

Bénédicte Savoy

Objekte des Begehrens und das Begehren von Objekten
Museumsgeschichte als Kulturgeschichte. 18.–20. Jh.

Antrittsvorlesung, gehalten am Collège de France am 30. März 2017.

Übersetzung: Philippa Sissis / Hanns Zischler

Monsieur le Ministre
Monsieur l'Administrateur,
Mesdames et Messieurs les Professeurs,
Chères et chers collègues
Chères équipes du Collège de France
Chers amies et amis,

1.

Hin und wieder hört man, dass Kunst Mut macht, Kraft oder Freude. Im Angesicht toskanischer Fresken des 15. Jahrhunderts sagte der große Kunsthistoriker Henri Focillon, dass sie ihm ein Gefühl „intellektueller Sicherheit“ vermittelten.¹ Ich bin mir nicht sicher, was das sein soll – „intellektuelle Sicherheit“ angesichts eines Kunstwerks. Darüber müsste man ausführlich diskutieren. Doch weiß ich, dass ich, besonders heute und hier, an diesem Ort, einiges an intellektueller Sicherheit benötigte, um vor Ihnen das Wort zu ergreifen. Diese Sicherheit, oder den Mut, wenn man so will, sollen mir heute drei Plastiken geben, die sich normalerweise auf meinem Schreibtisch in Berlin befinden. Dort gehören sie gewissermaßen zu meiner Landschaft – wie drei alte Freundinnen. Sie haben sich mit mir auf die Reise hierher gemacht, um auch diesen Tisch mit mir zu teilen, den längsten und einschüchterndsten in der Geschichte des akademischen Mobiliars (mit seiner Länge von 11 Metern). Und auch dies teilen sie mit mir, die ich nach 24 Jahren in Berlin nach Paris zurückkehre: ein Gefühl des Fremdseins.

2.

Fremdsein entsteht zum Beispiel durch das Vortragen in meiner Muttersprache über Fragen, die ich in einer anderen Sprache, der deutschen, gedacht habe. Von einer Sprache in die andere zu wechseln bedeutet von einem Denken zu einem anderen zu wechseln, von einer historischen Dichte in eine andere, von einer Welt von Emotionen, von einem kollektiven Koordinatensystem in ein anderes. Es bedeutet bei jedem Übergang und wenn man sich auf sein Gegenüber einlässt, zu fühlen, wie sich die Wahrnehmung des Selbst und des Anderen formt, sich verändert und neu formt.² Und mit jedem Übergang wird deutlicher, dass es keine „natürliche“ für immer unveränderliche Identität gibt. Heute in Berlin zu leben, bedeutet tagtäglich mit den Spuren der nationalsozialistischen Vergangenheit

¹ Henri Focillon: *Piero della Francesca*, Paris: Armand Colin 1952, S. 7.

² Siehe u.a. Barbara Cassin: *Éloges de la traduction. Compliquer l'universel*, Paris: Fayard 2016.

konfrontiert zu sein, die seit einem halben Jahrhundert Gegenstand einer beeindruckenden kollektiven und individuellen Aufarbeitung sind. Gleichzeitig teilt man hier das Erbe des Kommunismus und lebt in einer natürlich empfundenen geographischen und historischen Nähe zu Osteuropa. Seit der Wiedervereinigung zieht diese offene Stadt junge Kreative aus der ganzen Welt an, und seit zwei Jahren leben hier Familien, die vor dem Krieg im Nahen Osten geflohen sind. Um Menschen wie mich zu beschreiben, hat die französische Sprache das hässliche Wort „expatrié“ erfunden, das in den Wörterbüchern des 18. Jahrhunderts Synonym für „abwesend“ ist.³ Abwesend für die einen – anwesend für die anderen. Auch in dieser Hinsicht haben der „Expatrié“ und das „Patrimoine“ eine Gemeinsamkeit. Doch genug von mir. Die „Expatriierung“ dieser drei Plastiken, stellt eine sehr viel beachtlichere Erfahrung dar, als meine eigene:

3.

(Abb. 1) Die erste ist der Kopf des Echnaton, Gemahl der Nofretete und wahrscheinlich Vater des Tutanchamun. Die Skulptur wurde vor 34 Jahrhunderten von einem ägyptischen Künstler geschaffen und vor 100 Jahren im Sand Tell El Amarnas von einem deutschen Archäologen entdeckt. Als sie 1913 auf die Berliner Museumsinsel gebracht wurde, elektrisierte sie die künstlerischen und literarischen Avantgarden ebenso wie die ersten Vertreter der Psychoanalyse, von Rainer Maria Rilke über Karl Abraham und Sigmund Freud bis Thomas Mann.⁴ Zu dieser Zeit ging man davon aus, dass Echnaton und Moses, der erste Prophet des Judentums, ein und dieselbe Person waren. Seit 1914 verkauft die Gipsformerei der Staatlichen Museen eine Kopie von Echnatons Kopf, von Hand bemalt und auf einem kleinen Sockel. Er verkauft sich gut, heißt es. Mein Exemplar ist aus dem Jahr 2012.

4.

(Abb. 2) Das zweite ist eine Perlenskulptur, die aus der Region Foumban im Westen Kameruns stammt. Ihr Inneres ist aus Holz, mit Stoff überzogen. Darüber trägt sie eine Stickerei aus bunten Perlen und eine Krone aus wertvollen Muscheln. Perlenstatuen gehören zu den bekanntesten Kulturgütern der Bamileke, insbesondere des Sultanats von Bamum.⁵ Man findet sie in allen Museen der Welt, im Musée du Quai Branly, in Berlin, in Genf, im MET und im British Museum. Seit dem 16. Jahrhundert kommen die Glasperlen, aus denen sie gemacht sind, zum größten Teil aus Murano bei Venedig. Bei meinem Exemplar sind die Perlen aus Plastik. Als ich die Figur gefunden habe, stand sie in der Vitrine eines Geschäfts in der Knesebeckstraße, in der Nähe der Technischen Universität im ehemaligen West-Berlin. Sie hat einen abgebrochenen Fuß. Der Verkäufer, ein Deutscher, konnte oder wollte mir weder ihr Alter, noch ihre Herkunft sagen. Das etwas abgenutzte oder verschmutzte Aussehen wurde durch eine Schicht einer schwarzen Substanz hergestellt, die nachträglich auf die Plastikperlen aufgetragen, „Authentizität“ suggerieren sollte. Die Figur kommt offensichtlich, wie ihre Artgenossen in den Museen, aus Kamerun, doch wurde sie für den Export geschaffen, für die Touristen. Mir ist das egal, ich liebe sie wie sie ist.

5.

(Abb. 3) Die dritte Figur ist in Wahrheit nur die Erinnerung an sich selbst. Es ist der Gipsabguss einer Statuette des 15. Jahrhunderts; der Künstler ist Niccolò dell'Arca aus Bologna. Das Original aus dem 15. Jahrhundert ist seit 1945 verschollen. Seine letzte bekannte Adresse ist der Flakbunker Friedrichshain, wohin die Sammlungen der Berliner Museen während des Zweiten Weltkrieges

³ Art. „Expatriation“, „Expatrié“ in: *Dictionnaire universel françois et latin. Contenant la signification et la définition... des mots de l'une et de l'autre langue*, 5 Bde., Bd. 3 [DET-F], Paris 1752 (4. Aufl.), S. 1256b.

⁴ Gipsmodellkopf des Königs Echnaton, 18. Dynastie, etwa 1340 v.Chr., Gips, Amarna, H. 26cm, Berlin, Staatliche Museen, Inv. Nr. ÄM 21351.

⁵ Vgl. Pierre Harter: *Arts anciens du Cameroun*, Paris: Arnouville 1986.

ausgelagert wurden. Die Statuette zeigt den Franziskanermönch Bernardino da Siena, der im Mai 1444 in Aquila starb. Er hatte die Angewohnheit im Gehen zu Lesen. Ein Bologneser Händler verkaufte sie 1897 für die Summe von 2000 Mark an die Berliner Museen, d.h. für die Hälfte des Monatsgehalts des Reichskanzlers zur damaligen Zeit. Bis 1930 besaß der bedeutende Wiener Sammler Albert Figdor eine Replik des Originals.⁶

6.

Das Berliner Original verschwand entweder 1945 beim Brand des Flakbunkers. Oder es wurde von der Roten Armee in die UdSSR gebracht und seitdem, wie tausende andere Werke, in Museumskellern versteckt. Oder ein amerikanischer Soldat hat es bei Kriegsende als Souvenir mitgenommen. Wir wissen es nicht. Für solche Kunstwerke, deren Spuren sich verloren haben, sagt man im deutschen sie seien: „verschollen“, abgeleitet aus „verschallen“: „was kein Echo mehr macht“, „was nachzuklingen aufgehört hat“. Man könnte sagen: „Was zu singen aufgehört hat“. Von diesem verschollenen Original existieren heute nur noch eine Schwarz-Weiß-Fotografie und eine Negativform, die in der Gipsformerei der Berliner Museen angefertigt worden war. Aus dieser Form ist mein Phantom der Renaissance ausgeschlüpft. Man kann die Narben des Gipses noch mit den Fingern ertasten.

7.

Echnaton, Bernardino und der Bamileke-Trommler ... Drei Werke, drei Semiophoren, wie Krzysztof Pomian sagen würde,⁷ drei Ideen des Schönen und der Kunst, verbunden durch die Zärtlichkeit, die sie mich aus tausend Gründen für sie fühlen lassen...

