

Bénédicte Savoy

Modisch altmodisch
Über »alte neue
Formen des Wissens«
in und über Museen
und den Spaß daran



Freunde der Preußischen
Schlösser und Gärten

Modisch altmodisch
Über »alte neue
Formen des Wissens«
in und über Museen
und den Spaß daran

Jahresvortrag von
Bénédicte Savoy
am 13. Juni 2021

Herausgeber
Freunde der Preußischen
Schlösser und Gärten e.V.



Freunde der Preußischen
Schlösser und Gärten

Grußwort

Meine Damen und Herren,
verehrte Frau Savoy,
lieber Herr Vogtherr,

Gedächtniseinrichtungen leiden hinsichtlich ihrer öffentlichen Wahrnehmung manchmal unter einem Imageproblem. Noch immer gelten Archive als staubig, in Bibliotheken stehen lauter vorgestrige Bücher herum, und Museen sind sowieso museal, was ja zu einem der unfreundlichsten Vorwürfe überhaupt avanciert ist. Museal zu sein, das geht heute gar nicht mehr.

Nun wissen landauf, landab alle Entscheidungsträger in den Archiven, Bibliotheken und Museen, dass diese Klischees längst völlig überholt sind und kaum irgendwo in der öffentlichen Verwaltung die ebenso digitalen wie kundenorientierten Angebote so hybrid modern sind wie in den Gedächtniseinrichtungen. Und dennoch, das Klischee ist offenbar unbesiegbar.

Sie sehen, Archive, Bibliotheken und Museen haben einige Gemeinsamkeiten: Sie bewahren und ergänzen das nationale und weltweite Kulturerbe in Form von Akten und Briefen, Büchern und Handschriften, Gemälden und Landschaftsgärten. Sie ermöglichen den Zugang zu diesen Objekten – »für Forschung und Kultur«, sie betreiben

restauratorische Pflege, verzeichnen ihre Sammlungen in elektronischen und gedruckten Katalogen, informieren über ihre Schätze sowie ihre Aufgaben in Form von Ausstellungen, Publikationen und Veranstaltungen. So weit, so gut.

In vielem stimmen die Tätigkeiten der Archive, der Bibliotheken und der Museen in überraschender Weise überein. Erst bei näherer Betrachtung werden dann die mitunter doch fundamentalen Unterschiede deutlich; und dies kann ich, die seit annähernd vierzig Jahren im wissenschaftlichen deutschen Bibliothekswesen »unterwegs« ist, gut einschätzen. Weniger in meiner Tätigkeit für mehrere Universitätsbibliotheken, mehr dann aber in meinem Amt als Generaldirektorin der Staatsbibliothek zu Berlin habe ich die, wie wir sagen, »spartenübergreifenden« Gemeinsamkeiten und Unterschiede im Auftrag und in der Alltagsarbeit zwischen Archiven, Bibliotheken und Museen kennengelernt.

Alle Gedächtniseinrichtungen, ganz gleich, ob sie mit Akten, mit Büchern oder mit Bildern »handeln«, sind epochalen Umbrüchen ausgesetzt, wenn es darum geht, eine zukünftige hybride Balance zwischen analogem Original und digitalem Open Access zu bewerkstelligen. Eine Aura geht zwar so recht nur vom Original aus, ganz gleich, ob es sich um ein Gemälde von Watteau oder um Beethovens eigenhändige Niederschrift der *Neunten*

Sinfonie handelt. Kein gedruckter Katalog, kein Internet-Bildportal erreicht die Faszination, die das ursprüngliche Werk des Künstlers ausstrahlt. Wie aber kann es gelingen, auch digitale Abbilder mit der Anmutung des Originals »aufzuladen«, wie wird sich die Vermittlung von Museumsschätzen in der zunehmend digitalen Zukunft vollziehen, welche Rolle spielen interaktive Features, soziale Medien und grundsätzlich überhaupt virtuelle Museumsangebote?

