



Dezember 2022

# Museumsblätter

Mitteilungen des  
Museumsverbandes Brandenburg

**Displaced Collections.  
Verlagerung von Museumsgut im polnisch-deutschen  
Kulturraum als Folge des Zweiten Weltkriegs**

Provenienzforschung zu Kriegsverlusten

Sammlungsschicksale

Neuaufbau nach dem Krieg und Rekonstruktion  
verlorener Sammlungen

**Displaced Collections.  
Przemieszczenie dóbr muzealnych na polsko-niemieckim  
obszarze kulturowym jako skutek II wojny światowej**

Badania proveniencyjne strat wojennych

Losy zbiorów

Powojenna odbudowa i rekonstrukcja utraconych zbiorów



#### Impressum

Museumsblätter – Mitteilungen des Museumsverbandes Brandenburg  
Herausgegeben vom Museumsverband des Landes Brandenburg e. V.  
Am Bassin 3, 14467 Potsdam  
Telefon: (0331) 2 32 79 14  
info@museen-brandenburg.de  
www.museen-brandenburg.de

**Redaktion** Alexander Sachse, Joanna Jakutowicz, Arne Lindemann, Manuela Gander  
**Übersetzung** Pro Lingua Grzegorz Załoga und Joanna Jakutowicz  
**Layout und Satz** Dörte Nielandt

**CC BY – Open Access** © 2022 Museumsverband des Landes Brandenburg e. V.  
Dieses Werk ist unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz auf dem Digitalen Repositorium der Stadt- und Landesbibliothek Potsdam „BrandenburgDOK“ (<https://opus4.kobv.de/opus4-slbp/home>) veröffentlicht.

#### Titelbild

Stolz präsentiert Karol Estreicher, polnischer Verbindungsoffizier im Rang eines Majors, im Mai 1946 Leonardo da Vincis Gemälde „Die Dame mit dem Hermelin“ aus dem Czartoryski-Museum. Das Bild wurde zusammen mit anderen Krakauer Kunstschätzen von amerikanischen Soldaten in einem Eisenbahnzug sichergestellt. Links von Estreicher steht der Monuments Man Lt. Frank P. Albright, rechts von ihm stehen Monuments Man Capt. Everett Parker Lesley und Pfc. Joe D. Espinosa, Wachposten des 34th Field Artillery Bataillon.

Karol Estreicher, polski oficer łącznikowy w stopniu majora, z dumą prezentuje w maju 1946 r. obraz Leonarda da Vinci „Dama z gronostajem“ ze zbiorów Czartoryskich. Obraz, wraz z innymi krakowskimi skarbami sztuki, został zabezpieczony przez amerykańskich żołnierzy w składzie pociągu. Po lewej stronie Estreichera stoi porucznik Frank P. Albright, po prawej stronie kpt. Everett Parker Lesley (obaj ze specjalnej jednostki MFA&A) oraz starszy szeregowy Joe D. Espinosa, wartownik 34. batalionu artylerii polowej.

**Druck** Druckerei Rüss, Potsdam  
**Auflage** 800  
**ISSN** 1611-0684

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

## Editorial

Am 13. und 14. Oktober 2022 veranstaltete der brandenburgische Museumsverband in Guben die Fachtagung „Displaced Collections. Verlagerung von Museumsgut im polnisch-deutschen Kulturraum als Folge des Zweiten Weltkriegs“. Der Ort war nicht zufällig gewählt. Auch die Sammlung des alten Gubener Stadtmuseums, östlich der Neiße gelegen, ging 1945 zum größten Teil verloren. Heute, fast achtzig Jahre später, denken die beiden Städte Guben und Gubin über ein neues Museum nach. Eines, das aus deutscher und polnischer Perspektive die gemeinsame Geschichte der Stadt erzählt. Der Ort steht damit symbolisch für das Ziel der Tagung, deutsche und polnische Museen und Forschende zu vernetzen, um die von vielen Brüchen geprägte Geschichte unserer Museumssammlungen gemeinsam zu rekonstruieren und zu erzählen.

Das Heft 41 der Museumsblätter dokumentiert die Vorträge der Tagung. Nach einführenden Beiträgen zum Stand der Provenienzforschung in Polen und Deutschland analysieren Fallbeispiele die Ursachen und Strukturen der Sammlungsverlagerungen. Die Beiträge rekonstruieren nicht nur, sondern sie loten auch Möglichkeiten zukünftiger Kooperationen aus.

Der Tagungsband ist ein weiterer Schritt des Museumsverbands Brandenburg, sich der „Verlustsache: Märkische Sammlungen“ zu nähern. Er steht in einer Reihe mit der digitalen Rekonstruktion der sogenannten „Mirow-Kartei“ und unserer Auftakttagung dazu 2020 in Müncheberg (Heft 37). Wir hoffen, dass unser Heft Anstöße zu weiteren Forschungen gibt und Netzwerke schafft, die mit neuen Perspektiven und Formaten die grenzüberschreitende Zusammenarbeit intensiviert. Nicht zuletzt möchten wir uns bei allen beteiligten Kolleginnen und Kollegen ganz herzlich für die mit erfrischender Offenheit und Zugewandtheit geführten Diskussionen auf unserer Tagung bedanken. Wir freuen uns auf die weitere Zusammenarbeit!

Arne Lindemann

## Od Redakcji

W dniach 13 i 14 października 2022 roku Brandenburgski Związek Muzeów zorganizował w Guben sympozjum „Displaced Collections. Przemieszczenie dóbr muzealnych na polsko-niemieckim obszarze kulturowym jako skutek II wojny światowej”. Jego miejsce nie zostało wybrane przypadkowo. W 1945 roku przepadła również większość zbiorów starego Muzeum Miejskiego Guben, położonego na wschodnim brzegu Nysy. Dziś, prawie osiemdziesiąt lat później, oba miasta Gubin i Guben myślą o nowym muzeum. Takim, które opowiadałoby wspólną historię miasta z perspektywy niemieckiej i polskiej. Miejsce to symbolizuje zatem cel konferencji, jakim jest połączenie niemieckich i polskich muzeów oraz badaczy, aby wspólnie odtwarzać i opowiadać historię naszych zbiorów muzealnych, naznaczoną wieloma pęknięciami.

Numer 41 czasopisma Museumsblätter dokumentuje referaty przedstawione na konferencji. Po wstępnych uwagach na temat stanu badań proveniencyjnych w Polsce i w Niemczech, w studiach przypadków analizowane są przyczyny, struktury i podmioty przenoszące zbiory. Artykuły te nie tylko rekonstruują historię, lecz także wskazują możliwości przyszłej współpracy.

Spotkanie to jest kolejnym krokiem Brandenburgskiego Związku Muzeów w przybliżeniu tematu „Utraconych zbiorów brandenburskich”. Obrady te wpisuje się także w cykl wydarzeń związanych z cyfrową rekonstrukcją tzw. „kartoteki Mirowa” i naszą konferencją inauguracyjną na ten temat w Münchebergu w 2020 roku (numer 37 Museumsblätter). Mamy nadzieję, że nasza broszura będzie impulsem do dalszych badań i tworzenia sieci powiązań, które zintensyfikują współpracę transgraniczną poprzez nowe perspektywy i formaty. Na zakończenie chcielibyśmy podziękować wszystkim zaangażowanym Koleżankom i Kolegom za dyskusje podczas naszej konferencji, prowadzone z odświeżającą otwartością i życzliwością. Cieszymy się na dalszą współpracę!

Arne Lindemann



## Inhalt

### **Displaced Collections: Verlagerung von Kulturgut im polnisch-deutschen Kulturraum als Folge des Zweiten Weltkriegs**

#### **Provenienzforschung zu Kriegsverlusten**

- 8 Displaced Collections: Verlagerung von Kulturgut im polnisch-deutschen Kulturraum als Folge des Zweiten Weltkriegs. Eine kursorische Einführung in das Tagungsthema  
Christian Hirte
- 18 Provenienzforschungen zu Kriegsverlusten und verstreuten Sammlungen in polnischen Museen. Ein Überblick  
Maria Romanowska-Zadrożna
- 30 NS-Raubgut und Kriegsverluste. Forschung, Transparenz und Erinnerungskultur in der Provenienzforschung in Deutschland  
Maria Obenaus

#### **Sammlungsschicksale**

- 38 Die Anfänge des Museumswesens im Lebusener Land in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg unter besonderer Berücksichtigung des Museums in Zielona Góra (Grünberg)  
Longin Dzieżyc
- 48 Von der Suche nach der Nadel im Heuhaufen und vom Finderglück. Der Verbleib mittelalterlicher Kunstwerke aus der ehemaligen Neumark  
Peter Knüvener
- 56 Das ehemalige Gubener Stadtmuseum und das Schicksal seiner Sammlung. Ein Zwischenbericht zum Stand der Recherche  
Christian Hirte
- 64 Die Vergangenheit entdecken. Objekte aus Guben/Gubin in der Sammlung des Nationalmuseums in Poznań  
Joanna Minksztym

## Spis Treści

### **Displaced Collections: Przemieszczenie dóbr muzealnych w polsko-niemieckim obszarze kulturowym w wyniku II wojny światowej**

#### **Badania proveniencyjne strat wojennych**

- Displaced Collections: Przemieszczenie dóbr kultury na polsko-niemieckim obszarze kulturowym jako konsekwencja II wojny światowej. Krótkie wprowadzenie do tematyki konferencji  
Christian Hirte
- Badania proveniencyjne strat wojennych i rozproszonych kolekcji prowadzone w polskich muzeach. Przegląd  
Maria Romanowska-Zadrożna
- Mienie zagrabione przez narodowych socjalistów i straty wojenne. Badanie, transparentność i kultura pamięci w badaniach nad pochodzeniem dóbr kultury w Niemczech  
Maria Obenaus

#### **Losy zbiorów**

- Początki muzealnictwa na Ziemi Lubuskiej w pierwszych latach po II wojnie światowej ze szczególnym uwzględnieniem zielonogórskiego muzeum  
Longin Dzieżyc
- O szukaniu igły w stogu siana i szczęściu znalazcy. Pozostałości średniowiecznych dzieł sztuki z terenu dawnej Nowej Marchii  
Peter Knüvener
- Dawne Muzeum Miejskie w Guben i losy jego zbiorów. Raport z dotychczasowego stanu badań  
Christian Hirte
- Odkrywanie przeszłości. Obiekty z Gubina w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu  
Joanna Minksztym

- 74 Die Erhebung der Kriegsverluste der Marienburg. Bericht über ein Forschungsprojekt der Jahre 2018–2022  
Aleksandra Siuciak

Badanie strat wojennych zamku w Malborku. Sprawozdanie z projektu badawczego realizowanego w latach 2018–2022  
Aleksandra Siuciak

### Neuaufbau und Rekonstruktion

- 84 Verlust im Gewinn. Zum Umgang mit den ehemals deutschen Kunst- und Kulturgütern im Polen der unmittelbaren Nachkriegszeit  
Agnieszka Pufelska
- 92 Eine gebrochene Sammlung. Die Städtische Kunstsammlung in Neubrandenburg (1890–1945)  
Elke Pretzel
- 100 Geteilte Sammlungen als Chance? Pommersche Geschichte im Museum  
Gunter Dehnert
- 108 Alte und neue Sammlungen. Breslau Stadtgeschichte im ehemaligen preußischen Residenzschloss  
Vasco Kretschmann

### Odbudowa i rekonstrukcja

Straty mimo zwycięstwa. O traktowaniu dawnych niemieckich dzieł sztuki i dóbr kultury w Polsce zaraz po zakończeniu wojny  
Agnieszka Pufelska

Okaleczona kolekcja. Miejska Kolekcja Sztuki w Neubrandenburgu (1890–1945)  
Elke Pretzel

Zbiory podzielone jako szansa? Historia Pomorza w muzeum  
Gunter Dehnert

Stare i nowe zbiory. Historia miasta Wrocławia w dawnym pruskim pałacu królewskim  
Vasco Kretschmann

- 118 Ortsregister

### Katalog miejscowości

## Fundus

- 119 Portrait  
120 Schatztruhe

rechts: Philipp Peter Roos, gen. Rosa da Tivoli (1657–1706) oder Schule des P. P. Roos, Landschaft mit Hirt und Herde, spätes 17. Jh., Öl auf Leinwand, 106,5 × 88 cm.

Überraschende Provenienz: Das Gemälde gehörte ursprünglich zur Städtischen Sammlung Neubrandenburg und galt dort zunächst als Kriegsverlust. Wiedergefunden wurde es in einem Museum in Finnland. Nach weiteren Recherchen stellte sich jedoch heraus, dass das Bild höchstwahrscheinlich bei einem Diebstahl bereits 1919 in Neubrandenburg entwendet worden war. Siehe dazu den Beitrag von Elke Pretzel in diesem Heft.

w prawo: Philipp Peter Roos, znany jako Rosa di Tivoli (1657–1706) lub jego szkoła, „Krajobraz z pasterzem i stadem”, późny wiek XVII, olej na płótnie, 106,5 × 88 cm.

Zaskakujące są losy tego dzieła: pierwotnie obraz należał do Państwowych Zbiorów Sztuki w Neubrandenburgu i od 1945 r. uchodził za stratę wojenną. Odnaleziono go w jednym z muzeów w Finlandii. Po przeprowadzeniu kwerendy naukowej okazało się, że obraz najprawdopodobniej skradziono z kolekcji w 1919 r. Por. artykuł Elke Pretzel w tym numerze.



## **Displaced Collections: Verlagerung von Kulturgut im polnisch-deutschen Kulturraum als Folge des Zweiten Weltkriegs. Eine cursorische Einführung in das Tagungsthema**

### **Displaced Collections: Przemieszczenie dóbr kultury w polsko-niemieckim obszarze kulturowym jako konsekwencja II wojny światowej. Krótkie wprowadzenie do tematyki konferencji**

Christian Hirte



Verschlungene Wege: Dieser sehr seltene mittelalterliche Topfhelm wurde 1879 bei Lebus aufgefunden. Aus der Sammlung von Franz Kuchenbuch gelangte er in das Lebuser Kreis-museum Müncheberg, wo er bis zur Zerstörung des Museums 1945 eines der herausragenden Sammlungsobjekte war. 1945 wurde der Helm aus den Trümmern des Museums geborgen und 1950 über Berlin an das Tøjhusmuseet Kopenhagen verkauft.

Poplątane ścieżki – ten bardzo rzadki średniowieczny hełm garnczkowy został znaleziony w rejonie Lubusza (Lebus) w 1879 roku. Z kolekcji Franza Kuchenbucha trafił do Lubuskiego Muzeum Powiatowego w Münchebergu, gdzie do czasu zniszczenia muzeum w 1945 roku był jednym z najznamienitszych eksponatów. W 1945 roku hełm został wydobyty z ruin muzeum i w 1950 roku sprzedany poprzez Berlin do Tøjhusmuseet w Kopenhadze.

In einem von der Bundesbeauftragten für Kultur und Medien geförderten Projekt hat sich der Museumsverband Brandenburg mit Kriegsverlusten seiner Museen befasst. Dabei nahmen wir auch die Museen der früheren Neumark in den Blick, deren Lage heute in etwa dem Gebiet der Woiwodschaft Lubuskie ent-

W ramach projektu finansowanego przez Federalnego Pełnomocnika ds. Kultury i Mediów Brandenburgski Związek Muzeów zajął się stratami wojennymi zrzeszonych w nim muzeów. Przy okazji zajrzeliśmy również do muzeów dawnej Nowej Marchii, której położenie odpowiada dziś w przybliżeniu obszarowi województwa



spricht. Von diesen Häusern ist keines erhalten. Wo sie den Krieg überstanden hatten, sind ihre Sammlungen zerstreut oder verlagert. Vielleicht wird man diese Ereignisse einmal als museographischen Katastrophenhorizont zusammenfassen. Wir meinen, es wäre an der Zeit, sich diesen Geschehnissen mit gebotener Abgeklärtheit, vor allem aber im Dialog mit unseren polnischen Kolleginnen und Kollegen zu nähern. Dabei sind wir uns bewusst, ein sensibles Feld zu betreten. Schließlich handelt es sich noch immer um Aufräumarbeiten an den Folgen einer von Deutschen ausgelösten Katastrophe.

Im Sprachgebrauch der Westalliierten bezeichnete der Begriff „Displaced Persons“ das menschliche Strandgut, das der Zweite Weltkrieg entwurzelt und zeitweise zu Nomaden gemacht hatte: ehemalige Zwangsarbeiter/innen, Häftlinge und Kriegsgefangene, Flüchtlinge, Vertriebene. In Anlehnung daran betitelte der Museumsverband seine Tagung „Displaced Collections“. Der Krieg hatte auch die verletzlischen Museumsbestände seinem verheerenden Regiment unterworfen. Sammlungen wurden verlagert, geplündert, zerpfückt, zerstört oder stellvertretend in Haft genommen.

Nirgends sonst lassen sich diese Ereignisse in solcher Komplexität untersuchen, wie in der Region, die wir als polnisch-deutschen Kulturraum auffassen. Wie in einem Brennglas treffen Ereignisse, die uns auf unserer Tagung beschäftigen sollten, hier zusammen. Die Sammlungen, über die wir sprechen wollen, dokumentierten und dokumentieren das kulturhistorisch gewachsene Gesicht dieses Raumes. Wunden, die sich, hier wie dort, tief eingegraben haben, sind Teil seiner Geschichte.

Offiziellen Schätzungen zufolge belaufen sich die polnischen Kulturgutverluste während des Zweiten Weltkriegs auf „etwa 500.000 Kunstwerke, 40 km Archivmaterial und fast 50 Millionen Bücher“.<sup>1</sup> Angesichts solch astronomischer Zahlen wundert es nicht, dass der Schmerz über erlittene Verluste in Polen ungleich präsenter ist als in Deutschland. Hier waren es insbesondere die Debatten um eine Rückgabe der sogenannten „Berlinka“, heute in Krakau verwahrter Bestände der Staatsbibliothek zu Berlin, die die Gemüter bewegten.

Nach langer Fremdherrschaft erlangte Polen durch den Versailler Vertrag 1919 seine Eigenstaatlichkeit zurück. In dem 1932 eröffneten Nationalmuseum in Warschau fand der Stolz auf die neue Souveränität konkreten und symbolischen Ausdruck. Das sollte man sich vergegenwärtigen, will man die folgenden Ereignisse recht verstehen.

lubuskiego. Żadna z tych placówek nie przetrwała. Tam, gdzie budynki przetrwały wojnę, ich zbiory zostały rozproszone lub przeniesione. Być może pewnego dnia wydarzenia te zostaną podsumowane jako muzeograficzny horyzont katastrofy. Uważamy, że nadszedł czas, aby podejść do tych wydarzeń z odpowiednim dystansem, ale przede wszystkim w dialogu z naszymi polskimi kolegami. Czyniąc to, mamy świadomość, że wkraczamy na delikatne pole. Przecież wciąż chodzi o uprzątnięcie skutków wywołanej przez Niemców katastrofy.

Wśród zachodnich aliantów termin „Displaced Persons” odnosił się do ludzkich rozbitków, których II wojna światowa pozbawiła korzeni i tymczasowo zamieniła w koczowników: byłych robotników przymusowych, więźniów i jeńców wojennych, uchodźców, przesiedleńców. W nawiązaniu do tego Związek Muzeów zatytułował swoją konferencję „Displaced Collections”. Również wrażliwe zbiory muzealne poddane zostały przez wojnę jej niszczącemu działaniu. Kolekcje były przenoszone, plądrowane, rozczłonkowane, niszczone lub zastępczo zatrzymywane.

Nigdzie indziej nie można tak kompleksowo zbadać tych wydarzeń, jak w regionie, który rozumiemy jako polsko-niemiecką przestrzeń kulturową. Wydarzenia, które powinny nas zajmować na konferencji, spotykają się tutaj jak w soczewce. Zbiory, o których chcemy rozmawiać, dokumentowały i nadal dokumentują kulturowo i historycznie ewoluujące oblicze tej przestrzeni. Rany, które zostały głęboko wryte, są częścią historii po obu stronach Odry.

Według oficjalnych szacunków, polskie straty w dobrach kultury podczas II wojny światowej wynoszą „około 500 000 dzieł sztuki, 40 km materiałów archiwalnych i prawie 50 milionów książek”<sup>1</sup>. Wobec tak astronomicznych liczb nie dziwi fakt, że ból z powodu poniesionych strat jest nieporównywalnie bardziej obecny w Polsce niż w Niemczech. Tu zwłaszcza toczyły się debaty na temat powrotu tzw. „Berlinki”, przechowywanych obecnie w Krakowie zbiorów Berlińskiej Biblioteki Państwowej, które wzbudzały zainteresowanie opinii publicznej.

Po długim okresie obcego panowania Polska odzyskała niepodległość potwierdzoną w 1919 r. Traktatem Wersalskim. Duma z nowej suwerenności znalazła konkretny i symboliczny wyraz w Muzeum Narodowym w Warszawie, które zostało otwarte w 1932 roku. Należy o tym pamiętać, aby właściwie zrozumieć następujące wydarzenia.

Am 1. September 1939 entfesselte der Angriff der deutschen Wehrmacht den Zweiten Weltkrieg. Vier Wochen später kapitulierte Warschau. Am 6. Oktober endeten die Kampfhandlungen. Ohne dass es einen Friedensvertrag gegeben hätte, zogen die Sieger neue Grenzen. Die Woiwodschaften Pommern/Pomorskie und Posen/Poznańskie wurden als Reichsgaue Danzig-Westpreußen und Posen bzw. Wartheland durch das Deutsche Reich annektiert. Zentralpolen erhielt den Status eines dem Reich assoziierten „Generalgouvernements“ unter deutscher Verwaltung. Galizien fiel an die Sowjetunion.

Der Zerschlagung des polnischen Staates folgten Verhaftungen, Vertreibungen und die Ermordung von Teilen der Bevölkerung. Mit dem systematischen Raub polnischer Kulturwerte führte das deutsche Besatzungsregime einen zivilen Vernichtungskrieg gegen die kulturelle Identität Polens. Anders lassen sich die flächendeckenden Plünderungen nicht beschreiben.<sup>2</sup>

Bereits im September 1939 entsandte die SS-Forschungsgemeinschaft „Ahnenerbe“ ein Einsatzkommando unter Führung des Prähistorikers Peter Paulsen.<sup>3</sup> Zielgenau ließ Paulsen im „Generalgouvernement“ Jagd auf bedeutende historische, archäologische, volks- und naturkundliche Sammlungen machen. Als Resultat seiner Tätigkeit legte Paulsen im Frühjahr 1940 ein „Verzeichnis der ins Reich überführten Gegenstände“ vor.<sup>4</sup> Es umfasste vorwiegend Bestände aus Warschauer Museen, Instituten und Bibliotheken, die nach Posen/Poznań, Berlin und Salzburg überführt worden waren. Prominente Objekte wie die Runenlanzenspitze von Kowel oder der völkerwanderungszeitliche Goldfund von Boroczice wurden direkt ins Reichssicherheitshauptamt verbracht. Beide gelten bis heute als verschollen.

Kunstraub in großem Stil betrieb der Kunsthistoriker Kajetan Mühlmann.<sup>5</sup> Als „Sonderbeauftragter für die Sicherung der Kunst- und Kulturgüter“ beschlagnahmte er im „Generalgouvernement“ von 1939 bis 1943 Kunstwerke und Bücher. Die penible Dokumentation seiner Beutezüge beschränkte sich nicht allein auf Quittungen, interne Vermerke und Protokolle.<sup>6</sup> 1940 erschien in Breslau der illustrierte Katalog „Sicher-gestellte Kunstwerke im Generalgouvernement“ mit mehr als 500 erfassten Objekten erster Qualität.<sup>7</sup> Viele der hochrangigen Gemälde waren für das geplante „Führermuseum“ in Linz bestimmt. Werke von geringerer Bedeutung wurden unter anderem zur Ausgestaltung der Diensträume von Besatzungsbehörden verwendet oder zur finanziellen Verwertung an die Hermann Göring unterstellte „Haupttreuhandstelle Ost“ abgegeben.<sup>8</sup>

1. września 1939 roku atak niemieckiego Wehrmachtu rozpętał II wojnę światową. Cztery tygodnie później Warszawa poddała się. Walki zakończyły się 6 października. Bez traktatu pokojowego zwycięzcy wytyczyli nowe granice. Województwa pomorskie i poznańskie zostały przyłączone do Rzeszy Niemieckiej jako Reichsgaue Danzig-Westpreußen i Posen wzgl. Wartheland. Polska Centralna otrzymała status powiązanego z Rzeszą „Generalnego Gubernatorstwa” pod administracją niemiecką. Galicja przypadła Związkowi Radzieckiemu.

Po rozbiciu państwa polskiego nastąpiły aresztowania, wypędzenia i wymordowanie części ludności. Poprzez systematyczną grabież polskich dóbr kultury, niemiecki reżim okupacyjny prowadził cywilną wojnę eksterminacyjną przeciwko polskiej tożsamości kulturowej. Nie ma innego sposobu na opisanie tej powszechnej grabieży.<sup>2</sup>

Już we wrześniu 1939 roku uformowała się nazistowska grupa badawcza „Ahnenerbe” [Dziedzictwo przodków], która wysłała na okupowane ziemie oddział specjalny (Einsatzkommando) pod kierownictwem archeologa Petera Paulsena.<sup>3</sup> Paulsen polował w „Generalnym Gubernatorstwie” na ważne zbiory historyczne, archeologiczne, etnograficzne i przyrodnicze. Jako wynik swoich działań opublikował wiosną 1940 roku „Listę przedmiotów przekazanych do Rzeszy”.<sup>4</sup> Obejmowała ona głównie zbiory z warszawskich muzeów, instytutów i bibliotek, które zostały wywiezione do Poznania, Berlina i Salzburga. Znakomite obiekty, takie jak końcówka lancy runicznej z Kowla czy pochodzący z okresu Wędrówki Ludów złoty skarb z Boroczyc, zostały przewiezione bezpośrednio do Głównego Urzędu Bezpieczeństwa Rzeszy. Oba są do dziś uważane za zaginione.

Również historyk sztuki Kajetan Mühlmann uprawiał kradzież dzieł sztuki na wielką skalę.<sup>5</sup> Jako „Specjalny Pełnomocnik ds. Zabezpieczenia Dóbr Sztuki i Kultury” konfiskował w latach 1939–1943 dzieła sztuki i książki w Generalnym Gubernatorstwie. Skrupulatna dokumentacja jego grabieży nie ograniczała się do rachunków, wewnętrznych notatek i protokołów.<sup>6</sup> W 1940 roku we Wrocławiu ukazał się ilustrowany katalog „Zabezpieczone dzieła sztuki w Generalnym Gubernatorstwie” z ponad 500 obiektami najwyższej jakości.<sup>7</sup> Wiele obrazów o wysokiej randze było przeznaczonych do planowanego „Muzeum Führera” w Linzu. Prace o mniejszym znaczeniu wykorzystywano między innymi do dekoracji biur władz okupacyjnych lub przekazywano do wykorzystania finansowego „Haupttreuhandstelle Ost” (Główne Biuro Powiernicze Wschód), które podlegało Hermanowi Göringowi.<sup>8</sup>

Die als „Sicherstellungen“ verbrämten Beschlagnahmen erfolgten auf der schein-rechtlichen Grundlage eigens erlassener Verordnungen. Demnach verfielen staatlicher Kunstbesitz, aber auch „herrenlose“ Sammlungen von Privatpersonen dem Reich bzw. dem „Generalgouvernement“. Die wertvollste Beute fiel den deutschen Besatzern aus den bedeutendsten Kulturinstitutionen Polens zu. Beschlagnahmt wurden Bestände „des Czartoryski-Museums, des Kunsthistorischen Instituts der Universität und des Domes zu Krakau, des Nationalmuseums, des Königlichen Schlosses und der Universitätsbibliothek zu Warschau, des Domschatzes zu Sandomir und des Diözesanmuseums zu Tarnow“.<sup>9</sup>

Der polnische Widerstand begann frühzeitig, die deutschen Raubzüge zu erfassen.<sup>10</sup> Durch die konspirative Arbeit in Polen konnte der Krakauer Kunsthistoriker Karol Estreicher im Londoner Exil bereits 1944 die erste Dokumentation von polnischen Kulturgutverlusten im Zweiten Weltkrieg publizieren. Darin werden allein 459.229 zerstörte oder geraubte Museumsobjekte beziffert.<sup>11</sup>

### Evakuierungen von West nach Ost

Der 1942 einsetzende alliierte Luftkrieg gegen zivile Ziele erzeugte für die Museen im Deutschen Reich einen erhöhten Evakuierungsdruck, der sich bis zum Frühjahr 1945 noch steigern sollte. Sammlungsbestände besonders aus größeren Städten wurden jetzt in Schlösser, Güter oder Klöster der östlichen Provinzen ausgelagert. Hier glaubte man sich außerhalb der Reichweite der Bomber. Darunter befanden sich auch die etwa 500 Kisten, die die Staatsbibliothek zu Berlin im Kloster Grüssau/Krzeszów deponierte, darunter Original-Partituren von Bach, Mozart und Beethoven. Jahre später sollte der Bestand als sogenannte „Berlinka“ ins Zentrum deutsch-polnischer Restitutionsdebatten geraten.

### Translozierungen von Ost nach West

Das Jahr 1944 sah den Rückzug der deutschen Wehrmacht bis an den Weichselbogen, den polnischen Aufstand und die weitgehende Zerstörung Warschaws durch die deutschen Besatzer. Zugleich suchten diese ihre Beute in Sicherheit zu bringen. Die „offiziellen“ Beschlagnahmen durch Mühlmann und seine Leute hatten sich der Form nach noch den Anschein von geordnetem Verwaltungshandeln gegeben. Bei den nun einsetzenden Translozierungen polnischer Kulturgüter nach Westen, herrschte dagegen zunehmend überstürztes Chaos. Für die Rekonstruktion der Evakuierun-

Konfiskaty, określane jako „zabezpieczenia“, były przeprowadzane na pozornie prawnej podstawie, jaką były specjalnie wydane dekrety. Zgodnie z nimi, państwowe zbiory sztuki, ale także „bezpieczne” kolekcje osób prywatnych, ulegały przypadkowi na rzecz Rzeszy lub Generalnego Gubernatorstwa. Najcenniejsze łupy niemieckich okupantów pochodziły z najważniejszych polskich instytucji kulturalnych. Skonfiskowano zbiory „Muzeum Czartoryskich, Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego i Katedry Krakowskiej, Muzeum Narodowego, Zamku Królewskiego i Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, Skarbcza Katedralnego w Sandomierzu i Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie”.<sup>9</sup>

Polski ruch oporu szybko zaczął rejestrować niemieckie grabieże.<sup>10</sup> Dzięki działalności podziemia w Polsce krakowski historyk sztuki Karol Estreicher mógł już w 1944 roku opublikować na emigracji w Londynie pierwszą dokumentację strat polskich dóbr kultury podczas II wojny światowej. Tylko w tym dokumencie mowa jest o zniszczeniu lub zrabowaniu 459 229 obiektów muzealnych.<sup>11</sup>

### Evakuacje z zachodu na wschód

Rozpoczęta w 1942 roku wojna powietrzna aliantów przeciwko celom cywilnym spowodowała zwiększenie presji na ewakuację muzeów w Rzeszy Niemieckiej, która to presja miała narastać aż do wiosny 1945 roku. Kolekcje, zwłaszcza z większych miast, były teraz przenoszone do zamków, pałaców lub klasztorów we wschodnich prowincjach. Wierzone, że są poza zasięgiem bombowców. Wśród nich było około 500 skrzyń, które Biblioteka Państwowa w Berlinie zdeponowała w klasztorze w Grüssau, dzisiejszym Krzeszowie, w tym oryginalne partytury Bacha, Mozarta i Beethovena. Po latach zbiór ten stanie się przedmiotem polsko-niemieckich debat restytucyjnych jako tzw. „Berlinka”.

### Translokacje ze wschodu na zachód

W roku 1944 doszło do wycofania się niemieckiego Wehrmachtu na łuk Wisły, Powstania Warszawskiego i ogromnego zniszczenia Warszawy przez niemieckich okupantów. Jednocześnie starali się oni przewieźć swoje łupy w bezpieczne miejsce. „Oficjalne” konfiskaty dokonywane przez Mühlmanna i jego ludzi miały jeszcze pozory uporządkowanych czynności administracyjnych. Tymczasem trwające teraz translokacje polskich dóbr kultury na zachód coraz częściej charakteryzowały się pośpiechem i chaosem. Listy transportowe Günthera Grundmanna, ówczesnego konserwatora zabytków Prowincji Śląsk, są ważnym źródłem do odtworzenia

gen in und nach Schlesien sind die Transportlisten des damals verantwortlichen Provinzialkonservators Günther Grundmann wichtige Quellen.<sup>12</sup> Viele Transporte gingen auch in das sogenannte „Alt-Reich“.<sup>13</sup> Einen Transport mit besonders wertvollen Kunstobjekten ließ Generalgouverneur Hans Frank direkt in seine Villa nach Neuhaus/Oberbayern verfrachten.

