

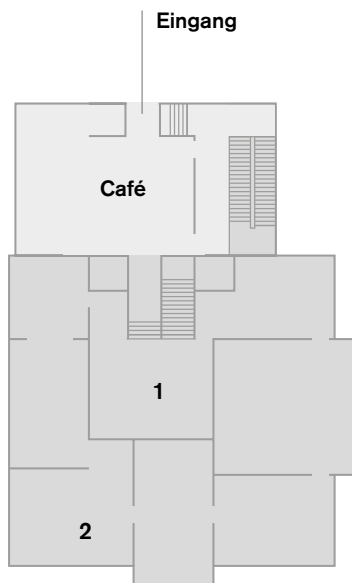


**Die Frage der Provenienz –
Einblicke in die Sammlungsgeschichte
1.12.2018 – 30.6.2019**

Ausstellungsplan	4
Einführung	6
1 Vom Archäologen, zum Händler und Sammler	9
2 Frühe private Sammlungen asiatischer Kunst in der Schweiz	13
3 Avantgarde und ausser-europäische Kunst	18
4 Schweizer Sammlerinnen und Sammler im Ausland	21
5 Der Wert der Provenienz	26
6 Unrechtskontext Nationalsozialismus	29
7 Was sind sensible Objekte?	33
8 Wissen und Markt	35
9 Ethnologen als Sammler	38
10 Alles Raubkunst?	42

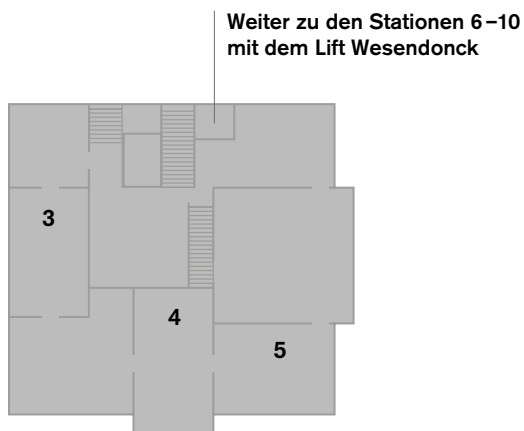
Ausstellungsplan

Villa Wesendonck

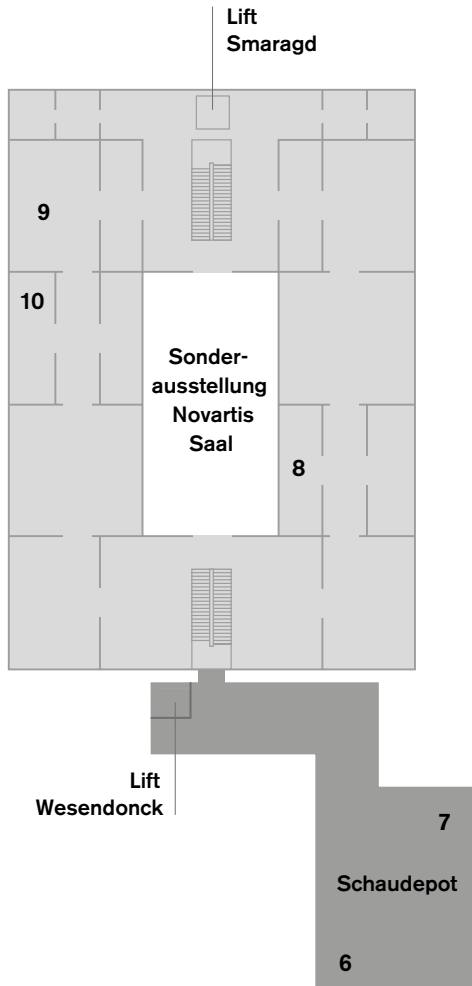


Sammlung Villa Wesendonck

- 1 Vom Archäologen, zum Händler und Sammler
- 2 Frühe private Sammlungen asiatischer Kunst in der Schweiz
- 3 Avantgarde und aussereuropäische Kunst
- 4 Schweizer Sammlerinnen und Sammler im Ausland
- 5 Der Wert der Provenienz



Smaragd



Schaudepot

- 6 Unrechtskontext Nationalsozialismus
- 7 Was sind sensible Objekte?

Sammlung Smaragd

- 8 Wissen und Markt
- 9 Ethnologen als Sammler
- 10 Alles Raubkunst?

Einführung

Was ist Provenienzforschung?

Die Provenienzforschung befasst sich mit der Herkunft von Kunstwerken. Für die Rekonstruktion der Besitzerkette werden Provenienzmerkmale an einem Objekt identifiziert, es werden Akten in unterschiedlichen Archiven konsultiert sowie Kataloge und Sekundärliteratur in Bibliotheken studiert. Ziel der Provenienzforschung ist die möglichst vollständige Erforschung der Geschichte eines Objektes, von seiner Entstehung oder Entdeckung bis hin zu seinem aktuellen Standort.

Diese Sammlungsintervention ist aus folgenden Gründen konzipiert worden: Erstens betreibt das Museum Rietberg seit zehn Jahren Provenienzforschung, zweitens wurden vor zwanzig Jahren die Washingtoner Prinzipien im Umgang mit nationalsozialistischer Raubkunst verabschiedet und drittens werden aktuell die Rückgabefragen von Objekten, die in der Kolonialzeit erworben wurden, in der Öffentlichkeit diskutiert.

Anhand von zehn Stationen werden in der Dauerausstellung des Museums Rietberg folgende Fragen aufgeworfen: Wer waren die frühen Sammler ausseruropäischer Kunst in der Schweiz? Unter welchen historischen Umständen sammelten Schweizer und Schweizerinnen im Ausland? Welche Bedeutung hat es,

wenn wir nichts oder nur sehr wenig über die Provenienz eines Kunstwerkes wissen? Was sind sensible Objekte? Wie haben sich die Künstlerinnen und Künstler der europäischen Avantgarde mit der aussereuropäischen Kunst auseinandergesetzt? Welche Stücke des Museums stammen aus historischen Unrechtskontexten und welche Konsequenzen ergeben sich aus problematischen Erwerbsumständen? Dieser Rundgang durch die Museumssammlung gibt Antworten auf solche Fragen und gewährt damit Einblicke in den Forschungsalltag.

Wozu betreiben wir Provenienzforschung?

Die Provenienzforschung reflektiert ein neues Verständnis von Museumsarbeit. Sie greift historische, moralische und politische Fragen des Umgangs mit der Sammlung auf. Die Frage der Provenienz ist vor allem eine Frage nach der Sammlungsgeschichte. Sie besitzt gesellschaftliche Relevanz und birgt Potential für Auseinandersetzungen, aber auch für Annäherungen. Häufig wird angenommen, dass die Erforschung der Provenienz eines Objektes vor allem bei strittigen Fragen der Eigentumsverhältnisse relevant ist und zur Restitution von Objekten führen müsse. Die Provenienzfors-

schung hat aber einen sehr viel breiteren Fokus. Sie dient in erster Linie dem Ausbau von Wissen, dem Austausch, der Vermittlung und der Transparenz.

1998 wurden von 44 Staaten die «Washingtoner Prinzipien» verabschiedet. Sie formulieren «faire und gerechte Lösungen» für die Rückgabe von Kunstwerken, die zwischen 1933 und 1945 unter nationalsozialistischer Herrschaft geraubt oder unter Zwang verkauft wurden. Vor zehn Jahren hat das Museum Rietberg ein Projekt initiiert, um die Provenienzen der Sammlung von Eduard von der Heydt, Gründungssammler des Museums, genauer zu prüfen. Unter den 1600 Objekten wurden vier Stücke identifiziert, die von den jüdischen Eigentümern aufgrund ihrer Verfolgung 1935 in Berlin versteigert wurden. Das Museum Rietberg ist an die Erben herangetreten und hat ihnen eine Entschädigungssumme in der Höhe des aktuellen Handelswertes der Objekte ausbezahlt.

Noch lange nicht sind die Provenienzen aller Werke ausgeforscht. Provenienzforschung ist ein langwieriger Prozess. Lücken in der Objektgeschichte gibt es viele und viele davon werden wohl auch in Zukunft bleiben. Teilweise fehlen Akten oder der Zugang zu diesen ist nicht gewährleistet wie zum

Beispiel bei privaten Nachlässen oder Galeriebeständen. Zudem hat sich die Grundlagenforschung zur Geschichte des Kunstmarktes erst in den letzten Jahren etabliert.

Auch für den Bereich der Objekte, die während des kolonialen Zeitalters erworben wurden, steckt die systematische Provenienzforschung noch in den Anfängen. Zudem liegen bislang keine internationalen Vereinbarungen für Restititionen aus diesem Kontext vor. 1970 verabschiedete die Unesco zwar eine Konvention, die auf ein Verbot von illegalem Kulturguthandel zielt und auch von der Schweiz durch das Kulturgütertransfergesetz von 2005 ratifiziert wurde. Allerdings stellt die Konvention keine Rückgabevereinbarung dar. Es wäre jedoch wichtig, internationale Standards zu formulieren, um Restititionen auf einer allgemein akzeptierten Basis zu ermöglichen.

