



Bénédicte Savoy

Museen

Eine Kindheits-
erinnerung
und die Folgen

leseZeichen
greven verlag köln



Inhalt

Ich bin sechs Jahre alt	7
Matrix Museum	10
Wir sind Europa	12
Raum und Zeit	18
Die unsichtbare Zeit	25
»Tägliche Morphiumeinspritzungen«	26
Diskretion seit 1800	30
Konstant jung	35
Black Panther	36
Tschernobyl	41
Drinnen Draußen	50
Fulgurit	51
Afrika	53
Yesterday's Question	56
Germanin	58
Von wo aus sprichst Du?	63
Anhang	67

© Greven Verlag Köln, 2019

Lektorat: Johannes Kligen-Protti, Düsseldorf

Bildredaktion: Aiko Wolter, Köln

Gestaltung: Thomas Neuhaus, Billerbeck

Satz: Thomas Volmert, Köln

Gesetzt aus der FS Lola und der Sabon

Lithografie: Prepress, Köln

Papier: Munken Premium Cream und Peydur lissé (Umschlag)

Druck und Bindung: CPI books, Leck

Umschlagabbildung und Frontispiz: © Bénédicte Savoy

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-7743-0904-3

Detaillierte Informationen über alle unsere Bücher finden Sie unter:

www.greven-verlag.de



Abb. 1
Nachrichtensprecher Roger Gicquel berichtet
im staatlichen Fernsehen TF1 über die
Restitution außereuropäischer Kulturgüter, 1978

Ich bin sechs Jahre alt

Paris im Juni 1978. Meine Eltern haben einen Fernseher. Es gehört für französische Kinder der 1970er-Jahre zu den täglichen Ritualen, jeden Abend mit den Eltern die Nachrichten zu schauen, dann kommt die Werbung, danach geht man ins Bett. Ich bin sicher, selbst wenn ich es heute nicht mehr beweisen kann, dass ich auch am 19. Juni 1978 um 20 Uhr mit meinem Bruder und unseren Eltern vor dem Fernseher saß. Es gab damals nur drei Kanäle.

Bei TF1, dem ersten Programm des staatlichen Fernsehens, hieß der Nachrichtensprecher Roger Gicquel. Gicquel war ein Star. Er hatte einen neuen Stil eingeführt: das Präsentieren und gleichzeitige Interpretieren von Informationen, immer sehr persönlich. Millionen von Zuschauerinnen und Zuschauern hörten ihm jeden Abend zu. Er war die Stimme Frankreichs. Als er 2010 starb, titelte die Tageszeitung *Libération*: »La France en pleurs«, Frankreich trauert.

Doch Roger Gicquel ist nicht tot. Er lebt im staatlichen Fernseharchiv INA weiter. Dort ist auch jene Sendung vom 19. Juni 1978 archiviert, die mir so klar vor Augen führt, von wo aus ich spreche und was mich bewegt.

Hören Sie gut zu, was Millionen von Französinen und Franzosen, auch Kinder wie mein Bruder und ich, an diesem Abend vor mehr als vierzig Jahren hörten. Es ging um die Restitution außereuropäischer Kunstwerke an ihre Herkunftsländer. Dazu hatte der Generaldirektor der UNESCO Amadou Mahtar M'Bow wenige Tage zuvor aufgerufen. Roger Gicquel spricht vom

»[...] Appell des Generaldirektors der UNESCO, Herrn M'Bow, für eine Rückkehr von Kunstwerken in ihre Ursprungsländer zu sorgen, die sie unter historischen Um-

ständen verloren haben, die man besser nicht allzu genau beschreibt. Im Sinne der UNESCO entspricht dies einer gemeinsamen Politik, die nur einige Fälle betrifft – in Afrika, in Amerika, aber auch in Asien und sogar in Europa. Doch die Presse zeigte sich insgesamt überrascht, manch einer bespottete den Vorschlag: ›Eine Rückgabe der Kunstwerke!‹ Ein bekannter Journalist schlug sogar vor: ›Na gut, wenn wir den Obelisk von der Place de la Concorde in Paris zurückgeben sollen, dann muss man uns allerdings auch den Suezkanal restituieren.‹ Sie sehen, welche Wellen das schlägt!«

