



Dezember 2020 37

Museumsblätter

Mitteilungen des
Museumsverbandes Brandenburg

Sammlungsverluste der Museen im Zweiten Weltkrieg

Auslagerung, Plünderung und Zerstörung

Bergung, Rettung und Rückführung

Perspektiven: Die Suche geht weiter



Impressum

Museumsblätter – Mitteilungen des Museumsverbandes Brandenburg
Herausgegeben vom Museumsverband des Landes Brandenburg e.V.
Am Bassin 3, 14467 Potsdam
Telefon: (0331) 232 79 11
info@museen-brandenburg.de
www.museen-brandenburg.de

Redaktion Alexander Sachse, Susanne Köstering, Lisa Gösel, Arne Lindemann
Layout und Satz Dörte Nielandt

Titelbild Fassade des zerstörten Stadtmuseums Cottbus, aufgenommen ca. 1945/46.
Das Museum war erst 1935 in das Gebäude des alten Gymnasiums am Oberkirchplatz gezogen.
Das Gebäude wurde nicht wieder aufgebaut, das Museum zog 1947 in das Pückler-Schloss im
Park Branitz um.

Druck Druckerei Rüss, Potsdam
Auflage 800
ISSN 1611-0684

Gefördert mit Mitteln des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kultur
des Landes Brandenburg

Editorial

Diese Ausgabe der Museumsblätter dokumentiert die Fachtagung des brandenburgischen Museumsverbandes im September 2020 in der Stadtpfarrkirche in Münchenberg über „Sammlungsverluste der Museen im Zweiten Weltkrieg. Perspektiven aktueller Forschung“.

Die von 60 Kolleginnen und Kollegen aus Deutschland und Polen besuchte Tagung nahm das wachsende Interesse am Thema der Kriegsverluste von Museen auf. Sie markierte zugleich den Beginn eines von der Bundesbeauftragten für Kultur und Medien geförderten Rechercheprojekts des brandenburgischen Museumsverbandes. Mit der Dokumentation der Tagungsbeiträge in den Museumsblättern wollen wir Interessierte, die an der Tagung nicht persönlich teilnehmen konnten, auf laufende Forschungen aufmerksam machen.

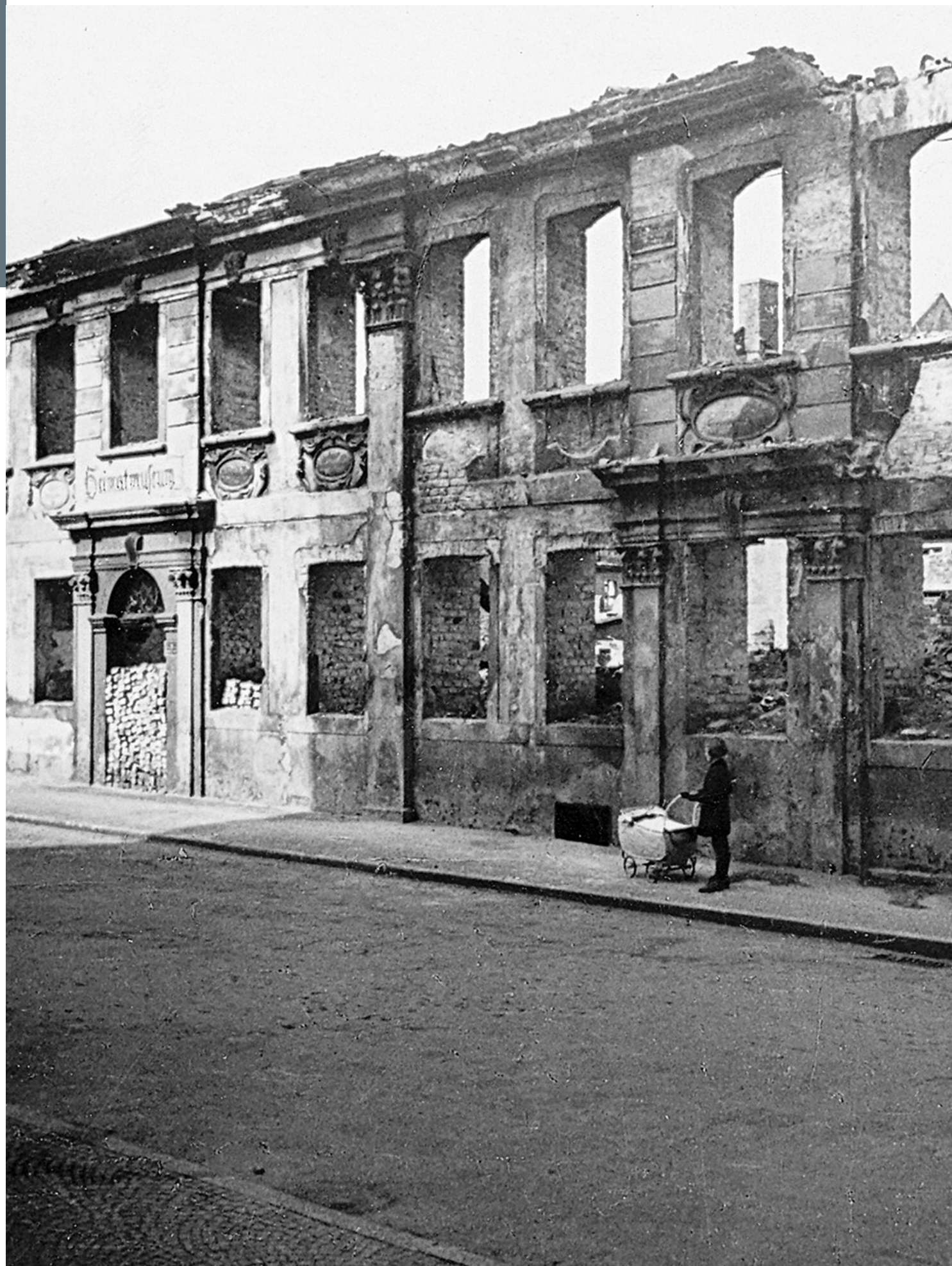
Bereits im Jahr 1926 hatte der brandenburgische Museumsverband zu einer Tagung nach Münchenberg eingeladen. Sein damaliger Geschäftsführer und Leiter des Lebusener Kreismuseums Georg Mirow stellte eine Idee in den Raum: einen Gesamtkatalog der Sammlungen aller märkischen Museen zusammenzustellen. Während des Zweiten Weltkriegs bekam diese Idee neue Relevanz. Mirow setzte alles daran, so viele Sammlungsobjekte wie möglich fotografieren zu lassen und weitere fotografische Dokumentationen von brandenburgischen Kulturgütern zu erwerben. Der „Gesamtkatalog“ wurde zwar nie fertig, aber die erhaltenen Karteikarten mit Fotos – bis heute wurden etwa 4000 gefunden – helfen uns, Sammlungsverluste von brandenburgischen Museen zu identifizieren. Uns ist nicht bekannt, dass eine solche Dokumentation in anderen Bundesländern existieren würde. Verschollene Kunst- und Kulturgegenstände tauchen derzeit vermehrt wieder auf – zum Beispiel im Kunsthandel oder im Zuge von Erbschaften. In solchen Momenten ist es von zentraler Bedeutung, die Dinge präzise identifizieren zu können. Fotodokumentationen wie der „Gesamtkatalog Märkischer Heimatmuseen“, aber auch publizierte Fotos von Sammlungsobjekten bieten dafür das nötige Vergleichsmaterial.

Eingangs umreißt Christian Hirte als Projektleiter die Kulturgutverluste brandenburgischer Museen im und nach dem Zweiten Weltkrieg. Mit der Sicherung von

Kunst- und Kulturgut beschäftigen sich Patrick Neuhaus für die Berliner Nationalgalerie und Alexander Hänel für Schloss Weesenstein als Auslagerungsort Dresdener Museen. Anschließend wirft Frank Grelka einen Blick auf die Beutekunstpraxis der sowjetischen Besatzer. Florian Voß berichtet über den Verlust der Spielkartensammlung, der mit der Demontage der Spielkartenfabrik in Altenburg einherging. Jürgen Vollbrecht und Ophelia Rehor zeichnen die Wege der wertvollen Museumsammlung in Bautzen über verschiedene Auslagerungsorte nach. Agnieszka Dębska berichtet von der Zerstörung des alten Landsberger Museums und dem Neuanfang in Gorzów Wlkp. 1945. Die folgenden Beiträge richten den Fokus auf das Suchen und Wiederfinden. Petra Winter stellt die Suchaktionen des Mitarbeiters des Berliner Senats Kurt Reutti nach Kunstgut aus Berliner Museen in brandenburgischen Gutshäusern vor, in deren Zuge auch vermeintlich „herrenloses“ Kulturgut aus Brandenburg nach Berlin gelangte und heute dort als „Fremdbesitz“ klassifiziert wird. Schlaglichter auf brandenburgische Museen in Prenzlau (Katrin Frey) und Cottbus-Branitz (Simone Neuhäuser) folgen, bevor Claudia Maria Müller, Katja Lindenau und Carina Merseburger die Suche nach Kriegsverlusten der Dresdener Kunstsammlungen schildern. Andrea Rudolph und Christina Ludwig stellen die proaktive Suche des Dresdener Stadtmuseums nach Kriegsverlusten vor und zeigen exemplarisch, dass manches nicht verloren ist, was lange Zeit als verschollen galt.

Auch 75 Jahre nach Kriegsende sind diese Vorgänge noch virulent. Uns als Museumsverband geht es zunächst nicht vordergründig darum, Restitutionen in die Wege zu leiten. Wir wollen Transparenz und Aufklärung. Vielfach fehlt es heute an einem Verlustbewusstsein. Museen, die weitreichende Verluste erlitten haben, sind wie abgeschnitten von einem Teil ihrer Geschichte. Aber wenn wir unseren Auftrag, nachhaltig Kulturerbe zu bewahren, ernst nehmen, gilt das nicht nur in die Zukunft hinein, sondern auch in der Rückschau. Wir stehen als aktive Generation nicht nur in der Verantwortung gegenüber den uns Folgenden, sondern auch gegenüber denen, die uns vorangingen.

Susanne Köstering



Inhalt

Forum

Sammlungsverluste der Museen im Zweiten Weltkrieg

Kriegsverluste brandenburgischer Museen

- 6 Verluste der Museen in der ehemaligen Provinz Mark Brandenburg im Zweiten Weltkrieg**
Ein Projektbericht
Christian Hirte

Auslagerung, Plünderung und Zerstörung

- 14 Die Nationalgalerie im Luftkrieg 1939–1945**
Schutz und Bergung moderner Kunst
auf der Berliner Museumsinsel
Patrick Neuhaus
- 20 Schloss Weesenstein als Kunstversteck
im Zweiten Weltkrieg**
Einblicke in die Organisation und Praxis eines
Auslagerungsortes in Sachsen
Alexander Hänel
- 24 „Winner takes all“**
Sowjetische Beutekunstpraxis in der SBZ
Frank Grelka
- 28 Chronologie eines Totalverlusts**
Der Raub des ersten Deutschen Spielkarten-
museums in Altenburg
Florian Voß
- 30 Tragödien mit und ohne Happy End**
Die Sammlungsobjekte des Museums Bautzen
im Zweiten Weltkrieg
Ophelia Rehor und Jürgen Vollbrecht
- 34 Das Museum in Landsberg an der Warthe und
seine Artefakte in der Sammlung des Museums
in Gorzów Wielkopolski**
Agnieszka Dębska

Bergung, Rettung und Rückführung

- 36 „Aber die Berliner Polizei hatte kein Auto
für die Zone.“**
Kurt Reutti und der Fremdbesitz
in den Berliner Museen
Petra Winter
- 40 Eine Geschichte von Rettung und Rückführung**
Die Sammlung des Kulturhistorischen Museums
Prenzlau
Katrin Frey
- 42 Comeback in Cottbus**
Die Rückkehr von zwei Werken Carl Blechens
nach 75 Jahren
Stefan Körner und Simone Neuhäuser

Perspektiven: Die Suche geht weiter

- 46 Spur aufgenommen**
Das Heiligengraber Heimatmuseum 1909–1947
und die Rekonstruktion seiner Sammlungen
Sarah Romeyke
- 48 Späte Rückkehrer**
Aktuelle Beispiele aus den Staatlichen Kunst-
sammlungen Dresden
Katja Lindenau, Carina Merseburger,
Claudia Maria Müller
- 52 Dislokation beforschen**
Das Stadtmuseum Dresden und
seine Kriegsverluste
Christina Ludwig und Andrea Rudolph

Fundus

- 56 Portrait**
- 64 Arena**

Verluste der Museen in der ehemaligen Provinz Mark Brandenburg im Zweiten Weltkrieg

Ein Projektbericht

Christian Hirte



Das „Haus der Heimat“ in Woltersdorf gehörte zu den wenigen brandenburgischen Museen, die durch Fliegerbomben zerstört wurden. Die Aufnahme zeigt das ausgebrannte Museumsgebäude am Tag nach dem Luftangriff am 23. Dezember 1943.

Dass sich die Rote Armee zur Einnahme der Reichshauptstadt durch deren märkisches Umland kämpfen musste und dabei oft auf verbissenen Widerstand stieß, hat in Brandenburg bis heute sichtbare Narben hinterlassen. So ergab sich bei den Recherchen zu NS-Raubgut in ausgewählten brandenburgischen Museen ein Befund, der eigentlich nicht Gegenstand der Untersuchungen gewesen war: Fast überall zog sich das Jahr 1945 als eine Art „museographischer Katastrophenhorizont“ durch die Hausgeschichte.

Kennzeichnend waren teils massive Verluste an Sammlungsbeständen, Inventaren, oft auch den Museumsgebäuden. Aus amtlichen Erhebungen der unmittelbaren Nachkriegszeit war dieses Lagebild zwar bekannt, seither aber waren die Kriegsverluste brandenburgischer Museen kein Thema mehr gewesen. Und nicht nur hier: Aus keinem einzigen deutschen Flächenland liegen Untersuchungen dazu vor.

Es war dann die Wiederauffindung eines während des Zweiten Weltkriegs angelegten regionalen Bildarchivs von Museumsobjekten, die den Brandenburgischen Museumsverband veranlasste, das Thema musealer Kriegsverluste auf seine Agenda zu setzen. Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM) nahm das Projekt „Verlustsache: Märkische Sammlungen“ schließlich in ihr Förderprogramm 2020/22 auf. Nach einem halben Jahr Laufzeit sind Ergebnisse noch nicht zu erwarten. Vielmehr soll hier die Szenerie umrissen werden, innerhalb derer das Vorhaben angesiedelt ist.

Brandenburg

Räumlich wie zeitlich entspricht unser Referenzrahmen der von 1939 bis 1947 sogenannten „Provinz Mark Brandenburg“. Sie umfasste die historischen Regionen der Mittelmark und der 1945 an Polen abgetretenen Neumark. Räumlich erstreckte sich die Provinz von der Elbe im Westen über die Oder hinweg bis an die Obra, einen Nebenfluss der Warthe, im Osten. Strukturell war (und ist) Brandenburg ein agrarisch geprägtes Flächenland mit wenigen größeren Städten und vereinzelt Industriestandorten. Für die spätere Ausbildung einer regionalen Museumslandschaft sollten insbesondere die seit 1815 unverändert bestehenden Landkreise bedeutsam werden.

Die märkische Museumslandschaft

Seit den ersten Gründungen in den 1860er Jahren entwickelte sich in Brandenburg eine eher kleinteilige Museumslandschaft. Museumsstandorte waren bevorzugt Kreisstädte, Träger überwiegend lokale Geschichts- und Altertumsvereine. Gegen Ende der 1920er Jahre zählte man in der Provinz bereits über 50 Häuser. Es handelte sich fast durchweg um Heimatmuseen mit den typischen archäologischen, kulturgeschichtlichen und oft auch naturkundlichen Bestandsstrukturen. Ein brandenburgisches Landesmuseum bestand nicht mehr, seitdem das Märkische Museum in Berlin 1891 als Provinzialmuseum ausgeschieden war.

Museumspolitik der NS-Administration

Unter der NS-Provinzialverwaltung wurde der seit 1912 bestehende Brandenburgische Museumsverband aufgelöst. 1936 übernahm Oskar Karpa (1899–1963), promovierter Kunsthistoriker und Mitglied der NSDAP, die neugeschaffene Funktion des Museumspflegers. Als Leiter des Museumsamtes war Karpa dem Landeshauptmann der Provinz, Dietloff von Arnim, direkt unterstellt. Seine museumspolitischen Direktiven empfing er jedoch vom Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, zu dem Karpa beste Beziehung unterhielt. Etliche der dort herausgegebenen Erlasse gingen auf seine Vorlagen zurück. In Brandenburg forcierte Karpa die Kommunalisierung der Museen, kuratierte selbst die Umgestaltung von Dauerausstellungen nach völkischen Narrativen, erwirkte aber auch deren ästhetische Modernisierung. Als maßgeblich Verantwortlicher begleitete Karpa die brandenburgischen Museen durch den Krieg. 1945 setzte er sich nach Niedersachsen ab und machte dort als Landeskonservator eine zweite Karriere.

Museen an der „Heimatfront“

Seit Beginn konkreter Kriegsvorbereitungen nahm die NS-Provinzialverwaltung die brandenburgischen Museen wehrunterstützend in die Pflicht. So waren ab 1936 Bestände an Edelmetall der Reichsbank zu melden, was in erster Linie Münzsammlungen betraf. Bei Kriegsbeginn regte Karpa die Anlage zeithistorischer Sammlungen an und machte konkrete Vorschläge, die Museen aktiv in die „innere Front“ einzubinden. Als Rüstungsspende wurden den Sammlungen nahezu jährlich „verzichtbare“ Objekte aus Buntmetall abgefordert. Mit dem Fortschreiten des Krieges waren Museumsräume und -gebäude zudem ständig von Requirierungen durch zivile oder militärische Dienststellen bedroht.

Unter Hinweis auf eine Art mentaler Kriegswichtigkeit der Museen suchte das Museumsamt Schließungen zwar zu vermeiden, dies schützte Museumsmitarbeiter jedoch nicht davor, zum Kriegsdienst eingezogen zu werden.

Eines der wichtigsten Projekte des Provinzial-Museumsamtes war die 1942 begonnene Arbeit am „Gesamtkatalog Märkischer Heimatmuseen“, eine möglichen Kriegsverlust vorseilende Dokumentation der Sammlungsbestände brandenburgischer Museen. Im Ergebnis entstand eine Kartotheek mit mehreren Tausend Aufnahmen von Objekten, von denen viele später tatsächlich verloren gehen sollten. Disparat überlieferte Teile dieses Fotobestandes konnten in den vergangenen Jahren wieder zusammengeführt werden.

Im Bombenkrieg

Anweisungen und Ratschläge zum Schutz der Museen bezogen sich bis 1945 ausschließlich auf die Bedrohung durch Bombenangriffe. Maßnahmen zum Luftschutz waren frühzeitig empfohlen worden. Ob, wie und zu welchem Zeitpunkt die Häuser Teile ihrer Sammlungen sicherten, wurde von diesen selbständig bzw. in Abstimmung mit lokalen Dienststellen getroffen und geschah zunächst eher zögerlich. Angesprochen fühlten sich davon in Brandenburg vorwiegend Häuser an Industriestandorten; abseits davon glaubte man sich ungefährdet. Umso alarmierender wirkten 1942 die verheerenden alliierten Luftangriffe auf die Altstädte von Rostock und Lübeck oder die Zerstörung der Badischen Landesbibliothek in Karlsruhe. Angestoßen durch das Reichserziehungsministerium wurde nun auch die brandenburgische Provinzialverwaltung erstmals seit Kriegsausbruch wieder in Sachen Kulturgutschutz aktiv.

Eine übliche Maßnahme war die Verlagerung von Exponaten in untere Geschosse oder die Auslagerung in vermeintlich sichere Kellerräume benachbarter Gebäude bzw. auf Dörfer und Güter des Umlandes. Wertvollere Stücke deponierte man in Tresoren von Sparkassen oder Landratsämtern. Später sollte sich zeigen, dass gerade Panzerschränke im besonderen Fokus der Siegermacht standen. Was hier eingelagert war, ging mehrheitlich verloren. Erst gegen Ende des Krieges evakuierte man auch an entferntere Bestimmungsorte, selbst außerhalb der Provinz. Sicherheit vor fremdem Zugriff war in diesen Fällen jedoch kaum zu gewährleisten.

Tatsächlich fielen in der Provinz Brandenburg wohl nur das „Haus der Heimat“ in Woltersdorf (1943) und Teile der eingelagerten Potsdamer Sammlungen (1945) Luftangriffen zum Opfer. Selbst in heftig bombardierten Industriestädten wie Brandenburg oder Oranienburg blieben die Museen weitgehend intakt.

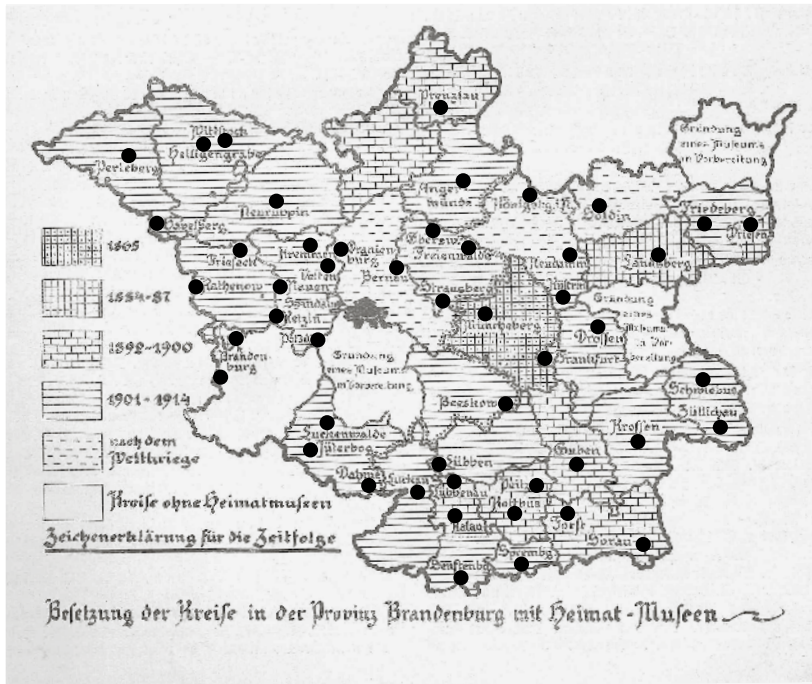
Dilemma der Entscheidung

Dem damaligen Leiter des Museums in Nauen, Wilhelm Koch, verdanken wir aus einem Schreiben an Karpa vom 24. Juli 1944 ein treffendes Zitat: „Dieser Terrorkrieg lehrt, daß alles, was man tut, richtig oder auch falsch sein kann.“¹ Bezogen auf die Auslagerung von Teilen seiner Sammlung artikuliert Koch das Dilemma der unwägbareren Folgenabschätzung von Auslagerungen. Inmitten einer Katastrophe sahen sich die Museumsleute zu Entscheidungen gezwungen, bei denen ihre Erfahrungen versagten. Jeder Versuch einer rettenden Maßnahme konnte sich als schicksalhafte Fehlentscheidung entpuppen. Insofern ist auch die Geschichte der musealen Kriegsverluste in Brandenburg nicht so sehr als geschlossenes Ereignis zu verstehen, sondern als eine Vielzahl unterschiedlichster Situationen, Entscheidungen und Handlungen. Daher fokussiert unsere Studie signifikante Fallbeispiele, die gleichsam mit der Lupe betrachtet werden.

Im „Endkampf“

Als ungleich gravierender sollten sich die Gefahren militärischer Operationen am Boden erweisen. Im Mai 1942 hatte die Generaldirektion der Preußischen Staatsarchive noch erklärt, eine „erhöhte Gefahr der Beschädigung der zerstreuten Depots durch feindliche Erdstreitkräfte kommt auf deutschem Boden nicht in Betracht“. Diese Haltung wurde auch hinsichtlich der brandenburgischen Museen solange gepflegt, bis der Krieg ihnen schließlich buchstäblich die Türen einrannte.

Spätestens als die Rote Armee im Herbst 1944 die Weichsel erreichte, war damit zu rechnen, dass die Provinz Mark Brandenburg Kampfgebiet werden könnte.



Die Brandenburgische Museumslandschaft im Jahr 1927. Die Punkte bezeichnen den Standort eines Stadt- oder Heimatmuseums.²

Die im Januar 1945 eröffnete sowjetische Winteroffensive traf die Museen der Neumark weitgehend unvorbereitet. Von koordinierten Sicherungsmaßnahmen ist nichts bekannt. Vereinzelt wurde improvisiert. In Soldin (Myślibórz) vergrub man Teile der archäologischen Sammlung des Heimatmuseums im Hof des früheren Klosters. 1960 wurden sie bei Erdarbeiten zufällig wiederentdeckt. Erst als Angriffsspitzen bereits die Oder erreicht hatten, erging am 2. Februar 1945 durch Karpa eine Aufforderung zur Evakuierung. Sie richtete sich ausschließlich an unmittelbar westlich von Oder und Neiße gelegene Museen.

Angesichts fehlender Transportkapazitäten, von Streckensperrungen oder Tieffliegerangriffen war die Mehrzahl der adressierten Museen zu diesem Zeitpunkt jedoch gar nicht mehr in der Lage oder willens, dem Aufruf Folge zu leisten. Nur in Prenzlau und Forst i. L. wurde jetzt noch versucht, Teile der Bestände auszulagern. Die vom Museumsamt als Ausweichdepots empfohlenen Schlösser Golzow und Karnzow bzw. das Museum in Havelberg blieben von den Museen offenbar ungenutzt.

Am Ende waren die Verluste entlang von Oder und Neiße, wo die Front zwischen Januar und April 1945 längere Zeit zum Stehen kam, überdurchschnittlich hoch. Als Totalverluste müssen die Häuser in Schwedt/O., Frankfurt (Oder) und Forst i. L. gelten. Das Museum in Guben (Gubin) überstand die mehrwöchigen Gefechte um die Stadt nahezu unbeschadet. Seine Sammlungen gingen in der Nachkriegszeit verloren oder wurden auf andere polnische Museen verteilt.

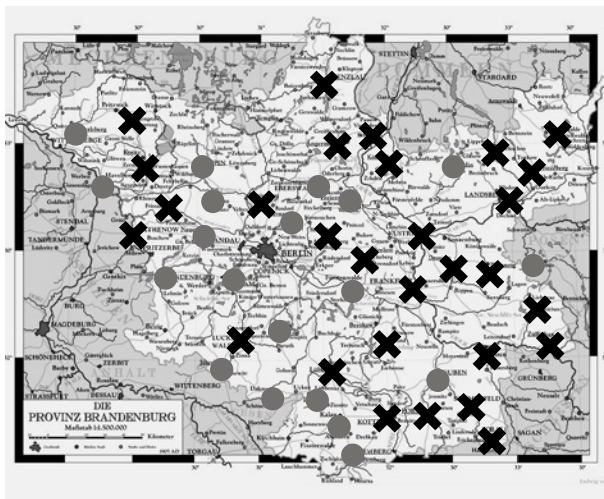
Nach Überwindung der Seelower Höhen und der Neiße im Süden stellten sich der Roten Armee kaum noch natürliche Hindernisse in den Weg. Insbesondere Städten an Flussübergängen war daher die Rolle von „Wellenbrechern“ zugeordnet. Zu Festungen oder wenigstens sogenannten „festen Plätzen“ erklärt, galt für sie generell der Befehl rückhaltloser Verteidigung. Die zum Teil schweren Kämpfe, die um Städte entlang der Spree oder an der Havel geführt wurden, folgten dieser Strategie. Die Museen in Lübben und Rathenow wurden so gänzlich vernichtet.

Zwischen Krieg und Frieden: Verbrannt

An etlichen Orten kam es nach Ende der Kampfhandlungen zu offenbar intentional gelegten Bränden. In der Mehrzahl der Fälle werden Angehörige des sowjetischen Militärs dafür verantwortlich gemacht. Es liegt nahe, hier eine Reaktion auf die beim Rückzug der Wehrmacht verursachten Zerstörungen zu sehen. Von Friedeberg (Strelcze Krajeńskie) im Osten über Landsberg (Gorzów Wielkopolski), Königsberg (Chojna) und Crossen (Krosno Odrzańskie) bis Cottbus, Frankfurt (Oder) und Prenzlau brannten die Altstädte ganz oder teilweise nieder. Fast durchweg waren die zentral gelegenen Museen substanziell betroffen. Die Friedeburger Sammlung überstand den Brand, weil das Museum geschützt hinter den dicken Mauern eines historischen Stadttors residierte.



Die Innenstadt von Prenzlau brannte nach der Einnahme der Stadt durch die Rote Armee komplett nieder. Ganz links die Ruine der Heilig-Geist-Kirche, in der bis 1945 die archäologischen und volkskundlichen Sammlungen des Uckermärkischen Museums ausgestellt waren.



Das Kartenbild zeigt – vereinfacht – das Ausmaß der Kriegsverluste brandenburgischer Museen mit dem Schwerpunkt der Verluste in den östlichen Landesteilen.

● > 50% erhalten ✕ > 50% Verlust

Zertrümmert

Auch nach der Einnahme einer Stadt konnten die bis dahin geretteten Sammlungen keineswegs auf schonende Behandlung rechnen. Solange Krieg war, herrschte auch der ruppige Pragmatismus des Militärs, der durchaus Züge von Vandalismus tragen konnte. In der Rückschau überliefert Margarete Rothe-Rimpler 1974 einen seltenen Augenzeugenbericht zum Schicksal des Kreisheimatmuseums Schwiebus (Świebodzin), das geräumig im Stadthaus am Markt untergebracht war: „Das Ende, die Vernichtung der mit soviel Mühe, Opfern und Liebe zusammen getragenen Bestände habe ich selbst noch erlebt. Im April 1945 brauchten feindliche Soldaten große Lagerräume, und ich habe mit ansehen müssen, wie alles Museumsgut ausgeräumt und auf die Straße geworfen wurde. Unvergesslich steht vor meinen Augen der Anblick einer kleinen schlesischen Lindenholtz-Madonna, die zerbrochen auf dem Kericht-haufen endete.“³

Verschüttet

Als die Waffen schwiegen und die Brände verraucht waren, machten sich die Museumsleute daran, in den Trümmern ihrer Häuser nach Resten ihrer Sammlungen zu graben. Im Falle der Museen in Frankfurt (Oder), Cottbus, Forst, Landsberg (Gorzów Wielkopolski), Prenzlau, Rathenow oder Schwedt waren es nur Einzelstücke. Nicht viel mehr war in Müncheberg zu

retten. Noch heute dürfte in manch verschüttetem Keller Museumsgut auf seine Bergung warten. In Heiligen-
grabe wurde das Museumgebäude zwar nicht durch
Kriegseinwirkung zerstört, die Sammlung erlitt aber ein
vergleichbares Schicksal. In seinen Erinnerungen
schreibt Kurt Reutti, der sich ab Kriegsende im Auftrag
des Berliner Magistrats auch in Brandenburg auf
die Suche nach verlagertem Kulturgut gemacht hatte:
„Die reichen Sammlungen wurden auf Anordnung
des Bürgermeisters in eine Müllkute gefahren, um
Neusiedlern Platz zu machen. Er sprach die denkwürdi-
gen Worte: ‚Wir fangen jetzt wieder von neuem an.‘
Später wurde die Müllgrube wieder ausgegraben, aber
noch nicht 5% konnte gerettet werden. Und diese 5%
liegen heute auf einem Dachboden in Kyritz.“⁴

Geplündert

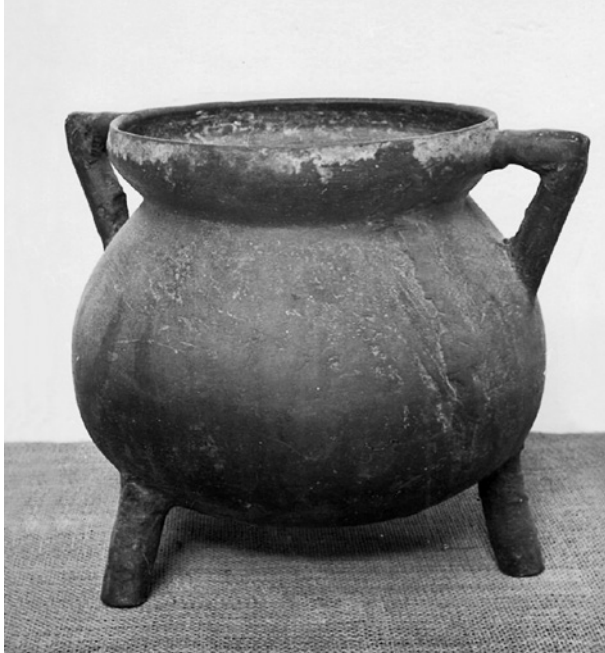
In der oft chaotischen Zeit zwischen Ende der Kämpfe
und Etablierung einer handlungsfähigen Zivilverwaltung
waren die meist unbewachten Sammlungen Plünde-
rungen ausgesetzt. Trophäensammlern, Zwangsarbeiter/
-innen, Flüchtlingen und Nachbarn stellten sich Museen
wie gefüllte Warenlager dar. Gleiches Schicksal traf
oft auch evakuierte Bestände. Wertvollstes Porzellan und
historischen Hausrat nahm man in der Not wieder in
Gebrauch. Aus Mangel an Fensterglas wurden im
Museum der Stadt Brandenburg die Scheiben der Vitrinen
gestohlen! Oft konnte später durch polizeiliche
Haussuchungen bei den Anwohnern einiges wieder-
beschafft werden. Dennoch war der durch wilden Zugriff
auf die Bestände entstandene Schaden ungleich
gravierender, als der durch Bomben oder das reine
Kampfgeschehen verursachte.

Neuanfang...

Der Vollzug der Konferenzbeschlüsse von Jalta zog
durch die brandenburgische Museumslandschaft
entlang von Oder und Neiße eine Staatsgrenze. Auf
beiden Seiten gestalteten sich die Verhältnisse für
diejenigen Museen, die den Krieg überstanden hatten,
höchst unterschiedlich. Sie müssen daher für sich
betrachtet werden.



Das Gebäude des Heimatmuseums Cottbus am Oberkirchplatz vor und nach der Zerstörung 1945.



Ein Grapen aus dem ehemaligen Lebuser Kreismuseum Müncheberg in der Dokumentation des Gesamtkatalogs Märkischer Heimatmuseen von 1943 (links) und im Zustand seiner Bergung aus den Trümmern 1993 (rechts). Der Grapen befindet sich heute im Depot des Brandenburgischen Landesamtes für Denkmalpflege / Archäologisches Landesmuseum in Wünsdorf.

...in der Sowjetischen Besatzungszone

Die Provinz Mark Brandenburg westlich der Oder gehörte nun zur Sowjetischen Besatzungszone (SBZ). Der quasi schlagartige Systemwechsel vom NS-Faschismus zum Sozialismus stalinistischer Prägung nötigte die Museen zu einem narrativen Perspektivwechsel, der radikaler kaum denkbar ist.

Es war die sowjetische Militäradministration, die auf eine zügige Wiedereröffnung der Museen drängte. Voraussetzung dafür waren weitgehend intakte Gebäude, eine vollzogene Entnazifizierung und Demilitarisierung der Sammlungen sowie die Entfernung von NS-Parteimitgliedern aus Leitungsfunktionen. Diese im Prinzip konsequenten und richtigen Maßnahmen waren jedoch mit Nebenwirkungen verbunden. Da ideologische Zuverlässigkeit mehr galt als Erfahrung oder kulturwissenschaftliches Fachwissen, war eine Kontinuität in den Leitungsfunktionen der Museen eher die Ausnahme. Die Entmilitarisierung, die eigentlich auf die Beseitigung von Militaria des 19./20. Jahrhunderts zielte, führte vielfach zur generellen Vernichtung historischer Waffensammlungen. In Müncheberg konnten die Spuren einer solchen Aktion noch in den 1990er Jahren archäologisch dokumentiert werden.

