Schloss Charlottenburg: Zwei Objekte mit kolonialen Bezügen

In diesem Beitrag stehen zwei Werke im Fokus, die an die kolonialen Ambitionen von Kurfürst Friedrich Wilhelm (1620-1688) erinnern und heute vor und im Schloss Charlottenburg zu finden sind. Ausgehend vom Reiterstandbild des Kurfürsten vor dem Schloss, das ihn zu Pferde mit in Ketten gelegten Darstellungen von Menschen zu seinen Füßen zeigt, wird die Beteiligung der Brandenburgisch-Afrikanischen Compagnie (BAC) am Versklavungshandel thematisiert. Über den Beitrag von Johann Moritz von Nassau-Siegen (1604-1679) zur Gründungsidee der BAC wird die komplexe Geschichte einer Tapisserie mit Motiven aus Brasilien besprochen, die durch Profite aus der Versklavungsökonomie finanziert wurde. Heute hängt im Schloss Charlottenburg an Stelle dieser Tapisserie die sogenannte „Großmogulfolge", die unter anderem auch versklavte Menschen abbildet. Sie wirft Fragen zum Umgang mit Darstellungen von Versklavung und zu höfischen Fantasie-Kompositionen mit Motiven aus Asien, Afrika und Amerika auf.

Das Bild von Unterwerfung und Versklavung am Sockel des Reiterstandbildes

Vor dem Schloss Charlottenburg fällt der Blick als erstes auf das Reiterstandbild von Kurfürst Friedrich Wilhelm, einem der Initiatoren der kolonialen Expansion Brandenburgs im 17. Jahrhundert (Abb. 1).[1] Es wurde erst 1951 im sogenannten Ehrenhof von Schloss Charlottenburg aufgestellt. Ursprünglich stand das Reiterdenkmal vor dem Berliner Schloss. Vor der Bombardierung Berlins im Zweiten Weltkrieg wurde es per Schiff nach Ketzin gebracht. Die Rückführung nach Berlin überstand das Skulpturenensemble unbeschadet, obwohl es auf seinem Weg in die Stadt zwischenzeitlich im Tegeler See versank.

In Auftrag gegeben wurde das Reiterstandbild Friedrich Wilhelms von seinem Sohn und Nachfolger Kurfürst Friedrich III., später König Friedrich I. in Preußen (1657-1713). Es sollte u.a. Größe und Bedeutung der Herrschaft seines Vaters Ausdruck verleihen.[2] Unter der Regentschaft des Kurfürsten wurde 1682 die BAC gegründet, ein Prestigeprojekt, mit dem er zu anderen europäischen Mächten aufschließen wollte. Die BAC baute in wenigen Jahren mehrere Festungen an der westafrikanischen Küste, darunter auch das nach dem Kurfürsten benannte Großfriedrichsburg. In welchem Umfang sich die brandenburgische Handelsgesellschaft am Versklavungshandel beteiligte, ist nicht abschließend geklärt. Die Angaben in der Forschung variieren von 17.000 bis zu 30.000 verschleppten Menschen durch die BAC.[3]

Die überseeische Expansion zielte von Anfang an auf den Profit aus dem Menschenhandel ab. Das verdeutlicht eine bereits 1681 geprägte Münze (Abb. 2). Auf ihr wird verkündet: „Im Jahr 1681 hat die Schifffahrt zu den Küsten Guineas glücklich begonnen".[4] Es sind außerdem eine kniende Person mit Sklavenband um den Hals und ein Dreimaster auf der Münze dargestellt. Die versklavte Person hält ein Tablett in den Händen, auf dem Elfenbeinzähne liegen. Sie bietet sich und das Elfenbein an, – ein