»Modisch altmodisch« lautet der Titel unseres heutigen Vortrages, sicherlich sehr bewusst nicht andersherum »Altmodisch modisch«. Es geht eben genau darum, ob es sich nun um Archive, Bibliotheken oder Museen handelt: den Wert des Altmodischen zu erkennen, ihn nicht allein zu akzeptieren, vielmehr zu respektieren und dieses bewahrenswert Altmodische in die modischen Hüllen der Gegenwart und der Zukunft zu kleiden. Ich bin sehr gespannt auf die gleich folgenden Ausführungen, nicht zuletzt im Hinblick darauf, welche gedanklichen und dann auch praktischen Konsequenzen sich für die Schlösser in der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg daraus ergeben können.

Meine Damen und Herren, ich sage Ihnen mit meinen abschließenden Worten gewiss nichts Neues. Laut Christoph Friedrich Nicolai soll Friedrich II. bei einem Spaziergang über die Schlossbaustelle von Sanssouci und

die im Entstehen befindliche Grabkammer einst zu seinem Kammerherrn, dem Marquis d'Argens, gesagt haben: »Quand je serai là, je serai sans souci.« (Wenn ich dort bin, werde ich ohne Sorge sein). Was hieraus wurde, ist einer der größten deutschen Kulturschätze – der indes einen französischen Namen trägt! Im Sinne der deutsch-französischen Freundschaft begrüße ich nun sehr herzlich Bénédicte Savoy und wünsche Ihnen allen einen frohgemuten Abend, einen Abend völlig »sans souci«!
Vielen Dank.

Barbara Schneider-Kempf, Vorsitzende des Vorstandes der Freunde der Preußischen Schlösser und Gärten

Liebe Freundinnen und Freunde,

in Glienicke und in den Berlin-Brandenburger Schlössern und Gärten zu sein, ist mir immer eine Freude, denn zum einen bin ich hier unter Freunden, zum anderen bin ich hier in Potsdam sozusagen wissenschaftlich geboren. Als Christoph Martin Vogtherr junger promovierter Kurator der französischen Sammlungen der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg war, begann ich gerade mit der Arbeit an meiner Dissertation und befragte den Experten. So ist dies hier heute eine Art Rückkehr nach Hause für mich.

Was sind »alte neue Formen des Wissens«? Und warum machen sie Spaß? Alle reden von Provenienzen und tun dabei so, als ob die Beschäftigung damit etwas ganz Neues sei und man jetzt unbedingt damit beginnen müsse. Aber die Provenienzforschung ist eine ganz alte Sache. Sie ist ein ganz altmodisches Thema, das jetzt nur wieder in Mode gekommen ist. Und tatsächlich macht es großen Spaß, sich mit Provenienzen zu befassen, wie ich hier gern zeigen möchte.

Ich habe den Vortrag in drei Themenbereiche gegliedert.

- 1 Provenienz seit 1810
- 2 Post:Kolonial? (Das klingt fast wie »sans, souci« mit einem Komma dazwischen!)
- 3 Spitzenforschung



1 *Dominique-Vivant Denon*, Gemälde von Robert Lefèvre, 1808, Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon

Provenienz seit 1810

Potsdam im verhängnisvollen Herbst 1806: Nach der Schlacht von Jena und Auerstedt zieht Napoleon mit seiner Armee durch den herbstlichen Schlamm nach Berlin. Und mit ihm zieht Dominique-Vivant Denon (Abb. 1). Er ist Generaldirektor des Musée Napoleon in Paris, des Louvre also. Er ist sechzig Jahre alt, befreundet mit Goethe, und er marschiert, wie die Soldaten, durch das unwegsame Gelände, um die Sammlungen des preußischen Königs zu inspizieren und auch gleich mitzunehmen. Dazu finden wir einiges in den Archiven in Paris und hier in Potsdam, so zum Beispiel eine »Ordre de par l'Empereur«, mit der ein besonderer Schutz für Sanssouci durch den Kaiser Napoleon festgelegt wird. Es ist ausdrücklich verboten, irgend etwas zu beschädigen, zu zerkratzen oder gar irgend etwas von dem Ameublement mitzunehmen. Der Kastellan soll dafür sorgen, dass nichts angetastet wird. Soweit das Papier (Abb. 2).

