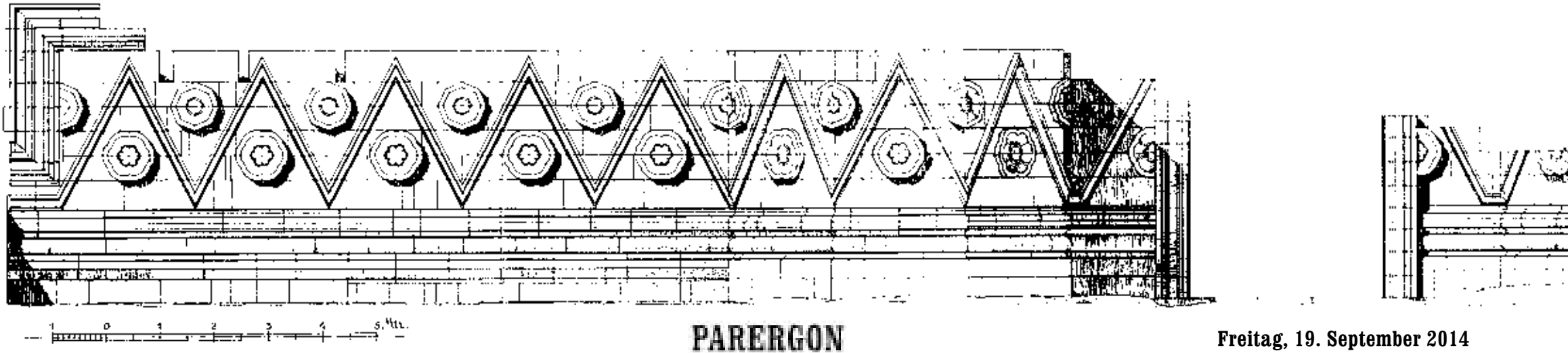




PARERGON

Freitag, 19. September 2014

Der Teppichhändler auf der Straße

KONSTANTINOPEL, 1888. Der Straßenhändler hält einen großen Teppich in der einen Hand, mit der anderen scheint er seine Rede zu unterstreichen, die von der Qualität des Stückes überzeugen will. Er bietet seine Ware einem europäischen Paar an, das offensichtlich kein Wort versteht. Praktischerweise steht ein türkischer Mann neben der Frau, der genau zuhört und ihr seine Empfehlungen zuflüstert. Auch er hält ein Stück Stoff in der Hand, wahrscheinlich ein vorheriger Kauf der Familie. Seine Arbeit als Übersetzer, Führer und Berater wird ihm am Ende des Tages eine Kommission bringen.

Der Mann der Familie trägt einen khakifarbenen Anzug, eine Tarnfarbe, die mit dem militärischen Eindringen der Europäer in sandige Wüstenlandschaften modern wurde. Er sitzt auf einem Steinsockel, der eigentlich zu groß für ihn ist. Seine Füße berühren den Boden nicht, so sieht er aus wie ein kleiner Junge. Obwohl er der Hauptadressat des Teppichhändlers zu sein scheint, zeigt seine Haltung kein besonderes Interesse und sein Blick verliert sich irgendwo in der Ferne.

Seine Frau steht aufrecht neben ihm. Sie sieht aus, als würde sie vor einem imaginären Publikum auftreten und auf Applaus für ihre Garderobe warten: ein blassblaues Kleid, beige Handschuhe und ein indigoblauer Hut, der perfekt zu ihrem Schal und zu ihrem Schirm passt. Ihre Lippen formen ein leichtes Lächeln, eine eingeübte Geste der Freundlichkeit. Ihre kleine Tochter steht näher beim Händler und betrachtet das aufwendige Muster eines Teppichs am Boden.

Neben dem Teppichhändler ist ein zweiter Mann; er sitzt auf einer Stufe und starrt die Touristen an. Er scheint nicht die Absicht zu haben, ihnen irgendetwas anbieten zu wollen, und mustert sie ausgiebig von Kopf bis Fuß. Die Figur hat einen durchdringenden Ausdruck, als ob der Maler seine Züge schon auswendig kannte. Eigenartigerweise sieht er seinem türkischen Gegenüber irgendwie ähnlich, der auf der anderen Seite der Szene die Touristen berät.

Osmân Hamdi Bey setzte sich oft selbst als Modell in seinen Malereien ein. Häufig waren Fotos von ihm in traditioneller Kleidung der Ausgangspunkt für seine Kompositionen. Jedes Gemälde ist eine Collage von Objekten, Menschen und Orten aus seinem Umfeld. In dieser speziellen Szene hat er sich wohl zweimal dargestellt, einerseits als Straßenverkäufer, andererseits als Vermittler oder Ratgeber für die Touristen, denen er seine Kultur übersetzt. Die Körpersprache wie auch der Gesichtsausdruck sind eher steif und stehen im Gegensatz zur übermäßigen Aufmerksamkeit für Texturen und Materialien: Jede Ecke des Gemäldes ist mit Ornamenten bedeckt. Im Hintergrund ist eine detailreich gemeißelte Wand aus Kalkstein und Textilien zu sehen, sehr sorgfältig gemalt, um ein Gefühl für Textur, Farbe und Gewicht zu vermitteln.

Persischer Teppichhändler auf der Straße ist Teil der Sammlung der Nationalgalerie in Berlin.

— Seite 6



Osmân Hamdi Bey, *Persischer Teppichhändler auf der Straße*, 1888 © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

The Carpet Seller on the Street

KONSTANTINOPEL, 1888. The street vendor holds a large carpet with one hand, waving the other hand to complement a convincing speech on the quality of the piece. He is offering the merchandise to a European couple that obviously cannot understand a word of what he is saying. Conveniently, a Turkish man stands next to the woman, listening carefully while whispering to her his recommendation. He is holding another piece of fabric, probably a previous purchase for the family. His work as a translator, guide, and advisor provides him with a commission at the end of the day.

The family man is sporting a khaki suit, a color typical of camouflage that came into fashion with European military incursions into desert landscapes covered with sand. He is sitting on a stone plinth that is too high for his stature, so that his feet are not touching the ground, which makes him look like a little boy at school. While he seems to be the main person addressed by the carpet seller, his posture doesn't signal any particular interest, and he stares at a blind spot in the distance.

His wife is standing next to him, with a rigid posture. She seems to be performing for an imaginary audience, waiting to receive approval on the outfit of the day: a pale blue dress, beige gloves, and an indigo hat that matches both her scarf and umbrella. Her lips are drawn into a light smile: a trained gesture of cordiality.

Their small girl stands closer to the dealer while observing the intricate pattern of a tapestry lying on the ground.

Next to the carpet seller is another man, sitting on a step and staring at the tourists. He is not planning on offering them anything, and is intent on examining them from top to toe. This character is depicted with a penetrating expression, as if the painter already knew his features by heart. Strangely enough, he resembles the Turkish fellow on the other side of the exchange advising the tourists.

Osmân Hamdi Bey often used himself as a model in his paintings. Many of his compositions departed from photographs of himself in traditional costumes. Each painting is a collage of the objects, people, and places that surrounded him.

In this particular scene, he seems to have depicted himself twice: on the side of the street vendor, as a local, and on the side of the tourists, as an agent or advisor, translating his culture to foreigners.

The body language and the facial expressions of the figures portrayed are quite stiff, in contrast with the obsessive attention to texture and materials shown by the artist: each corner of the canvas is laden with ornament. In the background is featured a limestone wall carved in intricate detail, and the different textiles have been carefully painted to convey a sense of texture, color, and weight.

The *Persian Carpet Seller on the Street* is part of the collection of the Nationalgalerie in Berlin.

— page 6



Hamburger Bahnhof, Berlin, 1984

Rollstuhl mit armem Poet im Hintergrund

Sie fragen sich vielleicht gerade, was zum Teufel dieser Rollstuhl hier eigentlich macht. Und warum ist er überhaupt so auffällig und gewaltig? Ich nehme an, dass so mancher unter Ihnen an den bewegungsunfähigen James Stewart im Rollstuhl gedacht hat, und an sein Gipsbein. Erinnern Sie sich an *Das Fenster zum Hof* von 1954, jenen Hitchcock-Film? Der riesige Rollstuhl von Stewart war ziemlich beeindruckend, scheinbar konnten sich alle möglichen Arten von Dokumenten und sogar Feuerwaffen darin verstecken. Übrigens hält sich das Gerücht, das nie dementiert wurde, dass Stewart in einer der zahlreichen Taschen dieses Rollstuhls einen ausführlichen Brief an Hitchcock hatte, in dem er sich bei ihm für die wunderbare Möglichkeit bedankte, in diesem sublimen Film die Hauptrolle spielen zu dürfen; gleichzeitig warf er ihm vor, ihn über Wochen derart grausam an den viel zu monumentalen Rollstuhl gefesselt zu haben.

— Seite 15



© LKA Berlin

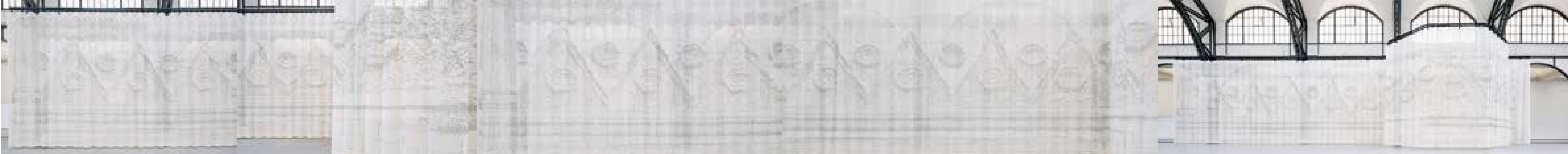
Wheelchair with Poor Poet in the Background

You might be asking yourself what on earth this wheelchair is doing here. And why, for that matter, is the wheelchair so obtrusive, so huge? I wouldn't mind betting that a few people at least will have thought of James Stewart stuck in a wheelchair with his leg in plaster. Do you remember him in *Rear Window*, that film by Hitchcock? Stewart's enormous wheelchair was impressive. He seemed to be able to hide all kinds of documents in it, even firearms. In fact, rumor had it – a rumor never scotched – that Stewart kept an eloquent letter to Hitchcock in amongst the wheelchair's many secret places, thanking the director for giving him the marvelous opportunity of starring in that sublime film, but at the same time reproaching him for leaving him so cruelly bound to his exaggeratedly monumental wheelchair for weeks.

— page 15

IXIPLA

Journal on Art and Anthropology
Vol. II
Herbst / Fall 2014

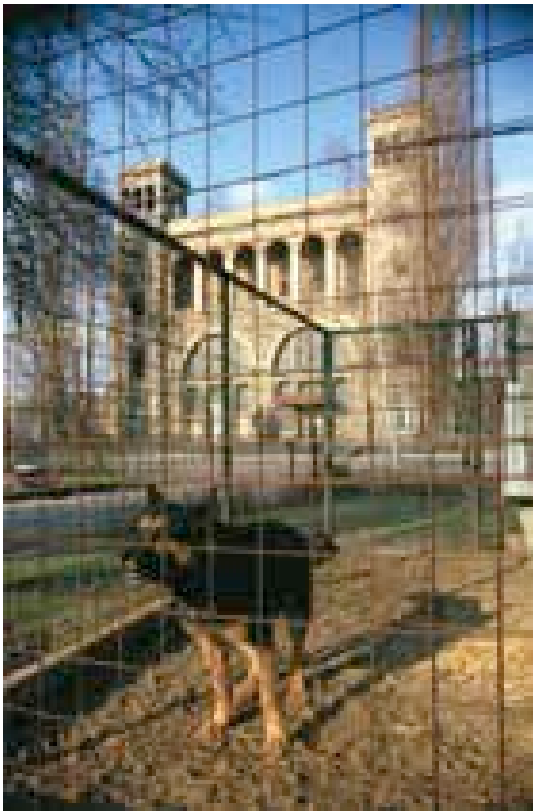


Hamburger Bahnhof

Verkehrs- und Baumuseum

Dietmar Ruppert The Hamburger Bahnhof was located near a border crossing, which West Berliners were not allowed to use. I believe it was only used for truck transfers or something like that. In any event, it was not in the public focus and the museum did not draw much attention.

Joachim Gerschler Rampant growth had taken place due to years of neglect, and vegetation had overgrown everything. There was an enchanted garden leading up to the station. In some places you'd have trouble getting through without a machete, as I recall. This was actually what made it so enchanting to us. It was the end of the world out here – with the customs station on Invalidenstraße. And then there was the border crossing just opposite. This was already far outside, on the periphery of what we were used to during the period of the Berlin Wall.



Hamburger Bahnhof, Berlin, 1984

Dietmar Ruppert To come back once again to this mood that existed in West Berlin at that time: everything was just a little bit morbid. Back then, you'd come inside this hall, and go down these stairs – how should I describe it? – it was somehow an absolute leap in time. The smell itself was different, as was the missing plaster on the walls. You could see the masonry. The exhibits were refurbished, but it was so authentic. And you also saw that the vitrines were covered with wood blocks and planks, so that any structural parts from the roof that might fall down would not crush the display cases and the models. It all looked as if ... yes – with a little bit of imagination, you could easily find yourself transported into a Jules Verne novel.

Dr. Alfred Gottwaldt In the history of the transportation museum, which had been housed in the old railway station building at Hamburger Bahnhof, the period before the end of the war is actually more important than what came afterwards. Museums and cultural activities were severely scaled back or shut down in the final period of the war. Large portions of the model collection, for example, were packed in crates and transported a great distance east by railroad car, to Bohemia, to what is now modern-day Poland. And many of these objects have never surfaced again.

As aerial warfare intensified, the building, which had already closed, suffered massive damage, and after the war there was no chance of it reopening, because of structural damage. This building, which fell under the railroad administration, perhaps even erroneously, was quite wrongly classified as a train station. That meant that after a fairly stable organization was set in place in the summer of 1945, the building suddenly belonged to the administration and became

property of the Deutsche Reichsbahn (the German national railway). The Allies transferred the entire railway system in Berlin to the Deutsche Reichsbahn which operated in the Soviet Zone. It was not really a restructuring that had been thought through, but it was the reason that until 1989 we had a railroad system in West Berlin, which was more or less directed from the East. And in all this chaos with the Reichsbahn and this railway system in the four sectors of Berlin, Hamburger Bahnhof landed under the administration of East Berlin. However, it was not authorized to run a museum business. And so, until 1984, almost 40 years after the end of the war, the building was both paralyzed and blocked. It was painstakingly managed, but it was closed to the public.

I think the most important thing to come out of accounts of the history of the old transportation museum are the consequences of negotiations concerning the S-Bahn, or urban railway. It turned out that the operation of the S-Bahn was not functioning anymore in West Berlin. The handover of the urban trains in West Berlin to a responsible body from the western part of the city, namely to the BVG, had been negotiated and decided in very complicated negotiations.

And oddly enough, these negotiations proceeded a lot faster than originally imagined, so that – and I'm saying this in jest – someone might ask in the afternoon: "So, what are we going to do now?" They would think about it and say, "okay, we can discuss a couple of other legal questions related to railways." And here was a subject that had been lingering in the air for a long time, the old transportation museum. And the negotiation leaders – a Senate councilor named Hinkelfuß from the West Berlin administration and a Reichsbahn director named Meißner from the GDR's Ministry of Transportation – had agreed to a strange restructuring, under very complicated diplomatic conditions, that the transportation museum should also be taken over by an authority in West Berlin.

The Wall was still standing, back then. And an important question was raised for the East German population: Do we now let all these objects simply slide into the West or what do we, the seventeen million sorely afflicted citizens in the GDR, get out of it? And it was decided during the course of these negotiations, which were becoming more and more concrete, that the eastern side should receive a certain percentage of specific things. So, for instance, we divided the railway timetables: the East got the summer railway timetables and the West got the winter railway timetables. Or we gave the East three or four, or five vehicle models on a scale of 1:5, which, by the way, have landed here, among us again these days.



Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786-1914
Hamburger Bahnhof, Berlin, 1990
© Landesarchiv Berlin, F Rep. 290, 316540

Everything moved very quickly in the spring of 1984. After the chief negotiators had reached an agreement, it was decided that our institution, which did not have any exhibition space to speak of at that time – so, we sat in offices, properly sharpened our pencils and started planning –, was to be commissioned to show the transportation museum on Invalidenstraße to the public during a first wave of open weekends. And this was like entering into the palace of Sleeping Beauty with its proverbial cob-



Hamburger Bahnhof, Berlin, 1984

webs and its proverbial dust. The response was very large, and people stood in long lines on these four weekends. It was cold, but that hardly stopped anybody from coming. However, a completely new conflict immediately arose. I was still very young at the time and had very high ideals.



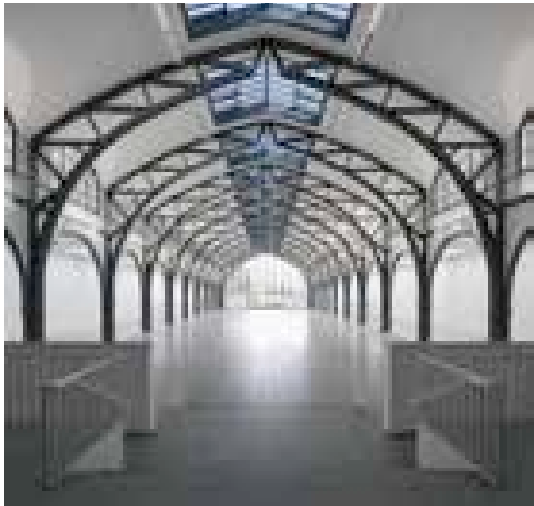
Die Reise nach Berlin, 750-Jahr-Feier Berlins
750th anniversary of Berlin, Hamburger Bahnhof, 1987
© Landesarchiv Berlin, F Rep. 290, 284939

I was of the opinion that the building should be kept as it is, as a monument to a past architecture and to a former methodology. I only had a year of museum experience at that time and more or less no administrative experience. Of course, there were others who said, "If we do this, then there will be nothing left for the 'Museum für Verkehr und Technik' project at Gleisdreieck. Do you want to endanger this 'Museum am Gleisdreieck' project or would you rather just quit right now instead?" It was a very hard time for me to have to disassemble a very idealized project on Invalidenstraße. Looking back, I would of course say that we received a very, very beautiful and interesting collection inventory for this location, but my dream of a museological transportation museum burst just like a soap bubble.

Barbara Splett Preliminary construction preparations took place in parallel to the measuring process. We ran around with measuring tapes, and the rear walls were removed so that we could secure or take out the locomotives. However, by the time we began to build, the exhibits had already been removed and were at the museum of technology. There was no overlap anymore, because it was also clear that they weren't ever going to come back again.

At that time the Hamburger Bahnhof was initially rebuilt without considering how it might be used. Stucco in the interiors or similar elements were also reconstructed.

Alfred Gottwaldt It is important to understand that along with the decision to remove the transportation museum from the building, another decision immediately took effect. It mandated that if we were going to build a transportation museum or a museum dedicated to technology at Gleisdreieck, we would convert and transform Hamburger Bahnhof into a museum for modern art. As far as I know, the Gare d'Orsay railway station in Paris was the model, where a nineteenth century building was in fact filled with art of the nineteenth century in a conversion process that was followed worldwide. I stress this so strongly, because we have something completely different at Hamburger Bahnhof. It is instead a nineteenth century building with art of the twentieth and twenty first centuries. And this, of course, followed the wishes of the exhibition organizers; the men and women, whom I haven't met personally. But one wish arose very fast: that this stupid nineteenth-century architecture, this damned design from a hundred years ago, must be gotten rid of. Everything was to be redesigned as neutrally as possible, and be white, and smooth, and unobtrusive.