ORT

HEUTE
Schloss Charlottenburg – Altes Schloss, Spandauer Damm 10-22, 14059 Berlin

[1] Zur ausführlichen kunsthistorischen Einschätzung des Reiterstandbilds vgl. u.a. Nicolai, Bernd: Das Denkmal des Großen Kurfürsten von Andreas Schlüter (Der Kunstbrief). Berlin: 2002. Gebr. Mann; Seidel, Paul: Das Standbild des Großen Kurfürsten von Andreas Schlüter. In: Zeitschrift für Bauwesen. 43. Berlin: 1893. S. 57-62; Kessler, Hans-Ulrich (Hg.): Andreas Schlüter und das barocke Berlin. Katalog zur Ausstellung Schloss-Bau-Meister. Andreas Schlüter und das barocke Berlin, Bode-Museum, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst. München: 2014. Hirmer. S. 222-235; Hinterkeuser, Guido: Die Bronzedenkmäler von Andreas Schlüter und Johann Jacobi zwischen Kostümfrage, internationalem Prestige und Künstlerruhm. In: Marth, Regine (Hg.): Barocke Kunststücke. Festschrift für Christian Theuerkauff. München: 2011. Hirmer. S. 94-101.

[2] Die Ikonographie, realpolitische Wirkungen und Repräsentationsfähigkeit wurden ausführlich besprochen vgl. Frank, Christoph: Zwischen Frankreich und Preußen. Das Denkmal des Großen Kurfürsten von Andreas Schlüter im Spiegel seiner öffentlichen Rezeption. In: Windt, Franziska: Preußen 1701. Eine europäische Geschichte. Berlin: 2001. Deutschen Historischen Museum und der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, S. 341-352. Ziegler, Hendrik: Der Sonnenkönig und seine Feinde. Die Bildpropaganda Ludwigs XIV. in der Kritik. Petersberg: 2010. Michael Imhof Verlag.

[3] Vgl. van der Heyden, Ulrich: Rote Adler an Afrikas Küste. Die brandenburgisch-preußische Kolonie Großfriedrichsburg in Westafrika. Berlin:

damals weit verbreitetes Bild, das die bereitwillige Darreichung afrikanischer Reichtümer an europäische Herrscher suggerierte.

Am Reiterstandbild begegnen einem ebenfalls Figuren, die unterworfene Menschen darstellen. Sie sind Symbolfiguren für Eroberung und Gefangenschaft, die an die Verschleppung von Personen in Europa und aus dem Osmanischen Reich erinnern. Unter dem reitenden Kurfürsten sitzen am Sockel des Denkmals vier Allegorien gefangener Personen. Ihre Arme und Beine sind in Ketten gelegt. Zwei von ihnen schauen zum Kurfürsten hoch. Diese Art der herrschaftlichen Darstellung bezog sich unmittelbar auf Vorläufer, beispielsweise auf das heute nicht mehr existierende Reiterstandbild des französischen Königs Heinrich IV. (1553-1610) im Zentrum von Paris. Es führte am Sockel Darstellungen bereits versklavter und gefangener Personen auf, unter anderem aus Afrika. Diese Ikonografie prägte auch das Standbild von Ferdinando I. de' Medici (1549-1609).[5] Der Großherzog der Toskana gab noch während seiner Regentschaft ein Skulpturenensemble von sich mit Darstellungen von vier versklavten Menschen aus dem Osmanischen Reich in Auftrag. 1617 wurde das Abbild von ihm am Hafen von Livorno aufgestellt und später am Sockel mit Skulpturen von versklavten Personen ergänzt (Abb. 3). Das Denkmal symbolisierte die maritime Macht der Toskana nach den Siegen über das Osmanischen Reich. Die Skulpturen am Fuße des Standbildes entstanden nach Studien von versklavten Personen vor Ort.[6] Das Ensemble führte der lokalen Bevölkerung und versklavten Personen aus unterschiedlichen Regionen bei ihrer Ankunft im Hafen die Macht der herrschenden Familie plastisch vor Augen. Das Denkmal von Livorno wurde als Skulptur, Zeichnung, Fresko, Gemälde und sogar als Zuckerstatue reproduziert und so zu einer populären Repräsentationsform der Dominanz Europas im Versklavungshandel.