Wie Tausende andere Objekte, die in den Museen der Welt aufbewahrt werden, haben auch diese den Raum durchquert, von Ägypten nach Preußen, von Norditalien nach Novosibirsk, Irkutsk oder Oklahoma City, aus einer Chefferie der Bamileke in das Amphitheater Marguerite de Navarre, heute hier im Collège de France. Sie sind gereist, wurden beschädigt, restauriert, kopiert, abgegossen, verändert. Sie wurden Gegenstand symbolischer und realer Aneignungen, sie haben (zum Beispiel für mich) einen emotionalen Wert, aber auch einen kulturellen, historischen, materiellen, ökonomischen, politischen, lokalen und globalen Wert. Aber vor allem: Sie haben die Zeit durchquert. Echnaton ist etwa 3367 Jahre alt, von denen er 3260 im Sand verbrachte und 83 in einer Museumsvitrine, den Rest während des Krieges im Bunker. Bernardino ist ungefähr fünfeinhalb Jahrhunderte alt, wovon er 45 Jahre im Museum verbrachte und nun 72 verschollen ist. Die Perlenfigur aus Kamerun ist sicher nicht älter als Sie und ich, doch versetzen uns die Praktiken ihrer Herstellung ins Afrika des 12. Jahrhunderts. Inmitten dieses Ineinandergreifens von Orten und Zeiten steht der Lehrstuhl „Histoire culturelle des patrimoines artistiques en Europe“, den Sie hier am Collège de France für mich geschaffen haben.

8.

...und ich danke Ihnen dafür, Monsieur l'Administrateur, meine Damen und Herren Professoren, mich heute hier in Ihrer angesehenen Versammlung willkommen zu heißen. Mein Dank gilt im Besonderen Marc Fumaroli, einem großen Kenner der Künste und Museen, der mir sein Vertrauen und seine Unterstützung geschenkt hat. Carlo Ossala und Antoine Compagnon, die sich sehr energisch für die Einrichtung dieses Lehrstuhls eingesetzt und mir mit großzügigem und freundschaftlichem Rat zur Seite gestanden haben. Dem Administrateur dieses Ortes, Alain Prochiantz, dessen institutioneller Kreativität, Flexibilität und Charme es, in Abstimmung mit Christian Thomsen, Präsident der

⁶ Vgl. <http://www.kaiser-friedrich-museumsverein.de/sammlung/dell-arca-hl-bernhardin-von-siena/> (Zugriff: 08.06.2017).

⁷ Krzysztof Pomian: *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVIe-XVIIIe siècle*, Paris: Gallimard 1987, S. 42.

Technischen Universität, den ich hiermit grüße, zu verdanken ist, dass dieses deutsch-französische Wunder möglich wurde. Wie alles Lebendige hat auch dieser Lehrstuhl eine genetische Doppelhelix: Die eine kommt von Michel Espagne, der mich bereits sehr früh in den anspruchsvollen und stimulierenden Strudel des „Kulturtransfers“ und der transnationalen Geschichte hat eintauchen lassen. Die andere von Pierre Rosenberg, durch den ich zur gleichen Zeit die Welt der Museen kennen und lieben gelernt habe, die Welt der Kuratoren und Sammler mit ihren ganz eigenen Rationalitäten, Traditionen und einzigartigen Praktiken. Ich danke beiden sehr aufrichtig.

9.

Ich bedanke mich auch bei Thomas Gaehtgens und Étienne Francois, die aus Berlin und respektive Paris, eine ganze Generation von jungen deutschen und französischen Historikern angeleitet haben, wie mich, die ich keine zwanzig war, als die Berliner Mauer fiel. Und da ich bis hier nur Männer erwähnt habe, gestatten Sie mir einen besonderen Gedanken der außerordentlichsten Frau der Welt zu widmen, meiner Freundin Elisabeth Beyer in Berlin.

10.

Doch je mehr ich darüber nachdenke und zu Ihnen spreche,

Monsieur l'administrateur, mesdames et messieurs les Professeurs, chers amis,

Je mehr ich darüber nachdenke, desto weniger geben mir diese drei Figuren die erhoffte intellektuelle Sicherheit. Im Gegenteil. Freilich verweisen sie als Kunstwerke auf Spiritualität; zeugen sie von der Kreativität der Menschheit über zeitliche und räumliche Grenzen hinaus. So gesehen, haben sie etwas Verlässliches und Sicheres, und doch erfasst mich ein Gefühl der Beunruhigung angesichts dieser Konfrontation der Objekte mit Ihnen. Denn die Objekte erzählen auch, jedes für sich und in ihrem zufälligen Miteinander auf diesem Tisch, von Kriegen und Brüchen, von Erinnerung und Vergessen, von verworrenen Linien, von Eroberungen und Beutezügen – von Geschichten also, Sie werden mir zustimmen, die eher beunruhigend sind.

11.

Und übrigens, um ganz ehrlich zu sein: Von meinem Platz hier vor Ihnen, bin ich mir nicht sicher, wer eigentlich wen anschaut. Ist dies eine Versammlung von Frauen, Männern und Kindern, mehrheitlich Europäer, etwa zwischen 1932 und 2007 geboren, die ihre unterschiedlichen Blicke auf diesen ägyptischen Kopf werfen, auf diesen Trommler aus Kamerun und den Renaissance-Mönch? Oder ist es nicht vielmehr das Gegenteil: Der Ägypter, der Kameruner und der Bolognese die uns anschauen, so wie sie Generationen von Sterblichen vor uns angeschaut haben und wie sie noch weitere Generationen nach uns anschauen werden? Natürlich ist beides der Fall. Und die Beunruhigung, die dieser Blickaustausch zur Folge hat, ist eine positive Beunruhigung. Sie führt dazu, dass man durch wechselnde Perspektiven, Brennpunkte und Maßstäbe mehr und genaueres erfahren möchte. Sie gibt den Objekten einen Wert als ernstzunehmende historische Quelle. Sie legt nahe, das Patrimoine als eine sich ständig erneuernde Begegnung zwischen den Sterblichen (das sind wir) und den – vielleicht beinahe – Unsterblichen (das sind sie, die Objekte). Jede wissenschaftliche Forschung wird von dieser positiven Beunruhigung angetrieben.

12.

Mesdames et Messieurs les Professeurs, chers et chères collègues, chers amis,

Seit dem Mittelalter gibt es ein deutsches Russland, ein italienisches Deutschland, ein normannisches Italien, ein englisches Frankreich. Lange haben die Historiker wie viele andere Gelehrte daran gearbeitet, jeweils homogene, voneinander unabhängige, kollektive Identitäten in Europa zu konstruieren. In jüngster Zeit haben sie allerdings den Weg einer grundsätzlichen und systematischen Revision dieser aus dem 19. Jahrhundert überkommenen Konstruktionen eingeschlagen. Ich habe Michel Espagne bereits genannt. In seinen „transfers culturels“,⁸ in der „histoire croisée“ – in den „connected“, „shared“ oder „entangled“ *histories*, wie sie im angelsächsischen Raum genannt werden – rücken Hybridität und Migrationen ins Zentrum der Idee von Kultur. Dieser Ansatz weigert sich nationale Einheiten als uniforme und abgeschlossene Räume zu verstehen. Er beharrt vielmehr auf dem Prozess grenzübergreifender Verflechtungen von häufig weit auseinander liegenden kulturellen Regionen.

13.

In diesem historiographischen Kontext zeugt die Einrichtung eines Lehrstuhls für die Histoire culturelle du patrimoine artistique en Europe [Kulturgeschichte des künstlerischen Kulturerbes in Europa] von dem Wunsch, das Collège de France für die Geschichte der Objekte zu öffnen. Was nicht heißt, dass die Objekte bis jetzt hier gefehlt hätten, ganz im Gegenteil: Die Mehrzahl der Disziplinen, die hier seit Jahrhunderten das „in der Entstehung begriffene Wissen vermitteln“ – so die wunderbare Devise des Collège de France –, befassen sich mit Objekten. Ich denke vor allem an die Lehrstühle für die Kultur Mesopotamiens, der Pharaonen oder Zentralasiens; die Archäologie des Mittelmeers oder die Anthropologie. Seit einem Jahrzehnt gibt hier der Lehrstuhl für création artistique (den zum Beispiel Tony Cragg und Anselm Kiefer innehatten) auch prominenten Objektkünstlern eine Stimme. Im Jahr 2002 hielt der Kunsthistoriker Roland Recht seine Antrittsvorlesung unter dem Titel „Das Objekt der Kunstgeschichte“. Doch waren es die Disziplin und ihre Methoden, die Roland Recht hier mit viel Tiefsinn hinterfragte.⁹

14.

Was ich im Rahmen dieser Professur versuchen möchte – durch die Aufhebung chronologisch fixierter Abfolgen und kultureller Räume, durch die Betonung unbequemer Themen und die Multiplikation der Perspektiven – sind vor allem zwei Dinge: 1. *Erkunden*, wie sich über den Umweg des Objekts Möglichkeiten ergeben, eine transnationale Geschichte Europas zu schreiben im Rahmen eines erweiterten Dialogs der Disziplinen und Historiographien. 2. Immer wieder *darin erinnern*, dass Museen und Sammlungen, unser „Kulturbesitz“, anthropologische und politische Akteure unserer Zeit und eine Herausforderung für die Zukunft sind. Der Lehrstuhl Histoire culturelle du patrimoine artistique en Europe versteht sich dementsprechend im Sinne einer zukunftsgerichteten und experimentellen Forschung. Er beharrt auf dem Recht auf Zweifel, dem Recht auf Fehler, dem Recht auf Unschlüssigkeit. Er stellt sich damit nicht der „klassischen“ Kunstgeschichte entgegen, sondern spricht mit ihr, ergänzt sie und wir durch sie bereichert.

15.

⁸ Siehe Michel Espagne und Michael Werner (textes réunis et présentés par): *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Paris: Éditions Recherche sur les Civilisations 1988; Michel Espagne: *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris: PUF 1999.

⁹ Roland Recht: *L'Objet de l'histoire de l'art*, (Leçons inaugurales du Collège de France), Paris: Collège de France / Fayard 2003.