Hamburger Bahnhof — Museum für Gegenwart — Berlin, 1999 ©SMB, Nationalgalerie

Barbara Splett Where I still have problems is with the section that got a little too smoothed out: the hall. I am such a supporter of roughness, of rough surfaces, but to me, some sections here have lost that type of historically organic surface. In other words, surfaces are also part of the history that is inscribed into a building. And if these become too new, too smooth, too elegant, then I personally have my difficulties with them.

Dietmar Ruppert As has been said, the objects went to the Museum für Verkehr und Technik, which was also just being developed at the time as well. They found a new home there as a permanent exhibition, including of course the many models, the original railway exhibits, the locomotives and freight cars. The large, large remainder is in storage, in the depot. And so, you really do have to say that although a museum can't exhibit everything, there is never enough space, in any museum. Consequently, we have several exhibits in storage at our museum.

Dietmar Ruppert Der Hamburger Bahnhof lag in einer kaum frequentierten Ecke. Der Grenzübergang Heinrich-Heine-Straße war gleich daneben, der durfte von Westberlinern nicht benutzt werden, sondern wurde, glaube ich, nur für LKW-Transfer benutzt. Jedenfalls lag er nicht im Fokus der Öffentlichkeit und dieses Museum war eigentlich nicht präsent.

Joachim Gerschler Über die Jahre hat eine Verwilderung stattgefunden, die Vegetation hat alles überwuchert. Das war wie ein verwunschener Garten vor dem Bahnhof. Teilweise hatte man Mühe, ohne Machete durchzukommen. Hier war das Ende der Welt – mit der Zollstation auf der Invalidenstraße und auf der gegenüberliegenden Seite der Grenzübergang. Das war schon sehr weit draußen, an der Peripherie dessen, was wir gewohnt waren während der Mauerzeit.



Hamburger Bahnhof, Berlin, 1984

Dietmar Ruppert Um noch einmal auf die Stimmungslage zurückzukommen, die damals in Westberlin herrschte: Es war alles ein bisschen morbide. Und dann kommt man in diese Halle hinein, diese Treppen hinunter – das ist irgendwie ein absoluter Zeitsprung gewesen. Allein schon der Geruch, der Putz fehlte an den Wänden und man sah das Mauerwerk. Die Exponate waren hergerichtet, aber es war so authentisch. Und man sah, dass die Vitrinen mit Holzblöcken, mit Holzbohlen abgedeckt waren: Holzdächer, damit herabfallende Dachstruktureile die Vitrinen und Modelle nicht zerschlagen konnten. Mit ein bisschen Fantasie hätte man sich glatt in einem Roman von Jules Vernes wiederfinden können.

Dr. Alfred Gottwaldt In der Geschichte des Verkehrs- und Baumuseums, das sich ja in dem alten Bahnhofsgebäude Hamburger Bahnhof befunden hat, ist eigentlich die Zeit vor Kriegsende wichtiger als manches, was nachher kam. Denn: Museen und kulturelle Aktivitäten wurden ja schon im totalen Krieg heruntergefahren. Große Teile der Modellsammlung, zum Beispiel, wurden in Kisten verpackt und mit Eisenbahnwagen weit in den Osten, nach Böhmen und in das heutige Polen abtransportiert. Und viele der Sachen sind bis zum heutigen Tag nicht wieder aufgetaucht.

Mit dem stärker werdenden Luftkrieg hat das schon geschlossene Gebäude massive Schäden erlitten, und nach dem Krieg war an ein Wiedereröffnen eigentlich allein schon wegen der beschädigten Bausubstanz nicht zu denken. Das Gebäude gehörte zur Eisenbahnverwaltung, vielleicht sogar irrtümlich, fälschlicherweise als Bahnhof klassifiziert. Und das bedeutete, dass das Bauwerk, nachdem im Sommer 1945 in Berlin eine einigermaßen stabile Organisation etabliert worden war, in der Verwaltung plötzlich zum Eigentum der deutschen Reichsbahn zählte. Die Alliierten hatten den Bahnbetrieb in ganz Berlin der Deutschen Reichsbahn übertragen, die in der sowjetischen Zone operierte. Das war nicht sehr überlegt, führte aber dazu, dass wir bis 1989 auch in Westberlin Eisenbahnbetrieb hatten, der vom Osten her geleitet wurde. Und in dem ganzen Chaos mit der Reichsbahn und dem Bahnbetrieb in den vier Berliner Sektoren, ist der Hamburger Bahnhof bei der Ostberliner Verwaltung gelandet. Die war aber nicht berechtigt, ein Museum zu betreiben. Und so war das Gebäude bis 1984, fast vierzig Jahre nach Kriegsende, gelähmt oder blockiert. Es wurde mühselig verwaltet, aber für die Öffentlichkeit war es geschlossen.

19. September 2014

Ich glaube, das Wichtigste in der Darstellung der Geschichte des alten Verkehrs- und Baumuseums ist die Konsequenz aus den sogenannten „S-Bahnverhandlungen“.

Es hatte sich gezeigt, dass der Betrieb der S-Bahn in Westberlin an die Wand gefahren war, und in ursprünglich sehr komplizierten Verhandlungen wurde die Übergabe der Westberliner S-Bahn an einen Träger aus dem Westteil der Stadt diskutiert und beschlossen. Das war die BVG von damals. Die Verhandlungen gingen witzigerweise sehr viel flotter voran, als ursprünglich gedacht, sodass man sich – so sage ich im Scherz – nachmittags fragte: Was machen wir denn jetzt? Also erörterte man einige andere eisenbahnrechtliche Fragen. Und ein Thema, das schon lange in der Luft lag, war das alte Verkehrs- und Baumuseum. Die Verhandlungsführer – ein Senatsrat Hinkelfuß von der Westberliner Verwaltung und ein Reichsbahndirektor Meissner vom Ministerium für Verkehrswesen der DDR – verständigten sich unter sehr verwickelten diplomatischen Bedingungen auf eine sonderbare Formulierung, dass auch das Verkehrs- und Baumuseum von einer Stelle in Westberlin übernommen werden sollte.

Damals stand ja die Mauer noch. Und für die Leute aus der DDR war eine wichtige Frage: Lassen wir diese ganzen Objekte einfach in den Westen rutschen oder haben unsere siebzehn Millionen leidgeprüften DDR-Bürger etwas davon? Und im Verlauf dieser immer konkreter werdenden Verhandlungen wurde beschlossen, dass die östliche Seite von bestimmten Dingen einen gewissen Prozentsatz bekommt. Wir haben also beispielsweise die Kursbuchsammlungen geteilt: Die Sommerkursbücher bekam der Osten und die Winterkursbücher der Westen. Oder: Wir haben dem Osten drei oder vier, fünf Fahrzeugmodelle im Maßstab 1:5 gegeben, die übrigens in diesen Tagen wieder hier bei uns gelandet sind.

Im Frühjahr 1984 ging dann alles sehr schnell. Nachdem sich die Verhandlungsführer darauf geeinigt hatten, wurde unser Haus, das ja damals noch gar keine Ausstellungsfläche hatte – wir saßen in Büros und haben ordentlich die Bleistifte gespitzt und geplant – dazu bestellt, in einer ersten Welle von offenen Wochenenden das Verkehrs- und Baumuseum an der Invalidenstraße der Öffentlichkeit zu zeigen. Und das war wie wenn Sie in ein Dornröschenschloss gehen, mit den sprichwörtlichen Spinnweben und dem sprichwörtlichen Staub. Die Resonanz war sehr groß, die Leute standen Schlange an diesen vier Wochenenden. Es war kalt, aber das hat niemand abgehalten. Es entstand aber sofort ein ganz

neuer Konflikt. Ich war ja damals noch sehr jung und hatte hohe Ideale. Ich war der Meinung, man müsse das Haus so erhalten, wie es ist, als Denkmal für eine vergangene Architektur, für eine vergangene Methodik. Ich hatte ja damals erst ein Jahr Erfahrung im Museum und so gut wie keine in der Verwaltung. Es kamen natürlich andere gelaufen, die sagten: Wenn wir das machen, wird aus dem Museum für Verkehr und Technik am Gleisdreieck nichts mehr. Willst du das Projekt gefährden oder lieber gleich kündigen? Das war eine sehr harte Zeit für mich, den Abbau des stark idealisierten Projekts an der Invalidenstraße betreiben zu müssen. Im Nachhinein würde ich sagen, wir haben für diesen Standort natürlich sehr, sehr schöne, interessante Sammlungsbestände bekommen, aber mein Traum vom musealen Museum, Verkehrs- und Baumuseum, war geplatzt wie eine Seifenblase.



Verkehrs- und Baumuseum;
ehemaliger Hamburger Bahnhof / Transportation and Construction Museum; former Hamburger Bahnhof, Berlin, 1987 © Landesarchiv Berlin, F Rep. 290 (05), 0283144

Barbara Splett Sicherlich fanden parallel bauvorbereitende Maßnahmen statt: Wir sind mit dem Maßband hier herumgerannt und unten wurde die Rückfront ausgebaut, damit man die Lokomotiven sichern oder ausbauen konnte. Aber als wir dann anfangen zu bauen, waren die Exponate schon draußen und im Technikmuseum. Da gab es dann keine Überschneidung mehr, weil ja auch klar war, dass sie nicht mehr wieder zurückkommen würden. Damals wurde der Hamburger Bahnhof ja erstmal ohne Nutzungsvorstellung wiederaufgebaut, beispielsweise wurde auch Innenstuck rekonstruiert.

Alfred Gottwaldt Man muss wissen, dass mit der Entscheidung, das Verkehrs- und Baumuseum aus dem Bauwerk herauszunehmen, sofort eine weitere Entscheidung durchgesetzt wurde. Und die hieß: Wenn wir ein Verkehrsmuseum oder ein Technikmuseum am Gleisdreieck bauen, dann konvertieren wir, dann verändern wir den Hamburger Bahnhof in ein Museum für moderne Kunst. Vorbild war, soweit ich weiß,



Hamburger Bahnhof, Berlin, 1984



Die Reise nach Berlin, 750-Jahr-Feier Berlins
750th anniversary of Berlin, Hamburger Bahnhof, 1987
© Landesarchiv Berlin, F Rep. 290, 284941

der Gare d'Orsay in Paris, wo man in einer weltweit beachteten Konversion ein Bauwerk des 19. Jahrhunderts mit Kunst des 19. Jahrhunderts gefüllt hatte. Ich betone das so stark, weil wir beim Hamburger Bahnhof etwas völlig Anderes haben. Nämlich ein Bauwerk des 19. Jahrhunderts mit Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts. Und da kamen natürlich sofort Wünsche der Ausstellungsmacher, die Kolleginnen und Kollegen habe ich im Einzelnen gar nicht kennengelernt. Es kam schnell der Wunsch auf, dass diese ganze blöde 19. Jahrhundert-Architektur, dieses verdammte Design von vor hundert Jahren, weg solle, alles solle möglichst neutral und weiß und glatt und unauffällig gestaltet sein.



Feuerbüsche einer Lok nach Kesselexplosion, um 1910, Deutsches Technikmuseum Berlin / Steam locomotive firebox after a boiler explosion, circa 1910
© Stiftung Deutsches Technikmuseum Berlin

Barbara Splett Wo ich immer noch meine Probleme habe, ist die ein bisschen zu sehr glatte, gebügelte Halle. Ich bin ein Anhänger von Rauem, von Reibungsflächen, und in manchen Teilen geht für mich eine historisch gewachsene Oberfläche verloren. Oberflächen sind auch ein Teil der Geschichte, die ein Gebäude in sich trägt. Und wenn die dann zu neu, zu glatt, zu elegant werden, dann habe ich persönlich Schwierigkeiten damit.



Hamburger Bahnhof, Berlin, 1984

Dietmar Ruppert Die Sachen sind dann, wie gesagt, ins Museum für Verkehr- und Technik gekommen, das sich in dieser Zeit auch gerade erst entwickelte, und haben dort als Dauerausstellung eine neue Heimat gefunden: die vielen Modelle, die Originalexponate von Eisenbahnen, die Lokomotiven und Eisenbahnwaggons. Der große, große Rest ist bei uns im Depot, denn ein Museum kann nie alles ausstellen, dafür ist kein Platz, in keinem Museum. Darum haben wir einige Exponate eingelagert.

Die Ruinen von Mschatta

Die Ruinen von Qasr Mschatta liegen dreißig Kilometer außerhalb der jordanischen Hauptstadt Amman. Der Bau des Palastes wurde wahrscheinlich in der kurzen Regierungszeit des Kalifen al-Walid II (743–744) begonnen. Besonders charakteristisch ist die Mauer aus Kalkstein mit dreundzwanzig halbrunden Türmen. Die innere Konstruktion wurde nie fertig gestellt und nur wenige Bauten entlang der Zentralachse des Gebäudes errichtet.

Der Eingang in den Wüstenpalast wird durch zwei Türme betont, die den Grundriss von halben Achtecken haben. Die Fassade ist mit Ornamenten aus unterschiedlichen ikonografischen Traditionen, mit griechisch-römischen, byzantinischen, ägyptischen und sassanidischen Motiven üppig ausgeformt: ein eklektischer Stil, typisch für die frühe islamische Kunst.

Das vorherrschende Muster auf beiden Seiten der Fassade ist ein Zickzack aus zehn aufrechten und zehn umgekehrten Dreiecken. Jedes Dreieck ist mit flachen, aber sehr dichten Reliefs verziert, die an Teppiche erinnern. Auf der linken Seite der Fassade tummeln sich Vögel, Tiere, mythologische Figuren und menschliche Motive, wohingegen in der rechten Hälfte Lebewesen gänzlich abwesend sind.

„Das sind ja sassanidische Stoffe, in Stein übertragen. Das müssen wir haben, koste es, was es wolle!“, schrieb Kaiser Wilhelm II, nachdem er Fotos der Mschatta-Fassade gesehen hatte.

Der Wunsch Kaiser Wilhelms II war nicht so leicht zu erfüllen. Mschatta lag zu jener Zeit im Gebiet des Osmanischen Reichs. Hier galt das Antiquitätengesetz, das Osmân Hamdi Bey 1884 eingeführt hatte und laut dem alle archäologischen Funde Besitz des Osmanischen Reichs waren.

Da Deutschland jedoch eine geheime Vereinbarung mit dem Osmanischen Reich getroffen hatte, durften die Berliner Museen die Hälfte all jener Funde behalten, die sie bei genehmigten Grabungen entdeckten.

Diese Vereinbarung basierte in erster Linie auf der engen Beziehung zwischen dem deutschen Archäologen Carl Humann und Osmân Hamdi Bey. Nach Humanns Tod liefen die Verhandlungen über Theodor Wiegand, Archäologe und Repräsentant der Berliner Museen in Konstantinopel. Wiegand war fest entschlossen, die Mschatta-Fassade nach Berlin zu bringen – dabei war Hamdi Bey für ihn eine Hürde auf dem Weg zu seinen Zielen.

Theodor Wiegand war mit Marie von Siemens verheiratet, eine der Töchter des Bankiers Georg von Siemens. Das Deutsche Reich unterhielt intensive Wirtschaftsbeziehungen zum Osmanischen Reich in Zusammenhang mit dem Bau von Eisenbahnverbindungen. Diese großen Baustellen inmitten von unerforschten Landschaften wurden oft als Gelegenheiten für archäologische Grabungen genutzt.

Zu einem bestimmten Zeitpunkt gerieten die Verhandlungen zwischen Wiegand und Hamdi Bey in eine Sackgasse. Die Fassade wurde schließlich während des Baus der Hedschasbahn (1903–1904) als Geschenk des Osmanischen Sultans Abdülhamid II an Kaiser Wilhelm II nach Berlin gebracht.

Am 23. Dezember 1903 kam die Fassade in 459 Fragmenten in Berlin an. Sie wurde provisorisch im Kaiser Friedrich Museum in einem engen Raum mit schlechter Beleuchtung aufgebaut und sah aus wie ein „Monument in Zwangsjacke“.

1932 wurde die Fassade in der Islamischen Abteilung im Pergamonmuseum installiert, wo sie sich heute noch befindet.



Lageplan des Fundortes der Mschatta-Fassade, 1902, mit Entfernungsangabe von Jerusalem: „3-4 Tage zu reiten (ca. 90 Kilom. Luftlinie)“/ Site plan of the Mshatta façade's place of discovery, 1902, with an indication on the distance to Jerusalem: "3-4 days of horse-riding (about 90 kilometers of linear distance)" ©SMB-ZA, I-HM 6

The Ruins of Mshatta

The ruins of Qasr al-Mshatta are situated 30 kilometers south of the Jordanian capital Amman. The construction of the palace, known simply as Mshatta, probably started during the brief reign of caliph al-Walid II (743–744 AD). A wall constructed of shell-filled limestone and featuring 23 semicircular towers demarcates the palace. The internal construction was never completed, with only a few structures having been erected along the building's central axis.

Mshatta's entrance gate is accentuated by two semioctagonal towers. This façade is abundantly sculpted with ornaments that spring from different iconographic traditions, including Greco Roman, Byzantine, Egyptian, and Sassanian motives: an eclectic style typical of early Islamic art.

The predominant pattern in evidence on both sides of the façade is a zigzag of ten upright and ten inverted triangles. Each triangle is ornamented with flat but dense reliefs resembling tapestry. The left half of the façade is populated with birds, animals, mythological creatures, and human motifs, while living creatures are completely absent from the right half of the façade.

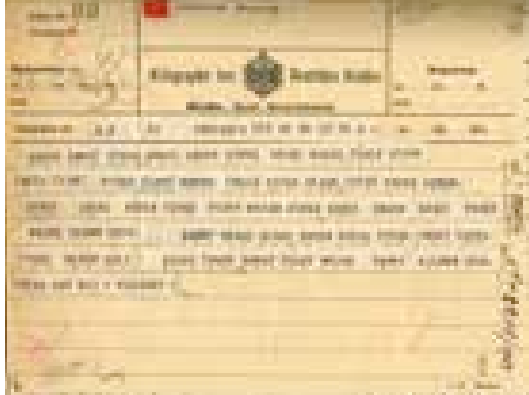
“It is the Sassanid fabrics transferred into stone ... we must have it, at whatever cost!” wrote Kaiser Wilhelm II when he saw photographs of the Mshatta façade.

Kaiser Wilhelm II's wish was not so easy to accomplish. Mshatta was within the territory of the Ottoman Empire at that time, and fell into the jurisdiction of the 1884 antiquities law established by Osmân Hamdi Bey, which specified that all archaeological finds become the property of the Ottoman Empire. But because Germany had a secret antiquities agreement with the Ottoman Empire, Berlin museums had the authority to keep half of the archaeological findings they discovered in the course of their authorized investigations.

