IN:COMPLETE

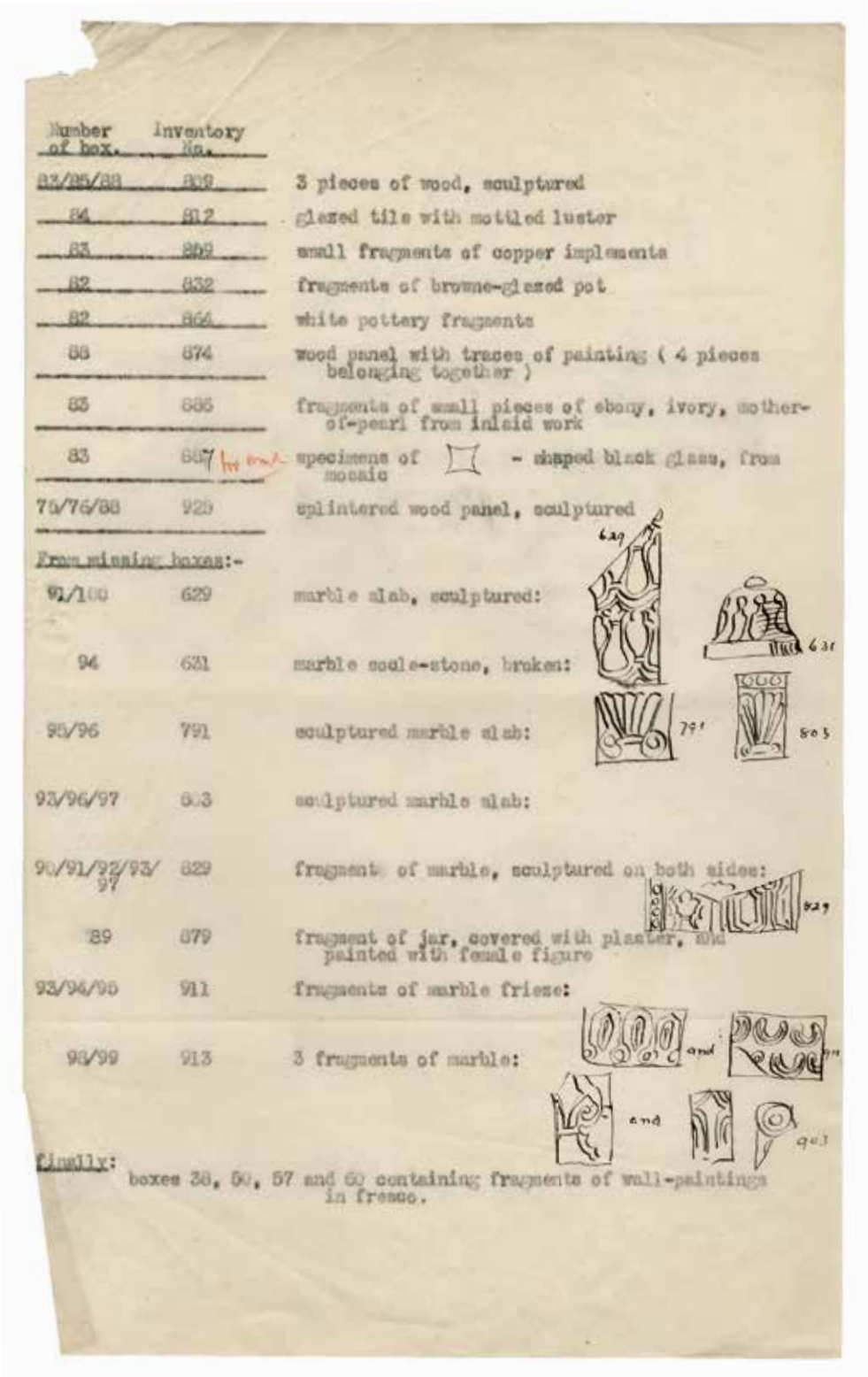
ZERSTÖRT
ZERTEILT
ERGÄNZT

Für die Staatlichen Museen zu Berlin
herausgegeben von Christina Dembny, Lea Hagedorn,
Lisa Hörstmann, Franziska May, Stefanie Meisgeier,
Valentin Veldhues

Staatliche Museen zu Berlin
Preußischer Kulturbesitz

gefördert von:
EvS
ERNST VON SIEMENS KUNSTSTIFTUNG

MICHAEL IMHOF VERLAG



Number of box.	Inventory No.	
83/85/88	818	3 pieces of wood, sculptured
84	812	glazed tile with mottled luster
83	869	small fragments of copper implements
82	832	fragments of brownie-glazed pot
82	864	white pottery fragments
88	874	wood panel with traces of painting (4 pieces belonging together)
83	886	fragments of small pieces of ebony, ivory, mother-of-pearl from inlaid work
83	887	specimens of ⌶ - shaped black glass, from mosaic
75/76/88	925	splintered wood panel, sculptured
From missing boxes:-		
91/100	629	marble slab, sculptured:
94	631	marble scale-stone, broken:
95/96	791	sculptured marble slab:
93/96/97	803	sculptured marble slab:
90/91/92/93/97	829	fragment of marble, sculptured on both sides:
89	879	fragment of jar, covered with plaster, and painted with female figure
93/94/95	911	fragments of marble frieze:
98/99	913	3 fragments of marble:

Finally:
boxes 38, 50, 57 and 60 containing fragments of wall-paintings in fresco.

Abb. 2 »List of specimens of different material requested for technical examination, publishing purposes and compensation of expanses by the Samarra-Expedition«, zusammengestellt von Ernst Herzfeld, Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst, Samarra-Archiv

Das Wettrennen der Archäologie um die Jahrhundertwende. Oder: Archäologische Fragmente in den Staatlichen Museen zu Berlin

Laura Hinrichsen

Die ganze ›Alte Welt‹ in Berlin – jedenfalls in Fragmenten

Um 1900 hatte der Kolonialismus solche Ausmaße angenommen, dass zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein Großteil der Welt, insbesondere der afrikanische Kontinent, Ozeanien und Südostasien, unter europäischer Kolonialherrschaft stand. Der europäische Imperialismus wandte sich auch gegen das Osmanische Reich, das sich zu jener Zeit bereits im Zerfall befand und an seiner Peripherie, in Nordafrika oder Südosteuropa, an Einfluss verlor. [1]