Vor 1789, unter dem Ancien Régime, *Quand l'Europe parlait français* (Marc Fumaroli), dienen die von der Aristokratie und den Monarchen gesammelten Kunstwerke vor allem der „Politik des Geschmacks“, um mit Charlotte Guichard zu sprechen.¹⁰ Von Sankt-Petersburg bis Lissabon, von Stockholm bis Neapel, über London, Dresden oder Wien, trägt ein enges Netz von Galerien und Museen in ganz Europa das Projekt einer ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts, – außer in Frankreich, wo es zu diesem Zeitpunkt noch keine öffentlichen Museen gibt. Es ist „die Schönheit, durch welche man zu der Freiheit wandert“ schreibt Friedrich Schiller. Die Angehörigen der Gelehrtenrepublik sind mobil und polyglott. Sie reisen, um der Schönheit dort zu begegnen, wo sie zu finden ist: in Rom und Neapel, in den öffentlichen Museen Italiens und Deutschlands. Montesquieu urteilt in Düsseldorf, dass die Gemäldegalerie „auch in Rom sehr schön wäre“ und dass sie „in Deutschland ihresgleichen nicht hat“.¹¹ Der Maler Fragonard und sein Freund Bergeret beschreiben die Galerie von Dresden als eine „unerschöpfliche Quelle für Künstler und Kunstliebhaber, die in Italien sehr viel Zeit verlieren“, während sie sich vielmehr „in die schönen Galerien von Dresden, Düsseldorf und Mannheim stürzen“ sollten.¹² In diesem Europa der Aufklärung bilden die griechisch-römische Antike und die italienische bzw. flämische Malerei den gemeinsamen Horizont des Geschmacks, der kulturellen Praxis und des Wissens.

16.

Doch bereits zur selben Zeit betritt eine kleine Horde von neuen und entwurzelten Objekten die europäische Bühne betreten. In Amsterdam, London oder Paris werden seit dem 18. Jahrhundert Objekte auf dem Kunstmarkt gehandelt, die von weither kommen (aus Amerika, China oder Indien), die sogenannten *Exotika*, die oft noch überarbeitet werden, um sie besser verkaufen zu können. Zahlreiche wissenschaftliche Expeditionen machen sich auf den Weg, z.B. James Cook in den Pazifik, vom englischen König finanziert. Am Ende seiner Reise gehen mehrere hundert ethnographische Objekte an die Sammlung des Göttinger Universitätsmuseum, welches damals zum Haus Hannover gehört. Ein weiterer Teil der Sammlung gelangt nach Wien, ein anderer nach Oxford. Wie die Sterne an einem nächtlichen Himmel, verteilt sich Ozeanien in den Schränken und Vitrinen der Hauptstädte Europas. Die langsame Eingliederung dieser außereuropäischen Objekte, die auf der Basis gewissenhafter Studien und in vielfältigen Formen vorangetrieben wird, unterläuft auf elegante Weise die etablierten ästhetischen, historiographischen und anthropologischen Gewissheiten. Was ist das Schöne? Was ist das „Wir“ und was das „Andere“? Das sind die Fragen, welche die Federhelme, Muschelwaffen, die fremdartigen Musikinstrumente und Tierfelle aufwerfen. Im Ancien Régime ist der *materielle* Besitz eines Objekts allerdings noch deutlich von dessen *intellektueller* Aneignung unterschieden.

17.

Erst durch die Französische Revolution drängt Europa auf die neuartige Idee, der zufolge die *intellektuelle* Aneignung der Kunst- und Wissensobjekte, notwendigerweise mit deren *materiellen* Aneignung einhergeht. Unsere Museen sind bis heute die direkten Erben dieses Konzepts. Für das Studium der Antike müsste man also Rom in Paris besitzen, Ägypten in Turin, in London oder Berlin und – später – in New York oder Boston haben. In den hemmungslosesten Visionen der Revolutionstheoretiker sollen alle Schätze der Menschheit in Paris versammelt sein, um hier den

¹⁰ Charlotte Guichard: *L'amateur d'art est-il un artiste ? Les usages sociaux et politiques du goût au 18e siècle*, Vortrag gehalten im Seminar *Figures de l'amateur* (Betreuung: Jacqueline Lichtenstein), Centre Pompidou, Institut de Recherche et d'Innovation, 13.05.2008.

¹¹ Charles-Louis de Secondat de Montesquieu: *Voyages de Montesquieu*, 2 Bde., Bordeaux 1894–1896, Bd. 2, S. 186f.

¹² Pierre-Jacques-Onésyme Bergeret de Grancourt: *Bergeret et Fragonard. Journal inédit d'un voyage en Italie. 1773–1774*, Paris 1895, S. 410.

Fortschritt der Wissenschaft zu garantieren und den Rest der Welt vergessen zu lassen, dass das wahre *patrimoine* Frankreichs bisher eher von Liederlichkeiten und Luxus geprägt war. Der große protestantische Jurist François-Antoine Boissy d'Anglas schreibt in Jahr II der Republik (1794):

„Paris werde die Hauptstadt der Künste: Als rettender Hafen alles Wissens der Menschheit und dem Hort aller seiner geistigen Schätze, findet sie wieder zu einer neuen Pracht, schillernder noch als jene, die sie aus ihrem Luxus, ihren gekünstelten Vergnügungen und all den Ausschweifungen gezogen hatte und die bisher in gewisser Weise ihr *patrimoine* waren. Paris soll die Schule des Universums werden, die Hauptstadt aller Wissenschaften und auf die übrige Welt mit der unwiderstehlichen Herrschaft der Erziehung und des Wissens einwirken.“¹³

18.

Schwerlich lässt sich der Zusammenhang zwischen Akkumulierung von Objekten, Wissensproduktion und Weltherrschaftsfantasien deutlicher formulieren. So dass man versucht ist, die *Objekte des Begehrens und das Begehren von Objekten* mit den Kategorien der „Libido“ in Beziehung zu setzen, wie sie Augustinus beschrieb und im 19. und 20. Jahrhundert säkularisiert wurden: Die *libido sentiendi*, die das sinnliche Begehren, die *libido sciendi*, die das Verlangen nach Wissen und die *libido dominandi*, die den Wunsch nach Herrschaft bezeichnen.¹⁴

19.

Wenn man ins Collège de France eintritt, nicht institutionell, sondern physisch, mit seinen Füßen, seinem Körper, seinen Augen und all seinen Sinnen und Sorgen, wird man im Ehrenhof von einer Statue von Frédéric-Auguste Bartholdi, dem bekannten Schöpfer der Freiheitsstatue, empfangen. Diese Skulptur stellt Jean-François Champollion dar. Jeder kennt Champollion: Er ist ein typischer Repräsentant jener Generation von Europäern, die sowohl Akteure als auch Zeugen des europäischen Museumsbooms im 19. Jahrhundert waren. Champollion ist in der Französischen Revolution geboren; er war zu jung, um an Bonapartes Ägyptenfeldzug teilzunehmen; war aber seit seiner Jugend Hörer am Collège de France. Mit 36 Jahren wurde er zum Leiter der ägyptischen Sammlung des Musée Charles X (dem Louvre), einige Jahre später zum ersten Professor für Ägyptologie am Collège de France ernannt.

20.

Es ist keine zehn Tage her – und ich kann Ihnen nur schwer meine Verblüffung oder meine ungläubige Bestürzung beschreiben – dass ich die Statue Champollions im Hof des Collège de France zum ersten Mal angeschaut habe. Ich meine *wirklich* angeschaut. Ich war zu früh zu einem Termin gekommen. Ich hatte sie natürlich schon tausendmal gesehen. Aber wir schauen uns diese Denkmäler, mit denen die Dritte Republik (1870-1940) unsere Städte zum Ruhme der Nation übersät

¹³ François-Antoine Boissy d'Anglas: *Courtes observations sur le projet de décret présenté au nom du Comité d'instruction publique sur le dernier degré d'instruction*, adressées à la Convention nationale, Paris, 28 germinal an II (17.04.1794), S. 164, zitiert nach Edouard Pommier: *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris: Gallimard 1991, S. 161.

¹⁴ Zur Triade des Augustinus vgl. Aurelius Augustinus, *Suche nach dem wahren Leben* (Confessiones X / Bekenntnisse 10), übers. v. Norbert Fischer, Hamburg 2006, S. 59 Nr. 41; Siehe auch Augustinus, *De Vera Religione – Die Wahre Religion*, übers. u. hrsg. v. Josef Lössl, Paderborn 2007, S. 195f, Kap. 38, Nr. 69–70), stützt sich auf die *Briefe des Johannes* (1. Brief, Kap. 2, Vers 16) und wurde wiederaufgenommen in den *Pensées* von Blaise Pascal: Blaise Pascal, *Pensées – Gedanken*, hrsg. v. Philippe Sellier u. übers. v. Sylvia Schiewe, Darmstadt 2016, S. 252: «*Alles was in der Welt ist, ist Begierde des Fleisches oder Begierde der Augen oder Stolz auf den Besitz. Libido sentiendi, libido sciendi, libido dominandi.*» Zum Vergleich von Augustinus und Pascal, vgl. Philippe Sellier, Pascal et Saint Augustin, Paris 1970. S. 169-196.

hat nur wenig und wenn dann oberflächlich an. Im öffentlichen Auftrag entstanden, sind sie materielle Zeugen der Allianz von Ideologie und Ästhetik, vor allem als der Staat am Ende des 19. Jahrhunderts versuchte, durch sie die Frauen und Männer auf der Straße zu erreichen. Heute sehen wir sie ohne sie zu sehen. Sie gehören zum Stadtbild, dem „d décor urbain“ wie Maurice Agulhon es in den 1970er Jahren pointiert beschrieben hat: „Weder vom Autofahrer, der schnell vorbeifährt, noch vom Fußgänger, der aus vielerlei Gründen kein Flaneur mehr ist“ werden sie Agulhon zufolge noch gesehen.¹⁵ Ich hatte ein wenig Zeit, also schaute ich mir Champollion genauer an. Und wenn der Anlass nicht so feierlich wäre und wir hier nicht so zahlreich wären, hätte ich gern vorgeschlagen, dass wir hinaufgehen und ihn gemeinsam betrachten.