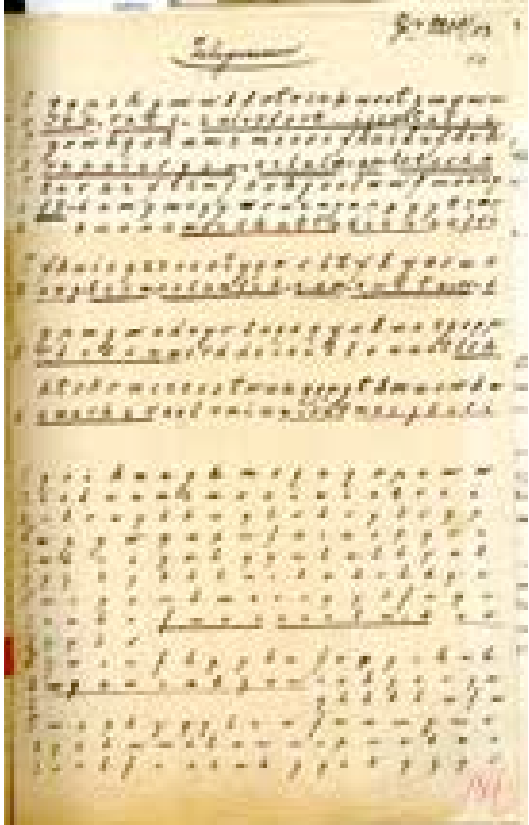
This agreement relied mainly on the close personal relationship between the German archaeologist Carl Humann and Osmân Hamdi Bey. After Humann's death, the negotiations became the responsibility of Theodor Wiegand, archaeologist and representative of the Berlin museums in Constantinople. Wiegand was very much determined to take the Mshatta façade to Berlin, and saw Hamdi Bey as an obstacle towards achieving this goal.



„Details der linksseitigen Facade A (beim Thor, menschl. Gestalt)“, 1903/ "Details of the sinistral façade A (close to the gate, human shape)", 1903 ©SMB-ZA, I-HM 6



Verschlüsseltes Telegramm von Theodor Wiegand, 1903 Coded telegram from Theodor Wiegand, 1903 ©SMB-ZA, I-HM 6



(Erfolgloser) Versuch der Entschlüsselung des Telegramms von Theodor Wiegand, 1903 (Unsuccessful) attempt to decode the telegram from Theodor Wiegand, 1903 ©SMB-ZA, I-HM 6

Theodor Wiegand was married to Marie von Siemens, one of the daughters of banker Georg von Siemens. The German Empire had strong economic ties with the Ottoman Empire in relation to the construction of railways, and the incidences of these such large construction works in the middle of unexplored landscapes were often used as an opportunity for concurrent archaeological diggings. At one point the negotiations between Wiegand and Hamdi Bey reached a dead end.

The façade was brought to Berlin during the construction of the Hejaz Railway in 1903 to 1904 as a present from the Ottoman Sultan Abdul Hamid II to the German Kaiser Wihelm II. On December 23, 1903 the façade arrived to Berlin fragmented into 459 parts. It was provisionally installed at the Kaiser Friedrich Museum in a narrow room with poor lighting. It looked like a monument in a straitjacket.

In 1932 the façade was installed within the Islamic section of the Pergamon Museum, where it remains today.



Museum für Islamische Kunst im Kaiser-Friedrich-Museum, Bauarbeiter während des Abbruchs der Mschatta-Fassade, 1931–1932 / Museum for Islamic Art in the Kaiser-Friedrich-Museum, workers during the deconstruction of the Mshatta façade, 1931–1932 ©SMB-ZA, 2.11.-3240

Mehr oder weniger in der Wüste

Dr. Petra Winter Die Ausgrabung wurde abgebrochen. Die Ruine stand mehr oder weniger in der Wüste und die Quader und Steine der Fassade mussten abgebrochen und natürlich dokumentiert und durchnummeriert werden, damit man sie hier wieder richtig zusammensetzen konnte.

Dann sah man sich aber vor Problemen wie Cholera in der Region oder Beduinenaufständen. Der Fundort ist natürlich auch nicht direkt neben einer Bahnlinie, abgesehen davon waren die Bahnlinien, die man hätte nutzen können, noch nicht gebaut. Also musste man einen Teil des Transportes mit Kamelen und irgendwelchen Wägelchen vollziehen. Und am Bahnende musste man jemanden abstellen, der auf das Zeug aufpasste, damit nichts verschwand.

Schumacher beschreibt die Probleme sehr sachlich und dezidiert, schließlich brauchte er auch Geld für die Menschen, die er beschäftigte. Irgendwann konnte er nicht mehr weitermachen, weil die Zeit der Regenfälle kam und dann die Cholera und ich weiß nicht was noch. Das zog sich über mindestens eineinhalb Jahre.

Man kann alles in Briefen nachvollziehen, das macht wirklich großen Spaß. Diese Akten habe ich damals sehr gerne erschlossen und gelesen. Ich komme auch immer wieder im Kopf dahin zurück, wenn ich vor dieser Fassade stehe. Man muss sich vor Augen halten, wie mühsam damals der Transport nach Berlin war: Als endlich alles auf dem Dampfer war, war schon viel gewonnen. Und dann ist es noch eine ganze Weile herumgeschippert bis nach Hamburg, über die Spree nach Berlin, und irgendwann hat der Kahn an der Museumsinsel angelegt. Heute ist so ein Kunsttransport eine ganz andere Sache.



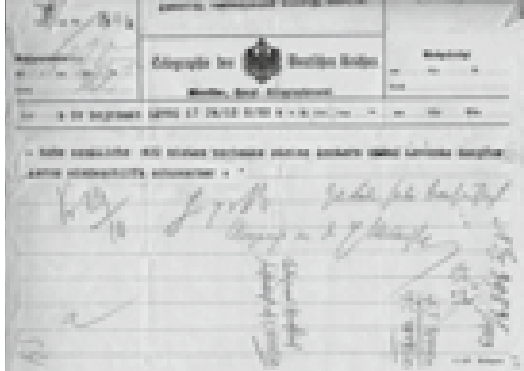
Museum für Islamische Kunst im Kaiser-Friedrich-Museum, Abbruch der Mschatta-Fassade, 1931–1932 / Museum for Islamic Art in the Kaiser-Friedrich-Museum, deconstruction of the Mshatta façade, Room II, 1931–1932 ©SMB-ZA, 2.11.-3235



Mschatta-Fassade im Museum für Islamische Kunst im Kaiser-Friedrich-Museum, 1909–1910 Mshatta façade at the Museum for Islamic Art in the Kaiser-Friedrich-Museum, 1909–1910 ©SMB-ZA, 2.11.-3234



Zerstörter Mschatta-Saal des Museums für Islamische Kunst im Pergamonmuseum nach einem Bombentreffer, 1944 / Destroyed Mshatta hall at the Museum for Islamic Art in the Pergamon Museum after a bomb attack, 1944 ©SMB-ZA, 2.11.-3260



Telegramm von Schumacher an die Berliner Museen: Vollzugsmeldung zum Transport der Mschatta-Steine per Schiff nach Berlin, 1903 / Telegram from Schumacher to the Berlin Museums: implementation report concerning the transport of the Mshatta stones by ship to Berlin, 1903 ©SMB-ZA, I-HM 7

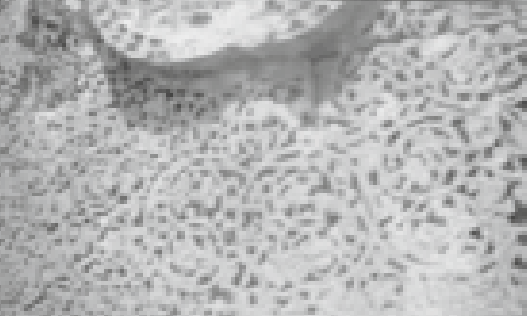
An Act of Vandalism

To the Editor of the *Times*:

Sir, may I beg the hospitality of your columns to enter my protest (though I fear too late) against an act of vandalism reported in your issue of Friday last? In 1872 I was the fortunate discoverer of a unique ruin just beyond the borders of Moab and a little to the east of the Hadj road from Damascus to Mecca. It was a gorgeous but unfinished palace, standing in solitary majesty on the boundless plain, and known to the Arabs as M'Schita (winter quarters). It is the only known remaining example of the Byzantine-Sassanian style of architecture. Its most remarkable feature is the vast, sculpted south façade with over 50 figures of men and animals and innumerable fruits and flowers delicately sculpted in hard limestone. This marvelous work, which has remained on the site for 1300 years, untouched by weather, unmutilated by man, with not a single chip missing at the time I first laid my eyes on it, has now, we are told, been given by the Sultan to the German Emperor, and the figures of the façade sawn off and conveyed to Haifa for transport to Berlin. Thus the solitary relic of a great historical era is mutilated while in Berlin Museum the detached fragments can be nothing more than mere curiosities.

Yours Obediently

HB Tristram



„Details der rechtsseitigen Facade B (Mschetta)“ 1903 “Details of the dextral facade B (Mschetta)” 1903 ©SMB-ZA, I-HM 6

Ein Fall von Vandalismus

An den Herausgeber der *Times*:

Geschätzter Herr, darf ich Sie um Aufnahme in einer Ihrer Kolumnen ersuchen, um Protest (ich fürchte allerdings zu spät) gegen einen Fall von Vandalismus zu erheben, über den Sie in der Ausgabe vom letzten Freitag berichtet haben?

Im Jahr 1872 war ich der glückliche Entdecker einer einzigartigen Ruine, gleich an der Grenze von Moab, ein wenig östlich der Pilgerstraße von Damaskus nach Mekka. Es ist ein wunderbarer, aber unvollendeter Ort, einsam und anmutig auf der grenzenlosen Ebene, bei den Arabern als M'Schita (Winterquartier) bekannt, und das einzige verbleibende Beispiel byzantinisch-sassanidischer Architektur. Das bemerkenswerteste Element ist die überwältigende Skulpturenfassade mit über fünfzig sorgfältig aus hartem Kalkstein geformten Figuren von Menschen und Tieren sowie unzähligen Früchten und Blumen.

Diese großartige Arbeit, die 1300 Jahre überstanden hat, vom Wetter und von den Menschen unberührt, und an der ich auf den ersten Blick nicht eine fehlende Ecke feststellen konnte, wurde nun, wie wir lesen konnten, als Geschenk des Sultans an den deutschen Kaiser übergeben. Die Figuren der Fassade wurden abgesägt und nach Haifa gebracht, um von dort aus nach Berlin verschickt zu werden. Das einzige Zeugnis einer großen Epoche wird verstümmelt, während die einzelnen Fragmente im Berliner Museum nicht mehr sein können als Kuriositäten.

Mit ergebenen Grüßen,

HB Tristram



Museum für Islamische Kunst im Pergamonmuseum, Sicherung der Mschatta-Fassade vor Kriegseinwirkungen, um 1940 / Museum for Islamic Art in the Pergamon Museum, safety measures for the Mshatta façade against war damages, around 1940 ©SMB-ZA, 2.11.-3258

More or Less in the Desert

Dr. Petra Winter So, this excavation was often broken off. The ruin had stood more or less in the desert and these building blocks or these stones had to be broken apart and documented and numbered somehow, of course, so that they could be correctly put back together again here in Berlin.

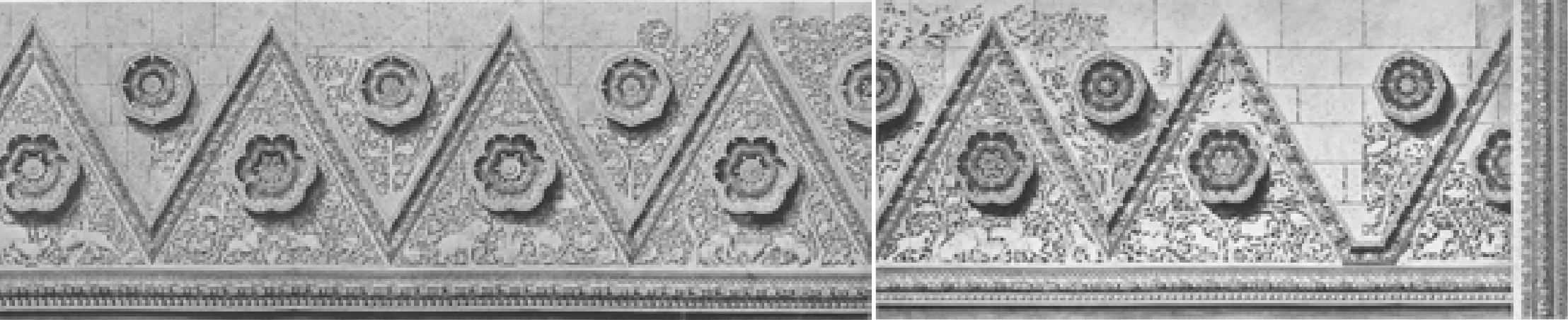
Then, however, the team was faced with problems like cholera in the region and Beduin rebellions. The excavation site was certainly not located near a railroad line, not to mention that many of the railroad lines that might have been used had not yet been built. For this reason, a portion of its transportation had to be completed with camels and I don't exactly know what else. And even at the end of the railroad line, somebody had to watch the objects and pay attention so that nothing disappeared.

The clear description of the problems alone is interesting, which Mr. Schumacher also describes very objectively – for him, it was about getting the money he needed for the people he employed. And then he could not carry on, because the rainy season had begun and because of cholera, and all the rest. This went on for more than a year and a half, at least.

But to be able to follow this by reading the letters – that makes it really great fun. I really enjoyed reading those files at the time, and whenever I stand in front of this façade, I actually go back there again and again in terms of content or what goes through my head. If we just consider how arduous this entire shipment to Berlin still was in those days. I believe a great deal had already been achieved, when the work was at last, finally, on the steamer. Even then it spent a while being shipped around: all the way to Hamburg, along the Spree to Berlin, and at some point, on the barge docked at Museum Island. Yes, transporting art is a completely different matter today than it was at that time.



Museum für Islamische Kunst im Kaiser-Friedrich-Museum, der Restaurator Friedrich Bachor während des Abbruchs der Mschatta-Fassade, 1931–1932 Museum for Islamic Art in the Kaiser-Friedrich-Museum, conservator Friedrich Bachor during the deconstruction of the Mshatta façade, 1931–1932 ©SMB-ZA, 2.11.-3237



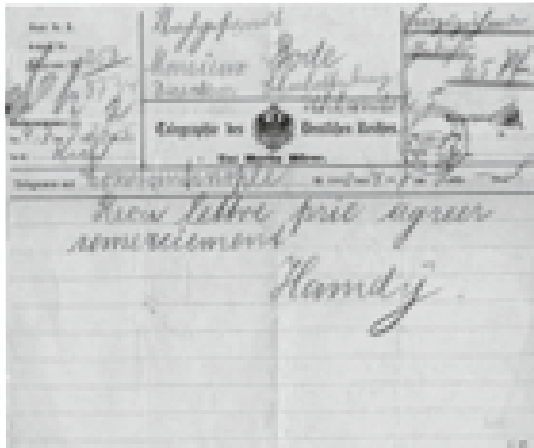
Kopf des Mithras-Apollon auf der Ostterasse von Tumul, 1883 / Head of Apollon-Mithras on the east terrace of Tumul, 1883
© Osmân Hamdi Bey Photographic Archive, Archaeological Museum Istanbul

Aside from being a painter, Osmân Hamdi Bey was also an intellectual, archaeologist, and state official, and known for his role in founding the Archaeological Museum in Constantinople. At that time, he regulated the practice of excavation in the Ottoman Empire by issuing permits for the French, British, and the German Empires for archaeological exploration. The first Ottoman decree on antiquities in 1874 allocated one third of findings to the excavators, one third to the landowners, and the rest to the Empire. Osmân Hamdi Bey was influential in the implementation of a second decree in 1884, under which all discovered antiquities were to belong fully to the state.

Osmân Hamdi Bey developed a close friendship with Carl Humann, the German archaeologist who excavated the Pergamon Altar and brought it to Berlin. In their correspondence, Hamdi Bey addresses Humann on topics of a personal nature, on negotiations for diggings, and even about carpets that he was purchasing for the Berlin Museum's collection. But he also, constantly, talked about his real passion: painting. Hamdi Bey was educated in Paris where he pursued law studies, eventually abandoning them to concentrate on painting, training under French orientalist painters Jean-Léon Gérôme and Gustave Boulanger.

Afraid of his son's intentions to become an artist, Hamdi Bey's father not only forced

him to go back to Constantinople, but also sent him to Baghdad to work in the public service. Hamdi Bey continued working for the empire, but he never stopped painting. It seems that when the permissions for excavation became very difficult to achieve from the Ottoman Empire, European officials learned that Hamdi Bey's soft spot had to do with painting – several museums in Europe purchased his canvases, but more as part of a set of complex negotiations related to archaeological exploration, than from a real interest in his work. In the Nationalgalerie archives, the *Persian Carpet Seller on the Street* is sometimes catalogued as an acquisition, and in some documents described as a gift.



Telegramm von Osmân Hamdi Bey an Wilhelm Bode, 1900
Telegram from Osmân Hamdi Bey to Wilhelm Bode, 1900
©SMB-ZA, IV-NL Bode 2334

— Seite 1

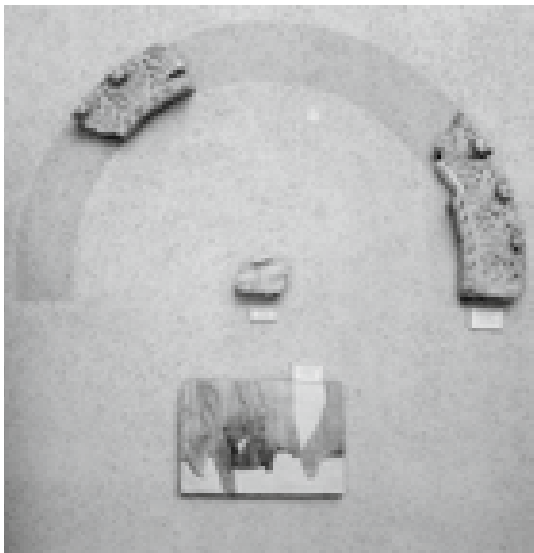
Osmân Hamdi Bey war nicht nur Maler, er war auch Intellektueller, Archäologe, Staatsbediensteter, für die Antiquitätenabteilung verantwortlich und Gründer des archäologischen Museums in Konstantinopel. Er kontrollierte damals die Grabungsgenehmigungen für die Franzosen, Briten und Deutschen im Osmanischen Reich. Das erste Osmanische Dekret für den Umgang mit Antiquitäten aus dem Jahr 1874 überließ ein Drittel der Funde den Verantwortlichen für die Grabungen, ein Drittel den Landbesitzern und ein Drittel dem Osmanischen Reich. Osmân Hamdi Bey hatte großen Einfluss auf ein zweites Dekret, das 1884 erlassen wurde, nach dem alle entdeckten Antiquitäten dem Staat gehörten.

Osmân Hamdi Bey freundete sich eng mit dem deutschen Archäologen Carl Humann an, der die Ausgrabungen des Pergamonaltars leitete und ihn nach Berlin brachte. In ihrer Korrespondenz wandte sich Hamdi Bey mit persönlichen Anliegen an Humann, es ging um Verhandlungen über Grabungen und sogar Teppiche, die er für die Sammlungen des Berliner Museums ankauft. Und er schrieb immer wieder über seine große Leidenschaft: die Malerei. Hamdi Bey hatte in Paris Recht studiert, brach aber seine Ausbildung ab, um sich auf die Malerei zu konzentrieren. Die französischen Orientalisten Jean-Léon Gérôme und Gustave Boulanger waren seine Lehrer.