### Heimatmuseen

Mit dem Überschreiten der Reichsgrenzen von 1939 durch die Rote Armee und ihre Verbündeten im Januar 1945 erreichte das Geschehen auch die zahlreichen deutschen Heimat- und Stadtmuseen. Zu Evakuierungen war es hier in der Regel nicht mehr gekommen. Sammlungen, die die Gefechte und die oft willkürlich gelegten Brände überstanden hatten, waren bis zur Einsetzung einer funktionierenden polnischen Zivilverwaltung oft über Monate hinweg ungeschützt.

In dieser Lage konnte es für deutsche Sammlungen geradezu einen Glücksfall bedeuten, wenn sie durch polnisches Militär oder Beauftragte polnischer Museen sichergestellt wurden. Polnische Einheiten waren den „Anweisungen für die Formationen der polnischen Armee, die die an Polen zurückgegebenen Gebiete betreten“ auf einen besonderen Verhaltenskodex verpflichtet.<sup>14</sup> Dieser hielt das Militär zur Sicherstellung vorgefundener Kulturgüter an. Zu diesem Zweck waren Listen relevanter Museen erstellt worden. Ausdrücklich wurde empfohlen, in den Museen auch die Inventarbücher zu requirieren. Geborgene Objekte wurden an Sammelstellen zwischengelagert und später interessierten Museen zugeführt. Selten wurden solche Sicherstellungen und Weitergaben angemessen dokumentiert.

Dem Militär folgten Trophäenbrigaden der Roten Armee. Wieviel dabei an polnischem Kulturgut als Beute in die Sowjetunion verbracht wurde, kann nur gemutmaßt werden. Zugleich waren Beauftragte polnischer Museen unterwegs, um nach ihren von den Deutschen entführten Beständen zu forschen.<sup>15</sup> Dies konnte auch zu Konflikten führen: Stanisław Lorentz berichtet davon, dass er bei seiner Suche nach Sammlungsgut des Warschauer Nationalmuseums bei Glatz in Schlesien auf Transportkisten der Dresdner Gemäldegalerie stieß, die ihm dann von einer sowjetischen Trophäenbrigade wieder abgenommen wurden.<sup>16</sup>

ewakuacji na Śląsk i w jego okolice.<sup>12</sup> Wiele transportów trafiło również do tak zwanego „Altreichu” (Starej Rzeszy).<sup>13</sup> Jeden z transportów, w którym znajdowały się szczególnie cenne przedmioty sztuki, Generalny Gubernator Hans Frank kazał dostarczyć bezpośrednio do swojej willi w Neuhaus w Górnej Bawarii.

### Muzea regionalne

Wraz z przekroczeniem granic Rzeszy z 1939 r. przez Armię Czerwoną i jej sojuszników w styczniu 1945 r., wydarzenia wojenne dosięgły również wiele niemieckich muzeów regionalnych i miejskich. Z reguły nie prowadzono w nich już ewakuacji. Zbiory, które przetrwały bitwy i przypadkowe pożary, często pozostawały bez ochrony przez wiele miesięcy, aż do czasu ustanowienia sprawnej polskiej administracji cywilnej.

W tej sytuacji szczęściem dla niemieckich zbiorów mogłoby być zabezpieczenie ich przez polskie wojsko lub przedstawicieli polskich muzeów. Polskie jednostki zostały zobowiązane przez „Instrukcję dla formacji Wojska Polskiego wkraczających na ziemie zwrócone Polsce” do specjalnego kodeksu postępowania.<sup>14</sup> Zobowiązywał on wojsko do zabezpieczania zastanych dóbr kultury. W tym celu sporządzono listy istotnych muzeów. Zalecono wyraźnie, aby zarekwirować również księgi inwentarzowe w muzeach. Pozyskane obiekty były tymczasowo przechowywane w punktach zbiorczych, a następnie przesyłane do zainteresowanych muzeów. Takie przejęcia i przeniesienia rzadko były odpowiednio udokumentowane.

Za wojskiem radzieckim podążały brygady trofiejne Armii Czerwonej. Ile polskich dóbr kultury zostało wywiezionych do Związku Radzieckiego jako łup, można tylko spekulować. W tym samym czasie przedstawiciele polskich muzeów wyruszyli na poszukiwanie swoich zbiorów, które zostały wywiezione przez Niemców.<sup>15</sup> Mogło to również prowadzić do konfliktów z brygadami trofiejnymi. Stanisław Lorentz relacjonuje, że podczas poszukiwań przedmiotów z kolekcji warszawskiego Muzeum Narodowego w okolicach Kłodzka na Śląsku natrafił na skrzynie transportowe z Galerii Drezdeńskiej, które następnie zostały mu odebrane przez sowiecką brygadę trofiejną.<sup>16</sup>

### Studium przypadku: Friedeberg – Strzelce Krajeńskie

Miasto Friedeberg, dzisiejsze Strzelce Krajeńskie zostało zajęte przez Armię Czerwoną 29 stycznia 1945 roku w stanie prawie nienaruszonym. W kolejnych dniach wybuchły rozległe pożary, które zniszczyły od 80 do

### Fallbeispiel: Friedeberg

Die Stadt Friedeberg/Strzelce Krajeńskie wurde am 29. Januar 1945 in weitgehend intaktem Zustand durch die Rote Armee besetzt. In den darauffolgenden Tagen kam es zu ausgedehnten Bränden, durch die die innerhalb des mittelalterlichen Mauerringes gelegene Altstadt zu 80 bis 85 % zerstört wurde.<sup>17</sup> Das Mühlentor mit Heimatmuseum blieb zwar vom Feuer verschont, bis zur Etablierung einer funktionierenden polnischen Stadtverwaltung waren die Museumsbestände aber Vandalismus und Plünderungen ausgesetzt. Im Juli 1946 wurde der erhaltene Rest der Sammlung in das Museum in Gorzów Wielkopolski überführt, dessen Bestände 1945 durch Brandstiftung vernichtet worden waren.<sup>18</sup> Vorgeschichtliche Funde befinden sich heute im Archäologischen Museum in Poznań.<sup>19</sup> Im Zuge systematischer Bereisungen ehemals deutscher Museen hatte Bogdan Kostrzewski die erhaltenen archäologischen Sammlungen sichergestellt und eingezogen. Die Geschichte der „wiedererlangten polnischen Westgebiete“ sollte jetzt neu geschrieben werden. Dabei spielten ethnischen Zuschreibungen archäologischer Funde eine besondere Rolle.

Zu einer deutsch-polnischen Kontinuität in der Museumsarbeit kam es selten. 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.<sup>20</sup>

Bereits Ende 1945 war ein Ausfuhrverbot von Kulturgütern aus den ehemals deutschen Gebieten verhängt worden und im August 1947 folgte ein Memorandum über die Sicherung von Kunst in den neuen Westgebieten. Dennoch fand gerade in kleineren Städten eine kulturelle „Entleerung“ statt, die heute noch spürbar ist. Gewinner waren insbesondere die großen Museen wie in Stettin oder Posen. Etwa 3.000 Objekte sollen nach Warschau überführt worden sein.<sup>21</sup>

### Entschädigung

Bei Kriegsende forderte die polnische Seite eine Entschädigung ihrer Verluste durch vergleichbare Objekte („restitution in kind“) aus den Beständen der Staatlichen Museen in Berlin und Dresden. Wohl auf sowjetischen Druck kam es jedoch im August 1945 zu einer Vereinbarung, nach der Polen stattdessen 15% der von Deutschland an die UdSSR zu leistenden Reparationen zugesagt wurde. Tatsächlich wurde nur ein Bruchteil der Summe an Polen ausgereicht. Anfang der 1950er Jahre wurde das Büro für Restitution und Wiedergut-

85 % старого miasta w obrębie średniowiecznego pierścienia murów.<sup>17</sup> Brama młyńska z Muzeum Regionalnym została wprawdzie ocalona od pożaru, ale do czasu powstania sprawnej polskiej administracji miejskiej zbiory muzealne były przedmiotem wandalizmu i grabieży. W lipcu 1946 roku zachowane jeszcze eksponaty zostały przekazane do muzeum w Gorzowie Wielkopolskim, które utraciło swoje zbiory w wyniku podpalenia w 1945 roku.<sup>18</sup> Znaleźiska prehistoryczne ze Strzelce Krajeńskich znajdują się obecnie w Muzeum Archeologicznym w Poznaniu.<sup>19</sup> W trakcie systematycznych wizyt w byłych niemieckich muzeach Bogdan Kostrzewski zabezpieczył i skonfiskował pozostałe zbiory archeologiczne. Historia „odzyskanych polskich ziem zachodnich” miała być teraz pisana na nowo. Szczególną rolę odegrały tu etniczne atrybucje znalezisk archeologicznych.

Niemiecko-polska ciągłość w pracy muzealnej była rzadkością. Przypadek muzeum w Zielonej Górze, którego dyrektor i założyciel Martin Klose był zaangażowany w przeprofilowanie muzeum pod polskim zarządem do 1949 roku, jest prawdopodobnie wyjątkowy.<sup>20</sup>

Już pod koniec 1945 roku wprowadzono zakaz wywozu dóbr kultury z byłych terytoriów niemieckich, a następnie w sierpniu 1947 roku wydano memorandum o ochronie sztuki na nowych ziemiach zachodnich. Mimo to, szczególnie w mniejszych miejscowościach, dochodziło do kulturowego „pustoszenia”, które jeszcze dziś daje się odczuć. Wygranymi były przede wszystkim duże muzea, jak w Szczecinie czy Poznaniu. Mówi się, że około 3000 obiektów zostało przeniesionych do Warszawy.<sup>21</sup>

### Odszkodowanie

Pod koniec wojny strona polska zażądała odszkodowania za poniesione straty w postaci porównywalnych obiektów („restitucja w naturze”) ze zbiorów Państwowych Muzeów w Berlinie i Dreźnie. Jednak, prawdopodobnie na skutek nacisków Związku Radzieckiego, w sierpniu 1945 roku zawarto porozumienie, zgodnie z którym Polsce obiecano 15% reparacji, które Niemcy miały wypłacić ZSRR. W rzeczywistości Polsce wypłacono tylko ułamek tej kwoty. Na początku lat 50. zlikwidowano Biuro Rewindykacji i Odszkodowań Wojennych<sup>22</sup> i ostatnie punkty gromadzenia dóbr kultury. W 1953 roku rząd polski, prawdopodobnie znowu pod naciskiem Moskwy, oświadczył, że nie będzie wysuwał dalszych żądań reparacyjnych wobec Niemiec.

machung<sup>22</sup> geschlossen und die letzten Sammelstellen für Kulturgüter aufgelöst. 1953 erklärte die polnische Regierung, wohl erneut auf Druck Moskaus, keine weiteren Reparationsforderungen an Deutschland zu erheben.

### **Restitution**

Eine große Zahl aus Polen geraubter Kunstwerke gelangte in den von den Amerikanern in München eingerichteten Central Collecting Point.<sup>23</sup> Es war insbesondere den guten Beziehungen Karol Estreichers zu den Westalliierten zu danken, dass es bereits 1946 zu bedeutenden Rückgaben kam, darunter Leonardo da Vincis berühmte „Dame mit dem Hermelin“ aus der Sammlung Czartoryski und der Veit-Stoß-Altar aus der Krakauer Marienkirche. Als der Collecting Point 1949 in deutsche Verwaltung übergeben wurde, waren 1.098 Objekte nach Polen restituiert worden. Gemessen an den Verlusten eine kleine Zahl.<sup>24</sup> Von 1952 bis 1962 übernahm eine beim Auswärtigen Amt der Bundesrepublik Deutschland ressortierende Treuhandverwaltung die Rückführung der noch verbliebenen Kunstwerke.<sup>25</sup> Etwa 10.000 Stücke mit unklarer Provenienz wurden schließlich zwischen dem Bund und den westdeutschen Bundesländern aufgeteilt. Wahrscheinlich befinden sich noch heute zahlreiche Kunstgegenstände aus polnischem Besitz in deutschen Sammlungen.

### **„Berlinka“**

Fast zwanzig Jahre später keimte erneut eine deutsch-polnische Restitutionsdebatte auf. In den 1970er Jahren wurde bekannt, dass die während des Krieges nach Grüssau ausgelagerten Bestände der Staatsbibliothek Berlin nicht, wie lange angenommen, verloren waren, sondern sich in der Jagiellonen-Universität Krakau befanden. In den 1970er Jahren zwischen der DDR und Polen aufgenommene Restitutions-Verhandlungen blieben, von Gesten des guten Willens abgesehen, ergebnislos.<sup>26</sup>

Mit Abschluss des Warschauer Vertrages 1970 und der Aufnahme diplomatischer Beziehungen schien wieder Bewegung in die bundesdeutsch-polnischen Verhandlungen zu kommen. Von 1991 bis 1993 führten Gespräche einer bilateralen Expertenkommission zu ersten substanziellen Rückgaben. Eine einvernehmliche Lösung für die „Berlinka“ wurde jedoch auch jetzt nicht erzielt. Auf beiden Seiten emotionalisiert und symbolisch aufgeladen, endeten die Debatten schließlich in einer Sackgasse. Es herrschte ein Klima, das Nawojka Cieślińska-Lobkowicz damals als „gegenseitige

### **Restytucja**

Duża liczba dzieł sztuki zrabowanych z Polski trafiła do utworzonego przez Amerykanów w Monachium Central Collection Point – Centralnego Punktu Zbiorczego.<sup>23</sup> Dobrym stosunkom Karola Estreichera z zachodnimi aliantami zawdzięczać należy to, że już w 1946 r. dokonano znaczących restytucji, w tym słynnej „Damy z gronostajem” Leonarda da Vinci ze zbiorów Czartoryskich oraz ołtarza Wita Stwosza z kościoła Mariackiego w Krakowie. Do chwili przekazania owego punktu zbiorczego pod zarząd niemiecki w 1949 roku, Polsce przekazano 1 098 obiektów. Mała liczba w porównaniu do poniesionych strat.<sup>24</sup> W latach 1952–1962 repatriacją pozostałych dzieł sztuki zajmowała się administracja powiernicza pod auspicjami Ministerstwa Spraw Zagranicznych Republiki Federalnej Niemiec.<sup>25</sup> Około 10 000 obiektów o niejasnym pochodzeniu zostało ostatecznie podzielone między instytucje federalne i zachodniemieckie kraje związkowe. Prawdopodobnie liczne przedmioty sztuki pochodzące z polskich zasobów znajdują się do dziś w niemieckich kolekcjach.

### **„Berlinka”**

Prawie dwadzieścia lat później ponownie rozgorzała polsko-niemiecka debata restytucyjna. W latach 70. XX wieku okazało się, że zbiory Biblioteki Państwowej w Berlinie, które w czasie wojny zostały przeniesione do Grüssau – Krzeszowa, nie zaginęły, jak długo przypuszczano, lecz znajdują się na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Negocjacje restytucyjne rozpoczęte między NRD a Polską w latach 70. pozostały, poza gestami dobrej woli, bezowocne.<sup>26</sup>

Wraz z zawarciem Układu PRL-RFN w 1970 roku i nawiązaniem stosunków dyplomatycznych, wydawało się, że w negocjacjach polsko-zachodniemieckich nastąpił pewien ruch. W latach 1991–1993 rozmowy dwustronnej komisji ekspertów doprowadziły do pierwszych znaczących restytucji. Jednak polubowne rozwiązanie dla „Berlinki” nie zostało osiągnięte. Naładowane po obu stronach emocjami i symboliką debaty znalazły się w końcu w martwym punkcie. Panował klimat, który Nawojka Cieślińska-Lobkowicz określiła wówczas jako „wzajemną głuchotę”.<sup>27</sup> Chodziło o ślepą koncentrację na własnym dyskursie straty, niezgodne stanowiska prawne i odmowę gestów empatii. Panowało znużenie i wyczerpanie.

Podajemy tu dwa dobrze udokumentowane przykłady słabego zaangażowania strony niemieckiej w wyjaśnianie lub też taktycznego opóźniania restytucji.

Taubheit“ charakterisierte.<sup>27</sup> Gemeint war die blinde Fokussierung auf den jeweils eigenen Verlustdiskurs, unvereinbare Rechtspositionen und die Verweigerung empathischer Gesten. Man war zermürbt und erschöpft.

Wir geben hier einmal zwei gut dokumentierte Beispiele für das laxe Aufklärungsengagement bzw. taktische Restitutionsverschleppung der deutschen Seite.

### Fallbeispiel: Stadtmuseum Lodsch/Łódź

Recht gut untersucht ist der Fall des Städtischen Ethnographischen Museums Lodsch/Łódź.<sup>28</sup> Seit Mitte der 1930er Jahre war hier eine Sammlung zur indigenen Sachkultur Westafrikas und Südamerikas aufgebaut worden. Diese Bestände passten jedoch nicht ins Konzept des 1940 eingesetzten deutschen Leiters. 1.298 Objekte wurden daraufhin an das Museum für Völkerkunde in Leipzig verkauft. Von dort gelangten Teile in Sammlungen nach Göttingen und Dresden. Weitere für Museen in Hamburg und Köln bestimmte Kontingente gingen durch Kriegseinwirkung verloren. Es dauerte bis 1967, dass die DDR erste Stücke aus Leipzig zurückgab. Sammlungsteile aus der Bundesrepublik Deutschland, wurden erst 2016 und 2018 restituiert. In Polen vermutete man daher schon, die Ethnologika hätten als Faustpfand in der Berlinka-Debatte erhalten sollen. Am Ende gelangten mit 768 Objekten nur 59 % nach Łódź zurück. Ohne dass die polnische Seite die Rückgabe beständig reklamiert hätte, wäre vermutlich nichts geschehen.

### Falbeispiel: Francesco Guardis Gemälde „Scala dei Giganti“

1945 hatte ein amerikanischer Kunstschutzoffizier in der Universitätsbibliothek Heidelberg ein Gemälde beschlagnahmt, das als Arbeit des italienischen Barockmalers Francesco Guardi identifiziert wurde.<sup>29</sup> Über die Sammelstelle Wiesbaden gelangte es 1951 unter die Restbestände des Central Collecting Points in München. Obwohl das Bild bereits in Kajetan Mühlmanns Katalog von 1942 als Besitz des Nationalmuseums in Warschau verzeichnet und seither immer wieder in polnischen Verlustlisten aufgeführt war, ließ sich die Herkunft des Guardi offenbar nicht klären. Gegen die Zusicherung, dessen Provenienz zu ermitteln, wurde das Bild daher 1959 nach Heidelberg zurückgegeben. Hier angestrebte Recherchen führten zu keinem Erfolg und wurden schließlich eingestellt. Am Ende waren es polnische Kollegen, die 1998 entscheidende Hinweise zur Identifizierung des Gemäldes gaben. Zu dieser Zeit waren die deutsch-polnischen

### Studium przypadku: Muzeum Miejskie w Łodzi

Dość dobrze zbadany jest przypadek Miejskiego Muzeum Etnograficznego w Łodzi.<sup>28</sup> Od połowy lat 30. ubiegłego wieku powstawała tu kolekcja dotycząca rdzennej kultury materialnej Afryki Zachodniej i Ameryki Południowej. Jednak te zasoby nie pasowały do koncepcji niemieckiego dyrektora powołanego w 1940 roku. 1298 obiektów zostało sprzedanych do Muzeum Etnograficznego (Museum für Völkerkunde) w Lipsku. Stamtąd część trafiła do kolekcji w Getyndze i Dreźnie. Kolejne kontyngenty przeznaczone do muzeów w Hamburgu i Kolonii zostały utracone w wyniku działań wojennych. Dopiero w 1967 roku NRD zwróciła pierwsze eksponaty z Lipska. Części kolekcji z Republiki Federalnej Niemiec zostały restytuowane dopiero w 2016 i 2018 roku. W Polsce podejrzewano, że obiekty etnologiczne zostały wykorzystane jako karta przetargowa w debacie w sprawie „Berlinki”. Ostatecznie do Łodzi wróciło tylko 768 obiektów stanowiących 59 % zbiorów. Gdyby strona polska nie należała konsekwentnie na zwrot eksponatów, prawdopodobnie nie działoby się w tej sprawie nic.

### Studium przypadku: obraz Francesco Guardiego „Scala dei Giganti”

W 1945 roku amerykański oficer ochrony dzieł sztuki skonfiskował w Bibliotece Uniwersyteckiej w Heidelbergu obraz, który został zidentyfikowany jako dzieło włoskiego malarza barokowego Francesco Guardiego.<sup>29</sup> W 1951 roku, za pośrednictwem Punktu Zbiorczego w Wiesbaden, trafił on do pozostałych zasobów Centralnego Punktu Zbiorczego w Monachium. Chociaż obraz był już wymieniony w katalogu Kajetana Mühlmann z 1942 roku jako należący do Muzeum Narodowego w Warszawie i od tego czasu był wielokrotnie umieszczany na polskich listach strat, to najwyraźniej nie udało się wyjaśnić proveniencji Guardiiego. W zamian za zapewnienie, że proveniencja zostanie ustalona, obraz został zwrócony do Heidelbergu w 1959 roku. Tutaj usilne badania okazały się bezskuteczne i zostały ostatecznie przerwane. W końcu to polscy koledzy dostarczyli decydujących wskazówek do identyfikacji obrazu w 1998 roku. W tym czasie polsko-niemieckie stosunki kulturalne były jednak napięte za sprawą kontrowersji wokół „Berlinki”. W tym kontekście strona niemiecka wydawała się mało zainteresowana „rozwiązaniami dla indywidualnych przypadków”.<sup>30</sup> W ten sposób powrót Guardiiego przeciągnął się ostatecznie do 2014 roku.<sup>31</sup>

Należy mieć nadzieję, że takie przypadki będą należały do przeszłości. W międzyczasie skrupulatne badanie proveniencji stało się standardem w większości niemieckich muzeów.

Kulturbeziehungen jedoch durch die „Berlinka-Kontroverse“ belastet. Vor diesem Hintergrund schien die deutsche Seite an „Einzelfalllösungen“ wenig Interesse zu haben.<sup>30</sup> So verschleppte sich die Rückgabe des Guardi schließlich bis 2014.<sup>31</sup>

Es ist zu hoffen, dass solche Fälle der Vergangenheit angehören. Inzwischen ist akribische Provenienzforschung in den meisten deutschen Museen zum Standard geworden.

Vielleicht gelingt es uns, die Narben, die Nazi-Herrschaft und Krieg in unseren Museumslandschaften hinterlassen haben als historische Symptome eines gemeinsamen Schicksals zu akzeptieren und, besser noch, produktiv zu machen. Gerade der Umgang mit den Krakauer „Berlinka“ könnte hier Vorbild sein. Der lange so heftig geführte Streit um die Restitution scheint zur Ruhe gekommen.<sup>32</sup> In den letzten Jahren gab es eine ganze Reihe deutsch-polnischer Editionsprojekte, etwa zu den amerikanischen Tagebüchern Alexander von Humboldts, deutschen Früh-Drucken oder dem Ostasien-Bestand. Diese Vorhaben zeigten, wie viel konstruktiver es sein kann, transparent und kooperativ am erhaltenen Bestand zu arbeiten, als über deren Besitz und Standort zu streiten. Jakub Gortat stellte gar den Vorschlag zur Diskussion, die „Berlinka“ als solche zu einem deutsch-polnischen Erinnerungsort nach dem Vorbild der „lieux-de-memoire“ Pierre Noras zu erklären.<sup>33</sup>

Być może uda nam się zaakceptować bliźny, które nazistowskie rządy i wojna wyrwały w naszych muzealnych krajobrazach, jako historyczne symptomy wspólnego losu, a jeszcze lepiej uczynić je produktywnymi. Szczególnie postępowanie z krakowską „Berlinką” mogłoby być tu wzorem. Wydaje się, że kontrowersje wokół restytucji, które przez tak długi czas były tak zażarte, ucichły.<sup>32</sup> W ostatnich latach powstała cała seria polsko-niemieckich projektów edytorskich, na przykład dotyczących amerykańskich dzienników Aleksandra von Humboldta, wczesnych druków niemieckich czy zbiorów z Azji Wschodniej. Ten projekt pokazał, o ile bardziej konstruktywna może być przejrzysta i wspólna praca nad zachowanymi zasobami niż spory o ich własność i lokalizację. Jakub Gortat poddał nawet pod dyskusję propozycję ogłoszenia „Berlinki” takim polsko-niemieckim miejscem pamięci na wzór „lieux-de-memoire” Pierre’a Nory.<sup>33</sup>

- 1 Robert Kudelski, Rewindykacja dóbr kultury na Dolnym Śląsku w latach 1945–1949, in: *Kwartalnik Historyczny*, Jg. 123, 2016, S. 71–95, hier: S. 71.
- 2 Regine Dehnel, Der nationalsozialistische Kunstraub in Polen 1939–1945 und die Restitution von Kunstwerken durch die Alliierten 1945–1949: ausgewählte Beispiele, in: Andrea Langer (Hg.), *Der Umgang mit dem kulturellen Erbe in Deutschland und Polen im 20. Jahrhundert*, Warszawa 2004, S. 307–333.
- 3 Andrzej Mężyński, Kommando Paulsen. Organisierter Kunstraub in Polen 1942–1945, Köln 2000.
- 4 Ebd. S. 72 f.
- 5 Wahrscheinlich handelte es sich um den größten Kunstraub seit Napoleon: Bénédicte Savoy, *Kunstraub. Napoleons Konfiszierungen in Deutschland und die europäischen Folgen*, Wien 2010.
- 6 Zbigniew Kazimierz Witek (Hg.), *Dokumenty strat kultury polskiej pod okupacją niemiecką 1939–1944: z archiwum Karola Estreichera*, Kraków 2003, S. 45 ff.
- 7 Der Sonderbeauftragte für die Sicherung der Kunst- und Kulturgüter (Hg.), *Sichergestellte Kunstwerke im Generalgouvernement*, Breslau 1940.
- 8 Bernhard Rosenkötter, *Treuhandpolitik. Die „Haupttreuhandstelle Ost“ und der Raub polnischer Vermögen 1939–1945*, Essen 2003.
- 9 Regine Dehnel, Die Täter, die Opfer und die Kunst. Rückblick auf den nationalsozialistischen Raubzug, in: *Osteuropa* 1/2, 2006, S. 18.
- 10 Nawojka Cieślińska-Lobkowicz, Die Bewahrung des nationalen Kulturguts als Aufgabe und Ziel des polnischen Widerstands, in: Uwe Hartmann (Bearb.), *Kulturgüter im Zweiten Weltkrieg. Verlagerung – Auffindung – Rückführung*, Magdeburg 2007, S. 49–78.
- 11 Kazimierz Zbigniew Witek (Hg.), *Straty kultury polskiej pod okupacją niemiecką 1939–1944: wraz z oryginalnymi dokumentami grabieży*, Kraków 2003; ders. (Hg.), *Dokumenty strat kultury polskiej pod okupacją niemiecką 1939–1944: z archiwum Karola Estreichera*, Kraków 2003. Vgl. dazu auch den Beitrag von Maria Romanowska-Zadrozna in diesem Heft.
- 12 Jacek M. Kowalski, Robert J. Kudelski, Robert Sulik, *Lista Grundmanna. Tajemnice skarbów Dolnego Śląska*, Warszawa 2015.

- 1 Robert Kudelski, Rewindykacja dóbr kultury na Dolnym Śląsku w latach 1945–1949, w: *Kwartalnik Historyczny* 2016 (123), s. 71–95, tu: s. 71.
- 2 Regine Dehnel, *Der nationalsozialistische Kunstraub in Polen 1939–1945 und die Restitution von Kunstwerken durch die Alliierten 1945–1949: ausgewählte Beispiele*, w: Andrea Langer (red.), *Der Umgang mit dem kulturellen Erbe in Deutschland und Polen im 20. Jahrhundert*, Warszawa 2004, s. 307–333.
- 3 Andrzej Mężyński, *Kommando Paulsen. Organisierter Kunstraub in Polen 1942–1945*, Köln 2000.
- 4 Tamże, s. 72 i nast.
- 5 To prawdopodobnie największa kradzież dzieł sztuki od czasów Napoleona: Bénédicte Savoy, *Kunstraub. Napoleons Konfiszierungen in Deutschland und die europäischen Folgen*, Wien 2010.
- 6 Zbigniew Kazimierz Witek (red.), *Dokumenty strat kultury polskiej pod okupacją niemiecką 1939–1944: z archiwum Karola Estreichera*, Kraków 2003, s. 45 i nast.
- 7 *Der Sonderbeauftragte für die Sicherung der Kunst- und Kulturgüter (red.), Sichergestellte Kunstwerke im Generalgouvernement*, Breslau (Wrocław) 1940.
- 8 Bernhard Rosenkötter, *Treuhandpolitik. Die „Haupttreuhandstelle Ost“ und der Raub polnischer Vermögen 1939–1945*, Essen 2003.
- 9 Regine Dehnel, *Die Täter, die Opfer und die Kunst. Rückblick auf den nationalsozialistischen Raubzug*, w: *Osteuropa* 1/2, 2006, s. 18.
- 10 Nawojka Cieślińska-Lobkowicz, *Die Bewahrung des nationalen Kulturguts als Aufgabe und Ziel des polnischen Widerstands*, w: Uwe Hartmann (red.), *Kulturgüter im Zweiten Weltkrieg. Verlagerung – Auffindung – Rückführung*, Magdeburg 2007, s. 49–78.
- 11 Witek Zbigniew Kazimierz (red.), *Straty kultury polskiej pod okupacją niemiecką 1939–1944: wraz z oryginalnymi dokumentami grabieży*, Kraków 2003; tenże, (red.), *Dokumenty strat kultury polskiej pod okupacją niemiecką 1939–1944: z archiwum Karola Estreichera*, Kraków 2003. Por. również artykuł M. Romanowskiej-Zadroznej w tym zeszycie.
- 12 Jacek M. Kowalski, Robert J. Kudelski, Robert Sulik, *Lista Grundmanna. Tajemnice skarbów Dolnego Śląska*, Warszawa 2015.
- 13 Nawojka Cieślińska-Lobkowicz wymienia miejsca docelowe transportów: „Berlin, Nürnberg, Königsberg, Leipzig, Göttingen, Hamburg, Frankfurt/M., Spanien, Grasleben, Bad Aussee, Fischhorn, München, Neuhaus und andere Orte in Bayern, Meseritz und Prag, Mähren und Niederschlesien”. Nawojka Cieślińska-Lobkowicz, *Wer, was, woher, wohin. Geographie des NS-Kunstraubs in Polen und verschiedene Ausfuhrwege der konfiszierten Kulturgüter*, w: Regine Dehnel (red.), *NS-Raubgut in Bibliotheken, Museen und Archiven*, Frankfurt/Main (Frankfurt n. Menem) 2012, s. 190.
- 14 „Instrukcja dla formacji Wojsk Polskich wkraczających na tereny przywrócone Polsce”. Maria Rutowska, *Kilka dokumentów z lat czterdziestych*. w: Zbigniew Zachur (red.), *Wokół niemieckiego dziedzictwa kulturowego na Ziemach Mazodnich i Północnych*, Poznań 1997, s. 258–266.
- 15 Robert Kudelski, *Rewindykacja dóbr kultury na Dolnym Śląsku w latach 1945–1949*, w: *Kwartalnik Historyczny*, 2016 (128), s. 71–94.
- 16 Robert Jarocki, *Rozmowy z Lorentzem*, Warszawa 1981, s. 338–339.