... in der Ziemia Lubuska (Volksrepublik Polen)

Das jetzt polnische Gebiet der früheren Neumark wurde nun zur „Ziemia Lubuska“ profiliert. Im Raum zwischen Pommern, Schlesien und Großpolen entstand damit eine Region, für die nach damaliger Doktrin eine indigen slawisch-polnische Ursprungsnarration entwickelt und propagiert wurde. Von den Hinterlassenschaften der deutschen Heimatmuseen ließen sich am ehesten die archäologischen Sammlungen in diesen neuen Deutungsrahmen einpassen.

Bis 1950 gehörte das Territorium der ehemaligen Neumark überwiegend der Woiwodschaft Poznań an. Lediglich die früher brandenburgischen Kreise Königsberg (Chojna) und Soldin (Myślibórz) wurden durch die pommersche Woiwodschaft Szczecin verwaltet. In beiden Distrikten übten die polnischen Nachfolgeeinrichtungen der einstigen Provinzialmuseen, die Nationalmuseen in Szczecin (Stettin) und Poznań (Posen), regional die museologische Fachaufsicht aus. So fungierten sie auch als eine Art Sammel- und Verteilerstelle aufgelöster Museumsbestände.

Zu einer deutsch-polnischen Kontinuität der Museumsarbeit kam es nicht. Wohl einzigartig ist der Fall des Museums in Zielona Góra (Grünberg), dessen Gründungsdirektor Martin Klose unter polnischer Leitung noch bis 1949 in die Umprofilierung des Hauses eingebunden war.

Ohne eine engere Zusammenarbeit mit den polnischen Kolleg/innen dürften die individuellen Schicksale früherer Sammlungen kaum nachzuvollziehen sein.

Verbleib

Die gegen Ende der 1950er Jahre etablierten Bezirksmuseen in Potsdam und Frankfurt (Oder) ersetzen Teile ihrer Kriegsverluste aus Beständen aufgelöster Häuser ihrer Region. Oft retteten sie damit, was sonst zerstreut worden wäre. Aber auch kleinere Häuser wurden aus diesem Fundus bedient. Gegenstände aus den Sammlungen des ehemaligen Lebuser Kreismuseums in Müncheberg und des Prignitz-Museums Heiligengrabe konnten jeweils in fünf öffentlichen Sammlungen nachgewiesen werden.

Verlust und Diskontinuität

Was umfasst eigentlich ein musealer Kriegsverlust? Wir wissen, dass in Brandenburg mehr als die Hälfte der archäologischen Funde verloren ging, die Mehrzahl der Waffen- und zahlreiche Münzsammlungen. Wir wissen auch von vielen Totalverlusten. Dies alles lässt sich statistisch darstellen.

Qualitative Bewertungen stellen sich komplexer dar. Insbesondere immaterielle Einbußen sind schwer zu erfassen. Gewöhnlich sind es die hochrangigen Einzelstücke, die dem Begriff vom Kriegsverlust erst Gesicht und Konkretheit geben. So haben wir es von den Staatlichen Museen und Kunstsammlungen gelernt. In Stadt- und Heimatmuseen – mit solchen haben wir es in Brandenburg überwiegend zu tun – bemaß sich die Bedeutung der Sammlung weniger am bedeutenden Kunstwert, als an der „Intimität“ ihrer lokalen Repräsentanz. In den alten Sammlungen waren vorwiegend bürgerliche Wir-Objekte zusammengetragen worden. Jeder Spender, jede Spenderin fand sich im Inventar mit Namen und Angabe des Standes verzeichnet. Die Museen blieben der bürgerlichen Gesellschaft verpflichtet. Ihre Ausstellungen referierten und legitimierten das sozial/kulturell für maßgeblich Gehaltene. Diese Selbstverständlichkeit riss 1945 ab.

Durch die politischen und demographischen Veränderungen am Ende des Zweiten Weltkrieges sahen sich die Museen mit Milieus konfrontiert für die und mit denen man nicht gesammelt hatte.

Mit den zerstörten Ausstellungen waren auch lokale Narrative und deren museale Gestalt, also das ästhetische Ding-Sinn-Raumverhältnis, ausgelöscht. Mit einem Museumsgebäude ging in der Regel ein im Stadtraum markantes Baudenkmal zugrunde.

Bestände kriegsbedingt fragmentierter Sammlungen wurden nach dem Krieg auf andere Häuser verteilt und regional verschoben. Der Umfang des dabei verloren gegangenen Wissens ist kaum zu ermessen. Ohne lokale Beziehungen und Funktionskontexte blieb den Dingen oft nur die Rolle anonymisierter Requisiten. Bezogen auf die alte Kulturlandschaft Brandenburg wird man durchaus von einem Gesichtsverlust sprechen können.

An den meisten Standorten kriegszerstörter Museen kam es später zwar zu Neugründungen, so z.B. in Frankfurt (Oder), Forst, Luckenwalde, Lübben oder Rathenow. Aufgrund der hohen Verluste konnte an die musealen Traditionen dieser Häuser jedoch nur bedingt angeknüpft werden.

1 BLHA Rep. 55 XI 345, fol. 52 ff.

2 Kartengrundlage aus: Georg Mirow, Zur Geschichte der brandenburgischen Heimatmuseen, in: Brandenburgische Museumsblätter, Neue Folge 4, Febr. 1927, S. 27.

3 Margarete Rothe-Rimpler, Das Kreisheimatmuseum in Schwiebus, in: Margarete Rothe-Rimpler (Hg.), Schwiebus – Stadt und Land in deutscher Vergangenheit, München 1974, 70–74, hier S. 74.

4 Kurt Reutti, Erinnerungen, Bd. 2, 108 (<http://archivdatenbank.gsta.spk-berlin.de>).

Die Nationalgalerie im Luftkrieg 1939–1945

Schutz und Bergung moderner Kunst auf der Berliner Museumsinsel'

Patrick Neuhaus



Einer der Hauptbergungsorte der Nationalgalerie: Der Flakturm (Geschützturm) am Zoo, Aufnahme um 1942

In den Jahren zwischen 1933 und 1945 sind an den Sammlungen der Staatlichen Museen Berlin erhebliche Schäden entstanden. Auch die Sammlungen der Nationalgalerie erlitten große Verluste, etwa aufgrund der Beschlagnahmung, Veräußerung oder Zerstörung vieler Kunstwerke der Neuen Abteilung in der Zeit vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges, aber auch durch dessen direkte Auswirkungen. Zu der Frage, welche Schutzmaßnahmen gegen Luftangriffe die Staatlichen Museen vor und nach Ausbruch des Krieges ergriffen und welche Folgen aus dem Geschehen für die Arbeit und die Sammlungen der Nationalgalerie

resultierten, liegen Berichte von Zeitzeugen und jüngere Untersuchungen vor. Hierunter sind die Arbeiten der Museumsmitarbeiter Irene Kühnel-Kunze², Friedrich Winkler³, Gerda Bruns⁴, Carl Weickert⁵ und des Generaldirektors Otto Kümmel zu nennen. Paul Ortwin Rave⁶ verfasste einen „Bericht über Bergungsmaßnahmen der Nationalgalerie“ und schilderte auf dessen Grundlage die Bergungsmaßnahmen in der posthum erschienenen „Geschichte der Nationalgalerie Berlin“ von 1968.⁷ Rave hatte an den Schutz- und Bergungsmaßnahmen seines Hauses verantwortlich mitgewirkt und im Frühjahr 1945 den Transport von Kunstwerken in den

Bergwerksstollen Merkers in Thüringen begleitet, um später auch bei der Übergabe an die US-Truppen zugegen zu sein. Bemerkenswert ist, dass es Rave und seinen Mitarbeitern gelungen ist, einzelne herausragende Werke der vormaligen Sammlung der Moderne im Kronprinzenpalais seit 1937 dem Zugriff der von den Nationalsozialisten initiierten Aktion „Entartete Kunst“ und später – wie die folgend vorgestellten Vorgänge nachzeichnen – auch vor Kriegsverlust zu bewahren. Bergungslisten im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin geben hierüber Auskunft. Hinweise auf verlorene Werke der Neuen Abteilung, was auch einige Kriegsschicksale einschließt, bieten zudem die Ausstellungsbände „Das Schicksal einer Sammlung“ aus dem Jahre 1988 und „Kunst in Deutschland 1905–1937“ von 1992.⁸ Einen Überblick zum Thema bieten die von Lothar Brauner bearbeitete Dokumentation „Verluste der Staatlichen Museen, Bd. II, Nationalgalerie“⁹, erschienen 2001 und der von Jörn Grabowski verantwortete Ausstellungsband „Die Stunde Null – Überleben 1945“¹⁰ von 2005.

Die Idee eines Kunstbunkers und Zuständigkeiten

Bereits seit 1935 waren auf Weisung des Reichs- und Preußischen Ministeriums für Wissenschaft von der Generaldirektion der Preußischen, später Staatlichen Museen, erste Überlegungen zu einem Schutz der Kunstwerke gegen Luftangriffe angestellt worden. Generaldirektor Otto Kümmer (1872–1952) hatte im gleichen Jahr mit den Abteilungsleitern Gespräche geführt, welche die Möglichkeiten der Sicherung betrafen. Insbesondere der Gedanke einer Verlagerung der betreffenden Museumsbestände an verschiedene Orte – um die Gefahren einer gemeinsamen Vernichtung zu minimieren – und die Möglichkeiten der Evakuierung von Werken in einen speziellen „Kunstbunker“ in sicherer Lage in der Umgebung Berlins wurden erörtert.¹¹ Die Zuständigkeit für den Luftschutz und die Bergungen der einzelnen Sammlungen und Häuser war indes in die Hand der Abteilungsleiter der Museen gelegt worden. Diese Aufgabenverteilung erschien Kümmer noch in der Rückschau zweckmäßig, da jeder Direktor je nach Museumsgut und Räumlichkeiten individuelle Schutzmaßnahmen zu ergreifen hatte.

Bergungsmaßnahmen im Krieg: Hochbunker und andere Bergungsorte

Das Haus der Nationalgalerie war, wie andere staatliche Museen, am 1. September 1939 unmittelbar für den Publikumsverkehr geschlossen und alle Gemälde zur Sicherheit in die Keller verbracht worden.¹² Die Schließung und erste Bergung gingen offensichtlich auf eine Anordnung des Reichsministeriums für Wissenschaft zurück, die den Museumsleitungen einige Tage zuvor bekannt gemacht worden war.¹³ Mit Verschärfung der Luftkriegslage auch in Berlin ab Herbst 1940 wurde eine Auslagerung des noch vor Kriegsausbruch klassifizierten Sammlungsbestandes akut. Da eine dauerhafte Unterbringung der Gemälde ersten und zweiten Ranges im Keller des Stammhauses der Nationalgalerie auf der Museumsinsel von höherer Stelle nicht mehr erwünscht war, wurden diese Kunstwerke an andere Orte in der Berliner Innenstadt ausgelagert. Bei Rave findet sich ein übersichtliches „Schema der Hauptbergungsorte der Nationalgalerie“¹⁴, welches verdeutlicht, dass während des Krieges an insgesamt neun solcher Hauptorte Kunstbesitz der Nationalgalerie geborgen bzw. ausgelagert wurde, davon sieben in Berlin. Hierzu zählte auch weiterhin das Stammhaus. Weitere Hauptbergungsorte waren ab Februar 1941 die Reichsbank, ab Oktober 1941 der Flakturm Zoo und vermutlich ab 1942 der Flakturm Friedrichshain. Erste konkrete Gespräche über die mögliche Bergung von Kunstwerken der Museumsinsel in den Flakbunkern wurden bereits im Mai 1941 mit den Museumsstellen geführt.¹⁵ Professor Carl Weickert von der Antikenabteilung wurde im Juli 1941 von Generaldirektor Kümmer mit der Leitung der Raumverteilung in den Flaktürmen und für die Transporte bei der Belegung der Türme betraut. Als Ergebnis einer Besichtigung der Türme am 15. Juli mit allen Abteilungsleitern wurde entschieden, dass die erste Garnitur der Kunstwerke und die kostbarsten Stücke der zweiten Garnitur dort geborgen werden sollten.¹⁶ Die Fertigstellung der Türme im Inneren war zum 1. August 1941 zugesagt worden. Rave hatte ebenfalls schon am 6. Januar 1941, in einem Schreiben an den Generaldirektor, auf die durch die Verschärfung des Luftkrieges seiner Meinung nach unumgängliche Auslagerung des Kunstbesitzes in sicherere Räume hingewiesen, „ehe es am Ende im Frühjahr



Paul Ortwin Rave (1893–1962), von 1937 bis 1945 kommissarischer Direktor der Nationalgalerie, Aufnahme von 1943

dafür zu spät ist“.¹⁷ Weitere Hauptbergungsorte waren Keller in der Bauakademie, im Kronprinzenpalais und im Charlottenburger Schloss. In der Reichsbank wurde ein Verschlag in einem für das Märkische Museum reservierten Kellerraum für die Gemälde genutzt,¹⁸ bis 1944 wurde hier auch der Bestand des Schinkel-Museums verwahrt, drei Tiefenkeller dienten der Aufbewahrung der Zeichnungen und kleinerer Plastik. Für den März 1943 hat sich eine Bergungsliste erhalten, aus der schließlich auch die Überführung von Gemälden des deutschen Expressionismus in die Tiefenkeller der Reichsbank hervorgeht.¹⁹ In dieser Liste sind, neben anderen, folgende moderne Künstler mit ihren Werken aufgeführt: Erich Heckel, vertreten durch sechs Gemälde: „Allgäuer-Tal“, „Landschaft“, „Straße mit Häusern in Dresden“, „Selbstporträt“. „Die Marienfesten über Würzburg“, „Glockenblumen“. Karl Hofer, ein

Gemälde: „Weg nach Bellinzona“. Ernst Ludwig Kirchner: das Gemälde „Brücke“. Oskar Kokoschka: vier Gemälde: „Porträt“, „Frau Loos“, „Stilleben“, „Bildnis Adolf Loos“. Paula Modersohn-Becker: das Gemälde: „Mädchen mit Blumenkranz“.²⁰ Hervorzuheben ist, dass nach Aktenlage die vorgenannten modernen Gemälde zu den kostbarsten Gemälden der Nationalgalerie gezählt wurden. Ab dem 13. April 1943 wurden in mehreren Handwagen-Transporten Bildwerke in die sogenannte Treppenkammer der Reichsbank verbracht.²¹

Noch vor der Fertigstellung der Flakbunker am Zoo konnte Rave am 22. August 1941 dem Reichsministerium für Wissenschaft berichten, dass nach Fertigstellung der Innenräume im „Flakturm im Tiergarten“ die im Gebäude Bodestraße 1–3 noch befindlichen wertvollen Gemälde sowie ein großer Teil der Handzeichnungen dorthin überführt werden sollten.²² Tatsächlich wurden zunächst in zwei Aktionen, vom 13. bis 15. sowie am 17. Oktober 1941 und am 17. November 1941, Gemälde, Skulpturen und Zeichnungen aus dem Stammhaus in den Geschützturm I des Flakturmes Zoo überführt.²³ Der Bericht über diese Transporte erwähnt drei Räume im Zoo-Bunker, die der Nationalgalerie zugewiesen worden waren. Ein erhaltenes, jedoch nicht datiertes Verzeichnis, vermutlich aus dem Jahre 1943²⁴, gibt auch über den Aufenthalt zweier moderner Bildwerke im Flakturm Zoo Auskunft. Dabei handelte es sich um zwei Werke von Wilhelm Lehmbruck, „Großer weiblicher Torso“ und „Frauen-Torso“. Am 18. Mai 1942 war die Überführung der Schinkel-Sammlung und von anderen Werken – insgesamt 60 Gemälde und Handzeichnungen – aus der Reichsbank erfolgt,²⁵ im Sommer 1944 von weiteren Gemälden aus der Reichsbank. Zu diesem Zeitpunkt wird auch Kirchners „Rheinbrücke in Köln“ wieder als im Zoo-Bunker geborgen aufgeführt.²⁶ In einem anderen Verzeichnis der im Zoo-Bunker geborgenen Gemälde findet sich ein „Selbstbildnis“ von August Macke.²⁷

Neben dem Flakturm Zoo wurden auch im etwas später fertiggestellten Flakturm Friedrichshain Kunstwerke der Nationalgalerie untergebracht. So verblieb das meiste Museumsgut in den Berliner Flaktürmen, ein großer Teil der Werke der Nationalgalerie wurde später, aufgrund

D.G.D.d.St.M.
Tgb.Nr. N.G. 990/41

Berlin, den 22. August 1941

ZSO

An den
Herrn Reichsminister für
Wissenschaft, Erziehung
und Volksbildung

B e r l i n W 8

*Betrifft: Luftschutz der
Kunstwerke.*

Erlaß vom 29. Juli 1941 Vd Nr. 1308.

*Zur Durchführung der im nebenbezeichneten Erlaß ge-
forderten notwendigen Verbesserung der Luftschutzmaßnahmen
für Kunstwerke wird für den Bereich der National-Galerie
folgendes berichtet.*

*Nach Fertigstellung der Innenräume im Flakturm im Tier-
garten werden die im Gebäude Bodestrasse 1-3 noch befindlichen
wertvollen Gemälde sowie ein großer Teil der Handzeichnungen
dorthin überführt. Von den in den Anlagen der National-Galerie
aufgestellten Kunstwerken hat eine im Auftrag des Generalbau-
inspektors Speer tätige Kommission die beiden Bronzewecke*

Amazone von Tuailion und

Löwe von Gaul

*dafür bestimmt, daß sie gegen Splitterschutz geborgen werden
sollen. Diese beiden Kunstwerke sind inzwischen abmontiert und
im Keller des Pergamon-Museums bzw. im unteren Geschoß des
Kaiser Friedrich-Museums untergebracht worden.*

L. v. Rave
Rave
+ h

Re

Speo 22

Schreiben Paul Ortwin Raves an das Reichs-
ministerium für Wissenschaft zu den
verbesserten Bergungsmaßnahmen an
der Nationalgalerie, 22. August 1941,
SMB-ZA I/NG 847, Bl. 250

eines vom Generaldirektor über das Ministerium kurzfristig eingeholten „Führerbefehls“ vom 8. März 1945 zwar überstürzt, dafür aber unbürokratisch und dadurch mit allen nötigen Transportmitteln ausgestattet, in die Kali- und Salzbergwerke Kaiseroda und Merkers in Thüringen sowie in das niedersächsische Grasleben verbracht.²⁸ So ging am 23. März 1945 in sechs Omnibussen ein Transport mit Werken der Nationalgalerie vom Flakbunker Friedrichshain nach Kaiseroda ab.²⁹ Trotz der erheblichen Luftgefahr durch Tiefflieger auf den Straßen wurde kein Kunstwerk beschädigt.

Kriegsende und Folgen für die Sammlungen

Ein am 20. Januar 1951 angefertigtes Verzeichnis von Gemälden, die vermutlich von sowjetischer Seite sichergestellt wurden,³⁰ führt 323 Werke auf, die sich nach Erkenntnissen der Nationalgalerie bei Kriegsende noch immer in den Flaktürmen Zoo und Friedrichshain befunden hatten. Ein ebensolches Verzeichnis von Bildwerken, die in der Sowjetunion vermutet wurden, zählt dagegen aus dem Berliner Raum allein über 80 Werke auf, darunter Lehmbrucks „Großer weiblicher Torso“.³¹

Peter Klaus-Schuster bezifferte im Jahre 2001 die Kriegsverluste der Nationalgalerie insgesamt auf ca. 850 Gemälde und 100 Skulpturen, die, wie er einschränkte, durchaus noch an unbekanntem Ort erhalten sein könnten.³² Keine Verluste sind unter den unter Raves Leitung in die Kali- und Salzbergwerke Merkers und Grasleben verbrachten Werken erster Güte zu verzeichnen. Diese Werke wurden ausnahmslos von Briten und Amerikanern sichergestellt und später den deutschen Behörden zurückgegeben. Anders war das Schicksal einer großen Zahl von Werken, die sich nach der Übernahme der Flakbunker in Berlin, aber auch zahlreicher staatlicher Gebäude, in sowjetischer Hand befanden. Ein Teil der Werke kehrte in den 1950er Jahren nach Berlin zurück, ein anderer Teil gilt als vermisst. Besonders aber gingen Werke verloren, die sich als Leihgaben an zahlreichen unterschiedlichen Orten im In- und Ausland befunden hatten bzw. bei Kriegsende von dort mit teilweise nicht mehr genau nachvollziehbarem Ziel verlagert worden waren.³³ Ebenso unklar stellen sich die tatsächlichen Vorgänge am Flakturm Friedrichshain nach Einstellung der Kampfhandlungen im Mai 1945 dar. Am 14. oder 18. Mai kam es zu einem zweiten Brand im Turm.³⁴ Die „Kriegschronik der Berliner Museen“ beziffert den Verlust von Kunstwerken allein der Nationalgalerie durch den Brand im Leitturm Friedrichshain auf ca. 100 gute Bilder.³⁵

Im Ergebnis konnte jedoch durch die Schutz- und Bergungsmaßnahmen der Nationalgalerie und insbesondere die Verteilung an verschiedenen Bergungsorten ein zusammenhängender Verlust der Sammlungen verhindert werden. Vor allem gelang es durch selbstverantwortliches und oftmals mutiges Handeln der Mitarbeiter, auch an den Bergungsorten selbst, wertvolle Bestände der Nationalgalerie, darunter auch einige herausragende moderne Werke der vormaligen Neuen Abteilung, zu bewahren und den Sammlungen nach erfolgreicher Rückführung zu erhalten.

- 1 Der Text ist eine für diesen Beitrag überarbeitete und ergänzte Fassung der Publikation: Die Nationalgalerie im Luftkrieg 1939–1945. Schutz und Bergung moderner Kunst auf der Berliner Museumsinsel, Berlin 2019.
- 2 Irene Kühnel-Kunze, *Bergung – Evakuierung – Rückführung*. Die Berliner Museen in den Jahren 1939–1959, Berlin 1984.
- 3 Friedrich Winkler, *Kriegschronik der Berliner Museen*, abgeschlossen im Mai 1946, Kopie im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin.
- 4 Gerda Bruns, Bericht über den Flakturm Friedrichshain nach Ende der Kampfhandlungen (Zentralarchiv der Staatlichen Museen SMB-ZA/Dok.-Slg./1.2 Geschichte der SMB ab 1945, 3). Frau Bruns hatte die Tage bis zur Einstellung der Kämpfe auf der Museumsinsel verbracht, um die dort in den Kellern verbliebenen Kunstwerke persönlich schützen zu können.
- 5 Carl Weickert, Bericht über die Bergungsmaßnahmen der Antikensektionen und weiterhin über diejenigen der Gesamtheit der Staatlichen Museen, Kopie, 21 S., SMB-ZA/Dok.-Slg./1.2. Geschichte der SMB ab 1945, 1. (Original in: DAI, NL Weickert, Kasten 20).
- 6 Paul Ortwin Rave (1893–1962), seit 1922 Mitarbeiter des Direktors der Nationalgalerie Ludwig Justi (1876–1957), nach dessen Suspendierung ab 1934 Kustos unter dem Nachfolger Eberhard Hanfstaengl (1886–1957) und schließlich ab 1937–1945 kommissarischer Direktor, nach Kriegsende 1945–1950 Direktor und zuletzt Direktor der Kunstbibliothek in Berlin (West). Vgl. Wendland, Ulrike, „Rave, Paul Ortwin“, in: *Neue Deutsche Biographie* 21 (2003), S. 218–219; URL: <http://deutsche-biographie.de/>.html
- 7 Vgl. Paul Ortwin Rave, *Kunstdiktatur im Dritten Reich*, Berlin 1949; *Die Geschichte der Nationalgalerie Berlin*, Berlin 1968.
- 8 Annegret Janda (Hg.), *Das Schicksal einer Sammlung. Aufbau und Zerstörung der neuen Abteilung der Nationalgalerie im ehemaligen Kronprinzenpalais Unter den Linden, 1918–1945*, Berlin 1988; *Kunst in Deutschland 1905–1937*. Jörn Grabowski und Annegret Janda (Hg.), *Die verlorene Sammlung der Nationalgalerie im ehemaligen Kronprinzen-Palais*, Berlin 1992.
- 9 *Staatliche Museen zu Berlin* (Hg.), *Dokumentation der Verluste*, Teil: Bd. 2, *Nationalgalerie: Verzeichnis seit 1945 vermister Bestände der Nationalgalerie*, bearb. von Lothar Brauner, Berlin 2001.
- 10 Jörn Grabowski, *Verlust der Muse. Die Staatlichen Museen zu Berlin zwischen 1933 und 1945*, in: Jörn Grabowski und Konrad Vanja (Hg.), *Die Stunde Null – Überleben 1945*, Berlin 2005.
- 11 Vgl. Weickert, a. a. O., S. 1; Kühnel-Kunze, a. a. O., S. 16.
- 12 Rave, *Geschichte der Nationalgalerie*, a. a. O., S. 122.
- 13 Vgl. Hinweis bei Gilbert Lupfer und Christine Nagel, *Die Staatlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft Dresden im Zweiten Weltkrieg*, in: *Bergung von Kulturgut im Nationalsozialismus*, hg. v. Pia Schönberger u. Sabine Löffler (= *Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung*, 6), Wien-Köln-Weimar 2016, S. 275–276.
- 14 Rave, *Bergungsmaßnahmen*, zit. nach Brauner, a. a. O., S. 14.
- 15 Weickert, a. a. O., S. 8. Am 10. Juni 1941 fand eine Besprechung im Reichsministerium für Bewaffnung und Munition statt, an der die Architekten der Flaktürme teilnahmen.
- 16 Kühnel-Kunze, a. a. O., S. 22.
- 17 SMB-ZA, I/NG 1354, Bl. 242. Neben den genannten Hauptbergungsorten wurden Kunstwerke der Nationalgalerie, welche Leihgaben niederen Ranges waren, meist in den Schutzräumen oder Kellern der jeweiligen beliebigen Institutionen untergebracht. Im Stammhaus verblieben im Keller die Gemälde und Bildwerke dritten Ranges. Im Mittelgeschoß wurde die Modellsammlung verwahrt.
- 18 Dorthin wurden am 12/13.2.1941 129 Gemälde überführt, darunter „Moulin de la Galette“ von Van Gogh, SMB-ZA I/NG 1354, Bl. 213.
- 19 SMB-ZA I/NG 1354, Bl. 17–18.
- 20 Die Bezeichnung der Gemälde entspricht jener in der Liste.
- 21 ZMB-ZA I/NG 1355, Bl. 4. Auffällig ist, dass ab April 1943 die Bergungslisten bereits handschriftlich und in offenkundiger Eile angefertigt wurden.
- 22 SMB-ZA I/NG 845, Bl. 250.

- 23 SMB-ZA I/NG 1358, Bl.93. Der Geschützturm I wird hier nachfolgend als Flakturm Zoo bezeichnet.
- 24 SMB-ZA I/NG 1355 Bl. 1–3. Die Datierung kann aus dem Aktenzusammenhang geschlossen werden.
- 25 SMB-ZA I/NG 1358, Bl. 85–86; 1357, Bl. 59–60.
- 26 SMB-ZA I/NG 1357 Bl. 5–9, 10–15. Vgl. Angabe erstmals bei Janda, a. a. O., S. 84, die ebenfalls eine Aufstellung der ermittelten Werke liefert.
- 27 Verzeichnis Stand v. 1941–Februar 1943, mit dem handschriftlichen Vermerk, „oder Franz Marc?“. SMB-ZA I/NG 1359, Bl. 8.
- 28 Kühnel-Kunze, a. a. O., S. 31f. Die Abteilungsdirektoren waren gegen die Auslagerung zu diesem Zeitpunkt, da die Gefahren auf dem Transportweg und die Frage der Konservierung in den Stollen Sorge bereiteten. Da sich Kümmel aber auf einen „Führerbefehl“ und die Pflicht der sofortigen Umsetzung berufen konnte, war es ihm möglich, die Direktoren zu überstimmen.
- 29 Weickert, a. a. O., S. 19.
- 30 SMB-ZA I/NG 1363, Bl. 1–9.
- 31 SMB-ZA I/NG 1363, Bl. 26.
- 32 Schuster, Peter-Klaus, Vorwort, in: Lothar Brauner, a. a. O., S. 7–11.
- 33 Im Jahre 1939 sollen sich allein 1560 Gemälde, Bildwerke, Aquarelle und Zeichnungen aus dem Bestand der Nationalgalerie an 151 verschiedenen Stellen, so auch in Auslandsvertretungen und im Bestand anderer Museen, als Leihgaben befunden haben. An die betroffenen Institutionen war Weisung gegeben worden, die Kunstwerke vor Ort Luftschutzmäßig zu bergen, da davon ausgegangen wurde, dass die beizubehaltende Verteilung zum Schutz beitragen würde. Vgl. Ang. bei Rave, Die Geschichte der Nationalgalerie Berlin, a. a. O., S. 123ff.
- 34 Kühnel-Kunze, a. a. O., S. 63.
- 35 Darunter Menzels „Tafelrunde“. Zit. nach: Winkler, a. a. O., S. 6.

Schloss Weesenstein als Kunstversteck im Zweiten Weltkrieg

Einblicke in die Organisation und Praxis eines Auslagerungsortes in Sachsen

Alexander Hänel



Schloss Weesenstein, ca. 25 km südlich von Dresden

Schloss Weesenstein liegt etwa 25 Kilometer südlich von Dresden im Müglitztal. Im Zweiten Weltkrieg diente es als Auslagerungsort für die Staatlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft Dresden¹ sowie weiterer Museen und einiger Privatsammlungen.² Damit gehörte es zu den größten Kunstdepots im Zweiten Weltkrieg in Sachsen.

Auswahl des Bergungsortes und Beginn der Auslagerungen

Als ab 1942 die Gefahr eines Luftangriffs auf Dresden nicht mehr auszuschließen war, bemühten sich die Verantwortlichen im Ministerium für Volksbildung, dem auch die Staatlichen Sammlungen unterstellt waren, die bisher vor allem in Luftschutzkellern in der Stadt untergebrachten Museumsgüter an sichere Orte in ländliche Gebiete im näheren und weiteren Umland auszulagern. Unter der Leitung des zuständigen Referenten beim Ministerium Fritz Fichtner³ begann im Mai 1942 die Suche nach geeigneten Objekten, die genügend Platz und gute Bedingungen boten. Dabei fiel der Fokus auf private Schlösser und Burgen.

Am 22. Mai 1942 suchte eine kleine Delegation mit Fichtner an der Spitze Schloss Weesenstein auf, um die Räumlichkeiten zu besichtigen und eine erste Auswahl zu treffen.⁴ Als wichtige Kriterien wurden Trockenheit, Sicherheit gegen Einbruch, Feuer und Sprengsplitter sowie Abschließbarkeit (keine Durchgänge, keine Wohnräume) festgelegt. Man war sich bewusst, dass es keine absolute Sicherheit geben konnte.⁵

Die große Anzahl der Räume, die festen Mauern der mittelalterlichen Burg und die abgeschiedene Lage abseits von kriegswichtigen Industrieanlagen und Verkehrswegen machten Weesenstein zu einem hervorragenden Auslagerungsort. Besitzer des Schlosses war der Landesverein Sächsischer Heimatschutz. Mit dem Direktor des Schlosses Werner Schmidt wurde eine Überlassung der ausgewählten Räume gegen eine Miete vereinbart.⁶ Ein offizieller Mietvertrag zwischen dem Land Sachsen und dem Landesverein kam aber erst im August 1943 zustande, über ein Jahr nach dem Beginn der Einlagerungen. In drei Nachträgen wurden weitere Räume des Schlosses für Bergungszwecke an das Land abgetreten.⁷

Die Einlagerungen begannen im Juli 1942. Zuerst brachten das Museum für Tierkunde und das Mineralogische Museum Sammlungsgut nach Weesenstein.⁸ Wenige Tage später kamen die ersten Bilder der Gemäldegalerie,⁹ kurz darauf begann die Einlagerung der Bestände des Kupferstich-Kabinetts.¹⁰ Noch bis 1945 fanden Transporte von Kunstgut nach Weesenstein statt. Am Ende des Kriegs lagerten Sammlungsbestände von insgesamt 17 Institutionen sowie zahlreicher Privatpersonen in Weesenstein.¹¹ Zu den bedeutendsten Beständen gehörten die Werke der Gemäldegalerie. Unter den Gemälden waren zahlreiche alte Meister, zum Beispiel Rembrandts „Saskia mit der roten Blume“ oder Nicolas Poussins „Reich der Flora“ und auch Werke, die zur heutigen Galerie Neue Meister gehören, wie Caspar David Friedrichs „Friedhof“.¹²

Der Mathematisch-Physikalische Salon lagerte über 200 wissenschaftliche Instrumente und Uhren nach Weesenstein aus, darunter das Hauptstück der Sammlung, die Planetenlaufuhr von Eberhard Baldewein.¹³ Das Historische Museum und das Grüne Gewölbe brachten zwar keine Kunstwerke nach Weesenstein, aber die wertvollen Inventare.¹⁴ 70 Säugetier- und Vogelpräparate verwahrte das Museum für Tierkunde im Vorderen Querhaus, außerdem zahlreiche Insekten-sammlungen in 17 Sammlungsschränken.¹⁵ Die Landesbibliothek überführte 30 Wagenladungen Bücher ins Schloss. Später kamen in einer Notbergung 1945 auch die wichtigsten Stücke der Handschriftensammlung dazu, darunter der Maya-Codex und der Dresdner Sachsenspiegel.¹⁶

Ausbau zum Kunstdepot

Zeitgleich mit dem Beginn der Einlagerungen begannen zahlreiche Baumaßnahmen, damit Weesenstein den Ansprüchen eines Kunstdepots genüge. Die wichtigsten betrafen den Feuerschutz, den Schutz vor Bombensplittern und natürlich vor Diebstahl.¹⁷ Es wurden Stromkabel verlegt, feuersichere Steinholzfußböden und Brandschutzmauern eingezogen, Fenster vermauert, die Türen abgedichtet und mit Zeiss-IKON-Schlössern ausgestattet. Das Dach ließ man ausbessern und den Dachstuhl feuerfest imprägnieren. Die größte Baumaßnahme war der Einbau einer Löschwassersteigleitung. Diese Wasserleitung ist bis heute in Teilen erhalten geblieben.¹⁸

Für die Unterbringung der Mappen und Bände des Kupferstich-Kabinetts und für die Bilder der Gemäldegalerie ließ man Regale in den Depoträumen einbauen. Zudem wurden elektrische Öfen in den Räumen platziert, um im Winter heizen zu können.

Als eine weitere wichtige Sicherheitsmaßnahme wurde eine ständige Wache eingerichtet. Diese bestand anfangs aus drei, später nur noch aus zwei Wachhabenden. Dabei handelte es sich jedoch nicht um Sicherheitskräfte im eigentlichen Sinne, sondern um Mitarbeiter der Dresdner Sammlungen, die abwechselnd alle zwei Wochen hier Dienst schieben mussten. Für sie waren im sogenannten Unterschloss zehn Wach- und Wohnräume eingerichtet.¹⁹

Weesenstein und der Sonderauftrag Linz

Eine besondere Rolle spielte Schloss Weesenstein im Zusammenhang mit dem „Sonderauftrag Linz“. Schon seit 1942 lagerten in Weesenstein für das von Hitler in Linz geplante Führermuseum erworbene Werke, nämlich die grafische Sammlung und einige



Blick auf Schloss und Dorf Weesenstein, Postkarte Brück & Sohn, 1920

Gemälde. Noch vor der Bombardierung Dresdens kamen das Aktenarchiv mit der gesamten Korrespondenz und die Kartei des Sonderauftrages nach Weesenstein, in der alle erworbenen Gemälde für Linz eingetragen waren. Eigentlich sollten die Kartei und die Akten im April 1945 noch nach Altaussee gebracht werden, wo sich in einem stillgelegten Salzbergwerk viele Kunstwerke des Sonderauftrages befanden. Doch dazu kam es nicht mehr.²⁰

Nach den Bombenangriffen am 13. und 14. Februar 1945 auf Dresden begab sich auch der „Sonderbeauftragte des Führers“ Hermann Voss mit seiner Frau von Dresden nach Schloss Weesenstein und bezog dort Domizil. Da die Kartei und das Archiv des Sonderauftrages bereits vor Ort waren, war Schloss Weesenstein faktisch zum Sitz des „Sonderauftrages Linz“ geworden.