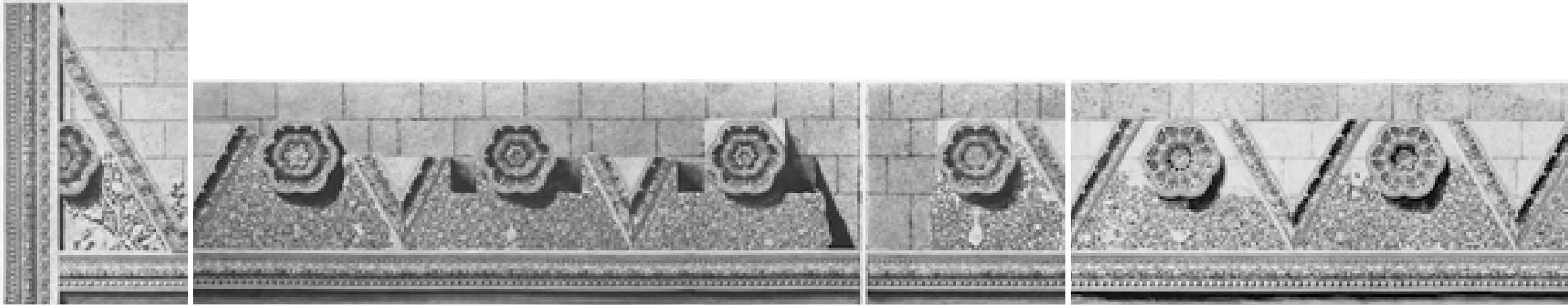
Hamdi Beys Vater war über die Absicht, dass sein Sohn Künstler werden wollte, sehr besorgt und zwang ihn nicht nur, nach Konstantinopel zurückzukommen, er schickte ihn auch nach Baghdad, um dort im öffentlichen Dienst zu arbeiten. Hamdi Bey arbeitete für das Osmanische Reich, hörte jedoch nie auf zu malen.

Die europäischen Vertreter hatten herausgefunden, dass Hamdi Beys Schwäche die Malerei war. Wenn die Genehmigungsverfahren für Grabungen sehr schwierig wurden, kauften einige europäische Museen seine Leinwände, allerdings eher als Teil der komplexen Verhandlungen zu archäologischen Fragen als aus wirklichem Interesse an seiner Arbeit.

In den Archiven der Nationalgalerie ist *Persischer Teppichhändler auf der Straße* als Ankauf deklariert, in einigen Dokumenten wird er aber auch als Geschenk bezeichnet.



Istanbul Arkeoloji Müzeleri, 2014



We could picture the façade as a musical score. The base rhythm is composed of an upright and an inverted triangle:

Man kann die Fassade wie eine Partitur lesen. Der Grundrhythmus basiert auf einem aufrechten und einem umgekehrten Dreieck:

TRIANGLE ELGNAIRT TRIANGLE ELGNAIRT TRIANGLE ELGNAIRT TRIANGLE

Upright triangles have a rosette in the middle, while inverted triangles depict an octagon

Die aufrechten Dreiecke haben in der Mitte eine Rosette, die umgekehrten ein Achteck

ROSETTE OCTAGON ROSETTE OCTAGON ROSETTE OCTAGON ROSETTE OCTAGON ROSETTE

The ornament within each triangle is always different, and brings both harmony and diversity to the composition

Das Ornament in jedem Dreieck ist immer anders, und bringt beides – Harmonie und zugleich Vielfalt – in die Komposition

GRAPE BIRD ANIMAL STONE WATER FLOWER SPIRAL ZIGZAG BRANCH

The whole composition would sound like this:

Die gesamte Komposition würde so klingen:

TRIANGLE ELGNAIRT TRIANGLE ELGNAIRT TRIANGLE ELGNAIRT TRIANGLE

ROSETTE OCTAGON ROSETTE OCTAGON ROSETTE OCTAGON ROSETTE OCTAGON ROSETTE

GRAPE GRAPE GRAPE GRAPE GRAPE GRAPE

BIRD BIRD BIRD BIRD BIRD BIRD

ANIMAL ANIMAL ANIMAL ANIMAL ANIMAL ANIMAL

STONE STONE STONE STONE STONE STONE

WATER WATER WATER WATER WATER WATER

FLOWER FLOWER FLOWER FLOWER FLOWER FLOWER

SPIRAL SPIRAL SPIRAL SPIRAL SPIRAL SPIRAL

ZIGZAG ZIGZAG ZIGZAG ZIGZAG ZIGZAG ZIGZAG

BRANCH BRANCH BRANCH BRANCH BRANCH BRANCH

GRAPE GRAPE GRAPE GRAPE GRAPE GRAPE

BIRD BIRD BIRD BIRD BIRD BIRD

ANIMAL ANIMAL ANIMAL ANIMAL ANIMAL ANIMAL

STONE STONE STONE STONE STONE STONE

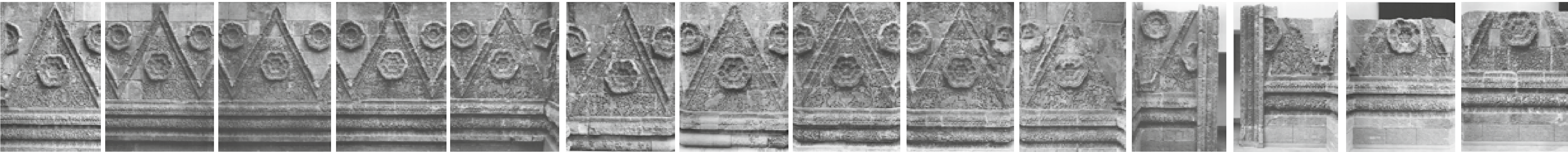
WATER WATER WATER WATER WATER WATER

FLOWER FLOWER FLOWER FLOWER FLOWER FLOWER

SPIRAL SPIRAL SPIRAL SPIRAL SPIRAL SPIRAL

ZIGZAG ZIGZAG ZIGZAG ZIGZAG ZIGZAG ZIGZAG

BRANCH BRANCH BRANCH BRANCH BRANCH BRANCH



Questionary

The case involving the theft of Carl Spitzweg's painting *The Poor Poet* was opened 25 years ago. How long have you been working on it? And what exactly is your job?

Can you remember when you first heard about this case?

You are still looking for the painting. How exactly do you proceed during such an investigation? And what distinguishes the search for a work of art from the search for other objects?

This painting became a popular target for art thieves in the 1960s and 70s. Why do you think this is the case? Why did the painting attract the perpetrators' attention and what is so special about this painting?

Do you know about the German hobby painter from Majorca who offered to repaint *The Poor Poet* for the Neue Nationalgalerie? Do you think that this painting – or such an object generally – can be replaced?

Can you describe the "scene of the crime" – even if, as is likely, you only know it from photographs and files?

Is the wheelchair left behind by the perpetrators still kept somewhere? Have you seen it, and what are your assumptions regarding the meaning of the written message "null Problemo" that was left on the wheelchair? What do you think it was supposed to mean?

Do you think that the entire event – the theft and the fact that the painting cannot be found – has influenced perceptions about this painting? What does the history behind *The Poor Poet* mean for the painting itself?

Is there any news? What is the status of the investigation today?

In 2009, you began work as the head of a series of archaeological excavations that took place in front of the Rotes Rathaus (Red Town Hall) in Berlin-Mitte. What did you and your team expect to find there?

Did you assume you might dig up something else at this location, aside from artifacts dating from the Middle Ages?

Do you remember how Otto Baum's sculpture *Girl Standing* came to be discovered? Can you describe what it looked like at the time?

What were your initial assumptions on finding the objects? Did you have a hunch about what they were and where they came from?

Was this discovery different to other archaeological finds?

How did it feel to you – finding objects whose history is actually not so old?

Researchers suspected that the objects came from the basement of an accountant named Erhard Oewerdieck, whose house was bombed during the war. How did you feel when the mystery surrounding the sculptures started to unravel little by little?

Has your view of the sculptures changed by solving the mystery?

You are a sort of detective; always busy deciphering documents, acts, and personal correspondence. Do you feel that you have a personal relation to some of these historical "characters," as if they were characters in a historical novel?

The German language has changed a lot throughout time, and one of your main tasks is to be able to read and understand different ways of communicating. Can you tell something about your relationship to language? What about the differences between formal and informal language? I am thinking about how institutions communicate in a bureaucratic way, but also in terms of personal correspondence, where you can see other sides of the individuals involved.

You know things that a normal visitor to the museum doesn't know, such as the provenance of the objects and the people that are related to them. How do you experience a visit to a museum?

At the end of the nineteenth century, Osmân Hamdi Bey made his law prohibiting European countries from taking anything they wanted from the archaeological sites that fell under the Empire's jurisdiction, and put certain regulations in place. Hamdi Bey was also a painter, and in this period the Berlin Museums acquired and/or received as gifts a few of his paintings. Can you tell us a little bit about this story and the different theories about how the paintings arrived to the museum?

What do you think about the architectural reconstructions at the Pergamon Museum, for instance the Mshatta façade? Some people think that in bringing these monumental works to Berlin, Germany accomplished its never-realized dream of colonization – that these actions are a symbol of the power of knowledge. What do you think about this view?

Can you tell us something about the history of the painting *Der arme Poet* (*The Poor Poet*)?

Could you imagine a museum of disappeared artworks? A museum that would be left empty and tell the stories of the objects that did not survive throughout history?

I remember that when we first met, you gave a very clear description of the first time you opened the doors of the Hamburger Bahnhof in 1984, after it had been closed for many years. Can you tell us about this moment?

In the hall of the Hamburger Bahnhof, there used to be a large display consisting of a series of vitrines with scale models of trains and train stations. Can you tell us what happened to these objects and where they are now?

Can you tell us the story of the whale bone that was displayed in a parking lot in Neukölln for many years until it arrived here?

Museums usually display objects or works of art of a static nature, which have been made with the intention of being contemplated, however most of the objects held in the storage of the technical museum had a practical use and function before they arrived here. It could be said that the afterlife of objects is the museum, as a sort of mausoleum – what do you think about this?

In this storage facility, you are surrounded by technological artifacts from different moments in time. What do you think about the human tendency to constantly develop new technologies, and eventually discard them?

Knowing the functions of many machines and devices that are not in use anymore, you could be considered an archaeologist of technology. Do you find it entertaining to discover how an old machine worked?

Walking through the corridors of this storage facility you have the feeling that everything can be collected, or that there is a need to collect – what do you think about that?

In your capacity as "Landesarchäologe" you were involved in the "Berliner Skulpturenfund" (The Berlin Sculpture Find). Can you tell us how this discovery happened?

Initially, there were no explanations as to why the sculptures were found in that location. Could you tell us about the research process that led to new insights?

The history of the "Berliner Skulpturenfund" could be told as a crime novel, what was so special about this discovery?

How did this discovery change perceptions about the seizure action "Entartete Kunst" (Degenerate Art) – in the public eye and in the academic field?

After they were found several years ago, some of the sculptures were re-stored and others left in the states in which they were found. What do you think about the different ways of re-storing and treating artworks with such a history?

You were involved in the restoration of the Hamburger Bahnhof in the 80s. What did you do?

You told us that you have very intense memories of the moment that you entered the Hamburger Bahnhof for the first time. Could you describe this specific moment, the state of the building, and the atmosphere?

You describe the Hamburger Bahnhof and its surroundings as "the end of the world" and a "utopian place" at the same time. Why did you receive such an impression from this place? Can you tell us a little bit more about this?

What did the fall of the Berlin Wall mean for the Hamburger Bahnhof, especially given its proximity to the building?

During the war Hamburger Bahnhof was badly damaged, and thereafter closed. Can you tell us about this particular moment?

From what we know, Hamburger Bahnhof was declared as a train station after the war, even if it was, of course, no longer functioning as one and was closed so that nobody could come in. Can you tell us more about this?

When we first met, you also told us that many items from the museum were divided between the East and the West, and that some of the train tracks were even cut into pieces. Could you tell us more about this?

When the building was reopened for the first time in the 1980s, it was like entering into a space that was lost in time. Were you there at this particular moment?

You have a personal attachment to the Hamburger Bahnhof's original architecture, and we understand that many of the original, decorative elements were stolen, or otherwise disappeared while the building was closed. After the building's restoration, the style became even more neutral. How do you feel when you enter the Hamburger Bahnhof now?

Can you tell us something about the Nonsenseführungen (nonsense tours) that you did with your colleagues at the Hamburger Bahnhof after it had become a contemporary art museum?

The building was first a train station, then a museum for trains and technology, and now it houses a contemporary art museum. How do you feel about this?

The memorial for the fallen railway workers that stood outside of the museum is an iconic piece, which was removed from the grounds. Can you talk a little bit about this monument?

Do you think that a historical building such as the Hamburger Bahnhof in Berlin should explain to the visitor more about the formal history of the building, as a train station and museum of trains and technology?

You put a lot of effort into restoring the historical paintings and other elements at the station. In the course of the renovations, according to the plans of the architect Kleihues, a lot of these restored elements were changed or taken away. How did you feel about these decisions and the renovation at the time?

What is it like for you entering the Hamburger Bahnhof today? How does it feel?

Was waren Ihre ersten Vermutungen, nachdem Sie die Objekte gefunden hatten? Hatten Sie gleich eine Vorstellung davon, was sie sind und woher sie kamen?

War dieser Fund anders als archäologische Funde sonst?

Wie fühlt es sich an, Objekte zu finden, deren Geschichte noch nicht so alt ist?

Die Forscher haben vermutet, dass die Objekte aus dem Keller des Hauses von Steuerberater Erhard Oewerdieck stammen, das während des Kriegs bombardiert wurde. Was haben Sie empfunden, als das Rätsel um die Skulpturen nach und nach entschlüsselt wurde?

Der Fall der gestohlenen Malerei *Der arme Poet* von Carl Spitzweg liegt schon 25 Jahre zurück. Seit wann arbeiten Sie daran? Und was ist genau Ihre Aufgabe?

Können Sie sich daran erinnern, wie Sie zum ersten Mal von diesem Fall erfahren haben? Was haben Sie empfunden?

Sie suchen immer noch nach dem Gemälde. Wie gehen Sie bei der Suche vor? Und was unterscheidet die Suche nach einem Kunstwerk von der Suche nach anderen Objekten?

Diese Malerei war in den 60er-, 70er-Jahren ein beliebtes Zielobjekt von Kunstdieben. Was meinen Sie, warum hat dieses Gemälde die Aufmerksamkeit der Täter auf sich gezogen und was ist das Besondere daran?

Wissen Sie von einem deutschen Hobby Maler aus Mallorca, der der Neuen Nationalgalerie angeboten hat, *Der arme Poet* nachzumalen? Denken Sie, dass diese Malerei, oder generell ein solches Objekt, ersetzbar ist?

Können Sie den „Tatort“ beschreiben, auch wenn Sie ihn wahrscheinlich nur von Fotos und aus Akten kennen?

Ist der Rollstuhl, den der Täter hinterlassen hat, noch irgendwo verwahrt? Haben Sie ihn gesehen und was sind Ihre Vermutungen bezüglich des Spruchs „null Problemo"? Was sollte es bedeuten?

Meinen Sie, dass das ganze Geschehen, der Diebstahl und die Tatsache, dass das Bild nicht mehr aufzufinden ist, die Wahrnehmung dieses Bildes beeinflusst hat? Was bedeutet diese Geschichte für *Der arme Poet*?

Gibt es Neuigkeiten? Wie ist der Stand der Nachforschungen heute?

Sie haben im Jahr 2009 begonnen, als Leiter der archäologischen Ausgrabungen vor dem Roten Rathaus in Berlin Mitte zu arbeiten. Was haben Sie und das Team damals erwartet dort zu finden?

Hatten Sie eine Vermutung, an dieser Stelle auch etwas Anderes als Funde aus dem Mittelalter auszugraben?

Erinnern Sie sich daran, wie die Skulptur *Stehendes Mädchen* von Otto Baum zum Vorschein kam? Können Sie beschreiben, wie sie damals aussah?

Was waren Ihre ersten Vermutungen, nachdem Sie die Objekte gefunden hatten? Hatten Sie gleich eine Vorstellung davon, was sie sind und woher sie kamen?

War dieser Fund anders als archäologische Funde sonst?

Wie fühlt es sich an, Objekte zu finden, deren Geschichte noch nicht so alt ist?

Die Forscher haben vermutet, dass die Objekte aus dem Keller des Hauses von Steuerberater Erhard Oewerdieck stammen, das während des Kriegs bombardiert wurde. Was haben Sie empfunden, als das Rätsel um die Skulpturen nach und nach entschlüsselt wurde?

Sie sind wie ein Detektiv, Sie entschlüsseln Dokumente, Handlungen und persönliche Korrespondenzen. Haben Sie das Gefühl, zu einigen der historischen Persönlichkeiten eine persönliche Beziehung zu haben, so als wären sie Figuren in einem historischen Roman?

Die deutsche Sprache hat sich im Laufe der Zeit stark verändert. Eine Ihrer Hauptaufgaben und -arbeiten ist es, in der Lage zu sein, die verschiedenen Formen und Arten der Kommunikation zu verstehen. Können Sie etwas über Ihre Beziehung zur Sprache sagen?

Sie wissen Dinge, die ein „normaler Besucher“ im Museum nicht weiß, über die Herkunft, die Provenienz der Objekte oder die Personen, die mit den Objekten in Verbindung stehen. Wie erleben Sie einen Museumsbesuch?

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts verantwortete Osmân Hamdi Bey ein neues Gesetz, das die europäischen Länder davon abhalten sollte, alles von archäologischen Fundstätten mitzunehmen. Es wurden bestimmte Regularien für Grabungen auferlegt. Osmân Hamdi Bey war auch Maler und die Berliner Museen erhielten einige seiner Gemälde als Geschenk. Könnten Sie uns ein wenig über diese Geschichte erzählen und von den verschiedenen Theorien darüber, wie die Malereien ins Museum kamen?

Was denken Sie über die architektonischen Rekonstruktionen im Pergamonmuseum, beispielsweise die der Mshatta-Fassade? Es gibt Leute, die denken, dass Deutschland hier seinen niemals realisierten Traum der Kolonialisierung vollbrachte, indem diese monumentalen Arbeiten als Symbole für die Macht des Wissens nach Berlin gebracht wurden. Was denken Sie darüber?

Können Sie uns etwas über die Geschichte des Gemäldes *Der arme Poet* von Carl Spitzweg erzählen?

Können Sie sich ein Museum verschwundener Kunstwerke vorstellen? Ein Museum, das einfach nur leer ist und all die Geschichten der Objekte erzählt, die die Zeit nicht überlebt haben?

Ich erinnere mich, dass Sie uns, als wir uns das erste Mal trafen, sehr klar beschrieben haben, wie Sie 1984 das erste Mal die Türen des Hamburger Bahnhofs geöffnet haben, nachdem er viele Jahre verschlossen war. Können Sie uns von diesem Moment erzählen?

In der Historischen Halle des Hamburger Bahnhofs gab es eine große Ausstellung, die aus vielen Vitrinen mit maßstabsgetreuen Modellen von Zügen und Bahnhöfen bestand. Können Sie uns erzählen, was mit diesen Objekten geschehen ist und wo sie sich heute befinden?

Können Sie uns die Geschichte des Walknochens erzählen, der auf einem Parkplatz in Neukölln lag, bevor er hier angekommen ist?