- 13 Nawojka Cieślirńska-Lobkowicz nennt als Ziele der Transporte: „Berlin, Nürnberg, Königsberg, Leipzig, Göttingen, Hamburg, Frankfurt/M., Spanien, Grasleben, Bad Aussee, Fischhorn, München, Neuhaus und andere Orte in Bayern, Mese-ritz und Prag, Mähren und Niederschlesien“. Nawojka Cieślirńska-Lobkowicz, Wer, was, woher, wohin. Geographie des NS-Kunstraubs in Polen und verschiedene Ausfuhrwege der konfiszierten Kulturgüter. In: Regine Dehnel (Hg.), NS-Raubgut in Bibliotheken, Museen und Archiven, Frankfurt/Main 2012, S. 190.
- 14 „Instrukcja dla formacji Wojsk Polskich wkraczających na tereny przywrócone Polsce”. Maria Rutowska, Kilka dokumentów z lat czterdziestych, in: Zbigniew Mazur (Hg.), Wokół niemieckiego dziedzictwa kulturowego na Ziemiach Zachodnich i Północnych, Poznań 1997, S. 258–266.
- 15 J. Robert Kudelski, Rewindykacja dóbr kultury na Dolnym Śląsku w latach 1945–1949, in: Kwartalnik Historyczny, Jg. 128, 2016, S. 71–94.
- 16 Robert Jarocki, Rozmowy z Lorentzem, Warszawa 1981, S. 338–339.
- 17 Edward Rymar, Strzelce (Krajeńskie) i okolice na przestrzeni wieków (do 1945 roku), Strzelce Krajeńskie 2011, S. 220.
- 18 Błażej Skaziński, Muzeum w Strzelcach Krajeńskich, in: Dorota Kąkol, Radosław Skrycki (Hg.), Strzelce Krajeńskie 2016, 191; Rymar a. a. O., S. 81 f., 118 f., 127 ff., 207.
- 19 Rymar a. a. O., S. 35–38.
- 20 Kerstin Hinrichsen, Die Erfindung der Ziemia Lubuska. Konstruktion und Aneignung einer polnischen Region 1945–1975, Göttingen 2017, S. 131 ff.
- 21 Maria Rutowska, Zur Politik des Umgangs mit dem deutschen Kulturerbe in den Westgebieten Polens (1945–1959), in: NordostInstitut (Hg.), Übersetzte Geschichte, Lüneburg 2020. <https://www.ikgn.de/cms/index.php/uebersetzte-geschichte/beitraege/umgang-mit-juedischem-und-deutschem-eigentum1/3-1-rutkowska-kultur-erbe-in-den-westgebieten-polens.html>
- 22 „Biuro Rewindykacji i Odszkodowań”.
- 23 Wojciech Kowalski, Die Restitution der kulturellen Verluste Polens, w: Uwe Hartmann (red.), Kulturgüter im Zweiten Weltkrieg. Verlagerung – Auffindung – Rückführung, Magdeburg 2007, S. 235–265.
- 24 Regine Dehnel, Der nationalsozialistische Kunstraub in Polen 1939–1945 und die Restitution von Kunstwerken durch die Alliierten 1945–1949: ausgewählte Beispiele, w: Andrea Langer (red.), Der Umgang mit dem kulturellen Erbe in Deutschland und Polen im 20. Jahrhundert, Warszawa 2004, S. 307–334, tu: S. 325.
- 25 Iris Lauterbach, Der Central Collecting Point in München. Kunstschutz, Restitution, Neubeginn, München 2015, S. 188 i nast.
- 26 W 1977 r. Edward Gierek, I Sekretarz KC PZPR zwrócił oryginały partytury 9 Symfonii Beethovena.
- 27 Nawojka Cieślirńska-Lobkowicz, Gegenseitige Taubheit: Die Rückführung von kriegsbedingt verlagerten Kulturgütern in den deutsch-polnischen Beziehungen der letzten zehn Jahre, w: Kunstchronik 56, 2003, S. 308–314.
- 28 Beate Herrmann, Doppelt sensibel. Die Ethnographische Sammlung Łódź als Zeugnis polnischer und deutscher Zeitgeschichte, w: Anna Maria Brandstetter i Vera Hierholzer (red.), Nicht nur Raubkunst! Sensible Dinge in Museen und universitären Sammlungen, Mainz 2018, S. 93–106.
- 29 Uwe Hartmann, Geraubt – verbracht – vergessen. Der Weg eines Guardi-Gemäldes aus dem Warschauer Nationalmuseum seit dem Zweiten Weltkrieg, w: Małgorzata Omilanowska, Anna Straszewska (red.), Wanderungen: Künstler – Kunstwerk – Motiv – Stifter, Warszawa 2005, S. 165–190.
- 30 <https://www.tagesspiegel.de/kultur/das-bild-das-die-deutschen-nicht-freigeben-4365421.html>
- 31 <http://dzielautracone.gov.pl/katalog-strat-wojennych/obiekt/?obid=3625>
- 32 Monika Jaglarz, Katarzyna Jaśtał (Hg.), Bestände der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin in der Jagiellonen-Bibliothek. Forschungsstand und Perspektiven, Berlin 2018.
- 33 Jakub Gortat, „Berlinka”. Ein besonderer deutsch-polnischer Erinnerungsort, in: Convivium – Germanistisches Jahrbuch Polen 2018, S. 105–128. [https://www.researchgate.net/publication/331207507\\_Berlinka%27\\_Ein\\_besonderer\\_deutsch-polnischer\\_Erinnerungsort\\_CONVIVIUM\\_Germanistisches\\_Jahrbuch\\_Polen\\_Lodz\\_2018\\_pp\\_105-128](https://www.researchgate.net/publication/331207507_Berlinka%27_Ein_besonderer_deutsch-polnischer_Erinnerungsort_CONVIVIUM_Germanistisches_Jahrbuch_Polen_Lodz_2018_pp_105-128)
- 17 Edward Rymar Strzelce (Krajeńskie) i okolice na przestrzeni wieków (do 1945 roku), Strzelce Krajeńskie 2011, S. 220.
- 18 Błażej Skaziński, Muzeum w Strzelcach Krajeńskich, w: Dorota Kąkol i Radosław Skrycki (red.), Strzelce Krajeńskie 2016, 191; Rymar, Strzelce, S. 81 i nast., 118 i nast., 127 i nast., 207.
- 19 Ibidem, S. 35–38.
- 20 Kerstin Hinrichsen, Die Erfindung der Ziemia Lubuska. Konstruktion und Aneignung einer polnischen Region 1945–1975, Göttingen (Getynga) 2017, S. 131 i nast.
- 21 Maria Rutowska, Zur Politik des Umgangs mit dem deutschen Kulturerbe in den Westgebieten Polens (1945–1959), w: NordostInstitut (red.), Übersetzte Geschichte, Lüneburg 2020. <https://www.ikgn.de/cms/index.php/uebersetzte-geschichte/beitraege/umgang-mit-juedischem-und-deutschem-eigentum1/3-1-rutkowska-kultur-erbe-in-den-westgebieten-polens.html>
- 22 „Biuro Rewindykacji i Odszkodowań”.
- 23 Wojciech Kowalski, Die Restitution der kulturellen Verluste Polens, w: Uwe Hartmann (red.), Kulturgüter im Zweiten Weltkrieg. Verlagerung – Auffindung – Rückführung, Magdeburg 2007, S. 235–265.
- 24 Regine Dehnel, Der nationalsozialistische Kunstraub in Polen 1939–1945 und die Restitution von Kunstwerken durch die Alliierten 1945–1949: ausgewählte Beispiele, w: Andrea Langer (red.), Der Umgang mit dem kulturellen Erbe in Deutschland und Polen im 20. Jahrhundert, Warszawa 2004, S. 307–334, tu: S. 325.
- 25 Iris Lauterbach, Der Central Collecting Point in München. Kunstschutz, Restitution, Neubeginn, München 2015, S. 188 i nast.
- 26 W 1977 r. Edward Gierek, I Sekretarz KC PZPR zwrócił oryginały partytury 9 Symfonii Beethovena.
- 27 Nawojka Cieślirńska-Lobkowicz, Gegenseitige Taubheit: Die Rückführung von kriegsbedingt verlagerten Kulturgütern in den deutsch-polnischen Beziehungen der letzten zehn Jahre, w: Kunstchronik 56, 2003, S. 308–314.
- 28 Beate Herrmann, Doppelt sensibel. Die Ethnographische Sammlung Łódź als Zeugnis polnischer und deutscher Zeitgeschichte, w: Anna Maria Brandstetter i Vera Hierholzer (red.), Nicht nur Raubkunst! Sensible Dinge in Museen und universitären Sammlungen, Mainz 2018, S. 93–106.
- 29 Uwe Hartmann, Geraubt – verbracht – vergessen. Der Weg eines Guardi-Gemäldes aus dem Warschauer Nationalmuseum seit dem Zweiten Weltkrieg, w: Małgorzata Omilanowska, Anna Straszewska (red.), Wanderungen: Künstler – Kunstwerk – Motiv – Stifter, Warszawa 2005, S. 165–190.
- 30 <https://www.tagesspiegel.de/kultur/das-bild-das-die-deutschen-nicht-freigeben-4365421.html>
- 31 <http://dzielautracone.gov.pl/katalog-strat-wojennych/obiekt/?obid=3625>
- 32 Monika Jaglarz, Katarzyna Jaśtał (Hg.), Bestände der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin in der Jagiellonen-Bibliothek. Forschungsstand und Perspektiven, Berlin 2018.
- 33 Jakub Gortat, „Berlinka”. Ein besonderer deutsch-polnischer Erinnerungsort, in: Convivium – Germanistisches Jahrbuch Polen 2018, S. 105–128. [https://www.researchgate.net/publication/331207507\\_Berlinka%27\\_Ein\\_besonderer\\_deutsch-polnischer\\_Erinnerungsort\\_CONVIVIUM\\_Germanistisches\\_Jahrbuch\\_Polen\\_Lodz\\_2018\\_pp\\_105-128](https://www.researchgate.net/publication/331207507_Berlinka%27_Ein_besonderer_deutsch-polnischer_Erinnerungsort_CONVIVIUM_Germanistisches_Jahrbuch_Polen_Lodz_2018_pp_105-128)

## Provenienzforschungen zu Kriegsverlusten und verstreuten Sammlungen in polnischen Museen. Ein Überblick

### Badania proveniencyjne strat wojennych i rozproszonych kolekcji prowadzone w polskich muzeach. Przegląd

Maria Romanowska-Zadrożna



Ein Fragment des Porträts eines Mannes von Krzysztof Lubieniecki aus der Vorkriegssammlung des Nationalmuseums in Warschau, aufgenommen von Anna Lewandowska während einer Untersuchung im Rahmen der Provenienzforschung. Fragment Portretu mężczyzny Krzysztofa Lubienieckiego z przedwojennych zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie na zdjęciu wykonanym przez Annę Lewandowską podczas oględzin badających jego proveniencję.

Betrachtet man die Frage der Provenienzforschung in polnischen Museen zu Kriegsverlusten und verstreuten Sammlungen, lassen sich drei grundlegende Abschnitte erkennen. Der erste sind die Forschungen, die noch während des Zweiten Weltkriegs begonnen und nach dem Ende des Krieges fortgesetzt wurden. Diese Forschungen standen im Zusammenhang mit den Aktivitäten des Amtes für Wiedergutmachung und Entschädigung (1945–1951) bei der Generaldirektion für Museen und Denkmalschutz im Ministerium für Kultur und Kunst. Sie stützten sich einerseits weitgehend auf Informationen, die vor dem Kriegsende konspirativ gesammelt und sowohl im besetzten Polen als auch im Ausland beim „Büro für die Wiedergutmachung kultureller Verluste“ innerhalb der Strukturen der polnischen Exilregierung zusammengestellt wurden

Rozważając kwestię badań proveniencyjnych prowadzonych w polskich muzeach nad stratami wojennymi i rozproszonymi kolekcjami, można dostrzec trzy zasadnicze okresy. Pierwszy z nich to badania prowadzone z końcem drugiej wojny światowej i kontynuowane po zakończeniu działań wojennych. Łączyć je można z działalnością Biura Rewindykacji i Odszkodowań (1945–1951) przy Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków w Ministerstwie Kultury i Sztuki. Opierały się one w dużej mierze na informacjach gromadzonych konspiracyjnie i opracowywanych zarówno w okupowanym kraju, jak i zagranicą w ramach Biura Rewindykacji Strat Kulturalnych działającego w strukturach Polskiego Rządu na Wychodźstwie, a także opracowywaniu strat weryfikowanych w świetle dokonanych rewindykacji. Ich intensywność załamała

und andererseits auf die Zusammenstellung von Verlusten, die im Zusammenhang mit der Wiedergutmachung festgestellt wurden. Diese Forschungsaktivitäten büßten Anfang der 1950er Jahre mit der Auflösung der Obersten Direktion für Museen und Denkmalschutz an Intensität ein. Das Thema der Kriegsverluste im Bereich der Kulturgüter wurde jedoch immer wieder aufgegriffen.

Nach 1989 gewann die Provenienzforschung wieder an Bedeutung. 1991 wurde der Regierungsbevollmächtigte für das Polnische Kulturerbe im Ausland ernannt, und im folgenden Jahr wurde sein Büro eingerichtet. Zu dieser Zeit wurden Museen aufgefordert, Provenienzforschungen durchzuführen und ihre Kriegsverluste zu melden. Nach dem das Amt des Regierungsbevollmächtigten mit Verordnung vom Oktober 2001 abgeschafft worden war, wurden dessen Aufgaben und Kompetenzen vom zuständigen stellvertretenden Kulturminister im Rang eines Unterstaatssekretärs übernommen und in einem der Ressorts weitergeführt.

Einen weiteren Durchbruch markierte das Jahr 2016, als die „Abteilung für Kulturerbe und Kriegsverluste“ innerhalb des Ministeriums für Kultur und Nationales Erbe eingerichtet wurde und Museen große Zuschüsse für die Provenienzforschung im Bereich Kriegsverluste und verstreute Sammlungen erhielten. In der Folge wurden Archive und Fotodokumentationen digitalisiert, Sammlungen aufgebaut und rekonstruiert, Berichte erstellt, Ausstellungen und Konferenzen organisiert sowie Publikationen und Webseiten entwickelt.

Um die nach dem Krieg geleistete Arbeit richtig bewerten zu können, muss man bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs zurückgehen und die während der Besatzung durchgeführten Aktivitäten betrachten. Nach dem deutschen Überfall auf Polen am 1. September 1939 und dem Angriff der mit Deutschland verbündeten Sowjetunion aus dem Osten am 17. September desselben Jahres ging die polnische Regierung ins Exil. Am 27. September 1939 wurde die Kapitulation Warschaus beschlossen, und am Vorabend der Kapitulation der Hauptstadt wurde der polnische Untergrundstaat gegründet. Es handelte sich um eine staatliche Organisation, die in den polnischen Gebieten unter deutscher Besatzung konspirativ arbeitete und in enger Verbindung mit der polnischen Exilregierung stand, die zunächst in Frankreich und später in Großbritannien ihren Sitz hatte. Der polnischen Exilregierung war eine Armee unterstellt, die aus einem im Westen aufgestellten Teil und aus einer nationalen Untergrundarmee bestand. Die Exilregierung verfügte über eine Verwaltung, die sich über 17 Vorkriegswoiwodschaften und 764 Kreise erstreckte, über

sich zu Anfang der fünfziger Jahre mit der Liquidierung der Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków. Jednako do tematu strat wojennych w zakresie dóbr kulturalnych powracano okresowo.

Badania proveniencyjne zaczęły nabierać znaczenia ponownie po 1989 r. W 1991 r. powołano Pełnomocnika Rządu ds. Polskiego Dziedzictwa Kulturalnego za Granicą i w roku następnym utworzono jego Biuro. Wówczas muzea zostały poproszone o przeprowadzenie tego typu badań i zgłaszanie swoich strat wojennych. Po zniesieniu urzędu Pełnomocnika na mocy rozporządzenia z października 2001 r. jego zadania i kompetencje przejął właściwy wiceminister kultury w randze podsekretarza stanu, a prace kontynuowane były w ramach jednego z departamentów.

Kolejny przełom wyznaczył rok 2016, w którym powołano Departament Dziedzictwa Kulturowego i Strat Wojennych w ramach Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a muzeom zostały zadedykowane spore granty na badania proveniencyjne w dziedzinie strat wojennych i rozproszonych kolekcji. W ich wyniku zostały zdigitalizowane archiwalia i dokumentacja fotograficzna, opracowane i zrekonstruowane kolekcje, sporządzone raporty, zorganizowane wystawy i konferencje oraz wydane publikacje i opracowane strony internetowe.

Jednako po to, by mieć odpowiednie spojrzenie na prace prowadzone po 1945 r. należy się cofnąć do wybuchu drugiej wojny światowej i choćby zasygnalizować podejmowane działania w okresie okupacji. Po napaści Niemiec na Polskę 1 września 1939 r. i takiejż napaści 17 września tegoż roku ze wschodu przez Związek Sowiecki, ówczesnego sojusznika Niemiec, po udaniu się polskiego rządu na emigrację, w dniu podjęcia decyzji o poddaniu Warszawy 27 września 1939 r. i w przeddzień kapitulacji stolicy zostało utworzone Polskie Państwo Podziemne. Było ono organizmem państwowym działającym konspiracyjnie na ziemiach polskich pod okupacją niemiecką w ścisłej łączności z emigracyjnym rządem polskim działającym najpierw we Francji, a później w Wielkiej Brytanii. Rząd polski na emigracji dysponował podległą mu armią, tą sformowaną na Zachodzie i podziemną krajową, administracją obejmującą 17 przedwojennych województw i 764 powiatów, z sądami cywilnymi wydającymi wyroki i je wykonywującymi, z własną prasą publikowaną na emigracji i konspiracyjnie na ziemiach polskich oraz radiem. Utworzona została sieć tajnego nauczania obejmująca zakres szkoły średniej i wyższej, m. in. naukę architektury i historii sztuki, ponieważ władze okupacyjne zezwoliły tylko na działalność szkół podstawowych i zawodowych z ograniczonym do minimum programem.

Zivilgerichte, die Urteile fällten und vollstreckten, über eine eigene Presse, die im Exil und konspirativ auf polnischem Boden veröffentlicht wurde und über einen Rundfunk. Es wurde ein Netz geheimer Lehrtätigkeit aufgebaut, das den gesamten Bereich der Sekundar- und Hochschulbildung abdeckte, einschließlich des Studiums der Architektur und Kunstgeschichte, da die Besatzungsbehörden nur Grund- und Berufsschulen mit einem begrenzten Lehrplan zuließen.

Auch Museumsmitarbeiter, die von den Besatzungsbehörden mit der Verwaltung der Bestände der ehemaligen Museen betraut worden waren, beteiligten sich an den Untergrundaktivitäten. Die Sammlung von Informationen über Plünderungen, die Dokumentation von Verlusten und die Verfolgung von Transportbewegungen erfolgten zunächst spontan, doch schon bald wurden diese Aktivitäten organisatorisch strukturiert, und die gesammelten Informationen wurden unter anderem von der Abteilung für die Bewältigung der Kriegsfolgen zusammengetragen und weitergegeben. Diese Abteilung kümmerte sich nicht nur um den Nachweis der Verluste, sondern bereitete auch deren Einarbeitung in einen künftigen Friedensvertrag vor.

Zu den Mitarbeitern dieser Abteilung gehörte Stanisław Lorentz, der vor und nach dem Krieg Direktor des Nationalmuseums in Warschau war und während des Krieges das Museum der Stadt Warschau im Auftrag der Stadtverwaltung und unter der Besatzungsaufsicht von Alfred Schellenberg leitete. Lorenz war gleichzeitig Leiter der Abteilung für Kunst und Kultur des Departements für Bildung und Kultur bei der Regierungsvertretung im Lande. Das Museum diente als informelles, geheimes Zentrum für die Dokumentation von Kriegsverlusten und -zerstörungen. Dort katalogisierte man die von den Nazis geraubten Werke in der Hoffnung, dass diese Dokumentation die Grundlage für eine künftige Rückgabe bilden würde. Da die Mitarbeiter keine Kamera benutzen konnten, wurden die auf Karteikarten notierten Informationen durch eine Schwarz-Weiß-Zeichnung oder ein farbiges Aquarell ergänzt. Neben dem Autor, dem Titel, den Maßen und der Beschreibung des Sujets wurde auf der Karte eine Inventarnummer vermerkt, und auf der Rückseite der Zeichnung wurden eventuelle Besitzvermerke nachgezeichnet.

Die gesammelten Informationen und Unterlagen wurden von Kurieren durch fast das ganze von den Deutschen besetzte Europa nach London gebracht und dort Karol Estreicher übergeben, einem Major der polnischen Streitkräfte und Leiter des im Ministerium für Kongressarbeiten eingerichteten Büros für die Wiedergutmachung von Kulturverlusten. Die gewonnenen Informationen wurden in zu diesem Zweck zusammengestellten Akten

W działalności konspiracyjnej brali udział także muzealnicy, których władze okupacyjne pozostawiły do opieki nad zasobami dawnych muzeów. Gromadzeniem informacji o grabieżach, dokumentowaniem strat oraz śledzeniem kierunków przemieszczeń zajmowano się początkowo spontanicznie, lecz szybko działania te otrzymały struktury organizacyjne, a potrzebne informacje zbierał, gromadził i przekazywał m. in. Departament Likwidacji Skutków Wojny, który nie tylko dbał o wykazywanie proveniencji strat, ale też wypracowywał zręby przyszłego traktatu pokojowego.

Do współpracowników tego departamentu należał Stanisław Lorentz, przedwojenny i powojenny dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie, a w czasie wojny dyrektor zarządzający Muzeum der Stadt Warschau z ramienia władz miasta pod okupacyjnym nadzorem Alfreda Schellenberga. Lorentz był jednocześnie też kierownikiem Działu Kultury i Sztuki w Departamencie Oświaty i Kultury Delegatury Rządu. Muzeum pełniło funkcję nieformalnego konspiracyjnego ośrodka dokumentacji strat wojennych i zniszczeń. Katalogowano w nim kradzione przez hitlerowców dzieła w nadziei, że staną się one podstawą do przyszłych rewindykacji. Nie mogąc posługiwać się aparatem fotograficznym, notowane na kartkach informacje uzupełniano czarnobiałym rysunkiem lub kolorową akwarelą. Na karcie obok autora, tytuł, wymiarów i opisu kompozycyjnego podawany był również numer inwentarza, a na rysunku przedstawiającym odwrocie odrysowywano wszelkie znaki własnościowe.

Zebrane informacje i dokumentacja docierały przenieszone przez kurierów przez niemal całą niemiecką Europę do Londynu, trafiając do rąk Karola Estreichera, majora polskich sił zbrojnych, szefa Biura Rewindykacji Strat Kulturalnych utworzonego przy Ministerstwie Prac Kongresowych. Uzyskane informacje umieszczano w opracowanych do tego celu kartotekach, które później stawały się podstawą podsumowujących raportów i opracowań takich jak: „The Nazi Kultur in Poland”<sup>1</sup> i „Cultural Losses of Poland.”<sup>2</sup> Autorzy pierwszego, jak głosiła karta tytułowa, z tymczasowej konieczności pozostawali anonimowi. We wstępie do drugiej Estreicher złożył hołd tym wszystkim, którzy przyczynili się do jej powstania, pisząc; „...skoro mowa o autorach tej książki, to pragnę wymienić w pierwszym rzędzie tych bezimiennych uczonych i miłośników kultury polskiej, co działalność Niemców w Polsce nieraz z narażeniem życia śledzili i uzyskane wiadomości przesyłali do Londynu, potem wymienić trzeba kurierów i emisariuszy, co zwozili pytania i przywozili odpowiedzi, i to nie tylko z Polski, ale i z Niemiec samych”. Efektem tych działań już po zakończeniu wojny było odnalezienie przez niego wielu zabytków wywiezionych z terenów Polski, w tym rzeźb i struktury ołtarza Wita

abgelegt, die später die Grundlage für zusammenfassende Berichte und Studien wie z. B. „The Nazi Kultur in Poland“<sup>1</sup> oder „Cultural Losses of Poland“<sup>2</sup> bildeten.

Die Autoren des ersten Bandes blieben, wie auf dem Titelblatt vermerkt, notgedrungen vorübergehend anonym. In der Einleitung des zweiten Buches würdigt Estreicher all jene, die zu seiner Entstehung beigetragen haben, indem er schreibt: „[...] da wir von den Autoren dieses Buches sprechen, möchte ich vor allem jene namenlosen Gelehrten und Liebhaber der polnischen Kultur erwähnen, die teilweise unter Einsatz ihres Lebens die Aktivitäten der Deutschen in Polen verfolgten und die Nachrichten, die sie erhielten, nach London schickten. Dann sollten wir die Kuriere und Abgesandten erwähnen, die Fragen und Antworten brachten, und zwar nicht nur aus Polen, sondern auch aus Deutschland selbst.“ Als Ergebnis dieser Aktivitäten konnte er nach Kriegsende zahlreiche aus Polen verschleppte Kunstwerke wiederfinden, darunter den Veit-Stoss-Altar, der im Mai 1946 in einem von amerikanischen Soldaten sichergestellten Zug zurückgebracht wurde sowie weitere Kunstwerke aus Krakauer Museen, darunter Leonardo da Vincis Gemälde „Die Dame mit dem Hermelin“.

Im Februar 1945, ein Jahr bevor der Altar von Veit Stoss nach Krakau zurückkehrte, wurde das Amt für Wiedergutmachung und Entschädigung (zunächst als Abteilung für Wiedergutmachung und Entschädigung auf dem Gebiet der Kultur) mit Władysław Tomkiewicz als Direktor eingerichtet, das in der von Stanisław Lorentz geleiteten Generaldirektion für Museen und Denkmalschutz untergebracht war. Bereits im Mai 1945 wurde im Gebäude des Nationalmuseums in Warschau eine Ausstellung mit dem Titel „Warschau klagt an“ organisiert. Sie zeigte die Folgen von Plünderungen und Kriegsschäden sowie die ersten aus Schlesien zurückgegebenen Truhen.

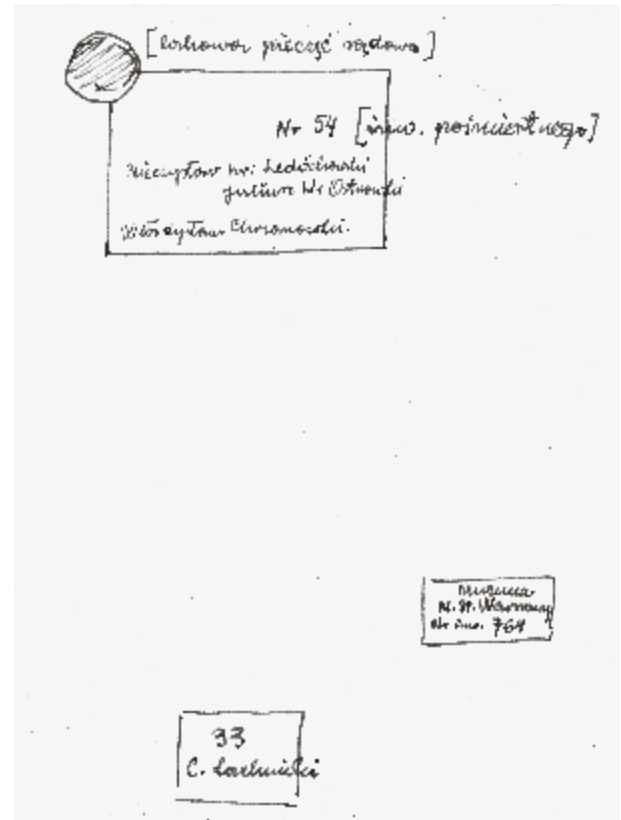
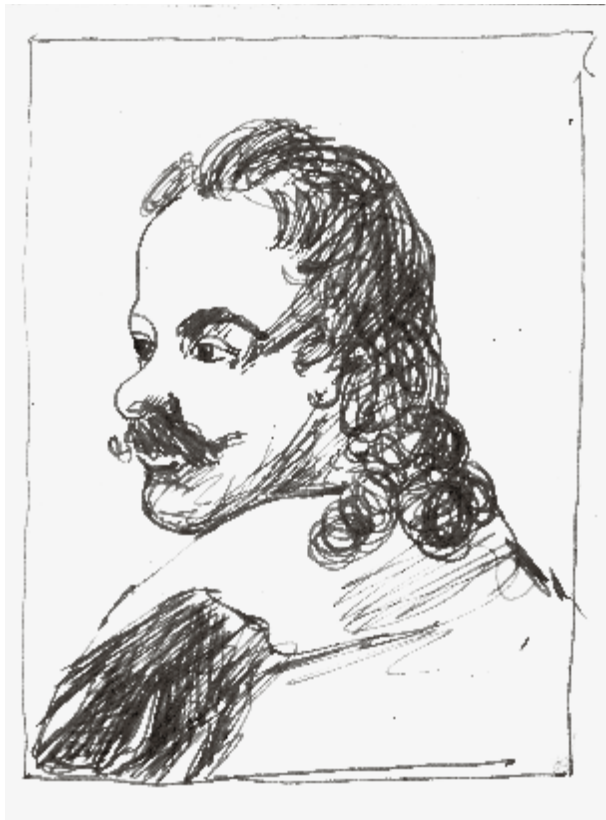
Die Aufgabe des Amtes bestand darin, im Krieg verloren gegangene Kunstwerke unter Angabe ihrer Provenienz zu dokumentieren und die gefundenen und identifizierten Objekte zurückzufordern. Um möglichst viele Daten zu erheben, wurden Fragebögen zu Verlusten und Schäden im Bereich der Kunst-, Kultur- und Naturdenkmäler verschickt. Unter den Antworten finden sich Informationen über die Verluste des Heimatmuseums in Koźle, die „durch die Sowjetische Militärkommandantur der Stadt Koźle“ verursacht wurden, oder über die Verluste des Alten Rathauses und des Uphagen-Hauses in Gdańsk. Im Rahmen der engen Zusammenarbeit des Amtes mit den Museen wurden u. a. Materialien zu den Verlusten des Nationalmuseums in Warschau, des Schlesischen Museums

Stwosza, które powróciły w maju 1946 r., w pociągu zabezpieczanym przez amerykańskich żołnierzy, oraz innych dzieł sztuki z krakowskich muzeów, w tym obrazu Leonarda „Dama z łasiczką“.

W lutym 1945 r., rok wcześniej nim ołtarz Wita Stwosza powrócił do Krakowa, jeszcze w trakcie działań wojennych zostało powołane Biuro Rewindykacji i Odszkodowań (początkowo jako Wydział Rewindykacji i Odszkodowań w Dziedzynie Kultury) z Władysławem Tomkiewiczem jako dyrektorem, usytuowane przy Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków, którą kierował Stanisław Lorentz. Już w maju 1945 r. w gmachu Muzeum Narodowego w Warszawie zorganizowano wystawę „Warszawa oskarża”. Pokazano na niej skutki grabieży i zniszczeń wojennych oraz pierwsze skrzynie rewindykowane z terenu Śląska.

Stanisław Lorentz mit seinen Mitarbeitern vor dem Fragment einer Arabeske, das im November 1939 zusammen mit anderen Artefakten aus dem von den deutschen Besatzern zerstörten Warschauer Königsschloss gerettet und in das Nationalmuseum in Warschau gebracht wurde. Von links: Stanisław Lorentz, Jozef Grein, Bohdan Marconi, Stanisław Pawłowski, Zygmunt Miechowski, Maria Friedłówna-Bogucka, Michał Walicki, Jan Morawiński. Stanisław Lorentz ze współpracownikami przy fragmencie arabski przewiezionej do Muzeum Narodowego w Warszawie wraz z innymi zabytkami uratowanymi podczas niszczenia przez niemieckie wojska okupacyjne Zamku Królewskiego w Warszawie w listopadzie 1939 r. Od lewej: Stanisław Lorentz, Jozef Grein, Bohdan Marconi, Stanisław Pawłowski, Zygmunt Miechowski, Maria Friedłówna-Bogucka, Michał Walicki, Jan Morawiński.





Beispiel für eine Karteikarte, auf der das Porträtmalerei eines Mannes von einem nicht identifizierten Maler verzeichnet wurde, mit einer Abschrift aller Besitzvermerke die auf dem Kunstwerk vorhanden sind: die Inventarnummer der Sammlung von Cyprian Lachnicki, dem Direktor des Museums der Schönen Künste in Warschau, die posthume Inventarnummer mit den Unterschriften der Testamentsvollstrecker des Grafen Mieczysław Ledóchowski, Juliusz W. Ostrowski und Władysław Chrzanowski sowie den Kennzeichnungen des Nationalmuseums in Warschau.

Przykład takiej karty rejestrującej portret mężczyzny niezidentyfikowanego malarza z wyraźnym odrysem wszystkich znaków własnościowych: numeru inwentaryzacyjnego w kolekcji Cypriana Lachnickiego, dyrektora Muzeum Sztuk Pięknych w Warszawie, nr inwentarza pośmiertnego z podpisami wykonawców testamentu Mieczysława hr. Ledóchowskiego, Juliusza W. Ostrowskiego, Władysława Chrzanowskiego oraz oznakowań Muzeum Narodowego w Warszawie.

in Kattowitz, des Kunstgewerbemuseums in Krakau, des Armeemuseums in Warschau, des Königlichen Schlosses in Warschau und der Gołuchowski-Sammlung erstellt. Dem Amt lagen auch Berichte über die Verluste von Museen in Lemberg und über verlorene Sammlungen in der Provinz Vilnius vor.