Das Wettrennen um die Aufteilung der Welt spielte sich nicht nur auf politischer Ebene ab, sondern auch auf dem wissenschaftlichen Feld der aufstrebenden Archäologie. Es galt: Wer zuerst einen Tell (Siedlungshügel) entdeckte, durfte – mit der Grabungslizenz der Behörden vor Ort – graben. Die Bedingungen der Fundteilung zwischen den Ausgräbern und den örtlichen, meist osmanischen Behörden wurden über diese Grabungslizenz geregelt. Geltend für die Ausfuhr von Funden waren die jeweils bestehenden Antikengesetze, die sich um die Jahrhundertwende mit den zunehmenden archäologischen Aktivitäten laufend verschärften. Gründe und Motivationen für die archäologischen Kampagnen waren vielfältig. Genannt werden oft Wissensdurst, Entdeckergeist und Abenteuerlust einiger Pionier*innen. Ihnen verdanken wir die Etablierung der Archäologie als wissenschaftliche Disziplin und die Erschließung zahlreicher archäologischer Stätten, die zum Teil bis heute erforscht werden und im Zuge dessen unter Weltkulturerbeschutz gestellt worden sind. Mit der Aufnahme beziehungsweise der Veröffentlichung der Grabungsfunde kam aber auch die Deutungshoheit über die Funde selbst, ihre Kontexte und ihre Geschichte – also einen nicht unerheblichen Teil der Wissenschaft. Die Erforschung der ›Alten Welt‹ stand dabei sicherlich im Mittelpunkt. Funde aus Grabungen der Klassischen Antike wurden als ›hohe Kunst‹ ausgestellt und Museen inszenierten Europa als Nachfahrin der Griechen und Römer. Die Archäologie im ›Heiligen Land‹ und an Orten des Alten Testaments gewann ebenfalls an Einfluss, die bald dem textbasierten Ansatz der biblischen Exegese und Orientalistik ebenbürtig wurde. Ein nicht unwichtiger Motor für die Archäologie war aber auch die militärische und logistische Erschließung der begehrten und zu besetzenden Gebiete. Die Verbindung von Archäologie und Kriegsgeschehen vor und während des Ersten Weltkriegs wird gerade in personellen Verflechtungen beider Bereiche greifbar. So wurden beispielsweise Flugzeugoffiziere für Luftaufnahmen und Kartierung archäologischer Stätten engagiert oder Gleisarbeitern der neu zu verlegenden Zugtrassen eine Anleitung zur Aufnahme möglicher archäologischer Funde an die Hand gegeben.[2]

In der preußischen Residenzstadt Berlin, die 1871 zur Reichshauptstadt wurde, blickte man neidisch auf die großen Universalmuseen in Paris und London. Die Sammlungen des Louvre und des British Museum waren seit den 1840er-Jahren mit den Grabungen der Franzosen und Engländer, die insbesondere in Mesopotamien und Persien eine Vorreiterrolle innehatten, stetig angewachsen. Ende der 1870er-Jahre wollte man also mit der Museumsinsel in Berlin einen zentralen Ort schaffen, der die ›Alte Welt‹ auch ins Deutsche Reich holte.

Die früheren Bestrebungen einzelner Archäologen, Sammlungsleiter und Museumsdirektoren trafen in der Person von Kaiser Wilhelm II., der 1888 als letzter deutscher Kaiser und König von Preußen gekrönt wurde, auf Unterstützung in höchster Instanz. Als Hobbyarchäologe in die Geschichtsbücher eingegangen und selbst auf Grabungsreise in der Levante unterwegs gewesen, förderte der Kaiser die deutsche Archäologie. 1894 wurde durch Wilhelm II., der freundschaftliche Beziehungen mit dem osmanischen Sultan Abdülhamid II. führte, ein Konsulat in Bagdad eingerichtet. Das Deutsche Reich machte somit seinen Anspruch auf Teilhabe am politischen sowie archäologischen Einfluss im Zweistromland deutlich. Ab 1901 übernahm der Kaiser das Protektorat der Deutschen Orient-Gesellschaft (DOG), die zwei Jahre zuvor durch James Simon gegründet worden war, ebenjenen Berliner Mäzen, nach dem heute die James-Simon-Galerie auf der Museumsinsel benannt ist. Mit den Zuschüssen aus dem kaiserlichen Dispositionsfonds, staatlicher Unterstützung und den finanziellen Mitteln der Mitglieder konnte die DOG, die bis heute aktiv ist, allein zu Beginn des 20. Jahrhunderts rund ein Dutzend Grabungen in Mesopotamien durchführen.[3]

Die archäologischen Sammlungen der heutigen Staatlichen Museen zu Berlin sind diesem Geist entwachsen und setzen sich dementsprechend zu einem großen Teil aus Funden zusammen, die um die Jahrhundertwende auf Grabungen zu Tage kamen. Ihre Geschichten können alle in diesem Kontext gelesen werden und stellen doch komplexe Einzelfälle dar: So brachten etwa die Grabungen von Heinrich Schliemann, der 1873 das alte Troja gefunden zu haben meinte, den berühmten Schatz des Priamos nach Berlin, wo er im Völkerkundemuseum (heute Museum für Vor- und Frühgeschichte) zu sehen war – bis er im Zweiten Weltkrieg als Kriegsbeute in die UdSSR gebracht wurde. Mit den Grabungen unter der Leitung Carl Humanns ab 1878 in Pergamon und von Theodor Wiegand ab 1899 in Milet kamen fragmentweise (fast) ganze Großarchitekturen in die Antikensammlung[4] nach Berlin und führten letztlich zum Bau des Pergamonmuseums. Die Grabungen von Robert Koldewey ab 1899 in Babylon brachten in 399 Kisten über 1.000.000 Fragmente nach Berlin, wo sie von Walter Andrae im Vorderasiatischen Museum zum Ischtar-Tor rekonstruiert wurden – die Berliner Interpretation schaffte es zeitweilig auf die irakische 25 Dinar-Note. Die Grabungen der Turfan-Expedition von Albert Grünwedel und Georg Huth sollten Zentral- und Ostasien für die deutsche Archäologie erschließen. Die Fragmente, die von dort in 44 Kisten nach Berlin kamen, sind heute teilweise im wiedererrichteten Stadtschloss im Humboldt Forum als Teil des Museums für Asiatische Kunst zu sehen. Und die Grabungen von Ludwig Borchardt in Ägypten förderten in Tell Amarna 1912 die berühmte Büste der Nofretete zu Tage, deren Erstausstellung 1924 in Berlin, wo sie bis heute im Neuen Museum (Ägyptische Sammlung) zu sehen ist, einen immer wieder aufkeimenden Streit zwischen England, Ägypten und Berlin über ihren rechtmäßigen Standort entfacht hat. Diese Reihung nennt in chronologischer Folge nur

