

Beute

MERTEN LAGATZ BÉNÉDICTE SAVOY
PHILIPPA SISSIS



Leseprobe

EIN BILDATLAS zu
Kunstraub
und Kulturerbe

Die Autorität der Museen bröckelt, und viele wollen wissen: Woher kommen die dort aus-
gestellten Objekte? Der Dinosaurier im Berliner
Naturkundemuseum ist plötzlich nicht mehr
nur der weltweit größte seiner Art, sondern
auch ein beredtes Zeugnis der deutschen Kolo-
nialgeschichte im Osten Afrikas.

Gemeinsam haben wir über mehrere Jahre
Bilder und Texte über das Nehmen, Zeigen,
Aneignen und auch Zurückgeben von Kulturgut
zusammengetragen – aus über 2000 Jahren
Menschheitsgeschichte. Als eine vielstimmige
Geschichte liegen sie nun in Buchform vor.
Sie zeigen, dass die Frage weder neu noch
gelöst ist – und dass kein Einzelner sie wird
lösen können. Die Bilder wohnen unbemerkt
im kollektiven Unterbewusstsein unserer
Gesellschaft. Die Aussagen wirken weiter in
unserem Denken. Sie prägen das Verständnis,
das wir uns von uns selber machen. Und sie
treffen mitten ins Herz aktueller politischer
Debatten – über Rassismus, Kolonialismus und
ihre nach wir vor ungebrochene Gegenwart.

BÉNÉDICTE SAVOY

Belzoni's Triumph über die sieben Tonnen des Ramses

1822

Eine Vielzahl von Arbeitern legt ihr vereintes Körpergewicht in die Zugseile einer simplen mechanischen Konstruktion – ein Holzwagen, der auf vier Stämmen rollend eine kolossale Büste fortzubewegen versucht. Auf Grundlage einer Zeichnung von Giovanni Battista Belzoni (1778–1823) hält die Lithografie *Mode in Which the Young Memnon's Head (Now in the British Museum) Was Removed* den Abtransport der Kolossalbüste Ramses II., auch *Younger Memnon* genannt, aus dem Ramesseum auf der Westseite Thebens fest. Ziel ist das einige Kilometer entfernte Ufer des Nil. Dort wurde der Koloss auf ein Schiff verladen und kam am 15. Dezember in Kairo an. Ab Januar 1817 wurde die Büste in Alexandria in einem Magazin bis zu ihrer Überfahrt nach England gelagert.¹

Schon seit der Antike war das Ramesseum ein beliebtes Reiseziel. Im 18. und 19. Jahrhundert kamen vermehrt europäische Reisende: Etwa der Engländer Richard Pococke (1704–1765) und der dänische Marineoffizier Frederick Ludwig Norden (1708–1742), später dann Dominique-Vivant Denon (1747–1825) und weitere Mitglieder der Napoleon-Expedition, die die Tempelanlagen und ihre Statuen besichtigten, beschrieben und dokumentierten. Die älteste Beschreibung der Büste stammt von Diodorus Siculus aus dem 1. Jahrhundert vor Christus.² Doch keinem von ihnen gelang es, den liegenden, mehr als sieben Tonnen schweren Koloss aus Granodiorit zu bewegen. Der Konkurrenzkampf der Kolonialmächte Frankreich und England, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts vor allem zwischen den Konsuln Bernardino Michele Maria Drovetti (1776–1852) und Henry Salt (1780–1827) ausgetragen wurde, machte das scheinbar Unmögliche möglich. Der britische Konsul Salt beauftragte den Italiener Belzoni, die Büste für England und das British Museum zu bergen. Belzoni hatte in London aufgrund seiner Körpergröße von über zwei Metern als Gewichtheber und *Strong Man* im Sadler's Wells Theatre gearbeitet, bevor er 1815 auf Einladung von Muhammad Ali Paşa (um 1770–1849) nach Ägypten kam. Der Paşa hatte von den hydraulischen Kenntnissen Belzoni's gehört und stellte ihn ein, um bei der Entwicklung eines neuen Wasserrades zu helfen. Allerdings führten Belzoni's Ideen nicht zum gewünschten Erfolg, und er begann ab 1816 für Salt zu arbeiten. Dieser konnte, dank Belzoni's Hilfe, gleich drei umfangreiche ägyptische Sammlungen zusammenstellen, die er dem British Museum und dem Louvre verkaufte.³

→ BILD 4



Die Farblithografie *Mode in Which the Young Memnon's Head (Now in the British Museum) Was Removed by G. Belzoni* wurde 1822 als Ergänzung der bereits 1820 erschienenen Reisebeschreibung des Motivgebers Giovanni Battista Belzoni veröffentlicht und zeigt die schier unvorstellbare körperliche Kraft, die trotz der mechanischen Hilfskonstruktion nötig war, um Translokationen voranzutreiben.

Die Bergung und der Transport der Büste Ramses II. stellten Belzoni zunächst jedoch vor eine Herausforderung: Im Juli 1816 bat er den Gouverneur (*Kaschef*) der Stadt Armant um 80 Arbeiter aus Gurna, die ihm bei dem Transport helfen sollten. Obwohl Belzoni mit einem *firman* – einer offiziellen Genehmigung – ausgestattet war und die Arbeiter weit über dem üblichen Tageslohn bezahlen wollte, fanden sich zunächst kaum Männer für diese Aufgabe, weil keiner daran glaubte, dass der Koloss zu bewegen sei.⁴ »Als sie schließlich vom Gegenteil überzeugt wurden, brachen sie in lautes Geschrei aus. Obwohl dies durch ihre eigene Arbeitskraft bewerkstelligt worden war, schrieben sie die Wundertat dem Teufel zu [...]. Mein Verfahren[,] die Büste [wegzuschaffen,] war ein sehr schlichtes, denn die Arbeitsmethoden, derer die Fellachen fähig waren, erschöpften sich darin, ein Seil zu ziehen oder als Gegengewichte auf dem Ende eines Hebels zu sitzen.«⁵ Die von Belzoni beschriebene Fellachen waren in der Regel einfache Bauern, die für ein geringes Entgelt auf Grabungen arbeiteten oder bei der Bergung von Objekten halfen. Sie sind in dem Bild in ihrer typischen Kleidung dargestellt, mit einem kurzen Gewand oder in kurzen Hosen sowie einer Kopfbedeckung.