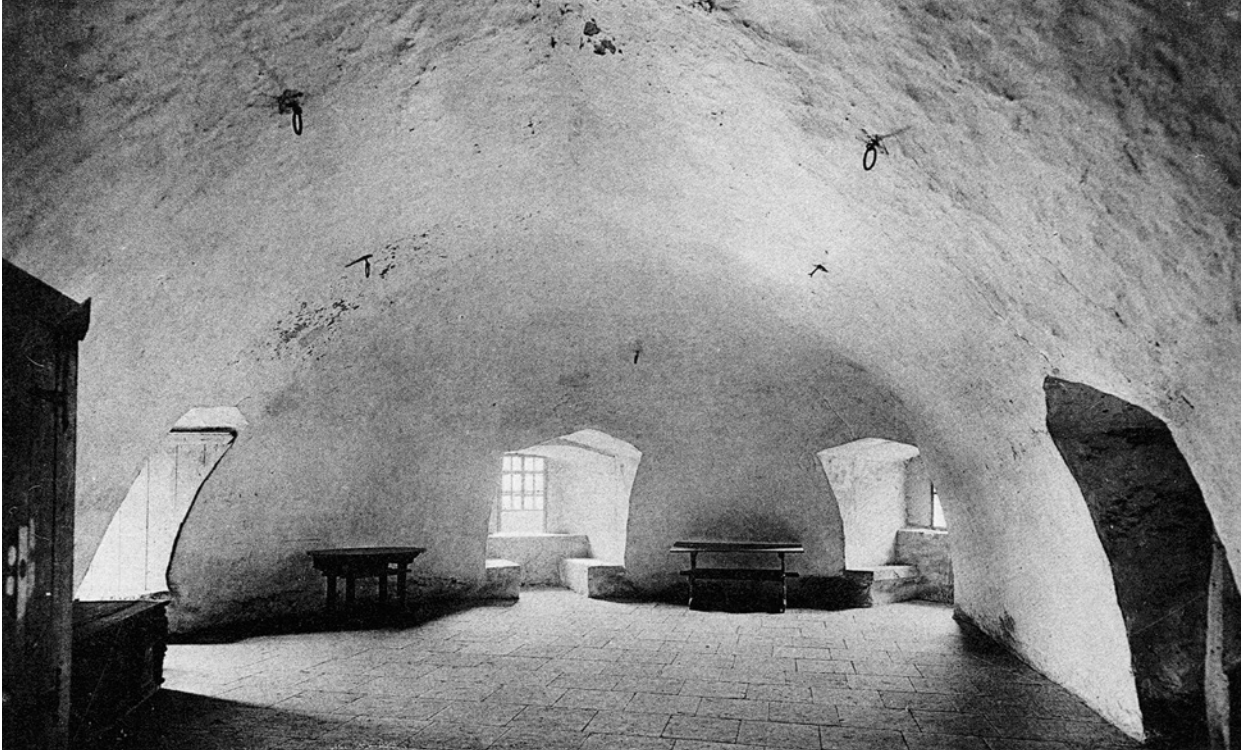
Kriegsende, Verluste und Rückführung der Museumsgüter

Auf Schloss Weesenstein kam es kurz vor dem Ende des Krieges zu einer kritischen Situation. Noch am 8. Mai 1945 wollte eine versprengte SS-Einheit den „Endkampf“ fortsetzen und vom Schloss aus Panzereinheiten der Roten Armee beim Vormarsch durch das Müglitztal unter Beschuss nehmen. Es ist den Schlossbewohnern zu verdanken, dass es nicht dazu kam.

Am 10. Mai traf ein General der Roten Armee auf Weesenstein ein und wurde über das Kunstversteck aufgeklärt. Ab nun übernahm die sowjetische Trophäenkommission.²¹

Die Trophäenkommission brachte zahlreiche Gemälde der Gemäldegalerie zum zentralen Sammelpunkt nach Schloss Pillnitz, von wo aus diese in die Sowjetunion gebracht wurden. Auch sowjetische Militärs bedienten sich an den Bildern. Schlussendlich waren nur noch 217 Werke aus der Gemäldegalerie in Weesenstein verblieben.²² Die Bestände des Kupferstich-Kabinetts wurden komplett abtransportiert. Bis auf die wohl wegen ihres Gewichtes im Schloss verbliebene Planetenlaufuhr von Baldewin wurden auch alle Objekte des Mathematisch-Physikalischen Salons weggebracht. Ihr Verbleib ist bis heute unbekannt. Die Bibliotheksbestände des Münzkabinetts, nämlich 25 laufende Regalmeter Zeitschriften und Bücher der Abteilung Antike, wurde ebenso abtransportiert.²³ Weitere Verluste verzeichneten auch die Landesbibliothek, die Porzellangalerie und die Gemäldegalerie Wiesbaden. Auch die Kartei des Sonderauftrages Linz fiel in die Hände der Trophäenkommission.²⁴

Unangetastet blieben die natur- und volkskundlichen Sammlungen. Auch das Interieur des Museums Schloss Weesenstein, das vor allem aus der Zeit als Wettinerschloss stammt, blieb weitgehend unbeschadet zurück.



Der Gerichtssaal diente als Auslagerungsort für den „Sonderauftrag Linz“, Postkarte Brück & Sohn, 1912.

Nachdem die Trophäenkommission ihre Arbeit beendet hatte, wurden die Depots freigegeben und die verbliebenen Stücke nach und nach von den Museen zurückgeholt. Einige Stücke blieben noch Jahre auf Schloss Weesenstein. Das Museum für Sächsische Volkskunst brachte als eines der letzten erst 1950 seine Bestände zurück nach Dresden in den wiederaufgebauten Jägerhof.²⁵

- 1 Vorgängerinstitution der heutigen Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (SKD).
- 2 Vgl. Bombensicher! Kunstversteck Weesenstein 1945, hg. v. d. Staatlichen Schlössern, Burgen und Gärten Sachsen gGmbH/ Schloss Weesenstein, Dresden 2018.
- 3 Zur Person Fritz Fichtners vgl. Karin Müller-Kelwing, Zwischen Kunst, Wissenschaft und Politik. Die Staatlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft und ihre Mitarbeiter im Nationalsozialismus, hg. v. d. Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und Gilbert Lupfer, Wien, Köln, Weimar 2020, S. 39–42, 306–310.
- 4 Vgl. SächsStA-D, 10701 Staatskanzlei, 320/1 Bergung von Sammlungsgut, Allgemeines, Bl. 92–94.
- 5 Vgl. Ebd., Bl. 88f., Schreiben von Dederling, 23.5.1942.
- 6 Egl. Ebd., 91.
- 7 Vgl. Archiv der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, 02 Vorakten (VA) 52, Bd. 3, Bl. 241–243; Nachträge Bl. 244–246.
- 8 SächsStA-D, 10701, Nr. 320/1, Bd. I, Bl. 129, Wochenbericht 12.6.1942. Am 10.6. Schaustufen des Museums für Mineralogie und Geologie, 12.6. 1 Abteilung des Museums f. Tierkunde.
- 9 SächsStA-D, 10701, Nr. 320/1, Bd. I, Bl. 139, Wochenbericht 20.6.1942.
- 10 SächsStA-D, 10701, Nr. 320/3 Bergung von Sammlungsgut, Organisation und Transport, Bl. 67, Schubert an Reuter, 8.7.1942.
- 11 Gemäldegalerie, Kupferstich-Kabinett, Porzellangalerie, Mathematisch-Physikalischen Salon, Mineralogisches Museum, Tierkundemuseum, Völkerkundemuseum, Landesbibliothek, Münzkabinett (Bücherei), Landesmuseum für Vor-

geschichte, Residenzschloß Dresden, Grünes Gewölbe (Inventare), Historisches Museum (Inventare), Museum für Volkskunst, Sächsischer Allertumsverein, Landesverein Sächsischer Heimatschutz, Museum Wiesbaden, vgl. SKD-Archiv, 02 VA 51, Bl. 7.

- 12 Vgl. Roland Enke, Schloss Weesenstein als Auslagerungsort für die Werke der Dresdner Gemäldegalerie, in: Bombensicher! Kunstversteck Weesenstein 1945, S. 61–74.
- 13 Vgl. Klaus Schillinger, Vermisste Instrumente und Uhren des Mathematisch-Physikalischen Salons Dresden, Leipzig 1992.
- 14 230 Bände aus dem Historischen Museum und 60 Bände aus dem Grünen Gewölbe. Vgl. Birgit Finger, Kunstversteck im Müglitztal. Das Hauptdepot Schloss Weesenstein, in: Bombensicher! Kunstversteck Weesenstein, S. 45–59, hier: S. 49.
- 15 Ebd.
- 16 Thomas Bürger, Die Geschichte der Dresdner Bilderhandschrift des Sachsen spiegels im 20. Jahrhundert, in: Heiner Lück (Hg.), Eike von Repgow: Sachsen spiegel. Die Dresdner Bilderhandschrift Mscr. Dresd. M 32. Aufsätze und Untersuchungen im Auftrag der SLUB Dresden, Graz 2010, S. 175–187.
- 17 SächsStA-D, 10701, Nr. 320/3, Bl. 10, Baumaßnahmen Weesenstein, 27.5.1942.
- 18 Vgl. Finger 2018, S. 45–59, hier: S. 49.
- 19 Vgl. Karin Müller-Kelwing, Mitarbeiter der Staatlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft als Akteure im Schloss Weesenstein von 1942 bis 1946, in: Bombensicher! Kunstversteck Weesenstein 1945, S. 93–101.
- 20 Vgl. Katrin Iselt, Sonderbeauftragter des Führers. Der Kunsthistoriker und Museumsmann Hermann Voss (1884–1969), Köln/Weimar/Wien 2010, S. 236–240.
- 21 Oskar Pusch, 1945 auf Schloss Weesenstein, in: Mitteilungen des Landesvereins Sächsischer Heimatschutz e.V., 2/1992, S. 3–10. André Thieme, Leonid Rabinowitsch und die Dresdner Kunstschatze, in: Bombensicher! Kunstversteck Weesenstein, S. 115–129.
- 22 Vgl. Enke 2018, S. 72.
- 23 Ljuba Schmidt, Zurück in Dresden. Die Rückführung der Sammlung des Münzkabinetts aus Moskau 1958, in: Rückkehr 1958, Dresdner Kunstblätter 4/2018, S. 18–26.
- 24 Vgl. Finger 2018, S. 59.
- 25 Ebd.

„Winner takes all“ Sowjetische Beutekunstpraxis in der SBZ

Frank Grelka

Konfiskationen und Transfer von Kulturgut aus Ostdeutschland in die Sowjetunion, 1944–1948

Inventar Hinweise zur Nutzung Über das Projekt

Dateninventar

Ergebnis 1 - 50 von 50

Bürgermeister von Polßen, Kreis Angermünde

25.01.1946

Schreiben des Bürgermeisters von Polßen, Kreis Angermünde, an den Provinzialverband der Mark Brandenburg, Abteilung IV Volksbildung, betr. den Runderlass Nr. 141/IV Bergung von Kulturgut und vorausgegangene Plünderungen des Schlosses

Schreiben des Bürgermeisters von Polßen, Kreis Angermünde, an den Provinzialverband der Mark Brandenburg, Abteilung IV Volksbildung, betr. den Runderlass Nr. 141/IV Bergung von Kulturgut und vorausgegangene Plünderungen des Schlosses

Aktentitel:

Bergung, Sicherstellung und Rückführung ausgelagerten Kunst- und Kulturgutes in allen Kreisen des Landes Brandenburg

Schriftform:

Maschinenschriftlich

Dokumentsprache:

Deutsch

Archivsignatur:

BLHA Potsdam, Rep 205 A/802, Bl. 53–53 Rs.

Suchbegriffe

Brandenburg

Datierung

nur genaue Datierung

Datum

Ist gleich mit

-Monat

-Jahr

Startdatum

-Monat

-Jahr

Enddatum

Die Datenbank <https://kunstraub-und-beutekunst.de/> enthält eine Quellensammlung zur Konfiskation von Kulturgut durch die sowjetische Besatzungsmacht in Deutschland.

Die stalinistische Doktrin von der „Verlagerung von Kunst aus der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands (SBZ) als eine Form der Kompensation für den NS-Kunstraub“ ist ein Mythos. Neue Quellen aus russischen Staatsarchiven konterkarieren das Narrativ einer angeblichen „restitution in kind“ sowjetischer Kulturgutverluste und belegen den totalitären Charakter der Konfiskation von Kulturgütern aus der SBZ. Dieser Text fasst vorläufige Resultate eines Grundlagenforschungsprojekts zusammen.¹

Die trilaterale Forschung untersuchte Unterlagen der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland

(SMAD) aus russischen Staatsarchiven, vor allem bislang nicht rezipierte Quellen zur Kunstkonfiskation – also entschädigungslosen Enteignungen durch sowjetische Militär- und Zivilbehörden in Ostdeutschland – in der Mehrzahl aus Beständen des Staatsarchivs der Russischen Föderation. Dazu gehören unter anderem die Unterlagen der Außerordentlichen Staatlichen Kommission zur Untersuchung der NS-Verbrechen während der deutschen Besatzungszeit, die sogenannten Sondermappen des Sekretariats des NKVD² sowie die Korrespondenz des Komitees für Kultur- und Aufklärungsarbeit beim Ministerrat der Russischen Sozialistischen Föderativen Sowjetrepublik.

Das Projekt wertete neue Quellen aus dem Zentralen Apparat der SMAD aus, die den Blickwinkel auf die Sozial- und Zeitgeschichte dieses Prozesses richten. Die Quellen informieren über die an den Konfiskationen beteiligten Akteure und Institutionen und vermitteln insofern einen tieferen Einblick in einen bisher wenig bekannten Aspekt sowjetischer Besatzungspolitik in Deutschland. Entlang der Quellenanalyse bietet das Forschungsprojekt neue Interpretationsmöglichkeiten für drei Fragestellungen an: Welche Motive standen hinter dem sowjetischen Konzept der „kompensatorischen Restitutionspolitik“ in der SBZ? Wie ist diese Form stalinistischer Kulturpolitik in Deutschland vor dem Hintergrund sowjetischer Kunstexporte in der Zwischenkriegszeit zu beurteilen? Und wie ist schließlich die Konfiskation von Kulturgütern im Vergleich zur Koordination der Industriedemontagen im Rahmen der sowjetischen Besatzungspolitik in Deutschland zu bewerten? Die Quellen, so viel sei vorweggenommen, verdeutlichen dabei ein hohes Maß an Systematik einseitiger Kulturgutverlagerungen, die nicht in erster Linie die Schäden der NS-Beutekunstpolitik in der Sowjetunion, sondern vor allem den Ausverkauf russischer Kunstobjekte in den 1920er und 1930er Jahren ausgleichen sollten.

Nach der Kriegswende im Sommer 1943 begannen sowjetische Museumsfachleute und Kunsthistoriker im Auftrag des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei mit der Auflistung von Kunst- und Kulturobjekten aus Deutschland und anderen westeuropäischen Ländern, die gemäß dem Konzept der kompensatorischen Restitution als äquivalente Gegenstände für die Kriegsverluste infolge der deutschen Okkupation in die Sowjetunion abtransportiert werden sollten. Dabei diente den Kunstexperten ein Dossier des Sachverständigenbüros für die Bewertung der vernichteten und entwerteten Kunstdenkmäler, das am 8. September 1943 von der Außerordentlichen Staatlichen Kommission der UdSSR genehmigt worden war, als Grundlage ihrer Arbeit. Dieses Büro erarbeitete eine Methode zur Bewertung künstlerischer, historischer und wissenschaftlicher Objekte sowie antiker Denkmäler und erstellte Listen über die „[...] von den deutsch-faschistischen Eindringlingen und ihren Komplizen zerstörten, geraubten und entwendeten künstlerischen, historischen und

wissenschaftlichen Wertgegenstände unter Angabe gleichwertiger Werke, die sich in staatlichen Museen und privaten Sammlungen in Deutschland, Italien, Ungarn, Rumänien und Finnland befinden [...]“.³

An der Spitze des Sachverständigenbüros stand der prominente sowjetische Maler und Kunsthistoriker sowie Mitglied der Akademie der Wissenschaften der UdSSR Igor' Grabar'. Zu seinen Mitarbeitern gehörte Viktor Lasarev, vormals Leiter der Gemäldegalerie des Staatlichen Puschkin-Museum der Bildenden Künste, und der ehemalige Direktor der Eremitage und Experte des Verbands „Antiquariat“ Sergej Trojnickij.⁴ Der wissenschaftliche Oberassistent der Eremitage, Michail Dobrosklonskij, stellte die Listen mit Äquivalenten westeuropäischer Grafiken zusammen, außerdem gehörten Professor Vladimir Levinson-Lessing, der in den Kriegsjahren die Filiale der Eremitage in Sverdlovsk leitete, sowie die Professoren Vladimir Blavatskij, Vsevolod Pavlov und der Kunsthistoriker N. V. Vlasov zum Stab von Grabar'.

Das sowjetische Interesse ging von Beginn an weit über das hinaus, was in der inneren Korrespondenz mit der Sprachregelung „Äquivalente für die durch die deutsche Besatzung entstandenen Verluste“ verschleiert werden sollte. Nach der Oktoberrevolution 1917 hatten die Enteignungsdekrete der Bol'sheviki die Verstaatlichung umfangreicher Kunstsammlungen legitimiert. Grabar', bereits im März 1917 Mitglied der Kunst-Kommission des Petrograder Sowjets unter Vorsitz des Schriftstellers Maksim Gor'kij und in den 1920er Jahren ein Protagonist der Enteignung und des Verkaufs bedeutender Exponate ins Ausland, verstand den sowjetischen Vormarsch nach Westen als willkommene Gelegenheit die substanziellen Kulturgutverluste aus der Zwischenkriegszeit auszugleichen.

In einem Brief an Stalin vom September 1944 erhob Grabar' Kulturgut zur Währung für den Ersatz sämtlicher Schäden der deutschen Besatzung. In dem Bewusstsein, dass der Gegenwert der von den deutschen Besatzern in der Sowjetunion geraubten Exponate allein den kulturpolitischen Bedarf an Kunst nicht decken würde, benannte Grabar' den Kunstverlust in einem Atemzug mit Schäden in Kolchosen und Sowchosen infolge

der Besatzungszeit. Letztere seien zwar nicht mit dem internationalen Kunstmarkt kompatibel, was aus Sicht von Grabar' aber kein Hindernis darstellte, in Deutschland Objekte in der Höhe der – in Rubel umgerechneten – infrastrukturellen Verluste des Landes zu konfiszieren. In derselben Note an Stalin erklärte Grabar' die Konfiskation von sakralen Kunstobjekten zum unerlässlichen Ziel dieser Aktion europäischen Maßstabes – „für die Ausfüllung der Lücken sowjetischer Museen“.⁵

In diesem Sinne schlug das Gutachterbüro der Leitung des Komitees für Angelegenheiten der Kunst beim Rat der Volkskommissare der UdSSR eine Liste geeigneter Äquivalente vor, insgesamt 1.745 Kunstobjekte mit einem geschätzten Marktwert von mehr als 70 Millionen US-Dollar. In jenem Dokument bezieht sich Grabar' ganz explizit auf die Hochphase des sowjetischen Kunstexports und den Verkauf von Werken Raffaels, Tizians oder Rembrandts an den US-Finanzminister Andrew Mellon in den 1930er Jahren. Mellon, so Grabar', sei gezwungen gewesen, in der Öffentlichkeit über die sowjetischen Dumpingpreise zu sprechen, das Gutachterbüro orientiere sich im Gegensatz dazu an den Preisen, die bis 1940 für vergleichbare Exponate auf Auktionen in westeuropäischen Hauptstädten bezahlt worden seien. Entsprechend enthielten die Listen des Sachverständigenbüros Werke italienischer, deutscher, flämischer und französischer Meister der Renaissance und der Neuzeit, darunter Altdorfer, Bosch, Peter Bruegel der Ältere, Boucher, van Eyck, Watteau, Veronese, Ghirlandaio, Hans Holbein der Jüngere, Dürer, Lucas Cranach, Michelangelo, Pisanello, Raffael, Rembrandt, Rubens, Tizian, Tintoretto und Fragonard.⁶

Weiterhin entstand im Dunstkreis des Sachverständigenbüros, so unsere Quellen, unter den beteiligten sowjetischen Kunsthistorikern die Idee der Gründung eines repräsentativen Museums von Weltrang in Moskau, dessen Kern deutsche Kunstsammlungen bilden sollten. Einer der Lobbyisten dieser Idee war der Volkskünstler der UdSSR Sergej Merkurow, Direktor des Puschkin-Museums⁷ – jenes Museums also, das im Mai 1945 erster Empfänger bedeutender Kunstwerke war, die aus Dresdner Kunstsammlungen in Moskau eintrafen. Diesem Beispiel folgte die Staatliche Eremitage. Im August 1945 sandte deren Direktor Iosif Orbeli einen

Brief an die Partei mit dem Vorschlag, einen Teil der „kulturellen Beute“ aus Deutschland nach Leningrad zu transferieren.⁸

Wie Grabar' ging es auch Orbeli nicht um den Ersatz von NS-Beutekunst, sondern den Ersatz der schweren Verluste der Eremitage aus den 1920er und 1930er Jahren infolge des Verkaufs eines Teils ihrer Bilder ins Ausland und der Übergabe vieler Gemälde an das Puschkin-Museum in Moskau. Orbelis Idee war es, die infolge der Vorkriegsverkäufe zur Devisenbeschaffung für die forcierte Industrialisierung entstandenen Lücken durch deutsche Exponate zu ersetzen. Bereits zu dieser Zeit deckten sich also die Ansprüche beider Museumsfunktionäre an Beutekunst aus Deutschland mit der offiziellen Linie der Sowjetführung.

Die uns bisher zugänglichen Dokumente vermögen die Rolle Stalins in diesem Prozess noch nicht eindeutig zu klären. Offensichtlich hatte Stalin kein Faible für die Kunst aus Deutschland, betrachtete aber deren Erbeutung als natürliches Recht des Siegers. Jedenfalls wollte er auf die Kunstgutbeute aus Deutschland keinesfalls verzichten und entsandte im Mai 1945 eine fünfköpfige Expertenkommission des Komitees für Angelegenheiten der Kunst beim Rat der Volkskommissare unter Leitung von Michail Chrapčenko in die Gegend um Dresden. In einem Beschluss wies Stalin dieses Komitee knapp einen Monat später an, die wertvollsten Gemälde, Skulpturen und Positionen der angewandten Kunst aus Dresden – insgesamt rund 2.000 Einheiten – zur Ausstattung sowjetischer Staatsmuseen in der RSFSR und der Ukrainischen Sozialistischen Sowjetrepublik zu nutzen. Wie in der industriellen Demontagepolitik verfolgte Stalin auch im Hinblick auf die Konfiskation von Kunstobjekten ein Konzept des „Winner takes all“.⁹

Im Gegensatz zu einer weitgehend unsystematischen Demontagepolitik, die sich ad hoc an den Bedürfnissen der sowjetischen Volkswirtschaft zu orientieren hatte, trieb die Funktionärselite der sowjetischen Kulturpolitik seit 1943 systematisch die Konfiskation von deutschen Kunstobjekten voran. Im Zentrum stalinistischer Konfiskationspraxis stand ein in Art und Umfang vergleichbarer Reimport von Exponaten, die der Sowjetstaat nach der Oktoberrevolution zunächst per Gesetz enteig-

net und danach nach Westeuropa und die USA veräußert hatte. Direktoren sowjetischer Museen rechneten die ökonomischen Folgen deutscher Besatzungsherrschaft in künstlerische Wertgegenstände um, die anstelle nicht zu erwartender finanzieller Reparationsleistungen requiriert werden sollten.

Nach einer ausführlichen Projektpublikation,¹⁰ stellt die Europa-Universität Viadrina in Kooperation mit dem Leibniz-Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam unter <https://kunstraub-und-beutekunst.de/> seit Juli 2020 eine Datenbank mit 1.200 annotierten Dokumente online.

- 1 „Kultur als Beute des Zweiten Weltkriegs. Ukrainische, russische und deutsche Archivquellen zur Praxis der Verlagerung von deutschen Kunst- und Kulturgütern, 1944–1948“ an der Europa-Universität Viadrina, finanziert mit Mitteln der VolkswagenStiftung.
- 2 Die Transliteration der kyrillischen Abkürzungen, Namen und Zitate erfolgt nach dem internationalen Standard für wissenschaftliche Transliteration ISO 9: 1995.
- 3 Staatsarchiv der Russischen Föderation (GARF), f. R7021, op. 121, d. 17, Bl. 145f.
- 4 Ebda.
- 5 Russisches Staatsarchiv für sozio-politische Geschichte (RGASPI), f. 17, op. 125, d. 250, Bl. 166 f.
- 6 GARF, f. R-7021, op. 116, d. 291, Bl. 1–71.
- 7 RGASPI, f. 17, op. 125, d. 368, Bl. 20–25.
- 8 Anna Aponasenko, Gosudarstvennyj Ėrmitaž. Peremeščennoe iskusstvo, 1945–1958. Archivnye dokumenty, Sankt Petersburg 2014, S. 29 f. und S. 112.
- 9 GARF, f. R-7021, op. 116, d. 322, Bl. 22–24.
- 10 Frank Grelka, Beutekunst und Kunstraub. Sowjetische Restitutionspraxis in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands, in: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, Band 67 (2019), Heft 1, Seiten 73–104.

Chronologie eines Totalverlusts

Der Raub des ersten Deutschen Spielkartenmuseums in Altenburg

Florian Voß



Das Altenburger Spielkartenmuseum im Jahr 1936.

Es war das Ende einer unerwarteten Erfolgsgeschichte, als im Jahr 1946 die Sammlung des ersten deutschen Spielkartenmuseums in Altenburg als Reparationsleistung in die damalige Sowjetunion verbracht wurde und seitdem scheinbar spurlos verschwunden ist. 74 Jahre später bietet sich im Rahmen der Fachtagung „Sammlungsverluste der Museen im Zweiten Weltkrieg: Perspektiven aktueller Forschung“ des Museumsverbandes Brandenburg eine Gelegenheit, die damaligen Ereignisse noch einmal zu rekonstruieren und möglicherweise Ansätze für neue Nachforschungen aufzutun.

Um die Reichweite des entstandenen Schadens für die Stadt Altenburg nachvollziehen zu können, bedarf es einiger Vorbetrachtungen, die bis in das Jahr 1918 zurückreichen. Nach der Abdankung des letzten Herzogs Ernst II. von Sachsen-Altenburg am 13. November 1918, gelangte die Stadt Altenburg in den Besitz des herzoglichen Residenzschlosses. Analog zu anderen Städten entschlossen sich die Stadtoberen, in dem gewaltigen Komplex unter anderem ein Museum zur Geschichte von Stadt und Land einzurichten. Mit der Umsetzung des Projekts beauftragten sie den Poschwitzer Kunsthistoriker Hans Albrecht von der Gabelentz, der auf der Suche nach passenden Exponaten, einen Aufruf an die ortsansässigen Unternehmen mit der Aufforderung,

Objekte zur Repräsentation der Altenburger Industrie beizusteuern, veröffentlichen ließ. Dieser Aufruf fand bei der damaligen Altenburger Spielkartenfabrik Schneider Anklang.¹ Das regionale Unternehmen hatte bereits über viele Jahre hinweg historische Spielkarten und Druckwerkzeuge aus vergangenen Jahrhunderten zusammengetragen, um ein Traditionskabinett einrichten zu können. Die Möglichkeit, diesen Fundus nun der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, war somit gegeben. Die Fabrik stellte den engagierten Drucker und leitenden Redakteur der Skatzeitschrift „Der Alte“ Julius Benndorf ab, um die Ausgestaltung des ersten Museumsraums umzusetzen. Nach ein paar Monaten Arbeit konnte im Jahr 1923 die „Skatheimat“, das erste Spielkartenmuseum der Welt, in den Räumlichkeiten des Residenzschlosses Altenburg seine Pforten öffnen. Über die nächsten 23 Jahre entwickelte sich das weltweit erste Spielkartenmuseum zum Aushängeschild der Stadt und lockte so manchen interessierten Touristen in das inzwischen als „Skatstadt“ bekannte Altenburg. Die Sammlung wurde durch die engagierten Mitarbeiter der Spielkartenfabrik stetig erweitert und umfasste 1945 bereits über 6000 Exponate, wovon ein umfangreicher Aktenbestand mit Korrespondenzen und Ankaufunterlagen berichtet.²

Mit Beginn des Zweiten Weltkrieges kam das Sammeln weitgehend zum Erliegen. Anfangs wurden die Museumsräume auf Anfrage für interessierte Besucher offen gehalten, doch spätestens im Oktober 1940 musste die Sammlung in Kisten verpackt und zum Schutz vor Bombardements in die Tiefkeller des Residenzschlosses umgelagert werden.³ 1943 wurde die Spielkartensammlung, die sich weiterhin im Eigentum der Spielkartenfabrik Schneider befand, nach Aussage des ehemaligen Werkleiters Martin Fabian⁴ in einen werkeigenen Bunker nahe der Spielkartenfabrik am Poschwitzer Platz verlagert. Dort überstand die Sammlung unbeschadet die letzten beiden Kriegsjahre bis zum Einmarsch der US-Armee am 15. April 1945 und der darauffolgenden Übernahme der Stadt durch die Rote Armee am 1. Juli 1945.

Von der Enteignung und Beschlagnahme von Industrie- und Kulturgütern in der Sowjetischen Besatzungszone waren auch die Altenburger Spielkartenfabrik und

ihre Zweigbetriebe betroffen. Neben der Herstellung von Spielkarten hatte der Betrieb zudem Patronenkartuschen für die Wehrmacht produziert und galt damit als kriegswichtig. Infolgedessen wurden sämtliche Maschinen, Fertigerzeugnisse und Verbrauchsmaterialien beschlagnahmt und ab dem 11. April 1946 für den Transport in die Sowjetunion vorbereitet. Darunter fiel auch der Inhalt des werkseigenen Luftschutzraums am Poschwitzter Platz. Insgesamt waren ca. 1400 Kisten betroffen, die drei komplette Güterzüge füllten. Darunter befanden sich auch 22 Kisten mit der Sammlung des Spielkartenmuseums. Diese landeten nicht zufällig mit auf den Zügen, wie eine separate 40-seitige Liste, auf der der gesichtete und beschlagnahmte Bestand des Spielkartenmuseums aufgeführt wurde, veranschaulicht.⁵ Für jede der 22 Kisten wurde eine Auflistung des Inhalts mit der Nummerierung von 1 bis 4891 angefertigt, vermutlich auf Grundlage der Inventarnummern der Exponate aus der „Skatheimat“. Eine ausführliche Beschreibung der Objekte blieb jedoch aus, wodurch der Sammlungsverlust nach aktuellem Stand nicht detailliert fassbar ist. Auch sind keine Inventarbücher der alten Sammlung erhalten geblieben, die zur Dekodierung der Zahlen notwendig wären. Es liegt nahe, dass die Inventare gemeinsam mit der Sammlung gelagert und beschlagnahmt wurden. Zur aktuellen Identifizierung und Einordnung der Sammlungsbestände bleiben nur zwei Artikel aus dem Altenburger Skatkalender aus den Jahren 1926 und 1927. In diesen wurden die ersten 500 Spielkarten des Anfangsbestandes tabellarisch notiert und eine ausführliche Sammlungsbeschreibung angekündigt, die jedoch nie veröffentlicht wurde.

Mit der Abfahrt der drei Güterzüge vom Altenburger Bahnhof verliert sich die Spur der Spielkartensammlung. Welchen Weg die Züge nahmen, ist nicht bekannt und vertiefende Nachforschungen scheitern an verschlossenen Archiven und gesperrten Akten der ehemaligen Sowjetunion. Zuletzt wurden Vermutungen geäußert, dass sich die Sammlung in der Ermitage oder in Moskauer Museen befinden könnte bzw. bereits 1946 von Kriegsgefangenen als Brennmaterial verwendet wurde.⁶ Belege gibt es allerdings weder für das eine noch das andere.

Während aus der Nachkriegs- und DDR-Zeit zwischen 1947 und 1989 keine Bemühungen zur Rückführung der Sammlung bekannt sind, wurden ab 1990 vermehrt Anstrengungen unternommen. So unternahm das heutige Schloss- und Spielkartenmuseum im Namen der Stadt Altenburg nach 1990 wiederholt Versuche, Gespräche mit Russland zum Verbleib der Sammlung aufzunehmen. Ebenso erfolgten 1991 durch die damalige Museumsleiterin Perdita Schachtschneider eine umfangreiche Verlustmeldung beim Bundesministerium des Innern, der Stelle für „Nachforschungen kriegsbeding-

ter Verluste an Kulturgut“ und darauf aufbauend immer wieder Rechercheversuche ohne Ergebnisse. Darüber hinaus unternahm der damalige Altenburger Oberbürgermeister Michael Wolf (SPD) im Jahr 2009 anlässlich des Jubiläums „500 Jahre Altenburger Spielkarten“ den Versuch, über Altkanzler Gerhard Schröder Informationen zum Verbleib der Altenburger Spielkartensammlung zu erhalten. Auch dieser Vorstoß blieb ohne Erfolg.

In den letzten Jahren hat in Altenburg eine intensive Aufarbeitung der internen Akten und Bestände zu dieser Thematik stattgefunden. Im Fokus künftiger Nachforschungen steht, zu ermitteln, wohin genau die Sammlung nach 1946 innerhalb der Sowjetunion verbracht worden sein könnte. Möglicherweise ergibt sich daraus, trotz des aktuellen Kurses Russlands, Beutekunst als Reparation für deutsche Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg einzubehalten, eine neue Herangehensweise für weiterführende Gespräche. Außerdem rückt eine bisher vernachlässigte Fragestellung in den Vordergrund: die Eigentumsfrage. Nach momentanem Kenntnisstand und aktueller Quellenlage, ist die Sammlung der „Skatheimat“ wohl nie in den Besitz des Schlossmuseums und damit der Stadt Altenburg übergegangen. Die Sammlung wurde zwar im Schloss ausgestellt, blieb aber wohl weiterhin Eigentum der Spielkartenfabrik Schneider und damit deren aktueller Rechtsnachfolgerin, der Spielkartenfabrik „ASS Altenburger“, welche heute wiederum Teil des belgischen Unternehmens „Cartamundi“ ist. Für weitere Versuche einer möglichen Rückholung der Sammlung steht das Schloss- und Spielkartenmuseum daher in engem Kontakt mit ASS Altenburger, um gemeinsam an einer erfolgreichen Rückgewinnung der Sammlung zu arbeiten.

1 Vgl. Brief vom 19. Oktober 1936 von Julius Benndorf mit Erinnerungen an den Aufbau des Museums, Spielkartensammlung, Schloss- und Spielkartenmuseum Altenburg.

