dar, die Unterteilungen stehen für die Clans der Ndyuka.

Holzschnitzerei spielt in der Kultur der Maroons eine bedeutende Rolle. Mitte des 19. Jahrhunderts begannen Männer, geschnitzte Bänke, Käämme, Rührstäbe, Kanus und Paddel mit Gravuren und Reliefs zu verzieren. Anfangs betrachtete die amerikanische und europäische Forschung dies als rein afrikanische Kunstform, aber heute ist klar, dass die Holzkunst der Maroons eigene stilistische Merkmale aufweist. Darüber hinaus gibt es große regionale Unterschiede zwischen den einzelnen Maroon-Gemeinschaften in Bezug auf Formensprache und Handwerkskunst. Die Ndyuka tendieren beispielsweise zu figürlichen Motiven wie Eidechsen, Schlangen, Vögeln und Menschen.

Die Herrnhuter Brüdergemeine, eine der ältesten protestantischen Gruppierungen, war von Anfang an bestrebt, ihren Glauben durch verschiedene Missionen weltweit zu verbreiten. Unter der niederländischen Kolonialherrschaft waren die Herrnhuter in Suriname sehr aktiv, wo sie die Sprachen und Bräuche der einheimischen Bevölkerung erforschten, aber auch Plantagen betrieben, um ihre Aktivitäten zu finanzieren. Der Einsatz versklavter Menschen war hier die Regel.

Aufgrund ihrer regionalen Aktivitäten und Kontakte waren die Missionare nützliche Vermittler für europäische Museen, die ethnografische Sammlungen anlegen wollten. Im Laufe des 19. Jahrhunderts begannen die Missionare, systematisch Objekte und Kunstwerke für den Export zu sammeln, was nicht immer legal war. Viele, hauptsächlich religiöse Gegenstände wurden absichtlich gestohlen, um die Menschen an der Ausübung ritueller Praktiken zu hindern, oder sie wurden von frisch Bekehrten übergeben.

Der in der Ausstellung präsentierte Dokumentarfilm zeigt den Dichter Onias Landveld, dessen Onkel mütterlicherseits ein Chief in der Region Wanhatti ist. In der Folge von Onias' Wiederbegegnung mit dem Stab begann eine vertiefte Recherche und neue Beziehung zwischen den Maroons und dem Ethnologischen Museum.

1 Verzierter Holzstab mit Frauenfigur, Suriname, ca. 1900 © Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum, Foto: Claudia Obrocki

REMBRANDT

Rembrandt (1606–1669)

Selbstporträt, 1669

Öl auf Leinwand, 65 x 60 cm

Den Haag, Mauritshuis,

Inv. Nr. 840

Erworben von Familie Rathenau mithilfe der Rembrandt Association und privater Spender 1947



1 Rembrandt, Selbstporträt, 1669 © Mauritshuis Den Haag 2 Still der VR-Installation des Selbstporträts von Rembrandt © Jongma + O'Neill

Vor dem Krieg gehörte dieses Selbstporträt Rembrandts den deutschen Juden Ernst und Ellen Rathenau und befand sich als Dauerleihgabe im Rijksmuseum in Amsterdam. Die Rathenaus schafften es, in den 1930ern aus Deutschland in die Niederlande und später nach England und in die USA zu fliehen. Unglücklicherweise blieben ihre Versuche erfolglos, den Rembrandt in Sicherheit zu bringen. Das Bild wurde von den Deutschen beschlagnahmt und zusammen mit anderen Meisterwerken wie dem Genter Altar der Gebrüder van Eyck und Vermeers *Der Astronom* im Salzbergwerk Altaussee eingelagert.

Als abzusehen war, dass Deutschland den Krieg verlieren würde, fassten die Nationalsozialisten den Plan, die geraubten Schätze zu vernichten. Minenarbeiter schafften es, die Sprengung des Bergwerks zu verhindern und halfen dabei, die Kunstgegenstände zu retten.

Am Ende wurden viele der geraubten Werke dank der „Monuments Men“ geborgen, eine von den Alliierten gegründete Gruppe von Kunstspezialisten, die in den Kriegsgebieten zum Schutz der Kulturgüter tätig war. Nach dem Krieg gehörte dieses Selbstporträt Rembrandts zum ersten offiziellen Kunsttransport in die Niederlande. Das Gemälde wurde der Familie Rathenau zurückgegeben, die es 1947 an das Mauritshuis veräußerte.

Nach dem Krieg wurde die in Deutschland geborgene Kunst von der Stiftung Niederländischer Kunstbesitz (SNK) verwaltet. Ab 1948 machte diese aktiv rechtmäßige Eigentümer ausfindig und organisierte Sonderausstellungen, wo Besucher*innen nach ihrem geraubten Eigentum suchen konnten. Aufgrund strenger Restitutionsanforderungen wurden jedoch viele Stücke nie zurückgegeben: Um ein Kunstobjekt zu beanspruchen, musste man sein Eigentumsrecht belegen; außerdem musste man nachweisen, dass der Eigentumsverlust unfreiwillig stattgefunden hatte, und 2,75 Prozent des Schätzwertes als Aufwandsentschädigung zahlen. Anfang der 1950er-Jahre wurden die verbliebenen Kunstwerke als „ungeeignet zur Restitution“ eingestuft. Sie wurden versteigert oder in die SNK-Sammlung übertragen und anschließend an Museen wie das Mauritshuis in Den Haag verliehen.