Das Bild vom Abtransport der Büste, mit der Verlagerung des Objektes und der Verpflanzung in einen anderen Kontext, fügt sich ikonografisch in eine Reihe von Darstellungen ein, die in dieser Zeit häufiger publiziert wurden und oft die Installationen von ägyptischen Großobjekten im Museum behandelten. Die Präsenz dieser Darstellungen in Büchern und der Tagespresse führte die europäische Aneignungspolitik archäologischer Funde der nationalen Öffentlichkeit bildreich vor Augen. Die wichtigste Quelle zu den Ereignissen rund um den Transport Ramses II. stellt der ausführliche Bericht *Narrative of the Operations and Recent Discoveries within the Pyramids, Temples, Tombs, and Excavations, in Egypt and Nubia* aus dem Jahr 1820 von Belzoni dar. In dieser anschaulich geschriebenen Darstellung scheinen die Denkmäler selbst ihre Entfernung aus dem ursprünglichen Kontext zu begrüßen: »Sowohl Rumpf als auch der Thron lagen dicht neben dem Kopf; das Antlitz war himmelwärts gerichtet und schien mich anzulächeln, wie in Vorfreude darauf, nach England gebracht zu werden.«⁶ Der Gedanke an solche Befreiungstaten und die Sicherung der Altertümer für Europa schwang in nahezu jedem Reisebericht und auch in anderen Formen der Berichterstattung im gesamten 19. Jahrhundert mit. Zusätzlich zum Textband erschien bereits im selben Jahr ein Tafelband mit 44 Lithografien. Die Lithografie mit der Büste Ramses II. wurde erst 1822 in einem Ergänzungsband mit fünf weiteren Lithografien veröffentlicht. Es ist das einzige Bild, das zugleich

den Abtransport eines Objektes zeigt und den eigens von Belzoni entwickelten Rollwagen dokumentiert.

Napoleons Ägyptenfeldzug und die von Denon ab 1809 veröffentlichte *Description de l'Égypte* leiteten nicht nur die Geburtsstunde der Ägyptologie ein, sondern beförderten auch das europäische Interesse an der Erschließung der altägyptischen Denkmäler. In den nächsten Jahrzehnten steigerte sich dieses Interesse zu einer regelrechten Jagd nach Antiken, die sich zunächst durch wetteifernde Konsuln und private Sammlungsgier äußerte und schließlich in wissenschaftlichen Expeditionen und der Gründung der Ägyptischen Museen mündete. Die Inbesitznahme von Objekten geschah vor allem in dem Verständnis, dass nur die Europäer die Möglichkeiten und Fähigkeiten besäßen, die Objekte richtig zu deuten, zu entziffern und auszustellen.^A Die Jagd nach Antiken wurde mit der Etablierung der Ägyptologie gerechtfertigt. Im November 1818 nahm das British Museum dann den Koloss als Geschenk von Henry Salt und Johann Ludwig Burckhardt entgegen.

MARIANA JUNG

1 Vgl. Belzoni, *Entdeckungsreisen in Ägypten*, S. 50–54 u. 80 f. ■ 2 Vgl. Garnett, *The Colossal Statue of Ramesses II*, S. 36 f. ■ 3 Vgl. Bierbrier, *Who Was Who in Egyptology*, S. 52 f.; Moser, *Wondrous Curiosities*, S. 94–105 u. 138–141. ■ 4 Vgl. Colla, *Conflicted Antiquities*, S. 35 f. ■ 5 Belzoni, *Entdeckungsreisen in Ägypten*, S. 53. ■ 6 Belzoni, *Entdeckungsreisen in Ägypten*, S. 50.

GIOVANNI BELZONI, *Entdeckungsreisen in Ägypten 1815–1819*. In *den Pyramiden, Tempeln und Gräbern am Nil. Mit einer Geschichte der Ägyptenreisen seit dem 16. Jahrhundert*, Köln 1990.

MORRIS L. BIERBRIER, *Who Was Who in Egyptology*, London 2012.

ELLIOTT COLLA, *Conflicted Antiquities*. *Egyptology, Egyptomania, Egyptian Modernity*, London 2007.

ANNA GARNETT, *The Colossal Statue of Ramesses II*, London 2015.

STEPHANIE MOSER, *Wondrous Curiosities*. *Ancient Egypt at the British Museum*, Chicago 2006.

ANTHOLOGIE

A Turner (1810): *Transnationale Forschung und nationales Prestigedenken*.

Wer hat den Größten?

1910

Durch seinen weißen Kittel aus den Grautönen der Fotografie herausgehoben und noch dazu zentral im Bild posiert der Museumspräparator Gustav Borchert. Neben ihm ragt ein riesiger, bereits präparierter und aufgestellter Knochen bis an den oberen Bildrand. Es ist der versteinerte Oberarmknochen eines Dinosauriers. Dieser befindet sich – damals wie heute – im Museum für Naturkunde Berlin. Ausgegraben wurde er jedoch im Süden der damaligen Kolonie Deutsch-Ostafrika während der sogenannten Tendaguru-Expedition.

→ BILD 16

Nach Meldungen über den Fund riesiger Dinosaurierknochen in der deutschen Kolonie im Jahr 1907 entsandte das Berliner Naturkundemuseum eine Expedition zum Hügel Tendaguru im heutigen Tansania. 1909 bis Anfang 1913 wurden unter der Leitung von zwei deutschen Paläontologen 225 Tonnen Fossilienmaterial ausgegraben und nach Berlin verschifft, darunter auch der abgebildete Knochen des Langhalsdinosauriers *Brachiosaurus brancai*.