Dann kam Denon und »bediente sich«, und zwar in großem Umfang, vor allem an Gemälden und auch an antiken Statuen. Auf einer Grafik aus dem Frühjahr 1807, die eine Ausstellung im Saal der Diana im Musée Napoleon zeigt, sind einige Antiken aus Potsdam zu erkennen, darunter der *Betende Knabe*, aber auch Antiken aus dem Fridericianum in Kassel (Abb. 3). Interessant ist die Präsenz einer Gruppe von Männern in türkisch-osmanischer Kleidung. Es ist nicht anzunehmen, dass der Künstler



2 Schutzbrief von Napoleon Bonaparte über die Schlösser in Potsdam und Berlin gegen Plünderung durch Soldaten, 22. November 1806

10



3 Ausländische Besucher im Musée Napoléon, kolorierte Radierung von Benjamin Zix, 1804–1814, Paris, Musée du Louvre

11

wirklich Menschen aus dem Osmanischen Reich in der Ausstellung gesehen hat. Vielmehr gehört ihre Darstellung zur Propaganda eines Napoleon und eines Denon. Hier in Paris, so wird uns suggeriert, gehen Besuchende aus aller Welt ein und aus, hier kommen viel mehr Menschen zusammen, um die Exponate zu betrachten, als in Potsdam, das man lediglich erreicht, wenn man durch den Schlamm robbt und wo die herrlichen Werke auch nur zum Teil öffentlich zugänglich sind. Hier in Paris hingegen, so die Botschaft, können sogar Türken Kunst betrachten.

Ein anderer Raum, in dem geraubte Kunst ausgestellt wurde, ist der Inszenierung von Sieg und Macht gewidmet (Abb. 4). Auch hier werden Antiken aus Potsdam präsentiert, unter anderem die beiden Viktorien links und rechts der großen Büste von Napoleon, über dem, von Seidenfäden getragen, ein großer Siegerkranz schwebt. Darüber ist ein aus Kassel geraubtes Gemälde von Rubens zu sehen, das eine Allegorie des Sieges zeigt. Gegenüber stehen Rüstungen aus Wien. Hier feiern Napoleon und sein Höfling Dominique-Vivant Denon den Sieg Napoleons mit der Kunst, die sie den Besiegten abgenommen haben.

Drei Jahre später, 1810, kommt die Frage auf, wie man sich einen Überblick verschaffen kann über all das, was man nicht nur in Potsdam, Kassel und Berlin, sondern



4 *Besucher im Musée Napoléon (Salon Rond)*,
aquarierte Federzeichnung von Benjamin Zix, 1804–1814,
Paris, Musée du Louvre

ebenso unter anderem in Italien, Spanien, Polen, Österreich, Niederlande eingepackt und mitgenommen hat. Denn diese Werke der Schönheit, diese Highlights der europäischen Kunst und Kultur, diese Schöpfungen für die Ewigkeit sind zugleich auch bares Geld wert. Der Finanzminister will also wissen, welche Werte nun im Louvre versammelt sind. Zwar galten alle Werke im Musée Napoleon als unveräußerlich, dennoch möchte die Finanzverwaltung wissen, welche Werte dort versammelt sind.

Pierre Daru, ein hoher Verwaltungsbeamter, beauftragt daraufhin einen seiner Verwandten, den Schriftsteller Marie-Henri Beyle (Abb. 5), der sich später Stendhal nennen wird, mit der Erstellung einer »Excel-Tabelle« oder dem, was heute eine Datenbank wäre. Beyle wendet sich an Denon, den gelehrten Kunsthistoriker, mit der Bitte um Hilfe, die Kunstwerke in einer solchen Überblickstabelle zu katalogisieren.

»Monsieur, ich bin vorbeigekommen, um Ihnen das angehängte Modell eines Protokolls vorzulegen. Wir werden innerhalb einer einzigen Zeile jedes beliebige Gemälde, wie schön es auch ist, beschreiben können, sogar die »Transfiguration« [gemeint ist die *Verklärung* von Raffael, damals eines der berühmtesten Kunstwerke]. Unsere Arbeit wird zwar keine pittoreske Schönheit aufweisen, dafür aber die administrative Schönheit: Klarheit und