Dr. Max Goldschmidt
Bureau für Zeitungsausschnitte
Berlin N. 4 Telef.: Nds. 3051

Ausschnitt aus
Berliner Börsen-Courier

4. Nov. 1913

Ein islamisches Pompeji. Die Ausgrabungen in Samarra, die von Prof. Friedrich Sarre, dem Berliner Gelehrten, und von Privatdozent Dr. Ernst Herzfeld mit Unterstützung der Generalverwaltung der Berliner Museen und der Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft unternommen wurden, haben aus der mesopotamischen Wüste fast mehr als ein islamisches Pompeji hervorgezaubert, nämlich keine unbedeutende Provinzstadt, sondern die kurz, aber um so reicher blühende Hauptstadt eines Weltreichs. Samarra ist eine Schöpfung des Sohnes Harun al Raschids, der sich hier von 836 n. Chr. ab, etwa 130 Kilometer nördlich von Bagdad am Tigris eine neue Residenz erbauen ließ. Der Name bedeutet: „Es freut sich, wer es sieht". In zwei Jahren fertiggestellt, Residenz und Großstadt, hat Samarra bis 883 die Kalifen beherbergt, dann kehrten sie nach Bagdad zurück. Heute hat der Ort nur noch 2000 Einwohner und eine gewisse Bedeutung als Wallfahrtsort für persische Pilger. Die Ruinen der Weltstadt bedecken noch heute eine Fläche von 33 Kilometer Länge und 2 Kilometer Breite.

Abb. 3 »Islamisches Pompeji«, Berliner Börsen-Courier, 4. November 1913, Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst, Samarra-Archiv

einen Bruchteil der ab Ende des 19. Jahrhunderts bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts durchgeführten deutschen Grabungen in Asien und Ägypten. Die Erfassung der immensen Anzahl an archäologischen Fragmenten, die so kistenweise nach Berlin kamen, und die individuelle Auseinandersetzung mit den einzelnen Grabungsgeschichten sind bis heute wichtiger Bestandteil intensiver Aufarbeitung und Forschung an den Staatlichen Museen zu Berlin.[5]

Die Grabungen Ernst Herzfelds und Friedrich Sarres in Samarra (1911 und 1912/1913) und ihre Fragmente

Um einen Einblick in eine mögliche Grabungsgeschichte zu geben, sollen hier in Kürze die zwei aufeinanderfolgenden deutschen Grabungen vorgestellt werden, die 1911 und 1912/13 in Samarra, im heutigen Irak, durchgeführt wurden.[6]

Nach seinem Studium der Kunstgeschichte und einem Volontariat bei den Königlichen Museen in Berlin machte Friedrich Sarre sich 1894 auf die Suche, eine Stätte für eigene archäologische Grabungen zu finden. Als vermögender Privatier war er in seiner Tätigkeit als Sammler und Forscher relativ unabhängig. Im Laufe seiner Karriere baute er eine große Sammlung islamischer Kunst auf, die er später in großen Teilen dem heutigen Museum für Islamische Kunst vermachte.[7] Für sein archäologisches Vorhaben hatte Sarre vorab viele Gespräche geführt und in seinem Bekanntenkreis, im Museum und in der Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft viele Unterstützer*innen gefunden. Es war eine Expedition, die generalstabsmäßig geplant war und eine breite Zustimmung genoss. Da die Franzosen das Grabungsmonopol in Persien hielten und es ihm auch nicht erlaubt war, auf russischem Staatsgebiet zu graben, begab sich Sarre auf Reisen ins Osmanische Reich. Zusammen mit dem Architekten Ernst Herzfeld, der von 1903

Abb. 4 al-Dschausaq al-Chaqani, Harem, Gesamtansicht, Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst, Verzeichnis der Samarraplatten, Pl. Sam 133.1

bis 1905 bei den Assur-Ausgrabungen der Deutschen Orient-Gesellschaft für Bauaufnahmen und Fundbeschreibungen zuständig gewesen war, reiste er 1907/8 ins Euphrat-Tigris-Gebiet, um eine geeignete archäologische Stätte zu erschließen.

Herzfeld und Sarre erkannten die Bedeutung der am Tigris gelegene Ruinenstadt Samarra schnell. Als zeitweiliger Regierungssitz der abbasidischen Kalifen von 836 bis 883, gilt sie neben Raqqa als eine der bedeutendsten Städte der frühen Abbasidenzeit und somit der Islamischen Kunstgeschichte. Da verhältnismäßig wenig materielle Zeugnisse aus dieser Frühzeit überliefert sind, sollte die Grabung von Samarra besonders wichtig für die Kunstgeschichte werden – später würde die deutsche Presse vom »Islamischen Pompeji« berichten (Abb. 3). Aber nicht nur das: Die Grabung von Samarra wird auch zur Geburtsstunde der Islamischen Archäologie als akademische Disziplin – handelt es sich doch um die erste systematische Grabung einer Ruine aus islamischer Zeit.

Abb. 5 Prähistorische Keramik (Farbplatte), Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst, Verzeichnis der Samarraplatten, Pl. Sam XXII.1

Da Sarre ab 1904 als Leiter der durch Wilhelm von Bode ins Leben gerufenen Islamischen Abteilung der Berliner Museen ausgelastet war, sollte Herzfeld die archäologische Leitung in Samarra übernehmen. Sarre kümmerte sich ab 1908 von Berlin aus um die Organisation, mit der er es sehr eilig hatte. Denn auch die Franzosen und Engländer hatten bereits Interesse an Samarra bekundet. Die Stadt Samarra, die heute im Irak liegt, war damals Teil der osmanischen Provinz Bagdad und unterlag somit den osmanischen Behörden in Konstantinopel. Halil Edhem Bey, der ab 1910 Generaldirektor der Kaiserlich Osmanischen Museen in Konstantinopel war, wurde für alle Belange der Samarra Kampagnen Hauptansprechperson für Sarre und Herzfeld. Er war es, der schließlich im Oktober 1910 die Grabungserlaubnis für Samarra an Herzfeld ausstellte.[8]

Die Grabungen begannen am 9. Januar 1911 an der großen Moschee mit dem prägnanten spiralförmigen Minarett al-Malwiyya (Abb. 4). Bis Juli 1913 führte Herzfeld vor Ort zwei Grabungskampagnen durch. Rund 1.700 Funde trug er über die Zeit in seine Fundbücher ein, wobei viele Einzelstücke nach Gruppen inventarisiert wurden. Eine genaue räumliche und stratigrafische, nach Schichten getrennte Zuordnung der Funde fehlt allerdings. Dafür gibt es ein umfangreiches Archiv an Fotoplatten, die Herzfeld selbst aufgenommen hat. Die Aufnahmen zeigen Kleinfunde (sogar auf Farbplatten, Abb. 5), Architekturen, Dekorationen, und Malereien. Auf vielen der Fotos sind auch die Helfer zu sehen, die die schwere Grabungsarbeit verrichteten (Abb. 6). Außerdem wurden kartografische Aufnahmen der wichtigsten Stätten von Samarra, Rekonstruktionen von Architekturplänen, Zeichnungen und Aquarelle von architektonischen Details, Ornamenten und perspektivischen Ansichten erstellt. Nicht zuletzt konnten die Gipstechniker Theodor Bartus und Karl Beger, die eigens hierfür von den Berliner Museen nach Samarra geschickt worden waren, rund 100 Abgüsse der berühmten Stuckdekore herstellen (Abb. 7).