Um seine politische Dominanz zu legitimieren und zu demonstrieren, hatte Adolf Hitler befohlen, mehrere Tausend Kunstwerke wie Gemälde, Skulpturen oder Porzellan in einem stillgelegten österreichischen Salzbergwerk einzulagern. Viele dieser Stücke waren für das von Hitler geplante Führermuseum in Linz gedacht, das jedoch nie realisiert wurde.

Bereits in den frühen 1930er-Jahren begannen die Nationalsozialisten, Juden vom gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Leben in Deutschland auszuschließen. Mit Beginn des Zweiten Weltkriegs 1939 startete eine methodische Operation in großem Maßstab, um Wertgegenstände wie Kunst jüdischer Familien zu beschlagnahmen oder deren Verkauf zu erzwingen.

KRIS (DOLCH)

Indonesien (Bali), ca. 1800–1850

Metall, Nickel und Holz, 48,5 x 9,5 x 4 cm

Ethnologisches Museum der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz,

Inv. Nr. I C 298 a



„Ein baliescher Dolch getragen von einem Reichsgrossen, erobert auf Kasoemba Balie“ war auf der Beschriftung dieses balinesischen Dolchs zu lesen. Der Kris gehörte zu einer Schenkung von Claus Rodenburg, einem deutschen Sammler, der auf den indonesischen Inseln Sumatra und Java für die niederländische Kolonialverwaltung tätig war. Im Jahr 1851 schenkte Rodenburg diesen Dolch dem König von Preußen, der ihn in seine Kunstkammer aufnahm – eine Sammlung, aus der später das Ethnologische Museum Berlin hervorging. Aus den erhalten gebliebenen Archiven der Kunstkammer geht lediglich hervor, dass die Waffe in Kusamba erbeutet wurde.

Der niederländische Einmarsch in „Kasoemba“ (niederländische Schreibweise des Dorfes Kusamba) fand 1849 während des dritten Bali-Krieges statt. Dieser berühmte Feldzug folgte auf zwei vorangegangene blutige Kriege im Norden Balis. Sobald die niederländische Kolonialarmee den Norden der Insel besetzt hatte, verlagerte sie den Schwerpunkt ihrer unrechtmäßigen Expansion auf das südliche Königreich Klungkung. Die Truppen verließen die Küste in Padangbai und passierten später den hinduistischen Tempelkomplex Goa Lawah, wo sie in der Schlacht Hunderte Balinesen töteten.

Die Bevölkerung Balis war jedoch nicht bereit, ihr Territorium kampflos aufzugeben. Es bildete sich eine Widerstandsbewegung, und trotz großen Blutvergießens widerstand das Königreich Klungkung der niederländischen Kolonialarmee, bis es 1908 als letztes freies Königreich Balis unter die Kolonialherrschaft Niederländisch-Ostindiens fiel.

In Indonesien werden Krisdolche nicht nur als Waffe angesehen, sondern gelten auch als spirituelle Gegenstände. Als solcher ist ein Kris für den ursprünglichen Eigentümer, der seine spirituelle Bedeutung und Geschichte kennt, von besonderem Wert. Die frühe Provenienz der Krisdolche, die im Kampf erbeutet wurden, ist oft unbekannt. Heute finden sich in Museumssammlungen viele „verwaiste“ Objekte dieser Art, deren tiefere Bedeutung mit der Zeit in Vergessenheit geriet. Auf diesen Kris aus der Sammlung des Ethnologischen Museums erhob niemand Anspruch; selbst der heutige König von Klungkung, Ida Dalem Semara Putra, will keine Eigentumsrechte geltend machen. Vielleicht, weil der Dolch seine eigentliche Bedeutung verloren hat.

1 Kris mit Krisscheide, ca. 1800–1850, Metall, Nickel und Holz, 48,5 x 9,5 x 4 cm, Inv.-Nr. I C 298 a,b © Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum, Foto: Martin Franken

DER PFERDEKOPF DER QUADRIGA

Johann Gottfried Schadow (1764–1850)

Pferdekopf der Quadriga vom Brandenburger Tor in Berlin, 1789–1793

Kupfer, getrieben, 125 x 65,5 x 157 cm

Stiftung Stadtmuseum Berlin,

Inv.-Nr. I 52,374



1 Pferdekopf der Quadriga © Stadtmuseum Berlin, Foto: Michael Setzpfandt

Dieser Pferdekopf ist alles, was von der Original-Quadriga, der Plastik auf dem Brandenburger Tor in Berlin, übriggeblieben ist. Doch warum entwarf der Bildhauer Johann Gottfried Schadow (1764–1850) die Quadriga? Und was hatte Napoleon damit zu tun?