Die Grabungen waren vor allem durch private Spenden finanziert. Daher war es für das Berliner Naturkundemuseum wichtig, der Öffentlichkeit möglichst bald Ergebnisse zu präsentieren. Noch während die Expedition im Gange war, wurden die ersten Einzelknochen präpariert, um sie im Lichthof des Museums auszustellen – aber nicht irgendwelche, sondern: die größten. Denn was vermochte den Erfolg der Grabungen besser zu demonstrieren? Nicht erst in der Ausstellung, sondern bereits während der Präparation inszenierte und zementierte das Museum den Faktor Größe als zentrales visuelles Merkmal der Tendaguru-Ausgrabung. Die Präsentation von Grabungserfolgen in der Reichshauptstadt konnte an die Ausstellung der aufsehenerregenden Pergamonfunde anknüpfen: 1880 waren die ersten Stücke des Gigantomachiereliefs direkt nach Berlin geschickt worden, um in der Rotunde des Alten Museums bewundert werden zu können. Die Initiatoren und Unterstützer der Tendaguru-Expedition reihten in Festreden die paläontologischen Funde in die Serie solcher spektakulären archäologischen Ausgrabungen ein – zu einem Zeitpunkt als auch hier die finanziellen Mittel für eine Fortsetzung der Grabungen fehlten und erneut generöse Geldgeber mobilisiert werden mussten.¹

→ BILD 39

Für die Aufnahme posierte Borchert neben dem senkrecht aufgestellten Fundstück. Die Gegenüberstellung von Mensch beziehungsweise vornehmlich Mann und



27

Dieses Schwarz-Weiß-Porträt, das den Museumspräparator Gustav Borchert bei der Arbeit zeigt, entstand um 1910 und wurde als Fotografie wie auch als Zeichnung in mehreren zeitgenössischen Presseberichten über die Tendaguru-Expedition abgedruckt, die das Berliner Naturkundemuseum 1909–1913 in die damaligen Kolonie Deutsch-Ostafrika entsandte.

Knochen ist bis heute ein beliebtes Motiv, um Größendimensionen zu veranschaulichen. Bei Ausgrabungen wurden damals häufig Arbeiter direkt vor Ort neben den Objekten platziert, um die Größenverhältnisse festzuhalten. Anders als in solchen fotografischen Dokumenten der Feldarbeit ließen sich Wissenschaftler und selbst ernannte Fossilienjäger gern in Arbeitskleidung, im staubigen Gelände liegend, mit triumphaler Geste zusammen mit *ihren* Fundstücken ablichten. Solche Posen schlossen unmittelbar an die Ikonografie des charismatischen Großwild- oder Schatzjägers an, der sich neben erbeuteten Dingen in Stellung brachte. Der Museumsraum → BILD 26 lieferte eine weitere Gelegenheit, um das Nebeneinander von Mann und Knochen ins Bild zu setzen: Die Aufnahme aus der Werkstatt zeigt den Präparator mit ernster Miene neben dem fertig bearbeiteten und aufgestellten, also bereits museal fixierten Objekt. Hierbei ging es sicherlich ebenfalls um die Verbindung von »big bones and virility«². Gleichzeitig ist die Monumentalität des Knochens hier jedoch qua Person und Arbeitsumfeld direkt mit dem institutionellen Kontext des Museums verknüpft. Auf diese Weise konnte die Größe der Knochen unmittelbar mit der Großartigkeit der besitzenden Institution assoziiert werden. In der Tat versprach sich das Berliner Museum von der Expedition, »den gewaltigen Vorsprung, den die grossen Museen des Auslandes mit ihren imponierenden Schaustücken besitzen, mit einem Schlage einzuholen«.³ Dabei ging es zuallererst um die Frage: Wer hat den Größten? Die Aufnahme zeigt beispielhaft, wie das Berliner Haus seine herausragendsten Fundstücke inszenierte, um die reich bestückten US-amerikanischen Museen, die im internationalen Wettbewerb um spektakuläre Fossilien bislang vorn lagen, zu übertrumpfen. Größe war damit nicht nur ein Argument, um Publikum ins Museum zu locken. Sie wurde zum Ausdruck von Konkurrenz – einer Konkurrenz zwischen Museumsobjekten, Institutionen und Nationen.^A

Das Motiv von Borchert und dem Knochen war auch eines der ersten, das – mehrfach – in der zeitgenössischen Berichterstattung über die Expedition abgedruckt wurde.⁴ Auf dem Bild ist die Präparation des großen Knochens gerade vollendet und die koloniale Sammlungstrophäe damit dem europäischen Museum einverleibt, wie es im Reisebericht des Expeditionsleiters Edwin Hennig von 1912 heißt. Die museumseigene Arbeit am Objekt wird durch die Fotografie gezielt in Szene gesetzt: Ein Tisch und eine fahrbare Ablage, auf denen steinerne Knochenfragmente angehäuft sind, umstellen den Präparator. Er hält ein Werkzeug in der entspannten rechten Hand. Am vollbrachten Werk sind die Bruchstellen noch gut sichtbar. Diese Inszenierung eines Arbeitsplatzes, an dem die »Ausbeute« einer kolonialen Expedi-

tion bearbeitet wird, veranschaulicht das Vermögen des Naturkundemuseums, Naturdinge durch präparatorische und wissenschaftliche Bearbeitung in Sammlungs-, Forschungs- und Schauobjekte zu verwandeln und so Bedeutung zu generieren.

Die ersten präparierten Tendaguru-Knochen und ihre Bilder waren somit in vielfältige Objektpolitiken eingeschrieben – bei dem fotografischen Blick ging es um die Dokumentation musealer Arbeit wie auch darum, durch den Einblick in diese Szene die »Großtaten deutscher Wissenschaft« in den Kolonien vor Augen zu führen und das Museum als Ort der Wertschöpfung auszuweisen. Denn die Aufnahme vermittelt die Vorstellung, dass »Natur« erst durch die Institution in Kulturdinge umgewandelt wird. Dabei ging es nicht nur um deren »ideellen Wert«⁵, sondern auch um symbolisches und ökonomisches Kapital – um die Vormachtstellung des Berliner Museums wie auch die weitere Finanzierung der Expedition.

Ab dem Moment jedoch, als im Herbst 1937 das komplette Skelett des *Brachiosaurus brancai* im Lichthof aufgestellt wurde, büßten die ausgestellten Einzelknochen im Museum und in den Medien ihren ikonischen Status ein. Hatten sie in den Jahren 1910 bis 1937 eine herausragende Bedeutung gehabt, indem sie als Pars pro Toto die gesamten Grabungsfunde vom Tendaguru und den buchstäblich großen Erfolg der Expedition repräsentierten, machte ihnen von nun an die Größe des aufgestellten Gesamtskeletts selbst Konkurrenz.

MAREIKE VENNEN

1 Hansemann: »Rede vom 14. 2. 1911«. ■ 2 Mitchell, *The Last Dinosaur Book*, S. 150. ■ 3 »Aufruf für weitere Fortsetzung der Tendaguru-Expedition«. ■ 4 Zum Beispiel Janensch, »Erster Bericht über die Tendaguru-Expedition«. ■ 5 Hansemann: »Rede vom 14. 2. 1911«.

»Aufruf für weitere Fortsetzung der Tendaguru-Expedition«, in: Museum für Naturkunde, HBSB, Pal. Mus. S II, Tendaguru-Expedition 10.1, Blatt 2.