Für beide Grabungen 1911 und 1912/13 galt das 1907 von den Brüdern Halil und Hamdi Bey neuformulierte, verschärfte Antikengesetz, durch das alle Altertümer des Osmanischen Reiches zum Staatsbesitz erklärt und alle durch Ausgrabungen gefundenen Antiken zunächst dem Archäologi-

schen Museum in Konstantinopel zugesprochen wurden. Einzelne Materialproben erhielten Sarre und Herzfeld von Halil Edhem Bey für technische Untersuchungen (Abb. 8).[9] Nach dem Ende der zweiten Grabung im Mai 1913 wurden 34 Kisten mit Wandmalereien und Stuckpaneelen – Originale und Abgüsse, insgesamt wohl 6 Tonnen Material – über Basra und Hamburg mit der »Westphalia« auf dem Seeweg nach Berlin transportiert.

Der Verbleib der Samarra-Funde nach den Grabungen von 1911 und 1912/13 liest sich wie die Spurensuche in einem Kriminalroman. Insgesamt hatte Herzfeld 104 (an anderer Stelle schreibt er 105) Kisten mit Kleinfunden, 116 Bündel Ornamente und 300 Stück abgelöster Wandpaneele an das Serail in Samarra abgegeben und dort in gewölbten, vertieften Hallen gelagert. Obwohl Herzfeld die Lagerung für unzureichend befand, sollten die Stücke wegen Ausbruch des Ersten Weltkriegs nicht nach Konstantinopel transportiert werden. Außerdem kursierte mit der Unterstützung Gertrude Bells, der damaligen Leiterin der Antikenbehörde im Irak, die Idee einer Museumsgründung in Bagdad, weshalb die Funde in Samarra gelagert bleiben sollten. Nur einige Proben wurden nach Konstantinopel geschickt, insgesamt wohl 134 Funde in 5 Kisten.

Die in Samarra gelagerten Kisten wurden mit dem Ende des Ersten Weltkrieges nach Basra ins Büro der Mesopotamian Expeditionary Force gebracht und vom British War Trophies Committee dem British Museum in London zugesprochen. Zwischen März und Juni 1921 wurden 79 Kisten nach London verfrachtet. 18 der (etwa) 105 Kisten aus Samarra hatten bereits Basra nicht erreicht, weitere 8 gingen auf dem Weg nach London verloren.

Von Mitte Juli bis September 1921 wurde Herzfeld nach London eingeladen, um die Samarra-Funde dort zu untersuchen. Im Abschlussbericht seiner Untersuchungen, *Report on the Finds from the Exca-*

Abb. 6 al-Dschausaq al-Chaqani, Harem, Kuppelsaal (Ornament Nr. 171), Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst, Verzeichnis der Samarraplatten, Pl. Sam 135

vation of Samarra (September 1921), hält Herzfeld seine Empfehlung zur Verteilung der Fragmente fest. Sein Vorschlag war es – wie bereits von Gertrude Bell angestrebt, einen Großteil der Funde nach Bagdad für eine dortige Museumsgründung zurückzusenden. Tatsächlich blieb aber ein großer Teil aufgeteilt auf das British Museum und das Victoria & Albert Museum in London (Abb. 2). Alle von Herzfeld erbetenen Stücke wurden im Juni 1922 in 8 Kisten nach Berlin transportiert. Die restlichen Fragmente wurden nach Paris an den Louvre und an Museen in Ann Arbor, Boston, Cleveland, New York, Toronto und Kairo vergeben. So verteilten sich die Fragmente von Samarra über die ganze Welt.[10]

Seit 2007 gehört Samarra mit seinen archäologischen Stätten zum UNESCO-Weltkulturerbe. Gleichzeitig steht die Stadt seitdem wegen vermehrter Angriffsversuche des sogenannten Islamischen Staats auf der roten Liste der gefährdeten Weltkulturerbestätten der UNESCO.[11]

Fragmente in Berlin: Ausstellen, Forschen, Erschließen

Die archäologischen Grabungen um die Jahrhundertwende hatten eine weltweite Verteilung nahezu unzähliger Fragmente zur Folge. Die Fragmentierung und Dekontextualisierung,[12] die das Sammeln selbst geschaffen hat, beschäftigen Museen bis heute. Wissenschaftler*innen, Depotverwalter*innen, Kurator*innen, Restaurator*innen und Museumsmitarbeiter*innen sehen sich vor der besonderen Herausforderung, die Fragmente in den Depots der Berliner Museen zu erschließen.

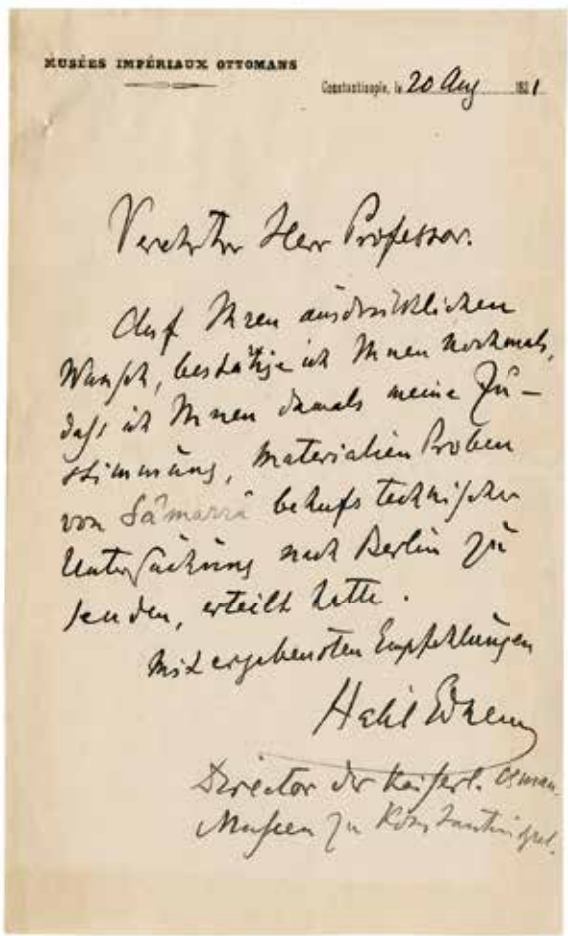
Die Dokumentation der Grabung von Samarra und der Verbleib ihrer Funde vor, während und nach dem Ersten Weltkrieg veranschaulichen, wie komplex die Beschäftigung mit Grabungsfunden ist. Eine unzureichende oder verlorengegangene Grabungsdokumentation, eine nur kursorisch mögliche Erstinventarisierung der Funde, eine manchmal

Abb. 7 Stuckornamente, Platten nach der Abnahme (expedition house), Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst, Verzeichnis der Samarraplatten, Pl. Sam 38

undurchsichtige Fundteilung während und nach der Grabung sowie Beschlagnahmung und Plünderung in Kriegszeiten erschweren die Arbeit.