21.

Es ist ein monumentaler Jüngling, um die 30, er misst 2,40m und trägt einen knappen Gehrock, eine enge Hose und kurze Stulpenstiefel, wie sie in Europa um 1800 üblich waren. Außerdem trägt er Koteletten. Er ist auf seinem linken Ellenbogen gestützt, das Kinn in der Hand. Er wirft er einen undefinierbaren Blick auf den Boden – so sehr haben das Wetter und die Luftverschmutzung sein Gesicht entstellt. Der weiße Marmor ist abgerieben und verdreckt. Sein linkes Bein steht sehr hoch, wie das eines Reisenden, der mit seinem Fuß auf einem Felsen Halt sucht. Doch unter seinem Stiefel ruht kein Fels sondern der abgeschlagene Kopf einer ägyptischen Statue, das majestätische und zerbrochene Antlitz eines Pharaos, der Ramses II. sein könnte. Der Sockel der Statue trägt in großen Lettern den Namen Champollions. Auf der rechten Seite ist das Werk signiert und datiert: Auguste Bartholdi, 1875 (Abb. 4).¹⁶

22.

Der Stiefel des Gelehrten steht auf dem heiligen Kopf eines Pharaos... Bei diesem Anblick packte mich das Entsetzen, welches Walter Benjamin und meine Freundin die Germanistin Karine Winkelvoss die „Erinnerung an das nie Gesehenen“ nennen.¹⁷ Die Wiederkehr des verdrängten Kolonialen in der zufälligen Überlagerung auseinanderstrebender Zeitlichkeiten: Die meinige, einer sterblichen Pariserin aus Berlin im Jahr 2017, welche die politische Ikonographie der großen Männer in der Straße nie wirklich beachtet hat und heute im Hof des Collège de France verabredet ist. Und die seinige, die einer hundertfünfzig Jahre alten Marmorstatue, die seit Jahrzehnten jedem, der es hören will, öffentlich und kostenlos das erzählt, was sie schon 1875 erzählte, als Frankreich und Europa die Welt beherrschten. In der abendländischen Kunst ist die Ikonographie des Fußes, der auf dem abgeschnittenen Kopf steht, der Darstellung Davids als Sieger über Goliath vorbehalten. Oder, wenn es sich bei dem dargestellten Kopf um ein grausames Monster handelt, dem Bild von Erzengeln oder Heiligen als Sieger über die Dämonen. Was wollte Bartholdi hier sagen? Ich weiß es nicht.

23.

Was ich aber weiß, ist, dass diese Statue Champollions mehr über die Geschichte des Kulturerbes in Europa aussagt als irgendein Buch, irgendein Seminar oder irgendeine Antrittsvorlesung. Sie ist wie die Allegorie dieser Geschichte, im wortwörtlichen Sinne der Allegorie als „lautes und öffentliches

¹⁵ Maurice Agulhon: La statuomanie et l'histoire, in: *Ethnologie française*, Neue Reihe, Bd. 8, H. 2/3 (1978), S. 145–172, hier S. 165.

¹⁶ Vgl. Pierre Vidal et Christian Kempf: *Frédéric-Auguste Bartholdi. 1834-1904. Par la main, par l'esprit*, Lyon: Les créations du Pélican 1994.

¹⁷ Vgl. 'Le Souvenir du jamais vu', Tagung konzipiert und organisiert von Karine Winkelvoss und Andreas Beyer am Deutschen Forum für Kunstgeschichte, Paris, 16. und 17.05.2014 (dt. Tagungsband erscheint 2018). Benjamin spricht von: „Bilder[n], die wir nie sahen, ehe wir uns ihrer erinnerten“, in: Walter Benjamin, *Aus einer kleinen Rede über Proust, an meinem vierzigsten Geburtstag gehalten*, in: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1977, Bd. II, 3, 1064-1065, hier 1064.

Sprechen, in einer anderen Art“. Was sie mit all der Unverfrorenheit eines Kunstwerkes darbietet, das geschaffen wurde, um die Zeit zu überdauern, ist das Zusammenspiel der eben erwähnten Arten von Libido: Die erste, die sich *sinnlich* zum edlen Gesicht des Pharaos hingezogen fühlt; die zweite, die sich *intellektuell* mit dem jungen Gelehrten verbindet, der im Begriff ist, die Relikte einer verschwundenen Kultur zu entziffern; und die letzte, die sich durch den Stiefel auf dem Kopf als *gewaltsam* manifestiert.

24.

Wenn man sie heute, im Jahr 2017, betrachtet, ist die Statue Champollions ein ebenso unerträgliches wie wertvolles Dokument. Sie lädt großzügig dazu ein, im Herzen einer Institution, die geeigneter wohl nicht sein könnte, das Ungedachte des Kulturerbes und der europäischen Museen zu denken. Sie erinnert in aller Öffentlichkeit daran, dass die westliche Wissens- und Kulturtradition gleich einer glänzenden Medaille auch fast immer eine Kehrseite hat, lichtlos und dunkel – geprägt durch symbolische oder reale Gewalt. Sie mahnt uns, dass dem Kulturerbe in Europa eine Tag- und Nachtseite anhaftet und dass beide Aspekte untrennbar miteinander verbunden sind. Dass wir uns zwingen sollten, sie gemeinsam zu betrachten, als widersprüchliche Einheit. Die Objekte im Museum durch ihre Anwesenheit eben dort ebenso wie durch ihre Abwesenheit andernorts zu begreifen, ihre Abwesenheit von den Orten aus denen sie entwendet wurden. Erfreuen wir uns an der Schönheit und dem über Jahrhunderte hinweg angesammelten Wissen in unseren Städten, aber mit offenen Augen und im Bewusstsein der kontextuellen Bedingungen des Sammelns – ökonomischer, militärischer und epistemologisch asymmetrischer Natur. Lasst uns die inneren Widersprüche und offenkundigen Spannungen, welche die Idee des Museums von Anfang an durchziehen, sichtbar machen, um besser mit ihnen umgehen zu können. Schenken wir dem Blick und den Stimmen der Enteigneten in diesem Kontext die verdiente Aufmerksamkeit. Dabei sollten wir uns immer vergegenwärtigen, dass die Worte „Museum“ und „Kulturerbe“ und die Realitäten, für die sie stehen, zum „unübersetzbaren Wortschatz“ der europäischen Sprachen zählen, wie Barbara Cassin und ihr Team so überzeugend gezeigt haben.¹⁸

25.

Champollion ist gerade vier Jahre alt, als Frankreich die Doktrin des befreiten Kulturerbes erfindet, der zufolge die Künste als ein Produkt der Freiheit im Land der Freiheit am besten aufgehoben sind, also in Frankreich. Er ist sechs Jahre alt, als die im Rom der Renaissance entdeckten Antiken, der *Apoll von Belvedere* und die *Laokoon-Gruppe*, die seitdem ohne Unterbrechung Bestandteil der päpstlichen Sammlungen waren, auf Anordnung des Directoire konfisziert und nach Paris transportiert wurden, um sie im Louvre auszustellen. Er ist sieben, als die von Veronese für das Kloster von San Giorgio Maggiore in Venedig gemalte *Hochzeit von Kanaa* aus dem dortigen Refektorium nach Frankreich verbracht wird. Als er elf ist, beschlagnahmt die britische Armee in Ägypten einen Teil der Fundstücke, die Beteiligte der Militär-Expedition Bonapartes in Ägypten gesammelt hatten, darunter auch den Stein von Rosetta. Dieser wandert, als militärische Trophäe, ins British Museum und ist dort bis heute ausgestellt. (Ich begrüße an dieser Stelle den Direktor des British Museums, Hartwig Fischer, in dessen Obhut sich der Stein derzeit befindet.) Champollion ist sechsundzwanzig, als die britische Regierung beschließt die 120 Tonnen Marmor des Parthenonfrieses zu kaufen, die der Diplomat Lord Elgin auf eigene Kosten aus Griechenland nach England bringen ließ und auf deren Rückgabe Athen noch heute besteht.

¹⁸ Siehe Barbara Cassin et Danièle Wozny (Hrsg.): *Les intraduisibles du patrimoine en Afrique subsaharienne*, Paris: Demopolis 2014.

26.

Museum, Nation, Patrimoine – im 19. Jahrhundert entfaltet diese von Dominique Poulot so überzeugend herausgearbeitete französische Triade ihre Wirkung über ganz Europa.¹⁹ Berlin, London, Paris, Wien und Sankt Petersburg, um nur diese zu nennen, investierten atemberaubende Summen in den Ausbau ihrer Museen, die heute *unsere* Museen sind. Man beargwöhnt sich gegenseitig. Die Kunstgeschichte, die Archäologie und die gerade entstehende Ethnologie werfen ihre Netze in Europa und der Welt aus. Im vereinigten Italien sichern sich die Museen von London, Paris und Berlin die besten Stücke auf dem Kunstmarkt und überbieten sich in Einfallsreichtum um Ausfuhrgenehmigungen zu erlangen. Auch das Spanien des Goldenen Zeitalters fasziniert die Metropolen im Norden. In nur wenigen Jahren formt Berlin eine der größten Sammlungen von Werken Rembrandts außerhalb der Niederlande.

27.