5 Marie-Henri Beyle, bekannt unter dem Pseudonym Stendhal, Medaillon von David d'Angers, 1829

N°	Noms de l'objet?	Designation des Objets	DÉSIGNATION des Objets	Origine	PRIX de l'Objet en (1793)	PRIX de l'Objet en (1806)	Circulaire de...	Observations
								1 DD 16 (no. 52 210)

6 Blankoseite aus dem Inventar für das Musée Napoléon, entworfen von Marie-Henri Beyle

Knappeit. Damit und trotz der geringen Zahl an Hilfskräften, die uns zur Verfügung stehen, lässt sich ein Ende der Arbeit absehen. Hochachtungsvoll, De Beyle«

Dann beginnt die Kontroverse: Die Kunstexperten wie Denon sagen, dass es unmöglich sei, Kunstwerke, etwa die *Verklärung* Raffaels, in einer Zeile zu beschreiben. Um so einer Arbeit gerecht werden und in der Lage zu sein, ihre vielfältigen Aspekte und alles, was die Qualität des Werks ausmacht, zu berücksichtigen, bedürfe es mehrerer Seiten. Dieser Position entgegen stehen die Beamten des Finanzministers, die einen möglichst präzisen Überblick haben wollen.

Aus diesem Diskurs heraus wird eine Blanko-Tabelle entwickelt (Abb. 6). Vorgedruckte Kolumnen geben den Platz vor, in dem die jeweiligen Angaben zusammengefasst werden sollen. Die in unserem Zusammenhang wichtigsten Spalten sind diejenigen, die mit »Origine« und mit »Prix de L'Objet« überschrieben sind. Auch wegen der Bezeichnung der Spalte »Origine« gibt es eine Diskussion: Ob es nicht besser »Provenance« heißen müsse? In unseren Ohren mag beides gleich klingen, aber es gibt einen feinen Unterschied. Die »Provenance« gibt an, ob das Werk aus Italien, den Niederlanden, Spanien oder Polen kommt, während unter »Origine« der Vorbesitzer anzugeben ist. Die Angabe der »Origine« ist vor allem deshalb von Bedeutung, und das vor allem für die Finanzbeamten, weil



8 *Leda mit dem Schwan*, Gemälde von Correggio, 1532,
Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin

20

des Geschmacks schreiben, indem man sich an den im Inventaire Napoléon angegebenen Preisen der Kunst orientiert. Als günstig wurden zur selben Zeit die Arbeiten Dürers und Cranachs eingestuft. Aber auch sie sind im Musée Napoleon zu finden, was dann doch bedeutet, dass sie zumindest soweit geschätzt wurden, dass sie zu einer guten, möglichst die ganze Kunstgeschichte erzählenden Sammlung dazugehörten.

Die Frage nach der Herkunft von Objekten gehört von Anbeginn zur Geschichte der Museen dazu; seit Menschen in Museen arbeiten, erforschen und verzeichnen sie die Provenienz von Objekten. Provenienzforschung ist Teil der DNA von Museen.

Welche Bedeutung die Provenienz für die Sammlungen und für die einzelnen Werke haben kann, verdeutlicht ein Zitat von Ludwig Völkel, einem Gelehrten aus Kassel, der nach dem Besuch des Musée Napoleon schrieb: »Manches unbekannte oder nicht genug gewürdigte Kunstwerk [erlangte] den ihm gebührenden Ruhm, wenn auch der Ort, von dem es genommen war, fast immer verschwiegen, oder nicht genau angegeben wurde.« Zwar wusste man im Musée Napoleon ganz genau, woher die Werke stammten, aber dem Publikum gegenüber legte man die Provenienzanzeige nicht offen. Museen gehen also schon von Anbeginn sehr diskret mit ihrem Wissen um die Provenienzen um. Sie wollen zwar alles

21

über die Kunstwerke erfahren, aber nicht alles erzählen. Und das Publikum beschwert sich schon seit spätestens 1815, wie Ludwig Völkel. Altmodisch modisch: Es ist kein neues Phänomen, sich über die »Diskretion« der Museen zu beschweren, und die Museen spielen das Spiel schon seit 200 Jahren. Anhand von Archivmaterial ist dies sehr gut nachzuvollziehen. Von den Museen die Offenlegung von Provenienzen einzufordern, folgt also einer langen Tradition der Gelehrsamkeit.