Nichtsdestoweniger oder gerade deswegen ist die Beschäftigung mit archäologischen Fragmenten dringend und notwendig. Sie fordern von uns eine ständige und andauernd neue Auseinandersetzung mit ihnen, da sie uns vor wichtige Fragen stellen: Welches Bild können die Fragmente von ihrer historischen Realität noch geben und wie vollständig ist dieses? Wie handfest sind die Ergänzungen und Rekonstruktionen, die Wissenschaftler*innen anhand der Fragmente erstellen und wem obliegt die Interpretation über sie? Inwiefern dient die Lagerung der Fragmente in Museumsdepots ihrem Schutz und ihrer wissenschaftlichen Erforschung und wer erhält Zugang zu ihnen? Sind die Fragmente rechtmäßig in Berlin und wer beurteilt dies? Wie kann das Museum die Kommunikation über Fragmente aufrechterhalten und wie sich zielführend in aktuelle Diskurse einbringen?

Diesen und weiteren Fragen nähert sich das Museum laufend über Ausstellungen, Rekonstruktionen und (Ent)restaurierungen, Provenienzforschung, Digitalisierungsprojekte und Forschungskooperationen.[13] Eben wegen ihres fragmentarischen Charakters sind die Fragmente fortwährend aktuell, können sie doch – auch im übertragenen Sinne – fortlaufend ergänzt, erweitert und zu immer neuen Geschichten zusammengesetzt werden.


MUSÉES IMPÉRIAUX OTTOMANS

Constantinople, le 20 Aug 1911

Verehrter Herr Professor.

Auf Ihren ausdrücklichen Wunsch, bestätige ich Ihnen hierdurch, daß ich Ihnen damals meine Zustimmung, Materialien Proben von Sâmarrâ behufs technischer Untersuchung nach Berlin zu senden, erteilt hatte.

Mit ergebensten Empfehlungen

Halil Edhem

Direktor der kais. osman. Museen zu Konstantinopel.

Abb. 8 Brief von Halil Edhem Bey an Ernst Herzfeld vom 22. März 1913, Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst, Samarra-Archiv

1 Osterhammel 2002.

2 Trümpler 2010. Hier ist eine besonders ausführliche Bibliografie zu dem Thema zu finden.

3 Löhlein 2003; Matthes 2000; https://www.orient-gesellschaft.de/forschungen/index.php?p=22 [zuletzt aufgerufen am 15. Juli 2022].

4 Vgl. hierzu auch den Essay von Valentin Veldhues in diesem Band.

5 Crüsemann 2000; Maischberger et al. 2022; Matthes 2006; Wilhelm 1998.

6 Folgende Zusammenfassungen beruhen auf der Forschung von Jens Kröger; ders. 2014.

7 Gonnella / Kröger 2015.

8 Herzfeld nimmt die Grabungserlaubnis im Konsulat in Beirut entgegen, wie er Halil Edhem Bey in einem Brief vom 24. Oktober 1910 berichtet. Das Dokument selbst liegt nicht vor.

9 Brief Halil Edhems an Herzfeld vom 22. März 1913.

10 Ein Forschungsprojekt hat es sich zur Aufgabe gemacht, die Fragmente im digitalen Raum zusammenzutragen: https://web.archive.org/web/20150419153624/http://www.samarrafinds.info/infoGE/funde/datenbank.htm [zuletzt aufgerufen am 15. Juli 2022.]

11 https://whc.unesco.org/en/list/276 [zuletzt aufgerufen am 15. Juli 2022].

12 Vgl. hierzu auch den Essay von Lena Steffens in diesem Band.

13 Für das Beispiel Samarra vgl.: https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/museum-fuer-islamische-kunst/sammeln-forschen/forschung-kooperation/samarra-und-die-kunst-der-abbasiden/ [zuletzt aufgerufen am 15. Juli 2022]. Die Samarra-Stücke wurden 2013 in der Ausstellung *100 und 1 Jahr archäologische Forschung am Tigris* neu kontextualisiert, 2022 wurde das gerade digitalisierte Archiv der Fotoplatten mit Grabungsfotos in der Ausstellung *Samarra revisited* präsentiert.

Abb.16 Bartholomäus Zeitblom, *Die heilige Anna Selbdritt*, 1. Viertel 16. Jh., Weißtannenholz, 28 x 20,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Kat.Nr. 561B

»nur ein Fragment« Tafelbilder auf dem Weg in die Galerie

Franziska May

»[…] Die Behandlung zeigt deutlich alle Eigenschaften der Eyck'schen Kunst, dort aber nicht jene Schärfe und Genauigkeit im Fleische, die der Meister bei einem miniaturartig kleinen Portrait erstrebt hätte. Die relativ flüchtige und derbe Behandlung erklärt sich daraus, daß wir nur ein Fragment vor uns haben, wie denn das Brettchen den ursprünglichen Abschluß nur an einer Seite, nur oben zeigt. Vielleicht war der Kopf in seinem alten Zusammenhange gar nicht eigentlich ein Portrait.«[1] schreibt Wilhelm Bode, der Direktor der Berliner Gemäldegalerie, 1897 über ein zwei Jahre zuvor erworbenes und dem Genter Meister Jan van Eyck (um 1390–1441) zugeschriebenes Bild.[2] Auch wenn Bode sich in diesem Fall geirrt hat – es handelt sich bei jenem Werk um ein autonomes Bildnis und nicht um das Fragment einer größeren Tafel – beschreibt er beiläufig ein weltweit verbreitetes Phänomen in Altmeistersammlungen: es finden sich darin zahlreiche zerschnittene, zersägte, gespaltene und geteilte Tafelbilder. Was bei reich und farbenprächtig illuminierten Handschriften auf Pergament und Papier schon frühzeitig und in größerem Umfang üblich und später gleichfalls gängige Praxis bei Leinwandbildern war – und in Anbetracht des Materials auch eher naheliegend erscheint – trifft in ähnlicher Weise auf die ältere Malerei auf Holztafeln zu. Übrig blieben absichtlich erzeugte Fragmente, die heute gerahmt in Museen und Sammlungen hängen und den Betrachtenden oftmals den Anschein eines vollständigen Kunstwerks vermitteln. Auf ihre Unvollständigkeit verweist nur gelegentlich der Zusatz »Fragment« auf dem Objektschild. Tatsächlich ist der überwiegende Teil der europäischen Tafelmalerei des Mittelalters und der Frühen Neuzeit nur in Form von Fragmenten erhalten. Hier soll das Phänomen anhand einiger Beispiele aus der Berliner Gemäldegalerie veranschaulicht werden.