Im selben Moment, dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts, drängen Privatsammler aus dem großstädtisch bürgerlichen Milieu auf den Kunstmarkt und kaufen erlesene Stücke alter Kunst, Grundstock für Sammlungen von Weltrang in den europäischen Metropolen der Zeit – Konstantinopel / Istanbul, Moskau und Athen. Gebildete und wohlhabende Sammler und Sammlerinnen buhlen auf dem Kunstmarkt um kunsthandwerkliche Kostbarkeiten, Skulpturen, mittelalterliche Goldschmiedekunst, Wandteppiche, islamische und fernöstliche Artefakte, italienische Renaissancegemälde und Flämische Meister des 17. Jahrhunderts, Druckgraphik und Zeichnungen, häufig angetrieben von philanthropischen und patriotischen Motivationen. Ganz gleich ob Franzose, Engländer oder Deutscher, der Aufbau einer Kunstsammlung zeugte nicht nur von Kultiviertheit und gutem Geschmack, sondern auch von überzeugter Vaterlandsliebe. Diese findet, ermutigt durch die Regierungen, in der Stiftungspraxis und den Schenkungen an die öffentlichen Museen und staatlichen Sammlungen ihren Niederschlag.²⁰

28.

Adolphe Schloss, David und Pierre David-Weill oder Alphonse Kann in Paris, Calouste Gulbenkian und die Rothschilds zwischen Paris und London, James Simon in Berlin, die Camondos zuerst in Konstantinopel und später in Paris: Die bedeutendsten Sammler dieser Zeit stammen oft aus jüdischen Familien, die Museen regelmäßig mit aufsehenerregenden Schenkungen bedenken. Häufig wird übersehen, dass es diese um 1900 entstandenen Sammlungen sind, die von den Nationalsozialisten in Deutschland und den besetzten Ländern Ende der 1930iger Jahre Opfer eines rassistisch begründeten, systematischen Kunstraubs wurden.

29.

Dies erklärt – und das ist keineswegs nur technisch gemeint – warum die etwa 2000 unter MNR (Musées Nationaux Récupération) geführten Kunstwerke, die nachdem sie zum Teil jüdischen Familien von der deutschen Besatzungsmacht geraubt und nach 1945 dem französischen Staat zurückgeben worden waren, ohne dass die französische Verwaltung sie bis heute an ihre

¹⁹ Vgl. Dominique Poulot: *Musée. Nation. Patrimoine*, Paris: Gallimard 1995.

²⁰ Vgl. Véronique Long: Les collectionneurs d'œuvres d'art et la donation au musée à la fin du XIXe siècle. L'exemple du Musée du Louvre, in: *Romantisme*, H. 112 (2001), S. 45-54; Véronique Long: Les collectionneurs juifs parisiens sous la Troisième République (1870-1940), in: *Archives Juives*, Jg. 42, H. 1 (2009), S. 84-104.

legitimen Eigentümer restituiert hätte, sich aus Gegenständen des Kunsthandwerks, aus Zeichnungen und Druckgraphiken, wertvollen Tapisserien und einigen Tafelbildern alter Meister, wie Rubens, Boucher, Chardin oder Fragonard zusammensetzen. Wenn man den Katalog der MNR liest (und sich daran erinnert, dass der französische Staat über diese 2000 Kunstwerke hinaus nach 1945 weitere 15.000 restituierte Objekte zum Verkauf freigegeben hat)²¹ kann man sich der schieren Bewunderung angesichts des großen Reichtums und der unerhörten Qualität der französischen Privatsammlungen des 19. Jahrhunderts nicht erwehren.

30.

Während der europäische Kunstmarkt im 19. Jahrhundert ein beispielloses Wachstum erlebt, gerät mit dem Ausbau des Eisenbahnnetzes und der Dampfschiffahrt, der Beschleunigung des Warenaustausches und der Konkurrenz der Kolonialmächte untereinander das Kulturerbe der Menschheit zu einem herausragenden Politikum im Ringen der europäischen Nationalstaaten um Affirmation. Die Kunstgeschichte ist nie eine neutrale Wissenschaft gewesen, so wenig wie die Ethnologie und die Archäologie, die, wie Alain Schnapp und Eve Gran-Aymerich gezeigt haben, bis heute nur in ihrem politischen, diplomatischen und militärischen Kontext zu verstehen sind, wobei dem Tourismus und der Religion eine wachsende Bedeutung zukommt.²² So wendet sich z.B. seit 1850 die Bibelarchäologie zunehmend all jenen Gebieten zu, die in der Bibel eine Rolle spielen: Ägypten, Mesopotamien, der heutige Libanon, Syrien, Jordanien und Israel.

31.

Dies ist die Zeit in der die Depots der europäischen Museen rasend schnell mit Papyrusfragmenten, tausenden Tontafeln und Tonzylindern gefüllt werden. Ihre Entzifferung ist aufgrund der schieren Masse noch lange nicht abgeschlossen. Zur selben Zeit überlässt das Osmanische Reich den europäischen Mächten, insbesondere Deutschland, spektakuläre Zeugnisse der griechischen Antike in Kleinasien: Die Ruinen des Pergamonaltars oder das Stadttor von Milet zum Beispiel verlassen in hunderte Holzkisten verpackt die heutige Türkei und bereichern fortan die Antikensammlung auf der Museumsinsel in Berlin, wo sie in musealen Kulissen akribisch wiederaufgebaut werden. Ebenso entrichten die Kolonien in Afrika, Asien und der Südsee einen hohen kulturellen Tribut an Europa.

32.

Denn zu den wissenschaftlichen Missionen kommen im 19. Jahrhundert Eroberungs- und Handelskriege hinzu. In China führt der Zweite Opiumkrieg zur Plünderung des Sommerpalastes in Beijing durch vereinte französische und englische Truppen; die wertvollsten Stücke gelangen ins Musée Chinois der Kaiserin Eugénie in Fontainebleau, wo sie teils noch heute ausgestellt sind.

33.

Das Jahr 1897 bleibt vor allem aufgrund der Strafexpedition der britischen Armee im Königreich Benin, im Süden des heutigen Nigeria, in trauriger Erinnerung: Die „Beninbronzen“ werden nach Europa verbracht, deren immer wieder geforderte Rückgabe seit einigen Jahren von den

²¹ Vgl. <http://www.culture.gouv.fr/documentation/mnr/MnR-pres.htm> (Zugriff: 12.06.2017).

²² Vgl. Alain Schnapp: *La conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris: Editions Carré 1993; Eve Gran-Aymerich: *Les Chercheurs de passé. 1798–1945. Aux sources de l'archéologie*, Paris: CNRS Éditions 2007.

europäischen Museen und Regierungen systematisch abgelehnt wird. Die „Beninbronzen“ sind eine Sammlung von mehreren hundert Metallfragmenten aus dem 16. bis 18. Jahrhundert, reich dekoriert mit vollplastischen menschlichen Figuren und Tierdarstellungen, die aus ihrem ursprünglichen Gefüge herausgerissen, nach London transportiert, teils dem British Museum übergeben und anderteils dem Kunstmarkt überlassen wurden, was vor allem Museen aus Hamburg und Berlin zu nutzen wussten. Heute befindet sich ein Großteil der Bronzen in den Museen von London, Oxford, Hamburg, Berlin, Dresden, Leipzig und New York. Als sie um 1900 in den europäischen Hauptstädten eintreffen, wird das Königreich Benin als „Enklave einer relativen Hochkultur, deren Geschichte noch ein Rätsel ist, das nach einer Lösung verlangt“ beschrieben.²³ Die verblüfften Kunsthistoriker bewundern in diesen Werken eine Virtuosität, die sie an die europäische Renaissance oder den Barock denken lässt. Es fällt ihnen deutlich schwer, die Schöpfung dieser Werke einem afrikanischen Volk zuzuschreiben.

34.

Tatsächlich fällt es um 1900 ganz Europa schwer, sich andere Kulturen, andere Existenzen, andere Wünsche, unabhängig von den eigenen vorzustellen. Paul Valéry schreibt 1919 in seinen ursprünglich in einer Londoner Zeitschrift publizierten Briefen *Die Krise des Geistes*:

Die Idee der Kultur, der Intelligenz, des Meisterwerks steht für uns in einem Zusammenhang — so alt, dass wir nur selten an ihn zurückdenken — mit der Idee Europa.

Die anderen Weltteile hatten wohl eine bewundernswerte Kultur. [...] Aber kein anderer Teil der Erde besaß diese seltsame physikalische Eigenschaft besessen: intensivste Ausstrahlungskraft verbunden intensivsten Absorptionsvermögen.

Alles kam nach Europa und alles kam von Europa. Oder fast alles.“²⁴

35.

Hinsichtlich der Akkumulation von Kulturgütern ist dieses „Alles“ aber nicht widerstandslos gekommen. Seit der Antike erheben die Enteigneten ihre Stimme. Diese ist gewiss für den europäischen Historiker schwerer zu fassen als die Rede der Sieger. Doch diese Stimme existiert und bildet hinsichtlich der annektierten Kulturgüter den Nährboden heutiger Restitutionsforderungen. Bereits am Ende der 1880iger Jahre hat der junge ägyptische Intellektuelle Hasan Tawfiq al-Adl, der aus Alexandria für einige Jahre nach Berlin gekommen war, in seinem Reisebericht das Gespräch mit einem Angestellten des Ägyptischen Museums festgehalten: „Und, fragt er mich scherzend, wie finden Sie sie, Ihre Schätze hier bei uns? – Sie haben sie sehr gut präsentiert und sich um die Bewahrung ihrer Schönheit bemüht. Ich freue mich darüber, dass sie sich hier in Ihrem Land befinden, damit Sie sich der Ägypter erinnern. Doch ist ganz offensichtlich unser Anspruch auf ihre Bewahrung berechtigter.“²⁵

²³ „In diesem Umkreis bildet Benin die Enklave einer relativen Hochkultur, deren Geschichte noch ein Rätsel ist, das nach einer Lösung verlangt“. Eckart von Sydow: Bronzen aus Benin, in: *Die Kunst für Alle*, Jg. 47, H. 12 (1932), S. 378–380, hier S. 380; Zur Geschichte der „Benin Bronzen“ vgl. Janette Greenfield: *The Return of Cultural Treasures*, New York: Cambridge University Press 2007 (3. Auflage), S. 124–128.