Normalerweise stellen Museen Objekte oder Kunstwerke aus, die statisch sind und mit der Absicht gemacht wurden, dass sie betrachtet werden können. Die meisten Objekte im Depot des Technikmuseums hingegen hatten, bevor sie hierher kamen, größtenteils praktischen Nutzen und eine Funktion. Es scheint, als sei das Nachleben (oder Jenseits) der Objekte das Museum, wie eine Art Mausoleum. Was denken Sie darüber?

In diesem Depot sind Sie von technischen Artefakten und Gegenständen aus ganz unterschiedlichen Zeiten umgeben. Was denken Sie über das menschliche Bedürfnis, ständig neue Technologien zu entwickeln und sie gegebenenfalls wieder zu verwerfen?

Sie kennen die Funktionen vieler Maschinen und Geräte, die heutzutage nicht mehr in Verwendung sind. Ich stelle Sie mir als Technologie-Archäologen vor. Macht es Ihnen Spaß herauszufinden, wie eine alte Maschine funktioniert?

Haben Sie, wenn Sie durch die Flure dieses Lagers laufen, das Gefühl, dass alles gesammelt werden kann, oder dass es ein Bedürfnis beziehungsweise eine Notwendigkeit für das Sammeln gibt? Was denken Sie darüber?

Als „Landesarchäologe“ waren Sie auch in den „Berliner Skulpturenfund“ involviert. Können Sie uns erzählen, wie es zu diesem Fund kam?

Zunächst konnte man sich nicht erklären, weshalb diese Skulpturen genau an diesem Ort gefunden wurden. Können Sie uns von dem Rechercheprozess berichten, der schließlich zu neuen Erkenntnissen führte?

Die Geschichte des „Berliner Skulpturenfonds“ erzählt sich beinahe wie ein Krimi. Was war aus Ihrer persönlichen Sicht das Besondere an diesem Fund?

Wie hat dieser Fund den Blick auf die nationalsozialistische Aktion „Entartete Kunst“ verändert – Sowohl in der breiteren Öffentlichkeit, wie auch in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung?

Einige der Skulpturen wurden restauriert und andere in dem Zustand belassen, in dem sie gefunden wurden. Was denken Sie über die verschiedenen Arten der Restaurierung und Handhabung eines Kunstwerks mit einer solchen Geschichte?

Sie waren in die erste Restaurierung des Hamburger Bahnhofs in den 80er-Jahren involviert. Was genau waren damals Ihre Aufgaben und Tätigkeiten?

Sie haben uns erzählt, dass Sie sehr intensive Erinnerungen daran haben, wie Sie den Bahnhof das erste Mal betreten haben. Können Sie uns von diesem Moment, dem damaligen Zustand des Bahnhofs und der Atmosphäre erzählen?

Sie haben den Hamburger Bahnhof und seine Umgebung als „das Ende der Welt“ und zugleich als „utopischen Ort“ beschrieben. Warum hat der Ort diesen Eindruck auf Sie gemacht? Können Sie uns davon etwas mehr erzählen?

Was bedeutete der Fall der Mauer für das Gebäude des Hamburger Bahnhofs, das ja direkt an der Mauer lag?

Während des Krieges wurde das Gebäude des Hamburger Bahnhofs stark beschädigt, nach Kriegsende wurde es geschlossen. Würden Sie uns von diesem Zeitabschnitt erzählen?

Soweit wir wissen, wurde der Hamburger Bahnhof nach dem Krieg als Bahnhof deklariert, obwohl er natürlich nicht mehr als solcher fungierte. Man schloss ihn und durfte ihn nicht mehr betreten. Können Sie uns davon etwas mehr erzählen?

Das erste Mal, als wir uns trafen, erzählten Sie uns, dass viele Gegenstände des damaligen Verkehrsmuseums zwischen Ost und West aufgeteilt und dass sogar einige Schienen in Stücke zerteilt wurden. Können Sie uns davon erzählen?

Als das Gebäude in den 80er-Jahren zum ersten Mal wieder geöffnet wurde, war es, als würde man einen Ort betreten, der in der Zeit verloren war. Waren Sie zu diesem Zeitpunkt auch dort?

Sie haben eine persönliche Verbundenheit zur ursprünglichen Architektur des Hamburger Bahnhofs. Wir haben gehört, dass viele der dekorativen Elemente gestohlen wurden oder verschwanden, während das Gebäude geschlossen war. Nachdem das Gebäude final restauriert worden war, war es noch neutraler. Wie fühlt es sich für Sie an, wenn Sie heute den Hamburger Bahnhof betreten?

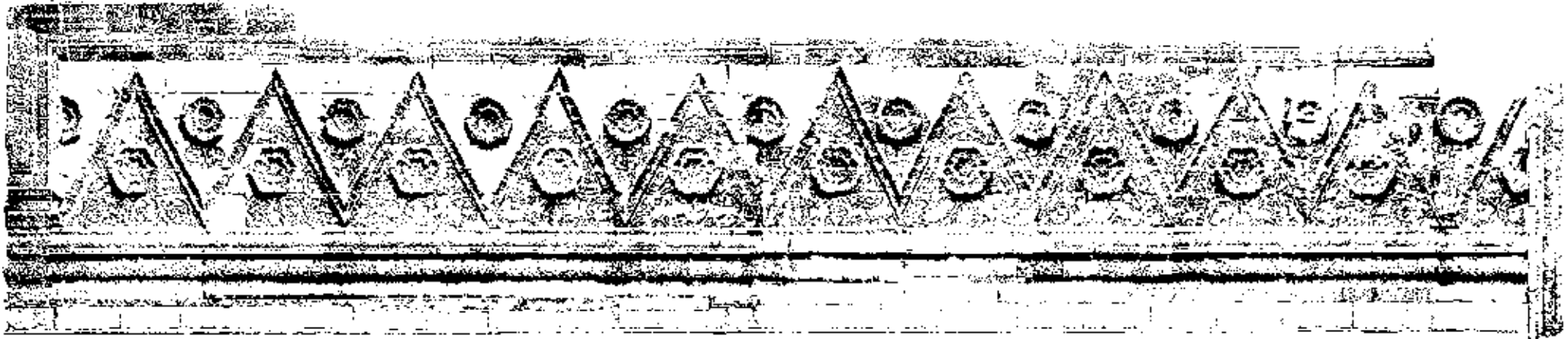
Können Sie uns etwas von den Nonsense-Führungen erzählen, die Sie und Ihre Kollegen im Hamburger Bahnhof gemacht haben, als er schon ein Museum für zeitgenössische Kunst war?

Das Gebäude war zuerst ein Bahnhof, dann ein Museum für Züge und Technologie, heute ist es ein Museum für zeitgenössische Kunst. Was halten Sie davon?

Das Denkmal für den gefallenen Eisenbahner, das vor dem Museum stand, ist ein ikonisches Werk, das später entfernt wurde. Können Sie von diesem Moment erzählen?

Denken Sie, dass in historischen Gebäuden wie dem Hamburger Bahnhof den Besuchern mehr über die Geschichte erzählt werden sollte, also über die Geschichte des Gebäudes als Bahnhof und als Verkehrsmuseum?

Sie haben viel Arbeit in die Restaurierung der historischen Bemalung und anderer Elemente im Bahnhof gesteckt. Im Zuge des späteren Umbaus in den 90er-Jahren nach Plänen des Architekten Josef Kleihues wurden viele der von Ihnen zuvor restaurierten Elemente verändert oder weggenommen. Wie haben Sie damals von dieser Entscheidung erfahren?



Totenmaske Max Liebermanns abgenommen von Arno Breker / Max Liebermann's death mask, cast by Arno Breker, 1935 ©SMB-ZA

Die Totenmaske Max Liebermanns

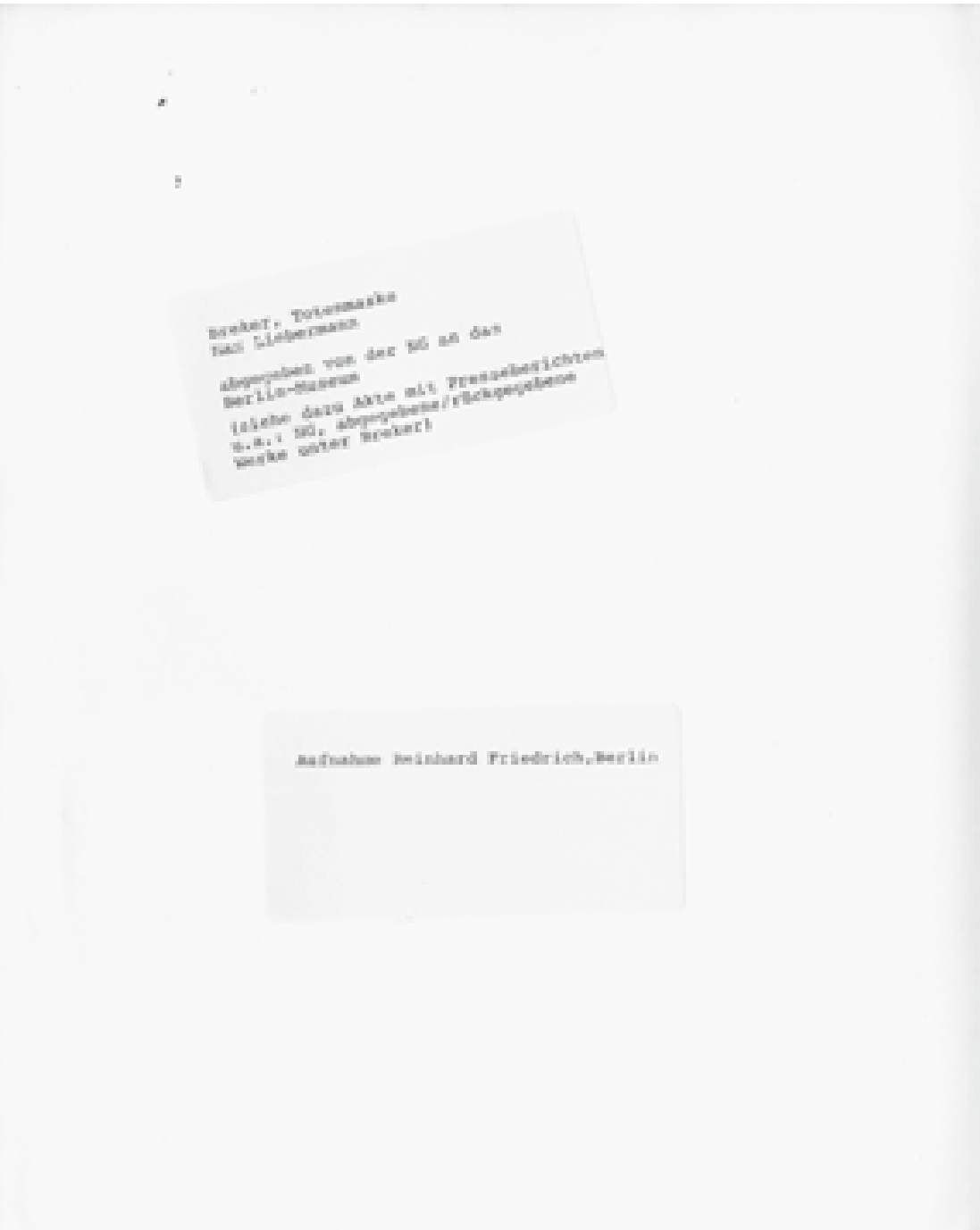
Inka Bertz

Arno Brekers Bronzeguss der Totenmaske Max Liebermanns von 1935 ist eines der ambivalentesten Stücke in der Sammlung des Jüdischen Museums Berlin. In der Verbindung des bedeutendsten jüdischen Künstlers seiner Zeit mit dem prominentesten Bildhauer des NS-Regimes kristallisieren sich die Abgründe der deutsch-jüdischen Beziehungsgeschichte. Die Bronze befand sich nach Angaben Brekers bis 1945 in seinem Atelier. 1954 erwarb sie das Land für die Galerie des 20. Jahrhunderts aus Privatbesitz. Anschließend wurde sie in den Ausstellungsräumen in der Charlottenburger Jebensstraße gezeigt. Seit 1968 befand sie sich als Dauerleihgabe in der als Museum der Stiftung Preußischer Kulturbesitz neu eröffneten Nationalgalerie in West-Berlin und wurde 1980 der Jüdischen Abteilung des Berlin Museums überwiesen. Nach dem institutionellen Übergang des Berlin Museums in die Stiftung Stadtmuseum Berlin und der Verselbstständigung von deren Abteilung Jüdisches Museum gehört sie heute zur Sammlung der Stiftung Jüdisches Museum Berlin. Doch neben all diesen institutionsgeschichtlichen Wendungen hat sich die Binsenweisheit, dass die Geschichte eines Objekts auch immer auch die Geschichte seiner Deutungen ist, in kaum einem Objekt unserer Sammlung so dramatisch verdichtet.

Identität und Provenienz, Ästhetik und Präsentation

Hinter der intensiven und kontroversen Beschäftigung mit der politischen Rolle seines Schöpfers sind die faktischen Fragen zu dem Objekt selbst, seiner Provenienz und seiner Identität, lange in den Hintergrund getreten. Im Laufe seiner Geschichte veränderte das Objekt mehrmals seine äußere Gestalt. In der Folge wandelten sich auch seine Präsentati-

onsweise, seine ästhetische Präsenz und damit die Möglichkeiten seiner Interpretation. Die erste dieser Wandlungen war 1935/36 der Schritt vom Gips zur Bronze. Der Wechsel des Materials und die aufrechte Positionierung auf einem Sockel transformierten die Totenmaske in eine Quasi-Büste. Beide, Büsten und Totenmasken, sind Ausdruck der Verehrung der dargestellten Person und beziehen ihre geistesgeschichtliche Dimension aus dem Geniekult der Klassik. Doch war die Totenmaske immer ein Objekt besonderer Intimität und ihre Präsentation blieb nicht allein wegen der Fragilität des Materials auf private Innenräume konzentriert. Ihre zweite Metamorphose erlebte die Totenmaske bei der Übergabe von der Nationalgalerie an das Berlin Museum. Der Sockel der Maske ist seit der Übertragung verschwunden. Auf eine Klärung der Provenienz können wir kaum hoffen, bevor er nicht wieder auftaucht. Das Fehlen des Sockels hatte Folgen für die museale Präsentation: Die Maske musste nun liegend ausgestellt werden. Doch mit dem Objekt selbst „kippte“ nun auch die Ästhetik des Materials: Der Übergang vom Gips zur Bronze, von der liegenden zur aufrechten Position, von der privaten zur öffentlichen Aufstellung, geriet aus der Balance. War die Ähnlichkeit zum liegenden Körper des Toten beim Gips durch die Künstlichkeit des Materials, seine Licht verschluckende Stumpfheit und das gleichmäßige Weiß ins Abstrakte entthoben, so erzeugte die Bronze, sobald sie liegend und ohne die „Würdeformel“ des Sockels gezeigt wurde, ein verstörendes Zuviel an Ähnlichkeit mit dem toten Körper.



Streit um die Totenmaske, Brekers Rehabilitationsversuche, Argumentationslinien

Die Geschichte der Totenmaske Liebermanns lässt sich als ein Kampf um die Deutungshoheit über das Objekt beschreiben. Es ist eine asymmetrische Auseinandersetzung, in der Breker zum allein handelnden „Subjekt“, Liebermann hingegen zum „Objekt“ von dessen Sichtweise wird. In Brekers Bemühungen, sich in der Bundesrepublik als reiner Künstler ohne politische Vergangenheit zu rehabilitieren, kam der Totenmaske eine Schlüsselrolle zu.

1981 wandte sich der Geschäftsmann Bodo von Langenn an den Senator für Kulturelle Angelegenheiten und erbat die Bronze als Leihgabe für die in seinem Möbелgeschäft geplante Ausstellung *Das Bildnis des Menschen im Werk Arno Brekers*. Das Museum lehnte die Leih Anfrage ab. Die öffentliche Auseinandersetzung im Zuge der Ausstellung verlief überaus heftig. Die Protagonisten des West-Berliner Kulturlebens sprachen sich auf breiter Linie gegen eine öffentliche Präsentation von Brekers Arbeiten aus. Die Gegner der Ausstellung argumentierten moralisch, ästhetisch und politisch: Moralisch, indem sie Brekers Berufung auf seine Freundschaft zu Juden als Heuchelei darstellten und seinen Verrat betonten; ästhetisch, indem sie Brekers Arbeiten den Kunstcharakter absprachen und politisch, indem sie ihnen eine fortdauernde Wirkung im Sinne Brekers ehemaliger Auftraggeber unterstellten oder zumindest eine gefährliche Faszination von ihnen ausgehen sahen. Damit ist die Frage nach dem Status der Totenmaske zwischen Kunstwerk und historischem Artefakt aufgeworfen, sowie die für Breker weit brisantere Frage nach seinem damaligen Verhalten auf der Skala zwischen Mut und Opportunismus. Brekers Versuch, die Totenmaske für

seine Rehabilitation zu usurpieren, hatte die für ihn paradoxe Konsequenz, dass die Bronze in den folgenden Jahren nicht mehr ausgestellt wurde. 2001 eröffnete im Libeskind-Bau das Jüdische Museum Berlin mit seiner Dauerausstellung und so stellt sich die Frage, warum die Totenmaske hier nicht gezeigt wurde. Zum einen hafteten die Vereinnahmungsversuche Brekers dem Objekt weiterhin an. Zum anderen aber zeigt sich hier – auch ohne diese politische Dimension – eine grundsätzliche Problematik jedes auf einer dicht geknüpften Erzählung basierenden Ausstellungskonzepts: Für die Ambivalenz von Objekten und Objektschichten ist darin selten Raum. Im Ausstellungssegment „Moderne“ wäre ihre Aussage darauf reduziert worden, den Besuchern zu berichten, wie Liebermann aussah. Vielleicht wird in einer neuen Dauerausstellung die Totenmaske Liebermanns gezeigt werden – dann aber vermutlich eher im Kapitel „Aufarbeitung und Nicht-Aufarbeitung der Vergangenheit“.

Das Projekt von Mariana Castillo Deball stellt den Bronzeguss der Totenmaske Max Liebermanns nun in einen neuen Kontext und gibt ihm eine neue Gestalt: auf dem von der Künstlerin gefertigten Sockel und als Objekt kritischer Reflexion der Institution Museum, der Geschichte von Deutungen und Präsentationsweisen.

Für wichtige Hinweise dankt die Verfasserin: Dr. Vera Bendt, Dr. Ursel Berger, Dr. Carola Breker, Dr. Lucius Griesebach, Dr. Christina Thomson, Melanie Roumigüiere, Wolfgang Schöddert, Rüdiger Tertel, Monika Tatzkow und Dr. Angelika Wesenberg.

Eine ausführlichere, mit Fußnoten belegte Fassung dieses Beitrags erscheint in der online-Dokumentation des Objekts auf der Website des JMB und kann über <http://www.jmbberlin.de/main/DE/03-Sammlung-und-Forschung/Sammlungen-durchsuchen.php> aufgerufen werden.

Max Liebermann's Death Mask

Inka Bertz

The bronze cast of Max Liebermann's death mask by Arno Breker from 1935 is one of the most ambivalent objects in the Jüdisches Museum Berlin (Jewish Museum Berlin). This grouping of the most important Jewish artist of his time with the most prominent Jewish artist under the National Socialist regime crystallizes the precipitous relationships found within German-Jewish history.