Heute arbeiten ganze Scharen von Kunstwissenschaftlerinnen und Kunstwissenschaftlern an der Erforschung der Provenienzen. In den letzten Jahren ist besonders der Verbleib von Kunstwerken während der Zeit des Nationalsozialismus ein wichtiges Thema der Forschung geworden.

Post:Kolonial

Versailles, das ist fast wie Potsdam (Abb. 9). Wir befinden uns in der Zeit zwischen 1670 und 1680. Und zu dieser Zeit bekam Ludwig XIV. ein großartiges Geschenk, ein Bild. Auf diesem Gemälde ist ein großer, grauer, melancholischer Himmel zu sehen, der sich in einer weiten, grauen, ruhigen Wasserfläche spiegelt. Dazwischen liegt ein Landstrich in einer graugrünen Farbe. Im Vordergrund wächst eine Pflanze, die an einen Kaktus erinnert, und ein Nagetier, genauer ein Wasserschwein oder Capybara, ist im Profil festgehalten (Abb. 10).

22



23

9 Ansicht des Schlosses Versailles um 1675, vor dem Bau der Spiegelgalerie, anonymer Künstler



10 *Der Rio Sao Francisco und das Moritz-Fort in Brasilien*, Gemälde von Frans Post, 17. Jahrhundert, Paris, Musée du Louvre

24

Die Darstellung ist Teil einer Sammlung von Kunstwerken, die Ludwig XIV. als Geschenk übergeben wurden. Dazu gehörten etwa 21 weitere Arbeiten, die alle annähernd gleich groß waren, dazu noch fünf große Gemälde, alle mit ähnlichen Szenen: Wasser, Himmel und nicht europäisch aussehende Pflanzen und Tiere, in manchen Fällen sind auch Menschen zu erkennen.

Wenn man in der Datenbank des Louvre nachschaut, findet man eine sehr spannende Objektgeschichte: Zu lesen ist dort, dass das Gemälde 1679 als ein Geschenk von Johann Moritz von Nassau-Siegen in den Besitz Ludwigs XIV. kam. Bei jedem Interessierten fängt es nun sofort an, im Kopf zu arbeiten: Ludwig XIV., Nassau und eine Landschaft mit Kakteen, wo ist da der Zusammenhang? Und warum befinden sich die Objekte heute im Louvre? Mit Hilfe von Datenbanken und Archiven lassen sich Hinweise sammeln, bis sich aus den Puzzleteilen ein Bild ergibt.

Die Niederländische Westindien-Kompanie verwaltete von 1630 bis 1654 eine Kolonie an der Ostspitze von Brasilien (Abb. 11). Der Generalgouverneur der Kolonie, Johann Moritz von Nassau-Siegen (Abb. 12), hatte einen Künstler dorthin geholt, um die Landschaft im Bild festzuhalten. Dieser Künstler war Frans Post. Und Moritz schenkte diese Bilder Ludwig XIV. von Frankreich, der zu der Zeit noch ein junger Mann war (Abb. 13). Moritz hat sich selbst gern als aufgeklärter und durch humanistische

25



13 *Ludwig XIV.*, Druck von Robert Nanteuil, 1664,
Cleveland Museum of Art

28

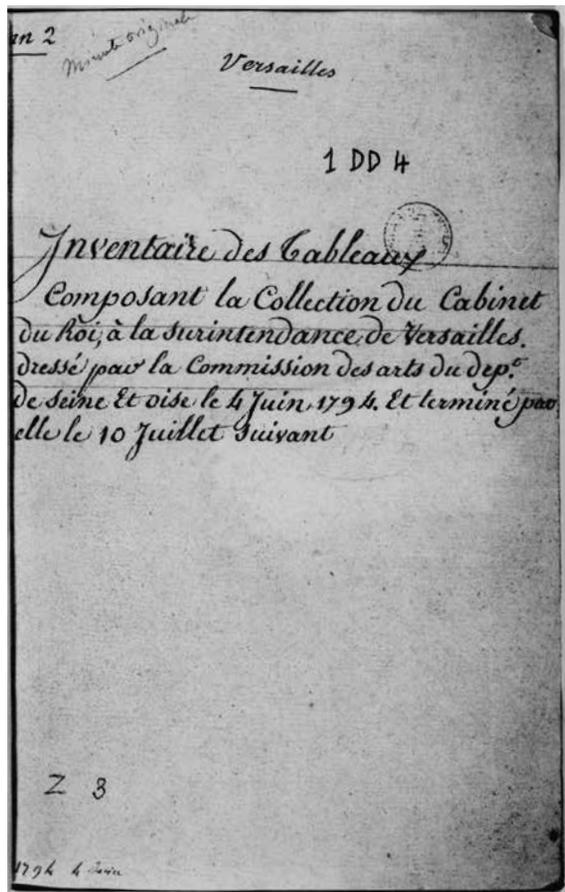
Ideale geprägter Fürst verstanden. Neuere Forschung hat allerdings einen ganz anderen Blick auf ihn. Dort wird er als grausamer Kolonialherrscher beschrieben.