²⁴ Paul Valéry, *Die Krise des Geistes*, Essay, hrsg. von Herbert Steiner, Frankfurt am Main, Inselverlag 1956. Vgl. die Auseinandersetzung Achille Mbembés mit dieser Passage in: Achille Mbembé: *Politiques de l'inimitié*, Paris: La Découverte 2016, S. 98ff.

²⁵ Hasan Tawfiq al-Adl: *Rihlat Hasan Afandī Tawfiq al-Adl, 1887-1892*, Kairo 2008, S. 279–288; zitiert nach Bénédicte Savoy und Philippa Sissis (Hg.), *Die Berliner Museumsinsel. Impressionen internationaler Besucher (1830–1990)*. Eine Anthologie, Köln 2013, Böhlau, S. 103–107, hier S. 105.

36.

Wenn man sich auf die Suche begibt, findet man diese frühen trauernden Stimmen außerhalb Europas. Doch findet man sie auch, und in großer Zahl, in Europa selbst. In diesem Europa „wo alles hingekommen ist“ und wo sich die Akkumulation wertvoller Objekte aus der Fremde, niemals eines uneingeschränkten kollektiven Beifalls erfreute.

37.

Bereits gegen Ende des 18. Jahrhunderts sorgen großangelegte und stets von Gewalt unterlaufene Translokationen von Kulturgütern für Unbehagen in aufgeklärten Kreisen. In England erhebt Lord Byron gegen die Überführung des Parthenonfrieses von Athen in das, wie er sagt, „scheußliche nordische Klima Englands“ seine Stimme.²⁶ In Frankreich kritisiert Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy die Politik der Kunsteroberungen des Directoire in Italien und beschreibt die heilige Einheit, die ihm zufolge ein Kunstwerk mit seinem ursprünglichen Kontext verbindet.

„Weder in dem Nebel und Rauche von London, in dem Regen und Kothe von Paris, in dem Eise und Schnee von Petersburg; noch in dem Lärme der großen Städte Europens, noch in dem Chaos der Zerstreung eines nothwendigerweise mit Handelsangelegenheiten beschäftigten Volkes – kann sich jenes tiefe Gefühl für schöne Gegenstände, jener sechste Sinn entwickeln, den die Betrachtung und das Studium des Schönen den Zöglingen der Künste schenkt“²⁷

Ein halbes Jahrhundert später schreibt Victor Hugo, angewidert von der Plünderung des Sommerpalastes in Beijing, einen berühmt gewordenen Brief, in dem er die europäische Barbarei gegen die chinesische Kultur anprangert.²⁸

38.

1920 veröffentlicht die Zeitschrift *L'Esprit nouveau* die bemerkenswerte Umfrage „Faut-il brûler le Louvre?“ [Müssen wir den Louvre anzünden?].²⁹ 1923 notiert wiederum Paul Valéry nach einem Besuch im Louvre, er fühle sich abgestoßen von der „Akkumulation eines überschüssigen und also unverwertbaren Kapitals“ in einem „Haus der Inkoherenz.“ Und er fügt hinzu: „Unser Erbe erschlägt uns.“³⁰ Drei Jahre später vergleicht der Kunstkritiker Carl Einstein das ethnographische Museum in Berlin mit einer „Kühlkammer weißer Wißgier“, in der „der Fang [...] abgestorben“ ruht.³¹ Die aktuelle „Krise der Museen“ ist mindestens ein Jahrhundert alt.

²⁶ „And snatch'd thy shrinking Gods to northern climes abhorr'd!“ George Gordon Byron: *Childe Harold's Pilgrimage* (1812), Chant II 15, in: Jerome J. McGann (Hrsg.): *Lord Byron. The Complete Poetical Works*, 7 Bde., Oxford: Clarendon Press, 1980–1993, Bd. 2 (1980), S. 3-186, hier S. XXX.

²⁷ Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy: *Lettres sur le préjudice qu'occasionnerait aux arts et à la science le déplacement des monuments de l'art de l'Italie...* dites *Lettres à Miranda*, Édouard Pommier (Hrsg.), Paris: Macula 1989, Brief IV, S. 109–116, hier S. 116. Zitiert nach: Ders., *Ueber den nachtheiligen Einfluss der Versetzung der Monumente aus Italien auf Künste und Wissenschaften* (1796), hrsg. von Édouard Pommier, Schriften der Winckelmann-Gesellschaft, Bd. 16, Stendal 1998, S. 24 (vierter Brief).

²⁸ Victor Hugo: *L'expédition de Chine – au capitaine Butler*, Hauteville House, 25 novembre 1861, in: Victor Hugo: *Actes et Paroles II. Pendant l'exil (1852-1870)*, abgedruckt in: Emile Testard (Hrsg.): *Edition Nationale. Victor Hugo*, Bd. 40, Paris: Librairie de l'Édition nationale 1894, S. 253–256.

²⁹ « Faut-il brûler le Louvre ? », zweiteilige Umfrage der Zeitschrift *L'Esprit nouveau*, H. 6 (1920), S. 1–8 und H. 8 (1921), S. 960–962.

³⁰ Paul Valéry: *Le problème des musées* (1923), erschienen in *Le Gaulois* 4.04.1923, abgedruckt in: Ders.: *Œuvres*, 2 Bde., Bd. II, *Pièces sur l'art*, Paris: Gallimard (Bibl. de la Pléiade) 1960, S. 1290-1293.

³¹ Carl Einstein: *Das Berliner Völkerkunde-Museum. Anlässlich der Neuordnung*, in: *Der Querschnitt* H. 8 (1926), S. 588–592, hier S. 590.

39.

Und es gibt sie doch, die Sonnenseite dieser ursprünglichen Akkumulation von kulturellem Kapital im Europa des 18. und 19. Jahrhunderts, die individuell und kollektiv ausgelösten Gefühle, die ästhetischen Befruchtungen und unerwarteten Kristallisierungen, welche die Idee von Kultur und Menschheit in ihrem Kern ausmacht. Kultur nicht im statischen Sinne angehäufter Kenntnisse, sondern im dynamischen von Bildung und Entfaltung. Denn in den Museen besitzen die unsterblichen Objekte (wie diese hier vor mir), wenn sie über Generationen hinweg den Zeitlichkeiten und Sorgen der Sterblichen (nämlich uns) begegnen, eine Kraft des Keimens. Diese Kraft vermag, dass in der Interaktion mit jenen, die sie anschauen, Dinge geschehen und noch nicht da gewesene Ideen und Formen entstehen. Die Devise des Collège de France paraphrasierend könnte man sagen, dass man in Museen sehen kann, wie Kultur entsteht. Drei knappe Beispiele:

40.

1901 schreibt Guillaume Apollinaire in Berlin einen seiner ersten literarischen Essays. Er ist 20 Jahre alt und als Französischlehrer für ein junges Mädchen engagiert worden, dessen Familie er auf einer Deutschlandreise begleitet. Sein Vertrag ist auf ein Jahr befristet, was danach kommt, ist offen. In Berlin hat das erste Pergamonmuseum gerade seine Tore geöffnet. Dort sieht Apollinaire die maßstabsgetreue Rekonstruktion des Zeusaltars, der 20 Jahre zuvor von preußischen Archäologen in der Provinz Izmir in der heutigen Türkei ausgebragen worden war. Der Altar ist mit einem monumentalen Fries geschmückt, der „Gigantomachie“, die den Sieg der Götter über die Giganten zeigt, den Sieg der Ordnung über das Chaos. Der Fries besteht aus 120 Reliefplatten, die jeweils 2,30 m hoch sind. Apollinaire bleibt vor ihnen stehen. Er schreibt angesichts der hemmungslosen Schönheit des Werkes in einer Mischung aus Begeisterung und wilder Abneigung gegen alles Deutsche.

„Wie wunderschön es ist! Welch wunderschönes Gedicht in Stein! Die olympischen Götter der Erde, der Wasser und der Hölle, Tiere, Riesen, Monster deren wütend ineinander gewundene Glieder teilweise [durch die Zeit] verstümmelt sind, die Oberkörper der Göttinnen, die sich gegen die Arme der Helden aufbäumen, die eingefrorenen Gesichter, beißenden Münder. Dieses Werk, welches die Künstler in groben Stein schlugen, lässt die Göttlichkeit so sehr fühlen, dass der Reisende die Masse der Besucher mit ihren Knebelbärten und hässlichen Frauen vergisst und die Stunde herbeisehnt in der die Opferstiere brüllen werden.“³²

41.

Felix Fénéon druckt den Text in der *Revue blanche*. Dies markiert den Beginn von Apollinaires literarischer Karriere. In Berlin trifft die wilde Kreativität der Griechen des 2. Jahrhunderts vor Christus auf die eines etwas verlorenen, jungen Mannes mit einer polnischen Mutter und einem italienischen Vater, – erst 1916 erhielt Apollinaire die französische Staatsbürgerschaft. Aus dieser Begegnung im Museum (und vielen anderen natürlich) geht eine der größten Stimmen der französischen Literatur zu Beginn des 20. Jahrhundert hervor.

42.

³² Guillaume Apollinaire: Le Pergamon à Berlin, in: *Revue Blanche*, 15.05.1902, Bd. 28, S. 146–147. Zitiert nach Bénédicte Savoy und Philippa Sissis (Hg.), Die Berliner Museumsinsel. Impressionen internationaler Besucher (1830–1990). Eine Anthologie, Köln 2013, Böhlau, S. 165–167.