Die Ursachen und Gründe für die Fragmentierung von Holztafeln sind vielfältig. Werke, die im alltäglichen Gebrauch, in Folge kriegerischer Auseinandersetzungen, durch Brände, Unfälle, Umwelteinflüsse oder Verfall Beschädigungen erlitten, wurden nicht unbedingt vollständig entsorgt. Stattdessen wurden mitunter noch intakte und motivisch brauchbare Partien abgetrennt, aufbereitet und weiterverwendet. Ähnlich wurden auch Überreste absichtlich beschädigter Objekte gehandhabt, wie sie beispielsweise aus den Bilderstürmen im Zuge der Reformation im 16. Jahrhundert oder den Zerstörungen während der Französischen Revolution resultierten; diesen Ereignissen fiel sicherlich ein Großteil mittelalterlicher Tafelbilder in Kirchenräumen zum Opfer. Für ein kleines Bild des Ulmer Malers Bartholomäus Zeitblom (um 1455 – um 1518) (Abb. 16), das 1850 für die Berliner Gemäldegalerie aus der Sammlung des Freiburger Theologen Johann Baptist von Hirscher erworben wurde, ist die Reduzierung des Bildträgers in Folge einer starken Beschädigung überliefert. Demnach war es der Sammler selbst, der das Werk dezimierte, um lädierte Partien zu entfernen.[3] Nicht mehr als der in ein weißes Tuch gehüllte Kopf der niederblickenden Anna Selbdritt ist vollständig geblieben; die Gesichter von Maria und dem Christuskind hingegen sind stark beschnitten und nur noch zum Teil vorhanden.

Auch ein Wandel im Zeitgeschmack konnte zur Zerteilung von Tafelbildern führen. Im 17. und 18. Jahrhundert wurden beispielsweise zahlreiche Kirchen- und Klosteranlagen im Zuge der Barockisierung einer ästhetischen Modernisierung unterzogen. Von der Neuinszenierung war neben baulichen Veränderungen auch die bewegliche Ausstattung betroffen. Durch die Säkularisation von Kirchen-

und Klosteranlagen 1803 und die damit einhergehende Auflösung der Institutionen setzte dann eine Welle der kommerziellen Verwertung von vormals sakralen Ausstattungsstücken ein, die nun ihre liturgische und religiöse Funktion verloren hatten. Diese Werke gelangten in den Kunsthandel und wurden zur effizienteren Vermarktung und Gewinnmaximierung vielfach zerteilt. Im kleineren Format als die ursprünglichen Altarflügel waren die so gewonnenen Stücke zudem leichter zu handhaben und transportieren, und besser geeignet für die häuslichen Wände eines privaten Sammlers. Mit der Entnahme der Bilder aus ihrem ursprünglichen Aufstellungsort war oftmals auch der inhaltliche Zusammenhang der Darstellung bedeutungslos geworden. Stattdessen spielten jetzt ästhetische Interessen eine primäre Rolle. Sehr oft wurden Retabel zudem auseinandergenommen, um die Einzelteile nach Gattungen getrennt zu verwerten. Den vormals religiösen Zwecken dienenden Bildern wurde nun eine Wertschätzung als Kunstwerk zuteil. Nicht ohne Belang war dabei die international um sich greifende Einrichtung von Museen, denn die Musealisierung von mittelalterlicher Kunst führte zur gesteigerten Nachfrage. Die im 19. und frühen 20. Jahrhundert in musealen Sammlungen vorgenommenen Aufspaltungen von Tafelbildern wiederum dienten einerseits der Vermehrung des Bestandes und waren andererseits neuen Präsentationsformaten geschuldet.

Anhand der Werke und überlieferter Dokumente lassen sich unterschiedliche Formen und Vorgehensweisen der Fragmentierung nachvollziehen. Im Falle von Di- oder Triptychen, also zwei- oder mehrteiligen klappbaren Werken, setzte die Zerteilung bereits mit der Demontage der durch Scharniere verbundenen Flügel ein. Um die Fragmentierung eines Fragments handelt es sich bei den seit dem frühen 17. Jahrhundert belegten und noch bis Mitte des 20. Jahrhunderts durchgeführten Spaltungen der abgenommenen Flügel in Vorder- und Rückseiten.[4] Dabei wurden beidseitig bemalte Tafeln bildparallel zersägt, so dass auf diese Weise mehrere separate Werke entstanden. Zahlreiche Beispiele lassen sich dafür finden, eines davon ist der kleinformatige *Passionsaltar* von Hans Schäufelein (um 1480/85 – um 1438/40). Dessen bemalte Außenseiten befinden sich seit 1821 in der Galerie, die Innenseiten tauchten 2014 überraschend im Kunsthandel auf; seit 2018 können die Tafeln gemeinsam präsentiert werden (Abb. 17). Bei großformatigen

Abb. 17 Außen- und Innenseiten der gespaltenen Seitenflügel des Passionsaltars von Hans Schäufelein, um 1506, je Flügel 47,7 x 18,7 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Kat.Nr. 571/1, 571/2, 2020/1, 2017.2, KFMV.309 (Eigentum des Kaiser Friedrich Museumsvereins), 2020/2

Tafelbildern war es durchaus üblich, sie vor der Spaltung in handlichere Formate zu zersägen, was zwangsweise eine massive Beschädigung der Malfläche mit sich brachte. Die einzelnen Teile wurden nach der Spaltung wieder zusammengefügt und die Trennspuren retuschiert. Während allerhand Werke auf Holz bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts als Fragmente in die Berliner Sammlung gelangten,[5] wurde bei nicht wenigen Tafelbildern ein derartiger Eingriff erst nach ihrer Erwerbung vorgenommen. Ein berühmtes, aus heutiger Sicht jedoch unvorstellbares Beispiel ist die Spaltung der sechs Flügel des Genter Altars der Brüder Hubert und Jan van Eyck (gest. 1426 / um 1390–1441), die sich ehemals in der Berliner Gemäldegalerie befanden.[6] 1894 ließ Bode die 1821 erworbenen Tafeln spalten, was einzig zum Zweck der gleichzeitigen Präsentation der bemalten Innen- und Außenseiten geschah.[7]

Vielfach sägte man auch einzelne Motive aus größeren Tafelbildern heraus, deren malerische Qualität überzeugte und die als autonome Kompositionen funktionierten. Als besonders geeignet erwiesen sich Köpfe, Brustbilder oder halbfigurige Darstellungen von Heiligen und Stiftern; derartige Bildfragmente, wie beispielsweise das *Brustbild eines alten Mannes* (Abb. 18), sind vergleichsweise häufig überliefert. Angewendet wurde diese Vorgehensweise insbesondere bei Großformaten, die mitunter mehrere attraktive Motive für eine Einzelvermarktung boten.