Nun sind wieder die Inventare gefragt. Warum befindet sich dieses Gemälde mit all den anderen Arbeiten von Frans Post heute im Louvre? Sind denn alle Werke, die Johann Moritz von Nassau-Siegen damals Ludwig XIV. geschenkt hat, heute im Louvre? 1794 sind die Bilder auf jeden Fall noch im Inventar von Versailles aufgeführt, auch wenn es dort zu dieser Zeit keinen König mehr gibt. Denn Ludwig der XVI. ist ein Jahr zuvor guillotiniert worden.

Die Gemälde und Kunstwerke aus dem königlichen Eigentum, aus dem Besitz der Adligen und der Kirche sind im Zuge der Französischen Revolution sämtlich in den Besitz der Nation überführt worden: die Geburtsstunde der öffentlichen französischen Museen. Eine Kommission hatte in fünf Wochen in Versailles alles registriert, was von den Kunstgütern in »Volkseigentum«, so der historische Begriff, überführt werden sollte, auch die kleinen Arbeiten von Post (Abb. 14). Und so kann man von Inventar zu Inventar nachvollziehen, wie diese Bilder genannt und beschrieben werden.

29

Im vorhin schon genannten Inventar von Dominique-Vivant Denon aus Napoleons Zeit wird der Wert dieser Bildchen eher niedrig mit zwölf Franc angegeben. Ebenfalls



14 Seite aus dem Inventar von Schloss Versailles, 1794

erfährt man, dass die Werke nicht ausgestellt waren. Wenn wir die Geschichte des Gemäldes in den Inventaren weiterverfolgen und seine Provenienz recherchieren, sehen wir, dass es zunehmend im Kontext von kolonialen Ausstellungen gezeigt wurde. So war die ganze Serie der kleine Post-Gemälde 1922 auf der *Exposition Nationale Coloniale* in Marseille zu sehen (Abb. 15). 1931 kamen die Bilder in den Besitz des Palais de la Porte Dorée, des Kolonialmuseums, das damals in Paris gegründet wurde. Ab den 1920er-Jahren wird das kleine Gemälde von Post also zunehmend als Illustration für das Koloniale verwendet, womit man diesem Bild ziemlich Gewalt antut. Man löst es von seiner eigenen Kunstgeschichte, von seiner Bedeutung als königliches Geschenk, und macht es zu einem Dokument der Kolonialgeschichte. Es wird in Kontext mit dem Militär und gewaltsamen kolonialen Eroberungen gesetzt – gezeigt wird es neben Werken, die Soldaten zeigen, in Ausstellungen, welche häufig von Soldaten besucht werden.

Diese Deutungsverschiebung bemerken natürlich auch irgendwann die Kuratoren des Louvre, zu dessen Sammlungen das Bild ja eigentlich gehört. 1950 fordern sie das ehemalige Geschenk an den König zurück. Von Posts Serie sind heute nur noch sieben Bilder im Louvre zu sehen, die anderen sind nicht mehr aufzufinden. Im Laufe der verschiedenen Kolonialausstellungen verlieren die Bilder zunehmend an Wert; man vergisst, dass sie einst ein Geschenk für einen König waren.