DAVID VON HANSEMAN: »Rede vom 14. 2. 1911«, in: Museum für Naturkunde, HBSB, Pal. Mus. S II, Tendaguru-Expedition 10.4, Bl. 4.

EDWIN HENNING, *Am Tendaguru. Leben und Wirken einer deutschen Forschungs-Expedition zur Ausgrabung vorweltlicher Riesensaurier in Deutsch-Ostafrika*, Stuttgart 1912.

WERNER JANENSCH, »Erster Bericht über die Tendaguru-Expedition«, in: *Sitzungsberichte der Gesellschaft Naturforschender Freunde zu Berlin* 6 (1909), S. 2, in: Museum für Naturkunde, HBSB, Pal. Mus. S II, Tendaguru-Expedition, Materialien aus der Sammlungsbearbeitung.

WILLIAM J. THOMAS MITCHELL, *The Last Dinosaur Book*, Chicago, London 1998.

ANTHOLOGIE

A Roth (1903): Die »Benin-Bronzen« im kolonialen Konkurrenzkampf Europas.

Deutscher Demokratischer Pergamonaltar

1959

Die hellblaue Briefmarke bildet eine Schwarz-Weiß-Fotografie aus dem Saal mit dem monumentalen Zeusaltar im Pergamonmuseum ab. Von der originalen Altararchitektur ist nur die Eingangsseite mit der großen Freitreppe rekonstruiert. An den übrigen drei Saalwänden sind die spektakulären Reliefplatten angebracht. Unter der Fotografie prangt in schwarzen Großbuchstaben der Staatename »Deutsche Demokratische Republik«. Die Deutsche Post gab die Marke anlässlich der Rückkehr der Friesplatten nach über einem Jahrzehnt der Abwesenheit heraus.

Ursprünglich stand der Pergamonaltar in der Stadt Bergama auf dem Gebiet der heutigen Türkei, wo er bis heute fehlt. Deutschen Archäologen gelang es während der von 1878 bis 1886 andauernden Grabungen durch eine bei der osmanischen Regierung in Konstantinopel erkaufte Erlaubnis, den Abtransport der wertvollen Reliefs nach Berlin zu erwirken. Als 1941 dann der Luftkrieg die Museumsinsel bedrohte, wurden die Platten in einem Flakturm am Berliner Zoo gesichert. Nach Kriegsende traf dort die sowjetische Trophäenkommission ein. Sie war von Josef Stalin (1878–1953) beauftragt, in Deutschland Kompensationen für sowjetische Kulturgutverluste zusammenzutragen,^A die durch den nationalsozialistischen Kunstraub verursacht worden waren. Ein erster Eisenbahntransport mit beschlagnahmten Kunstwerken, darunter die Pergamonreliefs, verließ Berlin im September 1945 Richtung UdSSR. Weitere Zugladungen folgten. Aber schon 1946 wurde in sowjetischen Museen Geheimhaltung über die Kunstsammlungen aus Deutschland angeordnet und die große Trophäenschau blieb aus.¹

Rund 10 Jahre später verlief durch Berlin eine Grenze, aber noch keine Mauer. Die Systemkonkurrenz zwischen Ost und West, zwischen der Sowjetunion und den ehemaligen Westalliierten, kristallisierte sich in der geteilten Stadt: Ost- und Westberlin gerieten zu Schaufenstern der beiden politischen Systeme. Die Rivalität erfasste zahlreiche Facetten des staatlichen Handelns, so auch die Museumslandschaft und die Frage nach der Rückführung von im Krieg abtransportiertem Museumsgut. In den Jahren 1954/55 gelangten sowohl die DDR als auch die BRD zu staatlicher Souveränität und wurden jeweils in die entgegengesetzten Bündnisse der NATO und des Warschauer Pakts integriert. Im Zuge dieser politischen und militärischen Stärkung wurden auf beiden Seiten auch Kunstwerke restituiert: 1955 gab die Sowjetunion die

→ BILD 55



Zwischen 1958 und dem Jahresende 1959 gab die Deutsche Post der DDR die Briefmarkenserie *Von der Sowjetunion zurückgeführte antike Kunstschatze* aus, gestaltet von Klaus Wittkugel (1910–1985). Die Marke hatte mit 25 Pfennig den höchsten Wert in der Serie, wurde jedoch in einer vergleichsweise geringen Auflage von 1,1 Millionen Stück gedruckt. Das Motiv ist eine Abbildung des Pergamonaltars – und zeigt damit ein Kulturgut, das mehr als einmal entwendet wurde.

hochwertige Kunstsammlung der Dresdner Gemäldegalerie an die DDR zurück. Bevor die Sammlung nach Dresden ging, war sie für kurze Zeit in der frisch sanierten Nationalgalerie auf der Berliner Museumsinsel zu sehen. Dorthin pilgerten Neugierige aus ganz Berlin und ganz Deutschland – Ost wie West. Dieses gesamtdeutsche Publikum wurde für eine propagandistische Inszenierung genutzt: Man bemühte ein Narrativ der »Freundschaftstat« und überspielte die sowjetische Beutenehme. Dazu gehörte auch die Produktion einer Briefmarkenserie mit dem Titel *Von der UdSSR gerettete und zurückgeführte Kunstschätze der Dresdner Gemäldegalerie*. Abgebildet wurden Gemälde von Alten Meistern wie Albrecht Dürer, Rembrandt, Peter Paul Rubens oder Tizian – und die *Sixtinische Madonna* von Raffael. Die Serie war ein Erfolg: Sie wurde zweimal, 1957 und 1959, mit erhöhter Auflage erweitert. Mit einer solchen Serie konnte der Staat, der schließlich ein Monopol auf die Briefmarkenproduktion hat, die kulturelle Aufwertung der eigenen Museumslandschaft feiern. Auf dem Postweg zirkulierten die kleinen Bildzeichen – beiläufig und doch omnipräsent – im In- und Ausland.