According to Breker's accounts, the bronze remained in his studio until 1945. In 1954, the federal state of Berlin acquired it from a private collection for the Galerie des 20. Jahrhunderts (Gallery of the 20th Century) and it was subsequently shown at this exhibition space on Jebensstraße in Berlin-Charlottenburg. Beginning in 1968, the mask became a permanent loan to the newly opened Nationalgalerie in West Berlin, part of the Stiftung Preußischer Kulturbesitz, and was then transferred to the Jewish department of the Berlin Museum in 1980. Following an institutional transition of the Berlin Museum into the Stiftung Stadtmuseum Berlin, and the independent separation of its Jewish Museum department, it now belongs to the collection of the Stiftung Jüdisches Museum Berlin.

However, aside from all of these institutional meanderings and developments, the truism that the history of an object is also always the history of its interpretations, is scarcely so dramatically compressed and relevant to any other object in this museum's collection.

Identity and Provenance, Aesthetic and Presentation

Factual questions about the object itself, its provenance and its identity, have long receded into the background, behind the intense and controversial preoccupation with the political role of its creator. The object repeatedly changed its external form in the course of its own history. As a consequence, its manner of presentation, its aesthetic presence and therefore the possibilities for its interpretation also changed.

The first of these transformations was the shift from plaster to bronze in 1935–36. The change of material and its upright positioning on a base virtually transformed the mask into a bust.

Busts and death masks are both expressions of admiration for the persons portrayed. They obtain their ideological dimension from the genius cult of the classical period. Nevertheless, a death mask has always been a particularly intimate object and its presentation is often limited to private settings, and not due to the fragility of the material alone.

This death mask experienced its second metamorphosis when the Nationalgalerie turned it over to the Berlin Museum. The mask's original base has disappeared since its relocation. As a result, we can hardly expect real clarification about provenance unless the base reemerges. The absence of the original base also had consequences for its museum presentation, as from then on the mask had to be exhibited lying flat.

However, the aesthetics of the material also "tipped over" onto the object itself – the transition from plaster to bronze, from a horizontal to an upright position, and from private to public display – caused the mask to lose its balance. While the similarity to a recumbent, dead body is displaced through the artificiality of the plaster material, which swallows its light in uniform white dullness, bordering on the abstract, in contrast, in its bronze form the mask produces an unset-

tling resemblance to the dead body it portrays. When the bronze mask is displayed lying down, without the formal "dignity" of the base, this effect is intensified.

Disputes about the Death Mask, Breker's Attempts at Redemption, Lines of Argumentation

The history of Max Liebermann's death mask can be described as a battle for the power of interpretation over the object. It is an uneven debate, in which Breker alone is the "subject" at hand, while Liebermann becomes the "object" subject to its interpretations. The death mask played a pivotal role in Breker's efforts to redeem himself in the Federal Republic of Germany and to be accepted purely as an artist, without a political past.

In 1981, a businessman named Bodo von Langenn addressed Berlin's senator for cultural affairs, requesting the bronze as a loan for an exhibition that he was planning to show in his furniture store, *Das Bildnis des Menschen im Werk Arno Brekers* (Portraits in the Work of Arno Breker). The museum declined the loan request.

Public discussions over the course of the exhibition became extremely intense. The protagonists of West Berlin cultural life largely voiced their position against a public presentation of Breker's work. The opponents of the exhibition argued on moral, aesthetic and political grounds: morally, by exposing Breker's references to his amity towards the Jews as hypocrisy and stressing his betrayal; aesthetically, by disputing the artistic character of Breker's work; and politically, by insinuating a lasting effect of Breker's former NS patrons in keeping with his own, or at the very least a dangerous fascination and flirtation with them.

Questions about the status of the death mask – teetering between a work of art and a historical artifact – are raised, as well as far more volatile ones related to Breker's past behavior that continue to tip the scale between assumed courage and opportunism. Breker's attempt to usurp the death mask for his own redemption had paradoxical consequences for him, since the bronze was no longer exhibited in subsequent years.

In 2001, the Jüdisches Museum Berlin opened its permanent exhibition in a new Libeskind building, leading to questions about why the death mask was not included.

On the one hand, Breker's attempts to appropriate the work still lingered. On the other hand, even without this political dimension, there were fundamental difficulties aligning the mask with the highly narration-based exhibition concept, where there is little room for the ambivalence of objects and object histories. In the section of the exhibition devoted to "Modernism" its statement would have been reduced to informing visitors what Liebermann looked like. The death mask may be displayed in a future permanent exhibition – but then, presumably, in a section on "Reconsiderations and Non-Reclamations of the Past."

Mariana Castillo Deball's project sets the bronze cast of Max Liebermann's death mask into a new context, giving it new contours. On a base produced by the artist, it becomes an object of critical reflection: of the museum as an institution; of the history of interpretations; and of methods of presentation.



Protestkundgebung gegen die Ausstellung *Das Bildnis des Menschen im Werk Arno Brekers*; im Club d'Art in der Meinekestraße 4 (Charlottenburg) / Protest against the exhibition *Das Bildnis des Menschen im Werk Arno Brekers* at the Club d'Art, Meinekestraße 4 (Charlottenburg), 1981 © Landesarchiv Berlin, F Rep. 290 (04) Nr. 0234437



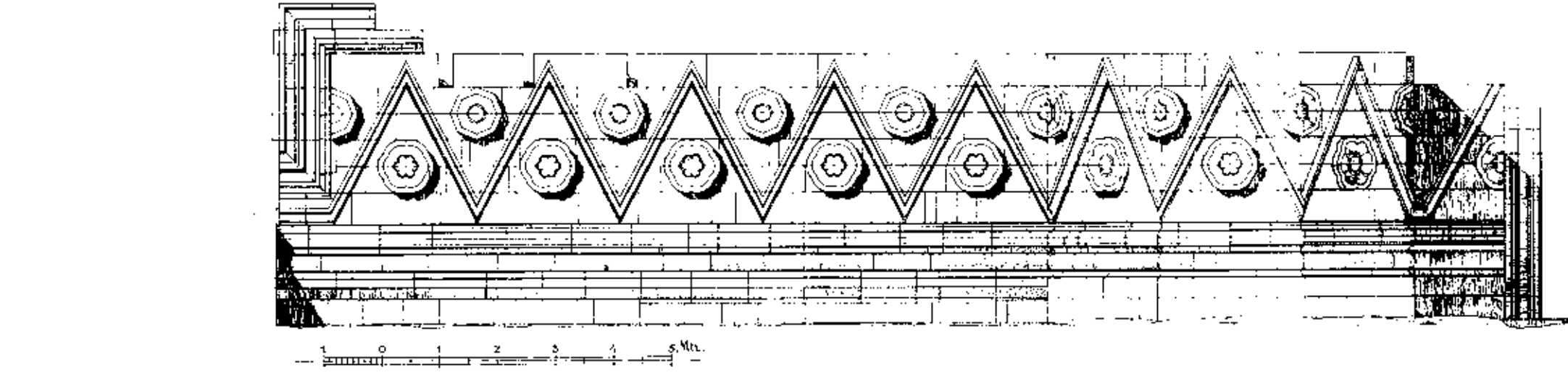
Protestkundgebung gegen die Ausstellung *Das Bildnis des Menschen im Werk Arno Brekers*; im Club d'Art in der Meinekestraße 4 (Charlottenburg) / Protest against the exhibition *Das Bildnis des Menschen im Werk Arno Brekers* at the Club d'Art, Meinekestraße 4 (Charlottenburg), 1981 © Landesarchiv Berlin, F Rep. 290 (04) Nr. 0234444



Protestkundgebung gegen die Ausstellung *Das Bildnis des Menschen im Werk Arno Brekers*; im Club d'Art in der Meinekestraße 4 (Charlottenburg) / Protest against the exhibition *Das Bildnis des Menschen im Werk Arno Brekers* at the Club d'Art, Meinekestraße 4 (Charlottenburg), 1981 © Landesarchiv Berlin, F Rep. 290 (04) Nr. 0234439

The author would like to thank the following individuals for important references: Dr. Vera Bendt, Dr. Ursel Berger, Dr. Carola Breker, Dr. Lucius Griesebach, Dr. Christina Thomson, Melanie Roumigüiere, Wolfgang Schöddert, Rüdiger Tertel, Monika Tatzkow and Dr. Angelika Wesenberg.

A more detailed, complete version of this essay with footnotes has been published in an online documentation about the object. It can be accessed at <http://www.jmbberlin.de/main/DE/03-Sammlung-und-Forschung/Sammlungen-durchsuchen.php>.



Schutzmaßnahmen im Historischen Saal im Neuen Museum, 1939–1941
Precautions in the historic hall of Neues Museum, 1939–1941 ©SMB-ZA, 1.1.3.-2969

Performance

The group is ready for the performance; it has been a difficult task since none of the dancers belong to the ethnic minority being represented, but in time the museum's staff will not realize the hoax. The costumes have been carefully chosen and the choreography is very well synchronized after weeks of rehearsals.

The location is not particularly suitable, as the dancers should start at the attic, come down through a very narrow staircase, go through the kitchen, and end up at the garden where the dancers simulate the trance.

The museum's authorities are already on location, but they have probably misunderstood the meeting point as they are out of sight. Suddenly, the sound of cracking noises coming from the wardrobe makes it clear that something is not going as planned.

Through the door can be seen one of the museum's members cleaning a square-shaped sword – the high-pitched sound can only mean that it is one of a number of such instruments that are being prepared simultaneously.

In the meantime, the performers have started the piece without an audience, and they are now at the garden acting out the frenetic movements of the final scene. At this moment, the museum's director comes out naked followed by his subordinates holding swords, with the intention of killing the fake natives. Needless to say it is a very convincing interpretation.

The cardboard walls are not standing properly within the space; they move each time a visitor passes by. It seems that a person with absolutely no experience has developed this project, a student used to making scale models in the living room, given the sudden chance to fill up a massive hall. It is imperative that a report be written, mentioning that the choice of materials is wrong and that it should be dismantled before it falls on somebody's head. Not least to say that apart from this cardboard labyrinth there is not a single work on display – just a pinboard with a series of images and texts, which seems to be referring to the pieces we are missing.

Die Gruppe ist bereit für die Performance. Es war eine schwierige Aufgabe, denn keiner der Tänzer gehört zu der ethnischen Minderheit, die dargestellt wird, aber letztendlich werden die Mitarbeiter des Museums die Täuschung nicht bemerken. Die Kostüme sind mit Bedacht ausgewählt, und die Choreografie ist nach den wochenlangen Proben gut eingeeübt.

Der Ort passt nicht besonders gut, denn eigentlich sollten die Tänzer auf dem Dachboden beginnen, durch ein sehr enges Treppenhaus herunterkommen und durch die Küche in den Garten gehen, wo sie eine Trance simulieren.

Die Mitglieder der Museumsleitung sind schon vor Ort, aber nicht zu sehen, weil sie sich wohl im Treffpunkt geirrt haben. Plötzlich hört man knackende Geräusche aus der Garderobe und es wird klar, dass etwas nicht wie geplant läuft. Durch die Türe kann man einen Museumsmitarbeiter sehen, der ein quadratisches Schwert säubert; die Intensität des Geräuschs kann nur bedeuten, dass nicht nur eine dieser Waffen vorbereitet wird.

In der Zwischenzeit haben die Darsteller das Stück ohne Publikum begonnen; sie sind jetzt im Garten und führen die frenetischen Bewegungen der Schlusszene aus. In diesem Moment kommt der Museumsdirektor hinaus, nackt, gefolgt von seinen mit Schwertern bewaffneten Untergebenen, mit der klaren Absicht, die falschen Eingeborenen umzubringen. Es war selbstverständlich eine sehr überzeugende Interpretation.

Die Wände aus Pappkarton stehen nicht richtig im Raum. Jedes Mal, wenn ein Besucher vorbeigeht, bewegen sie sich. Es sieht so aus, als hätte eine völlig unerfahrene Person dieses Projekt entwickelt; ein Student vielleicht, der daran gewöhnt ist, maßstabsgetreue Modelle in seinem Wohnzimmer zu bauen, und nun vor der plötzlichen Herausforderung steht, eine riesige Halle zu füllen. Man muss unverzüglich einen Bericht schreiben, der besagt, dass die Wahl der Materialien falsch war, und dass man besser mit dem Abbau beginnen sollte, bevor noch jemandem etwas auf den Kopf fällt. Außer dem Labyrinth aus Pappkarton wird natürlich keine einzige weitere Arbeit gezeigt, bloß eine Pinnwand mit einer Reihe von Bildern und Texten, die sich scheinbar auf die fehlenden Stücke beziehen.

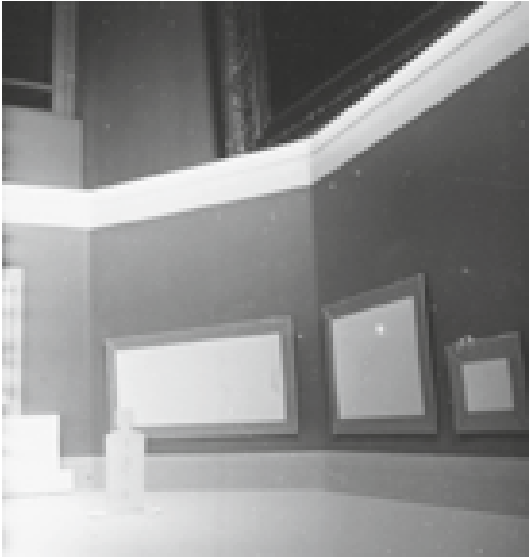
Eine fesselnde Erfahrung

Eine fesselnde Erfahrung, die auf Stille basiert. In unserem Alltag sind wir von überwältigenden visuellen und akustischen Reizen umgeben, wir halten Meditationshallen bereit, in denen unsere Besucher Leere beobachten und erfahren können. Als Pioniere eines radikalen Verständnisses von Zeit und Raum bieten wir erstmals eine Reise durch Kunst und Meditation in den Räumlichkeiten unseres neuen Museums, das auf dem Gelände eines alten Bahnhofs errichtet wurde und sich kilometerlang über die überflüssig gewordenen Geleise erstreckt.

Der Besucher kann stundenlang durch den endlosen Raum gehen; Säle mit alten Meistern lösen leere Hallen für friedvolles Nachdenken ab.

Der Raum ist wie eine Symphonie choreografiert, jeder Besucher ist ein unverzichtbares Instrument im Orchester. Wir empfehlen, die gesamte Fläche zu durchqueren und zu beobachten, wie die Räume immer leerer werden und die Besucher immer erschöpfter, bis sie feststellen, dass es keinen Weg zurück gibt.

In Bezug auf die Beschreibung der fehlenden Arbeit: Es muss sich hier um einen Fehler im Text handeln, denn ein Rollstuhl ist kein Gemälde.



Ausstellung der Dresdner Gemälde in der Nationalgalerie, Modell zur Hängung und Aufstellung der Kunstwerke, 2. Corneliusaal, 1955
Exhibition of the Dresden paintings at Nationalgalerie, scale model for hanging and installation of the artworks, 2nd Cornelius hall, 1955 ©SMB-ZA, 9.-05481

A Compelling Experience

A compelling experience based on the premise of silence. Surrounded in everyday life by overwhelming visual and auditory stimuli, we offer meditation halls where our clients can observe and experience emptiness. Pioneers of a radical approach to time and space, we offer for the first time a passage through art and meditation, within the quarters of our new museum, built on the grounds of an old train station, and extending itself for kilometers along the now obsolete train tracks.

The visitor can walk for hours though the never-ending space, which alternates between rooms filled with old masters, and empty rooms suitable for peaceful contemplation.

The space is choreographed as a symphony, which considers the visitor as an essential instrument in the orchestra. We recommend traversing the whole space while walking, observing how the rooms become increasingly empty, and the visitors more and more exhausted, until they realize there is no way back.

Girl Standing

Prof. Dr. Matthias Wemhoff It was supposed to be a routine job. In 2010, a big excavation that was expected to take several years was begun in front of Berlin's Rotes Rathaus (Red Town Hall), right in the heart of the city. A new subway line was being built and, as you would expect, extensive excavations were necessary in preparation.

Michael Hofmann Our aim was actually to expose traces of the city of Berlin from the Middle Ages to 1945; to document them and then to recover any artifacts.

Matthias Wemhoff Cables and the other lines were laid first, and it was during this task, in January 2010, that the first object was found: a round bronze head.

Michael Hofmann To a certain extent we should be very indebted to the driver of the excavator, who found this first head sometime in January 2010; although, it was really hard to recognize, because it was heavily covered in a natural mortar. I can show you a photograph. I held it in my hand, and then I thought to myself: this isn't just some arts and crafts or a cheap object. It was a heavy bronze statue, and it was already clear to me that it was a work of fine art.

Matthias Wemhoff Then, in August 2010, the backhoe returned to clear the actual excavation site. Our usual procedure is that the backhoe removes the debris to the floor level of the basement. Much of Berlin was heavily hit and destroyed in World War II. This means that backfilled basements show up everywhere, because after the war everything was simply leveled. So, as soon as you go deep enough with a spade or pull up the sidewalk, you run into an old basement, full of backfill. You usually find a jumble of walls that have fallen on top of each other and sometimes iron materials and the supports are mixed in, so that there really is no other choice, but to dig it out.

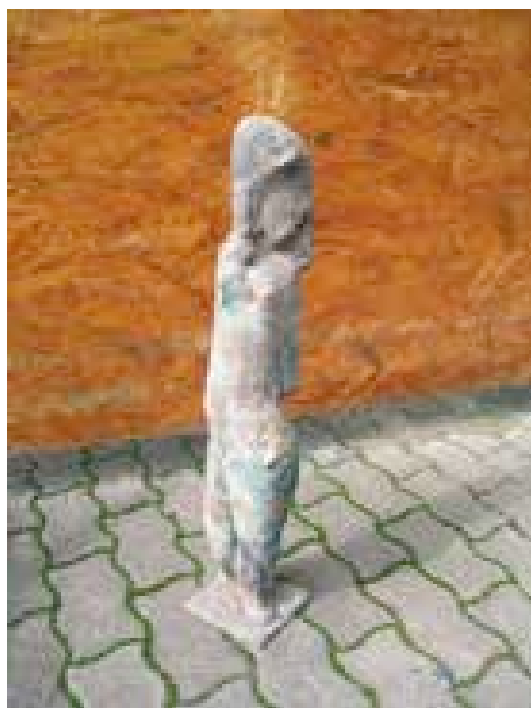
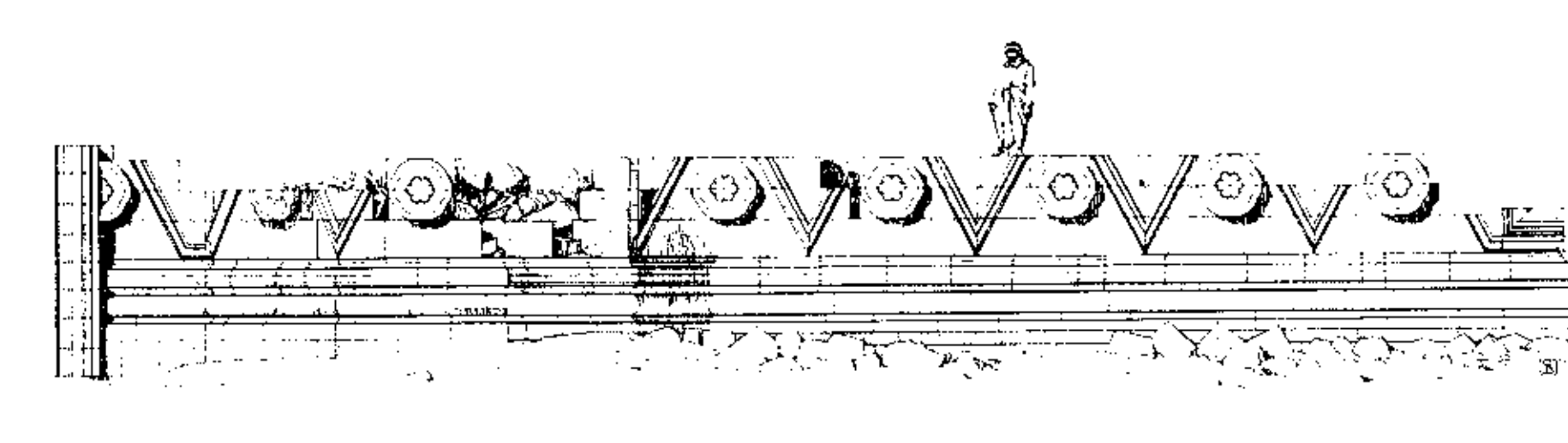
Michael Hofmann At that time, we still didn't know the whole story. It is really important to understand that it was not until 2011 that it became clear, little by little, that these were objects given up by German museums and confiscated as "Degenerate Art." They were supposed to be put up for sale.