15 Werbepaket für die Kolonialausstellung 1922 in Marseille

32

Post:kolonial: Ob Frans Posts Werke ein Zeugnis des Kolonialismus sind oder nicht, hängt von der Perspektive ab. Wir als Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler sind daran interessiert, die Geschichte solcher Zuweisungen zu verfolgen und zu dokumentieren. Das Wissen um die unterschiedlichen Stationen im Leben der Bilder macht die kleine Wand im Louvre mit den sieben Gemälden von Frans Post für mich viel interessanter, als wenn ich all diese Hintergrundinformationen nicht hätte. Ich sehe den Maler in Brasilien im Gefolge von Johann Moritz von Nassau-Siegen, ich sehe Ludwig XIV., dem diese Gemälde überreicht wurden, ich sehe deren wechselnde Geschichte im 19. Jahrhundert, als man schließlich auch nicht mehr wusste, welche Landschaft eigentlich im Bild dargestellt ist. (Ab 1850 wurde in Inventaren stets der Senegal genannt; die Landschaft wird also in Afrika verortet, weil die Kenntnis über die Geschichte des Bildes immer geringer wird. Ähnlich ergeht es vielen Objekten in den ethnologischen Sammlungen heute. Auch hier wird heute sehr viel verwechselt, weil das Wissen um die Provenienz der Objekte sehr lange nicht erzählenswert erschien.)

33

Spitzenforschung

Wie lehrreich und, ja, auch unterhaltsam oder bestürzend, es sein kann, diesen Geschichten en detail nachzugehen, zeigt ein weiteres Beispiel aus Potsdam. Der Grottenaal im Neuen Palais in Potsdam wurde 2015



16 Grottensaal im Neuen Palais im Park Sanssouci, Potsdam

34



17 Gestein mit der Beschriftung »Spitze des Kilimandscharo 1890«
im Grottensaal des Neuen Palais

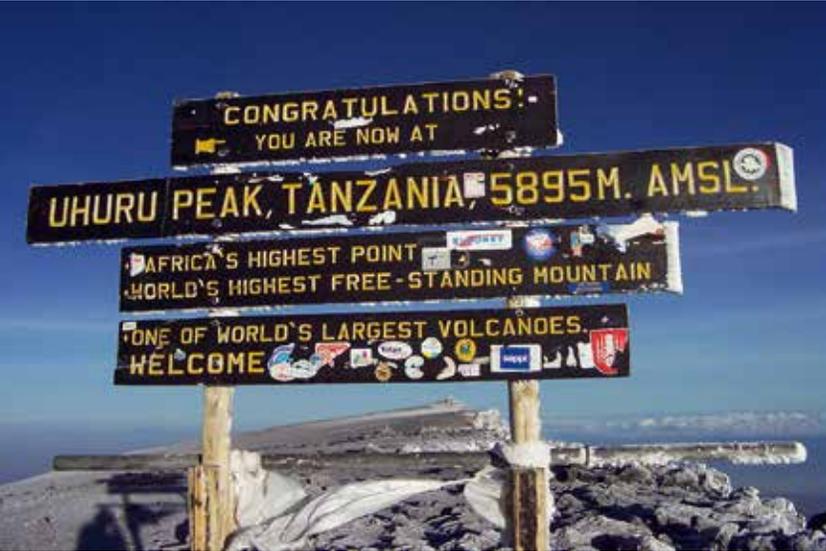
35



18 Hans Meyer, Fotografie von W. Höffert, 1888

nach aufwendigen Restaurierungsarbeiten wieder eröffnet und sieht jetzt ausgesprochen prächtig aus (Abb. 16). Dort ist an einer der Wände die Spitze des Kilimandscharo ausgestellt. Die Objektbeschriftung lautet »Spitze des Kilimandscharo 1890« (Abb. 17). Und jetzt rattert es wieder im Kopf bei allen, die sich für die Provenienz von Objekten interessieren oder für die Präsenz von Afrika in europäischen Sammlungen. Wurde damals tatsächlich ein kleines Stück vom Berggipfel im heutigen Tansania abgetragen und nach Potsdam verbracht? Hat dieser Stein mit der deutschen Kolonialzeit in Afrika zu tun?