→ BILD 33

Nach der sozialistisch gefärbten Rückgabeausstellung bemühte sich auch Westberlin darum, museal aufzutumpfen. 1956 wurde eine große Rembrandt-Ausstellung realisiert und eine Berliner Museumsikone von Weltrang, die Büste der Nofretete, kam in das Museum im Stadtteil Dahlem. Nun war die museumspolitische Rivalität entfacht. Im Osten drängte man auf weitere Rückgaben aus der Sowjetunion, um die Schiefelage aufzufangen. Aus dem Kulturministerium der DDR ist folgende Notiz überliefert: »Gelänge es uns, den Pergamon-Altar, der wohl als das bedeutendste Museumsgut schlechthin bezeichnet werden darf, wieder in Berlin aufzustellen, so wäre damit der gefährlichen Dahlemer Museumspolitik wohl der wirksamste Schlag widersetzt.«² Doch »das bedeutendste Museumsgut« verblieb noch zwei weitere Jahre in der UdSSR: Die dortige Regierung hoffte auf einen Austausch von geraubtem Kulturgut. Da jedoch der größte Teil der russischen Werke bereits durch die sowjetische Trophäenkommission 1945 gefunden und mitgenommen worden war, konnte es zu den gewünschten gegenseitigen Rückgaben nicht kommen. Während dieser diplomatischen Komplikationen im Osten konnte Westberlin weitere Rückgaben in Empfang nehmen.³

→ BILD 74

Zur Übergabe großer Teile der ehemaligen Berliner Bestände an die DDR, darunter die Pergamonfriese, kam es schließlich 1958. Der sowjetische Regierungschef, Nikita Chruschtschow (1894–1971), hatte dies persönlich als von »großer politischer Bedeutung« bezeichnet. Eine deutsche Delegation nahm die Objekte in Moskau,

Leningrad [St. Petersburg] und Kiew entgegen. Militärisch gesichert nahmen die Sammlungen den Schienenweg zurück nach Berlin. Nach einer vorläufigen Ausstellung in der Nationalgalerie wurde am 4. Oktober 1959 – pünktlich zum zehnten Jahrestag der Gründung der DDR – die neu gestaltete Dauerausstellung im Pergamonmuseum feierlich eröffnet. Wie schon 1955 propagierten die »sozialistischen Bruderländer« eine selbstlose Rettung und vorübergehende Verwahrung der »Kunstschätze« durch die Rote Armee^{4, B}

Die neue kulturelle Strahlkraft Ostberlins wurde nun abermals durch eine Briefmarkenserie beworben. Die Wertmarken für fünf, zehn und zwanzig Pfennig tragen Köpfe von altgriechischen und -ägyptischen Figuren, darunter auch das expressive Gesicht eines Giganten aus dem Pergamonfries. Mit der Serie *Von der Sowjetunion zurückgeführte antike Kunstschätze*, die zwischen 1958 und 1959 erschien, machte die DDR ihre kulturelle Konkurrenzfähigkeit mit dem Westen publik. Mit ihren 5,4 mal 3,2 Zentimetern kann die Pergamon-Marke selbst schon monumental genannt werden. »Das bedeutendste Museumsgut« nahm schließlich seinen Platz auf der Museumsinsel ein und verlieh der sozialistischen Seite der geteilten Stadt die erhoffte kulturelle Autorität. Die Deutsche Post wollte diesen Stolz Ostberlins auch im Westen streuen.

CAROLINE KÜHNE

¹ Schade, »Kriegsbeute oder »Weltschätze der Kunst, der Menschheit bewahrt?«, S. 201–213.

■ ² Brief von Heese an Abusch, 9. 8. 1956, zitiert nach Winter, »Zwillingsmuseen« im geteilten Berlin, S. 199. ■ ³ Winter, »Zwillingsmuseen« im geteilten Berlin, S. 196–203. ■ ⁴ Schade, »Kriegsbeute oder »Weltschätze der Kunst, der Menschheit bewahrt?«, S. 227–236.

HANS-JÜRGEN KÖPPEL, *Politik auf Briefmarken. 130 Jahre Propaganda auf Postwertzeichen*, Düsseldorf 1971.

MARTIN OHLSBERG, *Schätze der Weltkultur von der Sowjetunion gerettet* (Ausst.-Kat. Ostberlin, Staatliche Museen zu Berlin), Ostberlin 1958.

ELISABETH ROHDE, *Pergamon. Burgberg und Altar*, Ostberlin 1961.

GÜNTER SCHADE, »Kriegsbeute oder »Weltschätze der Kunst, der Menschheit bewahrt? Die Beschlagnahmung deutscher Kulturgüter durch die Sowjetunion am Ende des Zweiten Weltkriegs und ihre teilweise Rückkehr zwischen 1955 und 1958«, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* 41, Berlin 2004, S. 199–258.

PETRA WINTER, »Zwillingsmuseen« im geteilten Berlin. *Zur Nachkriegsgeschichte der Staatlichen Museen zu Berlin 1945 bis 1958*, Berlin 2008.

ANTHOLOGIE

- A Grabar u. a. (1943): »Potenzielle Äquivalente« als Kompensation kultureller Verluste. ■
 B Artamonow (1960): Rückführungen von Kunstwerken als Instrument im Kalten Krieg.

Über Beute, Bilder und Verborgenes

MATTHES & SEITZ BERLIN (MSB) Was der Bildatlas (und im Übrigen auch die parallel erscheinende Anthologie zum gleichen Thema) zeigt, ist, dass Fragen nach dem Umgang mit entwendeten, geraubten und genommenen Kulturgütern ganz und gar nicht neu sind – wie kommt es, dass wir bisher keine Antwort darauf gefunden haben?

ROBERT SKWIRBLIES (RS) Womöglich, weil es keine ganz einfache Antwort gibt, sondern vielerlei Gründe. Zum einen wurden Wegnahmen und Entwendungen schlicht vertuscht, aber auch sprichwörtlich ins rechte Licht gerückt: als Trophäen erfolgreicher Feldzüge, die den Siegern ohnehin zustünden, aber auch als Schutzmaßnahmen, wo es also darum ging, Objekte vermeintlich vor Verfall zu schützen. Die Beraubten bzw. Besiegten hatten dabei selten das letzte Wort, die Geschichte schreiben meist die Sieger. Zum anderen kann man Schuld und Unschuld auch manchmal nicht so einfach zuweisen – Dinge, Objekte, Gegenstände wechseln mehrfach ihren Besitzer, die Bedeutungen wandeln sich, es gibt Grauzonen des Legalen, des gerade noch Machbaren, dessen, was irgendwie noch akzeptabel scheint. Gerade in der Anthologie sehen wir anhand juristischer Texte bereits in der Antike, dass der Versuch, den Tatbestand Kulturgutraub dingfest zu machen, nur sehr selten von Erfolg gekrönt ist.