Restitution kann, muss aber nicht eine Konsequenz der Provenienzforschung sein. Die Rückführung von geraubten Objekten kann jedoch einen Aspekt von Wiedergutmachung darstellen, auch wenn historisches Unrecht nicht ungeschehen gemacht wird. Restitution kann jedoch auch dazu benützt werden, sich der Last der Geschichte zu entledigen. Daher gilt es, alternative Lösungen zu entwerfen, im

Sinne eines «geteilten Erbes», die in gleichberechtigte Beziehungen zwischen den Gesellschaften und in eine gemeinsame Wissensproduktion münden. Grundlage hierfür sind transkulturelle Kooperationen auf Augenhöhe, die sowohl der Vergangenheit und der Gegenwart wie auch zukünftigen Perspektiven Rechnung tragen.

Weshalb diskutieren wir Provenienzen?

Kunstbesitz ist dynamisch. So wie Menschen seit Jahrhunderten und Jahrtausenden wandern, wechseln auch Objekte ihren Standort: vom Künstler oder der Urhebergesellschaft kommen sie in den Handel und anschliessend in private Sammlungen oder öffentliche Institutionen. Museen sind die letzte Station in der «Biografie» eines Objektes.

Durch den Fokus auf die Provenienz werden die Geschichte der Objekte und die Akteure, die sich mit den Artefakten auf unterschiedlichste Art und Weise befasst haben, ins Zentrum gerückt. Gleichzeitig reflektiert die Provenienzforschung, welche Auswirkungen politische

Umwälzungen, kriegerische Auseinandersetzungen und wirtschaftliche Krisen, aber auch Wissensdurst, Modeströmungen und Kunstmarkt-tendenzen auf das Handeln und Sammeln von Kunst haben.

Die aktuelle Auseinandersetzung um das Weltkulturerbe ist wohl durch die neuen Medien und Technologien – Internet, Digitalisierung, Kommunikationsmöglichkeiten – erst richtig entfacht worden. Dahinter stecken jedoch die grossen Themen der Dekolonisierung, Dezentralisierung und Globalisierung. Damit rücken auch die Sammlungen der Museen ins Zentrum der öffentlichen Aufmerksamkeit. Um diese Auseinandersetzung zu verstehen, braucht es Einblicke in die komplexen Kontexte des historischen Kulturgütertransfers und eine Sensibilität für unterschiedliche Rechtsverständnisse sowie gegenwärtige kulturelle Identitätsfragen. Historische Gerechtigkeit kann durch das Erzählen der Objektgeschichten gefördert werden, durch Erinnerungskultur und transparentes Vermitteln. Hierzu und zu einem Verständnis von Museums-geschichte leistet diese Sammlungs-intervention einen Beitrag.

1 Vom Archäologen, zum Händler und Sammler

Die archäologische Forschung in Südindien war geprägt durch die Anwesenheit der britischen und französischen Kolonialmächte. Diese führten im 19. Jahrhundert systematische Ausgrabungen durch und gründeten Museen und Forschungsinstitute: 1898 wurde die «Mission archéologique de l'Indochine» eingerichtet, die 1901 zur «Ecole française en Extrême-Orient» umbenannt wurde und noch heute eines der wichtigen archäologischen Institute weltweit ist.

Die «Ecole française» kann nicht losgelöst von der Kolonialregierung gedacht werden. Sie lieferte bedeutende Grundlagen zur Erforschung der indischen Kunst. In diesem Zusammenhang spielte auch der Naturwissenschaftler Gabriel Jouveau-Dubreuil (1885–1945), aufgewachsen in Saigon, Paris und Guadeloupe, eine entscheidende Rolle. Er unterrichtete während 27 Jahren am Collège Français in Pondicherry im heutigen Tamil Nadu, wo er mit längeren Unterbrüchen von 1909–1941 lebte. Bereits in der Anfangsphase begann sich Jouveau-Dubreuil mit der Geschichte der indischen Architektur zu beschäftigen, studierte Tempelanlagen und wurde zu einem wichtigen Kenner der indischen Ikonografie.

Die systematische Forschung, der Unterricht an Universitäten und Publikationen führten zu einem verstärkten Interesse an indischer Kunst im Westen, das sich auch auf dem Kunstmarkt manifestierte. Auch wenn in Europa seit der Renaissance mit Kunstwerken aus Asien gehandelt wurde, stellten jene Versatzstücke von verlassenen Tempelanlagen, von Fassaden, Torbögen oder Grabmälern neu entdeckte Schätze dar. Insbesondere die monumentalen Figuren, die vielfach direkt von Museen erworben wurden, erregten grosses Aufsehen.

Jouveau-Dubreuil, der selber auch sammelte, belieferte in den 1920er und 1930er Jahren den Pariser Kunstmarkt. Er war zudem ein geschätzter Verbindungsmann des Pariser Kunsthändlers Ching Tsai Loo (1880–1957), einer der wichtigsten Akteure auf diesem neuen Markt. Der Kunsthändler mit chinesischen Wurzeln gründete 1908 in Paris eine Galerie und bediente später von New York aus auch den amerikanischen Markt. Mit Geschmack und Geschäftssinn trug er zur Schaffung von zahlreichen privaten und öffentlichen Sammlungen bei.

C. T. Loo wurde zu einem bedeutenden Abnehmer von Jouveau-Dubreuil's Entdeckungen. So verkaufte er auch diese Skulptur an den deutsch-schweizerischen Kunstsammler Eduard von der Heydt – den Gründungsdonator des Museums Rietberg. Nur wenige Privatsammler eigneten sich in der damaligen Zeit Monumentalskulpturen dieser Art an. Von der Heydt liess sie im Eingang seines Kunsthotels auf dem Monte Verità oberhalb von Ascona aufstellen, unweit einer Christusfigur. Ganz im Stil eines Privatsammlers lebte er umgeben von seiner Kunst. Seit der Gründung des Museums Rietberg empfängt der Tempelwächter die Besuchenden in der Villa Wesendonck.

Dvarapala

Indien, Tamil Nadu, Kanchipuram
9./10. Jh., Chola-Dynastie, Granit
RVI 107, Geschenk Eduard von der Heydt

Provenienz:

vor ca. 1925: Gabriel Jouveau-Dubreuil, Pondicherry

ca. 1925 / 1929: C. T. Loo, Paris

ca. 1930 – 1952: Eduard von der Heydt, Ascona / Berlin / Zandvoort

Hinduistische Tempel werden von *dvarapalas*, Angst einflössenden Wächterfiguren, bewacht. Sie stehen an der Eingangspforte zum Gebäudeinnern. Diese Figur stammt aus einem Tempel in Kanchipuram. Zu welcher Kultstätte genau die Steinskulptur einst gehörte, ist unbekannt.

Bei Kunstwerken wie dieser Wächterfigur handelt es sich um Fragmente, sie sind Teil eines Gesamtkunstwerks. Erst die Herauslösung aus dem grösseren Kontext liess diese ursprünglich religiöse Identifikationsfigur zu einem einzelnen Kunstwerk werden.

Betrachtet man die Rückseite der hinduistischen Figur, lassen sich eine alte Inventarnummer der Sammlung Eduard von der Heydt, die aktuelle Inventarnummer des Museums und drei indische Stempel erkennen. Möglicherweise wurden letztere in einem namentlich nicht weiter bekannten Depot in Indien vergeben.

1.1
Indisches Lagerhaus,
um 1920, mit dem
dvarapala des
Museums Rietberg
links angelehnt



1.2
Eingang des Hotels
Monte Verità in
Ascona, 1930er Jahre





1.3
TEMPELWÄCHTER, *dvarapala*
9./10. Jh., Chola-Dynastie, Indien,
Tamil Nadu, Tempelkomplex Kanchipuram

2 Frühe private Sammlungen asiatischer Kunst in der Schweiz

Die ersten ethnographischen Museen der Schweiz wurden im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert gegründet. Gleichzeitig legten weit gereiste Schweizer und Schweizerinnen private Sammlungen asiatischer Kunst an: Industrielle, Wirtschaftsvertreter und Diplomaten. Berührungspunkte mit der «exotischen» Kunst gab es nicht nur auf Handelsreisen, sondern auch auf den imposanten Weltausstellungen. Private Sammler und Sammlerinnen verfolgten dabei andere Motive als Institutionen wie Universitätssammlungen, ethnographische oder anthropologische Museen. Beim Museum Rietberg, das mit Privatsammlungen gegründet wurde, stand die Kunstfertigkeit der Artefakte und deren Ästhetik stets im Zentrum.

Als bedeutende Quelle zur Erforschung der frühen Kunstsammler und -sammlerinnen gelten Ausstellungen. Bereits 1915 organisierte das Kunstgewerbemuseum Zürich eine Ausstellung «Asiatisches Kunstgewerbe», unter anderem bestückt mit den Sammlungen von Werner Reinhart (1884–1951) aus Winterthur und Charles Brown (1863–1924) aus Baden. 1923 waren im Kunstmuseum Winterthur «Indische und persische Miniaturen» aus der Sammlung von Werner Reinhart und 1936 «Asiatische Kunst» aus den Sammlungen Georg und Werner Reinhart zu sehen.