Abb. 18 Niederländisch, *Brustbild eines alten Mannes*, um 1470, Eichenholz, 25,8 x 19,8 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Kat.Nr. 547

Bei Altarwerken aus Italien, die nicht in Form von mehrflügeligen Retabeln, sondern häufig aus mehreren umrahmten, fest verbundenen Bildfeldern angelegt sind, wurden die einzelnen Szenen oder Figuren voneinander getrennt. Aufgrund der intakten Darstellung mit originaler Rahmung erwecken sie noch weniger den Eindruck, lediglich Fragmente eines ehemals mehrteiligen Werkes zu sein. Bei diesen kleinformatigen Bildern, bei denen Tafel und Rahmen aus einem Stück gefertigt waren, wurde mitunter aber auch die originale Einfassung abgesägt oder -gehobelt, was gleichfalls Substanzverlust und Fragmentierung bedeutet. Auch wenn die Seitenränder glatt geschliffen sind, etwaige Werkzeugspuren somit fehlen, liefern wie im Fall des *Heiligen Bonaventura* von Carlo Crivelli (1430–1495) die offenliegenden Fraßgänge von Holzwürmern (Abb. 19) ein Indiz dafür, dass die Holztafel an ihren Außenkanten reduziert wurde.[8]

Die Zerteilung der Tafeln brachte über die Umformung des physischen Zustands hinausgehende, weitreichende und nicht immer beabsichtigte Veränderungen für die neu erzeugten Einzelbilder mit sich. Ursache und Folge gleichermaßen war in erster Linie ein Funktionswandel vom religiös intendierten Objekt zum Kunstwerk, vom Andachtsbild zur Sammel- und Handelsware. Mit der Entfernung der Werke von ihrem angestammten Aufstellungsort war auch immer der Verlust des räumlichen Bezugsrahmens verbunden. Hinzu kam die Unterbrechung bildlicher Erzählstränge sowie die Trennung von feststehenden Figurenkonstellationen und ikonographischen wie werkbedingten Sinnzusammenhängen, die bei der Zerteilung von Altarwerken ignoriert wurden. Im Fall der *Maria einer Geburt Christi* ging mit der Fragmentierung eine ikonographische Umdeutung einher (Kat. 21). Da viele Figuren nicht immer gänzlich freistehend wiedergegeben waren, sondern sich vielfach über-

lappten, hatte die Priorisierung ausgesuchter Motive gleichzeitig die Zerteilung anderer zur Folge. Nicht selten sind daher auch zersägte Gesichter und Körper, geköpfte Heilige oder in den Bildraum hineinragende Hände oder Gegenstände zu sehen. Um dennoch das gewünschte Ergebnis einer Einzelfigur zu erzielen und gleichzeitig den Fragmentcharakter zu tilgen, übermalte man etwa bei der *Thronenden Maria, das Kind verehrend* (Abb. 20) die zwei stark beschnittenen Heiligen im Hintergrund. Beide kamen erst Jahrzehnte nach der Erwerbung wieder zum Vorschein.[9] Mit diesen folgenschweren Eingriffen ging für die Bruchstücke teils auch eine Änderung der Bildgattung einher: Aus Bestandteilen vormals religiös-historischer Werke wurden durch den Verlust von Sinnzusammenhängen nun Porträt- oder Genrebilder. Dieser auch von Bode erwähnte Umstand zeigt sich ebenfalls an dem bereits genannten, heute als *Brustbild eines alten Mannes* betitelten Bild. Auf den ersten Blick ergibt diese Bezeichnung Sinn, scheint es sich doch um das Bildnis eines bejahrten Mannes im Dreiviertelporträt zu handeln. Aber schon der Vergleich mit dem Joseph auf dem Fragment im Louvre (Abb. 46) legt aufgrund der Übereinstimmungen der in Rot und Blau gehaltenen Kleidung und des spärlichen weißen Haar- und Bartwuchses nahe, dass es sich hier wohl ebenfalls ursprünglich um eine Josephsdarstellung aus einer Geburtsszene handelte. Auch die Wirkung und Wahrnehmung der Darstellungen und Bildinhalte sowie die Beurteilung durch die Betrachtenden änderten sich erheblich, wie ebenfalls das eingangs angeführte Zitat erkennen lässt. Laut Bodes Einschätzung liegt die vermeintlich schlechter wirkende Qualität der malerischen Ausführung des Eyckischen Fragments darin begründet, dass das Bild ursprünglich ein kleiner Teil einer größeren Komposition gewesen ist und damit nicht wie ein kleinformatiges Bildnis darauf ausgelegt sei, aus nächster Nähe betrachtet zu werden. Bei dem – und hier sei ausnahmsweise ein ortsfremdes Beispiel angeführt – Fragment mit der Darstellung der lesenden Maria Magdalena (Abb. 21) von Rogier van der Weyden (um 1399–1464) hat die durch Reduzierung verursachte Fokussierung auf die Figur eine gegenteilige Wahrnehmung hervorgerufen. Das Bild der Londoner National Gallery erfährt in der heutigen Kunstgeschichtsforschung zur altniederländischen Malerei große Aufmerksamkeit, gilt es doch bei vielen als eines der Meisterwerke des Brüsseler Malers. Ursprünglich aber gehörte es zu einer sechs Mal so großen, längsrechteckigen Tafel mit der thronenden Madonna, umgeben von sechs Heiligen. Die hockende weibliche Figur ist durch das Salbgefäß zwar noch als Maria Magdalena identifizierbar, aber ohne ihre Mitstreiter wirkt sie

Abb. 19 Carlo Crivelli, *Der Heilige Bonaventura*, um 1488, Pappelholz, 51,2 x 25,2 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Kat.Nr. 1156B

Abb. 20 Antonio Rimpacta da Bologna, *Thronende Maria, das Kind verehrend, mit dem Heiligen Petronius und einem heiligen Dominikaner*, 1500–1515, Pappelholz, 119,5 x 70 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Kat.Nr. 137

in häuslichem Interieur und in ihr Buch versunken viel alltäglicher und nahbarer. Dabei wird der fragmentierte Zustand oft außer Acht gelassen. Als Teilmotiv einer vollständigen Darstellung hätte die Figur nie eine entsprechende Wirkung erzielt. Ganz bewusst wird das Werk, im Gegensatz zu einem weiteren Fragment derselben Tafel, ohne Rahmen präsentiert.