BÉNÉDICTE SAVOY (BS) Ich möchte ganz kurz auch noch hinzufügen, dass wir nicht die Ersten sind, die eine Antwort zu finden versuchen. In der Weltgeschichte hat es immer wieder Momente gegeben, in denen diese Debatte sehr laut und sehr intensiv geführt wurde. Eine erste große Debatte findet etwa um 1815 statt, als Napoleon gezwungen ist, Rückgaben an andere europäische Staaten zu machen. Damals haben viel rezipierte Leute – Goethe, Schiller, die Brüder Grimm, aber auch französische Intellektuelle, etwa Stendhal – sich dazu geäußert. Es ist also über die Frage schon viel nachgedacht worden, aber das Gesagte ist in Vergessenheit geraten, sodass der Eindruck entsteht, wir müssten bei null anfangen.

MSB Wer sind die Protagonisten der Entwendungen?

ISABELLE DOLEZALEK (ID) Wahrscheinlich denken die meisten zuallererst an große Feldherren, es gibt aber auch ganz andere Protagonisten, unscheinbarere Persönlichkeiten, an die wir erst mal nicht denken. Mich interessiert zum Beispiel besonders Bischof Konrad von Krosigk, der 1204 maßgeblich an der Plünderung Konstantinopels beteiligt war. Spannend daran ist, dass diese Plünderung im mittelalterlichen Verständnis zwar eigentlich durch und durch legal war, der Papst sie in diesem speziellen Fall jedoch verboten hatte. Bischof Konrad von Krosigk brachte nun also massenhaft Reliquien aus Byzanz und auch Gold, Silber, Seidenstoffe mit nach Halberstadt, wo sein Bischofssitz war. Was man dann in den erhaltenen Schriftquellen findet, sind ziemlich eindeutige Hinweise darauf, dass von Krosigk wohl sein Leben lang ein schlechtes Gewissen hatte wegen dieser Entwendungen. Das ist das Spannungsfeld, in dem wir uns hier befinden und das sowohl Anthologie als auch Bildatlas ausleuchten: Wir bewegen uns in dieser Frage ständig zwischen Recht und Unrecht, Triumph und schlechtem Gewissen. Und zwar in ganz unterschiedlichen Kontexten.

BS Die Arbeit hat uns gezeigt, dass die Protagonisten einerseits die »Entwender« selbst sind – und im Grunde auch die »Entwendeten«, denn auch die Objekte selbst sind Protagonisten –, und andererseits diejenigen, die sich als Opfer fühlen, denen etwas genommen wurde. Das wäre sozusagen der erste Kreis. Es kommt aber ein weiterer Kreis an Menschen, Frauen und Männer, hinzu: nämlich all jene, die diese Entwendungen inszenieren, die sie also zeichnen, fotografieren, Filme daraus und darüber machen und also ganz allgemein Bilder davon in die Welt setzen. Sie tragen dazu bei, dass diese Bilder in unser kollektives Gedächtnis Eingang gefunden haben. Das wären also die sekundären Protagonisten – unter ihnen zum Teil sehr berühmte Künstler, die es sich zur Aufgabe machten, genau das darzustellen, zum Beispiel Andrea Mantegna, der berühmte Renaissancekünstler, der einen Triumphzug mit vielen Antiken gemalt hat.

MSB Wie seid ihr in der Zusammenstellung der Bilder vorgegangen?

MERTEN LAGATZ (ML) Dafür muss ich ein wenig ausholen: Die Idee des Bildatlas war es, unsere eigene Arbeitsweise sichtbar zu machen. Wir haben die Verbringung von Kulturgütern, dieses Neueinsortieren von Objekten, das Inszenieren dieser Vor-

gänge immer als einen Prozess aufgefasst. Daher ging es zuerst darum, die konkreten Momente in diesem Prozess zu identifizieren und sie in Aktionen zu übersetzen – daraus entstanden die Kapitel im Bildatlas: nehmen/transportieren; ankommen/aneignen; tauschen/handeln; fehlen/gedenken; protestieren/fordern und zurückgeben/wiederankommen. Wir beginnen also mit Momenten des Entdeckens, daran schließen sich konkrete Momente des Nehmens an, wir folgen diesem Weg der Objekte weiter zu ihren neuen Ankunftsorten, sehen uns an, wie sie dort verortet und wie sie für unterschiedliche Bilder inszeniert wurden. Und wie dann Forderungen an diese Objekte gestellt werden, wie Orte, an denen die Objekte nicht mehr sind, bildlich festgehalten werden und wie schließlich manche Objekte eine weitere Reise antreten – manchmal zurück an ihren Ursprungsort, manchmal aber auch an einen gänzlich neuen Ort, wo eine weitere Aneignung stattfindet.

SIMON LINDNER (SL) Ich will auch noch kurz ergänzen, wie wir gesammelt haben, wie wir die Bilder überhaupt gefunden haben. Das war nämlich ein wirklich kollektiver Großaufwand. Im Rahmen des Forschungsprojekts gab es ja Seminare zu dem Thema, und gemeinsam mit den Studierenden sind wir regelrecht auf die Suche gegangen. Denn diese Bilder gibt es einerseits in einschlägigen Publikationen zu Kunstraub, es gibt sie aber auch ganz verstreut in der Kunstgeschichte, ohne dass sie schon mit dem Begriff der »Beute« etikettiert sind. Und, wie es beim Sammeln eben so ist, wenn man die Augen – und Ohren – erst einmal öffnet, dann findet man immer mehr und immer mehr. Einiges entsteht gerade auch erst, und es ist interessant zu sehen, dass die Gattung »Ikonografie von Beute« eben nicht nur eine sehr lange Geschichte hat, also weit zurückreicht, sondern uns wohl auch noch in Zukunft beschäftigen wird.

MSB Und in der Auswahl der Quellen für die Anthologie?

RS Zum Teil war das ähnlich wie bei den Bildern eine aktive Suche – und auch hier gab es, wie bei den Bildern, Zufallsfunde, weil man etwas, was man zuvor schon gelesen hatte, nun plötzlich mit anderen Augen gesehen hat. Es gibt natürlich ein paar Klassiker zu dem Thema, aber letztendlich handelt es sich bei unserer Auswahl nicht um ein Best-of, sondern um eine ganz gemischte Auswahl von Gattungen und auch durch die Zeiten – die jedoch ein sehr konsistentes Bild ergeben. Das gilt im Übrigen auch für den Bildband: Diese beiden Bücher sind in ihrer Zusammenschau kompo-

niert, aber nicht konstruiert. Am Ende mussten wir auch viel außen vor lassen, die Auswahl besteht nun in beiden Bänden also aus den Bildern und Texten, von denen wir alle überzeugt waren, dass wir sie zeigen müssen.