Die damals umfangreichste Schau fand 1941 in der Kunsthalle Bern und anschliessend im Kunstgewerbemuseum Zürich statt. Die Ausstellung war das Ergebnis einer Zusammenarbeit der ersten Sinologen und Freunden der asiatischen Kultur: Eduard Horst von Tscharnier (1901–1962), der erste Lehrstuhlinhaber für Sinologie in der Schweiz, Robert Fazy (1872–1956), damals Bundesgerichtspräsident, und Martin Hürlimann (1897–1984), Verleger und späterer Präsident der Rietberg-Gesellschaft, der sich um die aufwendigen Kataloge kümmerte. Tscharnier und Fazy hatten 1939 die erste Asiengesellschaft in der Schweiz ins Leben gerufen. Innert Kürze hatte der Verein eine dreistellige Mitgliederzahl. Die Namen auf der Mitgliederliste geben ein eindrucksvolles Panorama der damaligen Asien-Begeisterung wieder.

In ihrer Ausstellung bot die junge Gesellschaft einen Überblick der in der Schweiz vorhandenen Kunstwerke aus Asien. Der Grossteil der Exponate stammte von privaten Sammlerinnen und

Sammlern. Zahlreiche dieser Leihgaben sind später durch Ankäufe, Schenkungen oder Legate in den Bestand des Museums Rietberg eingegangen. Auffallend ist die Dichte, mit welcher Sammler und Sammlerinnen aus Winterthur vertreten waren. Zu erwähnen sind die Namen wie Hasler, Reinhart, Schöllhorn und Sulzer.

Die acht für diese Sammlungsintervention aus dem Schau-
depot ausgewählten Objekte widerspiegeln die europäische
Geschmacksgeschichte wie auch das schweizerische Sammler-
profil. Mary Mantel-Hess, Gret Hasler sowie Kurt Schöllhorn stehen
mit ihren Leihgaben repräsentativ für die Ausstellung von 1941
sowie die frühen Sammlungen, die später ins Museum Rietberg
gelangten.

Der Buddha auf dem Schlangenthron

Khmer-Reich, Bayon-Stil
Kambodscha, vom Phnom Bakheri (Angkor)
12. Jh., Sandstein, mit Spuren von Gold
RHI 110, Legat Mary Mantel-Hess

Provenienz:

Sammlung Vicomte de Nazère
René Jacquerod, Lausanne
Bis 1968, Mary Mantel-Hess, Zürich

Liegender Löwe, Teil einer Konsole

Gandhara, Pakistan
1. Jh., Schiefer
RVI 10, Legat Mary Mantel-Hess

Provenienz:

René Jacquerod, Lausanne
Bis 1968, Mary Mantel-Hess, Zürich

Rituelles Speisegefäss vom Typ *gui*

Westliche Chou-Dynastie, ca. 10. Jh. v. Chr.
Bronze
RCH 33, Legat Mary Mantel-Hess

Provenienz:

Mathias Komor (1909–1985), New York
Bis 1968, Mary Mantel-Hess, Zürich

Vase

Nordchina

11./12. Jh., Song-Dynastie, Steinzeug mit weisser Engobe
und durchsichtiger Glasur, Cizhou-Ware
RCH 2411, Legat Mary Mantel-Hess

Provenienz:

Louis de Hesselte, Zürich
1953, Galerie Fischer, Kunstauktion
1953–1968, Mary Mantel-Hess, Zürich

Garuda

Indien

19./20. Jh., Bronze
RVI 604, Legat Mary Mantel-Hess

Provenienz:

Bis 1968, Mary Mantel-Hess, Zürich

Teeschale mit Zeichnung

Japan

20. Jh., Ton, glasiert
RJP 240, Legat Mary Mantel-Hess

Provenienz:

Bis 1968, Mary Mantel-Hess, Zürich

Die Industriellentochter Mary Mantel-Hess (1895–1968) entwickelte auf ihren Reisen mit ihrem Ehemann Heinrich A. Mantel (1888–1960) ein leidenschaftliches Interesse für Asien. In der Stadt Zürich führte sie einen Salon, indem sich Fachleute und Gelehrte austauschten. Sie war die Enkelin des Gründers der Embru-Werke (Eisen- und Metallbettenwarenfabrik) in Rüti. Auch mit Eduard von der Heydt stand sie in Verbindung und stellte in den ersten Jahren der Museumsgründung ab 1952 eine wichtige Stimme für die Entwicklung des Museums dar. Die Eheleute Mantel-Hess waren zudem Mitglieder der Ankaufskommission des Museums Rietberg. Ihre Kunstwerke erwarben sie mehrheitlich auf dem Pariser und New Yorker Kunstmarkt und vermachten dem Museum nach ihrem Ableben zahlreiche Stücke.

Chaire, Behälter für Pulvertee

Japan, Seto

Edo- oder Meiji-Zeit, 19. Jh.

RJP 271

Provenienz:

Janette Ostier (1921–2014), Paris, Galeristin für japanische Kunst, Bildhauerin

24.10.1959–1980, Gret Hasler, Winterthur

1980 Charlotte Holliger-Hasler, Winterthur

Gret Hasler (1895–1971) entstammte ebenfalls einer Winterthurer Familie. Sie leistete mit ihrer Sammlung, ihrem Wissen und ihren Kontakten einen grossen Beitrag als Beraterin für die Ausstellung von 1941. Ihre Leidenschaft galt der chinesischen Jade. Kunstwerke erwarb sie unter anderem auf dem Pariser Markt; die chinesischen Objekte bei C. T. Loo und bei Janette Ostier Stücke aus Japan.

Die Schöne und das Tier

Indien, Gujarat, Gegend von Ahmedabad

17. Jh., Holz

RVI 401, Geschenk Kurt und Claire Schöllhorn

Provenienz:

bis 1954 Kurt und Claire Schöllhorn, Winterthur

Eine der ältesten indischen Holzskulpturen der Sammlung stammt aus dem 17. Jahrhundert. Da Holz für Zerstörungen aller Art besonders anfällig ist und solche Bauelemente der Witterung ausgesetzt waren, sind nur wenige davon erhalten geblieben. Diese Skulptur kam als Geschenk der Familie Schöllhorn ans Museum.

Die Familie Schöllhorn führte seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert die Winterthurer Brauerei Haldengut. Zusammen mit Sulzer und Saurer galten sie als Bierbrauer-Pioniere, besonders was das Transportwesen sowie die Wärme- und Kältetechnik betraf. Fritz Schöllhorn (1863–1933) war ein Sammler, der selbst mehrere aufwendige Reisen auf sich genommen hatte. Er pflegte eine nicht näher bekannte Sammlung. Sein Sohn Kurt Schöllhorn (1894–1966) liess diese eindrucksvolle Figur 1941 nach Bern und Zürich aus. Seit 1954 befindet sie sich im Museum Rietberg.



2
DIE SCHÖNE UND DAS TIER
17. Jh., Gegend von Ahmedabad,
Indien, Gujarat

3 Avantgarde und aussereuropäische Kunst

Unzählige Künstler und Kunstbewegungen haben sich im 20. Jahrhundert mit den aussereuropäischen Artefakten auseinandergesetzt, die insbesondere seit der Kolonialisierung in grösseren Mengen nach Europa eingeführt wurden. Stand bei Picasso und den Kubisten die Kunst Afrikas im Fokus, so erhielt bei den Surrealisten in Paris die Kunst Ozeaniens grosse Beachtung. Stellvertretend hierfür stehen die Sammlungen von André Breton (1896–1966) und Paul Eluard (1895–1952), die 1931 in Paris versteigert wurden; einige dieser Kunstwerke sind heute im Museum Rietberg zu sehen (zum Beispiel RME 701). Die aussereuropäische Kunst fand jedoch auch Eingang ins Repertoire der Brücke-Künstler, der Expressionisten, der Künstler im Umkreis des «Sturms» und in jenes der Dadaisten.

In Künstlerkreisen bewegten sich zudem Händler und Sammler wie Alfred Flechtheim (1878–1937) und Nell Walden (1887–1975). Beide waren frühe Förderer der Kunst Afrikas, Amerikas und Ozeaniens. Während Flechtheim versuchte, mit den Objekten zu handeln und die «exotische» Kunst in sein Galerieprogramm der Avantgarde zu integrieren, sammelte Walden Hunderte von ethnographischen Objekten. Walden war Teil der Bewegung um die Zeitschrift «Der Sturm», die ihr erster Ehemann, Herwarth Walden, begründet hatte. Er organisierte 1926 eine Afrika-Ozeanien-Ausstellung und setzte mit einer Sondernummer einen Schwerpunkt. Darin schrieb er: «Kein Speer, kein Kamm, kein Teller, kein Schurz, der nicht ein Kunstwerk ist». Später litt die Rezeption der Kunst aus Afrika, Ozeanien und Amerika im deutschsprachigen Raum unter der sich ausbreitenden nationalsozialistischen Kunstpolitik. Diese Artefakte entsprachen ganz allgemein nicht dem NS-Kunstgeschmack. Der Nationalsozialismus setzte der kulturellen Vielfalt ein Ende. Alfred Flechtheim wie auch Nell Walden emigrierten, und ihre Sammlungen gelangten in die Schweiz.