Zur gleichen Zeit, im März 1900, befindet sich der Münchener Komponist Richard Strauss in Paris, um zwei Konzerte des Orchestre Lamoureux zu dirigieren. Romain Rolland führt ihn durch den Louvre. Sie sind beide 35 Jahre alt. Romain Rolland ist zu diesem Zeitpunkt Dozent für Kunstgeschichte an der École Normale Supérieure. Auch Strauss hat Kunstgeschichte studiert, ist aber jetzt Kapellmeister im königlichen Opernhaus von Berlin. Rolland notiert in seinem Tagebuch: „[Strauss] hat wirklich Geschmack für Malerei, und einen modischen noch dazu. Er bewundert Chardin [...] Fragonard findet er amüsant [...] Boucher enttäuscht ihn ein wenig. Er ist nicht sehr streng mit Greuze; die Landschaften Vernets gefallen ihm ein wenig zu gut, und er erkennt die Überlegenheit des großen Watteau an; er nennt die Einschiffung (nach Kythera) eine Art *Märchen-malerei* [dt. im Original]. Das Glück und die Leichtigkeit des Lebens, die sich in diesem 18. Jahrhundert zeigen, streicheln ihn angenehm.“³³ Strauss seinerseits schreibt in seinem Schreibkalender: „Ideen zum Ballett ‚Die Insel Cythère‘ nach Antoine Watteau“.³⁴

43.

In den Wochen und Monaten nach diesem Besuch, lange bevor Debussy sich von Watteau überwältigen lässt, stürzt sich der junge Deutsche in die Arbeit für eine Ballettmusik in drei Akten mit dem Titel *Kythere* (Opus: AV 230, Trenner 201), die jedoch Fragment bleiben sollte. Einige Motive finden sich aber im *Rosenkavalier*, *Ariadne auf Naxos* und *Josephs Legende*.³⁵ Für Pierre Rosenberg ist die *Pilgerfahrt nach Kythera* „gleichzeitig Innehalten und Aktion, ein Augenblick und außerhalb aller Zeit.“³⁶ Diese Formel lässt sich auf das Museum im Allgemeinen übertragen: Auf der einen Seite die Werke, für immer gefangen in den Vitrinen und an den Wänden. Und auf der anderen – die machtvolle, zupackende Einwirkung derselben Werke auf die Generationen, die an ihnen vorübergehen.

44.

Zum letzten Beispiel: Die ägyptische Kunst Amarnas im brodelnden Berlin vor dem Ersten Weltkrieg. Die Amarna-Zeit ist dieser kurze Moment des Bruchs in der Geschichte des Alten Ägypten, als der Pharao Echnaton (dessen Kopf hier vor mir steht) die Götter, die politische Hauptstadt und die Ästhetik seiner Vorfahren aufgibt, um eine neue Hauptstadt, einen neuen Kult und eine neue Kunst durchzusetzen. 1912 findet der Berliner Archäologe Ludwig Borchardt bei Ausgrabungen das Atelier eines Bildhauers in Tell el Amarna mit Werkzeugen, Modellen und etwa zwanzig Porträts, darunter das der Königin Nofretete, und verschiedene Gipsabdrücke. Mit Genehmigung der französischen Antikenverwaltung, werden die Funde nach Berlin gebracht und im Winter 1913/14 fast vollständig auf der Museumsinsel ausgestellt. Die künstlerischen Avantgarden und die Presse trauen ihren Augen nicht: Diese Gesichter aus grauer Vorzeit ähneln in ihrem radikalen Realismus so sehr den Menschen von 1913, dass sie einen unmittelbaren Bezug zur Gegenwart suggerieren und die Kunst aus Amarna zum Politikum machen. Die Zeitungen heben den demokratischen Charakter dieser „Kunst für alle“ hervor, die selbst den am wenigsten gebildeten Besuchern zugänglich ist. Die marxistischen Zeitschriften sind begeistert, glauben in diesen Skulpturen Wahlverwandte zu finden: Im Dezember 1913 erklären die

³³ Cahiers Romain Rolland / Cahier 3: Richard Strauss et Romain Rolland. Correspondance / Fragments de Journal, Paris: Albin Michel 1950, S. 136f., zitiert nach Willi Schuh: Das Szenarium und die musikalischen Skizzen zum Ballett *Kythere*, in: Willi Schuh (Hrsg.): Strauss Jahrbuch 1959/60, Bonn: Boosey and Hawkes 1960, S. 59–98, hier S. 84f.

³⁴ Richard Strauss: Tagebucheintrag vom 17.05.1900, zitiert nach Schuh 1959, S. 85.

³⁵ Vgl. Schuh 1959.

³⁶ Pierre Rosenberg: *Dictionnaire amoureux du Louvre*, Paris: Plon 2007, S. 901.

Sozialistischen Monatshefte, dass die Porträts aus Amarna „wie jedes Gesicht heute auf der Straße“ ähneln. Dass die einen wie eine „letzte aristokratische Ausfiltrierung des Menschen“ wirken, und die anderen, die Gipswerke, möglicherweise von „Proletariern abgenommen“ seien.³⁷

45.

Ägyptische Köpfe des 14. Jahrhunderts v. Chr., die in den internationalen Klassenkampf verwickelt sind. Ein französisches Gemälde des 18. Jahrhunderts, das 200 Jahre später Musik hervorbringt. 2000 Jahre alte hellenistische Marmorreliefs, die in Berlin einen avantgardistischen Text zeitigen. Zahlreich sind die Variationen und Beispiele unerwarteter kultureller Befruchtungen in den europäischen Museen. Besondere Erwähnung verdient die Erschütterung des Malers André Derain 1906 im British Museum. Er ist 26 Jahre alt und, Philippe Dagen zufolge, der erste abendländische Künstler der sich mit der Betrachtung außereuropäischen Skulpturen ernsthaft befasst. Zurück im Hotel schreibt Derain in der Nacht einen wahnhaften Brief an Henri Matisse:

„Ich habe bereits vier Blätter mit Schrift geschwärzt, gebe es aber auf, sie Ihnen zu schicken. Es ist ein so großes Durcheinander von Ideen, ein Durcheinander an Gefühlen, Gedanken, dass Sie mich wirklich für verrückt halten würden. [...] Ich war nun zum fünften Mal im British Museum. Hier sind in völligem Durcheinander, versuchen Sie mir zu folgen, Chinesen, Neger, Ägypter, Etrusker, Phidias, Römer und die Inder aufgestapelt. Ich musste aus dem Museum rausgehen, so verwirrend war das Ganze für mich. [...] Ich habe mich in völlig fremde Milieus und ausländische Leben hineinversetzt. Damit habe ich mein Bewusstsein mit etwas Anderem als Worten erweitert. Allein Gefühle, reine Form und Farbe. [...] Dies ist nicht mehr nur eine Idee, das ist die absolute Idee, das Seinsbewusstsein.“³⁸

46.

Das Seinsbewusstsein und der Geschmack für das Andere. Die Inkorporation des Anderen in das Eigene. Entgrenzung und Wiederaneignung: Es gibt keinen Zweifel daran, dass das Museum einer der Orte ist, an denen die „einzigartige physikalische Eigenschaft Europas“ (Paul Valéry), seine außergewöhnliche Fähigkeit der Absorption und Assimilierung, offenkundig wird. Das Museum ist, oder war es zumindest über lange Zeit, der Ort einer physischen Begegnung mit fremden Welten, das Archiv der menschlichen Kreativität, einer jener Orte, wo die Geschichte die Zukunft anbahnt. Und wenn es nicht zu pathetisch wäre, und wenn sich nicht viele westliche Museen in den letzten Jahren übertrieben kommerzialisiert und auf den Tourismus eingestellt hätten, könnte ich fast sagen: Die Museen sind das Haus des Geistes.

* * *

47.

³⁷ Lisbeth Stern: Ägyptische Funde, in: *Sozialistische Monatshefte* 26 (23.12.), S. 1720f.

³⁸ André Derain an Henri Matisse, 6.03.1906, zitiert in: Rémi Labrusse: *Matisse. La condition de l'image*, Paris: Gallimard 1999, S. 52; Vgl. außerdem Philippe Dagen (Hrsg.): *André Derain. Lettres à Vlaminck*, Paris: Flammarion 1994, S. 173f; Ders.: *Le peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris: Flammarion 2010.

Wie verhält es sich aber mit den Orten, wo die Objekte nicht mehr sind? Was sagen wir jenen, die nicht Teil dieser musealen Erzählung sind, und ihrer Güter durch die Gewalt und die Asymmetrien der Geschichte beraubt worden sind? Wie wollen wir rechtfertigen, dass einige Zugang zum Kulturerbe der Menschheit haben und andere davon ausgeschlossen werden – sowohl physisch als auch wirtschaftlich? Wie kann man mittragen, dass das symbolische und reelle Kapital, welches Museen generieren, nicht Allen zu Gute kommt? Und wie kann man nicht wollen, dass – wegen der Museen, mithilfe der Museen, weil sie uns so viel gegeben haben und wir so viel genommen haben – wir uns für eine die Enteigneten achtende und gerechtere Politik engagieren?

48.

Als er 1940 vor der Verfolgung durch die Nationalsozialisten floh, diagnostizierte Walter Benjamin den traditionellen Historikern die Unfähigkeit für die Besiegten Empathie zu empfinden. Es ist bezeichnend, dass er dies in einem der wenigen Teile seines Werkes macht, in dem er sich mit Kriegstrophäen und Kunstraub auseinandersetzt. Mit wem identifiziert sich der Historiker, wenn er Geschichte schreibt, fragt Benjamin. Mit dem Sieger. Und er führt fort:

„Wer immer bis zu diesem Tage den Sieg davontrug, der marschiert mit in dem Triumphzug, der die heute Herrschenden über die dahinführt, die heute am Boden liegen. Die Beute wird, wie das immer so üblich war, im Triumphzug mitgeführt. Man bezeichnet sie als Kulturgüter. [...] Und wie es selbst nicht frei ist von Barbarei, so ist es auch der Prozess der Überlieferung nicht, in der es von dem einen an den anderen gefallen ist.“³⁹

49.