Auf diesen Umstand wurde ich aufmerksam gemacht durch zwei engagierte junge Wissenschaftler, Yann LeGall und Oduor Obura, beide damals Doktoranden an der Universität Potsdam. Bei einem Besuch des Grottenensaals, der ja quasi direkt neben der Universität gelegen ist, ist ihnen diese seltsame Objektbeschriftung aufgefallen, und sie haben sich gefragt, was sich wohl für eine Geschichte dahinter verbirgt. Oduor Obura, der in der Arbeitsgruppe »Postcolonial Potsdam« tätig ist, meint: »Der Stein ist ein Erinnerungsort. Er erinnert an die deutsche Besatzung in Ostafrika. [...] Es ist problematisch, dass das Publikum nicht darüber informiert ist. Aber das Schweigen in Reiseführern und Audioguides bedeutet nicht, dass wir die Diskussion über die Präsenz des Steins im Palast nicht führen sollten. [...] Wir müssen das Thema ansprechen, indem wir uns die schwie-



rige Geschichte von Ostafrika ins Gedächtnis rufen, zumindest wie der Stein hierher gebracht wurde. Und übrigens: Wer hat ihn eigentlich hergebracht?»

Auf die letzte Frage, wer den Stein nach Potsdam geschafft hat, fanden fanden LeGall und Obura recht schnell die Antwort: der Geograf Hans Meyer (Abb. 18).

Er behauptete von sich, der Erste gewesen zu sein, der in der Kolonie Deutsch-Ostafrika den Kilimandscharo bestiegen habe. Als Dokumentation für seinen Kaiser, so seine Erzählung, habe er einen Stein von der Spitze des Berges nach Potsdam mitgenommen. Wenn man weiter forscht, stellt man allerdings bald fest, dass der ausgestellte Stein nicht von der Spitze des Kilimandscharo stammt (Abb. 19).

Ob der ursprüngliche Stein verloren ging oder gestohlen wurde oder ob das Geschenk Meyers nicht das war, was er behauptete, lässt sich momentan noch nicht klären. Als man in den 1980er-Jahren feststellte, dass der im Grottensaal angebrachte Stein nicht von der Bergspitze stammt, wurde er durch einen anderen aus der Sammlung Meyers ersetzt. Mineralogisch gesehen, stammt der Stein, den wir heute betrachten, nicht vom höchsten Punkt des Kilimandscharo, sondern ist nur irgendein Stein, den Hans Meyer möglicherweise auf dem Weg zum Berggipfel aufgesammelt hat.

Solche Geschichten wie die über den Stein vom Kilimandscharo machen den Grottensaal um viele Male interessanter, als er ohnehin ist. Und wenn bei jedem Stein, bei jedem Objekt, eine solche Geschichte zu erzählen ist, multipliziert sich auch die Vielschichtigkeit nicht nur dieses einen Ortes, sondern überhaupt der Schlösser und Museen in Europa.

Jahresvortrag von Bénédicte Savoy am 13. Juni 2021
im Kavalierflügel von Schloss Glienicke

Herausgeber

Freunde der Preußischen Schlösser und Gärten e.V.

Gestaltung, Lektorat, Herstellung

Reschke, Steffens & Kruse, Berlin/Köln

Schrift Rotis SansSerif

Papier 90 g/m² Salzer EOS 1,5-faches Volumen

Druck und buchbinderische Verarbeitung

optimal media GmbH

© 2021 Herausgeber und Bénédicte Savoy (Text)

Bild- und Fotonachweis

© 2021 für die Abbildungen:

Abb. 2, 5, 6, 7, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 19:

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

Abb. 1, 3: bpk / RMN – Grand Palais / Gérard Blot

Abb. 4: bpk / RMN – Grand Palais / Thierry Le Mage

Abb. 8: bpk / Gemäldegalerie, SMB / Jörg P. Anders

Abb. 10: bpk / RMN – Grand Palais / Daniel Arnaudet

Abb. 16: Bildarchiv Foto Marburg / SPSG / Andreas Lechtape

Abb. 17: SPSG / Yann Le Gall, Anna von Rath

Freunde der Preußischen Schlösser und Gärten e.V.

Schloss Glienicke · 14109 Berlin

Telefon 030 80 60 29 20 · Fax 030 80 60 29 21

info@freunde-psg.de · www.freunde-psg.de