Zwischen 1914 und 1932 stellte Flechtheim in seinen Wohnräumen und in seinen Galerien Kunst aus dem asiatischen, afrikanischen, amerikanischen und pazifischen Raum aus. Er setzte sie in Beziehung mit der europäischen Avantgarde. Auch publizierte er diese immer wieder in seinen Zeitschriften «Querschnitt» und «Omnibus». Unter den Exponaten befanden sich Objekte,

die Eduard von der Heydt beim Ethnographica-Händler J. F. G. Umlauff in Hamburg erworben hatte. Als jahrhundertalte Hafen- und Handelsstadt spielte Hamburg während der deutschen Kolonialzeit von 1884 bis 1914 eine zentrale Rolle. Wurden anfangs eher «Kuriositäten» von der Besatzung einlaufender Schiffe aus Übersee erworben, beauftragte man später gezielt Matrosen, Kapitäne, Wissenschaftler und Händler, Waren mitzubringen.

Von der Heydts Ausstellungsstücke wurden durch den Kunsthistoriker Carl Einstein erfasst und deren wissenschaftliche Beschreibungen in einem Galeriekatalog von Flechtheim publiziert. Flechtheim stellte die Kunstobjekte aus, doch war von der Heydt stets ihr Eigentümer; er hatte sie drei Monate vor Ausstellungsöffnung – am 22. Februar 1926 – erworben. Dennoch gingen die Objekte als «Flechtheimsche Sammlung» in die Geschichte ein (RME 11, RME 409, RME 431, RME 441).

Zwei Nackenstützen (RME 208, 246), eine Gesichtsmaske (RME 10), ein Flötenkopf (RME 4), eine besonders gut erhaltene, grosse Maske (RME 405) und ein Tanzstab (RME 487) gehörten einst in die Sammlung von Nell Walden. Wie sie wiederum zu ihren Sammlungsstücken kam, ist bis auf wenige Ausnahmen nicht bekannt. Eduard von der Heydt schrieb anfangs 1946 an Johannes Itten, als die beiden Herren bereits am Konzept des Museums Rietberg feilten: «Ein sehr guter Gedanke ist es von Ihnen, die Sammlung von Frau Nell auch in das Wesendonck-Museum zu stellen. Sie bringt ein schönes, klares, abgeschlossenes Bild einer bestimmten Zeit. Diese Sammlung wird ihren dauernden Wert behalten. (Walden und Heydt geht gut zusammen, – wir sollen denn die Villa Wesendonck das ‚heydtsche Waldhaus‘ nennen).»

Geflochtenes Armband

Papua-Neuguinea, 19. Jh./frühes 20. Jh.

Pflanzenfaser, Nassa-Schnecken

RME 1210, Geschenk Eduard von der Heydt

Provenienz:

1919 – 22.2.1926 J.F.G. Umlauff, Hamburg

22.2.1926 – 1952, Sammlung Eduard von der Heydt

3.1
Alfred
Flechtheims
Berliner
Wohnung, um
1930



3.2
Wohnwand bei Nell
Walden in Berlin,
um 1930

4 Schweizer Sammlerinnen und Sammler im Ausland

Auf der ganzen Welt verstreute, kulturell interessierte Auslandsschweizerinnen und -schweizer legten während ihres Aufenthaltes ebenfalls Sammlungen von Kunstobjekten an. In Peru beispielsweise lässt sich eine Schweizer Gemeinschaft in Lima ausmachen, die auch im Museum Rietberg ihre Spuren hinterlassen hat. Die in den Schubladen präsentierten Textilien präkolumbischer Kulturen stammen aus den beiden Schweizer Sammlungen Carmen Dolores Oechsle und Theodor Cron. Beide scheinen aufgrund ihrer Tätigkeit ein besonderes Interesse an diesen Objekten entwickelt zu haben. Das Design dieser Textilien lässt sich mit der Malerei und der künstlerischen Tätigkeit Oechsles als Bildhauerin in Verbindung bringen. Auch lassen sich aufgrund der geometrischen Musterung Analogien zur Abstraktion in der Architektur und damit zum Wirkungsfeld von Cron herleiten.

Die präkolumbische Kunst wurde in Europa später ästhetisiert und zu Museumsobjekten erklärt als die Kunst Asiens oder Afrikas. In Europa fanden die ersten enzyklopädischen Ausstellungen zur altperuanischen Kunst in den 1950er Jahren statt, so zum Beispiel 1957 in Zürich, 1958 in Paris und ein Jahr später in Köln. Zur chinesischen Kunst etwa fanden bereits in den 1910er Jahren und insbesondere in den 1920er und 1930er Jahren umfassende Präsentationen statt.

Carmen Dolores Oechsle (1909–1987) wurde in Limas Stadtteil Barranco als Tochter einer ortsansässigen Schweizer Familie geboren. Während des Ersten Weltkriegs zog sie mit ihren Eltern in die Schweiz. Dort studierte Carmen Oechsle Theater, Gesang und Malerei, unter anderem an der Kunstgewerbeschule Zürich. Die Familie war seit dem Ende des 19. Jahrhunderts im Handelsgeschäft tätig. Immer wieder kehrte Oechsle nach Lima zurück, um Familienmitglieder zu besuchen.

In Zürich liess sie sich an der Trittligasse 4 liess nieder und führte dort ein Atelier und Geschäft. Sie organisierte Ausstellungen und verkaufte ihre eigenen sowie die in Lima erworbenen Kunstwerke. Bereits in den 1950er Jahren kam ihre Sammlung als Leihgabe ans Museum.

Die Rezeption der präkolumbischen Kunst am Museum Rietberg ist zu grossen Teilen Carmen Oechsle zu verdanken. Sie gab Elsy Leuzinger (1910–2010), Kunstethnologin und von 1956 bis 1972 Direktorin des Museums Rietberg, den Anstoss zur bahnbrechenden Ausstellung im Kunsthaus Zürich 1957 «Alt-Peru aus Schweizer Sammlungen». Oechsle sass von Beginn an auch in der Ankaufskommission des Museums Rietberg. Ihre Sammlung war eine der bedeutendsten altperuanischen Sammlungen in der Schweiz. Nach ihrem Tod richtete die damalige Schweizerische Kreditanstalt am Paradeplatz Zürich im Jahr 1990 eine Ausstellung ein. Die Bank hatte die Verkaufsverhandlungen zwecks Überführung in Schweizer Museumsbesitz geführt. Zu den Erwerbern zählte neben dem Museum Rietberg das heutige Museum der Kulturen Basel, welches ebenfalls im Besitz einer umfangreichen Korrespondenz zwischen Carmen Oechsle und dem bedeutenden Alt-Amerika-Kenner Hans-Dietrich Disselhoff (1899–1975) ist. Disselhoff war eine der wichtigen Vermittlerpersonen, die Oechsle beim Kunsterwerb unterstützten. Oechsle hatte Textilien jedoch auch von ihrer Mutter Karolina Oechsle geerbt.

Theodor Crons (1921–1964) Interesse für präkolumbische Textilien lässt sich vordergründig mit seiner Arbeit als Architekt in Lima erklären. Abstrakte Formen, eklatantes Farbenspiel und Design faszinierten ihn. Nach dem Architekturstudium in Zürich zog es Cron nach Lima, wo er von ca. 1947/48 bis 1962 lebte und mehrere Privathäuser realisierte. Er wurde ein bedeutender Vertreter der Moderne in Peru. Auch andere Schweizer Designer beeinflussten die moderne peruanische Architektur. Cron war ein Bewunderer des Bauhauses und war inspiriert von Mies van der Rohe und Le Corbusier.

Die meisten Textilien besitzen keine Herkunftsangabe, das heisst, es besteht kein Ausgrabungsbefund. Der Mangel an Dokumentation betrifft aber auch andere archäologische Objekte. Eine weitere Problematik besteht in der Tatsache, dass Antiquare und Händler die Stoffe zwecks Vermarktung in Stücke schnitten. Die Einzelteile, wie wir sie heute in Museen und Sammlungen der Welt sehen, präsentieren oft Fragmente von grösseren Kunstwerken, ähnlich wie bei Alben mit Miniaturen, die auseinandergenommen wurden und bei Steinfiguren, die aus Ensembles oder Raumstrukturen herausgehauen wurden.

Die hier ausgestellten Kleintextilien geben einen Eindruck von der bestechenden Feinheit, Qualität und künstlerischen Vielfalt altperuanischer Textilien.