Wir Europäer, die diese Objekte geerbt haben und weiter vererben werden, wir stehen auf der Seite der Sieger. In gewisser Weise ist auch das ein „Erbe, das uns erschlägt“. Aber das muss nicht für immer so sein. Die gute Nachricht ist, dass auch 2017 die Geschichte Europas das ist, was sie über alle anderen Jahrhunderte hinweg auch war, eine Geschichte der Feindschaften zwischen unseren Nationen, der blutigen Kriege und der Diskriminierungen, die nach dem Zweiten Weltkrieg mühsam überwunden werden mussten. Wir haben in uns selbst die Quelle und die Kraft, die Traurigkeit, oder die Wut, oder den Hass derer zu verstehen, die in anderen Breitengraden, weiter weg, ärmer, schwächer, in der Vergangenheit ein Opfer der „intensiven Absorptionskraft“ unseres Kontinents geworden sind. Um es auf den Punkt zu bringen: Wir müssen heute nur für einen Augenblick in uns hineinhorchen und einen kleinen Schritt aus unserem gewohnten Blickwinkel heraustreten, um uns in die Enteigneten einfühlen zu können.

50.

Ich möchte dies kurz an einem französischen Beispiel zeigen, das aber für ganz Europa Gültigkeit hat: In den 1920er Jahren übernahm das mächtige Amerika weltweit die Führungsrolle. In Toulouse hält ein junger Anwalt zum Beginn des Herbstsemesters vor Referendaren eine Rede, die so viel Aufsehen erregt, dass sie kurz darauf preisgekrönt und veröffentlicht wird. Titel der Rede: *L'Elginisme* [Der Elginismus], in Anspielung auf Lord Elgin,

³⁹ Walter Benjamin: „Über den Begriff der Geschichte“ [1940], in: Gesammelte Schriften, Bd. I.2., Frankfurt am Main, S. 696 (These VII).

der bereits erwähnte Käufer des Parthenon in Athen. Doch mit dem Begriff des Elginismus geht es dem jungen Anwalt weder um Griechenland, noch um England. Es sind Amerika und seine Dollarnoten, die erst den jungen Mann aufwühlen – und wenig später dann Juristen und Meinungsmacher in ganz Europa:

„Sehr geehrter Herr Vorsitzender, sehr geehrte Herren,
Mit seinem Notizbuch und einer Kodak bewaffnet, durchstreifte ein kleiner Trödelhändler in fadenscheinigen Hosen und abgetretenen Schuhen unsere Stadt und das Land. Er notierte alles, was ihm alt erschien und meldete seine Entdeckungen an seinen Korrespondenten [in New York]. [...] Die Wunderwerke unserer Architektur, weltweit bekannt, besucht und beschrieben, werden jeden Tag der französischen Erde entrissen, um weltweit exportiert zu werden. [...] [Natürlich] ist es wichtig, dass einige unserer schönsten Werke in die Ferne gebracht werden, um dort als Botschafter unseres Geschmacks und unserer Kultur zu fungieren. Unerträglich ist jedoch, wenn der Fremde methodisch entstellt, was der große Ruskin „das geliebte Angesicht des Vaterlandes“ nannte. Und doch! Meine Herren, genau dies ist das traurige Spektakel, welches sich vor unseren Augen abspielt. Einst zerstörte man, weil man es nicht besser wusste. [...] Heute zerstört man für seinen Kaufwert was doch vor allem einen „Wert der Seele“ hat. [...] Fahren Sie nicht mehr nach Sens um die großen, funkelnden Fenster des Refektoriums der Jakobiner zu sehen, vor denen schon der halbverrückte Mönch Jacques Clément den Mord Heinrichs III. plante: Diese Himmelsöffnungen wurden für 20.000 Francs an eine amerikanische Lady verkauft, die nun mit ihnen ihr Musikzimmer erhellt. Das Tor von Abbeville [...] hat den Hof François I. mit unbekanntem Ziel verlassen. Die gotische Treppe, mit ihren drei Etagen pittoresker Holztäfelungen, die in einem Hof in Morlaix zu finden war, steht heute vollständig in einem Londoner Museum, zwischen einem elektrischen Projektor und einer Zentralheizung. In Villeneuve-lès-Avignon wird man das schöne Kruzifix nicht mehr finden [...]; es ist seit fünf Jahren in New York und es grenzt an ein Wunder, dass die altehrwürdige Abtei von Moissac immer noch im Besitz ihrer bemerkenswerten Fresken des 13. Jahrhunderts ist. [...] Wenn wir jedoch aus den Reiseführern all jenes herausstreichen, was nicht mehr bei uns zu sehen ist, beschreiben wir unsere gesamte Kunstgeschichte, und die Liste der unersetzlichen Verluste, die unser Land erleiden musste, ist sehr lang.⁴⁰

Ich lese diese Zeilen... und denke an Benin.

51.

Natürlich darf man nicht alles miteinander vermengen. Man darf nicht die Zerstörung der um 1900 geschaffenen Sammlungen großer jüdischer patriotischer Familien durch fanatische Nationalsozialisten, mit der Verbringung der Sammlungen aus italienischen und deutschen Museen durch das revolutionäre und napoleonische Frankreich vergleichen, die im Namen von Freiheit, öffentlicher Bildung und dem Fortschritt der Künste und des Wissens legitimiert wurde. Man darf nicht die Beraubung des armenischen Volkes nach 1915 mit dem „kleinen Trödelhändler, bewaffnet mit einer Kodak und einem Notizbuch“ und seinen Dollars vergleichen, der ungefähr zeitgleich die französischen Provinzen auf der Suche nach guten Geschäften durchkämmt. Und man darf natürlich die blutigen Plünderungen während der Kolonialkriege und die archäologischen Grabungen des 19. Jahrhunderts nicht über einen Kamm scheren. Die Erforschung der großen Verschleppungen von Kulturgütern – und die Frage der Restititionen, die unweigerlich damit einhergeht – muss dem historischen, politischen,

⁴⁰ Pierre de Gorsse: *L'Elginisme*, Toulouse: Vidailhon 1927, hier S. 8-12.

kulturellen, ideologischen und symbolischen Kontext derselben immer besonderes Augenmerk schenken, und damit den Besonderheiten jedes einzelnen Falls. Nur dadurch kann diese Glaubwürdigkeit beanspruchen.

52.

Man soll also nicht alles miteinander vermengen. Man darf sich aber auch nicht davor fürchten sich Themen vorzuknöpfen, die ungemütlich sind. Wenn man sich der (goldglänzenden und bleischweren) Geschichte der Kunst- und Kulturgüter in Europa vom 18. bis zum 20. Jahrhundert heute widmen will, ob von Paris, Berlin, London oder vom Collège de France aus, welches der schönste, der freieste und der würdigste Ort dafür ist, dann muss man sich zuallererst einer Innenschau, einer Introspektion unterziehen. Diese kulturgeschichtliche Introspektion ist, in Europa, das erste Zeichen der Freundschaft und des Respektes, welches wir, meiner Meinung nach, jenen geben können, die uns bereichert haben. Introspektion ist nicht Selbstgeißelung, oder übereilte und wirre Restitution von Dingen, von denen einige auch außerhalb Europas, denken, dass sie für den Moment bei uns gut aufgehoben sind.

53.

Diese Introspektion besteht vielmehr im kollektiven Bestreben, die Objekte in unseren Museen wieder mit der Geschichte ihres Ursprungs zu verbinden, und mit den Menschen, die heute dort leben, wo die Objekte früher einmal waren. Es heißt den beschwerlichen Teil unserer Geschichte als Europäer „zu denen alles gekommen ist“ sichtbar und denkbar zu machen. Es heißt, all denjenigen mit extremer, ständiger und kritischer Aufmerksamkeit zu begegnen, die in Europa und außerhalb, Kulturgüter zu einem Politikum machen. Mit anderen Worten heißt es, das zu versuchen, was Achille Mbembé uns vorschlägt:

Als die Eigentümer, die wir alle sind, mit der größtmöglichen Verantwortung eine möglichst große Anzahl von Orten aufzusuchen, aber in einem Bezug absoluter Freiheit und, wenn nötig, der Distanz. In diesem von der Übersetzung getragenen Prozess, in dem es aber auch zu Konflikten und Missverständnissen kommen kann, werden sich bestimmte Fragen von selbst lösen. Es werden mit einer gewissen Deutlichkeit die Erfordernisse wenn schon nicht einer möglichen Universalität, so zumindest die Idee der Erde als unserem gemeinsamen Gut, unserem gemeinsamen Grund hervortreten. Herauskristallisieren werden sich, mit relativer Deutlichkeit, die Forderungen, wenn nicht einer möglichen Universalität, dann wenigstens einer Idee der Welt die uns gemein ist, unser gemeinsames Sein.“⁴¹

Die Trennungslinie verläuft nicht zwischen uns und den anderen. Sie verläuft zwischen den Unsterblichen (jenen) und den Sterblichen (uns).

Abbildung 1

Moulage peint de la Tête d'Akhenaton, 18e dynastie, vers 1340 av. JC (Berlin, Ägyptisches Museum, Inv. Nr. ÄM 21351), Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gipsformerei, Moule Nr. 489. Photo: Patrick Imbert

⁴¹ Achille Mbembé: *Politiques de l'inimitié*, Paris: La Découverte 2016, S. 178.

Abbildung 2

Tambourinaire, statue perlée, Cameroun, XXe siècle, collection B. Savoy. Patrick Imbert

Abbildung 3 :

Moulage brut du Saint Bernard de Sienne, original des musées de Berlin disparu pendant la Seconde Guerre Mondiale, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gipsformerei, Moule Nr. 2192. Photo: Patrick Imbert

Abbildung 4

« Champollion, statue en marbre. Bartholdi, dessin de Sellier », in : Le Magasin pittoresque, tome XLIV, juillet 1876, p. 30