2 Vgl. Unterlagen Skatheimat 1923–1945, Spielkartensammlung, Schloss- und Spielkartenmuseum Altenburg.

3 Briefe 1. Oktober 1940 und 9. Mai 1941, Spielkartensammlung, Schloss- und Spielkartenmuseum Altenburg.

4 Vgl. Gerd Matthes, Das Altenburger Spielkartenmuseum, Altenburg, 1994, S. 86.

5 Vgl. Liste zur Beschlagnahme der Sammlung 1946, Spielkartensammlung, Schloss- und Spielkartenmuseum Altenburg.

6 Vgl. Franz Braun, Ist der Bestand des Altenburger Spielkarten Museums verbrannt?, Köln, 1991; Gerd Matthes, Das Altenburger Spielkartenmuseum, Altenburg, 1994.

Tragödien mit und ohne Happy End Die Sammlungsobjekte des Museums Bautzen im Zweiten Weltkrieg

Ophelia Rehor und Jürgen Vollbrecht



Das Stadtmuseum Bautzen mit kriegszerstörtem Dach sowie Wohn- und Geschäftshäuser am Kornmarkt, Bautzen, Mai 1946.

„Beiliegende Kupferdrucke und Briefe kaufte ich von einem Flüchtling für RM 300.–. Angeblich hat derselbe diese Kunstwerke nach den Kriegshandlungen auf der Straße aufgelesen, er behauptete, daß viele derartige Gegenstände auf der Straße gelegen hätten. Es liegt mir weniger daran, daß ich meine Auslagen zurück erhalte, als daß nach der Vernichtung so vieler kultureller Werte, das Wenige wieder seinen alten Platz erhält.“

Diese auf den 13. Januar 1946 datierten Zeilen stammen von Emil Danneberg aus Halle an der Saale.¹ Sicher war die genannte Straße im westsächsischen Leisnig

gelegen und vielleicht führte diese Straße an den Pferdeställen der in der Mitte der 1930er Jahre gebauten Bus'schen Kaserne vorbei. Diese Pferdeställe waren Auslagerungsort eines großen Teils der Sammlung des Bautzener Museums am Ende des Zweiten Weltkrieges.

Ab den ersten Maitagen 1945 gelangte die Stadt Leisnig unter russische Kommandantur, die Bus'sche Kaserne wurde seitdem von russischen Soldaten genutzt, bis in die frühen 1990er Jahre. Der russische Kommandant hatte 1945 zwar den Schutz der in der Kaserne eingelagerten Bautzener Sammlung zugesagt, die Realität

stellte sich dann aber als eine vollkommen andere heraus. Der spätere Leisniger Stadtrat Gerhard Streller, ein Kriegskriegsversehrter des Ersten Weltkriegs, der im Zweiten Weltkrieg vom aktivem Kriegsdienst mehr oder weniger verschont blieb und stattdessen als Lehrer arbeitete, beschrieb die Situation der Bautzener Sammlung in diesen Pferdeställen, die er kurz vor dem Einzug der russischen Kommandantur besichtigt hatte: „Dort sah ich Altäre, Gemälde, Öfen usw. in tadellosem Zustande. Aber auf dem Boden, wo zahlreiche Kisten und Truhen standen, hatten polnische Plünderer schon Kisten und Truhen erbrochen und Teile zerstört. Ein Soldat, der Kunsthistoriker war, hatte sich der Sache angenommen, die Scherben aufgesammelt und auf meine Weisung alles sorgsam in die noch verwendbaren Kisten und Truhen gesammelt und vernagelt.“² Nachdem die russischen Soldaten in der Kaserne waren, änderte sich das Bild drastisch: „An einem Sonntagmorgen kam der Leiter des Arbeitsamtes zu mir. Er war in der Friedrich-August-Kaserne gewesen [eine wenige hundert Meter entfernt gelegene benachbarte Kaserne, Anm. d. A.] und hatte dort dienstlich zu tun gehabt. Es war ihm aufgefallen, dass kostbare alte Gemälde mit Hufnägeln an die Wände in den Mannschaftsstuben genagelt waren, die den Stempel des Bautzener Museums trugen. Da wurde mir schnell klar was geschehen war. [...] In der genannten Kaserne fanden wir in großer Menge kostbare Gemälde vor, die wir vorsichtig ablösten und in Sicherheit brachten. Auf dem Hofe, in Gräben und Schutthalden, überall fanden wir vom Regen aufgeweichte alte Stiche und Handzeichnungen vor. ... Am Montag ging [ich] mit einigen Lehrern in die Kaserne, diesmal die Bus'sche-Kaserne. Da sah es noch viel verheerender aus. Der Zustand auf dem Stallboden und in dem Abstellraum des letzten Pferdestalls ist nicht zu beschreiben. Es herrschte ein wüstes Chaos. Alte Kisten und Truhen waren zerschlagen. Auf den Bodenräumen lagen in wüstem Durcheinander Holzwohle, Kistententeile, Truhensplitter; unter tausenden von Sachen ragten Teile der Altäre hervor, in dem Abstellraum im letzten Pferdestall lagen Altäre, erbrochene Kisten, Bücher, Gefäße, Ölgemälde, Futterkisten, alte eiserne Feldbetten, Säcke mit Löffeln und Gabeln, wüst durcheinander. In den Futterkrippen standen kostbare Meißner Porzellangefäße, Schalen, Tassen, usw., überall verstreut zerschnittene Messgewänder und Trachtenstücke, ein Bild zum Erbarmen, dazu der entsätzliche Geruch von beispiellosen Verunreinigungen. Die beiden überlebensgroßen Permoser-Figuren waren ganz vorn in die Pferdeställe am Eingang abgestellt worden. Sie standen in der Jauche und trugen schon Spuren der Vernichtung. Auf dem Hofe, auf den Müll- und Abfallhaufen lagen Zeichnungen, Kunstdruckblätter, alte Stiche, zerfetzt, zerknüllt. In Truhen befand sich Pferdedünger, andere waren als Futterkisten verwendet.“³

Herrn Streller, der einen mehrere Seiten umfassenden Bericht über die Situation der Sammlung im Leisniger Auslagerungsort verfasste,⁴ ist es zu verdanken, dass die Bautzener Sammlung bald nach Kriegsende dem weiteren trunkenen Zugriff von Soldaten und auch plündernden und raubenden Zivilisten entzogen wurde: Mit einigen mutigen Mitstreitern lagerte er die Sammlung in eine nahe gelegene Schule um, einige wenige Objekte gelangten später auch nach Schloss Mildenstein.

Die Bautzener museale Sammlung war bereits 1944 in schweres Fahrwasser gekommen, als in großer Eile, aus Luftschutzgründen, wie es hieß, plötzliche Auslagerungen von Museumsgut an mehrere, maximal 20 km von Bautzen entfernte Standorte durchgeführt wurden.⁵ Dem Zeitdruck, unter dem die Auslagerungen vermutlich geschehen mussten, ist es geschuldet, dass während der Verpackung der auszulagernden Objekte, diese ganz überwiegend nicht Stück für Stück aufgelistet wurden. Listen, die die Sammlungsobjekte pro Verpackungseinheit stückweise einzeln aufführen, liegen nur für wenige Teilbereiche der Sammlung vor. So wurden z. B. die archäologischen Funde aus der städtischen Sammlung mit Bezeichnung und Inventarnummer pro Verpackungseinheit aufgelistet.⁶ Überwiegend wurden die Inhalte der Verpackungseinheiten aber sehr pauschal angegeben.⁷

Ein knappes Jahr nach den Auslagerungen Anfang 1944 musste wegen der nahenden Front schleunigst eine Verlagerung von Museumsgut nach Westsachsen vorbereitet werden. Hierzu wurden die östlich von Bautzen nach Wurschen und Obergebelzig ausgelagerten Sammlungsobjekte in den ersten Monaten des Jahres 1945 zunächst zurück in das Bautzener Museum transportiert, wo nun ein großer Teil der Museumssammlung konzentriert und überwiegend verpackt belassen für einen Abtransport bereitstand. Viele Sammlungsobjekte wurden aber auch in Medewitz, westlich Bautzen konzentriert, das 1944 der dritte Auslagerungsort gewesen war. In Medewitz befanden sich nun u. a. auch Textilien, Kleinplastiken und Plastiken des Diözesanmuseums im Stadtmuseum.⁸ Es war angedacht, die Transporte von Bautzen und Medewitz nach Westsachsen per Eisenbahn durchzuführen. Dieser Plan wurde aber nur teilweise umgesetzt, es mussten vor allem LKW-Transporte durchgeführt werden. Zwischen dem 23. Februar und 16. März 1945 trafen alle Sammlungsobjekte in der Bus'schen Kaserne in Leisnig ein, bis auf zwei per LKW transportierte Kisten mit neuzeitlicher Keramik, die, als der LKW aus unbekanntem Grund in Flammen aufging, verbrannten.

Als lokaler Auslagerungsort diente nach Mitte März 1945 auch die Bautzener Mühlbastei, in die am 20. März 1945 dreizehn Kisten, darin u. a. die Museumskartei,

gebracht wurden. Die Bautzener Mühlbastei ist ein sechsgeschossiger, zur Bautzener Stadtbefestigung gehörender Turm. Er wurde bereits seit Februar 1935 auf fünf Etagen von der Gesellschaft für Geschichte und Urgeschichte der Oberlausitz genutzt, die darin ihre zuvor auf dem Dachboden des Museums untergebrachte archäologische Sammlung aufbewahrte.⁹

Im Museum blieben 38 Kisten zurück, deren Transport nicht mehr realisiert werden konnte. Darin waren u. a.

- Volkskunst
- Restbestände des grafischen Kabinetts
- Bucheinbände
- historische Erinnerungsstücke
- Möbel aus dem historischen Wohnzimmer der Familie Jacob
- Keramik
- Gläser
- Holzschnitzereien
- Innungsaltertümer
- Damaste und Blaudrucke.

Auch hier ist wieder deutlich: Die Sammlung wurde in Umrissen beschrieben, konkrete Listen mit den einzelnen Objekten existieren nicht, mit Ausnahme der museumseigenen archäologischen Sammlung.

In einer eisernen Truhe verpackt wurde die große, mehrere Tausend wertvolle Münzen und Medaillen umfassende Stieber'sche Münzsammlung in einem Kellergang des Museums eingemauert, von wo sie nach Kriegsende unverseht wieder ans Tageslicht geholt werden konnte.

Die Mühlbastei brannte im April 1945 nach Beschuss vollständig aus und blieb für Jahrzehnte im Bautzener Stadtbild ein warnendes Denkmal gegen den Krieg. Ein Großteil der erwähnten, seit 1935 dort eingelagerten großen archäologischen Sammlung der Gesellschaft für Geschichte und Urgeschichte der Oberlausitz ging verloren. Einzelne Scherben können bis heute am Hang unterhalb der Mühlbastei gefunden werden. Einen Versuch, die Reste der Sammlung zu bergen hat es in den frühen 1990er Jahren, als Baumaßnahmen an der Mühlbastei begannen, nicht gegeben. Tragisch ist auch der Verlust der Museumskartei: Sie fiel ebenfalls dem Brand in der Mühlbastei zum Opfer.

Das Museumsgebäude wurde im April und Mai 1945 beschädigt. Die nicht mehr abtransportierten Damaste und Blaudrucke wurden dabei vernichtet; eine genaue Liste derselben existiert nicht mehr. Möbel und andere noch im Museum befindliche kunsthandwerkliche Gegenstände blieben erhalten. Schäden an Fenstern und



Die Ruine der Mühlbastei vom Reymannweg aus gesehen, 1965.

Türen waren, wie ein Foto von 1946 zeigt, soweit behoben, dass ein mehr oder weniger ungehinderter Zugang ins Museumsgebäude, wie er noch im Mai 1945 gegeben war, unterbunden werden konnte. Der auf dem Foto erkennbare Schaden am Dach hat dem Museum aber noch einige Jahre zu schaffen gemacht.

Wenden wir uns den Ereignissen in Leisnig zu: Mitte März 1945 waren die Einlagerungen von Bautzener Sammlungsobjekten in einige Pferdeställe der Bus'schen Kaserne abgeschlossen. Nicht nur russische Soldaten plünderten ab Anfang Mai zerstörungsreich, sondern auch Bewohnerinnen und Bewohner Leisnigs und der Umgebung entwendeten mehr oder weniger gezielt, teils offenbar mit Sachverstand, Dinge. Bei weitem nicht alle diese Diebstähle und Raube wurden als solche erkannt, geschweige denn aufgeklärt. Immer wieder wurden in den Folgejahren besonders folgende Verluste aufgeführt:

- Münzsammlung Santo Passo (470 Münzen und Medaillen)
- Ratssilberschatz (mit Ausnahme von Fragmenten zweier Pokale)
- Schützensilberschatz (außer einigen wenigen einzelnen Plaketten)
- Weigang'sche Uhrensammlung und vier wertvolle Uhren aus dem Altbestand des Museums
- ca. 300 Grafiken aus der Gersdorff'schen Sammlung (Verlust bisher nicht genau rekonstruiert)
- 141 Gemälde (alle bekannt, heute wissen wir: es fehlen 93 Gemälde)
- die meisten Inventarbücher
- tausende weitere Objekte (wegen der vernichteten Museumsverzeichnisse nicht vollständig rekonstruierbar)

Die Rückführungen der in Leisnig bis dahin verbliebenen Sammlungsteile dauerte noch bis weit in den Oktober 1946. Trotz eines Befehls der Sowjetischen Militäradministration zur Rückführung von Museumsgut an die Museen, aus denen sie stammen, verblieben insbesondere Gemälde in Privathäusern und in den Unterkünften von Soldaten.

Die Verluste des Museums lassen sich für manche Bereiche, wie die Gemäldesammlung, den Ratssilberschatz, den Schützensilberschatz, die Weigang'sche Uhrensammlung oder die Münzsammlung Santo Passo, sehr genau beschreiben. Für viele andere Sammlungsbereiche ist dies schwierig, da die Museumskartei und Teile der Inventarbücher verbrannten. Wo Inventarbücher erhalten sind, wurde der Verlust Stück für Stück festgehalten und diese werden nach und nach in der Datenbank www.lostart.de publiziert.



Dieser Becher aus dem Ratssilberschatz gehört zu den in Leisnig verschwundenen Objekten aus der Sammlung des Museums Bautzen. Der um 1684 entstandene Kugelfußbecher stammt aus einer unbekanntenen Werkstatt, wohl aus Dresden. Das Foto entstand um 1910 und dürfte von Oskar Kaubisch aufgenommen worden sein.

- 1 Altakten des Museums Bautzen 136, Blatt 21.
- 2 Altakten des Museums Bautzen 90, Blatt 43.
- 3 Altakten des Museums Bautzen 90, Blatt 43–44.
- 4 Altakten des Museums Bautzen 90, Blatt 42–46.
- 5 Dazu näheres in: Ophelia Rehor und Jürgen Vollbrecht, Zur Geschichte des Museums und zur allgemeinen Sammlungsgeschichte. in: Jürgen Vollbrecht (Hg.), Museum Bautzen. Einblicke. Bautzen 2019, 3–23, hier: 12–18.
- 6 Altakten des Museums Bautzen 89, Blatt 1–4.
- 7 Altakten des Museums Bautzen 89, Blatt 32–33.
- 8 Die katholischen Kirchenaltertümer, die heute in der Bautzener Domschatzkammer bewahrt und ausgestellt werden, waren seit 1913 bis in die 1980er Jahre im Museum Bautzen in drei Räumen ausgestellt, die anfangs als das „Diözesanmuseum im Stadtmuseum“ bezeichnet wurden.
- 9 Es handelte sich um eine relativ große Sammlung, die unter 31.929 Inventarnummern erfasst war, wobei unter jeder Inventarnummer durchaus zahlreiche Objekte zusammengefasst sein können. Sie ist nicht identisch mit der zuvor genannten, gut aufgelisteten städtischen musealen archäologischen Sammlung.

Das Museum in Landsberg an der Warthe und seine Artefakte in der Sammlung des Museums in Gorzów Wielkopolski

Agnieszka Dębska



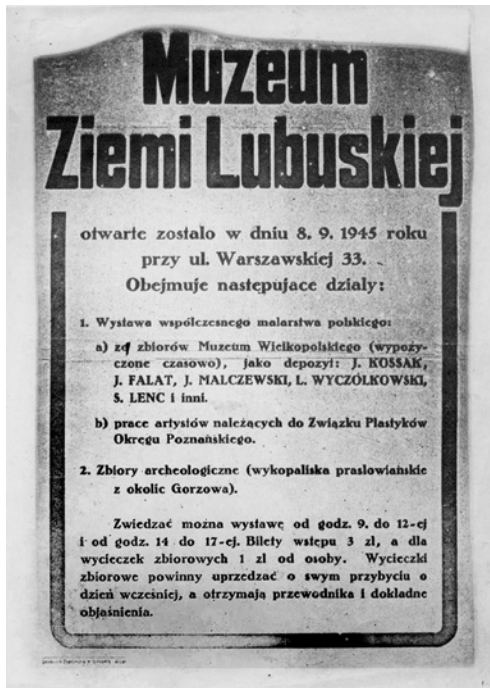
Die „Biedermeier-Ecke“ im alten Stadtmuseum Landsberg/W., am Markt.

Die Museen in Gorzów haben jahrhundertealte Traditionen und eine reiche Geschichte. Das Städtische Museum in Landsberg an der Warthe wurde am 4. September 1883 durch einen Beschluss der Abgeordnetenversammlung der Stadt Landsberg an der Warthe gegründet. Der Hauptzweck des Museums bestand darin, die Geschichte der Stadt und der Region zu dokumentieren. Als Initiatoren des Museums gelten Heinrich Babucke, der Direktor des Staatlichen Gymnasiums, und Hermann Hartmann, ein Lehrer der Schule. Das Museum befand sich daher zunächst in der Schule in

der Schloßstraße 1 (heute ul. Obotrycka) und nahm einen Klassenraum ein. Erst im Oktober 1887 wurde es als städtische Einrichtung anerkannt und 1891 in den ersten Stock des „Waisenhauses“ in der Schloßstraße 14 verlegt, wo sich auch andere städtische Einrichtungen befanden. Das Museum wechselte noch mehrmals seinen Sitz. Schließlich kaufte die Stadt 1939 das Lubarsch-Mietshaus, das nach zweijähriger Renovierung für das Museum ertüchtigt wurde. Es handelte sich um eine sehr prestigeträchtige Investition der Stadt, denn das Gebäude befand sich in der Südfront des Altstädter Marktes (Markt 6).

Das Museum konnte sich einer reichen Münzsammlung rühmen, die in einer 1883 vom Stadtschatzmeister A. Steinbeck gestifteten Münzsammlung ihre Anfänge hatte. Dank der Großzügigkeit der Stadtbewohner verfügte das Museum nach nur einem Jahr über 309 Objekte. 1925 besaß das Museum bereits 2052 Objekte. Aus dem Inventar von 1905 wissen wir, dass die Sammlung sehr vielfältig war und folgende Bereiche umfasste: Vorgeschichte, Sakralkunst, Holzschnitzerei, Malerei, Kunsthandwerk, Militär, Schmiedekunst, Schlosserei, Numismatik, Medaillen, Trophäen und Naturexponate, Ethnographie, Volkskunsthandwerk, Keramik, Schriften und Dokumente (darunter alte Karten und Pläne, Zeichnungen und Fotografien, alte Zeitungen und Bücher, Plakate). Für mich als Museologin ist es überraschend, dass das Museum, das nur einmal im Monat, am ersten Sonntag des Monats von 11.00 bis 13.00 Uhr, geöffnet war, allein 1932 5861 Besucherinnen und Besucher hatte.

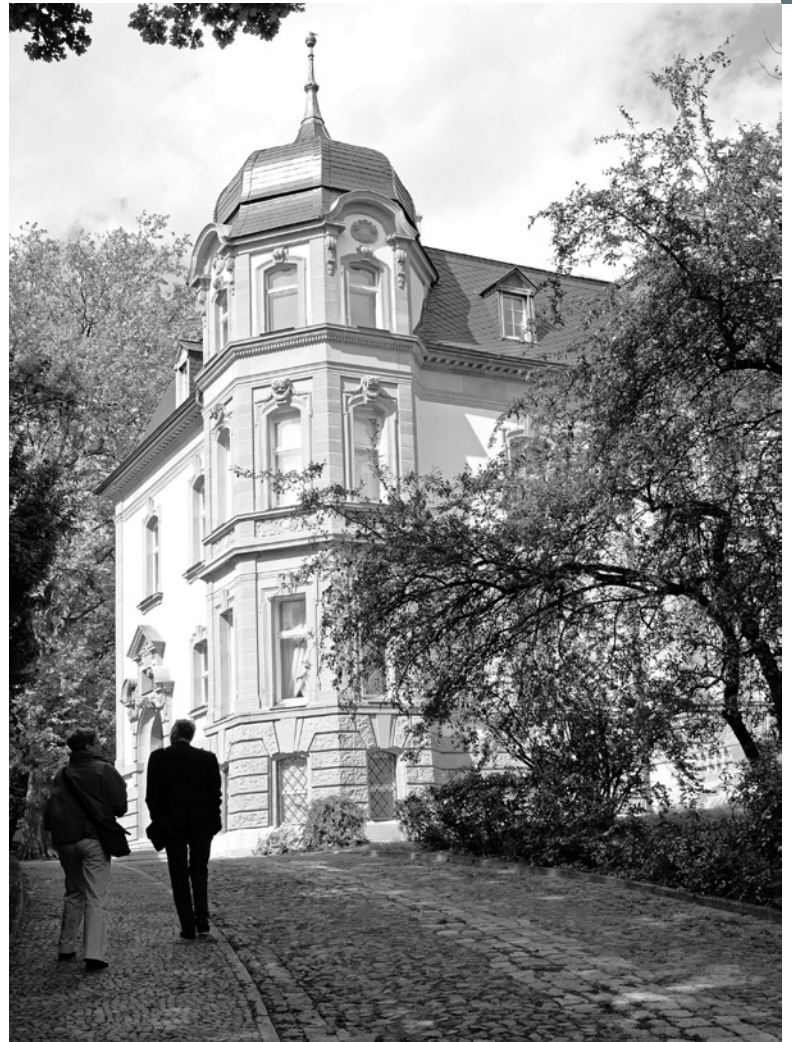
Das Städtische Museum in Landsberg an der Warthe existierte bis Februar 1945, als das Haus zusammen mit all seinen Sammlungen niederbrannte. Deshalb kennen wir seine wertvollen Exponate vor allem dank der erhaltenen Dokumente in den Akten der Stadt Landsberg im Staatsarchiv in Gorzów und der regionalhistorischen Literatur. Eine sehr wertvolle Wissensquelle zu diesem Thema ist der Katalog der Denkmäler von Stadt und Landkreis Landsberg/W. aus dem Jahr 1937.¹ Zu den wertvollsten Exponaten gehörten damals die sakralen Denkmäler aus der Marienkirche, darunter das glücklicherweise erhaltene Renaissance-Triptychon – heute der Hauptaltar der Kathedrale in Gorzów.



Einige der archäologischen und numismatischen Sammlungsstücke wurden im Frühjahr 1945 aus den Ruinen des Mietshauses am Markt 6 ausgegraben. Sie bilden den Grundstock der Sammlung des heutigen Lebuser Landesmuseums (Muzeum Lubuskie), das noch im Sommer 1945 in die 1903 erbaute Villa des Landsberger Kabelfabrikanten Gustav Schröder einzog.

Bereits am 8. September 1945 wurde das Muzeum Lubuskie als erstes polnisches Museum in den „Wiedergewonnenen Gebieten“ eröffnet. Die schnelle Eröffnung sollte zum einen als Beleg für die bereits effizient funktionierende polnische Verwaltung der Region verstanden werden. Zum anderen war die erste Ausstellung inhaltlich darauf fokussiert, zu beweisen, dass es sich tatsächlich um wiedergewonnene Gebiete handelte: So berichtete die damalige Presse über „mehrere Vitrinen mit urslawischen Ausgrabungen aus dem alten Lebuser Land, darunter Perlen aus der Piastenzzeit, ein Schwert aus dem 11. Jahrhundert“.

Das Muzeum Lubuskie hat noch heute seinen Hauptsitz in der „Villa Schröder“, umgeben von einem wunderschönen Park. Daneben gibt es mehrere Dependancen, unter denen vor allem der Speicher (Spichlerz) hervorzuheben ist, der sich am Ufer der Warthe befindet und heute eine umfangreiche Dauerausstellung zur Stadtgeschichte beherbergt.



links: Plakat zur Eröffnung des Museums in Gorzów Wielkopolski, das am 8. September 1945 als erstes Museum in den „Wiedergewonnenen Gebieten“ offiziell eröffnet wurde. Die Anfänge des Gorzower Kulturlebens stehen im Zusammenhang mit dem ersten Erntedankfest der Region Lubuskie, anlässlich dessen auch das Theater offiziell eröffnet wurde.

rechts: 1945 bezog das Muzeum Lubuskie die 1903 erbaute Villa des Fabrikanten Gustav Schröder. Hier befindet sich noch heute der Hauptsitz des Museums.

„Aber die Berliner Polizei hatte kein Auto für die Zone.“¹

Kurt Reutti und der Fremdbesitz in den Berliner Museen

Petra Winter



Kurt Reutti in der Ausstellung „Barlach in Berlin“, Haus am Lützowplatz, Berlin, 1964

Herkunftsangaben von musealen Objekten können vielfältiger Natur sein, wie eine kleine Sammlung von Beispielen beweist: „Aus russischem Beutelager“, „aus dem Restbestand der Firma Kamensky“, „beschlagt durch die Kripo“, „überwiesen vom Justizministerium der DDR“, „aufgefunden bei der Stadtentwässerung“, „Reste von Verlagerung in Sophienhof“ oder „aufgefunden im Schrottlager der tschechischen Militärmission im Berliner Osthafen“. Solche rudimentären Angaben zur Provenienz von Kunstwerken finden sich auf Übergabe- oder Bergungslisten oder in den Inventaren der Museen und sind in diese oft erst im Zuge von sogenannten Nachinventarisierungen in den 1960er und 1970er Jahren aufgenommen worden. Die Spuren der Herkunft der betreffenden Objekte sind oft verwischt, und hinter der harmlosen Angabe „Überweisung“ kann sich vieles verbergen, z. B. Beschlagnahmungen durch alliierte Besatzungsmächte, Enteignungen im Zuge der Bodenreform, Bergung von herrenlosem Kunstgut, Überweisungen von Behörden und Ministerien, kriegsbedingte Auslagerungen von Objekten und deren Rückführungen usw. usf.

Um hier Licht ins Dunkel der Provenienz zu bringen, braucht es zunächst Wissen um politische Machtverhältnisse und Akteure und um Verwaltungsstrukturen: Wer führte die Beschlagnahmungen durch und mit wessen Unterstützung? Wer ordnete die Enteignungen an und wer führte Buch über das konfiszierte Eigentum? Wer entschied über eine zentrale oder dezentrale Lagerung und weitere Verwendung der Kunstwerke? Die Beantwortung solcher vermeintlich simpler Fragen kann den Weg zu wichtigen schriftlichen Überlieferungen in den Archiven ebnen, und mit Hilfe der Quellen ist es vielleicht möglich, den Weg der Kunstwerke nachzuzeichnen, Nachweise zu ihrer Identifizierung zu finden und schwierige Eigentumsverhältnisse zu bewerten.

Kunstretter Kurt Reutti

Für den Raum Berlin-Brandenburg ist vor allem eine Institution in den Blick zu nehmen: die 1945 beim Berliner Magistrat gebildete „Zentralstelle zur Pflege und Erhaltung von Kunstwerken“, ab 1947 „Referat Rückführung von Kunstwerken“ und in den Quellen oft auch als „Bergungsamt“ bezeichnet. Vornehmliche Aufgabe der Zentralstelle war es, gefährdetes und herrenloses Kunstgut zu sichern und adäquat unterzubringen. Außerdem bemühte man sich bald um die Ermittlung von ausgelagerten Beständen von Museen und deren Rückführung. Hinzu kam später noch die Überwachung des Kunsthandels, um dort auftauchende Werke aus Museumsbesitz zu identifizieren und gegebenenfalls zu beschlagnahmen. Ein Name ist mit dieser Institution eng verbunden: Kurt Reutti. Sein Spürsinn, sein unbedingter Wille, herrenloses Kunstgut aufzuspüren und zu bergen, teilweise durchaus mit zwielichtigen Methoden, ist beispiellos.

Reutti, im Jahr 1900 in Berlin-Schöneberg geboren, studierte Anfang der 1920er Jahre in Berlin Malerei und war anschließend bis 1939 als freischaffender Maler und Gebrauchsgraphiker tätig. Nach Kriegsdienst 1939/40 und einer Aushilfstätigkeit bis Kriegsende erkannte er im zerstörten Berlin als erster die dringende Notwendigkeit der Bergung von öffentlichem und herrenlosem Kunstgut. Auf seine Initiative hin wurde in der Abteilung Volksbildung des Berliner Magistrats die erwähnte

Zentralstelle mit Sitz im Ermelerhaus in der Breiten Str. 11² in Berlin-Mitte gebildet. Adolf Jannasch übernahm am 2. August 1945 die Leitung, da Reutti dies abgelehnt hatte³ und zunächst als ehrenamtlicher Mitarbeiter tätig war. Zwei Jahre später wurde die Zentralstelle umstrukturiert und in „Referat Rückführung von Kunstwerken“ umbenannt. Nach Jannaschs Amtswechsel innerhalb der Abteilung Volksbildung übernahm Reutti am 1. Oktober 1947 die Leitung des Referats. Nach der Teilung der Stadt Berlin 1948 blieb er im Ost-Teil tätig, bis Ende 1949 das Referat Rückführung aufgelöst wurde. Kurzzeitig war Reutti noch bei den Staatlichen Museen zu Berlin beschäftigt, erhielt aber im Frühjahr 1950 seine Kündigung und siedelte noch im selben Jahr nach West-Berlin über, wo er bis zu seinem Tod 1967 lebte.

Reuttis enormes Engagement bei der Bergung von Kunstgut ging nicht selten einher mit durchaus fragwürdigen Methoden, wofür ihm die Tätigkeit im Ehrenamt den nötigen Freiraum bot. In seinen Erinnerungen beschreibt er plastisch, wie er Kunstwerke in seine Obhut bzw. die der Zentralstelle übernahm. Der Besuch bei einem Kunstmaler, der vermutlich Zeichnungen aus Museumsbesitz hatte, dies aber leugnete, lief beispielsweise folgendermaßen ab: „Ich legte nun meine Uhr auf den Tisch und sagte, daß ich in fünf Minuten mit der Durchsuchung seiner Räume beginnen würde, wenn er die Blätter nicht freiwillig herausgäbe. Da man solche Blätter überall leicht verstecken könne, z. B. auch hinter der Tapete, so könne er sich ausmalen, wie seine Wohnung nach der Haussuchung aussehen würde.“⁴ In diesem Fall war ein Kriminalbeamter der Polizei anwesend, doch Reutti beschlagnahmte auch ohne Polizeigewalt Objekte, wenn er überzeugt war, sie auf diese Weise „retten“ zu können. Aus seiner Perspektive fehlte es seinen Vorgesetzten oft an Interesse und Durchsetzungsvermögen: „Der Umfang der Arbeit war nur durch ein völlig unbürokratisches Arbeiten zu leisten. Ich habe zu jeder Zeit da zugegriffen, wo ich Kunstwerke in Gefahr sah, ohne mich um Kompetenzen zu kümmern.“⁵ Diese Haltung brachte ihn natürlich wiederholt und nachhaltig in Konflikt mit dem Magistrat und den Museen. Bei den Staatlichen Museen erhielt Reutti 1950 neben der Kündigung sogar Hausverbot für die Diensträume.⁶

Neben seinem Engagement für die allgemeine Sicherung und Bergung von Kunst war Kurt Reutti seit 1947 auch intensiv beteiligt an der Sicherstellung von Kunstwerken, die im Rahmen der Aktion „Entartete Kunst“ in Museen beschlagnahmt worden waren. 1949 gelang die Überführung einiger Werke an die Nationalgalerie Berlin.⁷

Reutti in Brandenburg

In Brandenburg kamen die Mitarbeiter der Zentralstelle nicht selten mit der Bodenreform in Berührung, wenn nicht gar in Konflikt. Eine Vermischung von verschiedenen Sammlungskonvoluten, von privatem und öffentlichem Kunstgut, von Museumsauslagerungen und privaten, während des Krieges untergestellten Objekten, war keine Seltenheit und führte bei späteren Überweisungen an die Museen zu scheinbar unauflösbaren Provenienzen und zur Einordnung dieser Objektkonvolute als sogenannter „Fremdbesitz“. Eine Definition hierzu hat Carola Thielecke, langjährige Justiziarin bei der Stiftung Preußischer Kulturbesitz vorgelegt: „Als Fremdbesitz werden Werke bezeichnet, die im Besitz des Museums, aber nicht sein Eigentum sind, und bei denen kein Kontakt (mehr) zum Eigentümer besteht.“⁸

An die Staatlichen Museen zu Berlin wurden zwischen 1945 und 1949 von der Zentralstelle sehr umfangreiche Konvolute an Objekten übergeben, die sukzessive aufgearbeitet und in Katalogen publiziert werden, um mögliche Eigentümer zu finden.⁹ An einem Beispiel aus der Nationalgalerie sollen die verschlungenen Wege, die Kunstwerke nehmen können, aufgezeigt werden. Das Objekt gelangte zwar nicht über die Zentralstelle ins Museum, aber Kurt Reutti war trotzdem involviert.

Im Fremdbesitzkatalog der Nationalgalerie wurde 2008 die Statuette eines Keilers mit unbekannter Herkunft publiziert. Ein beiliegender Zettel mit einer russischen Beschriftung legte die Vermutung nahe, dass das Objekt 1958 mit der Rückführung von Kunstwerken aus der Sowjetunion auf die Berliner Museumsinsel gelangt war. Wahrscheinlich war die sehr viel kleinere Kopie nach dem lebensgroßen marmornen Keiler der Uffizien als Briefbeschwerer genutzt worden. Eigene Provenienzför-



435
Unbekannter Künstler
Keiler, wohl um 1870/1910

Stein, 17 x 17,5 x 19 cm
 Beschriftung (alter anhängender Zettel, russisch
 beschr.): unb/ 224
 Herkunft unbekannt

Die Statuette nach dem lebensgroßen marmornen Keiler der Uffizien, bei dem es sich um die römische Kopie eines Lysipp zugeschriebenen Werkes der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr. handelt, stellt ein wenig qualitativvolles Werk der Kleinkunst dar. Sie dürfte als Briefbeschwerer oder zu einem ähnlichen Zweck benutzt worden sein. Die wohl russische Inventarisierung des Stückes – das Kürzel »unb« ist mit »Inv.« aufzulösen – Bedarf nach der Klärung, lässt es aber als möglich erscheinen, dass das Werk anlässlich der Rückgabe von Kunstwerken aus der Sowjetunion 1958/59 (siehe S. 24 f., 40) irrtümlich in die Nationalgalerie gelangt ist.

Beispiel für die Dokumentation des Fremdbesitzes in der Nationalgalerie, Bd. II, Nationalgalerie, Berlin 2008, S. 152, Kat.-Nr. 435.

schungen führten hier nicht weiter, da eine solche Kopie aus Serpentinstein eine weite Verbreitung gefunden haben kann.

2012 erreichte uns die Anfrage der Familie der Grafen von Koenigsmarck mit einer ausführlichen Liste des Inventars des Schlosses Karnzow bei Kyritz im heutigen Landkreis Ostprignitz-Ruppin. Man bat um Prüfung, ob sich Objekte dieses Inventars heute in den Staatlichen Museen befänden. Bei der Prüfung der Objektlisten, die sehr viel „klassischen Hausrat“ enthielten, konzentrierten wir uns auf Kunstwerke, zu denen neben rudimentären Angaben besondere Merkmale oder Maße enthalten waren, anhand derer eine Suche in den Museen zumindest möglich erschien. Aus der Gemäldegalerie waren bereits im Jahr 2000 Werke an die Familie restituiert worden. Im Fremdbesitz-Katalog der Nationalgalerie (Nr. 435, S. 152) stieß ich auf den erwähnten „Keiler“. Zwar gab es im Inventar des Schlosses Karnzow keine Abbildung dieses Objekts, aber die Angaben zu Größe und Material stimmten überein (Inv. Nr. D.II.53, Liste D. II. Plastik: Übriges). Es blieb die Frage, wie das Werk von Schloss Karnzow in die Nationalgalerie gelangt sein könnte.