Stickerei

Peru; Nasca-Kultur, ca. 50 – 300 n. Chr.
Baumwolle, Kamelidenhaar
RPB 1014

Provenienz:

Carmen Oechsle, Lima/Zürich

Wirkerei

Peru, Sicán-Kultur; Späte Zwischenperiode, 11.–14. Jh.
Kamelidenhaar, Baumwolle; Kette vertikal im Bild
RPB 1427

Provenienz:

Carmen Oechsle, Lima/Zürich

Wirkerei

Peru, nördlich-zentrale Küste, Huarmey-Tal; Moche-Stil, 7.–10. Jahrhundert
Baumwolle, Kamelidenhaar; Kette vertikal im Bild
RPB 1610

Provenienz:

Carmen Oechsle, Lima/Zürich

Tunika

Peru, Südküste; Später Horizont (Inka), 15.–16. Jh.
Baumwolle, Kamelidenhaar; Kette vertikal im Bild
RPB 1603

Provenienz:

Carmen Oechsle, Lima/Zürich

Doppelgewebe

Peru, Zentralküste; Späte Zwischenperiode, 10.–15. Jh.
Baumwolle; Kette horizontal im Bild
RPB 1438, Geschenk von Elisabeth und Markus Redli-Cron
in Andenken an Theodor Cron

Provenienz:

Ca. 1950er Jahre – 1964, Theodor Cron, Lima
1964 – 1999 Elisabeth und Markus Redli-Cron, Basel

Abgepasst gewebte Wirkerei

Peru, Chimú-Inka; Späte Zwischenzeit/Später Horizont, 15.–16. Jh.
Baumwolle, Kamelidenhaar; Kette horizontal im Bild
RPB 1428, Geschenk von Elisabeth und Markus Redli-Cron
in Andenken an Theodor Cron

Provenienz:

Ca. 1950er Jahre – 1964, Theodor Cron, Lima
1964–1999 Elisabeth und Markus Redli-Cron, Basel

Wirkerei

Peru, Zentralküste; Späte Zwischenperiode, 11.–15. Jh.
Baumwolle, Kamelidenhaar; Kette vertikal im Bild
RPB 1433, Geschenk von Elisabeth und Markus Redli-Cron
in Andenken an Theodor Cron

Provenienz:

Ca. 1950er Jahre – 1964, Theodor Cron, Lima
1964–1999 Elisabeth und Markus Redli-Cron, Basel

Wirkerei mit gewirkten Fransen

Peru, Nordküste; Später Horizont, 15.–16. Jh.
Baumwolle, Kamelidenhaar; Kette vertikal im Bild
RPB 1431, Geschenk von Elisabeth und Markus Redli-Cron
in Andenken an Theodor Cron

Provenienz:

Ca. 1950er Jahre – 1964, Theodor Cron, Lima
1964–1999 Elisabeth und Markus Redli-Cron, Basel

Wirkerei

Peru, Chimú-Inka; Später Horizont, 15.–16. Jh.
Baumwolle, Kamelidenhaar; Kette vertikal im Bild
RPB 1439, Geschenk von Elisabeth und Markus Redli-Cron
in Andenken an Theodor Cron

Provenienz:

Ca. 1950er Jahre – 1964, Theodor Cron, Lima
1964–1999 Elisabeth und Markus Redli-Cron, Basel



4.1
WIRKEREI
Peru, Zentralküste, späte
Zwischenperiode, 11.-15. Jh.



4.2
DOPPELGEWEBE
Peru, Zentralküste, späte
Zwischenperiode, 11.-15. Jh.

5 Der Wert der Provenienz

Dieses Amulett der Tlingit, mit einer schlichten Formgebung und abgegriffenen Kerben und Ritzen, zeigt einen anmutigen Schwertwal. Es stammt aus der Sammlung von Eduard von der Heydt. Wann es Eingang in die Sammlung fand, ist nicht eruiert; ins Museum kam es 1965, ein Jahr nach von der Heydts Tod. Es war wohl eines seiner Lieblingsobjekte.

Die starken Gebrauchsspuren sprechen für ein hohes Alter dieses schönen, qualitätsvollen Objekts. Es ist aus Walrosselfenbein gefertigt. Dieses Material gelangte über Handelsrouten von der Beringküste bis nach Südostalaska. Häufig wurden für solche Schmuckstücke auch Knochen eines gestrandeten Schwertwales oder anderer Walarten verwendet. Die Ausgestaltung des filigranen und winzigen Anhängers – ein eher grosser Kopf, ein fast lächelnder Mund und ein schelmisch blickendes Auge aus Perlmutter-Halioti – ist von höchster Qualität. Das Objekt zeigt gerade in seiner Winzigkeit die Meisterschaft des Kunsthandwerks und die anmutige Formsprache der traditionellen Kulturen der Nordwestküste Amerikas.

Das Objekt war einst Teil eines schamanistischen Heilungsrituals. Der Schamane, versehen mit Schmuck, Schurz, Ornamenten, Armspannen und Kopftracht, liess am Ende seines Heilungsrituals ein Amulett fallen. Dieses sollte den Kranken von seinem Leiden erlösen. Das Walfischamulett wurde möglicherweise in der Familie des Geheilten aufbewahrt und irgendwann ausgesondert. Schriftliche Überlieferung fehlt in solch einem Kontext. Das Amulett könnte aber durch Tausch, Kauf oder als Zufallsfund in die Hände von Reisenden oder Forschenden gelangt sein. Möglicherweise trug auch die zunehmende Verwestlichung der Tlingit dazu bei, dass sie ihre alten Objekte weggaben.

Die Anziehungskraft des Museums Rietberg beruht auf dem Konzept der «ars una». Geprägt durch den Kunsthistoriker und Sinologen William Cohn, wurde es auf die Gründungssammlung des Museums Rietberg, der Sammlung von Eduard von der Heydt, angewandt. Diese Fokussierung auf einen universellen Kunstbegriff zieht sich durch die gesamte Sammlung, so heterogen sie auch zusammengesetzt ist. Eduard von der Heydt wollte die Weltkunst

zugänglich machen. Das war sein Credo, das er lebte. Er sah sich als Sammler der Öffentlichkeit gegenüber verpflichtet.

Nicht alle Objekte, die im Museum ausgestellt sind, haben eine ausführlich dokumentierte Geschichte. Es wird immer Objekte geben, von denen wir nur wenige und meist späte Besitzer kennen. Provenienzforschung ist ein fortdauernder Prozess im Bemühen um Objektanalyse, den Zugang zu Archivmaterial und die Erweiterung des Wissensstands. Oftmals wurden früher Herkunftsfragen und Besitzerwechsel gar nicht dokumentiert und ein historisches Bewusstsein für die Bedeutung einer «Objektbiografie» fehlte. Kunst als Ware benötigte damals auf dem Markt kaum ein «Pedigree» – seit der Unesco-Konvention von 1970 wird die Sorgfaltspflicht beim Erwerb höher angesetzt.

Besonders kleine Objekte – wie dieses Amulett – hinterlassen kaum Spuren. Per se sind sie einfach zu transportieren, haben unter Umständen eher einen immateriellen als materiellen Wert und tauchen damit kaum in den Akten auf. Sie auf frühen Fotografien oder schriftlichen Quellen zu identifizieren, ist ebenfalls schwierig. Zudem sind sie aus Platzmangel von Händlern und Sammlern selten mit Nummern oder mit Aufklebern versehen worden. In solchen Fällen kann mithilfe von Vergleichsobjekten und Erfahrungswerten eine plausible Geschichte rekonstruiert werden.

Heute sammeln Museen kaum Objekte ohne ausführliche Provenienzen. Die ethischen Richtlinien von ICOM (International Council of Museum), die internationalen Vereinbarungen zur Bekämpfung des illegalen Kulturgütermarktes und die selbst auf-erlegte Sammlungspolitik schreiben eine hohe Sorgfaltspflicht beim Erwerb von Kunst vor.



5
AMULETT IN GESTALT EINES SCHWERTWALS
Nordamerika, Alaska, Kultur der Tlingit,
18./19. Jh.

6 Unrechtskontext Nationalsozialismus

Hinter der Geschichte der Herkunft der Kunstwerke verbergen sich oft individuelle Lebensläufe der Sammler. Der Nationalsozialismus trieb viele jüdische Sammler und Händler in die Flucht. Bestände wurden beschlagnahmt oder auf dem Kunstmarkt zwangsverkauft. Für Kunst aus Afrika, Amerika und Ozeanien gab es kaum einen Markt in Deutschland; die Sammlungen gingen meist ins Ausland, denn sie galten als «entartet».

Die asiatische Kunst stand hingegen hoch im Kurs. So eröffnete Adolf Hitler 1939 eine Ausstellung mit japanischer Kunst, und zahlreiche Händler wie Ernst Fritzsche, Edgar Worch und Theodor Bohlken befassten sich weiterhin mit der Kunst Chinas. Auf den grossen Auktionen in München, Frankfurt und Berlin wurde neben europäischen Gemälden, Skulpturen und Kunstgewerbe auch asiatische Kunst angeboten. Die Sammlungen der damaligen Zeit umfassten sehr häufig nicht nur eine Kunstgattung; sie waren universell und eklektisch angelegt.

Eduard von der Heydt, der insbesondere in den 1920er und 1930er Jahren in seine Sammlung investierte, erwarb nach 1933 zahlreiche Kunstwerke im Deutschen Reich. Obwohl er mehrheitlich in Zandvoort und Ascona lebte, reiste er immer wieder an seinen Drittwohnsitz in Berlin. Zudem verfügte er im Deutschen Reich über ein nicht unbedeutendes Guthaben, das nur mit Verlusten ins Ausland transferiert werden konnte. Somit beschloss er, diese Mittel in Kunst zu investieren. Die Aufarbeitung dieser Erwerbungen bildete den Beginn der Provenienzforschung am Museum Rietberg.

Am 22./23. März 1935 ersteigerte von der Heydt in Berlin zwei neolithische Keramikgefässe, das Fragment eines militärischen Beamten und einen stehenden Bodhisattva. Der jüdische Händler Paul Graupe, der mit einer Sonderbewilligung im Kunsthandel tätig sein konnte, leitete die Auktion. Versteigert wurden die «Bestände der Firma Otto Burchard in Liquidation». Die Firmeninhaber, das Ehepaar Jacob und Rosa Oppenheimer, mussten das Land 1933 als Verfolgte verlassen. Die Oppenheimers besaßen ein regelrechtes Firmenimperium mit verschiedenen Galerien, darunter die Galerie Burchard. Jacob starb 1941 in der Emigration, Rosa in Auschwitz.