Die hoheitsvolle Quadriga auf dem Brandenburger Tor und ihr Urheber, Johann Gottfried Schadow (1764–1850) – beide erlebten eine krisenhafte, unruhige Epoche, die sogenannte Sattelzeit. Sie war geprägt von der französischen Revolution 1789 und den europäischen Koalitionskriegen 1799 bis 1813, ermöglichte aber eine durchlässige Gesellschaft. Daher konnte Schadow, Sohn eines Schneidermeisters, 1788 zum Leiter der Hofbildhauerwerkstatt in Berlin werden. Als Rektor unterrichtete Schadow an der Akademie der Künste und wurde 1816 Akademiedirektor. Er verantwortete auch die bauplastische Ausstattung der königlichen Residenzen. Dadurch arbeitete er eng mit Bildhauern in Berlin und Potsdam zusammen und entwarf dabei mehr als 350 bildhauerische Werke, darunter Reliefs, Standbilder, Büsten und Grabmale. Wie Schadow zeitgenössische Kunsttheorien umsetzte, verdeutlichen vor allem seine rund 2.200 Zeichnungen und der große schriftliche Nachlass. Aus unterschiedlichsten Quellen der kulturellen Überlieferung schuf er neue, allgemeingültige, sinnliche Kunstwerke. Schadows akademische Kunstausbildung setzte das Studium der Details vor das Studium eines Ganzen. Neben „antiken Gipsabgüssen“ diente ihm „die schöne Natur selbst“ als Vorbild für idealschöne Kunstwerke, die trotzdem wirklichkeitsnah waren. Beim Tierstudium begann Schadow mit dem Kopieren nach „Abgüssen, Gemälden und Kupferstichen“, später mussten Pferde, Stiere oder Hunde „dann selbst nach der Natur“ gezeichnet werden.

DAS BRANDENBURGER TOR

Die Idee eines repräsentativen Stadttors hängt zusammen mit dem im Juni 1788 geschlossenen Militärbündnis zwischen Großbritannien und Preußen. Vor allem aber wollte König Friedrich Wilhelm II. seiner erfolgreichen Militärintervention 1787 in den Niederlanden ein Denkmal setzen. Das Brandenburger Tor sollte offen wirken, Durchsicht zulassen und die „schönen Partien der Stadt“ mit dem Tiergarten verbinden. Carl Gotthard Langhans (1731–1808), der Leiter des Oberhofbauamtes, konnte den schnell vollendeten Sandstein-Neubau Anfang August 1791 eröffnen lassen.

Nur die Quadriga fehlte noch. Dafür lieferte Schadow im April 1789 ein Gesamt-Modell, das „die waare Form einer Gruppe von 4 Pferde und einem Wagen nebst der Viktoria“ zeigte. Sein etwa „handgroßes“ Quadriga-Modell und drei Gips-Modelle der Pferde (Höhe 81 cm) sind bekannt, aber nicht erhalten. Damit der Künstler Pferde in Bewegung besser studieren konnte, „wurde einer der Beamten im Königlichen Marstalle angewiesen, so zu reiten“. Von Schadow gibt es einige Zeichnungen nach Pferden, außerdem Ideenskizzen, die den Holz- und Metallarbeiten als Vorlage dienen konnten. Seit Mai 1789 arbeiteten die Potsdamer Bildhauer Johann Christoph (1748–1799) und Michael Christoph Wohler (1754–1802) an den originalgroßen, hölzernen Pferden. Mitte Juli 1789 übernahm der Potsdamer Kupferschmied Emanuel Ernst Jury (1756–1823) die Kupfertreibarbeiten auf Grundlage der Holzmodelle. Da er mit den vier Kupfer-Pferden vollkommen ausgelastet war, gab er die Anfertigung der Viktoria Mitte September 1791 an den Potsdamer Klempnermeister Köhler ab. Schadow hingegen nahm an einer Akademie-Kommission teil, die die qualitativen Arbeitsfortschritte bei den Holz- und Metallarbeiten beurteilte. Zwei damit verbundene Konstruktionsskizzen Schadows zur Viktoria von 1792 sind verschollen. Nach vier Jahren, Mitte 1793, wurden die Teile per Frachtkahn nach Berlin gebracht und bis Ende Juni auf dem Tor montiert, letzte Arbeiten dauerten noch bis September. Der König war erfreut über „die außerordentlich gut gerathene Quadriga“.

NAPOLEONS QUADRIGA

Vor Napoleon I. (1769–1821) hatte Schadow „Schauer“ empfunden, „wie vor einem unheimlichen Wesen.“ Den Kunstagenten Napoleons, den Künstler Dominique-Vivant Denon (1747–1825), traf Schadow häufiger und vermittelte ihm Kunstankäufe. Trotz dieser guten Beziehung konnte auch eine Bittschrift der Berliner Künstler nicht verhindern, dass Napoleon gleich nach dem Einzug seiner Truppen in Berlin Ende Oktober 1806 befahl, die Quadriga nach Paris zu bringen. Der Kupferschmied Jury organisierte bis Mitte Dezember das Abnehmen, Herabholen und Zerlegen des Bildwerks, besorgte Kisten mit Verpackungsmaterial und erhielt dafür 1500 Taler. Der Kunsttransport ging Ende Dezember mit Frachtkähnen über Hamburg nach Paris und traf Mitte Mai 1807 dort ein. Die Kunsthistorikerin Bénédicte Savoy (geb. 1972) hat die Beschlagnahme von Kunstwerken in Deutsch-