Es wurden Studien zu Verlusten in verschiedenen Sammlungsbereichen wie Militaria, Textilien, Möbel, Judaica, Goldschmiedekunst, Bildhauerei, Malerei, antike Kunst erarbeitet, die später einzeln oder

Zadaniem Biura było gromadzenie dokumentacji utraconych w czasie wojny dzieł sztuki z wykazaniem ich proveniencji oraz rewindykacja odnalezionych i zidentyfikowanych obiektów. Aby zebrać jak najwięcej danych, rozesłano kwestionariusze strat i zniszczeń w zakresie dzieł sztuki oraz zabytków kultury i przyrody. Wśród odpowiedzi można znaleźć informacje o stratach Heimatmuseum w Koźlu spowodowanych „przez Komendanturę Wojskową Sowiecką m[ia]sta Koźle”, czy straty Ratusza Staromiejskiego i Domu Uphagena w Gdańsku. W ramach działalności Biura, w ścisłej

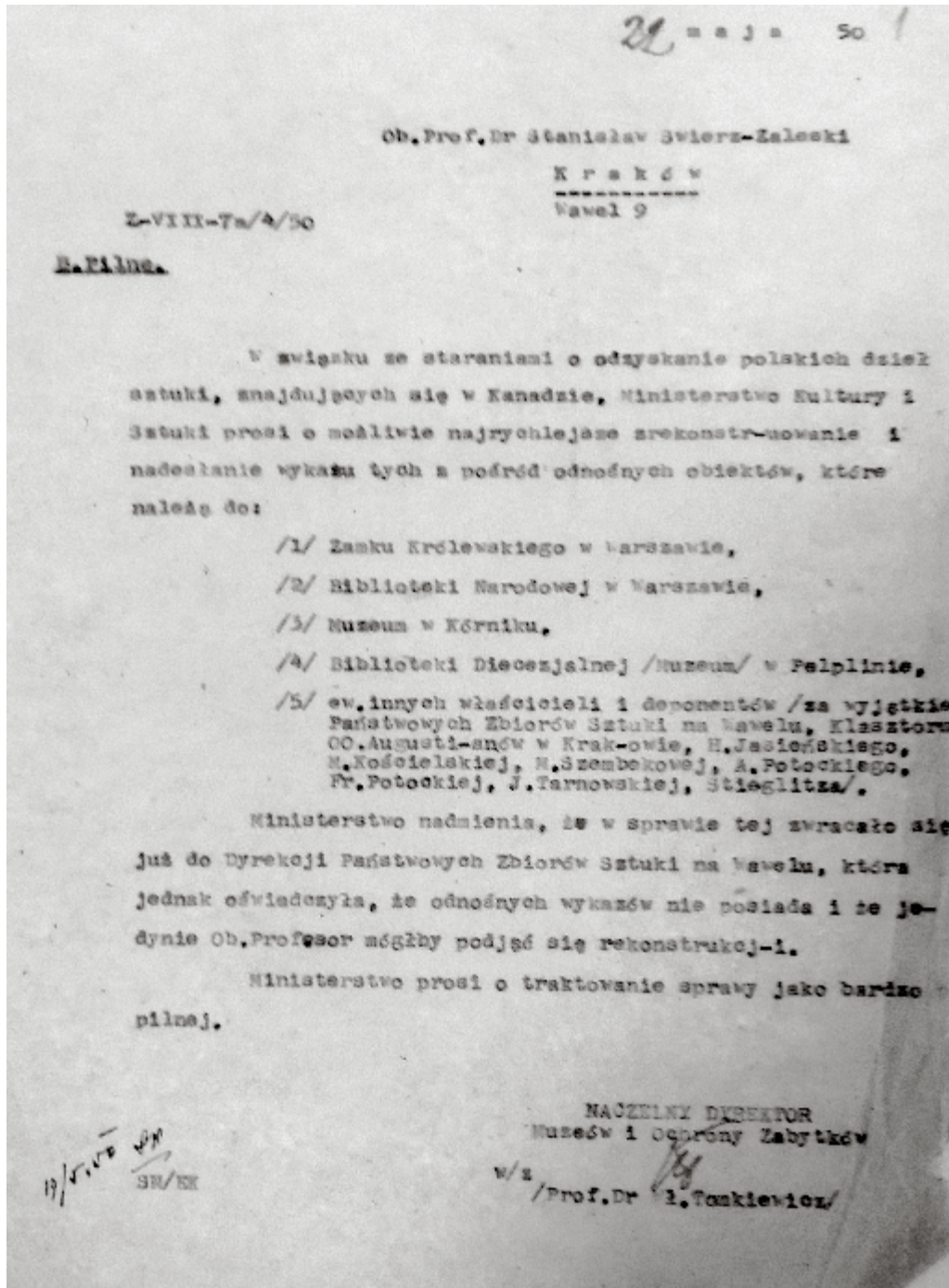
gesammelt in der Reihe „Werke und Materialien der Abteilung für Wiedergutmachung und Entschädigung“ (später „Werke und Materialien des Amtes für Wiedergutmachung und Entschädigung“) veröffentlicht wurden. Insgesamt gab es vierzehn Veröffentlichungen, von denen sich vier rechtlichen bzw. ethischen Fragen widmeten (Nr. 1–3, 6). Die anderen befassten sich mit der Zerstörung des Warschauer Königsschlusses (Nr. 4), den fehlenden griechischen Vasen in der Gołuchowski-Sammlung (Nr. 5), den kulturellen Verlusten Warschaus (Nr. 7 und 8), den Verlusten ausländischer (Nr. 9) und polnischer Malerei (Nr. 11), illuminierten Handschriften (Nr. 10), des Kunsthandwerks (Nr. 12 und 13) und der Skulptur (Nr. 14). Einige wurden auch in Englisch (Nr. 1–5, 9, 11) und in Französisch (Nr. 1, 4, 5) veröffentlicht. Der von Władysław Tomkiewicz herausgegebene Band 2 „Kulturelle Verluste Warschaus“ wurde hingegen nicht veröffentlicht, obwohl er eine Nummer in der Reihe erhielt (Nr. 8). Andere haben die Veröffentlichung nicht mehr erlebt, darunter die „Verluste des Schlesischen Museums in Kattowitz“ von Tadeusz Dobrowolski, dem Vorkriegsdirektor des Museums und Karol Estreichers Typoskript „Dokumente des deutschen Kulturraubes in Polen“. Erst 1985 veröffentlichte das Oberschlesische Museum in Bytom einen „Katalog der verlorenen Gemälde aus den Sammlungen des Schlesischen Museums in Katowice“ von Marek Meschnik. Während des Krieges war auf Anregung von Dr. Franz Pfützenreiter, dem Direktor des Deutschen Oberschlesischen Landesmuseums in Bytom, die gesamte Sammlung des von den Deutschen liquidierten Museums in Kattowitz auf Empfehlung von Dr. Günter Grundmann, des Breslauer Denkmalpflegers, nach Bytom gebracht und 1943 dort in mehreren Depots bzw. Lagerhäusern untergebracht worden.

Um die in Kanada deponierten polnischen Nationalerschätze nach Polen zurückzuholen wandte sich das Amt für Wiedergutmachung und Entschädigung an Stanisław Świerz-Zaleski, den langjährigen Verwalter der Staatlichen Kunstsammlungen auf dem Wawel. Dieser hatte die wertvollsten polnischen Artefakte während des Krieges ins Ausland verbringen lassen. Nach einer langen Reise durch Rumänien, Frankreich und das Vereinigte Königreich landeten sie für die Dauer des Krieges in Kanada. Die Rückgabe der Wandteppiche und anderer eingelagerter Gegenstände von unschätzbarem Wert war ein großes Ereignis, das dazu führte, dass sich im Januar und Februar 1961 Menschenmassen vor dem Nationalmuseum in Warschau versammelten. Trotz des kalten Winterwetters reichte die Warteschlange über den Museumshof hinaus entlang der Jeruzolimskie-Allee bis zur Kreuzung Nowy Świat.

współpracy z muzeami zostały przygotowane m. in. materiały dotyczące strat Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Śląskiego w Katowicach, Muzeum Przemysłu Artystycznego w Krakowie, Muzeum Wojska w Warszawie, Zamku Królewskiego w Warszawie, zbiorów Gołuchowskich. Biuro dysponowało też raportami o stratach muzeów lwowskich i o utraconych zabytkach z województwa wileńskiego.

Powstawały opracowania na temat strat w poszczególnych dziedzinach sztuki jak militaria, tkaniny, meble, judaika, złotnictwo, rzeźba, malarstwo, sztuka starożytna, które później były publikowane pojedynczo lub zbiorowo w ramach serii „Prace i Materiały Wydziału Rewindykacji i Odszkodowań” z czasem przemianowanej na „Prace i Materiały Biura Rewindykacji i Odszkodowań”. Przygotowano 14 publikacji, w tym 4 dotyczące zagadnień prawnych lub etycznych (nr 1–3, 6). Pozostałe omawiały unicestwienie Zamku Królewskiego w Warszawie (nr 4), brakujące wazy greckie w zbiorach gołuchowskich (nr 5), straty kulturalne Warszawy w dwóch tomach (nr 7 i 8), straty malarstwa obcego (nr 9) i polskiego (nr 11), rękopisów iluminowanych (nr 10), rzemiosła artystycznego w dwóch tomach (nr 12 i 13) oraz rzeźby (nr 14). Niektóre z nich wydano też w wersji anglojęzycznej (nr 1–5, 9, 11) i francuskojęzycznej (nr 1, 4, 5). Natomiast „Straty kulturalne Warszawy”, t. 2 (nr 8) pod redakcją Władysława Tomkiewicza, choć uzyskały numer w serii, to jednak nie zostały wydane. Były też inne, które nie doczekały się publikacji, wśród nich „Straty Muzeum Śląskiego w Katowicach” Tadeusza Dobrowolskiego, przedwojennego dyrektora tegoż muzeum, oraz maszynopis Karola Estreichera „Dokumenty niemieckiego rabunku kulturalnego w Polsce”. Dopiero w 1985 r. Muzeum Górnośląskie w Bytomiu opublikowało „Katalog zaginionych obrazów ze zbiorów Muzeum Śląskiego w Katowicach” autorstwa Marka Meschnika. W czasie wojny z inspiracji dr. Franza Pfützenreitera, dyrektora niemieckiego Oberschlesisches Landesmuseum w Bytomiu, na polecenie konserwatora wrocławskiego dr. Güntera Grundmanna przeniesiono do Bytomia całość zbiorów katowickiego muzeum, zlikwidowanego przez Niemców, a w 1943 r. ewakuowane je do kilku składnic.

Biuro Rewindykacji i Odszkodowań by odzyskać z Kanady skarby narodowe złożone tam w depozyt, zwróciło się w tej sprawie do Stanisława Świerz-Zaleskiego, wieloletniego kustosa Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu, który ewakuował najcenniejsze polskie zabytki za granicę. Po długiej wędrówce rzez Rumunię, Francję, Wielką Brytanię trafiły one na czas wojny do Kanady. Powrót arrasów i pozostałych zdeponowanych bezcennych obiektów był wielkim wydarzeniem, które w styczniu i lutym 1961 r. zgromadziło tłumy przed Muzeum Narodowym w Warszawie.



Brief an Stanisław Świerz-Zaleski über die nach Kanada evakuierten nationalen Schätze, darunter auch die Wawel-Gobelins.  
Pismo do Stanisława Świerz-Zaleskiego w sprawie ewakuowanych do Kanady skarbów narodowych, w tym arrasów wawelskich.



In der Zeit der Rückgabe von Kunstwerken durch die UdSSR an Polen in den Jahren 1951 (50 Gemälde) und 1956 (mehr als 12.000 Werke aus verschiedenen Bereichen der Kunst) erschienen mehrere Artikel über die Verluste der Danziger und Posener Kupferstichsammlungen. Auch die Frage der verstreuten Gołuchów-Sammlung wurde angesprochen. 1966 ging die sensationelle Nachricht durch die Presse, dass Rubens' Skizze „Der Sturz unter dem Kreuz“ wiedergefunden worden sein solle, als dem Nationalmuseum in Warschau eine unbekannt Version des Werks durch Zenon Kliszko, einen Parteifunktionär, übergeben wurde. Das Gemälde wurde 1974 ausgestellt, doch nach einer sorgfältigen Untersuchung der Tafel, insbesondere der Risse und der Farbschicht, schloss Professor Jan Białostocki aus, dass es sich bei der ausgestellten Skizze um dieselbe handelt, die im Krieg verloren ging. Er bemerkte einen länglichen Riss auf der Vorkriegsfotografie, der auf dem übergebenen Gemälde nicht vorhanden war.

Dies war nicht der erste und nicht der letzte Fall, in dem ein altes Foto verwendet wurde, um die Herkunft eines Gemäldes nachzuweisen. Die Identität eines anderen Werks sowie seine Herkunft wurden von Anna Lewandowska, Restauratorin am Nationalmuseum in Warschau, nachgewiesen, als nach einer erfolglosen Restaurierung ein wiedergefundenes Gemälde von Wojciech Kossak („Vor der Jagd in Rytwiany“) zunächst in mehreren Elementen von dem verlorengegangenen Gemälde abwich. Der identische Pinselstrich, der auf der alten Fotografie und dem untersuchten Objekt deutlich zu sehen ist, bestätigte jedoch eindeutig die Herkunft. Anna Lewandowska entwickelte auch eine Methode, anhand derer es möglich war, mithilfe einer 1:1 vergrößerten und zerschnittenen Vorkriegsfotografie die Identität und Provenienz von Werken zu bestätigen. Wenn solche Stücke perfekt mit dem Gemälde übereinstimmen, sollten ihre Identität und Herkunft als erwiesen gelten, wie im Fall eines in den USA gefundenen Porträts aus dem 18. Jahrhundert.

Die letztgenannten Beispiele gehen auf die Zeit zurück, als in den 1990er Jahren im Zuge der politischen und wirtschaftlichen Veränderungen in Mittel- und Osteuropa und der Befreiung von der kommunistischen Unterdrückung in Polen ein Regierungsbevollmächtigter für das Polnische Kulturerbe im Ausland ernannt wurde, der direkt dem Ministerpräsidenten unterstellt wurde und in der Lage war, die erforderlichen Unterlagen eigenständig auszuhandeln und zu beschaffen. Der erste, der dieses Amt innehatte, war der Rechtswissenschaftler Professor Wojciech Kowalski. Seine Geschäftsstelle war im Ministerium für Kultur und Kunst angesiedelt. Er begann seine Tätigkeit mit dem Versand

Mimo mroźnej zimowej pogody kolejka ciągnęła się poza ogrodzenie muzealnego dziedzińca wzdłuż Alei Jerozolimskich aż do skrzyżowania z Nowym Światem.

W okresie zwrotów dzieł sztuki przez ZSRR w 1951 (50 obrazów) i 1956 r. (ponad 12 000 prac z różnych dziedzin sztuki) pisano artykuły o brakach w gdańskich i poznańskich kolekcjach rycin. Podnoszono też sprawę rozproszonych tymczasowo zbiorów gołuchowskich. W 1966 r. obiegła prasę sensacyjna wiadomość, że szkic Rubensa „Upadek pod Krzyżem” został odzyskany, gdy nieznaną jego wersję przekazał Zenon Kliszko, funkcjonariusz partyjno-państwowy, do konserwacji w Muzeum Narodowym w Warszawie. Obraz został wystawiony w 1974 r. Jednak po dokładnych oględzinach deski, szczególnie jej pęknięć, a także warstwy malarskiej prof. Jan Białostocki wykluczył możliwość, by prezentowany szkic był tożsamy z tym utraconym w czasie wojny. Zauważono na przedwojennej fotografii podłużne pęknięcie, nie występujące na przywiezionym obrazie.

Nie był to pierwszy czy ostatni przypadek użycia starej fotografii do potwierdzenia proveniencji obrazu. Tożsamość innego dzieła, a także jego proveniencję udowodniła Anna Lewandowska, konserwator Muzeum Narodowego w Warszawie, gdy po nieudanej konserwacji, odnaleziony obraz Wojciecha Kossaka „Przed polowaniem w Rytwianach” w kilku elementach różnił się od zaginionego. Identyczny dukt pędzla wyraźnie widoczny na starej fotografii i badanym obiekcie jednoznacznie potwierdził jego proveniencję. Anna Lewandowska opracowała też metodę potwierdzania tożsamości i proveniencji dzieł za pomocą przedwojennej fotografii powiększonej 1:1 i pociętej na części. Jeśli takie kawałki idealnie pasują do obrazu, jego tożsamość i proveniencja należy uznać za udowodnione tak, jak w przypadku tego osiemnastowiecznego portretu odnalezionego w USA.

Te ostatnie przykłady pochodzą z czasów, gdy w latach 90. XX w. na fali przemian polityczno-gospodarczych w Europie Środkowo-Wschodniej, uwolnienia spod komunistycznego ucisku, w Polsce został powołany Pełnomocnik Rządu ds. Polskiego Dziedzictwa Kulturalnego za Granicą, podlegający bezpośrednio premierowi, mogący samodzielnie negocjować i gromadzić potrzebna dokumentację. Pierwszym na tym stanowisku był prawnik prof. Wojciech Kowalski. Jego Biuro funkcjonowało przy Ministerstwie Kultury i Sztuki. Swoją działalność rozpoczął m.in. od rozesłania do muzeów kwestionariuszy, na które do końca 1992 r. otrzymał 252 odpowiedzi, w tym 140 szczegółowych opracowań strat wojennych, sukcesywnie wprowadzonych do powstałej w 1993 r. elektronicznej bazy danych strat wojennych, która rozbudowywana wielokrotnie i uzupeł-

von Fragebögen an Museen, auf die er bis Ende 1992 252 Antworten erhielt, darunter 140 detaillierte Studien über Kriegsverluste, die sukzessive in eine 1993 angelegte und seitdem vielfach erweiterte elektronische Datenbank über Kriegsverluste eingepflegt wurden. Diese Datenbank wird heute von der Abteilung für die Restitution von Kulturgütern betreut. Prof. Kowalski war maßgeblich an der Organisation der Ausstellung „Europejskie Dziedzictwo Rozproszone“ („Europäischer Zerstreuter Nachlass“) in Danzig 1992 und an der Herausgabe eines Katalogs über die Verluste der Danziger Museen und Kirchen beteiligt. Zu diesem Zweck knüpfte der Bevollmächtigte Kontakte zu Museumsfachleuten in Gdańsk und wurde vom Regionalen Zentrum für das Studium und den Schutz der kulturellen Umwelt in Gdańsk unterstützt. Wie Roman Marcinek in seinem Artikel „Zwanzig Jahre Tätigkeit der Regionalzentren“ schreibt: „Zwischen 1993 und 1999 koordinierten die regionalen Zentren Feldabfragen zur Erfassung der Verluste des polnischen Kulturerbes während des Zweiten Weltkriegs, deren Endredaktion und Verwahrung des gesammelten Materials das Kulturministerium übernahm“.<sup>3</sup>

Nach vier Jahren wurde Prof. Kowalski von Prof. Tadeusz Polak, einem Kunsthistoriker und Kunstrestaurator, abgelöst, der eine Publikationsreihe mit dem Titel „Polnisches Kulturerbe“ und die Zeitschrift „Cenne, Bezcenne – Utracone“ („Kostbar, unbezahlbar/verloren“)<sup>4</sup> ins Leben rief, in der neben verlorenen und verstreuten Werken auch wiedergefundene Werke vorgestellt und deren Provenienz erörtert werden. Eines dieser sichergestellten Werke war das Gemälde „Apollo und die beiden Musen“ von Pompeo Batoni, über das Monika Kuhnke in der oben genannten Zeitschrift (1997) und Jahre später in ihrem Buch „Raubkunst. Die Entführung der Madonna“ (2015) berichtete. In diesem Fall half eine Infrarotlampe beim Nachweis der Herkunft des Gemäldes, denn dank derer wurden die Besitzvermerke der Wilanowska-Galerie sichtbar, die sich auf der Rückseite unter einer Farbschicht befanden. Neben einem Bericht über die Verluste polnischer Bibliotheken in den Jahren 1939–1945 wurde von Andrzej Mężyński anhand von Dokumenten unter dem Titel „Kommando Paulsen“ eine kleine Broschüre über die Tätigkeit dieser Einsatzgruppe herausgegeben.<sup>5</sup> Etwas umfangreicher ist die Publikation von Marian Kwapiński „Sammlung pommerscher Baldachine in den ehemaligen Danziger Sammlungen“.<sup>6</sup>

Der nächste und letzte Bevollmächtigte war Stanisław Żurowski, Ethnologe und Solidarność-Aktivist. Unter ihm erhielt die von seinem Vorgänger initiierte Verlagsreihe eine neue grafische Gestaltung, die zum Markenzeichen der Kriegsverlustkataloge wurde. Unter den 14 Katalogbänden, die hauptsächlich

niana ist prowadzona obecnie przez Departament Restytucji Dóbr Kultury. Prof. Kowalski przyczynił się do zorganizowania w Gdańsku w 1992 r. wystawy „Europejskie Dziedzictwo Rozproszone” i wydania katalogu prezentującego straty gdańskich muzeów i kościołów.

W tym celu Pełnomocnik nawiązał kontakty z gdańskimi muzealnikami. Korzystał też z pomocy Regionalnego Ośrodka Studiów i Ochrony Środowiska Kulturowego w Gdańsku. Jak pisał Roman Marcinek w artykule „Dwadzieścia lat działalności regionalnych ośrodków”: „W latach 1993–1999 ośrodki regionalne koordynowały terenowe kwerendy w sprawie rejestracji strat polskiego dziedzictwa kulturowego w czasie II wojny światowej, których finalnym redaktorem i depozytariuszem zgromadzonego materiału było Ministerstwo Kultury”.<sup>3</sup>

Po czterech latach prof. Kowalskiego zastąpił prof. Tadeusz Polak, historyk sztuki, konserwator zabytków, który zainicjował serię wydawniczą „Polskie Dziedzictwo Kulturalne” oraz powołał czasopismo „Cenne, Bezcenne/Utracone”, na łamach którego oprócz dzieł utraconych i rozproszonych przedstawiano też dzieła odzyskane i omawiano, w jaki sposób udowodniano ich proveniencję. Jednym z tych wówczas odzyskanych dzieł był obraz „Apollo i dwie muzy” Pompeo Batoniego, o którym pisała Monika Kuhnke we wspomnianym czasopiśmie (1997) i po latach w książce „Sztuka zagrabiona. Urowadzenie Madonny”<sup>4</sup>. W tym przypadku do udowodnienia provenienencji przydatna była lampa na podczerwień, dzięki której na odwrócie, pod warstwą farby ujawniły się znaki własnościowe wilanowskiej galerii. Oprócz raportu o stratach polskich bibliotek w latach 1939–1945, została wydana niewielka książeczka Andrzeja Mężyńskiego „Kommando Paulsen” o działalności tej grupy operacyjnej w świetle dokumentów<sup>5</sup> i nieco większa Mariana Kwapińskiego „Kolekcja kanop pomorskich w dawnych zbiorach gdańskich”.<sup>6</sup>

Kolejnym i ostatnim Pełnomocnikiem był Stanisław Żurowski, etnograf i działacz Solidarności. Za jego czasów seria wydawnicza zainicjowana przez poprzednika zyskała nową szatę graficzną, która stała się wizytówką katalogów strat wojennych. Wśród 14 tomów katalogów opracowanych głównie przez muzealników znajdują się też cztery woluminy strat rycin i rysunków z kolekcji Jacoba Kabruna.

Nie wszystkie muzea czekały na urzędową zachętę. Niektóre same podejmowały badania dawnych zbiorów. Z inicjatywy muzealnej wydano m.in. „Muzea sztuki w dawnym Wrocławiu”<sup>7</sup> pod redakcją Piotra Łukaszczyka (1988) i „100 lat muzeum w Szczecinie. Publikacja w stulecie otwarcia Gmachu Głównego Muzeum Narodowego w Szczecinie” pod redakcją Szymona Piotra Kubiaka i Dariusza Kacprzaka (2013)<sup>8</sup>, które

von Museumsfachleuten zusammengestellt wurden, befinden sich auch vier Bände mit Verlusten von Stichen und Zeichnungen aus der Sammlung von Jacob Kabrun.

Nicht alle Museen warteten auf offizielle Förderung, sondern recherchierten selbst nach den alten Sammlungen. Auf Initiative der Museen gab beispielsweise Piotr Łukaszewicz 1998 die Publikation „Kunstmuseen im alten Breslau“ heraus.<sup>7</sup> Szymon Piotr Kubiak und Dariusz Kacprzak veröffentlichten 2013 das Werk „100 Jahre Museum in Szczecin. Publikation zum hundertsten Jahrestag der Eröffnung des Hauptgebäudes des Nationalmuseums in Szczecin“<sup>8</sup>, das sich mit vergangenen Sammlungen und Beständen, ihren Räumlichkeiten, ihrer Funktionsweise und ihren sozialen Auswirkungen befasst und an Sammler und Museumsfachleute der Vorkriegszeit erinnert.

Den eigentlichen Impuls für die Entwicklung der Provenienzforschung gab jedoch erst die Einrichtung der „Abteilung für das kulturelle Erbe im Ausland und die Kriegsverluste“ und vor allem die Bereitstellung von erheblichen finanziellen Mitteln für das Programm „Forschung zu polnischen Kriegsverlusten“ des Ministers für Kultur und Nationales Erbe, aus denen die Museen für die Durchführung von Projekten in diesem Bereich schöpfen konnten. Die ersten Ergebnisse des Förderprogramms wurden 2017 veröffentlicht. Es gab noch nicht viele: Hauptsächlich hatten sich diejenigen Einrichtungen beworben, die bereits auf dem Gebiet geforscht und publiziert hatten. Als Ergebnis erschienen von Helena Kowalska „Kriegsverluste des Stadtmuseums in Danzig, Neue Reihe, Band 1 Gemälde“<sup>9</sup> und von Robert Heś „Verlorene Schätze aus ehemaligem Breslauer Museen“<sup>10</sup>.

Auf Grundlage der in den darauffolgenden Jahren zur Verfügung stehenden Mittel führten die Museen Nachforschungen durch, digitalisierten Dokumentationen und ikonografisches Material, darunter auch Glasplatten, organisierten Konferenzen und gaben Publikationen heraus. Dazu gehören z. B. zwei Bände „Kriegsverluste des Danziger Museums“, herausgegeben von Katarzyna Darecka und Anna Frąckowiak bzw. Izabela Jastrzemska-Olkowska über das Danziger Rathaus und den Artushof sowie ein Band über die Verluste des Hauses Uphagen, der von Wojciech Szymański hervorragend zusammengestellt wurde und die mehr als zwanzigjährige Forschungsarbeit des Autors krönt.<sup>11</sup> Es wurden auch Konferenzen durchgeführt, aus denen interessante und wichtige Veröffentlichungen hervorgingen, wie „Kriegsverluste des Bezirksmuseums in Toruń im Lichte der ikonografischen und archivarisches Dokumentation“, „Verlorene numismatische Sammlungen“,

omawiały dawne kolekcje i zbiory, ich siedziby, funkcjonowanie i oddziaływanie społeczne, przywoływały pamięć przedwojennych kolekcjonerów i muzealników.

Jednak prawdziwy impuls do rozwoju badań proveniencyjnych dało dopiero powołanie Departamentu Dziedzictwa Kulturowego za Granicą i Strat Wojennych, a przede wszystkim przeznaczenie realnie znaczących środków na Program Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Badanie polskich strat wojennych”, z którego mogły czerpać muzea na prowadzenie projektów w tym zakresie. Pierwsze wyniki naboru poznaliśmy w 2017 r. Nie było ich wiele, zgłosiły się przede wszystkim te placówki, które wcześniej miały już zaawansowane prace, głównie nad publikacjami. W ich wyniku wydano Heleny Kowalskiej „Straty wojenne Muzeum Miejskiego (Stadtmuseum) w Gdańsku, t.1. Malarstwo”<sup>9</sup> oraz Roberta Hesia „Utracone skarby z dawnych wrocławskich muzeów”.<sup>10</sup>

W oparciu o realne fundusze w kolejnych latach muzea przeprowadzały kwerendy, digitalizację dokumentacji i materiałów ikonograficznych, w tym klisz szklanych, organizowały konferencje i wydawały publikacje takie, jak straty wojenne Muzeum Gdańska z dwoma tomami przygotowanymi przez Katarzynę Darecką, Annę Frąckowiak i Izabela Jastrzemska-Olkowska dotyczącymi Ratusza Głównego Miasta w Gdańsku oraz Dworu Artusa i znakomicie opracowanymi przez Wojciecha Szymańskiego stratami Domu Uphagena, wieńczącymi ponad dwudziestoletnie badania autora.<sup>11</sup> Organizowano też konferencje, których pokłosiem są interesujące i znaczące publikacje, jak „Straty wojenne Muzeum Okręgowego w Toruniu w świetle dokumentacji ikonograficznej i archiwalnej”, „Utracone kolekcje numizmatyczne”, „Nowy początek. (Od)budowa kolekcji muzealnych po II wojnie światowej”, „Kolekcja, kształtowanie, historia, dziedzictwo utracone”<sup>12</sup>. Podejmowano w nich tematykę rozproszonych i zaginionych kolekcji oraz ich rekonstrukcji.

Z roku na rok wzrasta liczba wniosków zgłaszanych się do programu. Z publikowanych w Internecie wyników rekrutacji można dostrzec, że niektóre tematy podejmowane są na nowo, w celu uzupełnienia ich i rozwinięcia, np. kolekcja Jacoba Kabruna. Uzyskiwano też fundusze na budowę stron internetowych strat wojennych muzeów. Akcentując znaczenie i niebagatelną rolę realnego finansowania prac ze strony Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, nie sposób odmówić samym muzeom woli i poczucia potrzeby prowadzenia badań dotyczących proveniencji utraconych dzieł sztuki lub rekonstrukcji dawnych kolekcji. Najlepszym przykładem jest monumentalna rekonstrukcja zbiorów malarstwa w Muzeum Lubomirskich, działają-

„Ein neuer Anfang. (Wieder-) Aufbau von Museums-sammlungen nach dem Zweiten Weltkrieg“, „Sammlung, Gestaltung, Geschichte ein verlorenes Erbe.“<sup>12</sup> Sie beschäftigen sich mit dem Thema verstreuter und verlorener Sammlungen und deren Rekonstruktion.

Die Zahl der für das Förderprogramm eingereichten Bewerbungen steigt von Jahr zu Jahr. Aus den online veröffentlichten Förderzusagen geht hervor, dass einige Themen erneut aufgegriffen werden, um weiter daran zu forschen, wie z. B. die Sammlung Jacob Kabrun. Außerdem wurden Mittel für den Aufbau von Webseiten über Kriegsverluste von Museen bereitgestellt. Auch wenn die Bedeutung der Finanzierung von Forschungsarbeiten durch das Ministerium für Kultur und Nationales Erbe nicht hoch genug eingeschätzt werden kann, muss betont werden, dass die Museen selbst das Gefühl der Notwendigkeit haben, wie wichtig es ist, Nachforschungen über die Herkunft verlorener Kunstwerke oder die Rekonstruktion früherer Sammlungen anzustellen. Das beste Beispiel ist die monumentale Rekonstruktion der Gemäldesammlung des Lubomirski-Museums, das früher zum Ossolineum in Lemberg gehörte, durch Agnieszka Długajczyk und Leszek Machnik.<sup>13</sup> Den Autoren ist es gelungen, einen Teil der Sammlung des Lubomirski-Museums in anderen Museen auffindig zu machen und zu identifizieren. Die zweite wichtige Veröffentlichung des Ossolineums ist das Buch „Die Sammlungen berichten. Ossolineum-Vorlesungen aus den Jahren 2019–2020“<sup>14</sup>, in der die Ergebnisse regelmäßiger Fachtreffen vorgestellt werden, die sich unter anderem mit dem Problem der Kriegsverluste im Bereich der Numismatik befassten.

Das beste Beispiel dafür, dass die rechtliche Situation vieler Institutionen eine gründliche Erforschung der Provenienz der Sammlungen zwingend notwendig macht, ist der langjährige Rechtsstreit zwischen dem Museum im Palast von Jan III. Sobieski in Wilanów und den Erben der ehemaligen Besitzer des Palastes. Manchmal trugen Standardverfahren wie die Ausstellung eines Ausfuhrantrags zur Entwicklung der Provenienzforschung von Museumsobjekten bei, so zum Beispiel geschehen in Bezug auf das Kriegsschicksal eines Majolikatelers aus der Sammlung Gołuchow aus dem 15. Jahrhundert. Die Erforschung der Provenienz von archäologischen Objekten ist sogar zu einer Bedingung für den Austausch von Exponaten zwischen Institutionen geworden. Dies war im Oktober 2009 der Fall, als das Nationalmuseum in Stettin mit dem Kunsthistorischen Museum in Stralsund archäologische Objekte austauschte, die bei Kriegsende aus Stettin in Sicherheit gebracht worden waren. Nach dem Krieg kamen einige nach Stralsund und andere in das Nationalmuseum in Szczecin.

cym niegdyś przy Ossolineum we Lwowie, autorstwa Agnieszki Długajczyk i Leszka Machnika.<sup>13</sup> Autorom udało się odnaleźć i zidentyfikować część zbiorów Muzeum Lubomirskich w innych muzeach. Jako drugą ważną publikację Ossolineum należy wymienić książkę „Mówią zbiory. Wykłady Ossolineum z lat 2019–2020“<sup>14</sup>, prezentującą efekty cyklicznych spotkań, a poruszającą m.in. problem strat wojennych w numizmatyce.