Der fragmentierte Zustand eines Werkes stand einer Erwerbung für eine museale oder private Sammlung in der Vergangenheit nicht im Wege. Zu Bodes Zeiten hatten die Holzfragmente bereits öfters den Besitzer gewechselt und galten auch in ihrem unvollständigen oder reduzierten Zustand als Meisterwerke und damit sammlungs- beziehungsweise erwerbungswürdig. Die Kunstgeschichtsforschung des 19. Jahrhunderts war bereits erstaunlich gut über einst zusammengehörende, aber mitunter weit verstreute Teile von Altarwerken und Tafelbildern informiert; etliche Rekonstruktionsversuche in Wort und Bild sind bekannt. Grundlage für solche Versuche war eine ausgeprägte, oft auf vielen Reisen beruhende Kennerschaft von Sammlungen weltweit. Hinzu kommen jene glücklichen Zufälle, aufgrund derer die vollständige Komposition in einer Zeichnung oder gemalten Kopie überliefert ist (vgl. Kat. 21). Heute weiß man zwar um viele verstreute Teile einzelner Werke, die einst eine Einheit bildeten, aber noch immer existieren zahlreiche Tafelfragmente, die allein sind und es vermutlich auch immer bleiben werden.

Von diesem Schicksal verschont blieb glücklicherweise ein Werk der Gemäldegalerie, das heute wieder vollständig rekonstruiert präsentiert werden kann. 1959 hatte die Berliner Sammlung das kleine Bild *Christus im Gespräch mit einer Frau* aus dem Nachlass des Kunsthistorikers Max J. Friedländer erworben, wenige Monate später das Bildnis einer Laute spielenden Dame im New Yorker Kunsthandel. Dass ersteres früher einmal die zum

Abb. 21 Rogier van der Weyden Werkstatt (?), *Die lesende Magdalena*, ca. 1440–1460, Eichenholz, 62,2 x 54,4 cm, London, The National Gallery, Inv. Nr. NG654 und *Joseph*, 21 x 18,5 cm, Lissabon, Museu Calouste Gulbenkian, Inv. Nr. 79B, Präsentation in der Ausstellung *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, Frankfurt a. M. / Berlin, 2008/09

Erwerbungszeitpunkt fehlende linke obere Ecke der *Lautenspielerin* gebildet hatte, war damals bereits bekannt.[10] Es dauerte allerdings noch bis 1994, bis beide Teile wieder zusammengefügt (Abb. 22) und rund weitere 15 Jahre, bis die Fehlstellen durch Retuschen ergänzt wurden.

Insbesondere in Wechselausstellungen wie etwa der erst kürzlich gezeigten Schau zur Kunst der Spätgotik bietet sich die Möglichkeit, mittels Leihgaben einst zusammengehörende Fragmente zumindest vorübergehend gemeinsam zu präsentieren.[11] Die Idee der Veranschaulichung des vollständigen Originalzustands von mehrteiligen Altarretabeln mithilfe fotografischer Reproduktionen in klappbaren Modellen, wie sie auch dort am Beispiel der sogenannten Palant- und Bad Orber Altäre zum Einsatz kamen, war schon gegen Ende des 19. Jahrhunderts präsent. Wenige Jahre nach der Spaltung der Flügel des Genter Altars regt ein Mitarbeiter der königlichen Museen die Her- und Aufstellung eines solchen Modells in unmittelbarer Nähe zu den Holztafeln an und spricht dabei von einem »[…] Herzenswunsch, von dem ich meine, dass er in gar Vielen lebendig ist […]«[12]. Paradoxerweise konnte der Wunsch nach Zerteilung und Rekonstruktion, zumindest mittels fotografischer Reproduktionen, gleichzeitig bestehen und aus denselben Reihen kommen.

Jedes fragmentierte Kunstwerk spiegelt auch immer den zeittypischen Umgang mit Objekten, jedes Fragment dient somit auch als Quelle. Zugleich ist jede Fragmentierung eines Kunstwerks, ganz gleich welcher Art, eine Fragmentierung seiner Geschichte und geht mit dem Verlust von Wissen einher.

Abb. 22 Jan Sanders van Hemessen, Werkstatt und Braunschweiger Monogrammist, *Die Lautenspielerin*, 1530–1535, Eichenholz, 101,8 x 73,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Kat.Nr. 59.4, Zustand nach der Anstückung

1 Vierteljahresbericht Gemälde-Galerie 1. Oktober – 31. Dezember 1896, in: SMB-ZA, I/GG 8, Bl. 87.

2 Jan van Eyck (Werkstatt), *Bildnis eines Mannes*, Eichenholz, 11,4 x 8,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Kat.Nr. 523C.

3 Brief von Johann Baptist von Hirscher an Gustav Friedrich Waagen, 3. August 1849, in: SMB-ZA, I/GG 80, Bl. 82.

4 Zu Geschichte und Verfahren von Tafelspaltungen und den konservatorischen Folgen v.a. Stehr / Dubois 2014, S. 123–125 (mit zahlreichen Beispielen und Literatur), ebenso Schießl 1998.

5 Vgl. u.a. Swirblies 2021.

6 Zur Geschichte des Genter Altars vgl. Kemperdick 2014, zur Rückgabe an Belgien vgl. Rößler 2014.

7 Zu den Hintergründen und dem technischen Vorgang Stehr / Dubois 2014, S. 125–127, 130–133.

8 Für die Informationen zum materiellen Befund der Tafel danke ich herzlich Emma Helfrich, Berlin.

9 Das Bild wurde 1821 mit der Sammlung des englischen Kaufmanns Solly erworben, der originale Hintergrund zwischen 1883 und 1891 freigelegt.

10 Bloch 1956, S. 445.

11 Eissenhauer 2021, S. 36–40, 158–161. Eine nachhaltige Möglichkeit bieten digitale Rekonstruktionen, wie z.B. hier https://tafelmalerei.gnm.de/rekonstruktionen [zuletzt aufgerufen am: 19. Juli 2022].

12 Brief von Ferdinand Laban an die hohe General-Verwaltung der Königlichen Museen, 23. Februar 1899, in: SMB-ZA, II/GG 9, Bl. 143.