land mit einer Äußerung von Schadows Freund, Carl Friedrich Zelter (1758–1832), in Beziehung gesetzt. Er schrieb 1807, dass „daß das Gute für die Welt gehört, es sei, wo es sei [...] Die Nichtachtung gegen Albrecht Dürer und Lucas Cranach, an deren Werken wir reich zu nennen waren, bestraft sich hart genug an unsern Künstlern, die sich selbst am meisten darüber ärgern, daß ihre Werke nicht entführt werden.“ Das traf für Schadow nicht zu. Seine Quadriga wurde in Paris eingehend beurteilt, durch den Bildhauer Charles Stanislas Canler (1764–1812) aufwendig restauriert und ein geeigneter Aufstellungsort wurde ernsthaft gesucht. Dass die Pferde als künstlerische Leistung geschätzt wurden, zeigte sich, als Anfang April 1814 der Gipsabguss eines Pferdes angefertigt wurde. Der Bildhauer Henri-Victor Roguier (1758–1841) brauchte ihn für ein Reiterstandbild des Bourbonenkönigs Heinrichs IV.

DIE QUADRIGA KEHRT ZURÜCK

Gleich nach dem Einzug der gegen Napoleon verbündeten Armeen in Paris Ende März 1814 wurde Anfang April die Quadriga zurückgebracht. Ihre Reise – nun über den Landweg – war wie ein Triumphzug für den neu erbeuteten „Siegswagen“ und dauerte bis zum 9. Juni 1814. Im Schloss Grunewald wurde die erneut notwendige Restaurierung durchgeführt. Schadow war nicht daran beteiligt. Rund 50 Schmiede, Zimmerleute und Knechte arbeiteten bis zum 18. Juli daran; der Transport nach Berlin erfolgte bis Ende Juli. Beim Aufstellen war nun Schadows Rat gefragt. Mit Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) und Oberbaurat Johann Friedrich Moser (1771–1846) ging er am 29. Juli „ans Brandenburger Thor, um die Stellung der Pferde zu beurtheilen“, die „Mechanicus Hummel“ richten musste. Am nächsten Morgen brauchte der Maschinenbauer Johann Caspar Hummel (1774–1850) nochmals Schadows Expertise. Seit Mitte Mai war Schadow, wie die anderen Berliner Künstler, mit den Vorbereitungen zu einer festlichen Illumination der Stadt Berlin beschäftigt, die den Sieg über Napoleon feiern sollte. Schinkel entwarf die dazugehörigen Festdekorationen sowie das Eiserne Kreuz als Neuerung an der Quadriga. An den Medailleur Daniel Friedrich Loos (1735–1819), der eine Gedenkmedaille plante, verborgte Schadow „das kleine Modell der Quadriga“. Im Juni musste Schadow ein überlebensgroßes Gips-Modell für zehn Viktoriafiguren aus Pappmaché anfertigen, die vor dem Brandenburger Tor stehen sollten. Nebenbei zeichnete er Ideen für Transparent-

bilder an privaten Häuser. Bis zum 4. August musste er zwei große Gips-Viktorien, seine „Colosse“, für die Opernbrücke modellieren. Beim festlichen Truppeneinzug Friedrich Wilhelms III. am 7. August durch das geschmückte Berlin wurde die Quadriga schließlich enthüllt.

SCHADOWS QUADRIGA?

Zu Schadows Zeiten war die Quadriga das Ergebnis der gemeinsamen geistigen Anstrengungen und der praktischen Arbeit vieler Personen aus unterschiedlichen Gruppen und Ebenen, Bereichen und Generationen. Schadow hat sich mit dem Werk künstlerisch kaum identifiziert: In seiner ersten, 1808 veröffentlichten Autobiografie kommt die Quadriga nicht vor. Nach 1814 schrieb Schadow einen Text über deren Entstehen, ein nächster autobiografischer Text von 1824 schilderte die Ereignisse von 1806/1807 und 1814. In Schadows Autobiografie von 1849 ist vieles davon aufgeführt.

Früher galten Schadows Pferde als Status- und Triumphal-Symbol von Aristokratie und Herrschaft. Mit der Quadriga gehörten sie ursprünglich zum Ensemble eines Triumph-Tores, das zur Erinnerung an einen preußischen Krieg 1791 „Friedenstor“ genannt wurde. Als Berlin zum Ende des Zweiten Weltkrieges 1945 ungeheuer stark zerstört wurde – vermutet wird der gezielte Beschuss der Quadriga – wurden sie das Opfer eines Krieges. Die sich anschließenden ideologischen Kämpfe machten den Pferdekopf zur symbolischen Beute. Dieses einzige Überbleibsel der ‚alten‘ Quadriga kam Anfang Oktober 1952 ins Märkische Museum, das heute zur Stiftung Stadtmuseum Berlin gehört. Der damalige Direktor und Kunsthistoriker Walter Stengel (1882–1960) sah nur einen der zwei Pferdeköpfe als erhaltenswert an. Die übrigen Quadriga-Teile, die in einem Magazin auf der Museumsinsel lagerten, fand er „hoffnungslos“.