Auf diese Einleitung folgen drei Minuten Interviews mit unterschiedlichen Experten: einem Pariser Kunsthändler, einem Museumskurator, einem afrikanischen Künstler und dem UNESCO-Generalsekretär M'Bow. Daraufhin meldet sich Gicquel wieder aus dem Studio. Er wirkt etwas durcheinander. Er zieht das Fazit: »Nun, in jedem Fall, wenn man die kulturelle Identität schützen will, muss man das künstlerische Erbe präsentieren ... ääh ... erhalten. Und es deshalb in einigen Fällen auch restituieren. Daran muss man sich einfach halten!«

Was erzählt uns diese Sequenz aus einer französischen Tagesschau des Jahres 1978? Erstens, dass vor mehr als vierzig Jahren das Thema Restitutionen, das wir heute für so neu und einige für so bedrohlich halten, bereits aktuell war und in der breiten Öffentlichkeit diskutiert wurde. Zweitens, dass in Europa die Entscheidung für Restitutionen nicht allzu weit entfernt zu sein schien. Drittens und vor allem, dass hier hinter den Worten offenbar etwas versteckt lag, worüber es sich wohl nicht so leicht sprechen ließ. Hören wir noch einmal hin, Minute 00:16: »[...] für eine Rückkehr von Kunstwerken in ihre Ursprungsländer, welche diese unter historischen Umständen verloren haben, die man besser nicht allzu genau beschreibt.«

Roger Gicquel, dessen Hände sonst ruhig auf dem Tisch liegen, unterstreicht an dieser Stelle seinen Satz mit einer seltsamen Handbewegung in der Luft, abwiegelnd, vertuschend und beschwichtigend zugleich, so etwas wie ein gestisches »Schwamm drüber«. Seine sonst direkt in die Kamera gerichteten Augen senken sich für einen Augenblick: »[...] unter historischen Umständen verloren haben, die man besser nicht allzu genau beschreibt«. Verdrängung *live*, inklusive körperlichen Unbehagens.

Ich war sechs Jahre alt, mein Bruder war vier, wir stehen heute mit einer ganzen Generation in der Mitte unseres Erwachsenenlebens. Was konnten wir damals von diesem Satz und dieser Geste verstehen? Was von diesem expliziten Aufruf zum Nichtwissensollen und Nichtwissenwollen? Um welche historischen Umstände ging es denn überhaupt? Für die Erwachsenen von damals, für meine Mutter und meinen Vater neben uns auf der Couch, für meine Großeltern in der Wohnung über uns, für die Leute von nebenan, für unsere Lehrerinnen und Lehrer in der Schule war die Botschaft wohl klar: Gicquel bezog sich auf die Zeit des Kolonialismus, als Frankreich in den von ihm verwalteten Gebieten sich nicht nur Bodenschätze und natürliche Ressourcen, sondern auch kulturelle Gegenstände systematisch aneignete. Damals, 1978, war diese Kolonialzeit in vielen französischen Biografien und Erinnerungen präsent. Das »Afrikanische Jahr«, in dem 17 afrikanische Kolonien 1960 ihre Unabhängigkeit erlangt hatten, lag erst 18 Jahre zurück. Der Algerienkrieg und der Krieg in Indochina waren allen noch in Erinnerung. Ein kurzer Wink genügte: Lass uns lieber nicht darüber sprechen, wir wissen schon. Das war keine koloniale Amnesie, eher so etwas wie eine »Verschwörung des Schweigens«, wie man vielleicht in Deutschland sagen würde. Ich spreche lieber von einem »Familiengeheimnis«. Den Erwachsenen unter uns reichte der

ten. Ich war schon immer gerne in Museen. Ich weiß, was ich ihnen verdanke und warum ich sie liebe. Ich bin Europäerin durch und durch. Und gerade deswegen wollte ich es wohl wissen. Ich bin Historikerin geworden.