Nie można pominąć znaczenia faktu, że dogłębne badanie proveniencji zbiorów wymuszała sytuacja prawna wielu placówek, czego przykładem najlepszym jest wieloletni spór sądowy władz Muzeum Pałacu Jana III Sobieskiego w Wilanowie ze spadkobiercami byłych właścicieli pałacu. Niekiedy standardowe procedury przy wydawaniu wniosku wywozowego, przyczyniały się do rozwoju badań proveniencji obiektów muzealnych, np. dotyczących wojennych losów majolikowego talerza z XV w. ze zbiorów gołuchowskich. Badanie proveniencji obiektów archeologicznych stało się nawet podstawą wymiany eksponatów między placówkami. Do takiej sytuacji doszło w październiku 2009 r., gdy Muzeum Narodowe w Szczecinie wymieniło się z Kunsthistorisches Museum w Stralsundzie na zasadzie terytorializmu obiektami archeologicznymi wywiezionymi dla zabezpieczenia pod koniec wojny ze Szczecina. Po wojnie część trafiła do Stralsundu, a część do Muzeum Narodowego w Szczecinie. Pochodziły one z dawnych wykopalisk prowadzonych na obecnie polskim Pomorzu Zachodnim oraz w Meklemburgii-Pomorzu Przednim. Po kilkuletnich staraniach ponad 4000 obiektów z wykopalisk na terenie Meklemburgii i Pomorza Przedniego zostało przekazanych do Stralsundu, a około stu osiemdziesięciu zabytków wykopanych na terenach w obecnych granicach Polski trafiło do Szczecina, w tym bursztynowy niedźwiadek pochodzący z okolic Słupska, który stał się wizytówką działu archeologicznego w szczecińskim muzeum<sup>15</sup>.

1 The Nazi Kultur in Poland by several authors of necessity anonymous, London 1941.

2 Karol Estreicher, Cultural losses of Poland: index of Polish cultural losses during the German occupation, 1939–1944, London 1944.

3 Roman Marcinek, Dwadzieścia lat działalności regionalnych ośrodków, *Ochrona Zabytków*, 65, Nr. 1–2 (2012) s. 85.

4 Włodzimierz Kalicki, Monika Kuhnke, *Sztuka zagrabiona. Tom 1. Urowadzenie Madonny*, Warszawa 2015.

5 Andrzej Mężyński, Kommando Paulsen: październik-grudzień 1939 r. (Polskie dziedzictwo kulturalne, Seria A, Straty kultury polskiej), Warszawa 1994.

6 Marian Kwapiński (red.), *Kolekcja kanop pomorskich w dawnych zbiorach gdańskich*, (Polskie dziedzictwo kulturalne, Seria A, Straty kultury polskiej), Warszawa 1995.

7 Piotr Łukasiewicz (red.), *Muzea sztuki w dawnym Wrocławiu*, Wrocław 1998.

8 Szymon Piotr Kubiak i Dariusz Kacprzak (red.), *100 lat muzeum w Szczecinie. Publikacja w stulecie otwarcia Gmachu Głównego Muzeum Narodowego w Szczecinie*, Szczecin 2013.

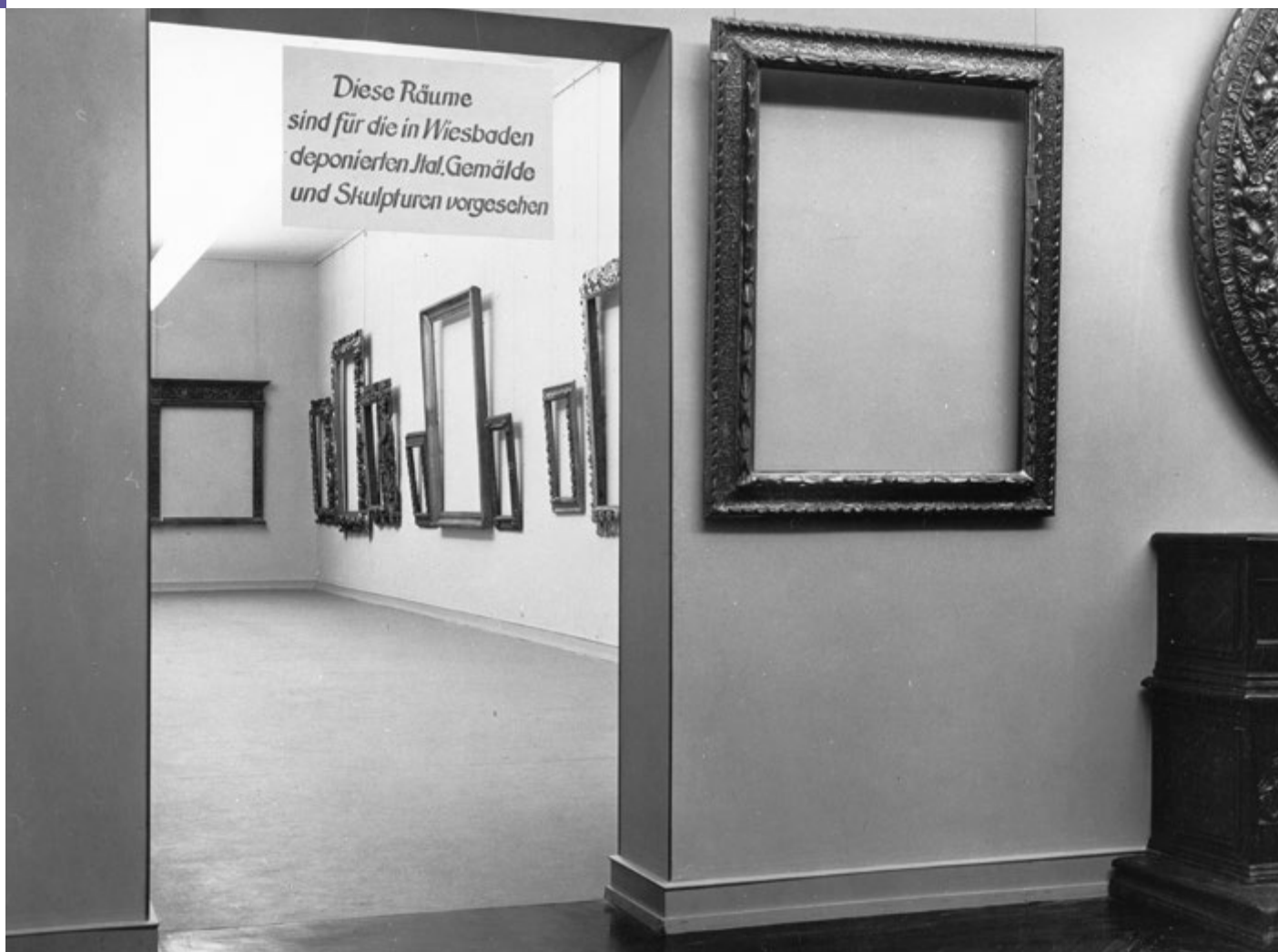
9 Helena Kowalska, *Straty wojenne Muzeum Miejskiego (Stadtmuseum) w Gdańsku. Seria nowa. Tom. 1 Malarstwo*, Gdańsk 2017.

Sie stammen aus früheren Ausgrabungen im heutigen polnischen Westpommern und Mecklenburg-Vorpommern. Nach mehrjährigen Bemühungen wurden mehr als 4.000 Artefakte aus Ausgrabungen in Mecklenburg-Vorpommern nach Stralsund überführt, und rund 180 Artefakte aus dem heutigen Polen fanden ihren Weg nach Szczecin, darunter ein Bernsteinbär aus der Nähe von Słupsk, der zu einem Wahrzeichen der archäologischen Abteilung des Szczeciner Museums geworden ist<sup>15</sup>.

- 1 The Nazi Kultur in Poland by several authors of necessity anonymous, London 1941.
- 2 Karol Estreicher, Cultural losses of Poland: index of Polish cultural losses during the German occupation, 1939–1944, London 1944.
- 3 Roman Marcinek, Dwadzieścia lat działalności regionalnych ośrodków, *Ochrona Zabytków*, 65, Nr. 1–2 (2012) S. 85.
- 4 Włodzimierz Kalicki, Monika Kuhnke, *Sztuka zagrabiona. Tom 1. Urowadzenie Madonny*, Warszawa 2015.
- 5 Andrzej Mężyński: Kommando Paulsen: październik-grudzień 1939 r. (Polskie dziedzictwo kulturalne, Seria A, Straty kultury polskiej), Warszawa 1994.
- 6 Marian Kwapiński (Hg.), *Kolekcja kanop pomorskich w dawnych zbiorach gdańskich*, (Polskie dziedzictwo kulturalne, Seria A, Straty kultury polskiej), Warszawa 1995.
- 7 Piotr Łukasiewicz (Hg.), *Muzea sztuki w dawnym Wrocławiu*, Wrocław 1998.
- 8 Szymon Piotr Kubiak i Dariusz Kacprzak (Hg.), *100 lat muzeum w Szczecinie. Publikacja w stulecie otwarcia Gmachu Głównego Muzeum Narodowego w Szczecinie*, Szczecin 2013.
- 9 Helena Kowalska, *Straty wojenne Muzeum Miejskiego (Stadtmuseum) w Gdańsku. Seria nowa. Tom. 1 Malarstwo*, Gdańsk 2017.
- 10 Robert Heś, *Utracone skarby dawnych wrocławskich muzeów*, Wydawnictwo Muzeum Narodowego, Wrocław 2017.
- 11 Katarzyna Darecka, Anna Frąckowska, *Ratusz Głównego Miasta w Gdańsku. Straty wojenne*, Gdańsk 2020; Katarzyna Darecka, Izabela Jastrzebska-Olkowska, *Dwór Artusa w Gdańsku. Straty wojenne*, Gdańsk 2020; Wojciech Szymański, *Dom Uphagena w Gdańsku. Straty wojenne*, Gdańsk 2020.
- 12 Iwona Markowska, Piotr Birecki (Hg.), *Straty wojenne Muzeum Okręgowego w Toruniu w świetle dokumentacji ikonograficznej i archiwalnej*, Toruń 2019; Jerzy Piniński, Krzysztof Jarzęcki (Hg.), *Utracone kolekcje numizmatyczne*, Warszawa 2019; Janusz Trupinda, Aleksandra Siuciak (Hg.), *Nowy początek. (Od)budowa kolekcji muzealnych po II wojnie światowej*, Malbork 2019; Magdalena Mielnik (Hg.), *Kolekcja, kształtowanie, historia, dziedzictwo utracone*, Gdańsk 2020.
- 13 Beata Długajczyk, Leszek Machnik (Hg.), *Muzeum Lubomirskich 1823–1940. Zbiór malarstwa*, Wrocław 2019.
- 14 Teresa Sokół (Hg.), *Mówią zbiory. Wykłady Ossolineum z lat 2019–2020*, Wrocław 2020.
- 15 In dem Ausstellungskatalog wurden 186 Bestände (Einzelobjekte oder Gruppen von Objekten) aufgelistet. Vgl. dazu: Krzysztof Kowalski, Dorota Kozłowska-Skoczka (Hg.), *Zaginione – ocalone, Szczecińska kolekcja starożytności pomorskich/Lost-Saved. The Pomeranian Antiquities Collection of Szczecin*, Szczecin 2012, S. 6.

## NS-Raubgut und Kriegsverluste. Forschung, Transparenz und Erinnerungskultur in der Provenienzforschung in Deutschland Mienie zagrabione przez narodowych socjalistów i straty wojenne. Badania, transparentność i kultura pamięci w badaniach nad pochodzeniem dóbr kultury w Niemczech

Maria Obenaus



Räume der Gemäldegalerie Berlin-Dahlem, 1953–1955. Pomieszczenia galerii obrazów w Berlinie Dahlem, 1953–1955.

Der Zweite Weltkrieg hat in öffentlichen und privaten Sammlungen in ganz Europa tiefe Spuren hinterlassen. Der Verlust von Kulturgütern durch den nationalsozialistischen Raub oder infolge von Kriegshandlungen ist als solcher bis in die Gegenwart spürbar. Noch bevor der Zweite Weltkrieg ein Ende fand, wurden Dokumentationen von bedrohten Sammlungen in Form von Fotografien und Karteikarten angelegt und erste Verlustlisten veröffentlicht. In London wurde beispielsweise der polnischen Exilregierung bereits

Druga wojna światowa pozostawiła głębokie ślady zarówno w publicznych, jak i w prywatnych zbiorach w całej Europie. Utrata dóbr kultury na skutek grabieży narodowych socjalistów albo działań wojennych jest odczuwalna aż po dziś dzień. Jeszcze zanim druga wojna światowa się skończyła, tworzone dokumentacje zagrożonych zbiorów w formie fotografii i fiszek, a nawet opublikowano pierwsze wykazy strat. I tak na przykład już w 1944 r. krakowski historyk sztuki, Karol Estreicher, przedłożył polskiemu rządowi na

1944 vom Krakauer Kunsthistoriker Karol Estreicher eine fast 500 Seiten umfassende Publikation der Kulturgutverluste in Polen während der deutschen Besatzung seit 1939 vorgelegt.<sup>1</sup> Seit den 1990er Jahren nimmt die Zahl dieser sogenannten Verlustkataloge wieder zu und seit 2001 gibt es mit der Lost Art-Datenbank ein wirkmächtiges Instrument zur Sichtbarkeit von geraubten und verlagerten Kulturgütern.

### Forschung und Transparenz

Die Lost Art-Datenbank ist nicht nur die weltweit größte Datenbank zu NS-Raubgut, sondern einen wesentlichen Teil der Meldungen machen Kriegsverluste aus. Die Abgrenzung zwischen NS-Raubgut und Kriegsverlusten, wie sie Datenbanken aufgrund von Schlagworten vornehmen, ist jedoch keine eindeutige. Beispielhaft sind hier Meldungen von Institutionen in der Ukraine. Seit 2001 haben 13 ukrainische Museen und eine Bibliothek über die Lost Art-Datenbank mehr als 1 300 Meldungen zu Objekten veröffentlicht, die in der Ukraine heute zu den Kriegsverlusten zählen. Die Verluste in Polen, der Ukraine und weiteren ehemals sowjetischen Gebieten gehen zurück auf kriegerische Kulturzerstörungen, aber auch auf den gezielten Kulturgutraub im Zuge des deutschen Aggressionskrieges: Seit 1939 bzw. 1941 zogen etwa die Dienststelle Kajetan Mühlmann, der Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg, das Sonderkommando Künsberg des Auswärtigen Amtes oder das „Ahnenerbe“ der SS parallel zur Wehrmacht als Raubtruppe durch die besetzten Gebiete im Osten. Neben den offiziell eingesetzten, teils rivalisierenden Sonder-einsatzstäben gab es auf dem verheerenden Vernichtungsfeldzug für Militärangehörige oder Zivilisten stets die Gelegenheit, Kulturgüter zu plündern, um sich persönlich zu bereichern oder das eigene Überleben zu sichern.

Mit Blick auf die gegenwärtigen Bedrohungen von Kulturgut in der Ukraine zeigen die Folgen von vorangegangenen Kriegen, wie tiefgreifend und wie lange Verluste spürbar sind. Institutionen und Privatpersonen weltweit können Kulturgüter als Verlust

uchodźstwie w Londynie obejmujący niemal 500 stron wykaz dóbr kultury utraconych przez Polskę w wyniku niemieckiej okupacji od roku 1939.<sup>1</sup> Od lat 90. XX wieku liczba katalogów strat zaczęła znowu rosnać, a od roku 2001 istnieje baza danych Lost Art, stanowiąca bardzo skuteczny instrument prezentacji zrabowanych i zaginionych dóbr kultury.

### Badania i transparentność

Baza danych Lost Art jest nie tylko największą na świecie bazą obiektów zrabowanych przez narodowych socjalistów – istotną jej część stanowią zgłoszenia strat wojennych. Z drugiej strony takie jednoznaczne rozróżnienie między dobrami zrabowanymi a zaginionymi, jak to wynika ze słów kluczowych stosowanych w tej bazie, nie jest możliwe. Przykładem mogą tu być zgłoszenia od instytucji ukraińskich. Od 2001 roku 13 ukraińskich muzeów i bibliotek opublikowało w Lost Art dane o 1300 obiektach, które obecnie uważa się na Ukrainie za straty wojenne. Straty polskie, ukraińskie i z innych terenów postsowieckich funkcjonują jako zniszczenia dóbr kultury na skutek wojny, ale także jako efekt celowego rabunku prowadzonego w ramach niemieckiej agresji: na przykład od 1939, względnie 1941 roku po okupowanych terenach na Wschodzie jeździły w celach rabunkowych na równi oddziały Wehrmachtu, Kajetana Mühlmanna, reichsleiters Rosenberga, Sonderkommando Künsberg Ministerstwa Spraw Zagranicznych czy „Ahnenerbe” SS. Zaś oprócz działających oficjalnie i niekiedy rywalizujących ze sobą jednostek specjalnych po zniszczonych działaniach wojennymi ziemiami kręcili się również żołnierze i cywile w poszukiwaniu okazji do rabunku w celu osobistego wzbogacenia lub choćby tylko przetrwania.

Jeśli spojrzeć na aktualne zagrożenia dla dóbr kultury na Ukrainie, widać jak głębokie i długotrwałe straty niosły ze sobą skutki minionych wojen. Instytucje i osoby prywatne na całym świecie mogą bezpłatnie zgłaszać w Lost Art dobra kultury jako przedmioty utracone bądź też odnalezione. Strona bazy danych jest wywoływana średnio 65 000 razy, a odwiedzana 8 500 razy w ciągu miesiąca i cieszy się zasięgami między-narodowymi, także w odniesieniu do historycznych

oder Fund melden und kostenfrei über die Lost Art-Datenbank veröffentlichen. Die Lost Art-Datenbank hat mit durchschnittlich 65.000 Seitenaufrufen und 8.500 Besuchen pro Monat eine internationale Reichweite, auch für historische ukrainische Verluste. Die Sichtbarkeit von Meldungen wurde zudem mit dem Kulturgutschutzgesetz von 2016 erhöht, durch das der Handel verpflichtet wird, einschlägige Datenbanken auf Eintragungen zu prüfen.<sup>2</sup>

Zur Dokumentation von Forschungsergebnissen steht die Forschungsdatenbank Proveana des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste zur Verfügung. Seit 2020 werden unter [www.proveana.de](http://www.proveana.de) die Ergebnisse aus den Abschlussberichten von über 470 geförderten Projekten aus den Bereichen NS-Raubgut und koloniale Kontexte publiziert. Die Ergebnisse dieser dezentralen Forschung vermehren den Datenbestand in Proveana stetig, die Datenbank geht aber über die Dokumentation von Projektergebnissen hinaus: Es werden beispielsweise gezielt Informationen zu Sammlungen jüdischer Familien zusammengetragen, womit zugleich der einstige kulturelle Reichtum und sein Verlust durch den nationalsozialistischen Raub verdeutlicht werden kann.<sup>3</sup> Die Beschäftigung mit jüdischen Sammlerinnen und Sammlern wirft verschiedene grundlegende Fragen des wissenschaftlichen Umgangs auf: Was definiert eine Sammlung? Wann kann man von einem Juden oder einer Jüdin sprechen, unterlag diese Benennung einem Wandel? Was macht eine „jüdische“ Sammlung aus? Welche Rolle spielen (Ehe-)Frauen bei der Entstehung von Sammlungen? Auf Grundlage der erhobenen Daten zu Personen und Sammlungen, zu Ereignissen wie Auktionen und Ausstellungen sowie zu Literatur und archivalischen Quellen können diese grundlegenden Fragen zukünftig faktenbasiert diskutiert werden.

In Proveana wird auch der Datenbestand zum Forschungskontext Sowjetische Besatzungszone und DDR kontinuierlich ausgebaut. Grundlage sind hier ebenfalls die Abschlussberichte der seit 2017 durchgeführten Kooperationsprojekte sowie Publikationen. Im Themenkomplex kriegsbedingt verlagertes Kulturgüter kann man nach Verlustkatalogen recherchieren, die deutsche, polnische oder russische Institutionen herausgaben.<sup>4</sup> Darunter sind etwa die 18 Bände der Kriegsverluste der Russischen Föderation oder die 16 Veröffentlichungen des polnischen Kulturministeriums. Ein Zeitstrahl, Glossareintragen, die Verzeichnung von Auslagerungsorten und eine Liste an Rückführungen seit dem Jahr 1945 werden zukünftig die Informationen zum Forschungskontext der Kriegsverluste sukzessive ergänzen.<sup>5</sup>

strat ukraińskich. Widoczność zgłoszeń zwiększyła się ponadto dzięki niemieckiej Ustawie o ochronie dóbr kultury z 2016 r., która zobowiązała przedstawicieli handlu do sprawdzania odpowiednich baz danych pod kątem zgłaszanych strat.<sup>2</sup>

Do celów dokumentacji wyników poszukiwań można wykorzystać bazę danych Proveana Deutsches Zentrum Kulturgutverluste (Niemieckie Centrum ds. Utraconych Dóbr Kultury). Od 2020 roku na stronie [www.proveana.de](http://www.proveana.de) publikowane są wyniki końcowych sprawozdań z ponad 470 wspieranych projektów z zakresu poszukiwań dóbr zrabowanych przez narodowych socjalistów oraz kontekstów kolonialnych. Wyniki tych zdecentralizowanych poszukiwań stale powiększają zasób danych w Proveana, a sama baza wykracza poza dokumentację wyników projektów – przykładem może być łączenie informacji o zbiorach rodzin żydowskich, co pozwala jednocześnie zaakcentować dawne bogactwo kulturowe, jak i skalę strat spowodowanych narodowosocjalistyczną grabieżą.<sup>3</sup> Badanie żydowskich kolekcji rodzi podstawowe pytania związane z naukowym podejściem, takie jak: jak zdefiniować kolekcję? Kiedy mówimy o Żydówce czy o Żydzie, czy słowo to zmieniło znaczenie? W jakiej sytuacji możemy mówić, że kolekcja jest „żydowska”? Jaką rolę odgrywały kobiety – żony – przy powstawaniu zbiorów? Na podstawie danych pozyskanych odnośnie do osób i zbiorów, a także zdarzeń, takich jak aukcje czy wystawy oraz literatura i źródła archiwalne można będzie w przyszłości w oparciu o fakty podjąć dyskusję o tych podstawowych kwestiach.

W Proveana stale rozbudowywany jest także kontekst badawczy związany z sowiecką strefą okupacyjną w Niemczech oraz z NRD. Opiera się on także na sprawozdaniach końcowych z projektów realizowanych do 2017 roku oraz na publikacjach. Jeśli chodzi o tematykę przemieszczonych na skutek wojny dóbr kultury, możliwe jest także przeszukiwanie katalogów strat wydawanych przez niemieckie, polskie i rosyjskie instytucje.<sup>4</sup> Można wśród nich wymienić około 18 tomów danych o stratach wojennych Federacji Rosyjskiej czy 16 publikacji polskiego Ministerstwa Kultury. Informacje o kontekście badawczym strat wojennych będą w przyszłości uzupełniane o osie czasu, wpisy do glosariuszy, wykazy miejsce relokacji czy listę zwrotów dokonanych od roku 1945.<sup>5</sup>



## Erinnerungskultur

Ungeachtet der brachliegenden Verhandlungen um die Rückführung von Kriegsverlusten, etwa aus Russland, gibt es zahlreiche Beispiele, wie insbesondere Museen auf Verluste in ihrem Sammlungsbestand öffentlich hinweisen und damit ihre Institutionsgeschichte thematisieren. Teilweise führt diese Auseinandersetzung zu spannenden Darstellungsformen – worunter die sogenannte Schattengalerie vermutlich die bekannteste ist. Hier wird durch Schwarz-Weiß-Reproduktionen auf Kunstwerke verwiesen, die nicht mehr „anwesend“ sind. Programmatisch hat das Aachener Suermondt-Ludwig-Museum 2008 in einer Ausstellung unter dem Titel „Schattengalerie. Die verlorenen Werke der Gemäldesammlung“ 80 in Originalgröße reproduzierte Gemälde präsentiert.<sup>6</sup> Im Laufe der Ausstellung wurde bekannt, dass ein Großteil dieser Objekte ins Kunstmuseum Simferopol auf der Krim gelangt war. 2015 zeigte die Berliner Gemälde- und Skulpturensammlungen ihre Kriegsverluste als großformatige Schwarz-Weiß-Reproduktionen

## Kultura pamięci

Bez względu na fakt, że negocjacje dotyczące zwrotu niemieckich strat wojennych na przykład z Rosji leżą odłogi, znane są liczne przykłady, zwłaszcza muzeów, informujących publicznie o stratach swoich zbiorów, opowiadając tym samym historię swoich instytucji. Niekiedy prowadzi to do naprawdę interesujących form prezentacji, z których chyba najbardziej znana jest tak zwana „Galeria cieni” – „Schattengalerie”. Odsyła ona do czarno-białych reprodukcji dzieł sztuki, które są „nieobecne”. Akwizgrańskie Muzeum Suermondt-Ludwig zorganizowało w 2008 r. wystawę programową pod tytułem „Schattengalerie. Die verlorenen Werke der Gemäldesammlung” („Galeria cieni. Utracone dzieła z kolekcji obrazów”), prezentując 80 reprodukcji w oryginalnej wielkości.<sup>6</sup> W czasie jej trwania okazało się, że duża część tych obiektów znalazła się w muzeum sztuki w Symferopolu na Krymie. W roku 2015 berlińskie zbiory obrazów i rzeźb przedstawiły swoje straty wojenne w formie wielkoformatowych czarno-białych reprodukcji w Muzeum im. Bodego.<sup>7</sup> Pokazywana

Das verschwundene Museum. Die Verluste der Berliner Gemälde- und Skulpturensammlungen 70 Jahre nach Kriegsende. Ausstellung im Bode-Museum Berlin, 15.3. bis 27.9.2015.  
Zaginione muzeum. Straty niemieckich zbiorów obrazów i rzeźb 70 lat po zakończeniu wojny. Wystawa w Bode-Museum Berlin, 15.3 do 27.9.2015 r.



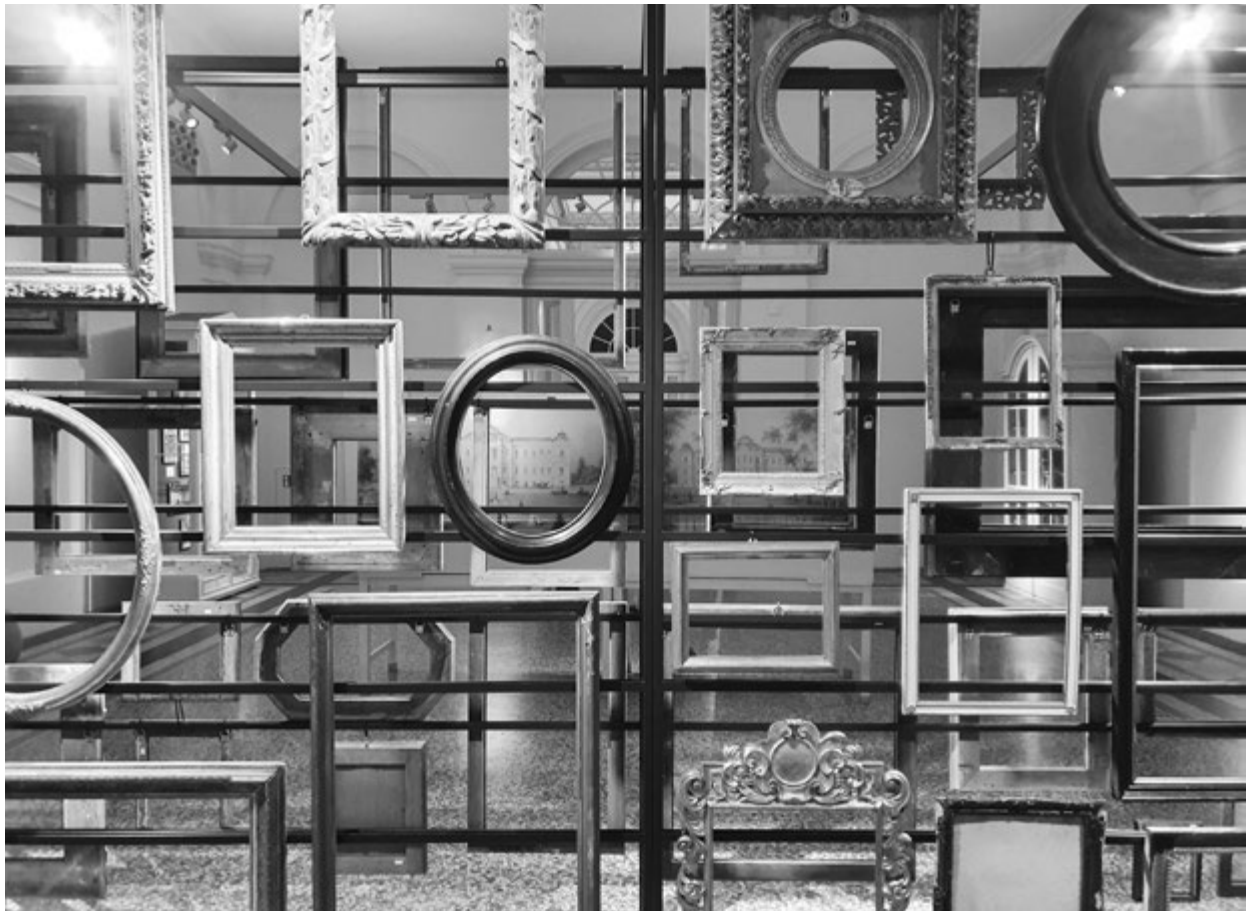
im Bode-Museum.<sup>7</sup> Die 2021/22 von der Stiftung Schloss Friedenstein Gotha gezeigte Ausstellung „Wieder zurück in Gotha! Die verlorenen Meisterwerke“ rekonstruierte mit einer historischen Hängung im Oberlichtsaal den Zustand zum Jahr der Museums-eröffnung 1879.<sup>8</sup> Da auch heute noch 70 Prozent der niederländischen Gemälde als Verlust zählen, wurden zahlreiche Leerstellen markiert, für nur einen Bruchteil der Gemälde sind historische Fotografien überliefert.

Leerstellen, oft symbolisiert durch leere Bilderrahmen, können ebenfalls als Vermittler von Zeitgeschichte fungieren. Ein frühes Beispiel stammt aus der damals in Berlin-Dahlem angesiedelten West-Berliner Gemäldegalerie, wo Mitte der 1950er Jahre mit dem Text „Diese Räume sind für die in Wiesbaden deponierten italienischen Gemälde und Skulpturen vorgesehen“ eine klare Forderung zur Rückführung der im Central Collecting Point Wiesbaden gelagerten

w latach 2021/22 przez Fundację Schloss Friedenstein Gotha wystawa „Wieder zurück in Gotha! Die verlorenen Meisterwerke“ („Z powrotem w Gotha! Utracone arcydzieła“) stanowiła rekonstrukcję wystawy z dnia otwarcia muzeum w roku 1879.<sup>8</sup> Ze względu na to, iż zachowały się fotografie jedynie niewielkiej części tych dzieł, a 70% obrazów mistrzów holenderskich nadal uznaje się za zaginione, by unocznnić ten fakt, na wystawie zaznaczono wiele pustych miejsc.

Puste miejsca, często symbolizowane przez puste rami, mogą również pomagać w przekazywaniu opowieści o najnowszej historii. Wczesny przykład to mieszcząca się w zachodnim Berlinie, w Dahlem, galeria, gdzie w połowie lat 50. XX wieku sformułowano jednoznaczne wezwanie do zwrotu obrazów zmagazynowanych w Central Collecting Point Wiesbaden prezentując tekst „Te miejsca są przewidziane dla obrazów i rzeźb włoskich zdeponowanych w Wiesbaden“. Natomiast w Gotha wystawiono 51 pustych ram prze-

Wieder zurück in Gotha! Die verlorenen Meisterwerke. Ausstellung im Herzoglichen Museum, Stiftung Schloss Friedenstein, Gotha, 24.10.2021 bis 21.8.2022.  
Z powrotem w Gotha! Utracone arcydzieła. Wystawa w Muzeum Książęcym, Fundacja Schloss Friedenstein, Gotha, 24.10.2021 do 21.8.2022.