Weitere Informationen:

<https://www.stadtmuseum.de/artikel/pferdekopf-der-quadriga>

DAS „SILBER-SONDERINVENTAR“ DES MÄRKISCHEN MUSEUMS

Raubsilber aus jüdischen Besitz (Besteck, Rasseln, Armbänder, Scheren)
entwendet zwischen 1939 und 1941
Stiftung Stadtmuseum Berlin



1 Kinderklapper in Form eines Storches, Silber, Bein, 15,30 x 5,10 x 2,40 cm, Inv.-Nr.: S 4235 © Stadtmuseum Berlin, Foto: Dorin Alexandru Ionita, Berlin

Sie lagern in einem Metallschrank im Sammlungsdepot des Stadtmuseums Berlin: knapp fünfhundert Löffel, Bettelarmbänder, Kinderklappern und andere Silberstücke. Die Gegenstände stammen aus jüdischen Zwangsabgaben ab 1939. Einblick in ein Projekt, bei dem das Stadtmuseum Berlin seit 1996 bemüht ist, die Provenienz der einzelnen Objekte zu klären.

Obwohl sich die Objekte zurzeit keinen Einzelschicksalen zuordnen lassen, ist der Silberbestand aus ehemals jüdischem Besitz ein schmerzliches Zeugnis der Geschichte von Millionen von Menschen, die dem Holocaust zum Opfer fielen. Das Stadtmuseum Berlin bemüht sich seit 1996, die Provenienz der Silberobjekte zu erforschen, mit einem kritischen Blick die Vergangenheit der eigenen Institution auszuwerten und Informationen für die Öffentlichkeit zugänglich zu machen. 2019 startete ein Digitalisierungsprojekt mit finanzieller Unterstützung der damaligen Berliner Senatsverwaltung für Kultur und Europa, um die Kartei des so genannten „Silber-Sonderinventars“ für die Provenienzforschung und andere Interessierte publik zu machen.

GESCHICHTE DES „SILBER-SONDERINVENTARS“

Mit der „Dritten Anordnung aufgrund der Verordnung über die Anmeldung des Vermögens von Juden“ vom 21. Februar 1939 wurden betroffene Personen gemäß der „1. Verordnung zum Reichsbürgergesetz“ verpflichtet, „Gegenstände aus Gold, Platin oder Silber sowie Edelsteine, und Perlen binnen zwei Wochen nach Inkrafttreten dieser Verordnung“ reichsweit bei den öffentlichen Pfandleihanstalten abzuliefern. Es gab dafür nur eine sehr geringe Entschädigung, so dass man von Beraubung sprechen muss. Das Silber wurde eingeschmolzen und in Barren bei der Reichsbank in Berlin eingelagert.

Der damalige Direktor des Märkischen Museums, Dr. Walter Stengel (1882–1960), und sein Assistent Dr. Wolfgang Scheffler (1902–1992) erhielten – vermutlich als einzige Personen – die Möglichkeit, künstlerisch wertvolle Objekte aus dem großen Konvolut auszuwählen und vor dem Einschmelzen zu retten. Die Hintergründe dieser Aktion sind nicht bekannt.

Vom 21. Juni 1939 bis zum 6. Oktober 1941 erwarb das Märkische Museum in den Berliner Filialen der städtischen Pfandleihanstalt und in der zentralen Ankaufsstelle des Reiches etwa 5.000, von Jüdinnen und Juden zwangsweise abgelieferte Silbergegenstände.

Die Stücke deckten eine Zeit vom Mittelalter bis in die 1920er Jahre ab und umfassten alle Gattungen vom Löffel bis zum Prunkpokal.

Walter Stengel schilderte die Aktion im 1941 erschienenen Erwerbungsbuch des Märkischen Museums: „Sonderbewilligungen der Kämmerei ermöglichten es, neben späten Beispielen dieser Art eine ganze Entwicklungsgeschichte der silbernen Kuchenschaufel zusammenzubringen und darüber hinaus die Silberkultur der letzten 150 Jahre überhaupt in einzigartigen Serien dazustellen. Es handelt sich um eine einmalige Rettungsaktion. Bei der mühsamen Sichtungsarbeit, die viele Wochen der Berichtszeit ausgefüllt hat, ist der Unterzeichnete insbesondere durch Herrn Stadtoberarchitekt Paul Kothe unterstützt worden, während die Katalogisierung der vor dem Einschmelzen bewahrten Stücke in den Händen von Herrn Dr. Wolfgang Scheffler lag und die Bildkartei (über 3000 Aufnahmen) von Frau Titze aufgebaut wurde.“

Wenn auch der Direktor den Ankauf des Silberbestandes als „Rettungsaktion“ bezeichnete, um die wertvollen Objekte vor der Zerstörung zu bewahren, berührten ihn Herkunft und Umstände, unter denen die Gegenstände in Umlauf gekommen waren, nicht näher. In der Sammlung wurde ein zwei Bände umfassendes Sonderinventar angelegt, deren Inventarnummern mit dem Buchstaben „S“ beginnen. Offenbar wurden die Bände auf Grund der hohen Anzahl an neu eingegangenen Objekten erstellt. Auch waren die Objekte nicht Eigentum des Museums, sondern gehörten der Stadt Berlin. Einige Silberobjekte aus jüdischem Besitz verblieben im regulären Inventar.