Raum und Zeit

Museen sind Zeitmaschinen. Hier treffen unterschiedliche Zeiten aufeinander: die Zeit der Besucher, die eigene, die sie ins Museum mitbringen; die Zeit der Objekte, die hier ausgestellt sind; und eine dritte, meist unsichtbare Zeit, die Zeit des Museums selbst.

Die erste Zeit ist gut sichtbar. Ich trage sie im Gesicht: Ich bin vierzig Jahre alt, ich habe ein Kind an der Hand. Ich war früher oft mit meiner Großmutter in diesem Museum, jeden Sonntag sogar. Das war öde. Jetzt ist es packend. Ich verstehe etwas von diesen Sachen. Ich bin gereist und habe einiges gelesen, ich bin klug und älter geworden. Ich gehe durch die Räume und die Objekte berühren mich heute ganz anders als früher. Sie sprechen mich als Mutter oder Vater an, als gebildete oder verletzte oder starke Person.

Oder ich bin sehr alt geworden, weit über achtzig. Meine Beine tragen mich nicht mehr gerne, die Knie schmerzen, ich sitze im Rollstuhl und ahne, dass mein Lebensende naht. Ich wollte unbedingt noch einmal kommen. Ich lasse mich von meinen Kindern durch die Säle schieben, zu Rubens, zu Jordaens, zu Tintoretto, zu Velázquez – eine letzte Runde bei den alten Meistern.

Oder ich bin dreizehn Jahre alt und auf dem Land aufgewachsen. Ich betrete zum ersten Mal einen großen Gemäldesaal. Hier lassen sich die Bilder nicht mit dem Zeigefinger wegwischen, sie hängen beharrlich an der Wand, groß und



Abb. 4

Rainer Maria Rilke im Jahr 1906 und eine historische Fotografie des Torso von Milet aus dem Louvre Bildarchiv, Aufnahme Girodon, 1926. Fotomontage

bunt und stumm, bedrohlich vielleicht, bedrohlicher jedenfalls als in meiner Hosentasche auf dem Telefon. Sie bewegen sich nicht. Ich bin bewegt.

Dazu kommt die kollektive Zeit, die Zeit, in der man lebt. Auch sie geht immer mit ins Museum. Es ist nicht dasselbe, heute den Louvre zu besuchen oder 1947, als er nach vielen Jahren des Schreckens und der Auslagerung im Zweiten Weltkrieg seine Tore wieder eröffnete und als mit dem Genuss von Kunst die spürbare Realität des Friedens einherging. Es ist auch nicht dasselbe, heute im Museum für Islamische Kunst in Berlin das Aleppo-Zimmer zu sehen, dieses wohl älteste Beispiel eines holzgetäfelten Empfangszimmers aus Syrien um 1600, oder vor etwa zehn Jahren, als Aleppo noch nicht vom Krieg zerstört am Boden lag. Und schließlich ist es nicht dasselbe, das Afrikamuseum in Tervuren bei Brüssel heute, in Zeiten postkolonialer Diskurse, zu besichtigen, oder etwa 1957, als es noch »Museum von Belgisch Kongo« hieß und die Herrschaft Belgiens in Zentralafrika verherrlichte. Im Koordinatensystem des Museums verändern die individuelle und die kollektive Zeit der Besucherinnen und Besucher den Blick auf die Objekte.

Die zweite Zeit im Museum ist die Zeit der Objekte, ihre Entstehungszeit. Auch sie ist gut sichtbar, sehr gut sogar. Sie erscheint in Form von Jahreszahlen auf Etiketten, sie prägt seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert in vielen Museen ganze Raumordnungen; bestimmte Museumstypen hängen von ihr ab, wenn sie etwa »Alte« oder »Neue« Meister versammeln. Diese zweite Zeit ist genauso wenig homogen wie die erste. Sie kann nah beim Besucher liegen oder sehr weit von ihm entfernt sein. Im British Museum in London ist nach Angaben der Institution das älteste Objekt etwa zwei Millionen Jahre alt: der *Olduvai Stone*, ein von Menschenhand bearbeitetes Schneidwerkzeug aus Basalt, mitgenommen aus dem im heutigen Tansania.