Matthias Wemhoff Otto Baum's figure is something truly fascinating to behold. In the beginning ... it looked almost spooky – all black, with extremely thick deposits. The shape of the figure, the face, etc., can hardly be recognized even now. It was as if it was covered by a veil, and these deposits – these layers of corrosion – chipped away very quickly. A very beautiful green patina was revealed underneath.

Michael Hofmann It is really astonishing how fast lime has built up on these surfaces; within 60 to 70 years, when these pieces were lying in the building rubble.

Matthias Wemhoff Then, together with the restorers, we decided to remove the black residue in the places where it was loose, and where we could more or less already recognize that a patina had developed beneath it. The patina, the green, but also the outer coating, is now part of the sculpture.

Michael Hofmann Art is art, but in this case, I think history is even more important.



Otto Baum, *Stehendes Mädchen*, 1930 nach seinem Fund am Roten Rathaus / After being found at Rote Rathaus Berlin, 2010

Stehendes Mädchen

Prof. Dr. Matthias Wemhoff Es ist eigentlich eine Routinesache gewesen. Wir haben 2010 mit einer großen, mehrjährigen Grabung vor dem Berliner Rathaus, also vor dem Roten Rathaus, mitten im Herzen der Stadt, begonnen. Dort entsteht eine neue U-Bahn, und davor waren natürlich umfangreiche Ausgrabungen notwendig.

Michael Hofmann Unser Ziel war eigentlich, die Spuren der Stadt Berlin vom Mittelalter bis 1945 freizulegen, zu dokumentieren, und dann auch die Funde zu bergen.

Matthias Wemhoff Zunächst wurden die Kabel und die anderen Leitungen verlegt, und bei dieser Maßnahme, schon im Januar 2010, wurde ein erstes Objekt gefunden, ein runder Bronze-kopf.

Michael Hofmann Wir haben es in gewisser Weise sogar dem Baggerfahrer zu verdanken, denn der hat diesen ersten Kopf im Januar 2010 irgendwo entdeckt. Es war aber auch wirklich schwer zu erkennen, er war stark vermörtelt.

Ich kann Ihnen auch ein Foto zeigen. Ich hatte ihn in der Hand, und habe gleich gedacht, „das ist kein Kunstgewerbe, oder billige Kunst“. Es war eine schwere Bronzeplastik, und da war mir schon klar, dass es ein Kunstwerk ist.

Matthias Wemhoff Im August 2010 kam dann der Bagger, um die eigentliche Grabungsstelle frei zu räumen. Normalerweise gehen wir so

Monument without Plinth

A herculean, naked man kneels and bows forward with an unequivocal gesture of sorrow and defeat. His right hand holds a broken sword, while the left clenches a flag, pressed into his chest.

The bronze sculpture was erected on a wide plinth in front of the former Hamburger Bahnhof railway station in 1928, and memorializes with its inscription the fallen railway workers of the First World War.

The heroic sorrow portrayed is typical for war memorials erected after the First World War, which depict both the pain of defeat and national dignity.

After the Hamburger Bahnhof was renovated in the 1990s, the sculpture was moved to the storage of the Nationalgalerie, and in 2011 to the Zitadelle in Spandau, in preparation of an exhibition on the topic of political monuments in Berlin.

vor, dass wir praktisch bis auf die Sohle der Keller den Schutt herausnehmen. Berlin ist ja im Krieg extrem stark zerstört worden. Das heißt, überall findet man diese verfallenen Keller. Nach dem Krieg ist einfach nur planiert worden, und sobald man einen Spaten tief geht oder den Bürgersteig abnimmt, stößt man schon auf die alten, verfallenen Keller. Darin findet man wilde Mauern, übereinander gestürzt, und auch zum Teil noch Eisenmaterial und Träger. Da kommt man gar nicht anders klar, als das wirklich auszubaggern.

Michael Hofmann Wir kannten auch dann immer noch nicht die ganze Geschichte, die hinter dem Fund steckt. Es ist erst 2011 nach und nach klar geworden, dass das Stücke waren, die von deutschen Museen abgegeben, als „Entartete Kunst“ eingezogen wurden. Sie waren für den Verkauf vorgesehen.

Matthias Wemhoff Die Figur von Otto Baum ist etwas völlig Faszinierendes, wenn man sie sich anschaut. Sie sah am Anfang fast gespenstisch aus, ganz schwarz, mit dicken, dicken Auflagerungen. Die Gestalt der Figur, das Gesicht – das ist heute noch kaum zu erkennen. Das war wie von einem Schleier überzogen, und ganz schnell platzten die Auflagerungen, diese Korrosionsschichten, ab und darunter kam eine sehr schöne grüne Patina zum Tragen.

Michael Hofmann Das ist wirklich erstaunlich, wie sich innerhalb von 60, 70 Jahren, solange die Stücke also im Bauschutt lagen, der Kalk an diese Oberflächen gesetzt hat.

Matthias Wemhoff Wir haben uns dann zusammen mit den Restauratoren dafür entschieden, das Schwarze an den Stellen abzunehmen, an denen es lose war, und wo man sozusagen schon erkannte, dass sich darunter eine Patina herausgebildet hat. Die Patina, das Grün, aber auch das Auflagern, das ist nun das, was zur Skulptur dazugehört.

Michael Hofmann Die Kunst ist die Kunst, aber hier ist ja die Geschichte sogar noch das Bedeutendere denke ich.

Matthias Wemhoff Es ist Zufall, dass genau diese Gruppe überlebt hat, aber nicht nur. Als Archäologe würde ich sagen, es ist erst mal eine Frage des Materials. Es ist genau das, was immer die großen Katastrophen überlebt. Von Anfang an – es sind nur die nicht brennbaren Materialien. Wir haben auch jede Menge Asche gefunden. Die ganzen Gemälde, die da zu Hunderten gewesen sein müssen; Papier und Graphiken, die sind weg, die Holzskulpturen sind weg. Was übrig bleibt, ist Stein, Keramik und Metall.



Emil Cauer d.J., Kriegerdenkmal für die gefallenen Eisenbahner des Ersten Weltkrieges
War Memorial for the Fallen Railroad Workers of the First World War, 1918
Hamburger Bahnhof, Berlin, 1984



Ausstellung *Entartete Kunst*, München 1937, beschlagnahmte Werke aus der Nationalgalerie Berlin, darunter Exhibition *Entartete Kunst* (Degenerate Art), Munich 1937, confiscated works from the Nationalgalerie Berlin
Wassily Kandinsky *Zweierlei Rot*, Emil Nolde *Masken*, Lyonel Feininger *Telltau*, Otto Baum *Stehendes Mädchen*
© SMB-ZA, V-Sachthematische Sammlung-Entartete Kunst-Nr. 58



Willi Baumeister, *Der Rächer (Übermalung)*, 1941
©BY-NC-SA, Privatbesitz / Private collection

Absender: ich

Zur Zeit der Ausstellung *Entartete Kunst* – wo vier Arbeiten von Willi Baumeister gezeigt wurden – und der *Großen Deutschen Kunstausstellung*, besuchte Baumeister letztere Ausstellung und kaufte einen Katalog. Gegen Ende des Jahres 1939 oder Anfang des Jahres 1940 begann er, Reproduktionen aus der Publikation für Collagen zu verwenden, die er auf Postkarten klebte und an Freunde verschickte. Diese „korrigierten“ Werke von Adolf Ziegler und Arno Breker waren eine Art dialektische Auseinandersetzung mit der offiziell anerkannten Kunst des Nationalsozialismus.

Sender: I

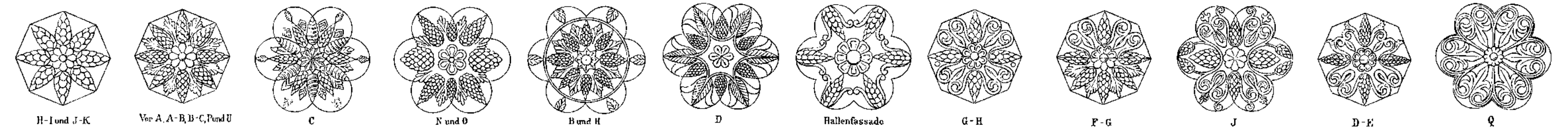
At the time of the *Entartete Kunst* exhibition – where Willi Baumeister had four works on display – and the *Grosse Deutsche Kunstausstellung*, the artist visited the latter exhibition and bought a catalog. Sometime late in 1939 or early in 1940 he began using reproductions from the publication to create collages that he pasted onto postcards and sent to friends. These "corrections" made to works by Adolf Ziegler and Arno Breker were another form of Baumeister's dialectical engagement with officially sanctioned National Socialist art.

Monument ohne Sockel

Ein herkulesartiger, nackter Mann kniet nieder und verbeugt sich in einer unmissverständlichen Geste von Trauer und Niederlage. In der rechten Hand hält er ein zerbrochenes Schwert, mit der Linken presst er eine Flagge an seine Brust.

Die Bronzeskulptur wurde 1928 vor dem Hamburger Bahnhof auf einem großen Sockel aufgestellt. Sie erinnert an die Eisenbahner, die im Ersten Weltkrieg gefallen sind. Die heroische Trauer ist typisch für Kriegerdenkmäler, die nach dem Ersten Weltkrieg errichtet wurden: die schmerzliche Niederlage in Verbindung mit nationalem Stolz.

Als der Hamburger Bahnhof in den 1990er-Jahren renoviert wurde, wurde die Skulptur in die Depots der Nationalgalerie gebracht und 2011 in die Zitadelle in Spandau, für die Vorbereitung einer Ausstellung über politische Denkmäler in Berlin.



Carl Spitzweg, *Der arme Poet* / *The Poor Poet*, 1839
©bpk / Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

Greetings from Majorca

In 2006 Berlin's Schloss Charlottenburg received a letter from a hobby painter named A. Kühnel, who was living at the time in Majorca. In the letter, A. writes that he or she learned of the theft of the *The Poor Poet* painting seventeen years prior, became immediately fascinated by the painting, and made a version that has ended up being twice as large as the original.

In the letter, the hobby painter offers to recreate Spitzweg's painting in its original size to add to the museum's collection. He or she included a color reproduction of the already made painting.

Although the included example was poorly painted, efforts have been made recently to contact A. Kühnel, however to no avail.



© SMB-ZA

Mit freundlichem Gruß aus Mallorca

Im Jahr 2006 erreichte ein Brief des Hobbymalers A. Kühnel, der zu dieser Zeit auf Mallorca lebte, das Berliner Schloss Charlottenburg.

In seinem Brief schreibt A., dass er oder sie vom Diebstahl des Gemäldes *Der arme Poet* siebzehn Jahre zuvor erfahren hätte, von dem Bild sofort fasziniert gewesen wäre und eine doppelt so große Version gemalt habe.

Der Hobbymaler oder die Hobbymalerin bot in dem Brief an, Spitzwegs Werk in Originalgröße für die Sammlung des Museums nachzumalen. Er oder sie schickte auch eine Farbproduktion des bereits angefertigten Gemäldes mit.

Obwohl das beigelegte Beispiel schlecht gemalt war, gab es in letzter Zeit einige Versuche, A. Kühnel zu kontaktieren, jedoch ohne Erfolg.



© SMB-ZA

There is a Criminal Touch to Art

In 1976, performance artist Ulay stole the famous painting *The Poor Poet* by Carl Spitzweg from the Neue Nationalgalerie, as an artistic gesture that he divided into fourteen sequences. After completing the action, Ulay made a telephone call to the director of the museum at the time, Dieter Honisch, informing him that the painting could be picked up. In the meantime, Ulay hung Spitzweg's painting in the living room of a family house in Kreuzberg. The action was documented in a black and white film titled *Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst* (There is a Criminal Touch to Art).

Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst

Im Jahre 1976 stahl der Performancekünstler Ulay das berühmte Bild *Der arme Poet* aus der Neuen Nationalgalerie, in einer künstlerischen Aktion in vierzehn Sequenzen. Nach der Aktion rief Ulay den damaligen Museumsdirektor Dieter Honisch an und informierte ihn, dass das Gemälde wieder abgeholt werden könne. In der Zwischenzeit hing Ulay Spitzwegs Gemälde im Wohnzimmer einer Familie in Kreuzberg auf. Die Aktion wurde in einem Schwarz-Weiß-Film mit dem Titel *Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst* dokumentiert.

The Poor Poet

René Allonge *The Poor Poet* means something to every child. There are many reproductions available for purchase that can be hung up at home. Consequently, the motif really has something.

Dr. Petra Winter In the 1930s the painting suffered some damage. I think it was a painter's apprentice, who wanted to find out how strongly oil burns – I don't know exactly any more – in any case, he held either a lighter or probably a match up against the painting ... at the museum, if you can imagine that. And the painting suffered considerable fire damage. A police report and a lawsuit followed. It caused a lot of commotion in the press and then the painting was restored. However, I find this painting seems to have a bit of a double irony of history attached to it. First, it survived this damage and was restored. And then in the late 1980s, it was stolen, and now it's no longer here.

René Allonge I myself have never seen the scene of the crime, because that was before my time – with the Berlin police, as well. In this respect only the material in the file is available to me, the crime scene photos. I could see the exhibition rooms at Charlottenburg Palace, arranged in a tasteful setting. The paintings were positioned and hung well, so that they could be suitably viewed ... and then the sad realization came that only the cut painting wires remained where the painting had previously been secured.

Petra Winter For this reason, I can only reconstruct what happened from witness statements. I don't have the information from the files, but instead from a colleague, who was a guard in the building at the time; although I don't think he was at the site that day. But the story was retold, of course, so in this respect a contemporary witness is the historian's worst enemy ... nevertheless, I will gladly repeat the story. One of the thieves seems to have been disguised as a disabled visitor in a wheelchair, seated when they entered the room. They simply cut the paintings off the wall. Then they hopped out the window, so to speak, and sped through the park. The Orangery at Charlottenburg Palace is level with the ground, with large windows onto the park ... they went right across the park, over the wall, and it was already too late when the police got there.

René Allonge It created such a strange atmosphere. The wheelchair was left behind, which had basically been "abused" for this crime. And naturally, it was combined with a taunt, because in handwriting on the wheelchair "null Problemo" was written. That became a kind of catchword for this entire case. There are quite a few crime scenes, even in spectacular crimes, where the perpetrators were happy to leave their mark. Things like that have always occurred. To this day, whether or not this text was intended to be specifically addressed to the investigators hasn't been proven one way or the other. We can only speculate about it.

Petra Winter Somehow I find this all rather peculiar. This painting just seems to attract trouble.

René Allonge As I already said, from time to time references to the whereabouts of the stolen works of art do crop up. Of course we pursue these with great intensity, but unfortunately without any success so far. I can say, however, that this doesn't frustrate us – it's part of our business. There is currently nothing seriously new in this case, or to put it another way, we don't have a promising trail to follow at the moment.

Der arme Poet

René Allonge Jedes Kind weiß mit dem *armen Poeten* etwas anzufangen. Es gibt viele Reproduktionen, die man erwerben kann, die man sich zu Hause aufhängen kann. Das Motiv hat also das gewisse Etwas.

Dr. Petra Winter Es war in den 1930er-Jahren, als das Gemälde einen Schaden erlitt, der wahrscheinlich vermeidbar gewesen wäre. Ich glaube, es war ein Malerlehrling, der nur feststellen wollte, wie stark Öl brennt oder so ähnlich... Jedenfalls hat er ein Feuerzeug, oder wahrscheinlich ein Streichholz, an das Bild gehalten – im Museum, das muss man sich vorstellen! Und das Bild hat einen ziemlichen Brandschaden erlitten. Später gab es auch eine Anzeige und ein Verfahren. Es war groß in der Presse und das Bild wurde restauriert. Aber bei diesem Bild, ist es meiner Meinung nach wie doppelte Ironie der Geschichte: Diesen Schaden hat es überstanden und dann fiel es in den späten 1980er-Jahren einem Diebstahl zum Opfer und ist heute gar nicht mehr da.

René Allonge Also, ich selbst habe diesen Tatort ja nie gesehen, weil das vor meiner Zeit bei der Berliner Polizei war, so lange liegt das schon zurück. Insofern liegt mir nur das Aktenmaterial vor, die Tatortfotos. Ich habe dort gesehen, dass es Ausstellungsräume im Schloss Charlottenburg waren, gediegene Atmosphäre, ein Schloss eben. Die Bilder gut situiert angebracht, also schön zu sehen... Und dann danach der traurige Anblick, als man nur noch die zerschnittenen Gemäldesicherungen hat sehen können.

Petra Winter Ich kann nur aus Zeugenaussagen schöpfen. Ich habe das nicht aus den Akten, sondern von einem Kollegen, der seinerzeit Aufseher in dem Haus war, aber ich glaube, er war an dem Tag nicht vor Ort. Aber die Geschichte wurde natürlich weitergetragen. Der Zeitzeuge ist der schlimmste Feind des Historikers, dennoch gebe ich die Geschichte gerne wieder: Die Diebe haben sich wohl als Rollstuhlfahrer getarnt, sie kamen im Sitzen hereingefahren, haben die Bilder einfach von der Wand geschnitten und sind durchs Fenster und dann durch den Park getümt. Die Orangerie des Schlosses Charlottenburg ist ja ebenerdig, mit großen Fenstern zum Park... Sie sind quer durch den Park und über die Mauer. Und als die Polizei da war, war es schon zu spät.

René Allonge Zurück blieb dieser Rollstuhl, der für die Tat ja „missbraucht“ worden war. Das muss eine spezielle Atmosphäre gewesen sein, natürlich auch mit leichtem Schmunzeln verbunden, denn auf dem Rollstuhl stand der Schriftzug „null Problemo“.Das war so ein Stichwort für den ganzen Fall. Es gibt öfter Szenen, wo Täter bei spektakulären Taten gerne ihre Handschrift hinterlassen. So etwas gab es schon immer, es ist nicht die Regel, kommt aber bisweilen vor. Ob hier ganz gezielt dieser Schriftzug als Hinweis für die Ermittler gedacht war, hat sich uns bis heute nicht erschlossen. Darüber kann man eigentlich nur spekulieren.