Die damals gewonnenen Erkenntnisse aus der Erforschung der Silberobjekte aus jüdischem Besitz wurden in mehreren wissenschaftlichen Arbeiten von Walter Stengel und Wolfgang Scheffler aufgenommen, ohne jegliche Auseinandersetzung mit ihrer Herkunft, mit dem unrechtmäßigen Entzug und der Verbringung der Objekte in das Märkische Museum. Auf



1 Raubsilber aus ehemals jüdischem Besitz (Besteck, Rasseln, Armbänder, Scheren) entwendet Jüdischen Familien nach 1939 © Stadtmuseum Berlin, Foto: Dorin Alexandru Ionita 2 Silbermesser, Raubsilber aus ehemals jüdischem Besitz (Besteck, Rasseln, Armbänder, Scheren), jüdischen Familien nach 1939 entwendet © Stadtmuseum Berlin, Foto: Dorin Alexandru Ionita

makabre Weise ist eines der daraus entstandenen Bücher von Wolfgang Scheffler zum Standardwerk über Berliner Goldschmiede geworden.

Bereits während des Silbererwerbs begann der Zweite Weltkrieg; das Märkische Museum wurde Ende 1939 geschlossen und nach und nach ausgeräumt. Auch der Silberbestand musste ausgelagert werden. Der weitere Weg des zwangsabgelieferten Silbers lässt sich nur annehmen. Anhand eines schmalen Hefters, der Listen zu zehn Kisten mit Silberobjekten enthält, lässt die Reichsbank als Standort vermuten. Von fast 5.000 dokumentierten Objekten sind nach dem Zweiten Weltkrieg nur knapp 500 Gegenstände von geringem materiellem Wert erhalten geblieben. Der Verbleib der über 4.000 vermissten Objekte ist bisher nicht bekannt.

Nach 1945 wurden die Silberobjekte und ihre Geschichte bewusst nicht tradiert. Außerhalb der Direktion wussten die Museumsmitarbeitenden nicht, dass noch Silber aus der Aktion existierte. Offiziell gab es auch keine historischen Inventarbücher mehr, sie waren angeblich 1945 verbrannt. Erst um 1989 wurden die Objekte als Thema im Kontext der Zusammenführung des Märkischen Museums mit dem Berlin Museum wieder aufgenommen.

Während der Ausstellung „Die andere Hälfte“ im Martin-Gropius-Bau 1992 erfuhr die Öffentlichkeit zum ersten Mal von der Silber Sammlung aus jüdischem Besitz aus dem Bestand des Märkischen Museums. Vier Jahre später startete die Stiftung Stadtmuseum Berlin ein Dokumentationsprojekt, um Inventarbuch, Fotokartei und überkommenes Silberinventar zu untersuchen. Hierbei wurden die Quellen erfasst, der vorhandene Bestand ermittelt und die Prozesse, die zu seiner Entstehung führten, erforscht. Dr. Marlies Coburger veröffentlichte die Ergebnisse des Projektes in einer umfassenden Studie.

2021 wurde die seit 1993 bekannte Sachlage des unrechtmäßigen Besitzes von Raubgut im Märkischen Museum beendet: Durch eine gütliche Einigung mit der Jewish Claims Conference als Rechtsnachfolgerin der jüdischen NS-Verfolgten konnte eine faire und gerechte Lösung nach Punkt 9 der Washingtoner Prinzipien gefunden werden. Die noch vorhandenen Silberobjekte verbleiben nun nicht mehr nur in Verwahrung, sondern als Eigentum in der Sammlung des Stadtmuseums Berlin. Das Stadtmuseum Berlin verpflichtet sich, die Geschichte von Verfehlung, Entrechtung, Raub und möglicher Rückgabe anhand der Silberobjekte öffentlich zu machen.

„SILBER-SONDERINVENTAR“ HEUTE

Neben den knapp 500 erhaltenen Silberobjekten ist im Stadtmuseum Berlin fast die gesamte Dokumentation zu dieser Sammlung erhalten: 3.000 Karteikarten und 1.500 Fotokarten von Objekten sowie Band 2 des Sonderinventars. Der Inhalt des Band 1 lässt sich weitgehend durch die Zugangsnummern auf den Karteikarten rekonstruieren. Die Karteikarten ermöglichen es, einen ausführlichen Eindruck von Umfang und Struktur der weitgehend verlorenen Sammlung zu gewinnen. Sie waren systematisch in 18 Ordnern nach Werkgruppen gegliedert. Die meisten Karteikarten enthalten auch Fotos der Objekte. Die vorgedruckten Blätter im Querformat DIN A5 sind in 14 Spalten mit Feldern wie „Gegenstand“, „Werkstoff“, „Marken“ und „Signatur“ aufgeteilt. Die unbeschrifteten Spalten wurden meist von Wolfgang Scheffler ausführlich ausgefüllt. Allerdings sind die Felder „Art der Erwerbung“, „Herkunft“ und „Standort“ größtenteils leer. Die Karteikarten haben eine Eingangsnummer, anhand derer man ihren ungefähren Zugangszeitpunkt an das Märkische Museum bestimmen kann und eine Gliederungsnummer, die die Zugehörigkeit zu einzelnen Werkgruppen markiert.

Die im Zuge des Digitalisierungsprojektes 2019 erfassten Arbeitskarteien liefern wertvolle Informationen für die Provenienzforschung und für weitere zeithistorische Fragestellungen. Die Online-Veröffentlichung in der Sammlung Online des Stadtmuseums Berlin bietet auch die Chance, die aktive und kritische Auseinandersetzung mit der lokalen NS-Geschichte stärker ins öffentliche Bewusstsein zu rücken. Wichtigstes Anliegen der Veröffentlichung ist weiterhin die Hoffnung, dass Silberobjekte von den Opfern und ihren Hinterbliebenen identifiziert werden und Geraubtes zurückgegeben werden kann.