Hier kamen die Erinnerungen von Kurt Reutti ins Spiel, der auch Schloss Karnzow besucht hatte. Reutti berichtete, wie ihm 1946 eine Mappe mit Kupferstichen und Holzschnitten, u. a. von Dürer, Cranach, Rembrandt, Schongauer usw. gezeigt wurde, die allesamt rückseitig einen Stempel der Kunsthalle Bremen aufwiesen: „Sie lagen lose in einer Mappe ‚Moderne Kunst 1890‘, in der innen handschriftlich der Namenszug ‚v. Koenigsmarck‘ stand.“¹⁰ Die Mappe war über einen Kunsthändler bzw. dessen Neffen, Polizist in Bohnsdorf bei Berlin, zu Reutti gelangt. Reutti befragte den Direktor des Kupferstichkabinetts, Friedrich Winkler, der vermutete, dass Graf von Koenigsmarck diese Blätter bei der Kunsthalle Bremen gekauft haben könnte. Reutti kaufte die Mappe kurzum dem Händler ab, ließ sich das Geld vom Magistrat zurückerstatten und die Blätter wurden so von der Zentralstelle übernommen. Weitere Blätter tauchten im Berliner Kunsthandel auf, Reutti schaltete die Kriminalpolizei ein, schließlich führte eine Spur nach Karnzow: „Die Frau, die bisher geleugnet hatte, [...] gestand nun, daß der Onkel ihres Mannes, ein Herr

Thonke, Heimleiter in einem OdF-Heim in Karnzow bei Kyritz in der Prignitz sei.“¹¹ Er hätte die Blätter dort gefunden. Reutti wollte nun schnellstens nach Karnzow und es gelang ihm, Auto und Propusk¹² für die Sowjetische Besatzungszone sowie auf dem Schwarzmarkt Benzin zu beschaffen. Mitte August 1946 fuhr er erstmals nach Karnzow. Dort fand er in einem jämmerlichen Zustand Reste der einst umfangreichen Graphischen Sammlung der Bremer Kunsthalle, die das Schloss des Grafen von Koenigsmarck aufgrund privater Kontakte aus Auslagerungsort gewählt hatte – wohl in der Hoffnung, dass ein Schloss in der Provinz von Bombentreffern verschont bleiben würde. Die Kunstwerke wurden im Archivraum des Schlosses untergebracht und als die Rote Armee näher rückte, ließ der Graf die Tür des Raumes zumauern und eiserne Aktenschränke davorstellen.¹³

Von Mai bis Juli 1945 war das Schloss von der Roten Armee besetzt. Die seit 1943 hier lagernden Bestände der Bremer Kunsthalle wurden nachweislich in die Sowjetunion abtransportiert,¹⁴ und auch der „Keiler“ aus Serpentinsteinstein ist höchstwahrscheinlich diesen Weg gegangen. Der überlieferte Zettel mit Inventarnummer in kyrillischen Buchstaben ist ein Indiz hierfür. Als 1958 von der Sowjetunion rund 1,5 Millionen Kunstwerke an die DDR zurückgegeben wurden, waren darunter auch zahlreiche „Irrläufer“, beispielsweise unerkannte Werke aus Privatsammlungen. Auf diesem Wege ist der „Keiler“ offensichtlich zurück nach Deutschland und in die Nationalgalerie gelangt. Er wurde 2012 an die Familie von Koenigsmarck übergeben.

Die von Reutti in Privatbesitz und im Kunsthandel aufgespürten und gekauften Werke konnten der Bremer Kunsthalle zurückgegeben werden. Doch weitere Ermittlungen blieben aus: „Die deutsche Verwaltung für Volksbildung wurde in Kenntnis gesetzt. Senator Apelt aus Bremen fuhr zu dem brandenburgischen Ministerpräsidenten Steinhoff nach Potsdam und bat um polizeiliche Ermittlungen. Die Polizei in Potsdam erklärte, sie hätte 64 Morde aufzuklären und hätte keine Zeit. Der Staatsanwalt in Neuruppin hatte keine geschulten Kriminalbeamten; ob die Berliner Polizei nicht die Ermittlungen führen könne. Aber die Berliner Polizei hatte kein Auto für die Zone. Und so ist auch späterhin von den offiziellen Stellen praktisch nichts unternommen worden.“¹⁵

Zwar liegen in Reuttis Erinnerungen und Berichten Dichtung und Wahrheit oft eng beieinander, was eine kritische Prüfung von Gegenüberlieferungen dringend erforderlich macht. Gleichwohl sind sie eine ungemein wertvolle Quelle für die Aufdeckung der Wege von Kunstwerken in der Nachkriegszeit im Raum Berlin-Brandenburg. Reutti dokumentierte akribisch, wo er Kunstwerke aufspürte, in Obhut nahm und wo er sie ablieferte oder unterbrachte. Deziert sei hier auf den inzwischen online zugänglichen Nachlass Reuttis im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz in Berlin-Dahlem hingewiesen, der neben dem Typoskript der Erinnerungen auch einen umfangreichen Schriftwechsel enthält: <http://archivdatenbank.gsta.spk-berlin.de/>.

- 1 Kurt Reutti, Erinnerungen, Typoskript im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin (SMB-ZA), S. 85.
- 2 Das Ermelerhaus wurde Ende der 1960er Jahre abgetragen und an einem neuen Standort am Märkischen Ufer 12 1968/69 wieder aufgebaut.
- 3 Vgl. Schriftliche Aussage Reuttis an den Generalstaatsanwalt beim Landgericht Berlin, 28.7.1952, in: GStA PK, VI. HA, NL Reutti, Nr. 7.
- 4 Kurt Reutti, Erinnerungen, S. 86.
- 5 Kurt Reutti, Rechenschaftsbericht über meine Tätigkeit von 1945–1949, 28.11.1949, in: SMB-ZA, II A/NG 256, Bl. 287b.
- 6 Siehe z.B. Schreiben der Verwaltungsleitung der SMB an die Nationalgalerie, 31.5.1950, in: SMB-ZA, II A/NG 339. Dort weitere Schreiben dazu.
- 7 Siehe dazu ausführlich: Dorothee Grafahrend, Sicherung im Dienste der Kunst. Kurt Reutti und die Werke „entarteter“ Kunst in Güstrow und Rostock, in: Meike Hoffmann (Hg.), Ein Händler „entarteter“ Kunst. Bernhard A. Böhmer und sein Nachlass. Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“ 3, Berlin 2010, S. 133–146. Sowie Petra Winter, Ein „besonderer Glücksumstand“. Die Übernahme von Werken der „Entarteten Kunst“ durch die Nationalgalerie Berlin 1949, in: Andreas Hüneke und Meike Hoffmann, „Entartete Kunst“ in Breslau, Stettin und Königberg, Schriften der Berliner Forschungsstelle „Entartete Kunst“, erscheint 2021.
- 8 Glossar, Fremdbesitz, in: Museumsgut und Eigentumsfragen. Die Nachkriegszeit und ihre heutige Relevanz in der Rechtspraxis der Museen in den neuen Bundesländern, im Auftrag der Konferenz nationaler Kultureinrichtungen hg. von Dirk Blübaum, Bernhard Maaz und Katja Schneider, Halle 2012, S. 96 sowie Carola Thielecke, Fremdbesitz in Museen. Rechtliche Problematik und Lösungsansätze, in: Ebenda, S. 37–41.
- 9 Bisher publiziert: „Dokumentation des Fremdbesitzes“, Band 1: Gemäldegalerie (1999), Band 2: Nationalgalerie (2008), Band 3: Antikensammlung (2017), darin enthalten auch „Antiken aus Carinhall aus dem Eigentum der Bundesrepublik Deutschland“.
- 10 Kurt Reutti, Erinnerungen, S. 85.
- 11 Ebenda, S. 87–88.
- 12 Russisch für „Passierschein“.
- 13 Ebenda, S. 91.
- 14 Dokumentation der durch Auslagerung im 2. Weltkrieg vermissten Kunstwerke der Kunsthalle Bremen, hg. vom Kunstverein in Bremen und Siegfried Salzmann, Bremen 1991.
- 15 Kurt Reutti, Erinnerungen, S. 93.

Eine Geschichte von Rettung und Rückführung

Die Sammlung des Kulturhistorischen Museums Prenzlau

Katrin Frey



Blick in die aktuelle Ausstellung „In Trümmern. Prenzlau 1945. gerettet. bewahrt. erinnert“. Die Auslagerungsgeschichte war Ausgangspunkt für die Frage nach den Langzeitwirkungen von Zerstörung und Verlust – wofür Prenzlau mit seinem verlorenen Zentrum exemplarisch steht. Rechts eine der Truhen, die zur Auslagerung verwendet wurden, mittig ein Foto der alten Ausstellung, davor Objekte aus diesem Bild, die den Krieg überdauert haben, links das aus den Trümmern der Heilig-Geist-Kirche geborgene Museumsschild.

Das Prenzlauer Museum verdankt seine Entstehung dem Engagement des 1898 gegründeten Uckermärkischen Museums- und Geschichtsvereins, der bereits nach einem Jahr das Museum in der eigens umgebauten Heilig-Geist-Kirche eröffnen konnte. Die Sammlung wuchs dank zahlreicher Schenkungen und eigener Ausgrabungen schnell, was bald zu Platzmangel führte. Zusätzliche Räumlichkeiten wurden 1930 im Dominikanerkloster zur Verfügung gestellt, die nun der Präsentation sakraler Kunst, städtischen Handwerks und der Waffensammlung dienen. An diesem Ort ist das Museum bis heute geblieben. Das Erfassen und Aufbereiten der vorhandenen historischen und archäologischen Quellen wurde mit großer Energie betrieben. Die Publikationen des Vereins bezeugen dies. Bereits 1908 wurde ein Sammlungsverzeichnis gedruckt.

Auslagerung, Verstreuung, Verlust

Als Anfang 1945 die Rote Armee die Oder erreichte, wurde die Bedrohung real und von den zentralen Stellen in Berlin ergingen Mahnungen zur Sicherung der Bestände an Museen und Archive. Die offenbar immer noch gute überregionale Vernetzung des geschäftsführenden Vorsitzenden des Uckermärkischen Geschichtsvereins, ehrenamtlichen Archivpflegers für den Kreis Prenzlau und bis 1933 politisch aktiven Rechtsanwalts Dr. Emil Schwartz scheint den Anschluss an die große Berliner Auslagerungsaktion in die Saline in Schönebeck bei Magdeburg ermöglicht zu haben. Die gute Vernetzung vor Ort wiederum half ihm, noch im März 1945 ein Fahrzeug und Kraftstoff zum Transport sowie die erforderlichen Genehmigungen zu beschaffen.

Die wichtigsten Stücke der Sammlung wurden ausgewählt und in drei historischen Truhen verstaut, dazu kamen zwei Kisten mit Gemälden und Zeichnungen sowie 19 Kisten mit Dokumenten aus dem Stadtarchiv.

Am 18. März 1945 erfolgte der Transport nach Schönebeck auf das Salinengelände, bereits unter weiträumiger Umfahrung Berlins. Zur Einlagerung im Salzstock kam es aber wohl nicht mehr. Die Prenzlauer Truhen und Kisten galten jetzt als Depositum beim Geheimen Staatsarchiv. Nur vier Wochen später wurde Schönebeck von amerikanischen Einheiten besetzt, die jedoch das Kulturgut bei ihrem Abzug den nachrückenden Briten überließen.

Über Prenzlau war unterdessen die Katastrophe hereingebrochen. Bis zum April 1945 hatte die Stadt den Zweiten Weltkrieg beinahe unbeschadet überdauert. Erst in den letzten Apriltagen wurde Prenzlau bei Artillerie- und Luftangriffen sowie durch Brandstiftung nach dem Einzug der Soldaten der Roten Armee zu etwa 85 Prozent zerstört. Innerhalb der Stadtmauern war nur die Bebauung am Südrand mit dem Dominikanerkloster intakt geblieben. Der andere Standort des Museums, die Heilig-Geist-Kirche mit der bedeutenden vorgeschichtlichen Sammlung, war völlig ausgebrannt. Erst 1950 wurde auf Initiative des engagierten Heimatpflegers Alfred Hinrichs begonnen, aus den Trümmern Reste der Sammlung zu bergen. Die Kapelle blieb noch Jahrzehnte Ruine. Die Sammlungen im Dominikanerkloster blieben zwar vom Brand verschont, waren nun aber ungeschützt. In den Klausurgebäuden wurden Kranke und Flüchtlinge untergebracht. Das Museum behielt vier Räume, in denen alles eingelagert wurde, bevor 1947 auch diese in Beschlag genommen und die Reste der Museumssammlung andernorts untergebracht wurden. Hinzu kamen erstaunlich schnell und systematisch Zugriffe der neuen Machthaber. Unter der Vorgabe, militaristisches und faschistisches Gut zu entfernen, wurde 1946 die Waffensammlung des Museums abgeholt. 1947 wurden neun Fahnen an eine Theatergruppe der FDJ abgegeben. Erst 1959, zur 725-Jahrfeier der Stadt Prenzlau, konnte das Museum mit arg reduzierter Sammlung wiedereröffnet werden, was vor allem der Zähigkeit Alfred Hinrichs zu verdanken war.

Über Umwege nach Hause

Wieder zurück zum Jahr 1945 und den Prenzlauer Kisten und Truhen in der Saline Schönebeck: Nach der Befreiung durch die amerikanischen Truppen hielten britische Streitkräfte für einige Wochen die Stadt besetzt. Gemäß dem Beschluss der Alliierten lag Schönebeck jedoch in der sowjetischen Zone und daher mussten die Briten den Ort räumen, wobei sie Kulturgut, das noch

nicht im Salzstock eingelagert war, in ihre Besatzungszone nach Niedersachsen mitnahmen. So gelangten die Prenzlauer Objekte nach Goslar in die Sammelstelle der Abteilung „Monuments Fine Arts & Archives“ der britischen Militärverwaltung.

Mit der Gründung von zwei deutschen Staaten 1949 waren die Prenzlauer Bestände jetzt unerreichbar jenseits des „Eisernen Vorhangs“. Kenntnis hatten die Prenzlauer aber zumindest seit 1946 davon, als Schwartz, der nun in Lübeck lebte, seinem Nachfolger im Geschichtsverein vom Transport berichtete und eine Auflistung der Objekte an die Prenzlauer übergab. Die Truhen, Bilderkisten und Archivalien kamen 1953 von Goslar in das staatliche Archivlager nach Göttingen. Ein Großteil der hier gelagerten Archivalien ging später in die 1957 gegründete Stiftung Preußischer Kulturbesitz ein, weshalb auch die Bestände des Stadtarchivs Prenzlau 1965 an das Geheime Staatsarchiv nach Berlin-Dahlem abgegeben wurden. Spätestens mit der Auflösung des Göttinger Archivlagers im Jahr 1978 gelangten die Prenzlauer Truhen und Museumskisten in das Landesmuseum Braunschweig.

Im Vertrag über ein deutsch-deutsches Kulturabkommen von 1986 wurde auch der Austausch von kriegsbedingt verlagerten Kulturgütern vereinbart. Bereits im Juni 1987 wurde die Leiterin des Prenzlauer Museums Annegret Lindow aufgefordert, beim Staatsarchiv der DDR in Potsdam drei Truhen in Empfang zu nehmen. Begleitet von der Volkspolizei wurden diese in einem vom Konsum-Kaufhaus Prenzlau geliehenen LKW abgeholt. Die Freude war natürlich groß. Aus den Truhen tauchten die Prunkstücke der alten Sammlung wieder auf: Bilder von J. Ph. Hackert, kostbare liturgische Gewänder, die berühmten mittelalterlichen Schwurhände. Am Ende wurden nur zwei Stücke vermisst. Wieviel in der Nachkriegszeit in Prenzlau verloren ging, ist kaum mehr nachvollziehbar, da nur für die archäologische Sammlung ein Katalog bis 1945 existiert.

Mehr Licht in das Dunkel haben die Recherchen von Dr. Christian Hirte¹ gebracht. Seit der Auffindung von Teilen des „Gesamtkatalogs märkischer Heimatmuseen“ lassen sich nun einige Verluste bestimmen. Die neuen Erkenntnisse zur Sammlungsgeschichte waren die Basis für die Sonderausstellung „In Trümmern: Prenzlau 1945. gerettet. bewahrt. erinnert.“, realisiert als Gemeinschaftsprojekt mit dem hiesigen Gymnasium, dem Geschichtsverein und Dr. Hirte als Kurator.

¹ Vgl. dazu die Projektbeschreibung von Christian Hirte in diesem Heft.

Comeback in Cottbus

Die Rückkehr von zwei Werken Carl Blechens nach 75 Jahren

Stefan Körner und Simone Neuhäuser



Comeback 2020: Carl Blechen, „Aus dem Apennin“, Öl auf Holz, 1829. Carl-Blechen-Sammlung der Stadt Cottbus bei der SFPM, Inv. Nr. 19.

Er war nicht der erste:¹ Als Stadtarchivar Robert Kalwa (1868–1953)², zuständig auch für die Kunstsammlung der Stadt Cottbus, im Juni 1945 nach den kriegsbedingt ausgelagerten Kunstwerken schaute, stand er vor einem Trümmerhaufen und musste enorme Verluste feststellen. Kalwa war es selbst gewesen, der im Dezember 1943 „auf Drängen der zuständigen Stelle der Provinzialverwaltung“³ das „Allerwertvollste“ der insgesamt 479 Werke umfassenden Kunstsammlung von Cottbus hatte auslagern lassen: 86 Ölgemälde, Aquarelle und Zeichnungen, darunter 45 Werke des in Cottbus geborenen Malers Carl Blechen (1798–1840)⁴. Sie waren von ihm in einem „saalartigen Raum“ am Gutshaus

Klein Döbbern untergebracht worden, etwa 11 Kilometer von Cottbus entfernt und dort in vermeintlicher Sicherheit. Das Haus befand sich seit 1943 im Besitz der Stadt,⁵ diente in der Kriegszeit als Ausweichkrankenhaus und Lagerort für Bestände des Stadtarchivs.⁶

In den letzten Kriegstagen war eine Fliegerbombe dicht am Gebäude niedergegangen. Dadurch geriet laut Bericht von Robert Kalwa „die Decke des Raumes an dieser Stelle zum Absturz und kam in Schräglage. Diesem Umstand ist es in erster Linie zu verdanken, dass aus der Trümmerstätte ein verhältnismässig ansehnlicher Teil geborgen werden konnte. Die schräg-

liegende Decke schützte einen grossen Teil des Raumes vor Witterungseinflüssen. [...] Ich möchte [...] vertraulich angeben, dass die Gesamtzahl der geborgenen Arbeiten von der Hand unseres berühmten Stadtkindes B. rund 50 beträgt. Es handelt sich hierbei um Gemälde, Aquarelle, Radierungen, Steinzeichnungen, Studienblätter und Zeichnungen verschiedenster Art. Etwa fünf davon dürften noch restauriert werden können. Als völlig verloren haben etwa 10 Gemälde zu gelten.“⁷ Kalwa erfuhr erst später, „dass bereits vor ihm vier Personen, darunter ein Stadtrat, den durch Bomben demolierten Einlagerungsraum inspiziert“ und dabei Bilder entwendet hatten.⁸

Zwei dieser Gemälde gab ein Mitarbeiter der Stadtverwaltung 1949 zurück. Die meisten – im transportablen Kleinformat – blieben jedoch verschwunden. Dennoch trifft Kalwas Einschätzung zum Rang dieses Blechen-Bestandes bis heute zu: „Die Stadt Cottbus stand in der Reihe der Sammlungen an dritter Stelle. An erster Stelle stand die Nationalgalerie, an zweiter Stelle die Akademie der bildenden Künste in Berlin. Wir werden trotz der durch den Krieg erlittenen Verluste unseren Platz voraussichtlich noch halten können.“⁹

Unter den von Kalwa 1945 festgestellten Verlusten war auch die 1829 in Italien entstandene Ölskizze Carl Blechens „Aus dem Apennin“ mit der Inventarnummer 19, eine der frühen Erwerbungen für die städtische Kunstsammlung. Nach dem Diebstahl aus dem Gutshaus Klein Döbbern in den Kriegswirren tauchte das Werk 1992 in Berliner Privatbesitz als angebliche Erwerbung vom Flohmarkt wieder auf. Die Besitzer schienen die Bedeutung des Bildes jedoch zu erahnen und konsultierten den Blechen-Experten Helmut Börsch-Supan, der es als Cottbuser Kriegsverlust identifizierte – obwohl die Spuren der Klebetiketten der Cottbuser Kunstsammlung auf der Rückseite des Bildes feinsäuberlich entfernt worden waren, um die Provenienz unkenntlich zu machen. Da das Gemälde wegen seiner Bedeutung bereits damals als Kriegsverlust auf der öffentlichen Plattform Lost Art gelistet und abgebildet war, ließ sich jedoch kein Auktionshaus finden, welches das Gemälde hätte versteigern wollen. Erst nach langen Verhandlungen mit dem Eigentümer konnte das Bild 2019 mit Unterstützung des Ministeriums für



Rückseite des Bildes „Aus dem Apennin“

Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg, der Sparkasse Spree-Neiße, der Kulturstiftung der Länder sowie des Historischen Heimatvereins Cottbus e.V. wieder für die städtische Sammlung zurückgewonnen werden. 75 Jahre nach seinem Verschwinden aus Cottbus wurde es 2020 erstmals wieder innerhalb der Carl-Blechen-Sammlung bei der Stiftung Fürst-Pückler-Museum Park und Schloss Branitz gezeigt.

Aber dies war nicht der einzige „Rückkehrer“, der in der Sonderausstellung „Branitz 1945“ präsentiert werden konnte. Eine weitere Ölskizze Carl Blechens von ähnlichem Format, die „Campagnalandschaft“, kam aus Berlin nach Cottbus – als Dauerleihgabe der Berlinischen Galerie. Die Skizze war 1942 im Auftrag von Joseph Goebbels auf einer Auktion erworben worden und gelangte im Herbst desselben Jahres als Leihgabe für die Cottbuser Ausstellung „Carl Blechen und weitere deutsche Meister des 19. Jahrhunderts“ in die Stadt, wo das Gemälde als Dauerleihgabe des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda wohl langfristig bleiben sollte. Daher wurde das Werk im Dezember 1943 ebenfalls nach Klein Döbbern ausgelagert und verschwand dort spurlos. Erst 1982 tauchte die „Campagnalandschaft“ im Besitz des Bildhauers Waldemar Grzimek (1918–1984) wieder auf und gelangte drei Jahre später mit dessen Sammlungsnachlass an die Berlinische Galerie. In Kooperationen mit den Berliner Kollegen erforscht die Branitzer Stiftung nun die verschlungenen Pfade des Bildes vor und nach 1945.

Comeback schon 1949: Theodor Hosemann, „In der Dämmerung heimkehrende Musikanten“, Öl auf Leinwand, 1839. Provenienz unbekannt, vermutlich 1940 erworben. Carl-Blechen-Sammlung der Stadt Cottbus bei der SFP.



Etwa zwei Drittel der Carl Blechen-Werke der Cottbuser Sammlung hatte die Stadt zwischen 1933 und 1945 erworben. Es handelt sich um 45 Ankäufe (20 Ölbilder, 25 Zeichnungen, Aquarelle und Grafiken). 2008 erfolgte die erste Untersuchung der Provenienzen für diese, aber auch für nach 1945 erworbene Werke, von denen ein Ankauf von 1996 wegen seines verfolgungsbedingten Entzugs in der NS-Zeit im Jahr 2011 restituiert wurde (Carl Blechens „Waldlichtung mit kleinem Weiher“ war als Ersatz eines Kriegsverlustes erworben worden, vgl. <http://www.lostart.de/DE/Fund/435654>). Wegen der stetig neuen Erkenntnisse zum Kunstmarkt dieser Zeit werden die Provenienzforschungen auch in Branitz kontinuierlich fortgesetzt.¹⁰

Insgesamt 14 weitere bis heute vermisste Werke Carl Blechens sind in der Lost Art-Datenbank des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste verzeichnet.¹¹ Aber nicht nur Arbeiten von Blechen verschwanden – und nicht nur aus Klein Döbbern. Neben Blechens berühmtem „Sandweg“ hatte zum Beispiel die Witwe des Cottbuser Oberbürgermeisters Franz Viktor von Baselli (im Amt 1937–1945) auch ein Gemälde des Berliner Malers und Karikaturisten Theodor Hosemann in ihre Heimat Schleswig-Holstein „mitgenommen“. Von dort gelang 1949 die Rückführung nach Cottbus. Hosemann war auf der Liste der Künstler, die Carlo Noack, der Vorsitzende des 1916 gegründeten Cottbuser Kunstvereins, als erwerbungs-würdig empfohlen hatte. Ein Hosemann-Werk („Hundefuhrwerk“) war auch nach Klein Döbbern ausgelagert und zählt gemeinsam mit zwei weiteren Arbeiten des Künstlers, die in Cottbus verblieben waren,

heute zu den Kriegsverlusten der Cottbuser Sammlung. Ebenfalls auf dieser Verlustliste sind Arbeiten von Künstlern wie Franz Krüger (1797–1857), Moritz von Schwind (1804–1871), Adolph von Menzel (1815–1905) oder Johan Christian Clausen Dahl (1788–1857), dessen Bild „Elbe und Neustädter Ufer in Dresden im Abendlicht“ von 1837, gerade von der Hamburger Kunsthalle, wohin es 1988 gelangt war, an die Cottbuser Sammlung restituiert wird.

Die „beste Kunst der Gegenwart“¹² wollten die Cottbuser seit Anfang des 20. Jahrhunderts für die Blechen-Stadt anschaffen, denn die damals bereits vorhandenen „22 Bilder und Studien Carl Blechens und Joh. Christian Dahls, sind ein außerordentlich kostbarer aber auch verpflichtender Besitz“.¹³ Dieser Verpflichtung widmet sich heute die Stiftung Fürst-Pückler-Museum Park und Schloss Branitz, die die städtische Carl-Blechen-Sammlung verwaltet, erforscht und ausstellt. Derzeit werden die Angaben der gesamten Sammlungsverluste – also auch der Schüler und Zeitgenossen Blechens – für die Meldungen bei Lost Art zusammengestellt, mit dem Ziel, die Bilder aufzuspüren und in die Sammlung nach Branitz zurückzuführen.

Das Schloss ist nach der Zerstörung des Cottbuser Stadtmuseums 1945 und nach der Vertreibung der gräflichen Familie von Pückler zur Heimstatt der Sammlung geworden. Als im Frühjahr 1946 „zur Zeit noch vorhandene Museumsbestände“ der Stadt verzeichnet wurden, konnte man auch melden: „Für einen künftigen Blechenraum stehen die geretteten Blechenbilder zur



Carl Blechen, „Campagnalandschaft“, Öl auf Holz, 1829. Dauerleihgabe der Berlinische Galerie bei der SFP.

Verfügung. Sie sind bei Herrn Kalwa in Verwahrung.“¹⁴ „Besucht Schloß Branitz das neue Heimatmuseum der Niederlausitz“ hieß es dann offiziell ab Juli 1947¹⁵, wo ein Jahr später ein „Blechengedenkzimmer“¹⁶ eingerichtet wurde. Nach der Restaurierung vieler Cottbuser Gemälde in der Berliner Nationalgalerie waren seit 1955 Werke der städtischen Kunstsammlung in Schloss Branitz zu besichtigen, das heute einer der wichtigsten Orte der Blechen-Rezeption geworden ist. In Zusammenarbeit mit der Eigentümerin der Sammlung, der Stadt Cottbus, wächst die Sammlung seitdem wieder – sei es durch Neuankäufe, Dauerleihgaben oder eben Kriegsrückkehrer, die nach 75 Jahren ein glückliches Comeback in Cottbus feiern.

1 Vgl. Gabriela Ivan, Abriss zur Entwicklung der Städtischen Bildersammlung, insbesondere der Carl-Blechen-Sammlung, 2020. Recherchebericht im Auftrag der Stiftung Fürst-Pückler-Museum Park und Schloss Branitz, 2019/2020; Gabriela Ivan, Carl Blechen. Kunstankäufe für die „Städtische Bildersammlung Cottbus“ in den Jahren 1933–1945, in: Museumsblätter, Heft 23, Dezember 2013, S. 30–33.

2 Robert Kalwa war bis zu seiner Pensionierung 1934 für das Hauptamt der Stadt Cottbus tätig und wurde dann zum Archivpfleger bestellt. Vgl. Steffen Kober, Von der rathäuslichen Registratur zum Stadtarchiv - Aus der Geschichte des Cottbuser Stadtarchivs, in: Brandenburgische Archive. Mitteilungen aus dem Archivwesen des Landes Brandenburg 17/18 (2001), hg. v. Brandenburgischen Landeshauptarchiv und dem Landesverband Brandenburg des Verbandes deutscher Archivarinnen und Archivare e.V., S. 6–8, hier S. 7; Karl Klaus Walther, Die Bergung von Kulturgut in Cottbus im Jahre 1945, in: Mitteldeutsches Jahrbuch für Kultur und Geschichte, hg. v. d. Stiftung Mitteldeutscher Kulturrat, Bd. 16, 2009, S. 165–171, hier S. 169.

3 Zitate aus: Robert Kalwa, Bericht über die bisherige Tätigkeit des Stadtarchivars, Cottbus, 30.1.1946, Abschrift des im Besitz des früheren Oberbürgermeisters Döring befindlichen Berichts. Stadtarchiv Cottbus.

4 Die Angaben lt. Auflistung Robert Kalwas vom 17.12.1943 in einem Schreiben an die Grundstücksverwaltung zur „Versicherung der Bestände der städtischen Kunstsammlung“, Stadtarchiv Cottbus A I, Bl. 101/102.

5 Mit Dank an Katharina Feike und Werner Jänchen für Informationen zum Gutshaus Klein Döbbern.

6 Kober 2001, wie Anm. 2, S. 7.

7 Wie Anm. 3.

8 G. Ivan, 2020.

9 Wie Anm. 3.

10 G. Ivan, 2013.

11 http://www.lostart.de/Webs/DE/Datenbank/Suche/SucheSimpelErgebnis.html?cms_param=SUCHE_ID%3D28851051%26page%3D2#result

12 Carlo Noack, Richtlinien für den Auf- und Ausbau eines städtischen Kunstkabinetts, 1916.

13 Zu Noacks Richtlinien gehörte die Schwerpunktsetzung auf graphische Arbeiten von Meistern des 19. Jahrhunderts wie Spitzweg und Chodowiecki, Hosemann und Menzel, Liebermann und Corinth, aber auch der folgenden Generation mit Käthe Kollwitz, Georg Grosz, Max Pechstein und Oskar Kokoschka.

14 BLHA, Rep. 230 Cottbus, Nr. 57, „Gedanken über ein in Branitz zu errichtendes Museums der Stadt Cottbus“.

15 Vgl. dazu Petra Kabus, Sozialistischer Umgang mit fürstlichem Erbe. Das Branitzer Museum in der DDR, in: Museumsblätter, Heft 21, Dezember 2012, S. 56–59; Branitz 1945. Das fürstliche Erbe in der Stunde Null, Begleitpublikation zur Sonderausstellung, hg. v. d. Stiftung Fürst-Pückler-Museum Park und Schloss Branitz, Cottbus 2020.

16 BLHA, Rep. 205A Ministerium für Volksbildung, Nr. 627, Bl. 66.

Spur aufgenommen

Das Heiligengraber Heimatmuseum 1909–1947 und die Rekonstruktion seiner Sammlungen

Sarah Romeyke



Vitrinenschrank mit Grabungsfunden aus Dahlhausen, Kubbier und Kyritz im Museum Heiligengrabe 1920, in einer Aufnahme von Max Zeisig.

Es war ein zeittypischer heroischer Klang, der die Gründung des ehemaligen Heimatmuseums im Kloster Heiligengrabe 1909 begleitete. 38 Jahre bestand diese Institution, bis sie 1947 als nicht mehr zeitgemäß aufgegeben wurde. Untergebracht war das Museum ehemals über zwei Stockwerke im südlichen Kreuzgang der Abtei und im sogenannten Archivturm und zeigte zunächst eine Sammlung steinzeitlicher Funde, die Paul Quente (1887–1915), der Gründer des Museums, auf

seinen Reisen gesammelt hatte. Nach der Vorstellung der damaligen Äbtissin Adolphine von Rohr (1855–1923) sollten die Stücke als Lehrmaterial für die seit 1847 im Stift bestehende adelige Mädchenschule dienen. Die Ausstellungsanfänge müssen recht improvisiert gewesen sein; eine erste Vitrine schenkte sogar Kaiser Wilhelm II., worin die römisch-kaiserzeitlichen Funde der 1910 erfolgten Grabung Quentes in Dahlhausen untergebracht waren. Von Anfang an pflegte das Museum die Nähe zur Bevölkerung, die mit großer Begeisterung eigene Funde in die Sammlung einbrachte. Den Menschen der Region sollte das Museum ein Spiegel der eigenen Herkunft und Heimat sein.¹ So gelangten im Laufe der Zeit wertvolle Schenkungen an das Museum, stets verbunden mit den Namen der Finder. Das Museum arbeitete von Anfang an auf wissenschaftlicher Basis und vom Museum ausgehende Grabungen wurden regelmäßig in archäologischen Fachzeitschriften publiziert. Die letzte Museumsleiterin, Annemarie von Auerswald (1876–1945), plante die Veröffentlichung weiterer Heiligengraber Funde, von denen der Fotograf Heinz Dürr an die 7000 Aufnahmen gemacht haben soll.² Zu einer Publikation kam es jedoch nicht mehr.

Durch Kontakte zum Archäologischen Institut der Universität Berlin seit den 1920er Jahren entwickelte sich schließlich nach 1933 eine enge Verflechtung mit dem Reichsbund für Deutsche Vorgeschichte und dem „Amt Rosenberg“. Heiligengrabe gelangte dadurch in der Zeit des Nationalsozialismus zu einiger Bedeutung. Diese Entwicklung spiegeln nicht zuletzt die Mitgliederlisten des zugehörigen Museumsvereins, dem zahlreiche namhafte Prähistoriker beigetreten waren. Das Museum wurde Teil der propagandistischen „Germanenforschung“ – ein Erbe, das letztlich mit zu seiner Auflösung nach dem Krieg führte.

Annemarie von Auerswald kam 1945 beim Einmarsch russischer Truppen in Heiligengrabe unter ungeklärten Umständen zu Tode. Um ihr Lebenswerk zu retten, hatte sie zuvor veranlasst, das fünf Bände umfassende Inventarverzeichnis des Museums, in dem mehr als 6000 Funde ab 1925 bis 1943 verzeichnet waren, im Stiftsgarten zu vergraben. Es wurde 1946 unversehrt geborgen.