2010 hatte das Museum Rietberg die vier hier gezeigten Objekte im Sinne der Washingtoner Prinzipien entschädigt. Mit der Erben-

vertreterin der ursprünglichen Eigentümer wurde auf Eigeninitiative des Museums hin eine «faire und gerechte Lösung» gefunden.

Weltweit existieren in zahlreichen anderen Museen Bestände dieser Provenienz und ähnlich gelagerte Fälle, die ebenfalls Entschädigung oder Restitution erfahren haben. Mittlerweile wurden neue Akten zugänglich gemacht, die die Verschuldung des Kunstimperiums des Ehepaars Oppenheimer auf die Weltwirtschaftskrise von 1929 zurückführen lassen. Mit dem Erlös aus der Auktion vom März 1935 wurden Schulden beglichen, der Rest ging an das Finanzamt; die ursprünglichen Eigentümer jedoch erhielten nichts. Erst in der Nachkriegszeit wurden pauschale Entschädigungen als Wiedergutmachung entrichtet.

Otto Burchard (1892–1965), der frühere Geschäftsführer der Galerie Burchard, lebte ab 1932 in Beijing. Dort blühte der Kunstmarkt. Um die westliche Nachfrage bedienen zu können, liess er sich direkt dort nieder. In China war die Zeit von 1911 bis 1949 geprägt von Revolutionen, Kriegen und sozialer Unruhe. Zahlreiche Kunstwerke verliessen damals das Land. Auch der deutsche Kunstmarkt wurde damit versorgt. Die Quellen für den Kunstmarkt in der NS-Zeit waren also vielfältig.

Statuenfragment eines militärischen Beamten

China, Ming-Dynastie, 13.–14. Jh.

Kalkstein

RCH 158, Geschenk Eduard von der Heydt

Provenienz:

Bis 22./23.3.1935, Rosa und Jacob Oppenheimer, Berlin

Seit 22./23.3.1935, Sammlung Eduard von der Heydt

Zwei neolithische Keramikgefässe

China, Provinz Gansu und/oder Qinghai, Neolithikum, Majiayao-Kultur, Banshan-Phase, 2600–2300 v. Chr.

Tonware mit Bemalung

RCH 2001 und RCH 2003, Geschenk Eduard von der Heydt

Provenienz:

Bis 22./23.3.1935, Rosa und Jacob Oppenheimer, Berlin

Seit 22./23.3.1935, Sammlung Eduard von der Heydt

Bodhisattva

China, wahrscheinlich Provinz Shanxi, Taiyuan, Ming-Dynastie, 1. Hälfte 15. Jh.
Lindenholz mit Resten von Bemalung
RCH 305, Geschenk Eduard von der Heydt

Provenienz:

Bis 22./23.3.1935, Rosa und Jacob Oppenheimer, Berlin
Seit 22./23.3.1935, Sammlung Eduard von der Heydt

Der Bodhisattva war auf der Auktion von 1935 noch kein Fragment. Sockel, Nimbus und Arme waren noch vorhanden. Nachdem von der Heydt diesen auf der Auktion ersteigert hatte, gab er die Skulptur als Leihgabe an die Staatlichen Museen Berlin. Während des Zweiten Weltkrieges liess er den Bodhisattva in ein Forsthaus in der Umgebung von Berlin evakuieren. Dort mangelte es in der Kriegszeit an Brennholz. Teile der Bodhisattvafigur wurden abgeschlagen. Heute erzählt sie nicht nur von ihrem Besitzerwechsel 1935, sondern auch von den Nöten des Krieges.



472

64.57
RCA 305

6
Abbildung des Bodhisattvas
im Auktionskatalog, 1935

7 Was sind sensible Objekte?

Es gibt verschiedene Auffassungen darüber, was ein «sensible Objekt» ausmacht. So gehören Objekte mit menschlichen Überresten wie Knochen, Haare oder Haut in die Kategorie der sensiblen Objekte, ebenso geheime respektive heilige Artefakte. Ein Objekt kann auch «sensibel» werden, wenn seine Herkunftsgeschichte als problematisch wahrgenommen wird. Dies ist abhängig von ethisch-politischen Diskursen. Je nach Zeit und Raum kann sich die Wahrnehmung der Objekte verschieben und die Sensibilität zu- oder abnehmen.

In der Sammlung des Museums Rietberg befinden sich einige wenige Objekte mit menschlichen Überresten. Dazu gehören menschliche Schädel aus Papua-Neuguinea.

Übermodellerte Schädel aus Papua-Neuguinea wurden bei bestimmten Feiern öffentlich aufgestellt und in diesem Kontext als Kunstwerke behandelt: Der Schädel wurde gereinigt, mit Tonerde übermodellert, bemalt und mit Blumen und Pflanzen verziert. Die Objekte dienten zur Erinnerung an die verstorbenen Ahnen oder – im Falle von Schädeln getöteter Feinde – als Kriegstrophäe. Eine Unterscheidung zwischen diesen zwei Verwendungsarten von übermodellierten Schädeln ist nicht möglich. Nicht mehr gebrauchte Schädel wurden getauscht oder verkauft und als Ware in den Handel gegeben. Zudem wurden solche Schädel direkt als Exportware für den Markt und die westlichen Sammler angefertigt.

Die Schädelobjekte werden in der Museumssammlung nicht gezeigt. Sie liegen, in Kartonschachteln verpackt, im Schaudapot. Dies wiederum reflektiert den respektvollen Umgang des Museums gegenüber menschlichen Überresten. Einer der Schädel ist dennoch für diese Sammlungsintervention ausgestellt worden – zumal dieser auch für die Urhebergesellschaft als öffentliches, künstlerisches Artefakt galt. Auch für Eduard von der Heydt, der diesen Schädel von der Galerie Bernheimer in München erworben hatte, galten diese Werke als Kunstgegenstände. Er sammelte sie wie die anderen Kunstwerke fern von rassenideologischen Zielen, die im damaligen Kontext jedoch häufig ein ausschlaggebendes Sammelmotiv sein konnten. Eckart von Sydow verzeichnete das Objekt in seinem grundlegenden Buch «Kunst und Religion der Naturvölker» von 1926. Die frühe Sockelung des Schädels zeigt den damaligen ästhetischen Umgang mit dem Werk.

Übermodellierter Schädel

Papua-Neuguinea, Sepik

19./frühes 20. Jh.

Schädel, Haare, Tongemisch, Holz, Bast, Schnur, Samen, Tierzähne
RME 302, Geschenk Eduard von der Heydt

Provenienz:

Bis spätestens 1926, Bernheimer, München

Ab spätestens 1926, Sammlung Eduard von der Heydt



7

Abbildung des übermodellierten Schädels, 1926

8 Wissen und Markt

Acht buddhistische Kunstwerke aus den Höhlentempeln von Tianlongshan befinden sich heute im Museum Rietberg.

Zwischen dem 5. und dem 8. Jahrhundert liessen wohlhabende Stifter am Berg Tianlong, in der Nähe der Stadt Taiyuan in der Provinz Shanxi in China, mehr als zwanzig Grotten in den Fels schlagen und mit unzähligen Figuren ausstatten, die meist im Relief aus den Grottenwänden gemeißelt wurden. Wie lange diese Höhlen religiös genutzt wurden, ist nicht eindeutig belegt. In der Neuzeit scheinen die Höhlen jedoch verfallen zu sein. Die ersten Fotografien der Höhlen aus den 1920er Jahren zeigen von Gestrüpp überwucherte Eingänge, abgeplatzte Oberflächen und mit dichten Schichten von Lehm bedeckte Fussböden.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelten sowohl japanische als auch westliche Kunsthistoriker und Archäologen ein Interesse an der buddhistischen Kunst Chinas. So bereiste beispielsweise der japanische Spezialist für Architekturgeschichte Sekino Tadashi ganz China und dokumentierte systematisch alte Gebäude und buddhistische Tempel. Der deutsche Architekt Ernst Boerschmann studierte religiöse Bauten, und der schwedische Kunsthistoriker Osvald Sirén erforschte buddhistische Kunst und Skulptur. So gelangten Informationen über die Höhlentempel von Tianlongshan an die internationale Öffentlichkeit.

Gleichzeitig begeisterten sich westliche Sammler zunehmend für die buddhistische Kunst Ostasiens. Gerade die Figuren aus Tianlongshan, die mit ihrer starken Körperlichkeit und Anmut zu den schönsten chinesischen Skulpturen dieser Zeit gehören, stiessen bei den Kunstkennern auf grosses Interesse. Diese Nachfrage führte zur stückweisen Zerstörung des Tempels. Wurden zuerst nur die Köpfe der Figuren abgeschlagen, begann man bald, ganze Körper und Torsi von der Wand zu meisseln. Auch bei den Figuren im Museum Rietberg sind diese Meisselspuren noch deutlich sichtbar. Ob diese Zerstörungen im direkten Auftrag von Kunsthändlern erfolgten, oder ob allein die Möglichkeit, öffentlich zugängliche und nicht mehr aktiv gebrauchte Objekte zu Geld zu machen, die Plünderer motivierten, ist nicht bekannt. China befand sich damals im politischen Chaos. Eine zentrale Regierung, die solches Kulturgut zu schützen vermochte, gab es nicht und die lokalen Macht-

haber waren allzu oft nicht daran interessiert. Die Fotos und Reiseberichte aus den 1920er Jahren belegen eindrucksvoll, wie schnell die Zerstörung der Figurenensembles von statten ging.