SAMMLUNG ONLINE

Der digitalisierte Bestand des „Silber-Sonderinventars“ kann in der Sammlung Online des Stadtmuseums Berlin eingesehen werden: <https://sammlung-online.stadtmuseum.de/Home/Index?page=1&slid=607&smode=And>

Weitere Informationen: <https://www.stadtmuseum.de/artikel/das-silber-sonderinventar-des-maerkischen-museums>

PAULUS POTTER

Paulus Potter (1625–1654)
Öl auf Holz, 43 × 61 cm
Den Haag, Mauritshuis,
Inv. Nr. 137



JAN MIJTENS

Jan Mijtens (um 1614–1670)
Die Hochzeit des Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg
mit Louise Henriette von Oranien, 1646
Öl auf Holz, 58 × 74 cm
Rennes, Musée des Beaux-Arts,
Inv. Nr. DT.801.1.15



1 Jan Mijtens, *Die Heirat von Frederick William (1620–1688) Kurfürst von Brandenburg und Louise Henriette (1627–1667) Prinzessin von Nassau*, 1646, Öl auf Leinwand, 58 x 74 cm © Musée des beaux arts de Rennes / Jean-Manuel Salingue 2 Paulus Potter (1625–1654), *Im Wasser spiegelnde Kühe*, 1648, Inv.-Nr. 137 (Vorderansicht) © Mauritshuis, The Hague

Diese beiden Gemälde erzählen zwei verschiedene Geschichten der Ausstellung. In den Jahren um die Französische Revolution 1789 erfuhr Europa starke Erschütterungen. In vielen Ländern waren die Menschen nicht länger bereit, die Privilegien hinzunehmen, die Könige, Adlige und die Kirche genossen. Die Niederlande machten da keine Ausnahme: 1787 versuchten Patrioten, den Stadthalter Wilhelm V. zu stürzen – ohne Erfolg. Dieser Aufstand wurde mit militärischer Unterstützung des Königs von Preußen, Schwager des Stadthalters, niedergeschlagen. Als französische Revolutionstruppen 1794 in die Niederlande einfielen, „um das Volk zu befreien“, floh Wilhelm V. nach England. Er ließ eine große Sammlung niederländischer und flämischer Kunst des 17. Jahrhunderts zurück und nahm nur seine begehrtesten Besitztümer mit.

Der Vertrag von Den Haag legte 1795 nicht nur fest, dass die Niederlande französisches Territorium seien, sondern auch, dass ein großer Teil der Kunstsammlung Wilhelms V. an den französischen Staat ginge. Zu den beschlagnahmten Werken zählten auch die beiden Gemälde von Potter und Mijtens, die hier zu sehen sind. Insgesamt landeten fast 200 Bilder im Pariser Louvre. Bei ihrer Ankunft in Paris waren die meisten Gemälde des Statthalters in einem guten Zustand. Nur acht Kunstwerke wurden in Paris restauriert, darunter Paulus Potters *Im Wasser spiegelnde Kühe*, um sie für ihre neuen Standorte in verschiedenen französischen Museen vorzubereiten. Dies lässt sich als Teil eines „Aneignungsrituals“ verstehen: Durch die Auslöschung sämtlicher sichtbaren Spuren früherer Eigentümer wurde sozusagen die Zeit zurückgedreht, zurück zu dem Moment, als die Gemälde frisch von der Staffelei kamen. Frankreich, das sich nunmehr als rechtmäßiger Eigentümer sah, investierte gern in diese Art der Restaurierungsmaßnahmen.

Nach der Niederlage Napoleons in Waterloo 1815 bargen die Niederlande so viele der erbeuteten Kunstwerke wie möglich. Eine große Zahl von Gemälden wurde zurückgegeben, darunter *Im Wasser spiegelnde Kühe* von Paulus Potter. Viele weitere jedoch – wie das Werk von Jan Mijtens – verblieben im Eigentum Frankreichs.

1818 stellten die Niederlande jegliche Bemühungen ein, die verbleibenden Werke in die Heimat zu holen. Das Mauritshuis wurde als Aufbewahrungsort für die aus Paris zurückgekehrten Stücke bestimmt, wo sie bis heute zu sehen sind. Die leeren Plätze dieser Galeriewand stehen für jene Kunstwerke, die nicht restituiert wurden.

Der französische Kunstraub brachte viele europäische Länder dazu, über ihr nationales Erbe nachzudenken. Wie ließen sich Kunstwerke von unschätzbarem Wert am besten vor Raub, Verfall und Zerstörung schützen? Die schmerzhafteste Tatsache, dass bedeutende niederländische Gemälde während der französischen Besatzungszeit nur in Paris zu sehen waren, hatte klar vor Augen geführt, dass das nationale Erbe der Niederlande angreifbar war. Dies rief patriotische Gefühle hervor. Es ist daher nicht überraschend, dass genau in dieser Zeit viele, sowohl in den Niederlanden als auch in vielen anderen europäischen Ländern, Nationalmuseen gegründet wurden, wo restituierte Werke gemeinsam vereint mit nationaler Kunst ausgestellt wurden.