Petra Winter Ich finde das ziemlich skurril, dieses Bild scheint so eine Anziehungskraft zu haben.

René Allonge Es kommt immer wieder einmal vor, dass es Hinweise auf den Verbleib der gestohlenen Kunstwerke gibt. Denen gehen wir dann natürlich mit aller Vehemenz nach, bis heute leider erfolglos. Aber das frustriert uns nicht, das gehört zu unserem Geschäft. Gravierende Neuigkeiten gibt es in diesem Fall nicht, wir haben also im Moment keine heiße Spur.



— Seite 1

Der Rollstuhl war so unverhältnismäßig groß, dass er manchmal fast wie ein Zimmer war – besser gesagt eine Kammer. Er erinnerte an eine Mansarde, ähnlich jener, die Carl Spitzweg in seinem berühmten Gemälde *Der arme Poet* porträtiert hat; berühmt unter anderem, weil es – kurz gesagt – das unter den Deutschen beliebteste Bild nach der *Mona Lisa* ist.

In der 46 x 35 Zentimeter großen Malerei sieht man einen Dichter, der zitternd vor Kälte in seinem Bett liegt, mit einem aufgespannten Regenschirm, der ihn vor dem von der Decke tropfenden Wasser schützt. Der Literat hat sich von den widrigen Umständen nicht entmutigen lassen, und wenn man genau hinsieht, kann man erkennen, dass der Mann eine Feder zwischen seine Zähne geklemmt hat und weiter an einem Hexameter arbeitet, dessen Versmaß an der Wand über dem Bett eingeritzt zu sein scheint. (Obwohl es Leute gibt, die behaupten, dass das alles anders sei und dass er in Wirklichkeit eine Feder zwischen seinen Fingern zerdrücke, was sein Elend noch zusätzlich bekräftigen würde.) Um gegen die Kälte anzukämpfen, hat der armselige – oder ideenarme – Poet seine Schlafmütze aufgesetzt und seine Jacke angezogen, und hat sich unter seine alten Decken gelegt. Auf seine Weise ist er ein Held. Es könnte sich aber auch um einen einfachen Mann handeln, der durch Hunger verückt geworden ist, oder um einen schlechten Lyriker – einen menschlichen Floh in gewisser Weise

–, der nichts anderes verdient hat, als in seiner schmutzigen Dachkammer zu erfrieren. *Der arme Poet* misst 46 x 35 Zentimeter und ist deshalb leicht zu stehlen. Aufgrund seiner Größe und des beschämenden Themas, das es aufgreift, hätte das Bild auch *Der Floh* heißen können. Es ist ein rätselhaftes Bild, weil es bis heute Generationen von Betrachtern bewegt. Nun gut, *Der arme Poet* ist nicht nur einfach zu stehlen, sondern auch das meistgestohlene Bild in der Geschichte. 1989 stahl es beispielsweise ein Dieb, der mit einem Rollstuhl ins Museum gekommen war. Die exakte Reproduktion des Rollstuhls, den der Dieb benutzte, betrachten Sie gerade. Der Gauner – möglicherweise ein Liebhaber des Bildes oder des Flohs, wer weiß das schon – machte sich die Möglichkeiten, die die Monumentalität des Rollstuhls bot, zu Nutze, um die Beute zu verstecken und das Museum durch den Haupteingang zu verlassen.

Heute scheint der Rollstuhl – ohne das Bild – eine ähnliche Betroffenheit in uns zu bewirken, wie *Der arme Poet* es immer konnte. Offensichtlich wurde er hier platziert, um uns von gewissen Begierden abzulenken: Damit wir erwägen, den Rollstuhl zu stehlen anstatt den Spitzweg, woran scheinbar alle denken, sogar wenn – wie in diesem Fall – das Bild glücklicherweise gar nicht da ist.

Enrique Vila-Matas, 2014

— page 1

That wheelchair was so enormous that at times it seemed like a room, or rather, a garret. It called to mind a small attic, like the one depicted by the painter Carl Spitzweg in his famous canvas *The Poor Poet*; famous, among other things, for being the German people's favorite painting after the *Mona Lisa*.

This painting, which measures 46 by 35 centimeters, shows a poet lying in bed and trembling with cold, an open umbrella protecting him from the water leaking through the roof. Despite all the adversities he has had to face, this man of letters does not seem to have totally lost heart, and if you look closely at what is happening in the work, you might notice that the man has a quill pen gripped between his teeth and that he is continuing to work on a hexameter, the stresses of which are marked on the wall above his bed (though there are some who say this is not entirely the case and that in fact he is crushing a flea between his fingers, confirming the poverty in which he lives).

To keep the cold at bay, the poor poet has wrapped himself up in his nightcap, his jacket, and his old blankets. In his own way, he is a hero. Though he could also be a simple man driven mad by hunger, or a small-time lyrist – in a certain sense, a human flea – who in fact deserves nothing other than to freeze in his filthy garret.

The dimensions of *The Poor Poet* are 46 x 35cm, making it an easy painting to steal. Due to its size and also its theme, which tugs at our heartstrings, it could also have been entitled *The Flea*.

Enrique Vila-Matas, 2014



WERKLISTE / LIST OF WORKS		IMPRESSUM / COLOPHON		
2	Persischer Teppichhändler auf der Straße, 1888 Persian Carpet Seller on the Street, 1888 Osmân Hamdi Bey Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie 1888 Ankauf vom Künstler durch den Staat, im gleichen Jahr an die Nationalgalerie übereignet Acquired from the artist by the state in 1888 and assigned to the Nationalgalerie in the same year	13 Der Rächer (Übermalung), 1941 The Avenger (Overpainting), 1941 Mann mit Spitzbart, 1941 Man with a Pointed Beard, 1941 Mann mit Spitzbart II, 1941 Man with a Pointed Beard II, 1941 Portrait mit Hut, 1955 Portrait with Hat, 1955 Willi Baumeister Privatsammlung / Private collection	TEXTE VON / TEXTS BY Mariana Castillo Deball: Künstlerin / Artist Enrique Vila-Matas: Schriftsteller / Writer Inka Bertz: Leiterin Sammlungen, Kuratorin für Kunst / Head of Collections, Curator of Art, Jüdisches Museum Berlin	
3	null Problemo, 2014 Mariana Castillo Deball	14 Stehendes Mädchen, 1930 Girl Standing, 1930 Otto Baum Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland 1931 Geschenk des Verlags Hermann Reckendorf, Berlin an die Nationalgalerie; 1937 beschlagnahmt und nach München verbracht (Verzeichnis Nr. 16241), bis 1938 auf den Ausstellungen <i>Entartete Kunst</i> gezeigt, 2010 beim Skulpturenfund in Berlin wiederentdeckt Donated to the Nationalgalerie by the publishers Hermann Reckendorf, Berlin in 1931; confiscated and taken to Munich (catalogue no. 16241) in 1937, displayed in the <i>Degenerate Art Exhibition</i> until 1938, 2010 rediscovered in the “Berlin Sculpture Find”	INTERVIEWS MIT / INTERVIEWS WITH René Allonge: Kriminalhauptkommissar / Detective chief superintendent, Landeskriminalamt, Berlin Prof. Dr. Edhem Eldem: Institut für Geschichte / Department of History at Boğaziçi University, Istanbul Joachim Gerschler: Restaurator / Restorer, Alexandra Restaurierungen, Berlin Dr. Alfred Gottwaldt: Abteilungsleiter Schienenverkehr, Oberkustos / Department Head of Rail Transport, chief curator, Deutsches Technikmuseum Berlin Michael Hofmann: Archäologe / Archaeologist Gruppe Gartendenkmalpflege und Archäologie, Landesdenkmalamt Berlin Carolín Pilgermann: Archivarin / Archivist, Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv Dietmar Ruppert: Depotleitung, Abteilung Technik / Storage management, technology department, Deutsches Technikmuseum Berlin Barbara Splett: Architektin / Architect, Alexandra Restaurierungen, Berlin Prof. Dr. Matthias Wemhoff: Direktor / Director Museum für Vor- und Frühgeschichte, Staatliche Museen zu Berlin und / and Landesarchäologe des Bundeslandes Berlin / state archaeologist of Berlin Dr. Petra Winter: Stellvertretende Leiterin des Zentralarchivs und wissenschaftliche Mitarbeiterin für Provenienzforschung / Deputy director of the Zentralarchiv and research associate for provenance research, Staatliche Museen zu Berlin	
4	Mschatta-Fassade, 2014 Mariana Castillo Deball			
6	Totenmaske Max Liebermann, 1935 Death mask Max Liebermann, 1935 Arno Breker Jüdisches Museum Berlin 1954 Ankauf aus Mitteln der Deutschen Klassenlotterie Berlin (Berliner Zahlenlotterie) für die Galerie des 20. Jahrhunderts; 1980 aus dem Inventar der Nationalgalerie gestrichen und vom Land Berlin dem Berlin Museum, Jüdische Abteilung übereignet; laut Aussage des Künstlers bis 1945 Atelier Breker, Berlin Acquired for the Galerie des 20. Jahrhunderts (Gallery of the Twentieth Century) with funds from the German Class Lottery in 1954; removed from the collection of the Nationalgalerie in 1980 and re-assigned by the Berlin State Government to the Berlin Museum, Jewish Department; according to the artist in Breker’s studio, Berlin, until 1945	15 Fragmente der Skulpturen im Außenbereich, o. J.* Fragments from the Outdoor Sculptures, n.d.* Weiblicher Torso mit einem Ährenbund im rechten Arm / Female Torso Holding a Bundle of Grain Ears in Her Left Arm Kopf, Weiblich / Female Head Wanderstock / Walking Stick Weiblicher Torso mit Kopf / Female Torso Faust mit Resten eines Stocks / Fist with Remains of a Walking Stick Künstler unbekannt / Unknown Artist Stiftung Deutsches Technikmuseum Berlin	Herausgeber / Editor: Mariana Castillo Deball Produktion / Production editors: Ana Ara, Greta Hoheisel, Melanie Roumiguière Übersetzung / Translation: Sue Brownbridge (Spanisch–Englisch / Spanish–English), Julia Stoff (Englisch–Deutsch und Spanisch–Deutsch / English–German and Spanish–German), Wendy Wallis (Deutsch–Englisch / German–English) Korrektur / Proofreading: Melissa Ratliff, Julia Stoff Grafische Gestaltung / Design: Mariana Castillo Deball Druck / Print: Zakład Poligraficzny, Poznań, Poland Auflage / Edition: 30.000	
7	Ayaminsky, 2014 Mariana Castillo Deball	16 Vitrinen-Unterteile, o. J.* Display Cabinet Bases, n.d.* Stiftung Deutsches Technikmuseum Berlin 17 Bettungsversuche 120, o. J.* Track-Bedding Attempts 120, n.d.* Stiftung Deutsches Technikmuseum Berlin 18 Bahnsteigbank, zweiseitig, etwa 1885* Platform Bench, Two Sided, circa 1885* Stiftung Deutsches Technikmuseum Berlin 19 Fahrplanständer, o. J.* Train Timetable Stand, n.d.* Stiftung Deutsches Technikmuseum Berlin Fahrkartensammlung (Faksimile)* Ticket Collection (facsimile)* Stiftung Deutsches Technikmuseum Berlin		
8	Kniende (Fragment), 1911 Kneeling Woman (Fragment), 1911 Wilhelm Lehmbruck Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie 1919/1920 Ankauf von der Witwe des Künstlers; 1945 kriegszerstört Acquired from the artist’s widow in 1919/1920; destroyed in the war in 1945			
9	Feuerbüchse einer Lok nach Kesselexplosion, um 1910* Steam Locomotive Firebox After a Boiler Explosion, circa 1910* Stiftung Deutsches Technikmuseum Berlin	20 Ornamente, 2014 Mariana Castillo Deball 21 Putto, knieend mit Speichenrad, o. J.* Kneeling Cherub With Spoke Wheel, n.d.* Weibliche Figur ohne Torso, mit Putto an einem Boot lehrend mit einem Fisch im Arm, o. J.* Female Figure Without a Torso, With a Cherub Leaning Against a Boat Holding a Fish, n.d.* Weibliche Figur ohne Torso, mit Putto an einem Früchtekorb lehrend, o. J.* Female Figure Without a Torso, With a Cherub Leaning Against a Fruit Basket, n.d.* Künstler unbekannt Stiftung Deutsches Technikmuseum Berlin		
10	Fahrplanständer, o. J.* Train Timetable Stand, n.d.* Stiftung Deutsches Technikmuseum Berlin			
<i>Pinnwand, 2014</i> Mariana Castillo Deball		22 Kriegerdenkmal für die gefallenen Eisenbahner des Ersten Weltkrieges, 1918 War Memorial for the Fallen Railroad Workers of the First World War, 1918 Emil Cauer d.J. 1928 vor dem Verkehrs- und Baumuseum aufgestellt; Anfang der 1990er Jahre im Zuge des Umbaus des Gebäudes zum Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin entfernt Erected in front of the Museum of Transport and Construction in 1928; removed at the beginning of the 1990s during the conversion of the building into the Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart (Museum of Contemporary Art) – Berlin *Ehemaliger Bestand aus dem Verkehrs- und Baumuseum (im Gebäude des heutigen Hamburger Bahnhofs – Museum für Gegenwart – Berlin) *Formerly the property of the Museum of Transport and Construction (in the building of the present-day Hamburger Bahnhof – Museum of Contemporary Art – Berlin)		
11 Tenderradsatz, bei einem Unfall verbogen, o. J.* Pair of Tender Wheels, Twisted in an Accident, n.d.* Stiftung Deutsches Technikmuseum Berlin				
12	Selbstbildnis, 1935 Self-portrait, 1935 Karl Hofer Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie 1935 im Tausch erworben vom Künstler; ausgestellt in der Neuen Abteilung der Nationalgalerie im Kronprinzenpalais bis zur Schließung 1936; 1937 als "entartet" beschlagnahmt (Verzeichnis Nr. 12095), 1939 bei Fischer in Luzern versteigert; 1939 in Privatbesitz, Cincinnati (USA) 2014 Vermächtnis im Andenken an Paul E. Geier und Gabriele B. Geier Acquired from the artist as an exchange in 1935; exhibited as part of the Nationalgalerie’s first contemporary art collection in the Kronprinzenpalais until its closure in 1936; 1937 confiscated as “degenerate” (catalogue no. 12095), 1939 auctioned by Fischer in Lucerne; 1939 private collection, Cincinnati (USA) 2014 bequeathed in memory of Paul E. Geier and Gabriele B. Geier	23 Selbstbildnis vor der Staffelei, 1937 (Reproduktion) Self-portrait in Front of the Easel, 1937 (Reproduction) Karl Hofer Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie Zweite Version des beschlagnahmten Selbstbildnisses von 1935; 1974 Geschenk der Deutschen Klassenlotterie Berlin Second version of the confiscated self-portrait from 1935; donated in 1974 by the German Class Lottery Berlin	Abbildungen / Illustrations: © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie © Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv © Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst © bpk / Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie © Landesarchiv Berlin © LKA Berlin © Stiftung Deutsches Technikmuseum Berlin © Osmân Hamdi Bey Photographic Archive, Archaeological Museum Istanbul © Stefan Koppelkamm, www.kkmm.de BY-NC-SA Abbildungen Kopfzeilen / Heading illustrations: S. / pp. 1, 12, 13: „Mschetta. Quaderplan der Thorfront vor dem Abbruch“, gezeichnet von Bruno Schulz, 1903 / Plans of the gate before the dismantling, drawn by Bruno Schulz, 1903 © SMB-ZA, I-IM 7 Veröffentlicht in / Published in: <i>Mschatta. Bericht über die Aufnahme der Ruine. Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen</i> , 1904 S. / pp. 2–3: © Mariana Castillo Deball; SMB, Nationalgalerie, Foto: Thomas Bruns S. / p. 4: „Teil der westlichen Hälfte von Mschatta“, gezeichnet von Gottfried Schumacher vor Ort, 1902 / “Part of the western half of Mshatta”, drawn by Gottfried Schumacher on site, 1902 © SMB-ZA, I-IM 6 S. / p. 5: Mschatta-Fassade am Fundort im Ost-Jordanland, 1902 / Mshatta façade at its original site in East Jordan Valley, 1902 © SMB-ZA, 2.11.-7917 S. / pp. 6–7: Aufriss der Mschatta-Fassade / Vertical plan of the Mshatta © SMB, Museum für Islamische Kunst Veröffentlicht in / Published in: Brünnow, Rudolf Ernst und / and Domaszewski, Alfred von, <i>Die Provincia Arabia</i> , Strasbourg, Trübner, 1904 S. / pp. 8–9: Fotografien der Mschatta-Fassade / Photographs of the Mshatta façade © SMB, Museum für Islamische Kunst Veröffentlicht in / Published in: Creswell,	
Keppel A. C., <i>Early Muslim Architecture</i> , Oxford, The Clarendon Press, 1932–1940 S. / pp. 10–11: © Mariana Castillo Deball S. / pp. 14–15: Mschatta, Füllung der Rosetten / Mshatta, Rosette Ornaments		Wir danken allen Inhabern von Bildnutzungsrechten für die freundliche Genehmigung der Veröffentlichung. Sollte trotz intensiver Recherche ein Rechteinhaber nicht berücksichtigt worden sein, so bitten wir Sie info@ixiptla.org zu kontaktieren / We thank all copyright owners for their kind permission to reproduce their material. Should, despite our intensive research any person entitled to rights have been overlooked, please contact info@ixiptla.org		
IXIPTLA, Herbst / Fall 2014, Vol. II Journal on Art and Anthropology www.ixiptla.org info@ixiptla.org		Zwei Mal jährlich publiziert von Published twice yearly by		
BOM DIA BOA TARDE BOA NOITE				
Rosa-Luxemburg-Straße 17 10178 Berlin Germany www.bomdiabooks.de		ISBN 978-3-943514-33-9		
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind über http://dnb.d-nb.de abrufbar The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at http://dnb.d-nb.de		Alle Rechte vorbehalten. Abdruck (auch auszugsweise) nur nach ausdrücklicher Genehmigung durch die Herausgeber All rights reserved. Reprint (of parts) only with permission by the editors.		
© 2014 Mariana Castillo Deball, die Autoren und BOM DIA BOA TARDE BOA NOITE © 2014 Mariana Castillo Deball, the authors, and BOM DIA BOA TARDE BOA NOITE		Printed in the EU		
AUDIOGUIDE		Realisation und Sound Design: Norbert Lang Produktion / Production: Greta Hoheisel Sprecher / Speakers: Matthew Burton, Axel Hartwig, Jürgen Holtz, Norbert Lang, Mariel Jana Supka		
Studio Castillo Deball Ana Ara, Ayami Awazuhara, Ingrid Buchwald, Valentina Jager, Anna Szaflarski		Danksagung / Acknowledgment: Julían Castillo, Adriana Deball, Lutz Driever, Dario Gamboni, Diane Gaither Deball, Dr. Julia Gonnella, Isadora Hastings, Sarah Herbst, José Kuri, Wilma Lukatsch, Mónica Manzutto, Damián Ortega, Manuel Raeder, Jörg Schmalfuß, Barbara Schäche, Lisa Tietze, Verein der Freunde der Nationalgalerie, Prof. Dr. Stefan Weber, Barbara Wien		
Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung / This publication is published on the occasion of the exhibition		Mariana Castillo Deball <i>Parergon</i>		
Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart – Berlin Staatliche Museen zu Berlin 20.09.2014 – 01.03.2015		PARERAGON		