ID Uns war auch Vielfalt sehr wichtig, dass es also unterschiedliche Gattungen sind – etwa Rechtstexte, Gedichte, Plädoyers beziehungsweise Zeichnungen, Stiche, Fotos und auch Filme –, dass aber auch möglichst viele Perspektiven beleuchtet werden, nämlich sowohl die Sichtweisen derjenigen, die Verluste erlitten haben, als auch von jenen, die triumphieren. Wichtig war uns darüber hinaus in der Anthologie die Balance zwischen Schlüsseltexten, die sich ganz konkret auf bekannte Objekte beziehen – die *Sixtinische Madonna* etwa –, und allgemeineren Texten, die das Phänomen des Kunstraubs beleuchten. Was ich in Bezug auf die Bilder auch noch ergänzen möchte, sind Schwierigkeiten in der Suche, die sich daraus ergeben haben, dass wir von einem Bildkonzept der europäischen Moderne ausgingen, also einer sehr konkreten Vorstellung davon, was überhaupt ein Bild ist. Dadurch ist es uns dann sehr schwergefallen, Bilder etwa aus dem Mittelalter zu finden, die Beutenahmen zeigen, genauso wie aus anderen Kulturen. Positiv formuliert: Es ist aus unserer Sicht hier noch viel zu tun.

BS Dass wir die Texte und Bilder gefunden haben, liegt auch daran, dass es für viele von uns wirklich schon seit langer Zeit ein Forschungsthema ist, das uns auch weiterhin begleiten wird.

MSB Welche Bilder haben es nicht in den Bildatlas geschafft?

PHILIPPA SISIS (PS) Ich freue mich sehr über diese Fragen, denn jenseits der Beschreibung unseres Recherche- und Organisationsprozesses, den Merten schon kurz dargelegt hat, muss auf jeden Fall noch einmal die wahnsinnig umfangreiche Sammlung zur Sprache gebracht werden, die wir zusammengetragen haben. Die knapp 90 Bilder, die wir schlussendlich ausgewählt haben, sind nur die Spitze des Eisberges unserer Sammlung – und diese Sammlung ist wiederum nur die Spitze der überhaupt verfügbaren Bilder. Weil wir uns etwa auch gegen Bilder entschieden haben, die Translokationen zwar thematisieren, sie aber nicht direkt zeigen. Auch wissen wir von Objekten, die bewegt wurden, von deren Bewegung wir aber keine Bilder haben. Außen vor geblieben sind außerdem auch Bilder, die noch schwerer zu lesen waren, es gibt Bilder, die wirklich für sich nach einem ganzen Buch verlangen

würden, um die Komplexität des Dargestellten zu erläutern. Und es gibt auch Bilder, die so sehr unsere Sehgewohnheiten unterlaufen, dass wir sie schlussendlich nicht mit aufgenommen haben. Ich kann nur sagen, dass wirklich jedes Bild, das es nicht in den Bildatlas geschafft hat, uns eine Träne gekostet hat.

MSB Gibt es Erkenntnisse, die euch während der Sichtung der Quellen besonders überrascht haben?

LUCA FREPOLI (LF) Ich hatte im Vorfeld in heutigen Zeitungsartikeln zur Debatte über die Restitution von Objekten aus großen europäischen Sammlungen, also etwa dem British Museum, öfter Argumente gelesen, die den vermeintlich universalen Charakter der Museen gegen den als nationalistisch bezeichneten Anspruch derjenigen in Stellung brachten, die eine Rückgabe forderten. Bei der Arbeit für den Textband bin ich dann sehr überrascht auf Quellen gestoßen, in denen bereits im 19. Jahrhundert Intellektuelle aus damals peripheren Staaten, etwa Ägypten, diese Gegenüberstellung ganz wunderbar entkräften, indem sie zeigen, dass auch die Museen und Sammlungen in einer Art Standortwettbewerb konkurrieren.

BS Das ist gut, dass du das sagst! Es ist sicher eine zentrale Erkenntnis, die wir vielleicht schon ahnten, aber nun sehr stark bestätigt sehen: dass Museen in unseren europäischen Großstädten zwar so tun, als wären sie international und ein Tor zur Welt – was sie sicher auch sind –, ihre Entstehung aber stark verknüpft ist mit einer nationalen Konkurrenz, etwa zwischen Berlin und London, zwischen London und Paris, zwischen Paris und Rom. Diese Konkurrenz hat eine große Rolle gespielt – und tut es wohl nach wie vor. Und gleichzeitig merkt man wirklich, dass sich die Argumente eigentlich seit der Antike wiederholen: Bei Cicero etwa handeln ganze Passagen davon, wie ein Räuber erzählt, er habe ja tatsächlich alles gekauft, erworben. Der Rechtsanwalt Cicero muss dann dagegenhalten, dass, wenn jemand unter Ausübung von Druck zum Verkauf gedrängt werde, es sich eben nicht um einen freien Verkauf handeln kann. Da unterscheiden sich die Argumente nicht von jenen im 20. Jahrhundert.

PS Ein Moment, das wir in der Auseinandersetzung mit den Bildern gesehen haben, ist, dass etwa der antike Triumphzug, der ganz stark formal reglementiert war, maßgeblich auch spätere Bilder geprägt hat. Und zwar nicht nur die Darstellungen der Entwendungen, sondern auch Bilder von Rückgaben! Das Triumphmotiv scheint

überaus eng mit Beute verknüpft zu sein – und das eben sowohl im Moment ihrer Entwendung als auch bei ihrer Rückgabe, Rückkehr oder Rücknahme.

MSB Eine abschließenden Frage: Wie politisch ist die Kunstgeschichte? Wie politisch soll sie sein?

ML Eigentlich müsste man fragen: Ist Wissenschaft jemals unpolitisch?! Denn Wissenschaft ist immer situiert, findet in einer Gesellschaft statt und ist mit der Politik dieser Gesellschaft verknüpft. Insofern ist Kunstgeschichte und Wissenschaft immer politisch, kann es gar nicht nicht sein.