GIPSABGÜSSE DER BENIN-BRONZEN

Deutschland, erste Hälfte des 20. Jahrhunderts

Malmodelle, Gipsstückformen, Leimformen

Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz,

Inv. Nr. M-04147, M-04159, M-04160, M-04161, F-04147, F-04160



1 Gipsabdruck einer Benin Bronze © Staatliche Museen zu Berlin, Gipsformerei, Foto: Thomas Schelper 2 Gipsabguss einer Benin Bronze 2 © Staatliche Museen zu Berlin, Gipsformerei, Foto: Thomas Schelper



Der Begriff „Benin-Bronzen“ bezieht sich auf eine Gruppe von Gedenkköpfen, -skulpturen, plaketten und anderen Artefakten aus unterschiedlichem Material, hauptsächlich Messing und Bronze. Als kulturell bedeutende Objekte aus dem Königreich Benin im heutigen Nigeria wurden sie im frühen 20. Jahrhundert gefordert und als Gipsabgüsse zum Kauf angeboten. Die hier gezeigten historischen Gipsabgüsse und -formen stammen aus der Sammlung der Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin. Die Malmodelle dienten den Kunstschaffenden der Gipsformerei als Muster und ähneln den Originalstücken so stark wie möglich.

Etwa 5.000 aus Benin gestohlene Gegenstände lagern in 131 Institutionen rund um die Welt. Die berühmten „Benin-Bronzen“ stehen für die Ungerechtigkeit des Kolonialismus bezogen auf westliche Sammelwut. 1884 wurde auf der Berliner Konferenz der afrikanische Kontinent zwischen mehreren europäischen Ländern aufgeteilt. Benin in Nigeria wurde zu britischem Territorium. Die meisten Benin-Sammlungen

in Museen weltweit gehen auf die Plünderung der Stadt Benin im Jahr 1897 zurück. Damals machten sich die britischen Besatzer im Königreich Benin des Massenmords, des Vandalismus und der Plünderung schuldig. Auch das Ethnologische Museum in Berlin profitierte von diesem berüchtigten Konflikt und schuf sich eine der weltweit größten Sammlungen der Kunst aus Benin.

Seit 2010 wird zwischen europäischen Museen und nigerianischen Vertretern über die Zukunft der „Benin-Bronzen“ debattiert. Die Benin Dialogue Group schuf die Grundlagen für bilaterale Verhandlungen über deren Restitution. 2022 übertrug das Ethnologische Museum Berlin die Eigentumsrechte an den 514 Originalbronzen aus Benin an Nigeria. Davon verbleiben 168 Bronzen als Leihgaben im Berliner Museum. Im Rahmen einer Sonderausstellung im zweiten Stock des Humboldt Forums wird ihre Raubgeschichte bis hin zu dem Restitutionsprozess reflektiert und ihre Bedeutung als Teil des nigerianischen Kulturerbes vermittelt. Die

Weiterbildung nigerianischer Kuratoren, Stärkung kultureller Infrastruktur des Landes sowie die Förderung seiner zeitgenössischen Kunstszene sind ebenfalls vorgesehen. Die Originale von zwei der vier Malmodelle sind derzeit in der Sonderausstellung als Leihgabe Nigerias ausgestellt (III C 12507, III C 8176), ein Original befindet sich in den Depots des Ethnologischen Museums in Berlin-Dahlem (III C 8189) und eines wurde 2023 bereits physisch nach Nigeria zurückgebracht (III C 8196).

Mit der Rückgabe der Stücke endet auch der Verkauf von Gipsabgüssen in Berlin. Neue Fragen ergeben sich: Wer entscheidet darüber, ob die Reproduktion von Originalbronzen erlaubt ist? Sollte eine Restitution von Objekten auch die Abtretung von Vervielfältigungsrechten einschließen? Welches Potenzial bergen Nachbildungen für künftige Benin-Ausstellungen? Museumseinrichtungen und ihre Partner in Nigeria debattieren engagiert über diese Fragen.

KUNST ALS BEUTE. 10 GESCHICHTEN

Laufzeit	22. März 2024–26. Januar 2025
Ort	3. OG, Raum 312
Öffnungszeiten	Mi–Mo, 10:30–18:30 Uhr
Eintritt	Kostenfrei
Informationen	Humboldt Forum Schloßplatz 1 10178 Berlin T +49 30-99 211 89 89
Internet	humboldtforum.org
Pressekontakte	Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss Michael Mathis, Pressesprecher T +49 30 265 950-525 michael.mathis@humboldtforum.org Kathrin Luz, Kathrin Luz Communication T +49 171 310 24 72 kl@luz-communication.de Andrea Brandis, Pressereferentin T +49 30 265 950-237 andrea.brandis@humboldtforum.org Stadtmuseum Berlin Karsten Grebe, Presse- und Öffentlichkeitsarbeit T +49 30 240 02-273 karsten.grebe@stadtmuseum.de Ethnologisches Museum und Museum für Asiatische Kunst Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz Timo Weißberg, Referent Presse und Kommunikation der Staatlichen Museen zu Berlin am Standort Dahlem T +49 30 266 42 6803 t.weissberg@smb.spk-berlin.de