Eduard von der Heydt erwarb seine Figuren in den späten 1920er und frühen 1930er Jahren, unter anderem bei dem Pariser Kunsthändler C. T. Loo und bei Sadajiro Yamanaka (1866–1936). Der japanische Händler Yamanaka hatte 1895 ein erstes bescheidenes Geschäft in Manhattan eröffnet. Jahrzehnte später galt er im Westen als einer der wichtigsten Händler für asiatische Kunst. Yamanaka besuchte 1924 und 1926 selber die Höhlen und publizierte zuerst einen Bildband und 1932 einen gezielt für Sammler erstellten «privaten Verkaufskatalog», den auch Eduard von der Heydt erhielt. Er erwarb daraus drei Figuren.

Heute befinden sich über hundert Objekte aus den Höhlentempeln in verschiedenen Museen weltweit verstreut. Bereits 1965 publizierte ein Forscherteam anhand der alten Fotos eine erste Rekonstruktion der Höhlen. 2013 begann das gross angelegte Tianlongshan-Projekt der Universität Chicago: In Zusammenarbeit mit chinesischen Institutionen wurden sowohl die Höhlen, als auch alle zugänglichen Skulpturenfragmente vermessen und eine virtuelle Ansicht erstellt. Die Website ist auf Englisch und Chinesisch aufgeschaltet und öffentlich zugänglich.

Kopf eines Bodhisatvas

China, Provinz Shanxi, aus den Höhlentempeln von Tianlongshan, wahrscheinlich Höhle 8 oder 16, Nördliche Qi-Dynastie, um 570
Sandstein
RCH 132, Geschenk Eduard von der Heydt

Provenienz:

Sammlung Eduard von der Heydt

Kopf eines Bodhisatvas

China, Provinz Shanxi, aus den Höhlentempeln von Tianlongshan, wahrscheinlich Höhle 8 oder 16, Nördliche Qi-Dynastie, um 560
Sandstein
RCH 150, Geschenk Eduard von der Heydt

Provenienz:

bis 23.9.1935, Theodor Bohlken, Berlin
ab 23.9.1935, Sammlung Eduard von der Heydt



8
Aufnahme des Höhlentempels 14 von
Tianlongshan mit Bodhisattva, 1926

9 Ethnologen als Sammler

Zwischen 1933 und 1974 war Hans Himmelheber (1908–2003) als Wissenschaftler, Kunstethnologe, Sammler und Händler auf 14 Forschungsreisen vorwiegend in West- und Zentralafrika unterwegs. Er interviewte, dokumentierte, fotografierte, sammelte. Im Zuge seiner Feldforschungen entstanden umfangreiche Notizen. Er publizierte unzählige Aufsätze und Bücher zu verschiedenen Kunstpraktiken und Künstlerpersönlichkeiten, zu Fragen der Authentizität und des Marktes. Seine häufig mitreisende Frau Ulrike beteiligte sich stark an der Forschung und Dokumentation, veröffentlichte aber auch eigene Publikationen.

Das Museum Rietberg bewahrt rund 750 von ihm erworbene Objekte, über 15 000 Fotografien und seit kurzem den gesamten schriftlichen Nachlass Hans Himmelhebers. Ein gemeinsames Forschungsprojekt des Museums und der Universität Zürich nimmt sich – am Beispiel des Archivs von Hans Himmelheber – den Fragen einer verflochtenen Wissensproduktion zur Kunst Afrikas unter einer transnationalen Perspektive an.

Hans Himmelheber begann noch vor seinem Studium der Ethnologie bei Eckart von Sydow in Berlin, in Paris mit Kunst zu handeln. Auf welche Weise sein Netzwerk in der Pariser Avantgarde für seine spätere Tätigkeit wichtig war, ist Gegenstand des Forschungsprojektes. Im Zeitraum seiner vier ersten Forschungs- und Sammelreisen von 1933 bis 1938 legte er die Grundlage für sein wissenschaftliches Werk. Seine Dissertation «Negerkünstler» aus dem Jahr 1935 führte die afrikanische Kunstethnologie in neuen Bahnen. Er befragte Künstler wie Schnitzer und Giesser in Werkstätten und Dorfgemeinschaften zu unterschiedlichen Themen, die für seine Forschung relevant waren. Für die Kolonialzeit war sein Ansatz, individuelle Künstler zu erforschen, revolutionär. Er begründete damit eine neue Geschichte der Kunst Afrikas. Parallel zu seiner Forschung erwarb er zahlreiche Kunstwerken mittels Kauf, Tausch und Schenkungen. Himmelheber tätigte Erwerbungen für seine eigene Sammlung, wie auch für seine Kunden: private Sammler, Händler und öffentliche Institutionen, darunter zahlreiche Ethnologische Museen, auch in der Schweiz.

Figuren und Anhänger zum Wahrsagen

Côte d'Ivoire / Liberia, Dan

1. Hälfte 20. Jh.

Messing

2018.367, 2018.320–324, 2018.326, 2018.328–330, 2018.332, 2018.379,
2018.335 und 2018.337

Geschenk Martin Himmelheber

Provenienz:

1950–2003, Hans Himmelheber, Heidelberg, erworben in Côte d'Ivoire /
Liberia

2003–2018, Martin Himmelheber, Schramberg (D)

Zwei Webrollenhalter

Côte d'Ivoire / Liberia, Dan

1. Hälfte 20. Jh.

Holz, Bast

2018.252, 2018.276

Geschenk Martin Himmelheber

Provenienz:

1950–2003, Hans Himmelheber, Heidelberg, erworben in Côte d'Ivoire /
Liberia

2003–2018, Martin Himmelheber, Schramberg (D)

Drei Löffel, mit Faust, Frauenkopf und Ring

Côte d'Ivoire/Liberia, Dan

1. Hälfte 20. Jh.

Holz

2018.123, 2018.129, 2018.131

Geschenk Martin Himmelheber

Provenienz:

1950-2003, Hans Himmelheber, Heidelberg, erworben in Côte d'Ivoire /
Liberia

2003–2018, Martin Himmelheber, Schramberg (D)

Diese Objekte hatte Hans Himmelheber auf seiner 5. wissenschaftlichen Feldforschung in der Côte d'Ivoire und in Liberia 1950 erworben. Die Akten legen eindrücklich Zeugnis ab von den Erwerbsumständen, von den Mühseligkeiten der Reise und vom Verfassen der Feldnotizen.

Wichtige Schnitzereien der Dan sind neben den Masken die meist über einen halben Meter langen Löffel. Mit diesen teilten die Frauen bei festlichen Anlässen den Reis aus. Die Löffel enden in einer geometrischen Form, in einem Tier- oder Menschenkopf. Das Exemplar mit der Faust stammt von einem befreundeten Künstler; Himmelheber hatte den Löffel persönlich von ihm erworben.



9.1
Von Hans Himmelheber erworbene Kunstgegenstände auf
der 5. Forschungsreise in Liberia/Côte d'Ivoire, 1950



9.2
Von Hans Himmelheber erworbene Kunstgegenstände auf
der 5. Forschungsreise in Liberia/Côte d'Ivoire, 1950



9.3
MASKE, bagle, Werkstatt der südwestlichen
Dan-Region, Liberia, um 1900

10 Alles Raubkunst?

Die Kunst aus dem Königtum Benin zählt zu den Meisterwerken der Kunst Afrikas. Es handelt sich um Objekte aus Elfenbein und Messing und damit um Materialien, die dem Königshaus vorbehalten waren. Das Messing wurde durch die Portugiesen importiert, die Ende des 15. Jahrhunderts in die Bucht von Benin gelangt waren. Sie führten Messing und Kupfer als Zahlungsmittel ein, auch zum Tausch gegen Sklaven und Elfenbein. Die frühe globale Verflechtung erkennt man aber nicht allein am Material, sondern auch aufgrund der Bildsprache; immer wieder wurden Portugiesen dargestellt.

Mit der Einnahme von Benin-City durch britische Truppen im Februar 1897 und der Plünderung des Königspalasts ereignete sich ein Racheakt (sog. Strafexpedition) sondergleichen. Zahlreiche Reliefs und Figuren aus Messing sowie geschnitztes Elfenbein gelangten in der Folge als Kriegsbeute nach Europa und wurden dort verkauft. Der Londoner Händler William D. Webster (1868–1913) zählte zu den wichtigsten Verkäufern der geplünderten Kunstwerke. Zwischen den führenden europäischen Museen entbrach ein regelrechter Konkurrenzkampf um den Erwerb der Objekte.

Rückforderungen aus Nigeria wurden in den letzten Jahren immer lauter: Seit 2010 besteht nun zwischen Vertretern aus Nigeria und denjenigen Museen mit den grössten Benin-Beständen der sogenannte Benin-Dialog. Dieser bemüht sich um eine angemessene Lösung zwischen Restitution, zukünftiger Kooperation und Wissenstransfer.