Gemälde formuliert wurde. In Gotha waren wiederum 51 Bilderrahmen von Werken zu sehen, die im Zweiten Weltkrieg verloren gegangen sind. Eine Kombination aus Bilderrahmen, Objektfragmenten und der Vervollständigung durch Schwarz-Weiß-Reproduktionen zeigte die Ausstellung „In:complete. Zerstört, zerteilt, ergänzt“ 2022 in der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin.<sup>9</sup>

Objekte können selbst durch Spuren, die ihnen eingebrannt sind, von den Folgen des Zweiten Weltkrieges zeugen. Einige Ausstellungen zeigen Fragmente und kriegsversehrte Objekte. Aber auch Künstler:innen setzen sich aktiv mit diesen Objekten auseinander. Ein Beispiel liefert Edmund de Waal, der 18 Teller aus dem Besitz der Familie von Klemperer erwarb, nachdem die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden sie 2010 restituiert hatten. Die Porzellane waren während der Bombardierung Dresdens stark beschädigt worden. De Waal bat die japanische Künstlerin Maiko Tsutsumi, die Teller in der traditionellen Kintsugi-Technik mit goldenem Lack wieder zusammenzufügen. Die Spuren der Zerstörung bleiben sichtbar. 2019 waren die Teller in Dresden zu sehen und erinnerten daran, dass trotz intensiver Recherche auch heute noch zwei Drittel der Porzellansammlung Klemperer zum Verlust zählen.<sup>10</sup>

Ein zweites Beispiel für eine künstlerische Auseinandersetzung kommt aus Neubrandenburg. Bei archäologischen Grabungen 2006 wurden zerscherbte und stark überfeuerte Überreste der Städtischen Kunstsammlung aufgefunden. Der Kölner Künstler Simon Schubert schuf zehn Jahre nach dem Fund das sogenannte Brandzimmer, eine raumumgreifende Installation, die den Verlust von Neubrandenburger Kulturgut während der Kampfhandlungen im April 1945 wirkungsvoll verdeutlicht.<sup>11</sup>

Wie sehr der Verlust von einzelnen Meisterwerken auch zur Mythenbildung anregt, zeigte 2017 die Doppelausstellung „Vermisst. Der Turm der blauen Pferde von Franz Marc“ (Haus am Waldsee Berlin, Staatliche Grafische Sammlungen München), in der sich 20 zeitgenössische Künstler:innen auf die Suche nach dem seit der Nachkriegszeit verschollenen Meisterwerk

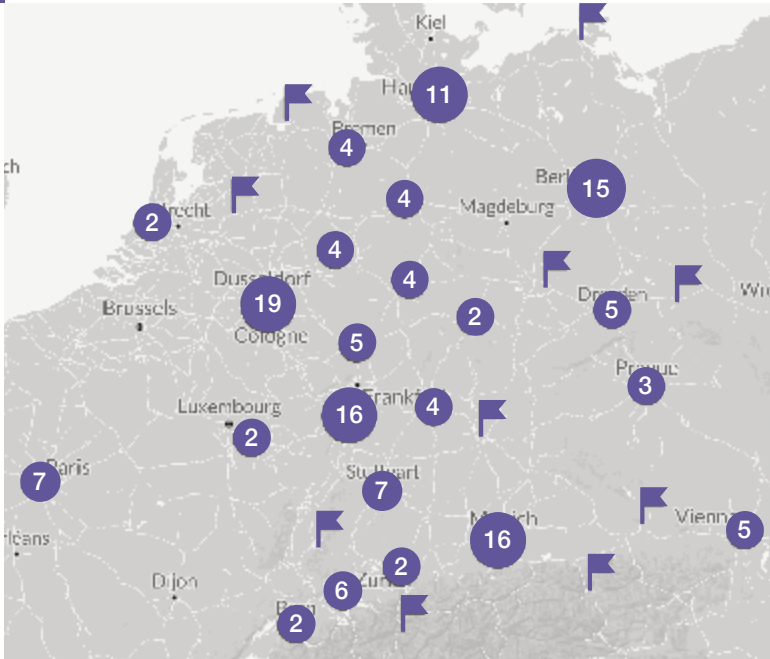


Fragment der Leinwand und des Rahmens von Louis de Silvestres „Bildnis des polnischen Königs August III.“ in der Ausstellung „In:complete. Zerstört, zerteilt, ergänzt“, Staatliche Museen zu Berlin, 30.9.2022 bis 15.1.2023.

Fragment płótna i rama obrazu Loouisa de Silvestre „Portret króla polskiego Augusta III” na wystawie „In:complete. Zerstört, zerteilt, ergänzt”, Staatliche Museen zu Berlin, 30.9.2022 do 15.1.2023.

znaczonych dla obrazów zaginionych w drugiej wojnie światowej. Połączenie pustych ram i fragmentów obiektów, uzupełnionych o czarno-białe reprodukcje można było zobaczyć w roku 2022 na wystawie „In:complete. Zerstört, zerteilt, ergänzt” („In:complete. Zniszczone, rozczłonkowane, uzupełnione”) w Kunstbibliothek należącej do Muzeów Państwowych w Berlinie.<sup>9</sup>

O skutkach drugiej wojny światowej mogą świadczyć także ślady pozostawione na obiektach. Jedną z wystaw prezentowała uszkodzone w czasie wojny obiekty oraz ich fragmenty. Jednak również artyści wykorzystują je aktywnie w swojej pracy. Przykładem jest Edmund de Waal, który nabył 18 talerzy z kolekcji rodziny Klemperer, po tym, jak zostały odzyskane przez Państwowe Zbiory Sztuki w Dreźnie w roku 2010 roku. Porcelana została mocno uszkodzona w czasie bombardowania miasta. De Waal poprosił japońską artystkę Maiko Tsutsumi, aby skleiła talerze złotym



In der Forschungsdatenbank Proveana werden Ausstellungen zur Provenienzforschung dokumentiert und in einer Kartenansicht dargestellt.

W bazie danych Proveana dokumentowane są wystawy prezentujące wyniki badań pochodzenia dóbr kultury, także w formie widoku mapy.

machten.<sup>12</sup> Auf unterschiedliche Weise griffen sie Spekulationen zum Verlust des Bildes auf. Unter ihnen ist Norbert Bisky, der das Gemälde neu malte, es sogleich wieder mit Brandspuren beschädigte und ein Symbol für die Zerstörung avantgardistischer Kunst durch den Nationalsozialismus schuf.

Manch eine Mythenbildung kann gebrochen werden, wenn Kriegsverluste durch intensive Recherchen, starken politischen Willen oder einfache Zufälle wieder auftauchen. Die Erzählungen geglückter Rückführungen legen einerseits interessante Institutionsgeschichten offen, geben aber auch Einblick in größere kulturpolitische Vorgänge. Die Rückführungen von

lakierem przy użyciu tradycyjnej techniki Kinstugi. Jednak ślady po uszkodzeniach są nadal widoczne. W roku 2019 talerze zostały zaprezentowane w Dreźnie, przypominając, że mimo intensywnych poszukiwań do dziś dwie trzecie kolekcji porcelany Klempererów uważa się za zaginione.<sup>10</sup>

Inny przykład artystycznego podejścia do tej problematyki pochodzi z Neubrandenburga. Podczas wykopalisk archeologicznych w roku 2006 znaleziono potłuczone i mocno nadpalone pozostałości Städtischen Kunstsammlung (Miejskich Zborów Sztuki). W dziesięć lat później koloński artysta Simon Schubert stworzył tzw. Brandzimmer („Izbę ogniową”), instalację łączącą kilka pomieszczeń, która w efektowny sposób ilustruje utratę dzieł sztuki przez Neubrandenburg w wyniku działań wojennych w kwietniu 1945 r.<sup>11</sup>

Do jakiego stopnia utrata poszczególnych dzieł inspirowała mitotwórczo pokazała podwójna wystawa „Vermisst. Der Turm der blauen Pferde von Franz Marc” („Poszukiwana. Wieża błękitnych koni Franza Marca) z roku 2017 (Haus am Waldsee Berlin, Staatliche Grafische Sammlungen München), w ramach której 20 artystów współczesnych udało się na poszukiwania tego zaginionego od czasów powojennych arcydzieła.<sup>12</sup> W najróżniejszy sposób nawiązywali do spekulacji na temat sposobu zaginięcia obrazu. Był wśród nich Norbert Bisky, który namalował obraz ponownie, a następnie od razu uszkodził go śladami ognia, tworząc w ten sposób symbol zniszczenia sztuki awangardowej przez narodowy socjalizm.

Ale niejedni mit traci rację bytu, gdy dzięki intensywnym poszukiwaniom, silnej woli politycznej i zwykłemu przypadkowi udaje się odzyskać poszczególne dzieła. Opowieści o udanych powrotach pokazują z jednej strony ciekawe historie działania instytucji, z drugiej zaś pozwalają rzucić okiem na szersze procesy w zakresie polityki kulturalnej. Zwroty zbiorów muzealnych z ZSRS do NRD w roku 1955 i 1958 ujawniają na przykład propagandowe znaczenie kultury, a z drugiej strony pozwalają dostrzec, jak wielkim wysiłkiem logistycznym był transport ponad 1,5 miliona dzieł sztuki w trudnych warunkach powojennych. O ich drodze do dziś opowiadają na wystawach pewne drobne szczegóły, jak choćby napisy cyrylicą.<sup>13</sup>

Prezentowanie strat wojennych stanowi też reakcję na rosnące zainteresowanie opinii publicznej, która pragnie dowiedzieć się jak najwięcej o pochodzeniu i drodze, jaką przeszły dobra kultury. Szczęśliwie zainteresowanie wzrosło szczególnie w odniesieniu do wystaw i innych form prezentacji dóbr kultury zrabowanych przez narodowych socjalistów. Te opowiadania są o tyle ważne, że wraz ze śmiercią ostatnich świad-

Museumsbeständen aus der Sowjetunion an die DDR 1955 bzw. 1958 verdeutlichen beispielweise die propagandistische Bedeutung von Kultur und veranschaulichen zugleich die logistischen Leistungen beim Transport von über 1,5 Millionen Kunstwerken unter den erschwerten Bedingungen der Nachkriegszeit. Details, wie kyrillische Buchstaben auf Objekten, können auch heute noch in Ausstellungen von diesem Weg berichten.<sup>13</sup>

Das Sichtbarmachen von Kriegsverlusten ist auch eine Reaktion auf das zunehmende Interesse der Öffentlichkeit, möglichst viel über die Herkunft und Wege von Kulturgütern zu erfahren. Insbesondere Ausstellungen und andere Vermittlungsformate zum nationalsozialistischen Kulturgutraub haben erfreulicherweise stark zugenommen. Diese Erzählungen sind umso bedeutender, weil mit dem Tod der letzten Zeitzeug:innen der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft die Erinnerungskultur vor einem tiefgreifenden Wandel steht. Nun übernehmen Orte und Dinge die Zeugenschaft für die Auswirkungen von Diktatur und Krieg. Provenienzforschung hat die Chance, dass über Objekte von Personen und Ereignissen berichtet werden kann und sie eine stellvertretende Zeugenschaft gewinnen. Dabei geht es nicht nur darum, an historisches Unrecht zu erinnern, sondern jedem Versuch entgegenzu- stehen, Geschichte umzudeuten.

ków narodowosocjalistycznego terroru czeka nas bardzo głęboka zmiana kultury pamięci. Rolę świadków oddziaływania dyktatury i wojny w coraz większym stopniu odgrywają miejsca i przedmioty. Badania pochodzenia stają przed szansą opowiadania o osobach i zdarzeniach, a my zyskujemy rodzaj zastępczego świadectwa. A chodzi przy tym nie tylko o to, żeby przypomnieć o historycznej niesprawiedliwości, lecz także o to, by przeciwstawić się wszelkim próbom reinterpretacji tej historii.

- 1 Karol Estreicher (Hg.), *Cultural Losses of Poland. Index of Polish Cultural Losses During the German Occupation, 1939–1944*, London 1944.
- 2 Kulturgutschutzgesetz vom 31. Juli 2016 (BGBl. I S. 1914), § 42, Abs. 1, Satz 6.
- 3 <https://www.proveana.de/de/juedische-sammler:innen>
- 4 <https://www.proveana.de/de/node/218569>
- 5 Maßgeblich für die Forschung im Bereich der Kriegsverluste sind der deutsch-russische Museums- sowie Bibliotheksdialog. Siehe zuletzt: Britta Kaiser-Schuster (Hg.), *Kulturelles Gedächtnis: Kriegsverluste deutscher Museen. Wege und Biografien*, Wien/Köln 2021.
- 6 Suermondt-Ludwig-Museum (Hg.), *Schattengalerie. Die Verlorenen Werke der Gemäldesammlung*, München 2008.
- 7 Chapuis Julien, Stephan Kemperdick (Hg.), *Das verschwundene Museum. Die Verluste der Berliner Gemälde- und Skulpturensammlungen 70 Jahre nach Kriegsende*, Petersberg 2015.
- 8 Stiftung Schloss Friedenstein Gotha (Hg.), *Wieder Zurück in Gotha! Die verlorenen Meisterwerke*, Petersberg 2021.
- 9 Staatliche Museen zu Berlin (Hg.), *In:complete. Zerstört, zerteilt, ergänzt*, Petersberg 2022.
- 10 Zur Verlustgeschichte der Sammlung der Klemperers vgl. u. a.: <https://porzellansammlung.skd.museum/forschung/porzellansammlung-gustav-von-klemperer/aufsaeetze/>.
- 11 Vgl. dazu den Beitrag von Dr. Elke Pretzel in diesem Heft.
- 12 Haus am Waldsee, Staatliche Graphische Sammlung München (Hg.), *Vermisst. Der Turm der Blauen Pferde von Franz Marc: Zeitgenössische Künstler auf der Suche nach einem verschollenen Meisterwerk*, Köln 2017.
- 13 Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hg.), *Kunstbesitz. Kunstverlust, Objekte und ihre Herkunft*, Dresden 2018, S. 76.

- 1 Karol Estreicher (red.), *Cultural Losses of Poland. Index of Polish Cultural Losses During the German Occupation, 1939–1944*, London 1944.
- 2 Kulturgutschutzgesetz (Ustawa o ochronie dóbr kultury) z 31 lipca 2016 r. (BGBl. I str. 1914), § 42, ust. 1, zdanie 6.
- 3 <https://www.proveana.de/de/juedische-sammler:innen>
- 4 <https://www.proveana.de/de/node/218569>
- 5 Decydujące znaczenie dla badań w zakresie strat wojennych ma niemiecko-rosyjski dialog muzeów i bibliotek. Zob. ostatnio: Britta Kaiser-Schuster (red.), *Kulturelles Gedächtnis: Kriegsverluste deutscher Museen. Wege und Biografien*, Wien/Köln 2021.
- 6 Suermondt-Ludwig-Museum (red.), *Schattengalerie. Die Verlorenen Werke der Gemäldesammlung*, München 2008.
- 7 Chapuis Julien, Stephan Kemperdick (red.), *Das verschwundene Museum. Die Verluste der Berliner Gemälde- und Skulpturensammlungen 70 Jahre nach Kriegsende*, Petersberg 2015.
- 8 Stiftung Schloss Friedenstein Gotha (red.), *Wieder Zurück in Gotha! Die verlorenen Meisterwerke*, Petersberg 2021.
- 9 Staatliche Museen zu Berlin (red.), *In:complete. Zerstört, zerteilt, ergänzt*, Petersberg 2022.
- 10 Odnoszenie do historii utraty kolekcji Klempererów por. m. in.: <https://porzellansammlung.skd.museum/forschung/porzellansammlung-gustav-von-klemperer/aufsaeetze/>.
- 11 Por. artykuł dr Elke Pretzel na ten temat w tym numerze.
- 12 Haus am Waldsee, Staatliche Graphische Sammlung München (Hg.), *Vermisst. Der Turm der Blauen Pferde von Franz Marc: Zeitgenössische Künstler auf der Suche nach einem verschollenen Meisterwerk*, Köln 2017.
- 13 Staatliche Kunstsammlungen Dresden (red.), *Kunstbesitz. Kunstverlust, Objekte und ihre Herkunft*, Dresden 2018, s. 76.

## Die Anfänge des Museumswesens im Lebuser Land in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg unter besonderer Berücksichtigung des Museums in Zielona Góra (Grünberg)

### Początki muzealnictwa na Ziemi Lubuskiej w pierwszych latach po II wojnie światowej ze szczególnym uwzględnieniem zielonogórskiego muzeum

Longin Dzieżyc



Ausstellungsraum für Sakralkunst, Lebuser Landesmuseum in Zielona Góra  
Galeria sztuki sakralnej, Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze

Eine Reihe von Faktoren beeinflusste den Neuaufbau der Museumslandschaft in der Region Lubuskie nach dem Zweiten Weltkrieg. Einer davon waren die bereits bestehenden deutschen Museen. Infolge des Krieges waren sie in vielen Fällen zerstört und ihre Sammlungen verstreut worden. Umso wichtiger sind die Haltung und das Engagement der Pioniere zu bewerten, die sich bemühten, Museumssammlungen zu retten und zu bewahren. Dank dieser Maßnahmen blieben einige Kulturgüter erhalten, die Zeugnis der Geschichte und ein wichtiger Ausdruck kultureller Kontinuität sind. „Vor 1939 gab es auf dem Gebiet der heutigen Woiwodschaft Lebus 18 Museen, davon 12 im südlichen Teil, in Zielona Góra gab es zwei

Na kształtowanie się nowo tworzonego po II wojnie światowej lubuskiego muzealnictwa miało wpływ szereg czynników. Jednym z nich była istniejąca wcześniej niemiecka baza muzealna. Działania wojenne sprawiły, że w wielu wypadkach była ona zniszczona i rozproszona. Stąd tak ważna była postawa i zaangażowanie pionierów, podejmujących trud jej ratowania i zabezpieczenia. Te działania sprawiły, że część zabytków przetrwała, będąc świadectwem dziejów i ważnym wyrazem ciągłości kulturowej. „Przed 1939 rokiem na terenie obecnego województwa lubuskiego istniało 18 muzeów, z czego 12 funkcjonowało w części południowej, w Zielonej Górze były to dwa muzea (miejskie 1922 i prywatne Weinmuseum)”<sup>1</sup>.

Museen (das städtische 1922 und das private Weinbaumuseum)“.<sup>1</sup>

Das Land Lebus ist eine besondere Region. Nach dem Krieg kam es infolge der Übernahme der Gebiete durch den polnischen Staat zu einem vollständigen Austausch der deutschen durch polnische Bevölkerung. Die Region war geprägt von umfangreichen Kriegsschäden und der Plünderung des „nachdeutschen“ Eigentums sowie durch die restriktive Politik der neuen Behörden in Bezug auf den Grenzschutz.<sup>2</sup>

Der vollständige Austausch der Bevölkerung hatte zur Folge, dass das Lebuser Land nun ohne jegliche Traditionen ausschließlich von eingewanderten Menschen sehr unterschiedlicher Herkunft bewohnt wurde. Es erwies sich als äußerst schwierig, dieses Gebiet verwaltungstechnisch zu einer Region zusammenzufassen.<sup>3</sup>

Der menschliche Faktor, der komplex und facettenreich ist, spielte eine besonders wichtige Rolle im Prozess der Entstehung der Museumslandschaft im Lebuser Land. „Was vor allem fehlte, war ein hochqualifizierter Kader von Museologen. Die Organisatoren der Pioniermuseen zeigten großes Engagement und Großzügigkeit, verfügten aber nicht über die fachliche Ausbildung, um die damals so notwendige wissenschaftliche Forschung zu betreiben und waren oft nicht in der Lage, die von ihnen gesammelten Objekte richtig zu bewerten. Es fehlten zielgerichtet vorbereitete Räumlichkeiten, und es mangelte auch an Sammlungsgegenständen“<sup>4</sup>. Der Prozess des Sammelns umfasste auch den psychologischen Bereich des „Funktionierens“ in einer neuen, fremden Kulturlandschaft, die erlernt werden und mit der man sich identifizieren musste.

In der Kriegszeit wurde die Substanz der Museen nicht bewahrt, sondern viele Museumsobjekte wurden unkontrolliert verschoben, geraubt und zerstört. „Die Sammlungen der postdeutschen Museen waren infolge der vorangegangenen Kämpfe zerstreut oder stark verwüstet worden. Eine Reihe wertvoller Artefakte wurde aus dem Gebiet der mittleren Oder übernommen und von den Zentralmuseen in Poznań, Wrocław und sogar Kraków sichergestellt.“<sup>5</sup>

Die Anfänge des Lebuser Museumswesens nach dem Zweiten Weltkrieg waren zu einem großen Teil das Ergebnis der freiwilligen Aktivitäten einiger weniger kulturell interessierter Enthusiasten. Ohne ihre Leidenschaft und ihr Engagement für die Sache wäre die Entstehung neuer Einrichtungen kaum denkbar gewesen.

Tereny Ziemi Lubuskiej są obszarem specyficznym. Ich odmienność po wojnie kształtowały takie czynniki jak całkowita wymiana ludności niemieckiej na polską w wyniku przejścia terytorium należącego wcześniej do innego państwa. Obszar ten cechowały ogromne zniszczenia wojenne i grabież poniemieckiego majątku oraz restrykcyjna polityka nowych władz związana z ochroną granicy<sup>2</sup>.

Pełna wymiana ludności sprawiła, że Ziemię Lubuską bez jakichkolwiek tradycji, zamieszkała wyłącznie ludność napływowa i mocno zróżnicowana. Stąd obszar ten był niezwykle trudny do administracyjnego scalenia w jeden region<sup>3</sup>.

Szczególne znaczenie w procesie powstawania muzealnictwa na Ziemi Lubuskiej odegrał czynnik ludzki, mający złożony i wieloaspektowy charakter. „Brakowało więc co, było najbardziej istotne, wysoko kwalifikowanej kadry muzeologów. Ludzie organizujący pionierskie placówki muzealne wykazywali się olbrzymim zaangażowaniem, ofiarnością, nie posiadali jednak odpowiedniego przygotowania do podejmowania tak potrzebnych wówczas badań naukowych, często też pozbawieni byli możliwości właściwej oceny gromadzonych zabytków. Brakowało celowo przygotowanej bazy lokalowej, brakowało również zabytków“<sup>4</sup>. Proces gromadzenia zbiorów dotyczył także sfery psychologicznej, związanej z funkcjonowaniem w nowym, obcym krajobrazie kulturowym, który należało poznać i z nim się utożsamić.

Czas wojny nie służył zachowaniu substancji muzealnej powodując często niekontrolowane przemieszczanie, rabunek i niszczenie wielu muzealiów. „Zbiory muzeów poniemieckich, wskutek toczących się wcześniej walk zostały rozproszone, bądź też poważnie zdewastowane. Szereg cennych zabytków przejęły z obszaru środkowego Nadodrza i zabezpieczyły u siebie ośrodki muzealne w Poznaniu, Wrocławiu, a nawet Krakowie“<sup>5</sup>.

Początki lubuskiego muzealnictwa po II wojnie światowej to w znacznym stopniu wynik społecznikowskiej działalności nielicznych ludzi kultury. Trudno sobie wyobrazić powstanie nowych placówek bez ich pasji i oddania sprawie.

Pierwsze polskie muzeum na Ziemach Zachodnich powstało 8 września 1945 roku w Gorzowie. Inicjatorem jego powołania był starosta Florian Kroenke, natomiast realizacją pomysłu zajął się malarz Ziemowit Szuman<sup>6</sup>.

Poniemiecka placówka została w czasie wojny doszczętnie spalona<sup>7</sup>, a jej zbiory zostały w znacznym stopniu zniszczone i rozproszone. „Urzednicy z Zarządu Miasta zabezpieczyli wydobyte z ruin muzeum zabytki arche-

Das erste polnische Museum in den Westgebieten wurde am 8. September 1945 in Gorzów Wielkopolski/Landsberg an der Warthe gegründet. Initiiert wurde es von Stadtrat Florian Kroenke, verantwortlich für die Umsetzung der Idee war der Maler Ziemowit Szuman.<sup>6</sup>

Das deutsche Museum wurde während des Krieges bis auf die Grundmauern niedergebrannt.<sup>7</sup> Seine Sammlungen wurden weitgehend zerstört und verstreut. „Beamte der Stadtverwaltung sicherten die archäologischen Artefakte, die aus den Ruinen des Museums ausgegraben wurden. Bedauerlicherweise sind andere im Inventar des Museums aufgeführte Gegenstände unwiederbringlich verloren gegangen.“<sup>8</sup> „Aus dem sogenannten Stadtmuseum in Landsberg an der Warthe, das seit 1884 existierte, sind nur noch 315 Artefakte erhalten, die bis auf wenige Ausnahmen keinen bedeutenden musealen Wert haben.“<sup>9</sup> Diese Sammlung bestand aus Möbeln im Biedermeier-Stil, Porträts von Jägern und Bürgern – von unbekanntem Malern, archäologischen und numismatischen Objekten.<sup>10</sup> Heute würde der Wert der erhaltenen Objekte aus dem ehemaligen Museum wahrscheinlich ganz anders eingeschätzt werden.

In der ersten Nachkriegszeit gelang es auch, einen Teil der Goethe-Sammlung des Landsberger Sammlers Wilhelm Ogoleith zu sichern.<sup>11</sup> In der Feuersbrunst des Krieges wurden die meisten der Erinnerungsstücke und unschätzbaren Museumsexponate, die sich auch in den beiden Museen in Küstrin/Kostrzyn befanden, zerstört.<sup>12</sup> Eine ähnliche Situation ergab sich in Świebodzin/Schwiebus, wo im April 1945 die meisten Sammlungen des Museums zerstört oder verstreut wurden. Bereits in den 1940er Jahren gab es erfolglose Pläne, in dieser Stadt ein Museum einzurichten;<sup>13</sup> eine Information, die indirekt durch das Bulletin der Vereinigung der Museen in Polen von 1946 bestätigt wird.<sup>14</sup>

Den Anfang des neuen Museums in Międzyrzecz/Meseritz bildeten die Sammlungen des ehemaligen Heimatmuseums. Darunter befanden sich mehrere Dutzend Objekte der lokalen Archäologie und kunsthandwerkliche Gegenstände. Infolge einer intensiven Sammelaktion im letzten Quartal 1945 stieg die Zahl der erworbenen Objekte auf mehrere Hundert an. Bis zur Eröffnung des Museums am 18. März 1946 fungierte Alf Kowalski als einziger Mitarbeiter.<sup>15</sup> In diesen schwierigen Pionierzeiten wurden dank seiner Initiative und seines großen Engagements eine Sammlung zur Archäologie, Ethnographie, wertvolle Dokumente aus verschiedenen Epochen und eine einzigartige Sammlung von Sargporträts zusammengetragen.<sup>16</sup>

ologizne. Niestety inne zabytki wymienione w inwentarzu Muzeum bezpowrotnie zaginęły”.<sup>8</sup> „Po istniejącym od 1884 roku tzw. muzeum miejskim w Gorzowie Wlkp. pozostało zaledwie 315 eksponatów, nie przedstawiających, z wyjątkiem kilku, większej wartości muzealnej”.<sup>9</sup> Zdobycie ten tworzyły meble w stylu Biedermeier, portrety myśliwych i mieszczan – pędzli nieznanymi malarzami, obiekty archeologiczne i z zakresu numizmatyki.<sup>10</sup> Zapewne dzisiaj ocena wartości zachowanych obiektów po dawnym muzeum będzie diametralnie inna.

W pierwszym powojennym okresie udało się także zabezpieczyć część zbioru gorzowskiego kolekcjonera Wilhelma Ogoleitha dotyczącej Goethego.<sup>11</sup> W pożodze wojennej zostały w większości zniszczone pamiątki i bezcenne eksponaty muzealne znajdujące się także w obu kostrzyńskich muzeach.<sup>12</sup> Podobna sytuacja miała miejsce w Świebodzinie, gdzie w kwietniu 1945 roku została zniszczona lub rozproszona większość zbiorów przedwojennej placówki. Istniały nieudane plany powołania muzeum w tym mieście już w latach 40-tych.<sup>13</sup> Informacje te pośrednio potwierdza Biuletyn Związku Muzeów w Polsce z 1946 roku.<sup>14</sup>

Zaczątkiem międzyrzeckiej placówki były zbiory dawnego Heimatmuseum. Obejmowały one kilkadziesiąt obiektów z zakresu miejscowej archeologii oraz przedmioty przemysłu artystycznego. W wyniku intensywnej akcji zbierackiej prowadzonej w ostatnim kwartale 1945 roku liczba pozyskanych obiektów wzrosła do kilkuset pozycji. Alf Kowalski do otwarcia muzeum 18 marca 1946 działał jako jedyny pracownik.<sup>15</sup> W tych trudnych pionierskich czasach dzięki jego inicjatywie i ogromnej pasji zostały zebrane obiekty z dziedziny: archeologii, etnografii, cenne dokumenty z różnych okresów oraz unikalny zbiór portretów trumiennych.<sup>16</sup>

W wyniku bombardowania Żar w kwietniu 1944 r. ucierpiało jedno ze skrzydeł zamku, w którym znajdowało się Muzeum. Zabezpieczone przez Niemców zbiory regionalne uległy rozproszeniu dopiero po wkroczeniu do miasta oddziałów Armii Czerwonej i działalności szabrowników polskich. Niewielka część kolekcji znalazła się między innymi w zbiorach Muzeum w Nowej Soli, po większości obiektów zaginęła jednak wszelki ślad.<sup>17</sup>

Po przedwojennym Muzeum w Szprotawie w obecnej izbie historii znajduje się jedynie wykonany w piaskowcu herb miasta, kule armatnie z 1488 roku oraz jedna z witrzyn.<sup>18</sup>

W 1947 roku w Nowej Soli rozpoczęła oficjalną działalność czwarte polskie muzeum na Ziemi Lubuskiej. Jego założycielem był twórcą je od 1946 roku nauczyciel Aleksander Fudalej. „Zbiory dla nowosolskiego





Ausstellung zum Weinbau, Lebuser Landesmuseum in Zielona Góra  
Ekspozycja winiarska, Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze

Bei der Bombardierung von Sorau im April 1944 wurde der Flügel des Schlosses, in dem sich das Museum befand, beschädigt. Die von den Deutschen sichergestellten regionalen Sammlungen wurden erst nach dem Einmarsch der Truppen der Roten Armee in der Stadt verteilt und polnische Plünderer wurden aktiv. Ein kleiner Teil der Sammlung gelangte unter anderem in die Sammlungen des Museums in Nowa Sól/Neusalz an der Oder, aber von den meisten Objekten fehlt jede Spur.<sup>17</sup>

Vom Vorkriegsmuseum in Szprotawa/Sprottau sind im heutigen Museum nur noch das Stadtwappen aus Sandstein, Kanonenkugeln aus dem Jahr 1488 und eine der Vitrinen erhalten.<sup>18</sup>

Im Jahr 1947 nahm in Nowa Sól das vierte polnische Museum im Lebuser Land seine offizielle Tätigkeit auf. Sein Gründer war Aleksander Fudalej, ein Lehrer, der seit 1946 daran gearbeitet hatte. „Die Sammlungen für das Museum in Nowa Sól wurden mit großem Enthusiasmus und aus allen verfügbaren Quellen zusammengetragen: ehemalige Museen in Nowa Sól, Bytom Odrzański, Koźuchów, Übergaben des Liquidationsbüros sowie sehr zahlreiche Schenkungen von Privatpersonen und Institutionen zu jener Zeit. Das Gebiet der Kreise Koźuchów, Głogów, Żary, Żagań und Region Lebus wurde ebenfalls durchforscht.“<sup>19</sup>

muzeum gromadzono z dużym zapamię i ze wszystkich dostępnych źródeł: dawnych muzeów w Nowej Soli, Bytomiu Odrzańskim, Koźuchowie, przekazów urzędu likwidacyjnego, a także bardzo licznych wówczas darów od osób prywatnych oraz instytucji. Penetrowano również teren powiatów – koźuchowskiego, głogowskiego, żarskiego, żagańskiego i lubuskiego”.<sup>19</sup>

Zawieruchę wojenną przetrwały przynajmniej częściowo zbiory Muzeum w Strzelcach Krajeńskich. Bowiem w sierpniu 1951 roku do Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Zielonej Górze trafia pismo następującej treści: „W związku z przygotowywaniem muzeum podstawowego w Gorzowie decyzją Ministerstwa Kultury i Sztuki mają być przekazane zbiory niemieckiego muzeum w Strzelcach Krajeńskich, mieszczące się w budynku nad zabytkową bramą, pozostające bez żadnego dozoru”.<sup>20</sup> Do tworzonego muzeum podstawowego miały być przekazane m. in. emblematy Joannitów ze Stońska oraz zbiory znajdujące się w Santoku.<sup>21</sup>

Szczęśliwie z pożogi wojennej ocalał budynek gubińskiego muzeum, natomiast cenne zbiory zostały ewakuowane do zamku w Bystrzycy Kłodzkiej, skąd zostały przekazane do polskich Muzeów w Poznaniu, Nowej Soli oraz Zielonej Górze. Część zbiorów zapewne zginęła.<sup>22</sup>

Die Sammlungen des Museums in Strzelce Krajeńskie/ Friedeberg in der Neumark haben die Kriegswirren zumindest teilweise überstanden. Im August 1951 erhielt das Präsidium des Nationalen Rates der Woiwodschaft in Zielona Góra folgendes Schreiben vom Kulturministerium: „Im Zusammenhang mit der Vorbereitung des Museums in Gorzów werden auf Beschluss des Ministeriums für Kultur und Kunst die Sammlungen des nachdeutschen Museums in Strzelce Krajeńskie, die sich in dem Gebäude über dem historischen Tor befinden und ohne jegliche Aufsicht verbleiben, übergeben.“<sup>20</sup> Unter anderem sollten das Wappen der Johanniter aus Słońsk/Sonnenburg und die Sammlungen aus Santok in das zu schaffende Museum überführt werden.<sup>21</sup>

Das Gebäude des Gubener Museums überstand zwar glücklicherweise den Krieg, wertvolle Sammlungsteile waren jedoch in das Schloss in Bystrzyca Kłodzka/Habelschwerdt evakuiert worden, von wo aus sie in polnische Museen in Poznań, Nowa Sól und Zielona Góra verbracht wurden. Ein Teil der Sammlung ist wahrscheinlich verloren gegangen.<sup>22</sup>

Bis 1950 existierte in Gubin ein Museumsgebäude mit einer prähistorischen Sammlung. „Das Fehlen eines Kurators führt dazu, dass die Ausstellung vorübergehend nicht eröffnet werden kann. Die Museumskommission für Großpolen wird sich aufgrund von Personalproblemen bald an die Lösung dieses äußerst schwierigen Problems machen.“<sup>23</sup>

Insbesondere in der ersten Nachkriegszeit war für die Museumsarbeit in der Region Lebus die Unterstützung durch das Zentrum in Poznań von großer Bedeutung. Diese bestand darin, dass in der Region Lebus eine umfassende Betreuung der Museen eingerichtet wurde. Von besonderer Bedeutung war die Tätigkeit von Professor Józef Kostrzewski, der zusammen mit seinem Sohn Bogdan sein Interesse auf die ehemaligen Regionalmuseen in Gubin, Gorzów, Międzyrzecz und Strzelce Krajeńskie richtete. Nach der Beendigung ihrer Arbeit wurden diese Museen 1956 in die Verantwortung des Museum Ziemi Lubuskiej in Zielona Góra übergeben.<sup>24</sup>

Das Stadtmuseum in Zielona Góra war in der Region Lebus eine einzigartige Einrichtung. Die offizielle Eröffnung fand am 1. Juni 1946 statt. Das Museum ist insofern ungewöhnlich, als der Gründer des deutschen Museums, Dr. Martin Klose, noch bis Mitte 1947 dort tätig war. Angesichts der Verluste, die andere Museen in der Region erlitten hatten, war dies eine außergewöhnliche Situation. Es ist jedoch anzumerken, dass die kulturfremden postdeutschen Sammlungen einige Jahre lang die Museumsarbeit

Do 1950 roku w muzeum w Gubinie przetrwały zbiory prehistoryczne. „Brak kustosa powoduje tymczasowe nie-uruchomienie ekspozycji. Komisja Muzeum Wielk. przystąpi niebawem do rozwiązania tego najtrudniejszego problemu ze względu na trudności personalne.“<sup>23</sup>

W działalności muzealnej regionu lubuskiego, szczególnie w pierwszym powojennym okresie, duże znaczenie miała pomoc ośrodka poznańskiego polegająca na opiece merytorycznej nad powstającymi na Ziemi Lubuskiej muzeami. Szczególne znaczenie miała działalność profesora Józefa Kostrzewskiego, który wraz z synem Bogdanem skierował swoje zainteresowanie na zbiory byłych muzeów regionalnych w Gubinie, Gorzowie, Międzyrzeczu i Strzelcach Krajeńskich. Po ich opracowaniu przekazali je w 1956 r. do Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze.<sup>24</sup>

Jednak wyjątkową placówką w regionie lubuskim było Miejskie Muzeum w Zielonej Górze. Jego uroczyste otwarcie nastąpiło 1 czerwca 1946 r. Ewenementem jest fakt, że jeszcze do połowy 1947 roku pracował w nim założyciel tej niemieckiej placówki, dr Martin Klose. Była to sytuacja wyjątkowa wobec strat, jakie poniosły inne instytucje muzealne na terenie regionu. Trzeba jednak zauważyć, że przez szereg lat te obce kulturowo ponemieckie zbiory wcale nie ułatwiały działalności. Nie stwarzały bowiem możliwości utworzenia ekspozycji o charakterze narodowym.