Reiterstandbild – damals und heute

In dieser Tradition – jedoch ikonographisch abgewandelt – sitzen dem Reiterstandbild von Friedrich Wilhelm Skulpturen seiner besiegten Feinde zu Füßen: Sie stehen für Schweden, Frankreich, das Osmanische Reich und Polen.[7] Diese Darstellung zeugt von der reellen und symbolischen Gefangennahme und Verschleppung der Feinde des Kurfürsten. Obwohl keines der Abbildungen der versklavten Personen am Sockel die Realität der mediterranen Sklaverei verkörpern, zeigt das Denkmal die imperialen Ambitionen des Kurfürsten und seiner Nachfolger. Dieser imperiale Blick richtete sich damals auch über die Grenzen Europas hinaus. Auch wenn das Reiterstandbild einst für viele Menschen ein Ehrendenkmal war, so stellte es für manche Diplomaten am Hof sowie Teile seiner ehemaligen Untertanen schon damals auch eine Bedrohung und Provokation dar. Die politische Inszenierung wurde von ihnen zeitgenössisch rezipiert und diskutiert.[8] Gleichzeitig repräsentierte die Skulptur die Überhöhung eines Monarchen, dessen Erfolge deutlich geringer ausfielen als es Darstellungen von ihm selbst, seinen Nachfolgern und einer ihm wohlwollenden Geschichtsschreibung vermuten lassen.[9]

Welche Bedeutung hat das Reiterdenkmal heute? Ein Objekt hat eine konkrete Geschichte, die recherchiert werden kann. Seine gesellschaftliche Bedeutung wandelt sich jedoch mit der Zeit und der Perspektive, mit der wir es betrachten. Im Zuge der Aufarbeitung der deutschen Kolonialgeschichte und der brandenburgischen Beteiligung am Kolonialhandel verändert sich auch unser Blick auf den „Großen Kurfürsten" und seine Repräsentationen. Vor diesem Hintergrund steht das Reiterdenkmal Friedrich Wilhelms mit seiner spezifischen ikonografischen Tradition heute auch für die frühe Beteiligung Brandenburgs am Kolonial- und Versklavungshandel.

Objekte aus dem Besitz von Johann Moritz von Nassau Siegen

2001. Selignow-Verlag; Klosa, Sven: Die Brandenburgische-Africanische Compagnie in Emden. Eine Handelscompagnie des ausgehenden 17. Jahrhunderts zwischen Protektionismus und unternehmerischer Freiheit. Frankfurt am Main [u.a]: 2011. Peter Lang; Konadu, Kwasi: The Akan Diaspora in the Americas. Oxford: 2010. Oxford University Press.

[4] „COEPTA. NAVIGATIO. AD ORAS. GVINAE. AN. MDCLXXXI. FELICITER." [Im Jahre 1681 hat die Schifffahrt zu den Küsten Guineas glücklich begonnen] Münze Brandenburg-Preußen: Gründung der Kolonie Großfriedrichsburg, 1681, Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin. Objekt online verfügbar: https://ikmk.smb.museum/object_print.php?id=18214227&lang=de (Zugriff 12.11.2021)

[5] Vgl. Massing, Jean Michel: The Iconography of Mediterranean Slavery in the Seventeenth Century. In: McGrath, Elizabeth/Massing, Jean Michel (Hg.): The Slave in European Art: From Renaissance Trophy to Abolitionist Emblem. London: 2012. The Warburg Institute. S. 85-120; McGrath, Elizabeth: Caryatids, Page Boys, and African Fetters: Themes of Slavery in European Art. In: McGrath/ Massing 2012: S. 3-38.

[6] Bindman, David/Gates, Henry Louis (Hg.): The Image of the Black in Western Art, Volume III: From the "Age of Discovery" to the Age of Abolition. Cambridge: 2011. Belknap Press, S. 191.

[7] Das Vorbild für die Darstellung der Sklaven am Sockel des Denkmals leistete auch das Standbild von Louis XIV am Place des Victoires in Paris. Vgl. Frank 2001, S. 344-346.