Die Herkunft von drei der 16 sich im Bestand des Museums Rietberg befindlichen Benin-Kunstwerke kann nachweislich auf die Strafexpedition zurückgeführt werden. So trägt etwa die Gürtelmaske eine Nummer des Londoner Händlers William D. Webster (2011.9), der die Bestände von der Strafexpedition in London auf den Kunstmarkt gegeben hatte. Der mächtige Elfenbeinzahn soll von einem britischen Arzt Anfang des 20. Jahrhunderts nach London gebracht worden sein (RAF 607). Auf der Rechnung eines Zürcher Kunsthändlers wurde der Hinweis «aus der Zeit, 1897» angebracht, ein Hinweis auf die Strafexpedition. Die zweite Elfenbeinschnitzerei in Form eines Armreifs wurde im ersten umfangreichen Werk zur Kunst Benins, «Die Altertümer von Benin» (1919) von Felix von Luschan, abgebildet, und bezeichnet als ein Objekt aus der Samm-

lung von General Harry Rawson (RAF 608). Rawson (1843–1910) war einer der hauptverantwortlichen Generäle der Strafexpedition.

Doch nicht alle Benin-Objekte können direkt auf diesen Plünderungsakt zurückgeführt werden. Eckart von Sydow (1885–1942), Kunsthistoriker und -ethnologe, reiste 1936 und 1939 nach Benin-City. Auf der ersten Reise erwarb er unter anderem einen Leopardenkopf (RAF 623). Diese Sukulptur schenkte er Eduard von der Heydt, der seine Reise mitfinanziert hatte. Ebenso übergab er seinem Förderer ein Fotoalbum, das seine Reise dokumentierte: den Zustand von Benin-City, Strassenbilder, Feierlichkeiten, Ahnenaltare und Königsportraits.

Alle anderen Benin-Objekte können bisher lediglich auf den Kunsthandel und europäische Sammler zurückgeführt werden. Zwei Stücke sind gar erst auf die Zeit nach 1897 zu datieren und stehen damit in keinem Zusammenhang mit den erwähnten kriegerischen Auseinandersetzungen. Fest steht: Die Objekte sind Zeugen und Botschafter der einzigartigen Kunst Benins und stehen gleichzeitig für die Plünderung des königlichen Palastes und für die grossen Kunstlücken in Benin-City. Zahlreiche Forschungsfragen bleiben jedoch bestehen.

Gürtelmaske

Werkstatt am Hofe von Benin

17./18. Jh.

Messing, Eisen

2011.9

Provenienz:

Um 1900 William D. Webster, London

1901–1929 Sammlung Hans Mayer, Leipzig (1858–1929)

ca. 1930–1955 Ernst Heinrich, Stuttgart

1955–2009 Tochter von Ernst Heinrich, USA

2010/2011 Galerie Jacques Germain, Montreal

Armband

Werkstatt am Hofe von Benin
Nigeria, Königtum Benin
17./18. Jh.
Elfenbein
RAF 608

Provenienz:

1897–mind. 1919 Admiral Harry Rawson, in Benin-City geplündert
1928–1979 Han Coray, Erlenbach/Agnuzzo
1979–1985 Hans Coray, Zürich
1985–2001 Hans W. Kopp, Zumikon

Geschnitzter Stosszahn eines Elefanten

Werkstatt am Hofe von Benin
Nigeria, Königtum Benin
17./18. Jh.
Elfenbein
RAF 607

Provenienz:

vermutlich um 1902 J. B. Davey, Arzt in Britisch-Zentralafrika
bis 26.11.1962 F. E. Davey, London
26.11.1962 Auktion bei Sotheby's, London: Catalogue of African, American,
Oceanic and Indian Art, lot. 105
26.11.1962– vermutlich Kenneth John Hewett
–14.4.1993 Ernst Winizki (1915–1997), Zürich

Leopardenkopf

Werkstatt am Hofe von Benin
Nigeria, Königtum Benin
18. Jh.
Terrakotta
RAF 623, Geschenk Eduard von der Heydt

Provenienz:

1936–1937 Eckart von Sydow, in Benin-City erworben
1937–1962 Sammlung Eduard von der Heydt



aus Benin City: Faule Kopf
der Tondelion nach aus He
(Sammlung E. v. Sydow)

10.1

Fotoalbum zur Benin-Reise von Eckart von Sydow, 1937

Dem Förderer seiner Reise nach Westafrika:
Beron u. d. Seydl, fand vor,
widmet diese Fotografien
aus Benin
in Dankbarkeit u. Verehrung

Eckart v. Sydow
Febr. 1937

10.2

Fotoalbum zur Benin-Reise von Eckart von Sydow, 1937

Bildnachweise

VORDERSEITE

- Rückseite der Gürtelmaske, 17./18. Jh., Nigeria, König- tum Benin, 2011.9, @Museum Rietberg Zürich, Fotograf: Rainer Wolfsberger
- 1.1 Aufnahme vermutlich von Gabriel Jouveau-Dubreuil, Quelle: J.E. Van Lohuizen-De Leeuw, *The Protector of the Mountain of Truth*, *Artibus Asiae*, Vol. 20, N° 1, 1957, 9-17, Abb. 7.
- 1.2 @Museum Rietberg Zürich
- 1.3 RVI 107, @Museum Rietberg Zürich, Fotograf: Rainer Wolfsberger
- 2 RVI 401, @Museum Rietberg Zürich, Fotograf: Rainer Wolfsberger
- 3.1 Alfred Flechtheims Berliner Wohnung, um 1920, Fotografin: Marta Huth, @Landesarchiv Berlin
- 3.2 *Omnibus. Almanach für das Jahr 1932*, Verlag der Galerie Flechtheim/ Berlin und Düsseldorf, S. 90.
- 4.1 RPB 1433, @ Museum Rietberg Zürich, Fotograf: Rainer Wolfsberger
- 4.2 RPB 1438, @ Museum Rietberg Zürich, Fotograf: Rainer Wolfsberger
- 5 RNA 309, @Museum Rietberg Zürich, Fotograf: Rainer Wolfsberger
- 6 RCH 305, im Auktionskatalog Paul Graupe, *Die Bestände der Firma Dr. Otto Burchard & Co, Berlin in Liquidation*, 22./23.3.1935, Berlin 1935.
- 7 RME 302, Fotografie aus Eckart von Sydow: *Kunst und Religion der Naturvölker*, Oldenburg 1926, Tafel 32.
- 8 RCH 134, aus: Tokiwa Daijo und Tadashi Sekino, *Shina Bukkyo Shiseki (Chinese buddhist monuments)*, Tokyo 1926, Bd. 3, Tafel 50.
- 9.1 FHH 207-31, @Museum Rietberg Zürich, Fotograf: Hans Himmelheber
- 9.2 FHH 201-7, @Museum Rietberg Zürich, Fotograf: Hans Himmelheber
- 9.3 @Museum Rietberg Zürich, Fotograf: Rainer Wolfsberger
- 10.1 @Museum Rietberg Zürich, Fotograf: Rainer Wolfsberger
- 10.2 @Museum Rietberg Zürich, Fotograf: Rainer Wolfsberger

RÜCKSEITE

Etikett des Ethnographica- Händlers J.F.G. Umlauff (Museum Umlauff, Hamburg), RME 1210, @Museum Rietberg Zürich, Fotograf: Rainer Wolfsberger

H. 25 verweist auf ein ehemaliges Depositum im China-Institut Frankfurt am Main, von Eduard von der Heydt; die Nummer CH 136 ist die alte Sammlungs- nummer und RCH 150 ist die aktuelle Inventarnummer, @Museum Rietberg Zürich, Fotograf: Rainer Wolfsberger

Rückseite der Maske RME 11 mit der aktuellen Inventar- nummer des Museums, einem Kleber der Galerie Flecht- heim, zweite Hälfte der 1920er Jahre, sowie der Depot- nummer des Musée d'ethno- graphie du Trocadéro, Paris, @Museum Rietberg Zürich, Fotograf: Rainer Wolfsberger

Erwerbsnummer vom Kunstethno- logen und Sammler Hans Himmelheber, Heidelberg, Löffel mit Ring, 2018.131, @Museum Rietberg Zürich, Fotograf: Rainer Wolfsberger

Impressum

Das Museum Rietberg ist eine
Dienstabteilung der Stadt Zürich.

Corine Mauch, Stadtpräsidentin

Albert Lutz, Direktor

KURATORIN UND PROJEKTLEITUNG

Esther Tisa Francini

AUSSTELLUNGSARCHITEKTUR

Sonja Koch

Martin Sollberger

VISUELLE KOMMUNIKATION

Mirijam Ziegler

BELEUCHTUNG

Rainer Wolfsberger

OBJEKTONTAGEN

Nanny Boller

Martin Ledergerber

LEKTORAT, KORREKTORAT

Iris Spalinger

Mark Welzel

BIBLIOTHEK

Josef Huber

MARKETING, KOMMUNIKATION, MEDIAPLANUNG

Elena DelCarlo, Leitung

Alain Suter

Nicola Morgan

Sina Voigt

VERANSTALTUNGEN

Caroline Delley, Leitung

Daniel André

Monique Schuler

FÜHRUNGEN

Gabriela Blumer Kamp

Damian Christinger

Linda Christinger

Eva Dietrich

Claudia Geiser

Daniela Müller

Mit grossem Dank an alle
Kuratorinnen und Kuratoren
des Museums Rietberg für
die schöne Zusammenarbeit.

© Museum Rietberg Zürich