Der ehemalige Assistent des Museums, Albert Guthke (1900–1981), bemühte sich nach dem Krieg noch eine Zeit lang um dessen Wiederaufbau. Das Stift war jedoch vor dem Hintergrund der umstrittenen Enteignung seiner kirchlichen Güter nicht gewillt, das zukünftig vom Kreis getragene Museum länger zu unterstützen. „Staatlichen Stellen gegenüber als Mäzen aufzutreten, die ihm Land- und Forstbesitz unwiderruflich enteignet hätten“ sah man weiterhin keinen Anlass. Auch bezichtigte man Guthke der früheren Denunzierung von Stiftsschülerinnen wegen angeblich nazifeindlicher Äußerungen und empfahl ihm, „sich nach einer anderen Unterkunft für sich und sein Museum umzusehen“.³

Die Sammlung des 1947 eilig beräumten Museums wurde zunächst nach Kyritz verlagert. Kistenweise sollen die Reste der archäologischen Funde, vor allem Scherben, in die Gewölbekappen der Stiftskirche entsorgt worden sein. Mit der Kreisreform der Ostprignitz 1952 übernahmen die neu gebildeten Museen in den Städten Pritzwalk (1954) und Wittstock (1955) wichtige Objekte, so dass nur noch ein Teilbestand in Kyritz verblieb. Je nach Sammlungsschwerpunkt sollte Pritzwalk Objekte der Siedlungsgeschichte, Wittstock Objekte der Volkskunde und Kyritz die der Naturkunde erhalten.⁴ Dass letztere später wohl auch an Wusterhausen gingen, lassen die dort 2002 gesicherten und an Heiligengrabe zurückgegebenen Vitrinen und Schränke vermuten, in denen die Präparate, Dioramen und Herbarien einst ausgestellt waren.

Die Objekte, die zur einstigen kultur- und naturgeschichtlichen Sammlung des Museums gehörten, konnten in den Sammlungen der o.g. Museen jedoch bisher kaum ermittelt werden. Ebenso spurlos ist der Verbleib der einst umfangreichen Bibliothek des Museums.

Neben der Rekonstruktion der Sammlungsgeschichte gehört die kritische Auseinandersetzung mit dem durch das Museum propagierten nationalsozialistischen und völkisch-rassistischen Ideengut heute zu den wichtigsten Aufgaben des Museums. Es gilt aber auch, die vom Museum initiierten Ausgrabungen und die über den Krieg hinaus erhaltenen Funde – von ihrer früheren ideologischen Konnotation befreit – auf aktueller und neutraler wissenschaftlicher Grundlage erneut zu

sichten, zu dokumentieren und zu digitalisieren, um sie künftigen Forschungen nutzbar zu machen.

Ein erster Schritt dahin wurde 2015/16 getan, als im Rahmen eines von der Ostdeutschen Sparkassenstiftung prämierten Projekts die im Brandenburgischen Landesdenkmalamt (BLDAM) lagernden archäologischen Funde gesichtet, auf Grundlage der erhaltenen Inventare identifiziert, fotografiert und wissenschaftlich neu erfasst wurden.⁵ Etliche ursprünglich zusammenhängende Fundkomplexe konnten rekonstruiert werden. Auch in den heutigen Sammlungen der Museen in Wittstock, Pritzwalk und Wusterhausen wurde stichprobenartig nach Heiligengraber Altbeständen geforscht; allerdings nur mit mäßigem Erfolg. Denn viele der Objekte waren zu Beginn der 1950er Jahre bei ihrer Verteilung auf diese Museen von ihren alten Signaturen befreit und neu inventarisiert worden. Dennoch konnten rund 1250 archäologische Funde identifiziert werden, die ursprünglich aus Heiligengrabe stammen. Eine Auswahl davon präsentiert das Museum Heiligengrabe seit 2017 in seiner neuen Dauerausstellung als Leihgabe.

1 Mitteilungen des Vereins zur Förderung der Heimatforschung und des Heimatmuseums für die Prignitz in Heiligengrabe, Kyritz 1913–1940.

2 Vgl. Mitteilungen, 17. Jg. 1937/38, S. 78.

3 Vgl. Briefwechsel A. Guthke, W. Heyer, O. Söhngen 31.12.1946 und 3.2.1947, Evangelisches Zentralarchiv Berlin, Acta 22/236.

4 Vorschlag Albert Guthkes in einem Brief an Erich Maennel v. 6.5.1958, vgl. Handakten „Heimatmuseum“ Wusterhausen 32–22/2. Anderslautende Äußerungen besagen: „Die in Kyritz sichergestellten Reste aus dem zerstörten Ostprignitz-Museum Heiligengrabe wurden in das neue Heimatmuseum Pritzwalk überführt. Damit wurde sowohl eine Arbeitsbibliothek als auch der Fond einer Abteilung Ur- und Frühgeschichte begründet.“ Gabriele Schumacher, 35 Jahre Heimatmuseum Perleberg, in: Pritzwalkler Heimatblätter 1989, S. 24–28, Zitat S. 26.

5 2015 erhielt das Museum den 4. Initiativpreis der Ostdeutschen Sparkassenstiftung. Im Rahmen einer Kooperation zwischen Kloster und Brandenburgischen Landesdenkmalamt und Archäologischen Landesmuseum erfasste und dokumentierte Dr. Blandine Wittkopp den im BLDAM erhaltenen Fundbestand.

Späte Rückkehrer

Aktuelle Beispiele aus den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden

Katja Lindenau, Carina Merseburger, Claudia Maria Müller



Das Gemälde „Frauen am Weiher“ von Christian Wilhelm Ernst Dietrich, das als „herrenloses Gut“ in Privatbesitz gelangt war, wurde aufgrund der Veröffentlichung des Kriegsverlustes in einer Zeitschrift identifiziert und 1965 an die Dresdner Gemäldegalerie zurückgegeben.

Die Beschäftigung mit den Dresdner Kriegsverlusten ist fester Bestandteil der Forschungsarbeit an den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (SKD). Trotz der Rückgabe eines großen Teils der Dresdner Kunstwerke in den 1950er Jahren aus der Sowjetunion galten seit dem Zweiten Weltkrieg 507 Gemälde, Pastelle und Miniaturen der Gemäldegalerien als vermisst. Über die Jahrzehnte kehrten davon 59 Alte Meister und 18 Neue Meister zurück.¹ Das Kupferstich-Kabinett konnte ebenfalls etliche Werke zurückerlangen, dennoch sind etwa 50.000 Blätter weiterhin verschollen.

Neben Publikationen, die seit den 1960er Jahren dazu erscheinen, widmeten die SKD diesem Thema im Jahr 1998 die umfangreiche Ausstellung „Zurück in Dresden – Eine Ausstellung ehemals vermisster Werke aus Dresdner Museen“ sowie 2018/2019 die Ausstellung „Kunstbesitz. Kunstverlust – Objekte und ihre Herkunft“, in welchen zurückgekehrte Kriegsverluste mehrerer Sammlungen präsentiert wurden. Darüber hinaus werden die Kriegsverluste sukzessive in der Online Collection der SKD veröffentlicht.²

Nach einer Reihe von zufälligen Funden in den frühen Nachkriegsjahren gab es speziell in den 1960er Jahren intensive und heute zum Teil kurios anmutende Bemühungen, vermisste Kunstwerke ausfindig zu machen und für die Sammlungen zurückzugewinnen. Zum einen erschien 1963 Hans Eberts „Katalog der Kriegsverluste der Dresdener Gemäldegalerie“, der die Verlustbilder bereits sehr frühzeitig einer breiten internationalen Öffentlichkeit bekannt machte; zum anderen beteiligten sich die Kunstsammlungen federführend und mit großem Engagement an der sogenannten Bilderfahndung. Dazu gehörten Beiträge in Funk- und Fernsehen, vor allem aber gezielte Suchaktionen in der Presse, z.B. in der Neuen Berliner Illustrierten oder der Marienberger Rundschau, in denen verschollene Kunstwerke abgebildet und über ihre Verlustumstände berichtet wurde. Besonders viele Erfolge für die Dresdner Gemäldegalerie erzielte man im Erzgebirge, wo ein Auslagerungs-ort der Städtischen Kunstsammlungen Chemnitz, der auch Dresdner Werke beherbergt hatte, in den Wirren der letzten Kriegstage geplündert worden war. Die Veröffentlichung des Kriegsverlustes in der Zeitschrift veranlasste beispielsweise 1965 eine Familie, die das Gemälde „Frauen am Weiher“ von Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712 - 1774) als „herrenloses Gut“ an sich genommen hatte, das Werk zurückzugeben. Die erfolgversprechende Suche vor Ort wurde sogar noch intensiviert, indem Kollegen aus Dresden und Karl-Marx-Stadt Vorträge in Einwohnerversammlungen hielten. 1967 erschienen außerdem sechs Sonderbriefmarken der Deutschen Post der DDR, die Kriegsverluste aus Dresden, Berlin und Dessau zeigten.

Mit der 1987 von Christian Dittrich vorgelegten Publikation „Vermißte Zeichnungen des Kupferstich-Kabinetts Dresden“ wurde der Grundstein für eine verstärkte Suche nach kriegsverlorenen grafischen Arbeiten gelegt.

Eine proaktive Recherche nach Kriegsverlusten kann heutzutage nur in geringem Umfang geleistet werden, denn der systematischen Prüfung auf möglicherweise unrechtmäßig in den Sammlungen befindliche Kunstwerke gebührt oberste Priorität. Wichtigen Anteil an den Rückführungsvorgängen der letzten Jahre haben das Londoner Art Loss Register, das im Auftrag von Auktionshäusern, Privatpersonen und Museen recherchiert sowie die Lost Art-Datenbank des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste, in der unter anderem kriegsbedingt verbrachtes Kulturgut veröffentlicht, also frei zugänglich und recherchierbar ist.³ Somit ist es größtenteils Hinweisen aus dem Kunsthandel, von Museumskolleg*innen und Privatpersonen zu verdanken, dass immer wieder Verlustbilder auf dem internationalen Kunstmarkt aufgespürt werden und im Idealfall nach Dresden zurückkehren können.

Kunsttechnologischer Untersuchungen haben sich in den letzten Jahren als wichtiges Hilfsmittel erwiesen, um ein bestimmtes gesuchtes Werk aus der Sammlung sicher zu ver- oder auch zu falsifizieren. Die zweifelsfreie Identifizierung des jüngsten Rückkehrers der Gemäldegalerie Alte Meister – ein Jagdstillleben des Malers Pietro Francesco Cittadini (1616–1681) – im Jahr 2018 war neben der alten Inventarnummer (die bei der Inventarisierung im 18. Jahrhundert vergeben



Während eines Forums zur Bilderfahndung in Rübenu/Erzgebirge im Januar 1966 halten Museumsmitarbeiter Vorträge über die vermissten Kunstwerke.

Nummer „2610“ findet sich noch heute gut sichtbar am unteren, rechten Bildrand) und den Informationen in Inventarbüchern insbesondere durch die konservatorischen Befunde möglich. Die Überlagerung einer historischen Fotografie (undatiert, sehr wahrscheinlich vor 1930) des Kriegsverlusts mit einer aktuellen Fotografie des Gemäldes erlaubte den Wissenschaftler*innen Detailvergleiche, u. a. des Craquelés, welches sich als deckungsgleich erwies.

Im Albertinum/Galerie Neue Meister erfolgte im März 2012 im Zusammenhang mit dem vermissten Gemälde „Vom Sturm gejagt“ des Malers Karl Raupp (1837–1918) eine Untersuchung in der Werkstatt der Gemälde-restaurierung. Ende 2011 hatte das Museum den Hinweis erhalten, dass einem Sammler ein Gemälde von Karl Raupp angeboten worden sei, welches dieser durch die Recherche in der Lost Art-Datenbank als Kriegsverlust der Dresdner Galerie identifiziert hätte. Sowohl die Technik als auch die Bildmaße des Dresdner Bildes würden mit dem angebotenen Gemälde übereinstimmen. Eigentumsnachweise, Stempel oder Aufkleber auf der Rückseite des Bildes seien nicht vorhanden. Zum Vergleich fertigte der Sammler Fotografien des Bildes an. Da keine historischen Aufnahmen des Gemäldes vorhanden waren, konnte anhand der Fotos keine sichere Identifizierung des Bildes erfolgen.

(Eine Kopie des Dresdner Karl Raupp-Bildes ist erst seit Juni 2019 bekannt, vgl. Abb.) Lediglich die recht ausführliche Beschreibung im Galeriekatalog von Karl Woermann aus dem Jahre 1907 konnte zum direkten Vergleich herangezogen werden.

Anhaltspunkte zum Abgleich bot ein Stich nach dem Bildmotiv Raupps, der 1888 im populären Journal „Die Gartenlaube“ veröffentlicht worden war.⁴ Da es aber dort keinerlei Hinweise auf die Dresdner Gemäldegalerie gab, konnte man nicht davon ausgehen, dass es sich um eine Wiedergabe des Dresdener Bildes handelte. Auch entsprach die Signatur nicht den bei Woermann verzeichneten Angaben: „bez. und datiert links unten: K. Raupp-München 85.“ In der Illustration wurde lediglich vermerkt „KRaupp. München“. Da der Künstler nachweislich einige seiner Bildschöpfungen mehrmals (bis zu vierzehnmal) eigenhändig wiederholte, ist davon auszugehen, dass für den Stich nicht das Dresdner Gemälde als Vorlage gedient hatte.

Um zu einem sicheren Ergebnis zu kommen, war letztlich die Begutachtung des Originals unabdingbar. Dafür war es u. a. notwendig, die Malweise des Künstlers zu vergleichen, wofür zwei weitere seiner Werke zur Verfügung standen. Auffällig war, dass im Vergleich mit den beiden anderen Gemälden eine äußerst grobe und qualitativ minderwertige Leinwand verwendet worden war. Es schien zwar nicht ausgeschlossen, dass Karl Raupp solches Material in seinem Atelier benutzt hatte. Jedoch gab es Zweifel, da der Bildträger für ein Galeriegemälde aus dem Jahr 1885 untypisch ist. Vielmehr sprach die Qualität des Gewebes für eine spätere Wiederholung durch den Künstler. Bei den Maßen gab es eine kleine Abweichung von jeweils einem Zentimeter.⁵ Die deutlichste Unterscheidung gab es schließlich bei der Signatur. Beim vorgestellten Bild war links unten mit „KRaupp. München“ signiert. Für das Dresdner Bild ist hingegen in allen Quellen „K. Raupp-München 85“ verzeichnet.

Die signifikante Abweichung bei der Bezeichnung, die fehlenden Hinweise auf Galeriestempel oder Inventarnummern, das Wissen um die zahlreichen eigenhändigen Wiederholungen Raupps und letztlich die Qualität der Leinwand führten zu dem Ergebnis, dass es sich bedauerlicherweise nicht um den Kriegsverlust der Dresdner Gemäldegalerie handelte.

Häufig lassen sich die genauen Verlustumstände und die Wege der Kunstwerke seit dem Verschwinden aus den Auslagerungsorten oder der Mitnahme durch die sowjetischen Trophäenbrigaden nicht mehr rekonstruieren. Für die drei Druckgrafiken von Käthe Kollwitz (1867–1945), die das Kupferstich-Kabinett im August 2017 aus Helsinki zurückerhielt, sind aller-

dings einige spannende Eckpunkte der Geschichte bekannt: Die finnische Kulturerbe-Behörde „Museovirasto“ hatte in den Beständen ihrer Sammlung drei Werke der Künstlerin mit alten Dresdner Sammlungstempeln entdeckt. 1982 waren sie der Kunstsammlung in Helsinki übergeben und zwei Jahre später mit provisorischen Inventarnummern versehen worden. Anschließend blieben sie über 30 Jahre unbeachtet, bis der Leiter der Abteilung, Ismo Mälinen, die Dresdner Sammlung kontaktierte.

In der Regel weisen grafische Arbeiten weniger Hinweise auf ihre Vorbesitzer auf, als Gemälde. Im Fall der Kollwitz-Blätter war die Informationslage jedoch recht gut. Die drei Werke ließen sich anhand der verso noch schwach erkennbaren Inventarnummern und teils vorhandener alter Sammlungstempel als Eigentum der SKD identifizieren. Nur bei einem der drei Blätter – der Kaltnadelradierung eines „Frauenkopfes“ – war der Stempel entfernt worden. Verwirrung bezüglich der Zuordnung ergab sich außerdem dadurch, dass das aktuelle Kollwitz-Werkverzeichnis⁶ die 1905 entstandene Grafik mit dem II. Zustand⁷ als Dresdner Verlustblatt angab. Das aufgefundene Werk stellte aber den III. Zustand des „Frauenkopfes“ dar.

Der Abgleich mehrerer alter und neuer Werkverzeichnisse, der Inventare des Kupferstich-Kabinetts sowie die Expertise der Konservatoren und der Provenienzforschung ergaben jedoch, dass es sich bei der 1917 von der Dresdner Galerie Arnold angekauften und im selben Jahr inventarisierten Radierung „Frauenkopf“ um den III. Zustand gehandelt hatte. Bei der Erstellung seines Werkverzeichnisses 1913 ordnete Johannes Sievers ein Blatt des II. Zustandes dem Dresdener Kabinett zu. Trotz dieses Irrtums⁸ stand fest: Das verlorengegangene Werk und das wiederaufgefundene sind identisch.

Aber wie gelangte es gemeinsam mit den beiden anderen Blättern nach Helsinki? 1982 erhielt Museovirasto ein größeres Konvolut von Kunstwerken, in dem sich auch die Kollwitz-Blätter befanden. Im Zusammenhang mit dem damals aufkommenden Ikonenschmuggel aus der Sowjetunion hatten die finnischen Zollbehörden im September 1975 eine Wohnung in der südfinnischen Stadt Espoo durchsucht. Neben 30 Ikonen und weiteren Antiquitäten beschlagnahmte der Zoll die drei aus Dresden stammenden Grafiken. In den illegalen Handel waren offenbar Personen verschiedener Nationalitäten verwickelt, alle jedoch mit direkten oder indirekten Kontakten zur Sowjetunion. Finnland fungierte damals vermutlich häufig als Transitland für nach Westeuropa zu verschiebende Kunst, mit der ausländische Währung und Waren auf dem Schwarzmarkt erworben werden konnten.



Ob die Kollwitz-Drucke schon in Schloss Weesenstein von einem russischen Soldaten oder erst aus einem der Museen, welche die Trophäen aus Deutschland aufnahmen, entwendet worden war, bleibt im Dunkeln. Das größte der drei Werke ist gerade so groß wie ein A4-Blatt und damit leicht zu verbergen.

So mancher Zufall und einige Hinweise aus der internationalen Kunst- und Museumswelt, daran anschließende akribische Untersuchungen und Provenienzforschungen führten in den zurückliegenden Jahrzehnten immer wieder zur Auffindung, Verifizierung und Wiedererlangung Dresdner Kriegsverluste. Auch wenn die aktiven Forschungsmöglichkeiten nach kriegsverlorenen Kunstwerken beschränkt sind, ist insbesondere die Veröffentlichung der Werke auf Online-Plattformen, in Verlustregistern und Katalogen ein wichtiger Baustein des Erfolgs.

oben links: Käthe Kollwitz, Frauenkopf, Radierung, 1905, III. Zustand, SKD, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. A 1917-500

oben Mitte: Detail eines Jagdstillebens des Malers Pietro Francesco Cittadini. Durch die Überlagerung einer aktuellen Fotografie des Gemäldes mit einer historischen Fotoaufnahme konnte das wiederaufgetauchte Gemälde eindeutig als Werk aus der Sammlung der Gemäldegalerie identifiziert werden (Gal.-Nr. 385).

oben rechts: Sammlungsstempel des Dresdner Kupferstich-Kabinetts, Lugt 1616

unten: Heinrich Pasedach (Kopie nach Karl Raupp) „Vom Sturm gejagt“. 1935, Privatbesitz

1 Für eine ausführliche Darstellung der Ereignisse zwischen 1939 und 1956 s. u. a.: Zurück in Dresden: eine Ausstellung ehemals vermißter Werke aus Dresdener Museen, (hg. Staatliche Kunstsammlungen Dresden), Eurasburg 1998; Thomas Rudert, Die kriegsbedingte Bergung der Kunstwerke aus der Staatlichen Gemäldegalerie Dresden ab August 1939, in: Dresdener Kunstblätter, 3/2015, S. 4–17; Carina Merseburger, Claudia Maria Müller, Kriegsverluste der Dresdener Gemäldegalerie. Eine aktuelle Bestandsaufnahme, in: Dresdener Kunstblätter 62 (2018), Heft 4, S. 26–37.

2 <https://www.skdmuseum/forschung/provenienzforschung/vermisste-objekte/>
 3 <https://www.artloss.com> und <http://www.lostart.de>
 4 Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt, Jg. 1888, S. 412.
 5 Während das Dresdner Bild von jeher mit 81 x 157 cm angegeben wurde, war bei dem vorgestellten Gemälde schon auf den alten Leisten des Keilrahmens 82 und 158 [cm] für die Maße vermerkt worden.
 6 Alexandra von dem Knesebeck, Käthe Kollwitz – Werkverzeichnis der Grafik, Bern, 2002.
 7 Die Nummerierung der „Zustände“ beschreibt die Reihenfolge der Probedrucke durch die Künstlerinnen und Künstler vor der endgültigen Fertigstellung einer Druckgrafik.
 8 Zur Zeit der Erstellung des Werkverzeichnisses durch Sievers besaß das Dresdner Kupferstich-Kabinett noch gar kein Exemplar der Radierung „Frauenkopf“, es wurde erst 1917 angekauft.

Dislokation beforschen

Das Stadtmuseum Dresden und seine Kriegsverluste

Christina Ludwig und Andrea Rudolph



Nach Dresden zurückgekehrter Schiffspokal, erworben mit Hilfe der Ernst von Siemens Kunststiftung.

Suchen und Finden sind in den vergangenen Jahren verstärkt zu einem Thema im Stadtmuseum Dresden geworden. Mehrere wieder aufgetauchte Kriegsverluste nähren die Hoffnung, dass der historische Sammlungsbestand aus der Zeit vor 1945 nicht gänzlich verloren ist. Denn während die reiche Kunstsammlung des

Museums dank Auslagerung an verschiedenen Orten zu großen Teilen erhalten ist,¹ steht hinter dem Verbleib der kulturhistorischen Stücke ein großes Fragezeichen.

Der ursprüngliche Objektbestand des 1891 gegründeten Stadtmuseums basierte auf den Sammlungen des Vereins für Geschichte und Topographie Dresdens und seiner Umgebung sowie des Dresdner Stadtarchivs und der Stadtbibliothek. Gezielte Sammlungsankäufe und -übernahmen im Vorfeld der Museumseröffnung und die leihweise oder dauerhafte Überlassung der Schätze von Dresdner Innungen und Schützengesellschaften ergänzten die lokalgeschichtliche Kollektion. Mit der Überführung des rund 65-teiligen Ratsschatzes im Jahr 1888 und mit der Aufnahme der barocken Grabungsfunde aus der Dresdner Sophienkirche im Jahr 1901 erhielt das Stadtmuseum seine kunsthandwerklichen wie kulturgeschichtlichen Highlights. Sie wurden seit 1910 in den neu eingerichteten Ausstellungsräumen im Erdgeschoss des Neuen Rathauses präsentiert. Während diese „Schätze“ recht detailliert dokumentiert sind,² sind die Zusammensetzung wie auch der Umfang der übrigen Museumssammlung in ihrer Gesamtheit heute unbekannt.

Zu Kriegsbeginn 1939 waren die Ausstellungsräume des Museums wohl noch vollständig eingerichtet. Ab 1942 begann die sukzessive Auslagerung von Sammlungsbeständen an verschiedene Standorte. In Dresden selbst wurde anfangs das Bürgerheim, ein städtisches Altenheim in der Johannstadt, für die Evakuierung genutzt. Zu den außerhalb der Stadt liegenden Auslagerungsorten zählten ab 1943/44 Schloss bzw. Herrenhaus Reichwalde bei Boxberg, das Gräflich von Arnimsche Oberforstamt in Bad Muskau, Schloss Dittersbach, Schloss Schmölln bei Bischofswerda, das Schloss des Ritterguts Döbschke bei Göda, Schloss Dahlen bei Oschatz, Schloss Jänkendorf bei Niesky, Weifa und Reichenau im Kreis Dippoldiswalde. Ausgelagert wurden in erster Linie der Kunstbestand mit Gemälden, Grafiken und Plastiken sowie die topografische Sammlung. Ergänzend wurden die Fotosammlung, die Siegelsammlung, diverse Bücher sowie ein Teil der Kunst- und Bibliotheksbestände des Körnermuseums evakuiert.³ Aus der kulturhistorischen Sammlung fanden sich lediglich das Dresdner Richtschwert von 1531 und ein

Spiegel aus dem Ratsschatz in den Auslagerungslisten. Während das Richtschwert heute wieder Teil der Dauerausstellung ist, fehlt von dem Spiegel jede Spur.

Da die erhaltenen Auslagerungslisten fast ausschließlich Kunstwerke verzeichnen, ist zu vermuten, dass ein großer Teil der kunsthandwerklichen und kulturgeschichtlichen Objekte in den Räumen des Stadtmuseums oder zumindest im Rathausgebäude verblieb. Bekannt ist, dass der Ratsschatz und das Zunftinventar in Kisten verpackt im Keller des Neuen Rathauses eingelagert wurden. Die wertvollen Funde aus der Sophienkirche verbrachte man dagegen zusammen mit den Schätzen der Bogenschützengesellschaft und vor allem mit dem Prunkstück der Sammlung, dem venezianischen Glaspokal des Georg von Kopidlansky, in den Tresorraum der Stadtkasse im Rathausgebäude. Der Goldschmuck aus der Sophienkirche und die Bogenschützenkette sind noch heute erhalten. Der Verbleib des in einer separaten Kiste verpackten Pokals ist ungeklärt.

In Folge der Bombardierung Dresdens am 13. und 14. Februar 1945 wurde das Neue Rathaus teilzerstört. Ein Teil der in den Ausstellungsräumen aufbewahrten Exponate ging dabei verloren. Das belegt eine schriftliche Stellungnahme des damaligen Sammlungsbetreibers Franz König, der nach 1945 von dem völlig ausgebrannten Julius-Otto-Zimmer und damit dem Totalverlust der darin enthaltenen Objekte berichtete. Allerdings überstanden auch Stücke die Brandnacht. Feuer, Rauch und Ruß zogen Räume und Exponate in Mitleidenschaft, zerstörten aber offenbar nicht alles. Es ist zu vermuten, dass anschließende Plünderungen durch unterschiedliche Personenkreise eine wichtige Ursache für die entstandenen Verluste waren. Als der Sammlungsverwalter im Februar 1946 beispielsweise die Keller im Neuen Rathaus erstmals nach der Sperrung des Gebäudes durch die Rote Armee betreten durfte, waren die Räume für die Einlagerung des Ratsschatzes nahezu leer. Wohin waren die Objekte verschwunden und wie sollten sie wieder aufgespürt werden?

Wie in zahlreichen anderen Museen wird das Thema Kriegsverluste auch im Stadtmuseum Dresden von zwei Dynamiken angetrieben. Zum einen ist das die Eigen-

initiative in Form der Bestandsrekonstruktion. Das Stadtmuseum Dresden teilt das Schicksal vieler anderer Museen, denn die Vorkriegsinventare sind seit der Bombardierung Dresdens 1945 verlustig. Die Rekonstruktion des Sammlungsbestandes muss daher aus anderen Quellen wie Verwaltungsberichten des Dresdner Rates über Neuanschaffungen⁴ oder einschlägige Sekundärliteratur⁵ vor 1945 rekonstruiert werden. Das wirkungsvollste Resultat sind die Einträge in die einschlägigen Verlustdatenbanken, die im Fall des Stadtmuseums seit 2012 vorliegen und – je nach Forschungsstand – sukzessive überarbeitet und ergänzt werden.

Neben der Eigeninitiative ist zum anderen der Umgang mit „externen Dynamiken“ für die Bestände des Stadtmuseums prägend. Wenn Recherchen in historischen Quellen in der Ferne keine verfolgbaren Spuren zutage bringen,⁶ dann lohnt sich der Blick in die Umgebung. Anlass dazu gab es bereits 1951, als zwei Becher aus dem Ratsschatz überraschend im Frankfurter Kunsthandel auftauchten. Eine Dresdnerin ließ diese beiden vergoldeten Kugelfußbecher aus den Jahren 1667 und 1701 für einen avisierten Verkauf schätzen. Wie sie in Privatbesitz kamen, ist nicht überliefert. Schnell wurde in Frankfurt klar: Die Objekte gehören in das damals noch stark zerstörte Dresden. Es schaltete sich der Bund tätiger Altstadtfreunde in Frankfurt am Main ein, der die Objekte ankauft und der Stadt Dresden als Schenkung übergab.

Dass es sich nicht um einen einmaligen Fall handelt, zeigt die Geschichte des Abendmahlskelches aus der Kapelle des alten Rathauses in Dresden. Die Goldschmiedearbeit aus dem Jahr 1508 wurde 1972 angeblich auf dem Metallschrott gefunden – eine „urban legend“? Letztendlich wurde das Objekt vom Volkspolizei-Kreisamt wieder an das Stadtmuseum übergeben, die Vorbesitzgeschichte blieb im Dunkeln. In den Jahren 2000 und 2010 führte eine Spur in den Kunsthandel nach Süddeutschland. Es gelang der Ankauf von zwei Objekten aus dem Trinkgeschirr der Dresdner Fischerinnung (ein Krug mit Zunftwappen aus dem Jahr 1726 und eine Kanne mit den Namen der 19 Innungsglieder aus dem Jahr 1753).⁷

Ab 2016 dynamisierte sich das Geschehen. Das Wiederauftauchen einer bedeutsamen Goldschmiedearbeit stellte den öffentlichkeitswirksamen, schon fast filmreifen Auftakt dar: Im März 2016 fand die weltweit führende Messe für Antiquitäten (The European Fine Art Fair, TEFAF) in Maastricht statt. Das Bundeskriminalamt (BKA) lief routinemäßig die Händlerstände ab und wurde beim Stand eines Bremer Auktionshauses auf einen goldenen Schiffspokal des Nürnberger Goldschmieds Tobias Wolff aus dem frühen 17. Jahrhundert (Angebotspreis 230.000 EUR) aufmerksam. Das BKA schult Mitarbeiter*innen für diese Recherchearbeiten auf dem Kunstmarkt und greift auch auf Datenbanken wie NNSACH-Kunst, die Interpol-Datenbank und Lost Art zurück. Nach einem Abgleich mit der letzteren war klar, dass der Schiffspokal zum Ratsschatz des Stadtmuseums Dresden gehört hatte.⁸ Die anschließende Strafanzeige der Staatsanwaltschaft Bremen wegen Diebstahl und versuchter Hehlerei sowie die Beschlagnehmung des Pokals führten allerdings nicht zu einer Rückgabe nach Dresden: Warum war das so? Das Gesetz sieht vor, dass ein Straftatbestand nur dann vorliegt, wenn zuvor eine rechtswidrige Vermögensverschiebung stattfand.⁹ Das Bremer Auktionshaus hatte den Schiffspokal allerdings auf seriösem Weg erworben: Am 8. Juli 2015 gelang die Ersteigerung für 100.000 EUR vom renommierten Londoner Auktionshaus Christie's. Dort wurde der Pokal als Teil einer größeren Schweizer Privatsammlung auktioniert.¹⁰ Provenienzforschungen sind im Auktionsgeschäft fakultativ, aber trotzdem etabliert. Daher ist auch bekannt, dass der bis heute ungenannt gebliebene „Schweizer Gentleman“ den Pokal im Jahr 1960 auf der zweitägigen Versteigerung des Nachlasses von Otto Bernheimer (1877–1960)¹¹, einem jüdischen Kunstsammler und -händler sowie Honorarkonsul von Mexiko, im Münchner Auktionshaus Weinmüller erwarb (Los 89).¹² Wie der gut vernetzte Bernheimer in den Besitz des Objektes kam, ist bislang nicht belegbar. Nach einer gerichtlichen Einigung mit der Kunsthandlung im Jahr 2017 konnte das Stadtmuseum Dresden den Pokal zurückerwerben und in die Dauerausstellung integrieren.

Dass Blindstellen in den Objektbiografien zum Alltag gehören, zeigt auch der jüngste Fund. 2018 entdeckte ein südwestdeutscher Professor und langjähriger Kunst-

kenner im osteuropäischen Kunsthandel einen vergoldeten Silberbecher mit dem Dresdner Stadtwappen und identifizierte ihn anhand der Beschreibungen von Cornelius Gurlitt aus dem Jahr 1903 als eines der Stücke des Dresdner Ratssilbers. Ein Abgleich mit der Suchmeldung des Stadtmuseums in der Lost Art-Datenbank bestätigte den Verdacht: Es handelte sich um das älteste Stück des Dresdner Ratsschatzes. Materialprüfungen und Untersuchungen zur Fertigungstechnik untermauerten die Echtheit des Stücks. Es wird nicht die letzte Wiederkehr gewesen sein. Die Rekonstruktion der Dislokation wird uns noch viele Jahrzehnte beschäftigen.

- 1 Der Kunstbestand wird seit 2005 von der Städtischen Galerie Dresden – Kunstsammlung verwaltet, die sich auch für die Provenienzforschung engagiert. Vgl. Johannes Schmidt, Provenienzforschung in der Städtischen Galerie Dresden: Erfahrungen und Probleme, in: Katja Margarethe Mieth (Hg.), Stichwort Provenienz. Museums- und Sammlungspolitik in der DDR, Chemnitz 2011, S. 32–39.
- 2 Neben Beschreibungen existieren frühe Aufnahmen von der Bildstelle des Dresdner Tiefbauamtes und der Deutschen Fotothek/Landesbildstelle Sachsen.
- 3 Das 1875 gegründete Körnermuseum, das dem Dichter Theodor Körner, seiner Familie und den Napoleonischen Kriegen gewidmet war, gehörte ebenfalls zu den städtischen Sammlungen. Die erhaltenen Archivalien und Gegenstände gelangten nach 1945 wegen der Zerstörung des Museums in den Bestand des Stadtmuseums.
- 4 Die entsprechenden Primärquellen befinden sich im Stadtarchiv Dresden und dienten in den letzten Jahren als Ausgangslage für einige Mikrostudien. Für die Rekonstruktion des Gemäldebestands bis 1945 sind beispielsweise die Dokumentationen wie Rechnungsbelege zu den Stankäufen der Städtischen Sammlungen Dresden von 1890 bis 1939 aussagekräftig. Vgl. Stadtarchiv Dresden, Best. 2.5. 1727 und 2.5. 1728.
- 5 Cornelius Gurlitt, Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. Unter Mitwirkung des K. Sächsischen Alterthumsvereins, Einundzwanzigstes, Zweiundzwanzigstes und Dreiundzwanzigstes Heft: Stadt Dresden, Dresden 1903; Otto Richter, Führer durch das Stadtmuseum zu Dresden, Dresden 1911.
- 6 Eine Untersuchung im Rahmen des Deutsch-Russischen Museumsdialogs 2015 führte zu keinen Nachweisen für eine Verbringung nach Osteuropa.
- 7 Erika Eschebach, Das Zunftinventar der Fischer-Innung im Stadtmuseum Dresden. Eine Spurensuche, in: Dresdner Geschichtsbuch 18 (2013), S. 23–40.
- 8 Zur Arbeit des BKA vgl. Sylvie Karfeld/Beate Engler, Die Bekämpfung des Kunst- und Kulturgutdiebstahls und des illegalen Handels mit Kulturgut in Deutschland, in: Deutscher Museumsbund e. V. (Hg.), Die Biografie der Objekte. Provenienzforschung weiter denken, Band 80, Ausgabe 2/15, S. 74–81.
- 9 Strafgesetzbuch (StGB) § 259 Abs. 1.
- 10 Auktionskatalog Christie's: „The Collection of a Distinguished Swiss Gentleman“. King Street, 8. July 2015, Los 73.
- 11 Sein bewegtes Leben dokumentierte er in Memoiren, die er 1957 – zu seinem 80. Geburtstag – herausgab. Vgl. Otto Bernheimer, Erinnerungen eines alten Münchners, München 1957.
- 12 Weinmüller Münchner Kunstversteigerungshaus: Versteigerung Privatsammlung aus dem Nachlaß des Konsuls Otto Bernheimer, München. Mittelalterliches und barockes Kunstgewerbe, Textilien und Teppiche, Möbel, Skulpturen, Gemälde und Graphik, Außereuropäische Kunst. Auktion 75 am 9./10. Dezember 1960 Katalog 83, München 1960.



links: Blick in die stadthistorische Ausstellung im Neuen Rathaus, aufgenommen 1921



rechts: Verschollener Glaspokal des Georg von Kopidlansky, aufgenommen 1911

Thea Müller (1961–2019)



Thea Müller in ihrem Museum in Buschdorf im November 2018.