[8] Frank 2001, S. 345-350. Die hohen Ausgaben für das Militär, die durch Steuern erhoben wurden, belasteten die Bevölkerung und ließen sie kritisch auf die Herrschaft des Kurfürsten blicken. Vgl. Luh, Jürgen: Der Grosse Kurfürst. Sein Leben neu betrachtet. München: 2020. Siedler. S. I, 181, 208-215; Kaiser, Michael: Erweiterte Spielräume. Möglichkeiten landständischer Politik in Kleve und Mark im frühen 17. Jahrhundert. In: Groten, Manfred u.a. (Hg.): Der Jülich-Klevische Erbstreit 1609. Seine Voraussetzung und Folgen. Düsseldorf: 2011. Droste. S. 83-110.

[9] Jüngst analysiert wurden etwa die Unsicherheit des Kurfürsten und sein fehlendes diplomatisches und wirtschaftliches Geschick. Vgl. Luh 2020;

Dieser Teil brandenburgischer Geschichte war eingebunden in den weiteren Kontext europäischer Expansion. Vorbild für die BAC war insbesondere die Niederländische Westindische Compagnie. Ein entfernter Verwandter und Freund des Kurfürsten Friedrich Wilhelm, Johann Moritz von Nassau Siegen, war im Auftrag dieser Compagnie nach Brasilen gegangen.[10] Dort finanzierte er sein Interesse für Natur und Kunst über den Betrieb von Zuckerraffinerien, die auf der Zwangsarbeit versklavter Menschen basierten. Viele von ihnen waren aus Elmina an der Küste Ghanas und Sao Paulo de Luanda, dem heutigen Angola, nach Brasilien verschleppt worden. Hier setzte Johann Moritz sie in der Zuckerproduktion ein oder verkaufte sie mit persönlichem Profit weiter.[11] Die in Brasilien und Den Haag in seinem Auftrag hergestellten Kunstgegenstände sind untrennbar mit dieser Ausbeutungsgeschichte verbunden. Der Kurfürst Friedrich Wilhelm erwarb einige dieser Objekte von Johann Moritz – ihrer Geschichte können wir noch heute in Charlottenburg nachspüren.

„Brasilianische Tapisserien“ für den Kurfürsten Friedrich Wilhelm

Einer der Künstler, die Johann Moritz nach Brasilien mitnahm, war Albert Eckhout. Er sollte dort Landschaften, Pflanzen, Tiere und Menschen zeichnen und dokumentieren.[12] Nach seiner Rückkehr schuf Eckhout im Auftrag von Johann Moritz aus den in Brasilien entstandenen Studien großformatige Ölgemälde, die als Vorlagen (Kartons) für wandfüllende Tapisserien dienten.[13]Eine solche Tapisserie-Serie gab Johann Moritz in Delft in der Werkstatt des Maximilian van der Gucht in Auftrag, um sie dann seinem neuen Dienstherrn, dem Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg zu schenken. Diese Folge ist nicht mehr erhalten, so dass wir ihr Aussehen nur durch später entstandene, sehr ähnliche Tapisserien nach denselben Kartons kennen. Diese sogenannte „Tenture des Indes“ ließ der französische König Ludwig XIV. ab 1687 in den Gobelins – der Königlichen Tapisserie-Manufaktur – in Paris herstellen (Abb. 4).[14] Die Wandteppiche zeigen Bewohner Brasiliens, Tiere, Fische, Vögel, Früchte und Pflanzen, aber auch versklavte Menschen als Diener oder Lastenträger. Einzelelemente basieren auf den Skizzen Eckhouts und scheinen realitätsgetreu. Die Gesamtkomposition und die Charakterisierung der Personen geben jedoch eine herrschaftlich-europäische Sichtweise wieder, die faszinieren und staunen machen will und in der Grausamkeit nur unter Tieren vorkommt. Die harte Arbeitswirklichkeit versklavter Menschen aus Afrika auf den brasilianischen Feldern und Zuckerrohrplantagen wird ausgespart oder verklärt.