Na przestrzeni lat zabytki po niemieckim Heimatmuseum podlegały przemieszczeniu zarówno w ramach merytorycznych działów samego zielonogórskiego muzeum, innych placówek muzealnych czy instytucji kultury. Pierwszy przekaz obiektów pochodzących z dawnych zbiorów placówki miał miejsce już w latach 1947–1948. Muzeum Miejskie oraz Zarząd Miejski w Zielonej Górze przekazały w formie daru 11 obiektów z dawnego Heimatmuseum do Działu Instrumentów Muzycznych Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu.<sup>25</sup>

„Dopiero po utworzeniu Muzeum Okręgowego w latach 60. wyselekcjonowany został z ogromnej grupy muzealiów (o różnej randze) po Heimatmuseum, wartościowy materiał zabytkowy.“<sup>26</sup> Stał się on istotnym elementem określającym związki placówki z okresem przedwojennym, dając wyraz ciągłości tradycji i zainteresowań.

W stosunku do zbiorów MZL w Zielonej Górze wynoszących w 2000 roku 16 630 obiektów, muzealia z dawnego Heimatmuseum stanowiły 7,8 % całego zespołu.

Abteilung	Objekte aus dem Heimatmuseum	prozentualer Anteil dieser Objekte an der Museumssammlung des Muzeum Ziemi Lubuskiej
Alte Kunst	426	2.266 (Jahr 2008) = 18,79 %
Weinbau	217	1.542? (2008) = 14,07 %
Geschichte	660	7.274 (2008) = 9,07 %
Insgesamt	1.303	16.630 (2000) = 7,8 %

Anteil der Objekte des ehemaligen Heimatmuseums an der Sammlung des Lebuser Landesmuseums in Zielona Góra im Jahr 2000. Zusammenstellung auf Basis der Inventarbücher der Abteilungen des Muzeum Ziemi Lubuskiej sowie eigener Berechnungen.

erschweren, da es nicht möglich war, mit diesen Objekten eine „nationale“ Ausstellung zu gestalten.

Im Laufe der Jahre wurden die Objekte des deutschen Heimatmuseums sowohl in die entsprechenden Abteilungen des Museums in Zielona Góra selbst als auch in andere Museen und Kultureinrichtungen überführt. Der erste Transfer von Objekten aus der ehemaligen Sammlung der Einrichtung fand bereits in den Jahren 1947 und 1948 statt. Elf Objekte aus dem ehemaligen Heimatmuseum wurden vom Stadtmuseum und der Stadtverwaltung in Zielona Góra an die Musikinstrumentenabteilung des Großpolnischen Museums in Poznań übergeben.<sup>25</sup>

„Erst nach der Gründung des Kreismuseums in den 1960er Jahren wurde aus dem riesigen Fundus des Heimatmuseums (von unterschiedlichem Rang) wertvolles historisches Material ausgewählt.“<sup>26</sup> Diese Objekte wurden zu einem wichtigen Element, das die Verbindungen der heutigen Institution zur Vorkriegszeit definiert und die Kontinuität von Traditionen und Interessen zum Ausdruck bringt.

Bezogen auf die Sammlung des Museums in Zielona Góra, die im Jahr 2000 16.630 Objekte umfasste, machten die Sammlungen des ehemaligen Heimatmuseums 7,8 % der Gesamtsammlung aus.

Es ist jedoch zu bedenken, dass der Anteil der nachdeutschen Objekte an der Sammlung des Museums in Zielona Góra früher höher war, denn in den 1980er Jahren war ein Teil der Objekte aus dem ehemaligen Heimatmuseum in das Lebuser Militärmuseum in Drzonowo überführt worden. Aus den Sammlungen der historischen Abteilung des Museums in Zielona Góra sind insgesamt 255 Militaria-Objekte als Eigentum bzw. Dauerleihgabe dorthin gelangt.<sup>27</sup>

Dział	Muzealia z Heimatmuseum	Zbiory glob. Udział % w zbior. w 2000 r.
Sztuki Dawnej	426	2.266 / 2008 r. = 18,79 %
Winiarski	217	1.542 ? / 2008 r. = 14,07 %
Historyczny	660	7.274 / 2008 r. = 9,07 %
Razem	1.303	16.630 = 7,8 %

Udział muzealiów z dawnego Heimatmuseum in der Struktur der Sammlungen des Muzeum Ziemi Lubuskiej in Zielona Góra im Jahr 2000. Zestawienie na podstawie ksiąg inwentarzowych działów MZL, obliczenia własne.

Należy jednak pamiętać, dass der frühere Anteil von polnischen Objekten in der Struktur der Sammlungen des zielonogórskiego Museums höher war. Denn in den 1980er Jahren wurde ein Teil der Objekte aus dem ehemaligen Heimatmuseum in das Lebuser Militärmuseum in Drzonowo überführt. Aus den Sammlungen der historischen Abteilung des Museums in Zielona Góra sind insgesamt 255 Militaria-Objekte als Eigentum bzw. Dauerleihgabe dorthin gelangt.<sup>27</sup> Natomiast starodruki zostały przekazane do Działu Zbiorów Specjalnych Wojewódzkiej i Miejskiej Biblioteki Publicznej w Zielonej Górze.

Jednak dla pełnego wykorzystania przedwojennych zbiorów w muzeum zasadnicze znaczenie miały zmiany ustrojowe jakie zaszły po 1989 roku. Umożliwiły one prowadzenie badań i organizowanie wystaw dotyczących historii i sztuki Ziemi Zachodnich i Północnych okresu przedwojennego.

Ważną próbą odniesienia się do polniskiego dziedzictwa była zorganizowana w 2003 roku ekspozycja polsko-niemieckiego artysty Rolanda Schefferskiego.

W Galerii Nowy Wiek w Muzeum Ziemi Lubuskiej stworzył on instalację „Inwentaryzacja – Bestandsaufnahme”. Autor wykorzystał eksponaty o przedwojennym pochodzeniu, pochodzące między innymi ze zbiorów byłego niemieckiego Heimatmuseum. Artysta pokazał 336 artefaktów, pełniących rolę przedmiotów – śladów, które miały być kojarzone z dawnymi mieszkańcami i przeszłością. „Inwentaryzacja” zaproponowana przez Rolanda Schefferskiego miała inny symboliczny wymiar, odnoszący się do naszego pojmowania historii i tradycji. Artystę interesował stosunek Zielonogórczyków do wytworów przeszłości, pozostałych po dawnych mieszkańcach miasta. „Realizacja Schefferskiego dobitnie udowodniła, że nasza wspólna przeszłość jest darem, z którego powinniśmy umieć korzystać”.<sup>28</sup>

Die alten Drucke wurden in die Abteilung für Sonder-sammlungen der Woiwodschafts- und Stadtbibliothek in Zielona Góra gebracht.

Die politischen Veränderungen nach 1989 waren entscheidend dafür, dass das Museum seine Vorkriegs-sammlungen in vollem Umfang nutzen konnte. Sie ermöglichten in den westlichen und nördlichen Landes-teilen Polens die Durchführung von Forschungen und die Erarbeitung von Ausstellungen zur Geschichte und Kunst der Vorkriegszeit.

Ein wichtiger Versuch, sich mit dem nachdeutschen Erbe auseinanderzusetzen, war die Ausstellung des polnisch-deutschen Künstlers Roland Schefferski im Jahr 2003. Er schuf die Installation „Inwentary-zacja – Bestandsaufnahme“ in der Galerie des Neuen Jahrhunderts im Muzeum Ziemi Lubuskiej. Der Autor verwendete Objekte aus der Vorkriegszeit, unter anderem aus der Sammlung des ehemaligen deut-schen Heimatmuseums. Der Künstler zeigte 336 Artefakte, die als Spuren zu den ehemaligen Bewoh-nern und der Vergangenheit fungieren sollten. Die von Roland Schefferski vorgeschlagene „Inwentaryzacja“ hatte eine weitere symbolische Dimension, die sich auf unser Verständnis von Geschichte und Tradition bezog. Der Künstler interessierte sich für die Haltung der Einwohner von Zielona Góra gegenüber den Objekten der Vergangenheit, die die früheren Bewohner der Stadt hinterlassen hatten. „Schefferskis Erkenntnis beweist nachdrücklich, dass unsere gemeinsame Vergangenheit ein Geschenk ist, das wir zu nutzen wissen sollten.“<sup>28</sup>

Ein besonderes Beispiel für die Verlagerung von Museumsobjekten einige Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs ist die Sammlung von Glasdiapositiven in der Sammlung des Museums von Zielona Góra. Sie stammt aus der Jüdischen Gemeinde zu Berlin der 1930er Jahre des 20. Jahrhunderts. Während des Krieges wurde sie vom Reichsführer SS Heinrich Himmler beschlagnahmt. Aufgrund der Bedrohung durch Luftangriffe wurde die Sammlung in einem Schloß in Schlesiersee/ Sława untergebracht. Nach dem Krieg wurde der Bau der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Die Diapositivsammlung von fast 1.200 Objekten wurde im Museum in Nowa Sól gesichert, von wo aus sie in das Museum in Zielona Góra überführt wurden.<sup>29</sup>

Im Jahr 2006 wurden Objekte aus der ehemaligen jüdischen Gemeinde und dem Jüdischen Museum zum Gegenstand von Forschungen und wurden auf einer Tagung mit dem Titel „Verlorene Diapositive aus dem ehemaligen Jüdischen Museum Berlin“ vorgestellt.<sup>30</sup> Im Jahr 2011 rekonstruierte die Stiftung Neue Synagoge

Szczególnym przykładem przemieszczenia muzealiów jeszcze szereg lat po zakończeniu II wojny światowej jest zbiór diapozytywów szklanych znajdujący się w zbiorach zielonogórskiego muzeum. Pochodzi on z berlińskiej gminy żydowskiej, działającej w latach 30. XX wieku. W czasie wojny został on zarekwirowany przez Reischführera SS Heinricha Himmlera. Z uwagi na zagrożenie zbiór został przemieszczony do pałacu w Sławie. Po wojnie zasób ten stał się dostępny dla wszystkich. Zbiór diapozytywów liczący blisko 1200 obiektów został zabezpieczony w muzeum w Nowej Soli, skąd został przekazany do zielonogórskiego muzeum, jako jednostki nadrzędnej.<sup>29</sup>

W 2006 roku objekty z byłej Gminy Żydowskiej i Muzeum Żydowskiego stały się przedmiotem badań oraz zostały zaprezentowane na sesji „Zaginione diapozytywy z dawnego Berlińskiego Muzeum Żydow-skiego”.<sup>30</sup>

W 2011 roku Fundacja Stiftung Neue Synagoge Berlin – Centrum Judaicum dokonała rekonstrukcji nieistnie-jącego już muzeum i jego zbiorów, prezentując objekty m. in. z Zielonej Góry.<sup>31</sup>

Zbiór diapozytywów z byłej Gminy Żydowskiej zain-spirował artystę Rolanda Schefferskiego do zrealizowania w 2012 r. w Muzeum Ziemi Lubuskiej instalacji „Z życia Europejczyków”. Wystawa była próbą stymulowania pamięci o kulturze, której elementy są nadal widoczne w naszym życiu.

Obecnie zbiory z dawnego zielonogórskiego Heimat-museum w Muzeum Ziemi Lubuskiej są prezentowane na wielu wystawach. Szczególne znaczenie mają one na stałych przedsięwzięciach ekspozycyjnych poświę-conych winiarstwu oraz sztuce sakralnej. Tę ostatnią tworzą objekty rzeźby i malarstwa od XIV do początku XIX wieku, związane z terenem Dolnego Śląska.

Kolejna stała ekspozycja z zabytkami pochodzącymi z dawnego niemieckiego muzeum to powstałe w 2007 roku Muzeum Dawnych Tortur. Jednak szczególnie dużo obiektów o heimatowskiej proveniencji znalazło się na nowoczesnej powstałej w 2021 roku multimedial-nej ekspozycji poświęconej miastu oraz regionowi „Dziedzictwo i współczesność. Zielona Góra – region lubuski”.

W bieżącym 2022 roku Zielona Góra obchodzi 800 – lecie swojego istnienia oraz 100-lecie muzeum, powstałego 4 czerwca 1922 roku z okazji 700-lecia miasta. Zarówno 100 lat temu jak i dziś jednym z głównych celów działalności placówki jest budowa lokalnej tożsamości. Muzeum w ciągu tych stu lat uległo wielu przemianom. Zmieniało lokalizację, struktu-

Berlin – Centrum Judaicum das inzwischen aufgelöste Museum und seine Sammlung und präsentierte unter anderem Objekte aus Zielona Góra.<sup>31</sup>

Die Sammlung von Diapositiven aus der ehemaligen jüdischen Gemeinde inspirierte den Künstler Roland Schefferski 2012 zu der Installation „Aus dem Leben der Europäer“ im Muzeum Ziemi Lubuskiej. Die Ausstellung war ein Versuch, die Erinnerung an eine Kultur zu wecken, deren Reste noch immer in unserem Leben sichtbar sind.

Derzeit werden die Sammlungen des ehemaligen Heimatmuseums von Grünberg im Muzeum Ziemi Lubuskiej in zahlreichen Ausstellungen präsentiert. Sie sind von besonderer Bedeutung für die Teile der Dauerausstellung über Weinbau und sakrale Kunst. Letztere besteht aus Skulpturen und Gemälden aus dem 14. bis zum frühen 19. Jahrhundert, die mit der Region Niederschlesien in Verbindung stehen.

re i charakter. Dzisiaj jest to placówka na miarę współczesnej Zielonej Góry. Na jubileuszowej wystawie pokazaliśmy portrety dyrektorów, plansze obrazujące najważniejsze wydarzenia z dziejów muzeum oraz blisko 100 najcenniejszych zabytków. Szczególnym uświetnieniem jubileuszu istnienia Muzeum jest wystawa stała poświęcona malarzowi Carlowi Friedrichowi Seiffertowi, urodzonemu w 1809 roku w dawnym Grünbergu.

Roland Schefferski, Bestandsaufnahme, Lebuser Landesmuseum in Zielona Góra  
Roland Schefferski, Inwentaryzacja, Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze





Ausstellung zu Carl Friedrich Seiffert, Lebuser Landesmuseum in Zielona Góra  
Galeria Carla Friedricha Seifferta, Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze

Weitere Sammlungsstücke aus dem ehemaligen deutschen Museum sind im 2007 eingerichteten Ausstellungsteil zur „Alten Folter“ zu sehen. Eine besonders große Anzahl von Objekten heimatlicher Provenienz findet sich in der multimedialen Ausstellung über die Stadt und die Region, die seit 2021 unter dem Titel „Erbe und Gegenwart. Zielona Góra – Land Lebus“ gezeigt wird.

Im Jahr 2022 feierte Zielona Góra den 800. Jahrestag seines Bestehens und den 100. Jahrestag des Museums, das am 4. Juni 1922 anlässlich des 700-jährigen Bestehens der Stadt gegründet wurde. Sowohl vor 100 Jahren als auch heute besteht eines der Hauptziele der Tätigkeit der Einrichtung darin, die lokale Identität zu stärken. In diesen 100 Jahren hat das Museum viele Veränderungen erfahren. Es hat seinen Standort, seine Struktur und seinen Charakter verändert. Heute ist es eine Institution, die in ihrer Größe der Stadt Zielona Góra angemessen ist. Die Jubiläumsausstellung zeigt Porträts der Museumsdirektoren, Schautafeln zu den wichtigsten Ereignissen in der Geschichte des Museums und fast 100 der wertvollsten Exponate des Museums. Ein besonderer Höhepunkt des Museumsjubiläums ist die Ausstellung, die dem 1809 im damaligen Grünberg geborenen Maler Carl Friedrich Seiffert gewidmet ist.

- 1 A. Toczewski, Muzea lubuskie w perspektywie historycznej, in: Rocznik Lubuski, Band 31, Teil 1, S. 22.
- 2 C. Osękowski, Wstęp, Z dziejów Ziemi Lubuskiej, Bd.1, Zielona Góra 2005, S. 5, 6.
- 3 M. Rutowska, S. Tomczyk, Ziemia Lubuska jako region kulturowy, in: Zeszyty Instytutu Zachodniego, Nr 33/2003, S. 60.
- 4 E. Jakubaszek Stan obecny oraz kierunki budowy i organizacji muzealnictwa w województwie zielonogórskim, in: Zielonogórskie Zeszyty Muzealne, Nr 4, Zielona Góra 1974, S. 5.
- 5 Ibidem.
- 6 Z. Nowakowska, 25 lat działalności muzeum w Gorzowie Wlkp., in: Zeszyt Muzeum Towarzystwo Przyjaciół Muzeum w Gorzowie Wlkp., 1972, S. 30.
- 7 Brief von Ziemowit Szuman an das Museum der Stadt Warschau vom 11.04.1949, Staatsarchiv Gorzów Wlkp. (APG), Museum Gorzów, Berichte 1949, Akt. 8.
- 8 Z. Linkowski, Muzeum nie tylko gorzowskie, in: Trakt, Nr 21, 2000, S. 29.
- 9 APG, Museum Gorzów, Akt. 23, Berichte und Statistiken 1960. In dem Dokument ist die Gesamtzahl der Objekte nicht klar, und nach der Korrektur ergibt die Summe der aufgeführten Objekte die Zahl 315.
- 10 Ibidem.
- 11 Akte „Fälle der Sicherung von Museumsobjekten in Gorzów, Koło, Mogilno, 1947–1951 usw.“, Archiv des Museum Narodowe w Poznaniu (AMNP), Akt 136. Der Ordner enthält auch ein Inventar der gesicherten Objekte.
- 12 <http://kostrzynskie.info/index.php/historia/historia-kostrzyna-nad-odr/328-muzem.htm>
- 13 M. Nowacki, D. Miliszewska, Muzeum regionalne w Świebodzinie, in: Rocznik Lubuski, Bd. 31, Teil 1, S. 93. Zu diesem Thema ausführlicher: M. Nowacki, D. Jermaczek, Dwadzieścia pięć lat Muzeum Regionalnego w Świebodzinie, Świebodzin 1996.
- 14 Biuletyn Związku Muzeów w Polsce wydany z okazji XVII Zjazdu Delegatów Związku, Kraków 1946, S. 30.
- 15 Archiv des Museums Międzyrzecz, Akte zur Geschichte des Museums in Międzyrzecz, Beschreibung des Museums.
- 16 J. Muszyński, Alf Kowalski „Pionierzy”, 2002, Nr 17, S. 26.
- 17 <http://www.mbp.zary.pl/index.php?page=18> (Zugriff am 23.08.2011)
- 18 M. Pozoroszczyk, M. Siwicki, S. Syrocki, Ziemia szprotawska. Historia i ludzie, Szprotawa-Żagań 2010, S. 30.
- 19 K. Bakalarz, Muzeum Miejskie w Nowej Soli, in: Rocznik Lubuski, Bd. 31, Teil 1., 2005, S. 111.
- 20 Schreiben des Ministeriums für Kultur und Kunst vom 18.08.1952, APG, Denkmaldokumentationsamt in Gorzów Wlkp., Akt 57.
- 21 Schreiben an den Vorsitzenden des Stadtrates in Słońsk, Denkmaldokumentationsamt, Außenstelle in Gorzów Wlkp. vom 14.09.1951; Verordnung des Nationalmuseums in Poznań vom 14.09.1951, APG, Akt 57.
- 22 <http://www.gubin.com.pl/component/content/article/20-historia/939-muzeum-miejskie.html> (Zugriff 2011)
- 23 Bericht über die bisherigen Aktivitäten des Wielkopolskie Museums auf dem Gelände des Museums in Zielona Góra, AMNP, Akten des Museums in Zielona Góra, Krystyna Klęsk, 1950–1953, Akt. 134.
- 24 [http://www.muzarp.poznan.pl/muzeum/muz\\_pol/poczet/BKostrzewski.html](http://www.muzarp.poznan.pl/muzeum/muz_pol/poczet/BKostrzewski.html) (Zugriff 2011)
- 25 Die Information stammt aus einer Anfrage an das Musikinstrumentenmuseum, heute eine Außenstelle des Nationalmuseums in Poznań, basierend auf dem Katalog der Musikinstrumente, hg. Z. Szulc, Poznań 1949.
- 26 A. Ciosk, Heimatmuseum in Zielonej Górze (1922–1945), in: Muzea zielonogórskie, hg. von A. Toczewskiego, Zielona Góra 1996, S. 62.
- 27 Auswertung des Inventarbuches kunsthistorischer Museumsobjekte der Historischen Abteilung des Museum Ziemi Lubuskiej: MZG-H-I.
- 28 L. Kania, Pamięć przedmiotów, Roland Schefferski, Bestandsaufnahme Inventaryzacja, Katalog der Ausstellung, Berlin 2004, S. 9.
- 29 K. Furmanowska, Zamknięci w szkole, in: Gazeta Wyborcza, (Gazeta Zachodnia), Nr 232 vom 4.1.1999, S. 5.
- 30 Mehr zu diesem Thema: J. Hübner, Diapozytywy berlińskiego Muzeum Żydowskiego w Muzeum Ziemi Lubuskiej, in: Zielonogórskie Zeszyty Muzealne, hg. von A. Toczewskiego, Bd. VII. S. 135–150.
- 31 J. Hübner, Obrazy pewnego muzeum. Berlińskie Muzeum Żydowskie (w latach 1933–1938) w zwierciadle diapozytywów, Katalog wydany przez Muzeum Ziemi Lubuskiej przy współpracy z Galerią BWA, Zielona Góra, 2012, S. 13.
- 1 A. Toczewski, Muzea lubuskie w perspektywie historycznej, w: „Rocznik Lubuski”, tom 31, część 1, s. 22.
- 2 C. Osękowski, Wstęp, Z dziejów Ziemi Lubuskiej, t.1, Zielona Góra 2005, s. 5, 6.
- 3 M. Rutowska, S. Tomczyk, Ziemia Lubuska jako region kulturowy, w: Zeszyty Instytutu Zachodniego, nr 33/2003, s. 60.
- 4 E. Jakubaszek Stan obecny oraz kierunki budowy i organizacji muzealnictwa w województwie zielonogórskim w: Zielonogórskie Zeszyty Muzealne, nr 4, Zielona Góra 1974, s. 5.
- 5 Ibidem.
- 6 Z. Nowakowska, 25 lat działalności muzeum w Gorzowie Wlkp., w: Zeszyt Muzeum, Towarzystwo Przyjaciół Muzeum w Gorzowie Wlkp., 1972, s. 30.
- 7 Archiwum Państwowe w Gorzowie (dalej APG), Pismo Ziemowita Szumana do Muzeum Miasta Stołecznego Warszawy z dnia 11.04.1949 r., Muzeum Gorzów, Sprawozdania 1949 r., Sygn. akt 8.
- 8 Z. Linkowski, Muzeum nie tylko gorzowskie, w: Trakt, nr 21, 2000 r., s. 29.
- 9 APG, Muzeum w Gorzowie Wlkp., Sprawozdania i statystyka 1960 r., Sygn. akt 23. (W dokumencie globalna liczba muzealiów jest nie wyraźna i z poprawką, suma wymienionych obiektów daje liczbę 315).
- 10 Ibidem.
- 11 AMNP, Teka: „Sprawy dotyczące zabezpieczenia muzealiów w Gorzowie, Kole, Mogilnie 1947–1951 itd.”, Sygn. akt 136. W tece znajduje się także spis zabezpieczonych obiektów.
- 12 <http://kostrzynskie.info/index.php/historia/historia-kostrzyna-nad-odr/328-muzem.htm>
- 13 M. Nowacki, D. Miliszewska, Muzeum regionalne w Świebodzinie, w: Rocznik Lubuski, tom 31, cz. 1, s. 93. Na ten temat także szerzej – M. Nowacki, D. Jermaczek, Dwadzieścia pięć lat Muzeum Regionalnego w Świebodzinie, Świebodzin 1996.
- 14 Biuletyn Związku Muzeów w Polsce wydany z okazji XVII Zjazdu Delegatów Związku, Kraków 1946, s. 30.
- 15 AMM, Teka: Dzieje Muzeum w Międzyrzeczu, Opis muzeum.
- 16 J. Muszyński, Alf Kowalski, w: Pionierzy, 2002, nr 17, s. 26.
- 17 <http://www.mbp.zary.pl/index.php?page=18> (stan na 23.08.2011.)
- 18 M. Pozoroszczyk, M. Siwicki S., Syrocki, Ziemia szprotawska. Historia i ludzie, Szprotawa-Żagań 2010, s. 30.
- 19 K. Bakalarz, Muzeum Miejskie w Nowej Soli, w: Rocznik Lubuski, T. 31, cz. 1., 2005, s. 111.
- 20 APG, Pismo Ministerstwa Kultury i Sztuki z dnia 18.08.1951 r., Biuro Dokumentacji Zabytków w Gorzowie Wlkp., Sygn. akt 57.
- 21 APG, Pismo do Przewodniczącego Miejskiej Rady Narodowej w Słońsku, Biuro Dokumentacji Zabytków oddział w Gorzowie Wlkp. (14. IX 1951 r.); Zarządzenie Muzeum Narodowego w Poznaniu, (14. IX 1951 r.), Sygn. akt 57.
- 22 <http://www.gubin.com.pl/component/content/article/20-historia/939-muzeum-miejskie.html> (stan na 2011 r.)
- 23 AMNP, Sprawozdanie z dotychczasowej działalności Muzeum Wielkopolskiego na terenie Muzeum w Zielonej Górze, Teka: Akta Muzeum w Zielonej Górze Krystyny Klęsk. 1950–1953, Sygn. akt 134.
- 24 [http://www.muzarp.poznan.pl/muzeum/muz\\_pol/poczet/BKostrzewski.html](http://www.muzarp.poznan.pl/muzeum/muz_pol/poczet/BKostrzewski.html) (stan na 2011 r.)
- 25 Informacja pochodzi z kwerendy w Muzeum Instrumentów Muzycznych oddział Muzeum Narodowego w Poznaniu na podstawie Katalogu Instrumentów Muzycznych, opr. Z Szulc, Poznań, 1949 r.
- 26 A. Ciosk, Heimatmuseum w Zielonej Górze (1922–1945), (w:) Muzea zielonogórskie, praca zbiorowa pod red. A. Toczewskiego, Zielona Góra 1996, s. 62.
- 27 Analiza Księgi Inwentarzowej Muzealiów Artystyczno-Historycznych Działu Historycznego: MZG-H-I.
- 28 L. Kania, Pamięć przedmiotów, Roland Schefferski, Bestandsaufnahme Inventaryzacja [katalog wystawy], Berlin 2004, s. 9.
- 29 K. Furmanowska, Zamknięci w szkole, w: Gazeta Wyborcza, (Gazeta Zachodnia), nr 232, 4.1.1999 r., s. 5.
- 30 Szerzej na ten temat: J. Hübner, Diapozytywy berlińskiego Muzeum Żydowskiego w Muzeum Ziemi Lubuskiej, w: Zielonogórskie Zeszyty Muzealne, pod red. A. Toczewskiego, T. VII. s. 135–150.
- 31 J. Hübner, Obrazy pewnego muzeum. Berlińskie Muzeum Żydowskie (w latach 1933–1938) w zwierciadle diapozytywów, Katalog wydany przez Muzeum Ziemi Lubuskiej przy współpracy z Galerią BWA, Zielona Góra, 2012 r., s. 13.

## Von der Suche nach der Nadel im Heuhaufen und vom Finderglück. Der Verbleib mittelalterlicher Kunstwerke aus der ehemaligen Neumark

O szukaniu igły w stogu siana i szczęściu znalazcy. Pozostałości  
średniowiecznych dzieł sztuki z terenu dawnej Nowej Marchii

Peter Knüvener



Retabel aus Groß Mandelkow / Będagowo aus dem Museum in Soldin / Mysłibórz, jetzt im Stettiner Nationalmuseum.  
Retabulum z Będagowa / Groß Mandelkow z Muzeum w Mysłiborzu, obecnie w szczecińskim Muzeum Narodowym.

Die Neumark und die Niederlausitz östlich der Neiße haben am Ende des Zweiten Weltkriegs und in der frühen Nachkriegszeit von allen Teilen der ehemaligen Provinz Brandenburg sicher am meisten gelitten. Städte, Dörfer, Kirchen und Schlösser wurden zerstört oder geplündert, Sammlungen zerstreut. Für ein Forschungsprojekt zur mittelalterlichen Kunst dieser Landstriche ist dies eine denkbar ungünstige Voraussetzung. Ein solches Projekt liegt den hier skizzierten Befunden zugrunde: Der Autor hat sich seit 2002

Pod koniec II wojny światowej i we wczesnym okresie powojennym Nowa Marchia i Dolne Łużyce na wschód od Nisy ucierpiały z pewnością najbardziej ze wszystkich części byłej prowincji brandenburskiej. Miasta, wsie, kościoły i pałace zostały zniszczone lub spłądrowane, a zbiory rozproszone. Stwarza to wyjątkowo niekorzystne warunki dla projektu badawczego dotyczącego sztuki średniowiecznej tych regionów. Przedstawione tu ustalenia wynikają z zakończenia właśnie takiego projektu – autor od 2002



etwa zehn Jahre lang intensiv mit der mittelalterlichen Malerei und Skulptur der Mark Brandenburg beschäftigt. Zunächst im Rahmen einer Magisterarbeit, dann einer Promotion und schließlich im Zuge eines Forschungsprojekts bei der Stiftung Stadtmuseum Berlin (ehem. Märkisches Museum) und eines Ausstellungsprojekts am Haus der Brandenburgisch-Preußischen Geschichte Potsdam.<sup>1</sup> Ausgangspunkt und Auslöser dafür war die Erkenntnis, dass die Bildende Kunst des Mittelalters in Brandenburg nur sehr punktuell erforscht war und daher großes wissenschaftliches Potenzial bot. Grundlage für eine Analyse von Stilentwicklungen, Einflüssen und der Einordnung der Kunst musste eine intensive, möglichst komplette Sichtung sein. Dazu war es nötig, anhand von Kunstdenkmälerinventaren, Archiven und Sammlungen eine Kartierung vorzunehmen. Es mussten möglichst alle Werke in Kirchen und Sammlungen aufgesucht und dokumentiert werden. Im Fall der Neumark stellte sich rasch heraus, dass damit erhebliche Probleme verbunden sein würden, da nur die wenigsten Standorte mittelalterlicher Kunst unverseht geblieben waren. Vielmehr war es die Regel, dass die Werke ihren Standort verändert hatten, dass sie zerstreut, verschollen oder zerstört sind. Dennoch gelang es in nicht wenigen Fällen, die Spur der Werke zu finden und vergessene Zusammenhänge zu rekonstruieren. Es kam auch zu erstaunlichen Entdeckungen, die von verblüffenden Odysseen von Skulpturen oder Schnitzaltären zeugen.