Die Korbmacherei, so sagte Thea Müller gern, ist das älteste Gewerbe der Menschheit. Da Körbe aus Pflanzenmaterial hergestellt werden, haben sie die Jahrtausende nicht so gut überdauert wie Faustkeile und Pfeilspitzen. Ihre Bedeutung für das Gedeihen der Menschheit könnte aber sogar noch größer gewesen sein als jene der Jagdwaffen. Denn das Sammeln, Transportieren und Aufbewahren von Nahrung und Brennholz war das tägliche Geschäft der ersten Menschen. Außerdem wurde beim Flechten und Ausbessern der Körbe und natürlich beim Sammeln viel gesprochen. Die Korbmacherei steht also auch für Kommunikation, und mit Sicherheit war sie auch mit dem Großziehen der Kinder verbunden.

Eine Vorstellung von der unerschöpflichen Vielfalt, die das Korbflechten hervorgebracht hat, vermittelt das Korbmachermuseum im Oderbruchdorf Buschdorf. Es ist in einer alten Schule untergebracht und beherbergt eine kaum fassbare Fülle an Korbwaren aus aller Welt. Da sind Löschkörbe für die Feuerwehr, deren Fasern beim Befüllen so aufquollen, dass man darin Wasser transportieren konnte. Da sind natürlich die bekannten Tragekiepen für Holz oder Kartoffeln, aber auch Granatkörbe aus den Weltkriegen, die einen sicheren Transport der tödlichen Waffen ermöglichten. Aus Stroh geflochtene Schuhe russischer Kriegsgefangener erzählen von Kälte und Leid, Hüte und Spielzeug lenken wieder in ganz andere Lebensmomente. Im Korbmachermuseum erfährt man etwas über empörend schlecht bezahlte Kinderarbeit, über den Korb als Wohnmöbel oder als Bettschale im Kinderwagen. Man lernt den Unterschied zwischen der Grün- und Weißkorbmacherei kennen und begreift das Auftragssystem, in dem die Korbmacher der DDR gebunden, aber auch abgesichert waren. Natürlich geht es auch um die Weide als wichtigstes Flechtmaterial und man versteht den strukturellen Aufbau eines klassischen Korbes. Seit 2016 findet sich hier auch ein Ausstellungsbaustein zur besonderen Geschichte des Handwerks im Oderbruch, wo es aufgrund des landwirtschaftlichen Aufschwungs seit dem 18. Jahrhundert einen großen Bedarf an Körben und das Flechtmaterial gab. Die *Salix americana* gedieh auf den feuchten Lehmböden gut, also siedelten sich zahlreiche Korbmacher im Bruch an, die ihre handwerklichen Techniken mitbrachten. Einen eigenen Oderbruch-Stil gab es deshalb nicht, so Thea Müller: „Wir sind multikulti.“

Im Korbmachermuseum bekommt man eine Vorstellung von der unermesslichen autopoietischen Kraft des Menschen, von der Liebe zum Handwerk, aber auch von Härte und Mühe. Bis heute ist es nicht gelun-

gen, das Flechten von Naturmaterialien industriell zu standardisieren. Die Geschicklichkeit der Hand, ihre stetige Schätzleistung beim Ziehen, Biegen und Drücken der Zweige kann keine Maschine nachahmen. Heute gibt es hierzulande, sieht man von der Möbelkorbflechterei einmal ab, fast nur noch künstlerische oder kunstgewerbliche Korbmachereien. Thea Müller war eine der letzten, die dieses Gewerbe als solches ausübte, ohne die „Aufwertung“ des Korbs als Kunstobjekt. 1961 geboren und aufgewachsen im Oderbruch, wollte sie eigentlich Tierärztin werden, dieser Wunsch blieb ihr aber verwehrt. So nahm sie eine Korbmacherlehre auf, bei einem ausgesprochen strengen Lehrmeister übrigens, und wurde Weißkorbmacherin, was bedeutet, dass sie sich auf die Verarbeitung geschälter Weiden spezialisierte. Die Korbmacherei bot ihr nach dem 1989er Umbruch kaum noch eine Lebensgrundlage, aber während andere sich von ihrem Gewerbe verabschiedeten, blieb sie am Ball. Ihre mit Leidenschaft und Neugier aufgebaute Sammlung aus Korbwaren aus aller Welt wurde zum Museum, hier bot sie Führungen an und vermittelte kraft ihrer eigenen Erfahrung allen Besuchern eine Vorstellung vom Korbmacherhandwerk und von dessen Stellenwert in der menschlichen Kultur.

Am 29. Oktober 2019 ist Thea Müller unerwartet gestorben. Bei der Trauerfeier in Golzow nahmen hunderte Menschen aus dem ganzen Oderbruch von ihr Abschied. Ihr Verlust für die Region ist kaum zu ermessen. Die Gemeinde will fortan den Betrieb des Korbmachermuseums sichern, das 2017 als erster Kulturerbe-Ort des Oderbruchs ausgewiesen wurde.

Kenneth Anders

Hans-Peter Freimark (1945–2020)

Ein Besuch des DDR-Geschichtsmuseums im Dokumentationszentrum Perleberg gehört zu den Erlebnissen, die man nicht so schnell vergisst. Nicht nur die Sammlung von Zeugnissen aus dem Alltag beider deutscher Diktaturen ist beeindruckend, sondern vor allem die Begegnung mit dem Museumsgründer Hans-Peter Freimark hat tiefe Eindrücke bei den Besuchern hinterlassen. Der ehemalige Pfarrer sah es als seine Aufgabe, Geschichte zu vermitteln und seine Mitmenschen zum Nachdenken anzuregen. „Die Wahrheit braucht Zeugen“, so sein Eintrag in das Goldene Buch der Stadt, zu dem er – von einer schweren Krankheit gezeichnet – vor wenigen Wochen gebeten wurde.

Hans-Peter Freimark gehörte zu den aufrechten und mutigen DDR-Pfarrern, die ihren Dienst in der Gemeinde auch als Auftrag für die Gesellschaft verstanden haben. Als Jugendpfarrer in der Prignitz sorgte er durch seine vielfältigen Aktionen immer wieder für Aufruhr und geriet durch seine regimekritische Haltung ins Visier der Staatssicherheit, die ihn mit Methoden der Zersetzung zum Schweigen bringen wollte. Doch der unbeugsame Pfarrer hing weiter Protestbanner am Kirchturm auf, weckte mit Schriften und Aufklebern auf seinem Barkas die Aufmerksamkeit seiner Umgebung oder störte mit einer Sarg-Prozession das Kriegsszenario einer großen Atomschutzübung. Hans-Peter Freimark wollte nicht schweigen und ließ sich auch nicht vertreiben. Er war Teil der kirchlichen Friedensbewegung und gehörte zu den Protagonisten der Friedlichen

Revolution in der DDR. Schon zu Beginn der 1980er Jahre begann er all das zu sammeln, womit in seinem Museum heute ein kritischer Blick auf die Geschichte der DDR und der Zeit des Nationalsozialismus in Perleberg möglich geworden ist. Als er in den Ruhestand ging, gab er noch lange nicht Ruhe. Der Aufbau des Geschichtsmuseums und die Aufarbeitung der Diktaturgeschichte wurden zu seinem Lebenswerk.

Im Kreis der Aufarbeitungsinitiativen und Opferverbände des Landes Brandenburg war er eine wichtige Stimme und sein engagiertes Wirken wegweisend. Bei all seinen Aktivitäten war ihm seine Frau Gisela Freimark eine treue, mutige und wichtige Wegbegleiterin. Im Juli dieses Jahres überreichte Ministerpräsident Dr. Dietmar Woidke Gisela und Hans-Peter Freimark das vom Bundespräsidenten verliehene Bundesverdienstkreuz am Bande für ihre Verdienste um die Aufarbeitung der jüngsten Geschichte und die Bewahrung und Vermittlung demokratischer Werte.

Am Sonntag, dem 4. Oktober 2020, ist der Pfarrer i.R. und Begründer des DDR-Geschichtsmuseums Perleberg, Hans-Peter Freimark, im Alter von 75 Jahren in seiner Heimatstadt Perleberg verstorben.

Ein Besuch in dem von Hans-Peter Freimark und seiner Frau gegründeten Museum wird auch in Zukunft ein Erlebnis bleiben und sein Vermächtnis weitertragen.

Maria Nooke



Gisela und Hans-Peter Freimark anlässlich der Verleihung des Bundesverdienstordens

Herma Klar (1943–2020)



Am 1. November 2020 verstarb, wenige Tage nach ihrem 77. Geburtstag, Herma Klar, langjährige verdienstvolle Leiterin des Strausberger Heimatmuseums. Ein Vierteljahrhundert lang war es ihr ein besonderes Anliegen, neben der Pflege des Sammlungsgutes und der Vermittlung von Heimatgeschichte den Museumsbesuchern ästhetischen Genuss in einer stimmungsvollen Atmosphäre zu verschaffen. „Hier haben sich die Dinge gut gehalten“ – diesen Satz, den Schüler nach einer Führung in das Gästebuch geschrieben hatten, zitierte sie besonders gern.

Herma Klar wurde am 9. Oktober 1943 in Böhmen geboren, von wo es sie mitsamt ihrer Familie 1945 nach Münchenbernsdorf in der Nähe des Hermsdorfer Kreuzes verschlug. Ihr dortiges Wohnumfeld war ein Wasserschloss, das sie inspirierte, sich für Geschichte und historische Raumeinrichtungen zu interessieren.

Nach Schulzeit und Lehre studierte sie in Leipzig Museologie und wurde Leiterin des volkskundlich orientierten Heimatmuseums Templin. Zwischen 1966 und 1972 erwarb sie im Hochschulfernstudium an der Humboldt-Universität den Abschluss als Diplom-Ethnologin. Anschließend arbeitete sie einige Jahre beim Kulturbund der DDR, wo sie u. a. Tagungen der ehrenamtlichen Bodendenkmalpfleger organisierte.

1980 übernahm Herma Klar das ziemlich darniederliegende Strausberger Museum und es gelang ihr mit den Jahren, die Ausstellungsfläche systematisch zu vergrößern und die Museumssammlung nach museologischen Grundsätzen zu ordnen und zu erweitern. Zwischen 1996 und 1999 konnten das desolate Gebäude saniert und anschließend optimale Bedingungen für den Museumsbetrieb geschaffen werden. Von 1992 bis 1998 gehörte sie auch dem Vorstand des Museumsverbandes des Landes Brandenburg an.

Im Rahmen ihrer musealen Forschungsarbeit widmete sie sich u. a. dem Landschaftsmaler Carl Daniel Freydanck (1811–1887), der von 1837 bis 1848 in der Königlich-Preußischen Porzellanmanufaktur tätig war und später in Strausberg ein „Photographisches Atelier“ betrieb. Ihre Nachforschungen brachten auch den Strausberger Architekten und Bauunternehmer Otto Bertschy (1837–1903) in Erinnerung, dessen öffentliche Bauten z. T. noch heute das Stadtbild Strausbergs prägen. Ab 1990 wandte sich Herma Klar in ihrer Sammlungs- und Ausstellungstätigkeit auch der Geschichte der Garnisonstadt Strausberg zu, die seit 1956 Sitz des Ministeriums für Nationale Verteidigung der DDR war.

1987 regte sie die Herausgabe des Heimatkalenders für den Kreis Strausberg an, für den sie bis 1990 als verantwortliche Redakteurin tätig war, und auch an den bis 1993 nachfolgenden Kreiskalendern wirkte sie

mit. In der Reihe „Archivbilder“ des Sutton-Verlages veröffentlichte sie 2004 einen Band mit historischen Fotos aus dem Sammlungsbestand des Strausberger Museums.

Besonders nützlich für die Stadtgeschichtsforschung ist die von ihr besorgte Herausgabe der „Gesammelten Beiträge zur Geschichte der Stadt Strausberg“ von Bernhard Seiffert (1852– nach 1918), dessen geschichtliche Studien auf Akten des Strausberger Stadtarchivs beruhen, das seinerzeit noch vollständig erhalten war. Sie wurden verstreut in verschiedenen Publikationen veröffentlicht und waren nur noch in einigen wissenschaftlichen Bibliotheken zugänglich. Der Sammelband vermittelt folglich historische Fakten, die anders nur noch schwer nachweisbar sind.

Auf Herma Klars Initiative geht die Gründung des Vereins „Akanthus“ zurück, dessen Vorsitzende sie von 1993 bis zu ihrem Abschied aus dem aktiven Dienst im Jahre 2004 war. Anschließend nahm sie weiter an der aktiven Vereinsarbeit teil, bis sie sich aus gesundheitlichen Gründen allmählich davon zurückziehen musste.

Wir werden sie als freundliche und kompetente, den Menschen zugewandte Kollegin in Erinnerung behalten, die es verstand, in ihrem Museum eine kreative Atmosphäre zu schaffen, in der Besucher und speziell Interessierte gleichermaßen betreut und gefördert wurden.

Margret Brademann und
Reinhard Schmook

Dr. Martin Schieck Leiter des Museums Viadrina Frankfurt (Oder) im Ruhestand

38 Jahre lang hat Dr. Martin Schieck im Museum Viadrina in Frankfurt (Oder) gearbeitet – zunächst als wissenschaftlicher Mitarbeiter, dann als stellvertretender Direktor und seit 2017 als Leiter des größten kulturhistorischen Museums Ostbrandenburgs. Ende Juli hat er sich nun in den Ruhestand verabschiedet. Dem Historiker ist es in seiner Laufbahn nicht nur gelungen, viele Frankfurter für die Stadtgeschichte zu begeistern, er hat auch große Ausstellungsprojekte verwirklicht und sein Haus durch schwierige Zeiten manövriert.

Ohne seinen Geschichtslehrer Richard Krüger hätte Martin Schieck vielleicht nie den Weg an die Humboldt-Uni zum Geschichtsstudium gewählt, denn dieser war es, der den Abiturienten damals in Bad Freienwalde für dieses Fach begeisterte. Die Einbettung von Fakten in größere Zusammenhänge und die lebendige Vermittlung der Historie sind im Laufe der Jahrzehnte auch zu Martin Schiecks Markenzeichen geworden. „Es war immer mein Ansinnen, Besucher neugierig auf Geschichte zu machen“, fasst der 66-Jährige seine Beweggründe zusammen.

Nach fünf Jahren wissenschaftlicher Mitarbeit an der Universität Rostock kam der Historiker nach Frankfurt (Oder), arbeitete zunächst in der Stadtverwaltung im Bereich Jugend und Sport und trat schließlich 1982 seine Stelle im Bezirksmuseum Frankfurt (Oder) an. 1986 richtete das Museum noch eine Ausstellung über die Zeit des Nationalsozialismus in der Region aus, danach wurde das „Junkerhaus“ wegen Baufälligkeit

geschlossen. Die Restaurierung des historisch bedeutsamen Gebäudes dauerte viele Jahre. 2003 war es dann endlich so weit: Das Museum und die neue Dauerausstellung wurden im Rahmen des 750. Stadtgeburtstages wiedereröffnet.

Seitdem hat Martin Schieck verschiedene Ausstellungen und Projekte zur Stadtgeschichte umgesetzt: Sei es die Einrichtung einer Küche aus „Uromas Zeiten“, in der Groß und Klein den Alltag um 1900 hautnah erleben und austesten können, das Grundkonzept für die Dauerausstellung in der St.-Marien-Kirche oder 2017 zum 500. Reformationsjubiläum die große Ausstellung „Bürger, Pfarrer, Professoren“ an drei Standorten. Die letzte von ihm kuratierte Sonderausstellung „Krieg und Frieden in Brandenburg. Frankfurt (Oder) 1945“ ist noch bis März 2021 zu besichtigen. Darüber hinaus galt das Interesse des Museumsleiters stets der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen. Auch wenn die Einrichtung immer noch ohne eine Stelle für Museumspädagogik auskommen muss.

Seit 1995 war er außerdem Mitherausgeber des Frankfurter Jahrbuchs und hat sich um den Erhalt und die Bekanntmachung der historischen Musikinstrumenten-Sammlung von Berol Kaiser-Reka bemüht. Auch die mehrfachen Umzüge des Depots fallen in seine Arbeitsjahre. Im aktuellen Frankfurter Museumsdepot werden mittlerweile mehr als 100.000 Objekte aufbewahrt. „In einem kulturhistorischen Museum muss man in jedem Zeitalter zu Hause sein“, sagt Martin Schieck. Ein Lieblingsthema hat er dennoch: die Universitätsgeschichte der Stadt Frankfurt (Oder), weil sie Ausgangspunkt für viele weitere Themenbereiche ist.

Immer wieder neu einstellen musste sich der Historiker auf die veränderten Strukturen in der Museumsarbeit. Waren zu DDR-Zeiten noch rund 30 Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter im Haus, sind es heute insgesamt fünf.

Das Arbeitspensum ist aber mit den Jahren immer mehr gestiegen, bis es kaum noch zu schaffen war. Als Leiter musste er von der Finanzierung, Sponsorensuche bis hin zur museumspädagogischen Umsetzung alle Bereiche abdecken. „Das macht die Arbeit einerseits interessant und vielseitig, andererseits sind dadurch



viele Dinge zu kurz gekommen“, so Schieck. Dazu gehören auch Ruhe und Entspannung. Die sucht er jetzt im Ruhestand in der Natur. Vor allem Angeln lernen und durch Deutschland reisen möchte der Frankfurter nun.

Den Staffelstab im Museum Viadrina übernimmt indessen Dr. Tim S. Müller, dem bis dato die Leitung des Museums für Energiegeschichte in Hannover oblag. Er hat die neue Leiterstelle am 1. Oktober 2020 angetreten.

Henriette Brendler

Justine Remus Neue Leiterin der Beelitzer Museen



Spargelstadt, Ackerbürgerstadt, Garnisonstadt, weithin bekannter Wallfahrtsort – die Beelitzer Geschichte ist vielfältig. Kein Wunder, denn immerhin ist die Kleinstadt an der Nieplitz schon über 1000 Jahre alt. Es gibt vieles, was sich zu erzählen lohnt, zu bewahren – und natürlich auch zu zeigen. Mit Justine Remus hat die Stadtverwaltung eine Expertin an Bord, die Ordnung in die vielen Zeugnisse des früheren Werdens bringt. Sie wacht über den kulturellen Schatz, der sich über diesen langen Zeitraum angesammelt hat: In der Stadtverwaltung ist sie für den Bereich Museen zuständig.

Ende 2019 ist Justine Remus nach ihrem Masterabschluss und verschiedenen Tätigkeiten an großen Museen nach Beelitz gekommen. „Hier ist alles sehr familiär, aber trotzdem unheimlich vielseitig und spannend“, berichtet die Kunsthistorikerin, die aus

dem benachbarten Treuenbrietzen stammt und in Halle (Saale) Archäologie und Kunstgeschichte studiert hat. So geht es bei ihrer Arbeit längst nicht nur darum, die Dauerausstellung zur Postgeschichte, die 2014 in den Räumen der Alten Posthaltereieröffnet worden ist, zu überarbeiten und weiterzuentwickeln. Auch die Erweiterung des Spargelmuseums, das vor drei Jahren aus dem Ortsteil Schlunkendorf in die Altstadt gezogen ist, wird von ihr konzeptionell begleitet, in Zusammenarbeit mit dem Spargelverein als Betreiber und vor allem mit Bürgermeister Bernhard Knuth. Dessen Vision einer „Beelitzer Museumslandschaft“ nimmt dieser Tage zusehends Form an: Über Post- und Spargelmuseum hinaus wird auch in der Beelitzer Wassermühle zukünftig ein Museum entstehen. Diese wird zurzeit in Vorbereitung der Landesgartenschau 2022 saniert. Am inhaltlichen Konzept des Mühlenmuseums arbeitet ebenfalls Frau Remus, mit freundlicher Unterstützung der Mühlenvereinigung Berlin-Brandenburg e.V. und den Kreativköpfen aus Potsdam.

„Dass eine Stadt so sehr um ihre Geschichte bemüht ist, ist alles andere als selbstverständlich“, findet Justine Remus. „Aber es ist unschätzbare wertvoll für die Identität der Einwohner – und es ist auch für Besucher immer wieder ein Grund, hier her zu kommen und sich umzuschauen.“ Die Alte Posthaltereier ist in diesem Zusammenhang ein zentraler Ort: Das 1789 errichtete Gebäude diente einst als Postkutschstation an der vielbefahrenen Strecke Berlin-Leipzig und bietet heute, nach umfangreicher Sanierung, in einem Gebäudeteil den passenden Rahmen für die thematische Dauerschau mit Exponaten wie Posthörnern, Uniformen und Reisetagebüchern, aber auch Multimediastationen. Außerdem befinden sich in dem Gebäude die Bibliothek und das Trauzimmer des Standesamtes – sowie Justine Remus' Büro. In das „Post-Kapitel“ der Beelitzer Stadtge-

schichte hat sie sich als allererstes eingearbeitet, aber auch über den Fundus des Beelitzer Heimatmuseums, das sich einst im Wasserturm und bis kurz nach der Wende in der Posthaltereier befand, musste sich Justine Remus einen Überblick verschaffen.

Erlebbar werden soll die Stadtgeschichte aber nicht nur auf konventionellem Wege und nicht nur für Erwachsene: Den Schulen in der Region hat Justine Remus bereits Sonderführungen und gemeinsame Reisen in die Geschichte angeboten, was letztendlich aber erst nach der Corona-Pandemie zum Tragen kommen dürfte. „Kinder und Jugendliche sollen Spaß am Lernen haben und auch die Geschichte ihrer Heimatregion spielerisch erfahren“, hat die Museumsverantwortliche an die Direktorinnen und den Direktor der Beelitzer Schulen geschrieben. Sie schlägt beispielsweise das Basteln von Briefumschlägen nach historischem Vorbild, die Verfremdung von Bildpostkarten oder ein „Stille-Post-Spiel“ im Museum vor. Jedes Kind sollte in seiner Schulzeit ein Projekt in Kooperation mit einem Museum erlebt haben, wünscht sich Remus. Ob sich das um Postgeschichte, Spargel oder eine der vielen anderen Facetten von Beelitz dreht, kann man sich dann aussuchen.

Thomas Lähns

Dr. Insa Eschebach **Dr. Andrea Genest** Wechsel in der Leitung der Mahn- und Gedenk- stätte Ravensbrück

Nach 15 Jahren nahm im Sommer 2020 die Leiterin der Mahn- und Gedenkstätte Ravensbrück, Dr. Insa Eschebach, ihren Abschied. Schon als sie 2005 die Nachfolge von Sigrid Jacobeit antrat, war sie für die Gedenkstätte keine Unbekannte. Bereits 1995 hatten Sigrid Jacobeit und Insa Eschebach die Initiative zur Gründung der „Interdisziplinären Frauenforschungsgruppe Mahn- und Gedenkstätte Ravensbrück – Freie Universität“ (IFFG) ergriffen. In den folgenden Jahren kristallisierten sich in der Arbeit von Insa Eschebach mehrere Schwerpunkte heraus: die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Verfolgung und Ermordung von Frauen im Nationalsozialismus und zugleich die Förderung und Gestaltung vielfältiger Begegnungen mit den Überlebenden, schließlich auch ihre maßgebliche Tätigkeit als Kuratorin. Die meisten Dauerausstellungen in Ravensbrück wurden während der Amtszeit von Insa Eschebach überarbeitet oder entstanden neu. Stets erwies sie sich dabei als kompetente Planerin und Bauherrin. Neben den informationsgesättigten Dauerausstellungen entstand eine Vielzahl von temporären Ausstellungen, hinzu kamen eine Ausweitung und Differenzierung der Angebote. Die vielleicht berührendste ist die sommerliche Seelesung, die die Stimmen der Menschen wieder aufleben lässt, die in Ravensbrück Opfer der nationalsozialistischen Verfolgung wurden. Die „Europäische Sommer-Universität Ravensbrück“, 2005 durch Sigrid Jacobeit initiiert, etablierte sich als feste Institution. Insbesondere Nachwuchsforscherinnen bieten die regelmäßigen Arbeitstreffen und Tagungen zur Ravens-

brück-Forschung ein Forum des Austauschs und der Weiterbildung. Erfolgreich gestaltete sich auch die Zusammenarbeit der Gedenkstättenleitung mit dem „Internationalen Freundeskreis e.V. für die Mahn- und Gedenkstätte Ravensbrück“ (IFK), zu deren Vorstand die Leiterin jeweils gehört. Diese hier nur in



Dr. Insa Eschebach

Auszügen beschriebene, in den Jahren von Insa Eschebachs Amtszeit entstandene Vielfaltigkeit war vor allem auch ihrer Person geschuldet: ihrer Teamfähigkeit, Neugier, Offenheit und einer großen Begabung für Freundschaft. Davon zeugt zuletzt die Festschrift, die Sabine Arend und Petra Fank ihr zum Abschied zusammengestellt haben.

Am 1. August 2020 übernahm Andrea Genest die Leitung der Gedenkstätte Ravensbrück.

Andrea Genest hat an der Freien Universität Politikwissenschaften und Germanistik studiert. Als Mitarbeiterin der Aktion Sühnezeichen Friedensdienste e.V. und später als wissenschaftliche Mitarbeiterin in dem EU-Projekt „Civil Society and Social Change after Auschwitz“ engagierte sie sich in Auschwitz/Oświęcim. 1999 wechselte sie für sechs Jahre an die „Forschungsstelle Widerstandsgeschichte“ am Otto-Suhr-Institut und arbeitete gleichzeitig an Ausstellungsprojekten der „Gedenkstätte Deutscher Widerstand“ Berlin. Nach

Ravensbrück kam Andrea Genest 2009 zuerst im Rahmen einer Sonderausstellung: Sie betreute und interviewte polnische Zeitzeuginnen.

In den folgenden Jahren war sie in der Gedenkstätte Lager Sandbostel tätig. Daneben führte sie Interviews mit Flüchtlingen aus der DDR, was ihr



Dr. Andrea Genest

später als Leiterin eines Forschungsprojektes der „Stiftung Berliner Mauer“ über DDR-Zuwanderer zugutekam. Aus ihrer Mitarbeit an der Quellensammlung zur „Zwangsarbeit für Siemens in Ravensbrück“ ging 2017 eine Fotoausstellung hervor.

Für die Leitung der Gedenkstätte Ravensbrück bringt Andrea Genest Erfahrungen als Wissenschaftlerin, Kuratorin und Autorin mit. Sie verfügt über hervorragende Kenntnisse der polnischen Zeitgeschichte und hat langjährige Kontakte zu dem Land, aus dem die größte Ravensbrücker Häftlingsgruppe kam. Nicht zuletzt ist Andrea Genest versiert im Umgang mit neuen Medien: Sie kennt sich aus mit modernen Präsentationsformen und -formaten, die für die Arbeit der Gedenkstätten zunehmend an Bedeutung gewinnen.

Dagmar Reese, Johanna Kootz und Peter Plieninger.

Anja Pöpplau

Neue Leiterin des Stadt- und Regionalmuseums Perleberg



Seit Mai 2020 ist Anja Pöpplau Leiterin des Stadt- und Regionalmuseums der Roland- und ehemaligen Hansestadt Perleberg. Das Museum ist der Ort, an dem alles begann. Sie kann ihr Glück kaum fassen: „Seit ich denken kann, liebe ich das Geräusch der Türglocke beim Eintreten. Das Haus hat einen unglaublichen Charme.“ Schon als kleines Kind besuchte die Perlebergerin die Ferienworkshops in dem denkmalgeschützten Gebäude. Ihre Leidenschaft für Geschichte und die Museumsarbeit wurde entfacht. Als 14-Jährige absolvierte sie ihr erstes Praktikum unter dem damaligen Museumsleiter Günther Seier. Die Schülerin führte erste Workshops durch und fertigte mit jüngeren Kindern in der jungsteinzeitlichen Wulsttechnik Tongefäße an. Seitdem kehrte sie im Rahmen von Praktika oder in den Ferien immer wieder zum Stadt- und Regionalmuseum zurück. Sie eröffnete dort im Rahmen des Internationalen Museumstages 2005

unter dem Motto „Museen bauen Brücken“ ihre erste kleine Ausstellung im Foyer des Museums – als 16-Jährige! Ein paar Jahre später konzipierte sie in dem Museum ihr erstes museumspädagogisches Projekt „Mitten im Mittelalter“.

Anja Pöpplau absolvierte das Bachelorstudium in Kunstgeschichte, Geschichte und General Studies an der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald. Ihren Master legte sie in Kunstgeschichte an der Universität Hamburg ab. Während des Aufbaustudiums „Museumsmanagement und -marketing“ konnte sie einen Blick hinter die Kulissen der Hamburger Museumswelt werfen.

Erfahrungen in der Presse- und Öffentlichkeitsarbeit sammelte sie während eines Praktikums bei Nicola Schnell, Sonja Trautmann und Ina Frodermann am Deutschen Historischen Museum in Berlin. Sie war bei der Museumspädagogin Ines Darr als freie Mitarbeiterin am Pommerschen Landesmuseum und als studentische Hilfskraft bei Dr. Stefan Kleineschulte und Roman Markel in der Inventarisierung, Bibliothek und Registratur im Denkmalschutzamt der Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg tätig.

Das Thema „Hanse“ zieht sich dabei wie ein roter Faden durch ihr Studium und ihre Tätigkeiten. Schließlich wurde sie die erste Volontärin im damals neu gegründeten Europäischen Hanse-museum in Lübeck. Unter der Museumsdirektorin Astrid Frevert wurde sie anschließend Museumspädagogin des Museums Tuch + Technik in Neumünster.

Nun ist sie wieder „zu Hause“ im Stadt- und Regionalmuseum Perleberg – aber diesmal als Museumsleiterin. Unter den Brandenburgischen Regionalmuseen gehört das Perleberger Stadt- und Regionalmuseum zu den ältesten Gründungen mit den umfangreichsten Sammlungsbeständen. Gegründet 1905, beherbergt es eine große regionale Sammlung von ca. 35.000 Exponaten. Highlights sind unter anderem die kostbaren bronzezeitlichen Funde aus dem Umfeld des Seddiner Königsgrabes, die sakralen Kunstschätze des Mittelalters und ein vollständig erhaltener Kolonialwarenladen aus dem Jahre 1896.

Ziel der neuen Leiterin ist es, das Museum mit seiner bedeutenden Sammlung über die Grenzen der Prignitz hinaus bekannt zu machen und dabei die besondere Atmosphäre des Hauses zu bewahren. Schon mit der ersten Kabinettausstellung „Friede, Freude, Feinde – 600 Jahre Perleberger Frieden“ thematisierte sie einen für ganz Norddeutschland bedeutenden Friedensvertrag. Auch die interkommunale Zusammenarbeit liegt ihr am Herzen. So freut sich das Stadtmuseum „Alte Burg“ Wittenberge auf die enge Kooperation und wünscht Frau Pöpplau weiterhin viel Erfolg!

Birka Stövesandt

Abschied und Neuanfang

„Rehfelder Heimatfreunde e.V.“ unter neuem Vorsitz

Am 19. Juni 2020 fand in der Jahresversammlung der Interessengemeinschaft „Rehfelder Heimatfreunde e.V.“ die Schlüsselübergabe des langjährigen Vorsitzenden, Martin Tesky, an seinen Nachfolger Dr. Kurt Gamerschlag statt. Der Verein ist im Auftrag der Kommune Rehfelde Träger des Rehfelder Heimatmuseums, genannt „Rehfelder Heimatstube“. Mehr als die Hälfte der aktuell 48 Mitglieder des Vereins, darunter auch Bürgermeister Gumprich, war anwesend.

Martin Tesky gab in seinem Jahresbericht einen Überblick über Gelungenes und weniger Gelungenes des letzten Jahres. Er wies vor allem auf den Schwerpunkt „Fontane“ im vergangenen Jahr hin. Hier veranstaltete der Verein nicht nur eine Sonderausstellung, sondern führte auch Wanderungen und Exkursionen zu Fontane-Orten durch, veranstaltete Lesungen seiner Werke und gab mit dem Strausberger Akanthus-Verein eine Fontane-Broschüre heraus.

Vor 20 Jahren hatte Tesky mit ein paar Gleichgesinnten (darunter nicht zuletzt seine Frau Hilda) eine erste heimatkundliche „Interessengemeinschaft“ gegründet, die 2002 als eingetragener Verein etabliert wurde. Seiner Initiative und Leitung sind in all diesen Jahren zahlreiche Bildungs- und Kulturprojekte in Rehfelde zu verdanken. Neben dem zentralen Heimatmuseum zur Sammlung von Objekten, Bild- und Schriftmaterial zur Geschichte und Gegenwart Rehfeldes entstand unter seiner Leitung die einflussreiche Serie der „Rehfelder Gespräche“ über alle möglichen Lebensbereiche

des Dorfes mit 130 Veranstaltungen; zweimal im Jahr erscheinen unter seiner Ägide die „Heimathefte“ mit historischen Beiträgen. Er fungierte über all die Jahre ebenfalls als Ortschronist, initiierte Bilderausstellungen, Infotafeln, heimatkundliche Spaziergänge und Radtouren, entwarf das Tourismuskonzept Rehfeldes und mischte mit seinem Verein gern bei Projekten der Ortsgestaltung mit – wobei es ihn wurmt, dass trotz seines vehementen Einsatzes für den großen Brandenburger Fontane bis heute keine Straße in Rehfelde dessen Namen bekommen hat.

Eine Ausstellung zum Dorf Werder, seit 2003 Ortsteil von Rehfelde, war für Mai 2020 in der Heimatstube geplant, konnte aber bisher wegen der Corona-Pandemie nicht stattfinden. Als „Appetitregler“ produzierte Tesky dann im Alleingang eine digitale Ausstellung auf der Webseite des Vereins: „Märkisches Angerdorf Werder“. 76 Bildtafeln und Erläuterungen zeigen einen auch für Einheimische ebenso lehrreichen wie unterhaltsamen Gang durch den Ortsteil Werder, seine Straßen, Gebäude, geschichtlichen Zeugnisse und seine schöne Umgebung am Rande des Roten Luchs und der Märkischen Schweiz. Mit nunmehr 81 Jahren will Tesky nun etwas kürzer treten und Aufgaben abgeben.

Der neue Vorsitzende, Dr. Kurt Gamerschlag, stellte sich als Neuwerderaner vor, der 1999 seinem Arbeitgeber mit der Verlegung seiner Arbeitsstelle von Bonn nach Berlin gefolgt ist. Geboren und aufgewachsen in einem Dorf und in der



Martin Tesky (li) übergibt in Rehfelde den „Staffelstab“ an Dr. Kurt Gamerschlag

Kleinstadt Emmerich an der holländischen Grenze, studierte er Anglistik, Amerikanistik, Germanistik und Sprachwissenschaften an den Universitäten Bonn und Edinburgh und promovierte 1976 mit einer literaturhistorischen Arbeit. Nach einigen Jahren als wissenschaftlicher Assistent an der Universität Bonn wechselte er 1985 in die Privatwirtschaft zu einer amerikanischen Organisation mit dem Schwerpunkt internationaler Bildungsaustausch. Seit 2004 ist er geschäftsführender Gesellschafter einer gGmbH im Bereich Bildungsaustausch mit Sitz in Berlin. In Rehfelde und insbesondere in Werder, so freut er sich, habe er eine neue Heimat gefunden, die historisch mit seiner Herkunftsgegend eng zusammenhängt, so dass er fasziniert sei von der brandenburgischen Geschichte und ihren örtlichen Ausprägungen. Er dankte Martin Tesky noch einmal ausdrücklich für dessen Pionierarbeit, an die eng anzuschließen er sich bemühen werde.