PS Ich würde vor allem auch ergänzen, dass die Fragen, die wir uns stellen, auf jeden Fall aus einer bestimmten politischen Richtung kommen, dass es unsere Arbeitsweise und unsere Antworten aber nicht tun. Was wir versuchen, ist, hinter die Inszenierung zu blicken und dem Publikum und den Leserinnen und Lesern etwas in die Hand zu geben, um auch weiterhin hinter Bild- und Textinszenierungen zu blicken. Das ist ein ganz wichtiger Punkt, den wir vermitteln wollen: dass es mehrere, komplexe Wahrheiten hinter Bildern und in Texten gibt, die man offenlegen kann und muss.

RS Wir sind natürlich auch in der Hinsicht politisch, als dass wir es nicht nicht sein können, wie Merten schon gesagt hat. Wenn sich etwa manche deutsche Kunsthistoriker nach 1945 vorrangig und fast exzessiv zum Beispiel mit gotischer Skulptur beschäftigt haben, dann sagt das natürlich auch etwas aus, nämlich womit sie sich offenbar nicht beschäftigen wollten. Als universitäre Forscherinnen und Forscher sind wir aber vielleicht insofern objektiver, als dass wir weder Institutionen angehören, die etwas haben, was sie nicht zurückgeben wollen, noch Teil von Initiativen sind, die etwas nicht haben und daher zurückfordern wollen. Den Objekten selbst stehen wir erst mal neutral gegenüber.

Die Herausgeber*innen

BÉNÉDICTE SAVOY lehrt Kunstgeschichte an der TU Berlin und am Collège de France in Paris. Ihre Forschungsinteressen sind Kunst und Kulturtransfer in Europa, Museumsgeschichte sowie Kunstraub und Beutekunst.

ISABELLE DOLEZALEK ist Kunsthistorikerin mit einem Schwerpunkt in der Kunst des Mittelalters. Seit 2019 forscht und lehrt sie an der Universität Greifswald. Sie ist assoziiertes Mitglied des Forschungsclusters *translocations*.

MERTEN LAGATZ studierte Kunstwissenschaft, Theaterwissenschaften und Neuere deutsche Literatur. Er koordinierte zwischen 2017 und 2020 den Forschungscluster *translocations* und arbeitet an der TU Berlin zu Cultural Activism, queeren Kollektiven und den Künsten im Jetzt.

PHILIPPA SISIS studierte Geschichte und Kunstgeschichte in Berlin und Paris. Sie promovierte über das SchriftBild von Renaissance-Manuskripten. Seit 2019 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungscluster *translocations*.

ROBERT SKWIRBLIES ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Fachbereich Kunstgeschichte der Moderne der TU Berlin und forscht zu Kunsthandel, Sammlungs- und Museumsgeschichte im 18. und 19. Jahrhundert. Er ist Postdoc-Fellow im Forschungscluster *translocations*.

LUCA FREPOLI und **SIMON LINDNER** sind studentische Mitarbeiter des Forschungsclusters *translocations*, aus dem Bildatlas und Anthologie hervorgehen.

Impressum

- BILD 15** Belzoni, Abdruck mit freundlicher Genehmigung durch General Collection, Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University.
BILD 27 Großer Knochen, Abdruck mit freundlicher Genehmigung durch historische Bild- und Schriftgutsammlung, Museum für Naturkunde Berlin, Signatur: MfN, HBSB, Pal. Mus. B III 65, Museum für Naturkunde, Berlin.
BILD 35 Sonderbriefmarke »Zeusaltar« der Deutschen Post (DDR), MiNr. 745, 1959, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020.

Erste Auflage Berlin 2021

Copyright © 2021
MSB Matthes & Seitz Berlin Verlagsgesellschaft mbH
Göhrener Str. 7 | 10437 Berlin
info@matthes-seitz-berlin.de
Alle Rechte vorbehalten.

SATZ UND GESTALTUNG: Pauline Altmann, Berlin
DRUCK UND BINDUNG: Laserline
Bestellnummer: 95.659
www.matthes-seitz-berlin.de

Gemeinsam mit dem Bildatlas erscheint bei Matthes & Seitz Berlin auch eine Anthologie von Textdokumenten zu Kunstraub und Kulturgut, die aus demselben Forschungsprojekt hervorgegangen ist.

Isabelle Dolezalek, Bénédicte Savoy, Robert Skwirblies
Beute – Eine Anthologie zu Kunstraub und Kulturerbe

Erscheint am 21. 5. 2021
ca. 500 Seiten, gebunden
ca. € 38 (D) / € 39,10 (A)
ISBN 978-3-7518-0312-0



MERTEN LAGATZ, BÉNÉDICTE SAVOY, PHILIPPA SISSIS

Beute – Ein Bildatlas zu Kunstraub und Kulturerbe

- Eine der wichtigsten aktuellen Debatten – erzählt in Bildern ▪
- Restitution als Menschheitsaufgabe und -verpflichtung ▪
- Eine Geschichte der Welt in Objekten – erworben, erbeutet, zurückgegeben ▪



Kontakt:

vertrieb@matthes-seitz-berlin.de
presse@matthes-seitz-berlin.de
lesungen@matthes-seitz-berlin.de

Erscheint am 21. 5. 2021

ca. 400 Seiten, in Leinen
gebunden und mit zahlreichen
farbigen Abbildungen
ca. € 38 (D) / € 39,10 (A)
ISBN 978-3-7518-0311-3



Im Zentrum dieses prächtigen Bildatlas steht die Ikonografie von »Beutenahmen« und »Entwendungen«, »Beschlagnahmungen«, »Zwangsgaben« oder schlicht und einfach: Raubgütern. Erzählt wird Weltgeschichte hier im Spiegel der wechselhaften Eigentumsverhältnisse, in denen sie sich befanden, und der Besitzansprüche, die an sie gestellt werden. Diese den Gegenständen eingeschriebenen Beziehungen sind bis heute geprägt von Macht- und Überlegenheitsansprüchen. Der Bildatlas enthüllt diese Geschichte und zeigt, dass über alle Zeiten hinweg Darstellungen solcher Entwendungen zirkuliert haben. In ihrer Zusammenschau, die einen weiten historischen Bogen spannt, wird ein System sichtbar, von dem Museumssammlungen und -bestände im Globalen Norden profitiert haben und das dieser Band mutig ins Bewusstsein holt.

 Matthes & Seitz Berlin

Abonnieren Sie unsere Newsletter:
www.matthes-seitz-berlin.de/newsletter.html

Folgen Sie uns auf