Abb. 5
Steinwerkzeug aus der Olduvai-Schlucht in Tansania, circa 1,8 Millionen Jahre alt. 1931 im Rahmen einer britischen Ausgrabungskampagne entdeckt und nach England verbracht. Nach eigenen Angaben das älteste von Menschenhand gemachte Objekt im British Museum, London

eine frische Fälschung erworben haben. Wer weiß? Das reale Lebensalter von Museumsobjekten hängt oft genug von ihrer Provenienz ab.

Diskretion seit 1800

Wer heute etwas über die Wege der Objekte ins Museum wissen möchte, erfährt das in der Regel *nicht* im Museum. In manchen glücklichen Fällen liefert zwar eine Inventarnummer auf dem Bildetikett ein Indiz, weil das Museumssystem das Datum des Erwerbs als Grundlage für die Inventarisierung nutzt. Ansonsten muss das interessierte Publikum mit kryptischen Hinweisen – oder mit gar keinen – vorliebnehmen, sich Informationen in Büchern zusammensuchen, Fachpublikationen heranziehen oder Online-Datenbanken konsultieren, die mit diesen Informationen auch nicht immer offen umgehen.

Diese Diskretion der Museen ist allerdings nichts Neues. Man findet sie bereits um 1800, als der Louvre in Paris, damals Musée Napoléon genannt, das Projekt eines Gesamtinventars seiner Bestände auf die Beine stellte. Im Louvre-Archiv findet sich dazu folgender Brief des jungen Henri Beyle und künftigen Schriftstellers Stendhal an den Louvre-Direktor Dominique-Vivant Denon:

»Monsieur, ich bin vorbeigekommen, um Ihnen das angehängte Modell eines Protokolls vorzulegen. Wir werden in einer einzigen Zeile jedes beliebige Gemälde, wie schön es auch ist, beschreiben können, sogar die *Transfiguration* [von Raffael]. Unsere Arbeit wird zwar keine malerische Schönheit aufweisen, dafür aber administrative Schönheit: Klarheit und Knappheit. Damit und trotz der geringen Zahl an Hilfskräften, die uns zur Verfügung stehen, kön-

nen wir das Ende der Arbeit absehen. Hochachtungsvoll, De Beyle.«

Klarheit und Knappheit: Mit diesem energischen Billet vom 27. Oktober 1810 versuchte Beyle im Auftrag der französischen Regierung, den Louvre-Chef zur Arbeit zu bewegen. Seit Anfang des Jahres wusste der Museumsmann, dass er schleunigst alle Kunstwerke im Besitz der französischen Schlösser und Museen zu inventarisieren hatte: Das hatte der Senat am 10. Januar per Gesetz verfügt. Seitdem hatte sich aber nichts getan. Der Direktor hatte auf die kaum zu bewältigende Komplexität der Aufgabe hingewiesen, sein Ansprechpartner in der Regierung im Gegenzug auf die Unabdingbarkeit einer raschen Abwicklung. Was auf dem Spiel stand, war die systematische Erfassung der seit der Revolution innerhalb und außerhalb Frankreichs konfiszierten und zum nationalen Eigentum erklärten Kunstwerke, eines riesigen Ensembles an Objekten unterschiedlichster Provenienzen, Gattungen und Materialien. Kurzum: eine enorme Herausforderung.

Zwar missfiel der neue administrative Geist, in dessen Dienst die Inventarisierung geschehen sollte, der Museumsleitung sehr. Doch auch das Museum als Tempel des Schönen hatte sich der administrativen Logik des napoleonischen Staates zu fügen. Das Geistige und Ästhetische, die »malerische Schönheit« mussten sich einem verwaltungstechnischen Schema unterwerfen.

Am Anfang war also die kalte Leere der Tabelle. Neun Spalten, beidseitig auf große schwere Papierbögen gedruckt, dienten als Matrix für die Erfassung des staatlichen Kunstbesitzes. Jede Seite des Inventars sollte links mit einer Spalte NUMMER beginnen, gefolgt von den Rubriken NAMEN DES MEISTERS, BEZEICHNUNG DES SUJETS, MAÛE (HÖHE UND BREITE), HERKUNFT, SCHÄTZPREIS DES GEGENSTANDES, SCHÄTZPREIS DES