Kurt Gamerschlag

Zeit zum Umdenken

Warum Museen das genehmigungsfreie Anfertigen und Nutzen von Fotografien ihrer Sammlungen und Anlagen zulassen sollten

Museen, Schlösser und Gärten sind ein wichtiger Teil unseres kulturellen Erbes. Diese oftmals einmaligen Sammlungen, historischen Gartenanlagen und Baudenkmale bieten für die Fotografie unzählige Motive. So betreut beispielsweise allein die Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (SPSG) ca. 150 historische Gebäude, umfangreiche Kunstsammlungen sowie ca. 780 Hektar Gartenanlagen.

Gemäß den in vielen Museen und kulturellen Einrichtungen gültigen Regelungen ist dort das gewerbliche Fotografieren, vor allem aber die spätere Veröffentlichung der Fotos, auch in den Sozialen Medien, nur mit ihrer vorherigen Zustimmung möglich. Als Ziel dieser Praxis wird neben der Erzielung von Einnahmen vor allem der Schutz der Sammlungen, Gebäude und Anlagen sowie insbesondere die Wahrung ihrer Denkmalwürde genannt.

Zum Beispiel erlaubt die SPSG das kommerzielle Fotografieren aus o. g. Gründen in der Regel nur für einen ganz bestimmten Zweck. Dementsprechend sind Anzahl und Motive der Aufnahmen im Vertrag genau festgelegt. Die spätere Verwertung der Bilder für andere Zwecke durch die Fotografierenden (als Urheber) ist zwar weiterhin möglich, allerdings nur mit Zustimmung der SPSG (als Eigentümerin der Anlagen). Diese Praxis erzeugt einerseits einen nicht unerheblichen Verwaltungsaufwand, zum anderen sorgt sie naturgemäß immer wieder für Diskussionen mit Fotografierenden und Verlagen, weil dadurch u. a. die Nutzungsrechte der Fotografierenden eingeschränkt

werden. Gestützt wird diese Praxis seit 2010 durch ein Urteil des Bundesgerichtshofes (BGH).¹ Danach wurde der SPSG grundsätzlich das Recht zugesprochen, bestimmte Regelungen zu treffen, um sicherzustellen, dass sie an der gewerblichen Verwertung ihrer Objekte in Form von Bildern beteiligt wird.

Ganz allgemein stützen sich viele Museen auf einen Beschluss der Kultusministerkonferenz von 1992, in dem Grundsätze für das Fotografieren in Museen und Sammlungen und die Veröffentlichungen von Fotografien formuliert wurden.² Darin wurde u. a. festgelegt, dass das Fotografieren für gewerbliche Zwecke nur mit besonderer Erlaubnis der Einrichtung erfolgen dürfe und dass die Museen Gebühren und Nutzungsentgelte erheben sollen. Seit dieser Zeit sind fast 30 Jahre vergangen, was in der Epoche der digitalen Revolution ein sehr langer Zeitraum ist. Bereits seit dem Jahr 2000 erfolgte mit dem Web 2.0 die Etablierung der Sozialen Medien, die sich rasant zu interaktiven Massenmedien entwickelten. So hat z. B. das soziale Netzwerk Facebook heute monatlich ca. 2,7 Mrd. aktive Nutzerinnen und Nutzer.³ Die Folgen dieser Entwicklung sind u. a. völlig neue Nutzungsmöglichkeiten und -felder für alle Arten visueller Medien, denen zunehmend Bedeutung zukommt sowie ein starkes Bedürfnis der Öffentlichkeit nach unkompliziertem Zugang und oft auch freier Nutzung von Bildmaterialien.

Für die Praxis des Fotografierens in Museen und ähnlichen kulturellen Einrichtungen ergeben sich daraus folgende Schlussfolgerungen:

Dass die Nutzung von selbst aufgenommenen Fotografien im Internet und vor allem in den Sozialen Medien als „öffentlich-privatem“ Raum einer Genehmigungspflicht unterworfen wird, ist nicht mehr zeitgemäß und mit den Möglichkeiten des Internets zum Teilen rein privater Inhalte, nicht vereinbar. Ähnliches gilt für Bildveröffentlichungen bei Wikimedia oder ähnlichen Portalen, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, Bildung und Wissen allen Menschen frei und kostenlos zugänglich zu machen. Das gleiche trifft auch auf Blogs mit und ohne Werbung (die in der Regel der Finanzierung der Blogs dient) zu, die man überwiegend der allgemeinen Berichterstattung zuordnen kann.

Ein weiterer Aspekt ist die kaum noch realisierbare Kontrolle von Nutzungen, auch gewerblicher Art (inklusive Werbung), im Internet. Die umfassende Verfolgung von Nutzungsrechtsverletzungen ist durch die massenhafte, schnelle und weltweite Verbreitung von Inhalten im Internet weder personell noch finanziell zu leisten. Zumindest würde die Bereitstellung entsprechender personeller Ressourcen in keinem Verhältnis zum wirtschaftlichen Erfolg solcher Maßnahmen stehen. Auch der Aspekt des Schutzes des Denkmals im übertragenen Sinne, also seiner Würde, kann somit in den weitaus meisten Fällen nicht gesichert werden. Schließlich sind die Museen bei Aufrechterhaltung einer restriktiven Genehmigungspraxis kaum in der Lage, den Anspruch der Öffentlichkeit auf weltweit stets aktuelles und gutes Bildmaterial ihrer Sammlungen und Anlagen selbst ausreichend zu erfüllen.

Auch die politisch-gesellschaftlichen Rahmenbedingungen haben sich, u. a. als Reaktion auf die oben genannten Entwicklungen verändert. Davon zeugen unter anderem die Berliner Erklärung zum Open Access von 2003⁴ und die 2015 verabschiedete Open Access Strategie des Landes Berlin⁵. Schließlich gibt es mit der Deutschen Digitalen Bibliothek (DDB) auf nationaler Ebene und der Europeana im Europäischen Rahmen zwei mächtige Instrumente für den freien Zugang aller Bürgerinnen und Bürger zum kulturellen Erbe. Gemäß der Forderung der Deutschen Forschungsgemeinschaft und anderer Wissenschaftsorganisationen sehen sich daher mittlerweile viele Kultur- und Wissenschaftseinrichtungen dem Open Access-Gedanken verpflichtet. Die SPSG hat dies beispielsweise neben dem Beitritt zur DDB und zu Europeana auch durch die Unterzeichnung der Berliner Erklärung im Jahr 2013 manifestiert.

Die hier genannten Entwicklungen und Rahmenbedingungen sollten sich auch in der Fotogenehmigungspraxis der Museen und Kultureinrichtungen niederschlagen. Kulturpolitische Ziele einer Freigabe des Fotografierens sind dabei im Besonderen:

1. Die Museen, Sammlungen und Kultureinrichtungen präsentieren sich als moderne und offene Einrichtungen, die das von ihnen betreute Kulturerbe digital zugänglich machen und damit Teilhabe ermöglichen. Mit einer restriktiven Genehmigungspraxis kann es nicht gelingen, den weltweiten Bedarf

an aktuellem und gutem Bildmaterial des kulturellen Erbes ausreichend aus eigenen Ressourcen zu bedienen. Hinzu kommt, dass es nicht nur um Fotografien einzelner Kunstobjekte geht. Das Spektrum des kulturellen Erbes ist viel breiter. Für eine möglichst umfassende Teilhabe der Bürgerinnen und Bürger, also der Gesellschaft, ist daher auch die Nutzung externer Ressourcen erforderlich.

2. Die visuelle Kommunikation ist ein wichtiges Marketinginstrument. Sie ist heute weltweit ein bedeutender Faktor der Information und Kommunikation. Träger sind vor allem die Sozialen Medien. Öffentlich gezeigte Bilder und Videos auf Plattformen wie Instagram, Twitter oder Facebook erhöhen den Bekanntheitsgrad und generieren mittel- bis langfristig mehr Besucherinnen und Besucher. Diese Wirkung ist im Marketing längst erkannt, weshalb immer mehr Kulturinstitutionen und Unternehmen visuelle und physische Motive für die virale Verbreitung bereitstellen. Selbst auferlegte Fotografierbeschränkungen behindern diese Entwicklungen. Ganz konkret kann dies etwa dazu führen, dass Bildagenturen aktuelles Material aus ihren Portfolios entfernen. Zum anderen müsste grundsätzlich jede Verwendung in den Sozialen Medien genau genommen als Veröffentlichung genehmigt werden. Da die Praxis diese Rechtsgrundlage

längst überholt hat, kommt es zu Störungen in der öffentlichen Wahrnehmung.

3. Die Museen und Kultureinrichtungen intensivieren die inhaltliche Erschließung und Digitalisierung ihrer Bildarchive. Die umfassende Verfolgung von Nutzungsrechtsverletzungen ist wie oben beschrieben nur in Einzelfällen möglich. Stattdessen könnten durch freier werdende Ressourcen die Bereitstellung und Erschließung der eigenen Bildbestände intensiviert werden.

Aus den hier dargestellten inhaltlichen Zielen sollten sich grundlegenden Änderungen in der Genehmigungspraxis ergeben. Mit anderen Worten, das Fotografieren von und in den Museen, Sammlungen und Kultureinrichtungen sollte grundsätzlich erlaubt werden. Dies beinhaltet auch die Erlaubnis zur Veröffentlichung für private, wissenschaftliche, redaktionelle und gewerbliche Zwecke.

Jürgen Becher

¹ Vgl. BGH, Urteil v. 17.12.2010, Az. V ZR 45/10.

² Vgl. Beschluss der Kultusministerkonferenz vom 25.6.1992 über „Grundsätze und Gebühren für das Fotografieren in Museen/Sammlungen für gewerbliche Zwecke und die Verwendung von Fotos zur Reproduktion“.

³ Vgl. Statistik vom 2. Quartal 2020: <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/37545/umfrage/anzahl-der-aktiven-nutzer-von-facebook/> zuletzt aufgerufen am 09.10.2020.

⁴ <https://openaccess.mpg.de/Berliner-Erklärung>

⁵ <http://www.open-access-berlin.de/>

Das Museum als virales Medium

Ein provokatives Plädoyer für Neue Museen im 21. Jahrhundert

Im Grunde ist unser Umgang mit allen Materialien der Welt(en) und unser Denken – außer zu körperlichem und geistigem Selbstschutz – der unendliche, vergebliche Versuch, „die Realität“ zu begreifen. Dabei hilft die Sprache – um mal ein Medium hervorzuheben – als Meisterbeispiel an Medialität, an Vermittlung. „Im Grunde“ – wie wunderbar doch dieser bilderzeugende Begriff ist, „bildet“ in uns das Bild von etwa einem Fundament oder Grundstein, „erzeugt“, also „schöpft“ ein „Begreifen“ – müssen wir die Dinge anfassen, mit Händen oder dem Kopf, um sie zu begreifen und daraus Begriffe werden zu lassen, die alle diese Bilder in uns wachrufen – wie wunderbar auch dieses Wort „Wachrufen“. Ein Bild nach dem anderen, es „hört“ gar nicht mehr auf: Es tönt als Tonbild in uns.

Alle Wahrnehmungen, alles was wir „für wahr nehmen“, sind Bilder der verschiedenen Sinne: Hörbilder, Tastbilder, Geschmacksbilder, Geruchsbilder, Gedankenbilder und natürlich Sehbilder in erster Instanz. Walter Benjamin hat (auch und darüber hinaus) schon 1935 diese Bilder gemeint, wenn er davon spricht, dass der Analphabet des neuen Jahrhunderts nicht der Les- und Schreibfähige, sondern der ist, „der keine Bilder lesen“ kann.¹ Wenn wir nur Reden, Plappern, oder Schwätzen (twittern) ohne diese Bilder auf der Zunge zergehen zu lassen oder wenigstens ihre Anmutungen zu spüren, verstehen wir „nicht tiefer als einen Zentimeter“, was Realität ist. Es sei denn, wir wollen gar nicht tiefer in die Wirklichkeiten eindringen, sie „einwirken“ lassen,

weil wir sowieso nur auf Effizienz, Zugewinn an Fakten und Wissen und auf den Nutzen dieser Erkenntnisse aus sind. Wenn wir mehr wissen, glauben wir mehr zu (er)„kennen“.

„You save more, if you buy more“, ist ein makabrer Werbeslogan der 60er(!) Jahre des letzten Jahrhunderts, der mich damals in New York „aufgeweckt“ hat (ich schlief ja noch). Inzwischen glauben wir alle diese surrealen Werbetexte. Alle Informationstechnologie basiert auf dem Irrglauben, dass mehr Wissen mehr Entscheidungsfähigkeit bewirkt. Dazu müsste an anderer Stelle mehr gesagt werden, warum das nicht so ist, sondern das Gegenteil, den Hang zu Klischeedenken automatisch verstärkt, weil unser Gehirn die „Über“zahl an Informationen „herunterrechnen“ muss, um „mitzukommen“.

Es gibt viele Bilderproduzenten, am nächsten sind mir als Künstler die Bildermacher per se (nicht nur die Bildenden) aller künstlerischen Genres. Aber natürlich schaffen auch andere, „jeder von uns“, täglich Bilder. Das sind nicht immer neue, aber oft neue und so kräftige, dass sie in die Sprache ein„fließen“. Die Werbesprache, die politische und so weiter.

Ohne es „von Grund auf“ gewollt zu haben, hat sich schon in diesen Gedanken der weitere Gedanke „eingeschlichen“, dass es Zeit wird, dass wir ein „Museum der Sprachen“ bräuchten, um unser Sprachbewusstsein aufzuwecken. Und damit aufzuwecken die Macht und Ohnmacht von Sprache, die Schönheit und

„abgrundtiefe“ Verführbarkeit. Sprache ist das philosophische Reservoir eines jeden Menschen, der sie spricht.

Nicht alle Sprachbilder aller Sprachen sind für uns verständlich: Die vier Unterschiede von Schnee, die in den Inuit, Yupik oder Sirenik-Sprachen zu finden sind, sind Bilder, die wir erst lernen müssten, um sie zu erfühlen. Genauso können wir aus Museen lernen. Aber kaum in den bisherigen. Die Artefakte oder Kunstwerke, die Materialien oder Dokumente aller Art allein „sprechen“ zwar auch eine eigene Sprache, die Sprache der Dinge, der Dinge als eigenständige Medien, ihrer Auren, aber das „Voice Over“, das Drüber(hinweg)Reden, wenn sie nur identifiziert, bewiesen, „gemessen und für gut befunden“ werden, oder politisch oder soziologisch eingeordnet werden, führt zwar zu gewissen rationalen Kenntnissen, aber nicht direkt zur Erkenntnis. Um willensfreie Erkenntnis zu finden, müssen wir die Chance vor dem Objekt bekommen, mit ihm in einen Dialog zu treten. Keinen allein rationalen, sondern einen der Anmutung.

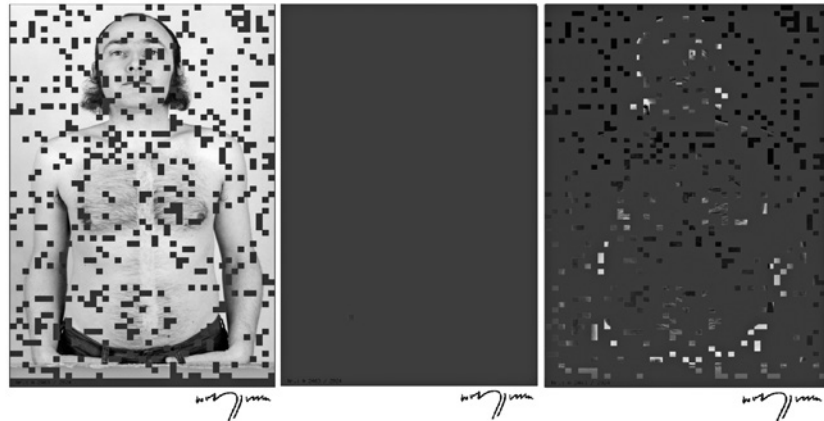
Anmutungen können verschiedensten Logiken oder auch keiner „unterliegen“. Tatsächlich schweben Anmutungen. Sie sind „unfassbar“, werden aber gerade dadurch zu geistigem „Besitz“, weil mein „Ergriffenes“ Ich sie „erfunden“ hat.

Nehmen wir drei gelungene Beispiele aus dem Wolf Kahlen Museum – Intermedia Arts Museum in Bernau, das meinen Namen trägt, und in dem ich die Hand über alles halte. Diese Beispiele kann ich voll ver-



oben: Eine Frage des Blickwinkels: „Es ist Zeit“, 2000, Installation an der Fassade des Wolf Kahlen Museums in Bernau.

rechts: Triptychon „SelbstLos“, 2000



treten, würde ich andere vorstellen wollen, müsste ich sie mühsam suchen.²

Konkret 1: Ein Beispiel für den Umgang mit dem Medium „Zeit“

Auf der Fassade des Wolf Kahlen Museums befindet sich eine alte Bahnhofsuhr. Als neues Kunstwerk, nicht als altes Relikt.

Wenn ich mittig auf sie sehe, sehe ich, es ist zum Beispiel Elf nach Zehn. Stehe ich links von der Mittelachse, scheint es Acht nach Zehn, rechts von der Achse Elf nach Neun zu sein. Ein irrationales Triptychon, das den bisher eine Art von Logik gewohnten Geist anregt, eine Logik, die alle vertreten zu scheinen und zu müssen, unbedingt eine Lösung „finden“ zu lassen. Gemäß dem Ersten Wahrnehmungsgesetz der Wahrnehmungswissenschaften, zum Beispiel von Rudolf Arnheim, ist unser Geist nicht ruhig, bis er eine „logische“ Lösung gefunden oder eben selbst erzeugt hat. Die Lösung liegt tatsächlich nicht „auf der Hand“: Ein Spiegel, senkrecht zum Zifferblatt, auf mich zu

gerichtet, lässt die jeweils von links oder rechts gesehene Uhrzeit, als Spiegelbild der „wirklichen“ „erscheinen“. Der Schein ist also auch eine Wirklichkeit. Wie ein Traum oder eine Halluzination, ein Rausch oder eine „Verblendung“. Was uns übrigens auch dazu führt, geistige Krankheiten ernst zu nehmen und nicht zu bedauern.

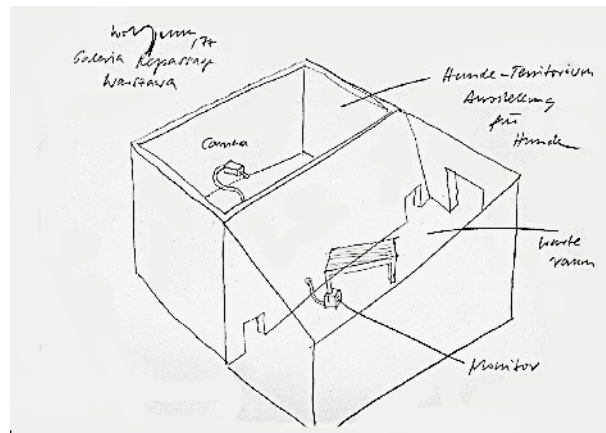
Die Anmutungen, um deren Verständnis wir uns ja bemühen, liegen nun darin, das dreifache Wirklichsein zwar als Emotion zu begreifen, aber darum nicht materialistisch, wie die meisten von uns sind, abzuwerten. Es beweist doch nur die (wieder sprachlich längst erfasste) Philosophie, dass „der Standpunkt“ entscheidet, den ich einnehme. Wir haben es also hier mit Philosophie „auf einen Blick“ zu tun.

Kunstwerke können das. Die „Unterhosen Friedrichs des Großen“ in einer Vitrine (als Metapher für Gegenstände üblicher Sammlungen verstanden) lösen zwar auch emotionale Anmutungen aus, aber weniger „tiefgründige“. Künste dagegen „erbohren“ Tiefenbewusstsein.³

Was heißt das für Museen?

Museen haben diese Chance nur, wenn sie ihre Stücke danach „aussuchen“ und „vorzeigen“, wie „aufschlussreich“ sie an Tiefenbewusstseinspotenzial sind. Oder: Indem sie die Stücke „in Bewegung“ setzen, durch Künstler oder Animatoren. Damit ich nicht missverstanden werde: Es geht nicht um „Events“, sondern um prozesshaftes Erleben und Erfahren. Auf diesem besten Wege sind schon einige Museen der Welt, aber viel zu wenige. Das Phaeno in Wolfsburg für technische Prozesse, das Jüdische Museum in Berlin für kulturell-historische...

Es ist zu befürchten, dass das Humboldt Forum in Berlin diesem Anspruch nicht gerecht wird, weil „Aufarbeitungen der Kolonialgeschichten“ und „Restitutionsbewusstsein“ zwar löblich und auch notwendig sind, aber kaum ein Dauerbewusstsein auslösen können. Sie befriedigen aktuelle Unklarheiten.



links oben: Standbild aus dem Performance-video der Ausstellung „Hunde-Territorium“

links unten: Skizze zum „Hunde-Territorium“

rechts: Katalog zur Ausstellung „Hunde-Territorium“ in Warschau 1977

Kunstmuseen haben – im Prinzip – das Glück, das geeignete Material zu dem Erstrebt schon zu haben. Es kommt nur darauf an, dieses „in Bewegung“ zu setzen. Möglichkeiten dazu sind tausendfach. Die wohlplatzierte Bahnhofsuhr, das Kunstwerk „es ist zeit“ aus dem Jahr der Jahrtausendwende, auf der Bernauer Museumsfassade oder Videos, Klangwerke oder Zeichnungen in der Ständigen Sammlung „wirken“ durch individuelle Anmutungen, nicht durch rationale. Eben so, wie die Künste es können.

Konkret 2: Ein Beispiel zu Wahrnehmungen

Im genannten Kunstmuseum, das dem Zusammenwirken jeweils mehrerer Medien – Intermedia – gewidmet ist, weil unsere Zeit extrem intermediär bestimmt wird, befinden sich ein Video, Fotos und Zeichnungen zu einer „Ausstellung für Hunde“, die 1977 in der Warschauer Galeria Repassage (und später an anderen Orten) stattfand: „Hunde-Territorium“ macht fühlbar und erfahrbar, wie begrenzt unsere menschlichen Wahrnehmungen sind. Der Geruchssinn des Hundes ist unvergleichlich und bedeutsam für

die Wirklichkeiten des Hundes. Wir sind von diesen Welten ausgeschlossen. Also gab es dort eine Trennung der Galerie in einen Warteraum der „Herrchen“ und einen Ausstellungsraum allein für die Hunde. Die Herrchen lieferten praktisch ihre Hunde am hundetiefen Eingang zu einem Geruchsraum ab, in den sie weder einsehen noch eintreten konnten. Die Tiere waren unter sich in einer anderen Welt, in der an den Wänden, Decken oder auf Fensterbänken punktuelle Hundegerüche angebracht waren, die sie in eine Erlebniswelt lockten. Ein ganz natürlicher Verortungsvorgang und gleichzeitig ein eigenes Territorium für sie.⁴

In einem Dokumentationsvideo („Hunde-Territorium“, 1977), als (verständlicherweise) „kümmerlichen“ Ersatz für die leibhaftige Hundewelt damals, lässt sich das im Bernauer Museum vielsinnlich sowohl rational „nachvollziehen“, als auch vor allem anmuten. Letztlich aber wäre zu wünschen, dass solche Erfahrungen „live“, „vor Ort“, „in situ“ stattfinden. Dazu müsste das Museum eine Agora, einen zentralen Raum haben. Der ist natürlich bei dem privaten, gemeinnützigen Bernauer Museum nicht gegeben. Neue Museen oder solche, die Ausdehnungsmöglichkeiten haben, könnten daran denken, sich darauf einzustellen.

Konkret 3: Ein Beispiel für die wirksamen Kräfte des Internets

Internetkunst, sogenannte NetArt, wie in „SelbstLos“ aus dem Jahr 2000: Zum Umbruch des Jahrtausends habe ich ein NetArt-Stück global zugänglich gemacht, das das Thema a) des Sich-Selbst-Auflösens, Sich-Selbst-Los-Werdens, b) der Selbstlosigkeit, Kostenlosigkeit von Kunst als Sammelstück und c) die Interaktion, die Möglichkeit des Eingreifens ins Netz zum Thema hat.

Wenn der Internetbenutzer unter www.wolf-kahlen.de das Stück „SelbstLos“ öffnet, erscheint (nach einer Gebrauchsanweisung, die damals noch nötig war) ein sich „schlagartig“ (wie üblich im Netz) öffnendes Foto, das augenscheinlich aus Pixeln besteht, denn viele Pixel (Pixelpakete genauer gesagt, um sie sichtbar zu machen) fehlen. Das Bild ist schon durchlöchert, es scheint sich aufzulösen. Und man hört ein

zischendes Geräusch, als würde ein weiteres Pixel „weggesaugt“. Tatsächlich wird im Augenblick des Öffnens ein Pixel „weggesaugt“, eine Zufallsprogrammierung löscht bei jedem neuen Start des Stückes, also bei jedem Benutzer, individuell ein weiteres Pixel. Das Bild erlebt einen Tod, man könnte überhöht von einem Freitod sprechen wie es ein Kritiker ausdrückte. Aufgefordert erneut ins Bild zu klicken, öffnet sich eine zweite Seite und zeigt ein einziges Pixel, nämlich das vom User ausgelöste. Auf einer dritten Seite kehren alle bisher gelöschten Pixel wieder an ihre Plätze zurück, aber als Negative. Das Bild scheint sich wieder aufzubauen, wird „wiedergeboren“. Da jeder Benutzer vollkommen andere Bildzustände erhält, sind alle entstehenden drei Zustände (wie ein Triptychon) Unikate, also Originale. Das wird deutlich unterstrichen, indem am unteren Bildrand die „grafischen Blätter“ (denn man kann sie ausdrucken) nummeriert und elektronisch signiert sind.

Abgesehen davon, dass die Arbeit also kostenlos auszudrucken und sammelbar ist, steht die Frage: Wem gehört das Original „SelbstLos“, das Konzept also, denn einen Originalen Set besitzt ja schon faktisch jeder, der Ausdrücke gemacht hat?!

Dieses Kunstwerk ist auf diese Weise weltweit verschenkt worden. Ein Rückmeldeformular hat schon in den ersten drei Jahren, bis 2003 über 30.000 Besitzerorte angesammelt. Der eigentlich kunstrevolutionäre Akt des Öffentlichen Besitzes wurde allerdings nur von Insidern und Kunstkritikern wirklich wahrgenommen.

Was nicht heißt, dass solche Initiativen nicht „viral“, also ansteckend sind.

Immerhin, denen, die an dem Stück (inter)aktiv teilgenommen haben, wurden Augen, Ohren und Denken „geöffnet“. Und dieses Öffnen neuer allsinnlicher Horizonte ist das virale an Künsten per se.

So ist es möglich, das Museum quasi zu verlassen, um neue Formen des Museums zu gründen: ein virtuelles Museum, ein Museum übers Telefon, ein Museum der Sprache...

Damit wird „das Museum“ zu einem neuen Medium.

Wolf Kahlen

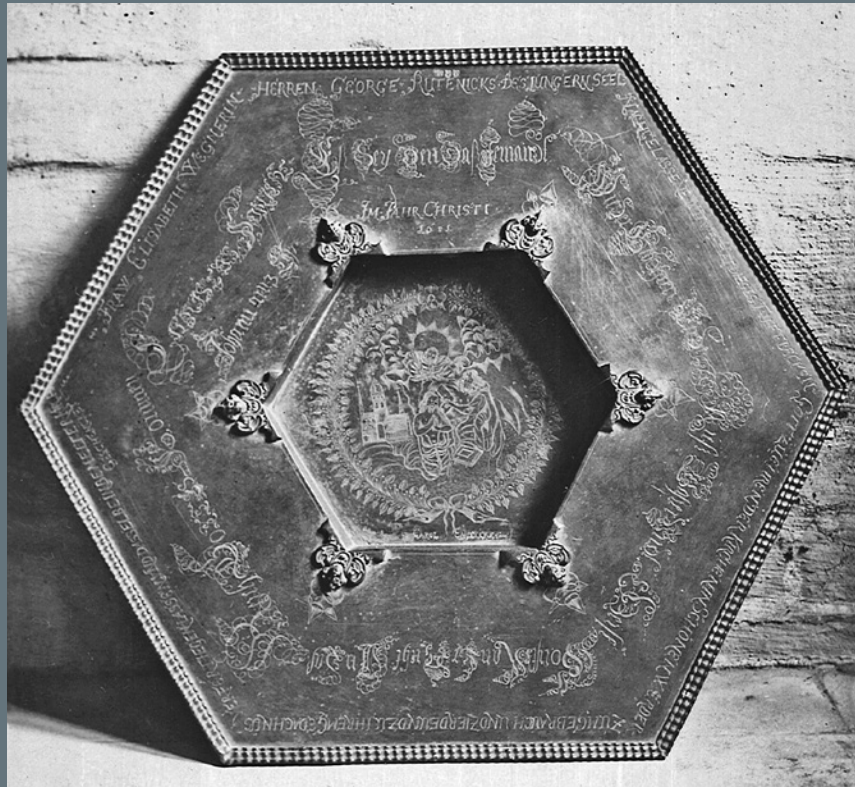
- 1 Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a. M., 1996.
- 2 Alle genannten drei Kunstwerke als Beispiel stammen vom Autor.
- 3 Rudolf Arnheim, Art and Visual Perception – A Psychology of the Creative Eye, University of California Press, 1954.
- 4 Nachzulesen u. a. in einem Buch des genialen Avantgardekünstlers Brzdzewski: Wojciech Brzdzewski, Fotograf, Krakow, 2007.

Autorinnen und Autoren

Dr. Kenneth Anders	Programmleiter des Oderbruch Museums Altranft
Dr. Jürgen Becher	Leiter des Dokumentations- und Informationszentrums der SPSG, Potsdam
Margret Brademann	Leiterin des Brecht-Weigel-Hauses, Buckow
Henriette Brendler	Kulturbetriebe Frankfurt (Oder)
Dr. Agnieszka Dębska	Leiterin der Abteilung Sammlungsschutz / Działu Ochrony Zbiorów im Muzeum Lubuskie, Gorzów Wlkp.
Dr. Katrin Frey	Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Dominikanerkloster Prenzlau / Kulturhistorisches Museum
Dr. Kurt Gamerschlag	Vorsitzender der IG Rehfelder Heimatfreunde e.V.
Dr. Frank Grelka	Zentrum für Interdisziplinäre Polenstudien (ZIP), Europa-Universität Viadrina, Frankfurt (Oder)
Alexander Hänel	Museologe, Burg Kriebstein
Dr. Christian Hirte	Kurator, Berlin
Wolf Kahlen	Künstler, Wolf-Kahlen-Museum, Bernau
Dr. Stefan Körner	Direktor der Stiftung Fürst-Pückler-Museum Park und Schloss Branitz
Dr. Susanne Köstering	Geschäftsführerin des Museumsverbandes des Landes Brandenburg e.V., Potsdam
Johanna Kootz	Internationaler Freundeskreis e.V. für die Mahn- und Gedenkstätte Ravensbrück
Thomas Lähns	Pressesprecher der Stadt Beelitz
Katja Lindenau	Wissenschaftliche Mitarbeiterin an den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden
Christina Ludwig	Direktorin des Stadtmuseums Dresden
Carina Merseburger	Wissenschaftliche Mitarbeiterin an den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden
Claudia Maria Müller	Wissenschaftliche Mitarbeiterin an den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden
Patrick Neuhaus	Historiker und Kunsthistoriker, Berlin
Dr. Simone Neuhäuser	Fachbereichsleiterin Museum und Sammlungen in der Stiftung Fürst-Pückler-Museum Park und Schloss Branitz
Dr. Maria Nooke	Beauftragte des Landes Brandenburg zur Aufarbeitung der Folgen der kommunistischen Diktatur
Dr. Peter Plieninger	Internationaler Freundeskreis e.V. für die Mahn- und Gedenkstätte Ravensbrück
Dr. Dagmar Reese	Internationaler Freundeskreis e.V. für die Mahn- und Gedenkstätte Ravensbrück
Ophelia Rehor	Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Museum Bautzen
Sarah Romeyke	Leiterin des Museums im Kloster Stift Heiligengrabe
Andrea Rudolph	Kustodin für Kultur- und Alltagsgeschichte am Stadtmuseum Dresden
Dr. Reinhard Schmook	Leiter des Oderlandmuseums Bad Freienwalde, Albert-Heyde-Stiftung
Birka Stövesandt	Leiterin des Stadtmuseums Wittenberge
Dr. Jürgen Vollbrecht	Direktor des Museums Bautzen
Florian Voß	Stellv. Museumsleiter des Schloss- und Spielkartenmuseums Altenburg
Dr. Petra Winter	Leiterin des Zentralarchivs der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin

Bildnachweis

Titel, S. 4, 11 (u)	Stadtmuseum Cottbus	S. 48, 49, 51 (li, o. re)	Staatliche Kunstsammlungen Dresden
S. 6, 71	Landesgeschichtliche Vereinigung für die Mark Brandenburg e.V. / Archiv	S. 51 (o. mi)	Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Marina Langner/ Wolfgang Kreische
S. 9, 10 (u), 12 (re)	Museumsverband Brandenburg, Christian Hirte	S. 51 (u. re)	Schmidt Kunstauktionen Dresden
S. 10 (o), 40	Museum im Dominikanerkloster Prenzlau	S. 52, 55 (li)	Stadtmuseum Dresden, Museen der Stadt Dresden
S. 11 (o), 12 (li), 34	Albert-Heyde-Stiftung, Mirow-Kartei	S. 55 (re)	Stadtmuseum Dresden, Museen der Stadt Dresden, Werner Lieberknecht
S. 14	Neuhaus, Berlin	S. 56	picture alliance/dpa Patrick Pleul
S. 16	Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin, Porträtsammlung	S. 57	Foto: Brandenburg.de
S. 17, 38	Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv	S. 58	Akanthus, Strausberg, Foto: Manfred Ahrens
S. 20	SBG gGmbH, Foto: Anja Weiss, Ostkreuz Berlin	S. 59	Henriette Brendler
S. 22, 23	SBG gGmbH, Schloss Weesenstein	S. 60	Thomas Lähns
S. 23	Grelka	S. 61	Britta Pawelke / MGR
S. 28	Schloss- und Spielkartenmuseum Altenburg	S. 62	Stadt Perleberg
S. 30, 33	Museum Bautzen, Foto: Oskar Kaubisch	S. 63	Heimatstube Rehfelde,
S. 32	Museum Bautzen, Foto: Rolf Dvoracek	S. 67, 68	Foto: Helmut Georgi
S. 35 (li)	Muzeum Lubuskie Gorzów Wlkp.		Wolf Kahlen Museum- Intermedia Arts
S. 35 (re)	Museumsverband Brandenburg, Foto: Lorenz Kienzle		Museum Bernau
S. 36	Fotografie Saller		
S. 42	SFPM, Foto: Gabriela Weidner		
S. 43	SFPM, Foto: Maria Lutz		
S. 44	SFPM		
S. 45	Berlinische Galerie		
S. 46	Stadt- und Regionalmuseum Perleberg, Foto: Max Zeisig		



1681 fertigte der Zinggießer Carolus Engelke diese Taufschale für die Kirche in Schönwerder (Uckermark). Als Leihgabe kam sie später in das Museum in Prenzlau. Im Frühjahr 1945 mit anderen Teilen der Sammlung evakuiert, verliert sich das Schicksal der Taufschale irgendwo in Niedersachsen. Zuletzt nachgewiesen ist sie auf dem Dachboden der Goethe-Schule in Goslar 1958. Im nächsten Zwischenlager der Prenzlauer Museumsstücke, dem Depot des Braunschweigischen Landesmuseum, war sie 1983 nicht mehr auffindbar und gilt seither als verschollen.