„Indianische“ Tapisserien im Schloss Charlottenburg

Im Inventarverzeichnis von Schloss Charlottenburg ist 1705 eine „indianische Tapete“ im Audienzzimmer Sophie Charlotte (1688-1705) verzeichnet.[15] Dabei handelt es sich mit hoher Wahrscheinlichkeit um die erwähnten Wandteppiche mit brasilianischen Motiven, die Sophie Charlottes Schwiegervater, Kurfürst Friedrich Wilhelm, zum Geschenk erhielt. „Indianische Tapete“ und „Tenture des Indes“ verwiesen in der Wortbedeutung der Zeit auf außereuropäische Motive. Darunter fielen sowohl Darstellungen aus China oder Indien („Ostindien“) als auch aus Amerika, der Karibik oder Westafrika („Westindien“).[16] Heute hängt im Schloss Charlottenburg an Stelle dieser verlorenen Tapisserien aus dem Inventar die sogenannte „Großmogulfolge“, die ebenfalls versklavte Menschen darstellt.[17] Entstanden in der Berliner Manufaktur des Jean Barraband, zeigt sie vielfigurige Szenen aus der damals als „ostindisch“ bezeichneten Welt.[18] Das Hauptstück der Folge thematisiert eine „Audienz beim Kaiser von China“. (Abb. 5) Wie schon bei der Serie mit brasilianischen Darstellungen werden auch hier wirklichkeitsnahe Einzelmotive in einer Weise zusammengefügt, die europäische Vorstellungen von China und vom chinesischen Hofleben reflektieren. Dass es nicht um eine realitätsnahe Schilderung einer Audienz am Hof des chinesischen Kaisers geht, zeigt sich besonders an der Darstellung mehrerer versklavter Menschen. So steht dem Kaiser von China ein Thronwächter zur Seite, der eine für Schwarze Diener

Giersberg, Hans- Joachim u.a. (Hg.): Der Grosse Kurfürst. Sammler. Bauherr. Mäzen. Potsdam: 1988. Generaldirektion der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci.

[10] Vgl. Giersberg 1988: S. 38-43; Hantsche, Irmgard: Johann Moritz von Nassau Siegen (1620-1688) als Vermittler. Politik und Kultur am Nierderrhein im 17. Jahrhundert. Münster: 2005. Waxmann.

[11] Monteiro, Carolina/Odegard, Erik: Slavery at the Court of the ‘Humanist Prince’. Reexamining Johan Maurits van Nassau-Siegen and his Role in Slavery, Slave Trade and Slave-smuggling in Dutch Brazil. In: Journal of Early American History. 10.1 (2020). S. 3-32.

[12] Zu Albert Eckhout und seiner Tätigkeit in Brasilien vgl. Daum, Denise: Albert Eckhouts „gemalte Kolonie“. Bild- und Wissensproduktion über Niederländisch-Brasilien um 1640. Marburg: 2009. Jonas-Verlag; Brienen, Rebecca Parker: Visions of Savage Paradise. Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil. Amsterdam: 2006. Amsterdam University Press.

[13] Ausführlich zu diesen Wandteppichen vgl. Klatte, Gerlinde u.a. (Hg.): Exotismus und Globalisierung. Brasilien auf Wandteppichen: Die Tenture des Indes. Berlin: 2016. Deutscher Kunstverlag.

[14] Vgl. Campbell, Thomas P. (Hg.): Tapestry in the Baroque. Threads of Splendor. New Haven: 2007. Yale Univ. Press. Kat. Nr. 48. S. 390-397 (Katalogeintrag von Nello Forti Grazzini) – Exotismus und Globalisierung (s. Fußnote 10).

[15] Inventar von Schloss Charlottenburg 1705. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Graphische Sammlung, Inventarbücher Nr. Ak 33, fol. 46.

[16] Vgl. Prüssmann-Zemper, Helga: Exotische Welten im Spiegel der Sprache. Linguistische Anmerkungen zu Indes, >calecuttisch<, Maures. In: Klatte 2016: S. 25-30. Im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert galt das Kap der Guten Hoffnung als Grenze zwischen „Westindien“/ „indes occidentales“ und „Ostindien“/ „indes orientales“. Gleichzeitig gab es erste Tendenzen, „Westindien“ nicht mehr als Sammelbegriff zu verwenden, sondern wie bis heute üblich nur für die karibische Inselwelt, vgl. die Analyse der zeitgenössischen geografischen Lexika bei Prüssmann-Zemper 2016:

an europäischen Höfen typische Uniform trägt.[19] Rechts ziehen zwei Schwarze Diener eine in einer Rikscha sitzende, weiße Aristokratin, der hier eine Audienz gewährt wird, in Richtung Thron. Als Zeichen ihrer niedrigen Stellung knien sie am Thronaufbau nieder und verbergen ihre Köpfe unter dem Teppich. Ihre Kleidung aus geschupptem Oberteil und Federrock entsprach einer verbreiteten, stereotypen Darstellung der indigenen Bevölkerung Amerikas, entsprang aber ausschließlich europäischer Fantasie.

Johann Moritz von Nassau-Siegen bezweckte mit den Tapisserien nach brasilianischen Motiven, seinen Ruhm und seine Bedeutung herauszustellen, indem er durch das kostbarste Medium seiner Epoche den Zeitgenossen und der Nachwelt ein Bild seines ehemaligen Herrschaftsbereiches präsentierte. Unter Sophie Charlotte waren solche die Erfahrungen des frühen europäischen Kolonialismus reflektierenden Fantasie-Darstellungen mit Motiven aus außereuropäischen Ländern, besonders aus Asien, dann schon zu einem in der Aristokratie weit verbreiteten Modephänomen geworden. Im Schloss Charlottenburg künden davon zahlreiche weitere Kunstwerke. In einer für 2023 geplanten Sonderausstellung zu den kolonialen Kontexten der Schlösser und Sammlungen werden diese Bezüge und Zusammenhänge aufgearbeitet und gezeigt.

S. 30.

[17] Die Ähnlichkeit der beiden Serien besonders in Einzelmotiven arbeitete Madeleine Jarry heraus. Vgl. Jarry, Madelaine: L´Exotisme au temps de Louis XIV. Tapisseries des Gobelins et de Beauvais. In: Medizinhistorisches Journal. 11.1 (1976). S. 52-71.

[18] Vgl. Standen, Edith A.: The Story of the Emperor of China. A Beauvais Tapestry Series. In: Metropolitan Museum Journal. 11 (1976). S. 103-117; Windt, Franziska: Jean II. Barraband. Bildteppich „Die Audienz beim Kaiser von China“. Berlin: 2000. Kulturstiftung der Länder.

[19] Vgl. Bindman/Gates 2011.

Abb. 1 Detail: Das Reiterstandbild vor dem Schloss Charlottenburg mit den Gefangenen am Sockel, Berlin, 1696-1709, Bronze, gegossen, Andreas Schlüter (Bildhauer), Johann Jacobi (Bronzegießer). © SPSG / P. - M. Bauers

Abb. 2: Medaille auf die Gründung Gründung der Kolonie Großfriedrichsburg, Berlin, 1681, Silber, Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Nr. 18214227, Aufnahme durch Lutz-Jürgen Lübke (Lübke & Wiedemann) [https://ikmk.smb.museum/object?id=18214227]

Abb. 3: Vues du port de Livourne, Italien, 1655, Radierung, Stefano della Bella, Metropolitan Museum of Art, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1968
[https://www.metmuseum.org/art/collection/search/377478]

Abb. 4: Les deux taureaux et les pêcheurs, aus der Serie « Tenture des Indes », Paris, 1689-1690, Wolle, gewirkt, nach Entwürfen von Albert Eckhout, Manufacture des Gobelins. © Collection du Mobilier national, photographe Lawrence Perquis [https://collection.mobiliernational.culture.gouv.fr/objet/GMTT-190-001]

Abb. 5: Die Audienz beim Kaiser von China, aus der sogenannten „Großmogulfolge“, Berlin, um 1720, Seide und Wolle, gewirkt, Manufaktur Jean II. Barraband. © SPSG

Zitierangaben:

Carolin Alff Dr. Susanne Evers Schloss Charlottenburg: Zwei Objekte mit kolonialen Bezügen. In: Kolonialismus begegnen. Dezentrale Perspektiven auf die Berliner Stadtgeschichte. URL: http://kolonialismus-begegnen.de/geschichten/875/ (17.11.2022)