Zunächst einmal seien Kolleginnen und Kollegen an polnischen Museen und Hochschulen genannt, die bereitwillig kooperiert haben, nämlich besonders Zofia Krzymuska-Fafius (1917–2015, Nationalmuseum Stettin), Kinga Krasnodębska (Nationalmuseum Stettin), Dr. Rafał Makala (Nationalmuseum Stettin), Dr. Adam Soćko (ehemals Nationalmuseum Posen, jetzt Universität Posen), Dr. Agnieszka Patała (ehemals Nationalmuseum Breslau, jetzt Universität Breslau). Meinen ehemaligen Mitdoktoranden bei Prof. Dr. Adam Labuda (Humboldt-Universität zu Berlin/Universität Posen), Agnieszka Lindenhayn-Fiedorowicz und Marek Stanczyk sei für die Unterstützung und Kooperation ebenfalls sehr herzlich gedankt.

### **Verworrene Objektgeschichten: Die Sammlungen aus Pforten und Sorau**

In den Schlössern in Sorau / Żary und Pforten / Brody in der Niederlausitz östlich der Neiße gab es bis 1945 kleine Kunstsammlungen mit bedeutenden Werken aus den umliegenden, zu den entsprechenden Herrschaften gehörenden Ortschaften. Beide Sammlungen wurden am Ende des Krieges zerstreut. Einige der Kunstwerke

roku przez około dziesięć lat intensywnie zajmował się średniowiecznym malarstwem i rzeźbą w regionie Marchii Brandenburskiej. Najpierw w ramach pracy magisterskiej, potem pracy doktorskiej i wreszcie w ramach projektu badawczego w Fundacji Berlińskiej Muzeum Miejskiego (dawniej Muzeum Marchijskie) oraz projektu wystawowego w Domu Historii Brandenbursko-Pruskiej w Poczdamie.<sup>1</sup> Punktem wyjścia i bodźcem do tych działań było uświadomienie sobie, że plastyka średniowieczna w Brandenburgii została zbadana bardzo wybiórczo i choćby z tego względu tkwi w niej duży potencjał naukowy. Podstawą analizy rozwoju stylistycznego, wpływów i klasyfikacji sztuki musiał być więc intensywny, najlepiej kompletny przegląd. W tym celu konieczne było przeprowadzenie mapowania na podstawie inwentaryzacji zabytków sztuki, archiwów i zbiorów muzealnych. W miarę możliwości należało odnaleźć i udokumentować wszystkie dzieła znajdujące się w kościołach i kolekcjach muzealnych. W przypadku Nowej Marchii szybko okazało się, że będzie to wiązało się z dużymi problemami, ponieważ tylko nieliczne obiekty sztuki średniowiecznej zachowały się in situ. Regułą była raczej zmiana lokalizacji dzieł, ich rozproszenie, zagubienie lub zniszczenie. Mimo to, w wielu przypadkach udało się odnaleźć ślady dzieł i odtworzyć zapomniane konteksty. Dokonano również zdumiewających odkryć, które świadczą o niesamowitych odyssejach rzeźb i rzeźbiornych nastaw ołtarzowych.

Zanim przejdę do omawiania wyników projektu, chciałbym złożyć podziękowania polskim kolegom i koleżankom z muzeów i szkół wyższych za ich współpracę, szczególnie zaś Zofii Krzymuskiej-Fafius (1917–2015, Muzeum Narodowe w Szczecinie), Kingi Krasnodębskiej (Muzeum Narodowe w Szczecinie), dr Rafałowi Makale (Muzeum Narodowe w Szczecinie), dr Adamowi Soćce (wcześniej Muzeum Narodowe w Poznaniu, obecnie Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu), dr Agnieszce Patale (wcześniej Muzeum Narodowe we Wrocławiu, obecnie Uniwersytet Wrocławski), a także moim koleżankom i kolegom ze studiów doktorskich pod kierunkiem Prof. Adama Labudy (Uniwersytet Humboldtów w Berlinie/Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu), za ich wsparcie i pomoc, a mianowicie Agnieszce Lindenhayn-Fiedorowicz i Markowi Stańczykowi

### **Splątane historie obiektów – kolekcje z Brodów i Żar**

Do 1945 roku zamek w Żarach i pałac w Brodach na Dolnych Łużycach na wschód od Nysy posiadały niewielkie zbiory sztuki z ważnymi dziełami pochodzącymi z okolicznych miejscowości należących do



Madonna aus dem Retabel aus Kohlo/Koto, heute im Museum Zielona Góra; Vorkriegsaufnahme derselben Figur aus dem Nachlass Georg Mirow in der Landesgeschichtlichen Vereinigung für die Mark Brandenburg. Madonna z retabulum z Koła/Kohlo, obecnie w Muzeum w Zielonej Górze. Fotografia przedwojenna z tej samej figury z archiwum Georga Mirowa w posiadaniu Stowarzyszenia Historii Regionalnej Marchii Brandenburskiej.





Madonna aus Kunzendorf / Kunice, ehemals im Museum Sorau, heute im Museum in Zielona Góra und eine Vorkriegsaufnahme aus dem Kunstdenkmälerinventar Sorau/Forst von 1939.

Madonna z Kunic / Kunzendorf, dawniej w Muzeum w Żarach, obecnie w Muzeum w Zielonej Górze i jej przedwojenna fotografia z inwentarza dzieł sztuki dla Żar (Forst przed 1939).

aus Pforten gelangten in die Sammlung des Breslauer Nationalmuseums und wurden im Bestandskatalog von 2003 auch publiziert, so z. B. Teile eines Retabels aus Nieder Jeser / Jeziory Dolne, die seit 1948 in der Breslauer Sammlung sind. Aber dies waren nicht alle Bestandteile des Werkes, bei dem es sich ursprünglich um einen Schrein mit drei Skulpturen mit Flügeln mit Heiligenfiguren innen und Malereien außen handelte. Die Madonna gelangte als Ankauf erst 1971 in das Posener Nationalmuseum, wobei die Provenienz damals nicht mehr bekannt war. Erst kürzlich konnte sie zugeordnet werden. Auch eine Madonna aus der Pfortener Pfarrkirche gelangte im selben Jahr ins Breslauer Museum – ein Hinweis, dass es zumindest teilweise eine konzertierte Sicherung und Bergung der Kunstschätze im Ort Pforten gegeben haben könnte.

Aus der Zeit um 1480 stammte ein interessantes Marienkrönungsretabel aus Kohlo / Koło in der Pfortener Sammlung, von dem jüngst die thronende Madonna identifiziert werden konnte, nun aber im Museum in Grünberg / Zielona Góra.<sup>2</sup> Kunsthistorisch war es ein bedeutendes Werk, einer Werkgruppe westlich der Neiße zugehörig (Skulpturen in Grieben und Göllnitz dürften auf dieselbe Werkstatt zurückgehen).

Andere Skulpturen aus der Pfortener Sammlung sind leider bis heute verschollen, so die Skulpturen aus dem frühen 15. Jahrhundert aus dem Retabel in Naundorf. Es ist eine Ironie der Geschichte, dass der Ort – ehemals zugehörig zur Pfortener Herrschaft – westlich der Neiße liegt. Ein kurioser Zufall ist es auch, dass vor Ort ein Teil eines zugehörigen Altarflügels erhalten blieb, weil er in nachmittelalterlicher Zeit in eine Brüstung verbaut worden war.

Auch aus der anderen genannten kleinen Sammlung im Sorauer Schloss, konnte kürzlich ein Werk identifiziert werden, wieder im Museum in Grünberg / Zielona Góra: eine Madonna des frühen 14. Jahrhunderts aus Kunzendorf / Kunice. Leider sind es auch hier nur Fragmente eines ehemaligen Ensembles. Zur Kunzendorfer Madonna gehörten noch ein Bischofsheiligler sowie eine jüngere Anna Selbdritt.<sup>3</sup>

Nicht nur die Sammlungen wurden zerstreut und die Kunstwerke daraus zerlegt. Dasselbe Schicksal teilten auch Flügelaltäre aus Kirchen, so eines der schönsten Flügelretabel in der östlichen Niederlausitz aus Nieder Ullersdorf / Mirostowice Dolne, auf 1520 datiert und ein prägnantes Beispiel Lausitzer Altarkunst. Es wurde nach dem Krieg fragmentiert und befindet sich heute an verschiedenen Orten: Teile eines Altarflügels sind im Breslauer Nationalmuseum, während sich weitgehende Reste von Retabelarchitektur und Skulpturen in Herrmannsdorf / Męcinka in Zentralpolen befinden.

poszczególnych dominiów. Obie kolekcje zostały rozproszone po zakończeniu wojny. Niektóre dzieła sztuki z Brodów trafiły do zbiorów wrocławskiego Muzeum Narodowego i zostały opublikowane 2003 w katalogu inwentarzowym, na przykład części retabulum z Jezior Dolnych, które od 1948 roku znajdują się w zbiorach wrocławskich. Ale nie wszystkie elementy tego ołtarza trafiły do Wrocławia. Retabulum to było pierwotnie tryptykiem z trzema figurami w szafie głównej oraz skrzydłami bocznymi rzeźbionymi wewnątrz i malowanymi po stronie zewnętrznej. Madonna z części środkowej tryptyku została przejęta przez poznańskie Muzeum Narodowe w 1971 roku, jakkolwiek jej pochodzenie nie było już wtedy znane. Dopiero niedawno udało się ustalić jej proveniencję.

Madonna pochodząca z kościoła parafialnego w Brodach w tym samym roku trafiła natomiast do wrocławskiego Muzeum, co może być przesłanką do stwierdzenia, iż przeprowadzono wówczas w miejscowości planowaną akcję zabezpieczenia i ratowania dzieł sztuki.

Z roku ok. 1480 r. pochodzi ciekawe retabulum Koronacji Marii z Koła, które do 1945 r. znajdowało się w zbiorach w Brodach. Z nastawy tej zidentyfikowano ostatnio jedynie figurę tronu Marii, znajdującą się obecnie w Muzeum w Zielonej Górze.<sup>2</sup> Z artystycznego punktu widzenia retabulum to było ciekawym dziełem, wpisującym się w kontekst grupy innych obiektów z terenu na zachód od Nysy (rzeźby z Grieben i Göllnitz są zapewne dziełem tego samego warsztatu).

Inne elementy brodzkich zbiorów pozostają niestety do dnia dzisiejszego zaginione, jak na przykład rzeźby z początku XV wieku, stanowiące niegdyś część retabulum z Naundorfu. Ironią historii jest to, że wieś – dawniej należąca do dominium brodzkiego – leży na zachód od Nysy. Ciekawym zbiegiem okoliczności jest również fakt, że część skrzydła ołtarzowego zachowała się na miejscu, ponieważ w późniejszych czasach została wbudowana w balustradę.

Również jeśli chodzi o zbiory z żarskiego zamku, niedawno udało się zidentyfikować jedno z dzieł przechowywane obecnie w muzeum w Zielonej Górze, a mianowicie figurę Madonny z Kunic z początku XIV w. Również w tym przypadku mamy do czynienia z fragmentami dawnej grupy rzeźbiarskiej, do której zaliczają się też niezidentyfikowany bliżej święty biskup i rzeźba św. Anny Samotrzeciej.<sup>3</sup>

Nie tylko te zbiory zostały rozproszone, a pochodzące z nich dzieła sztuki rozczłonkowane. Ten sam los spotkał ołtarze skrzydłowe z różnych kościołów, jak na przykład jeden z najpiękniejszych skrzydłowych ołtarzy we wschodnich Łużycach Dolnych, a mianowicie



Altarflügel aus Woltersdorf/Dalsze aus dem Museum in Soldin/Myslibórz, jetzt im Stettiner Nationalmuseum.

Skrzydła tryptyku z Dalszego/Woltersdorf z Muzeum w Myśliborzu, obecnie w Muzeum Narodowym w Szczecinie.

Drei Skulpturen eines Retabels aus dem Museum in Soldin, heute im Nationalmuseum Stettin.

Rzeźby retabulum z muzeum w Myśliborzu, obecnie w Muzeum Narodowym w Szczecinie.



Man erhält hier nicht den Eindruck eines systematischen Vorgehens beim Umgang mit dem beweglichen Kulturerbe in der frühen Nachkriegszeit: Nur zufällig wurden Kunstwerke gerettet und sichergestellt, andere verschwanden und tauchten später (im Kunsthandel) wieder auf, viele sind verschollen.

Auch in der nördlichen Neumark ist die Situation nicht wesentlich besser. Hier fungierte allerdings das Stettiner Nationalmuseum als Sammelbecken für Kunstwerke aus der Neumark und aus Pommern. Erst kürzlich konnten Werke neumärkischen Provenienzen zugeordnet werden, so aus der ehemaligen Sammlung des Soldiner Heimatmuseums. Das betrifft das Retabel aus Groß Mandelkow/Będargowo, zwei wunderbare Altarflügel aus Woltersdorf/Dalsze oder drei Skulpturen einer Madonna, einer Dorothea und eines heiligen Diakons. Die Identifizierung war möglich durch Fotografien aus dem Nachlass von Georg Mirow, der teilweise im Archiv der Landesgeschichtlichen Vereinigung für die Mark Brandenburg aufbewahrt wird.

Nach Auskunft der langjährigen Kustodin der Mittelaltersammlung des Stettiner Museums, Zofia Krzymuska-Fafius, wurden die Kunstwerke teilweise durchaus systematisch geborgen und im Archiv und später im Museum in Stettin sichergestellt. Dabei kam es aber vor, dass Zusammenhänge nicht überliefert wurden. Dies war auch der Fall bei drei Retabeln im Stettiner Museum mit einer ganz außergewöhnlichen Objektgeschichte. Eines davon trug bislang die Provenienz „Raduń“ (Raduhn) nach dem Ort, an dem es sichergestellt und von wo aus es ins Stettiner Museum gebracht wurde. Doch das war mitnichten der eigentliche Herkunftsort. So taucht es auf historischen Ausstellungsfotos des Berliner Märkischen Museums von 1908 auf und konnte mit einem Retabel aus Möser nahe Brandenburg a. d. Havel identifiziert werden. Es konnte festgestellt werden, dass das Gutshaus Raduhn in der Neumark als Auslagerungsort für Teile der Sammlung des Berliner Museums fungiert hatte. Es wurde allerdings am Ende des Kriegs zerstört, doch offenbar konnten die ausgelagerten Objekte zumindest teilweise gerettet werden – so zeigt das Retabel aus Möser keine kriegsbedingten Beschädigungen. In Stettin befinden sich mit den Retabeln aus Langnow (Prignitz) und aus Trechwitz (Havelland) zwei weitere Retabel aus dem Märkischen Museum, ursprünglich ebenfalls nach Raduhn ausgelagert. Jedes der Werke hat eine herausragende kunsthistorische Bedeutung für die Herkunftsregion, handelt es sich doch bei den Objekten aus Möser und Trechwitz um Zeugnisse bedeutender Werkstätten aus der Stadt Brandenburg und beim Langnower Retabel aus der Prignitz. Eine besonders „verwickelte“ Objektgeschichte hat letztgenanntes Retabel, dessen Bestandteile sich außer in

retabulum z Mirostowic Dolnych, datowane na 1520 r. i będące znamienitym przykładem łuzycyckiej sztuki sakralnej. Po wojnie zostało ono podzielone i obecnie znajduje się w różnych miejscach: części skrzydła ołtarzowego przechowywane są w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, natomiast znaczne pozostałości architektury retabulum i rzeźb znajdują się w Męcince w centralnej Polsce.

Analizując powyższe przykłady, nie odnosi się wrażenia systematycznego podejścia do ruchomego dziedzictwa kulturowego we wczesnym okresie powojennym: dzieła sztuki zostały uratowane i zabezpieczone tylko przypadkowo, inne zaginęły i pojawiły się ponownie (w handlu dziełami sztuki), wiele bezpowrotnie zniknęło.

W północnej Nowej Marchii sytuacja nie jest dużo lepsza. Tutaj jednak szczecińskie Muzeum Narodowe pełniło rolę centralnej składnicy dzieł sztuki z terenu Nowej Marchii i Pomorza. Dopiero od niedawna można przypisać niektórym dziełom proveniencje nowomarchijskie, na przykład obiektom pochodzącym z dawnej kolekcji Muzeum Regionalnego w Myśliborzu. Dotyczy to retabulum z Będargowa, dwóch wspaniałych skrzydeł ołtarza z Dalszego czy też trzech rzeźb: Madonny, Doroty i świętego diakona. Ich identyfikacja była możliwa dzięki zdjęciom ze spuścizny po Georgu Mirowie, która jest częściowo przechowywana w archiwum Stowarzyszenia Historii Regionalnej Marchii Brandenburskiej.

Według Zofii Krzymuskiej-Fafius, wieloletniej kustoszki zbiorów średniowiecznych szczecińskiego muzeum, dzieła sztuki były częściowo dość systematycznie odzyskiwane i zabezpieczane w archiwum, a później w muzeum w Szczecinie. W trakcie tego procesu zdarzało się jednak, że nie przekazywano informacji o ich pochodzeniu. Tak było również w przypadku trzech retabulów w szczecińskim muzeum o bardzo nietypowej historii. Jedno z nich miało proveniencję „Raduń” od miejsca, w którym zostało zarekwirowane i przywiezione do szczecińskiego muzeum. Ale nie było to bynajmniej rzeczywiście miejsce jego pochodzenia. Ołtarz ten pojawia się na historycznych zdjęciach wystawowych Muzeum Marchijskiego w Berlinie z 1908 r. i może być identyfikowany z retabulum z Möser koło Brandenburga nad Hawelą. Udało się ustalić, że dworek Raduń (Raduhn) w Nowej Marchii służył jako miejsce zabezpieczenia części zbiorów berlińskiego muzeum. Został on jednak zniszczony pod koniec wojny, ale wydaje się, że przynajmniej część wywiezionych eksponatów udało się uratować – na przykład retabulum z Möser nie wykazuje żadnych uszkodzeń wojennych. W Szczecinie znajdują się jeszcze dwie tablice z Muzeum Marchijskiego, tablice z Langnow (Prignitz) i z Trechwitz (Havelland), które pierwotnie również zostały

Stettin an noch zwei Orten finden: In der Kirche in Langnow verblieben – integriert in einen Kanzelaltar – die Altarflügel samt Apostelfiguren, als der Schrein nach Berlin ging. In Berlin befinden sich heute die Kreuzblumenkämme des Retabels, die nicht nach Raduhn evakuiert worden waren.

Dass die Odysseen der Kunstwerke auch in anderer Richtung vonstatten gehen konnten, zeigen die Skulpturen einer Madonna und zweier weiblicher Heiliger in der Berliner Marienkirche. Da die Marienkirche als Sammelbecken der Kunstwerke zerstörter Berliner Innenstadtkirchen diente, galten die Figuren bis vor kurzem als aus der Berliner Klosterkirche stammend. Doch stellte sich heraus, dass sie aus Zantoch/Santok bei Landsberg an der Warthe kommen. Vor dem Zweiten Weltkrieg waren sie im Restaurierungsatelier von Paul Thol bearbeitet worden, aber nie wieder nach Zantoch zurückgekehrt.

Fazit: Durch die Sichtung der Archivalien und Inventare und auch durch die Kenntnis der Kunstlandschaften konnten Kunstwerke erkannt und zugeordnet werden, die durch die kriegsbedingten Ereignisse fragmentiert und entwurzelt worden waren. Doch es gibt noch viele verschollene Kunstwerke mehr – es wäre zu wünschen, dass auch sie eines Tages wieder ihren Herkunftsorten zugewiesen werden können.

przeniesione do Radunia. Każde z tych dzieł ma wyjątkowe znaczenie artystyczno-historyczne dla regionu pochodzenia, ponieważ dzieła z Mõser i Trechwitz są świadectwem działalności ważnych warsztatów snycerskich w mieście Brandenburg, a w przypadku retabulum z Langnow – warsztatu snycerskiego w Prignitz. To ostatnie retabulum ma szczególnie „skomplikowaną” historię, a jego elementy można znaleźć w dwóch innych miejscach poza Szczecinem: po przeniesieniu szafy ołtarzowej do Berlina, w kościele w Langnow pozostały, zintegrowane z ołtarzem ambonowym, skrzydła ołtarzowe wraz z figurami apostołów. W Berlinie natomiast znajdują się do dziś zwieńczenia krzyżowe z retabulum, które nie zostały ewakuowane do Radunia.

Rzeźby Madonny i dwóch kobiecych świętych w kościele Mariackim w Berlinie pokazują, że odyseja dzieł sztuki może przebiegać również w innym kierunku. Ponieważ kościół Mariacki służył jako punkt zbiorczy dla dzieł sztuki ze zniszczonych kościołów śródmiejskich w Berlinie, do niedawna uważano, że owe figury pochodzą z berlińskiego kościoła klasztorowego. Okazało się jednak, że w rzeczywistości pierwotnym miejscem ich przechowywania był Santok koło Gorzowa Wielkopolskiego, ówczesnego Landsbergu an der Warthe. Przed II wojną światową przetransportowano je do berlińskiej pracowni konserwatorskiej Paula Thola, skąd nigdy nie powróciły już do Santoka.

Wniosek: dzięki przeszukiwaniu archiwów i inwentarzy, a także dzięki znajomości kontekstów artystycznych, możliwe było rozpoznanie i przyporządkowanie dzieł sztuki, które zostały podzielone i wyrwane z kontekstu przez wydarzenia wojenne. Ale jest jeszcze wiele zaginionych dzieł sztuki – należy mieć nadzieję, że i one pewnego dnia zostaną ponownie przypisane do miejsc, z których pochodzą.

1 Dazu folgende Publikationen des Autors, in denen auch auf verschiedene hier genannte Werke intensiv eingegangen wird: Die spätmittelalterliche Malerei und Skulptur in der Mark Brandenburg (Forschungen und Beiträge zur Denkmalpflege im Land Brandenburg 14), Worms 2011 (zugl. Diss. HU Berlin 2010); Mittelalterliche Kunst aus Berlin und Brandenburg im Stadtmuseum Berlin (Bestandskatalog der Sammlung des Märkischen Museums), bearb. v. Peter Knüvener, Berlin 2011; Zusammen mit Iris Berndt: Kunst des Mittelalters in der Mark Brandenburg. Ein Führer zu Museen und Sammlungen, hg. vom Museumsverband des Landes Brandenburg e.V., Potsdam 2011. Siehe neuerdings auch Corinna Junker: Mittelalterliche Retabel in der Niederlausitz. Eine Bestandsaufnahme, Berlin 2021 sowie die Rezension zu diesem Buch von Rudolf Bönisch in den Niederlausitzer Studien 46/2022, S. 159–184.

2 Adam Soćko: Verschollen geglaubte Werke der gotischen Kunst. Die Madonna mit dem Kind aus Kunzendorf (Kunice) bei Sorau (Żary) und die thronende Madonna aus Kohlo (Kolo), in: Mitteilungen der Landesgeschichtlichen Vereinigung für die Mark Brandenburg 1/2013, S. 10–13.

3 Ebenda.

1 Do tego odnoszą się następujące publikacje autora, w których szeroko omawiane są również wymienione tu obiekty: Die spätmittelalterliche Malerei und Skulptur in der Mark Brandenburg (Forschungen und Beiträge zur Denkmalpflege im Land Brandenburg 14), Worms 2011 (jednocześnie praca doktorska HU Berlin 2010); Mittelalterliche Kunst aus Berlin und Brandenburg im Stadtmuseum Berlin (Bestandskatalog der Sammlung des Märkischen Museums), oprac. v. Peter Knüvener, Berlin 2011; wspólnie z Iris Berndt: Kunst des Mittelalters in der Mark Brandenburg. Ein Führer zu Museen und Sammlungen, wyd. przez Museumsverband des Landes Brandenburg e.V., Potsdam 2011. Zob. ostatnio także: Corinna Junker: Mittelalterliche Retabel in der Niederlausitz. Eine Bestandsaufnahme, Berlin 2021 oraz recenzja tej książki Rudolfa Bönischa w: Niederlausitzer Studien 46/2022, s. 159–184.

2 Adam Soćko: Verschollen geglaubte Werke der gotischen Kunst. Die Madonna mit dem Kind aus Kunzendorf (Kunice) bei Sorau (Żary) und die thronende Madonna aus Kohlo (Kolo), w: Mitteilungen der Landesgeschichtlichen Vereinigung für die Mark Brandenburg 1/2013, s. 10–13.

3 Ibidem.

## Das ehemalige Gubener Stadtmuseum und das Schicksal seiner Sammlung. Ein Zwischenbericht zum Stand der Recherche Dawne Muzeum Miejskie w Guben i losy jego zbiorów. Raport z dotychczasowego stanu badań

Christian Hirte



Das 1913 eingeweihte Gebäude des ehemaligen Gubener Stadtmuseums im Jahr 2022.  
Budynek dawnego muzeum miejskiego wzniesiony w 1913 r., 2022.

Im Rahmen seines Projekts „Verlustsache: Märkische Sammlungen“ untersucht der brandenburgische Museumsverband die Kriegsverluste brandenburgischer Museen.<sup>1</sup> Diese Recherche schließt Museumsstandorte in der heute polnischen ehemaligen Neumark ein. Dazu gehört auch Guben/Gubin mit seiner Altstadt östlich der Neiße. Über das Schicksal der Gubener Sammlungen war uns vor kurzer Zeit kaum

W ramach projektu „Utracone zbiory brandenburskie” Brandenburgskie Stowarzyszenie Muzeów prowadzi badania nad wojennymi stratami muzealnymi.<sup>1</sup> Projekt ten obejmuje również muzea z terenu dawnej Nowej Marchii należącej dziś do Polski, a także Gubin ze swoją starówką, leżącą po wschodniej stronie Nysy. Do niedawna los zbiorów z Gubina był zupełnie nieznanym. Dzięki zaangażowaniu w tę kooperację polskich koleża-



etwas bekannt. Durch das kooperative Engagement polnischer Kolleginnen und Kollegen am Muzeum Narodowe w Poznaniu (MNP) wissen wir heute mehr. Daher ist es uns ein besonderes Anliegen, Direktor Tomasz Łęcki für seine Bereitschaft zur Zusammenarbeit zu danken, desgleichen Dr. hab. Joanna Minksztyl für ihre Recherchen am Bestand des Ethnologischen Museums und Renata Sobczak-Jaskulska, die uns die Ergebnisse ihrer Forschungen zu historischen Ofenplatten übermittelte.<sup>2</sup>

Das Gubener Bürgertum war durch die Textilindustrie wohlhabend geworden. Ausdruck dafür war unter anderem das 1913 eingeweihte Stadtmuseum, der erste als Museum konzipierten Neubau in der Provinz Brandenburg überhaupt. Stadtbaurat Johannes Römmler hatte sich dabei wohl vom Märkischen Museum in Berlin inspirieren lassen. Die Mittel dazu kamen aus bürgerlichen Stiftungen. Auch die umfangreichen Sammlungen des Museums waren zu großen Teilen gestiftet worden.

Aus den Jahren 1914 und 1928 verfügen wir über detaillierte Beschreibungen der Schausammlung des Gubener Stadtmuseums von Max Kutter, dem damaligen Museumsleiter.<sup>3</sup> Etwa 200 Aufnahmen von Objekten und Innenansichten sind im „Gesamtkatalog Märkischer Heimatmuseen“ überliefert. Beide Quellengattungen ergänzen einander. Die Bilder illustrieren die Schilderungen, diese wiederum verorten die Gegenstände in den narrativen Kontexten der Ausstellung. Demnach trug die Sammlung ein ausgesprochen lokales Profil mit Schwerpunkt im 18./19. Jahrhundert. Der archäologische Bestand umfasste im Wesentlichen Funde aus dem damaligen Gubener Kreisgebiet.

Die schweren Kämpfe um die Stadt im Frühjahr 1945 überstand das Museumsgebäude fast unbeschadet. Heute ist dort eine Heimatstube untergebracht, die „Museumsstube“ (Izba Muzealna) des Vereins der Freunde des Gubiner Landes (Stowarzyszenie Przyjaciół Ziemi Gubińskiej). Hier findet sich das einzige vor Ort erhaltene Objekt aus der alten Sammlung: Das 1904 in Guben gefundene Schädelfragment eines Auerochsen mit Originaletikett des Museums. Ein Gubiner Bürger hat es vor einigen Jahren eingeliefert.

nek i kolegów z Muzeum Narodowego w Poznaniu (MNP) już dzisiaj możemy powiedzieć o wiele więcej odnośnie do losów tej kolekcji. Dlatego jest dla nas szczególnie ważne, by złożyć dyrektorowi MNP, panu Tomaszowi Łęckiemu podziękowania za gotowość współpracy, jak również pani dr hab. Joannie Minksztyl za jej badania nad zbiorami etnologicznymi muzeum oraz pani Renacie Sobczak-Jaskulskiej, która przekazała nam wyniki prac badawczych nad historycznymi płytami piecowymi.<sup>2</sup>

Mieszczanstwo Guben wzbogaciło się głównie dzięki przemysłowi włókienniczemu. Znalazło to swoje odzwierciedlenie w m. in. otwartym w 1913 r. Muzeum Miejskim, które jako pierwsze w całej Brandenburgii uzyskało siedzibę w budynku wyniesionym specjalnie do tego celu. Architekt miejski Johannes Römmler zainspirował się przy tym Märkisches Museum w Berlinie. Środki przeznaczone na budowę pochodziły głównie z darowizn mieszkańców. Również bogate zbiory muzeum w sporej części ufundowali sami mieszkańcy.

Z lat 1914 i 1928 posiadamy szczegółowe opisy ekspozycji Muzeum Miejskiego w Guben sporządzone przez Maxa Kuttera, ówczesnego dyrektora placówki.<sup>3</sup> Około 200 fotografii obiektów i widoków wewnątrz znajduje się w „Katalogu marchijskich muzeów regionalnych”. Obydwa rodzaje źródeł uzupełniają się wzajemnie. Fotografie ilustrują opisy, a te z kolei umiejscawiają eksponaty w narracyjnych kontekstach wystawy. Na tej podstawie można stwierdzić, iż kolekcja z Guben posiadała zasadniczo profil lokalny, a główny punkt ciężkości położony został na okres XVIII/XIX wieku. Zbiory archeologiczne natomiast obejmowały głównie znaleziska z ówczesnego obszaru powiatu gubeńskiego.

Muzeum przetrwało zacięte walki o miasto wiosną 1945 r. w stanie niemal nienaruszonym. Dziś w jego miejscu znajduje się izba regionalna, szerzej znana jako Izba Muzealna Stowarzyszenia Przyjaciół Ziemi Gubińskiej. I jest to także miejsce przechowywania jedyne zachowanego eksponatu ze starej kolekcji – znalezionego w Guben w 1904 roku fragmentu czaszki tura leśnego opatrzonej oryginalną etykietą muzeum. Znaleźisko to zostało przekazane do izby przez anonimowego mieszkańca Gubina.



Der Gubener Museumsleiter Max Kutter mit einer der Gubener Ratskannen um 1935.  
Dyrektor muzeum w Guben Max Kutter z jednym z dzbanków rajcowskich, ok. 1935.



Dieselbe Kanne in der Dauerausstellung des Museums für Angewandte Kunst Posen 2022.  
Ten sam dzbanek rajcowski na wystawie stałej w Muzeum Sztuk Użytkowych w Poznaniu, 2022.

Der Verlust der Gubener Sammlung hat immer wieder zu Spekulationen Anlass gegeben. In den 1970er Jahren will der Heimatforscher Albert Bauer die Fahrer eines Transports ermittelt haben, mit dem die Gubener Museumsstücke Ende Januar 1945 nach Schloss Grafenort bei Habelschwerdt in Schlesien ausgelagert worden sein sollen.<sup>4</sup> Dieses Szenario wurde seither vielfach zitiert. Belege dafür hat Bauer jedoch nie vorgelegt. Angesichts des schnellen Vormarsches der Roten Armee wäre es für eine Evakuierung nach Schlesien zu diesem Zeitpunkt längst zu spät gewesen. Schloss Grafenort war offenbar garnicht als Auslagerungsort vorgesehen.<sup>5</sup> Vielmehr wurde es ab Ende März 1945 als Außenlager des Konzentrationslagers Groß-Rosen genutzt.

Einer Notiz aus dem Jahr 1949 zufolge sollen 1942/43 etwa 70 Kisten mit Museumsgut in das Gutshaus nach Cossar/Kosierz ca. 36 km östlich von Guben

Losy zbiorów gubeńskich były wielokrotnie przedmiotem spekulacji i domysłów. Badacz regionalny Albert Bauer twierdził, że w latach 70. odnalazł kierowców transportu, w którym pod koniec stycznia 1945 wywieziono eksponaty muzeum do zamku Gorzanów koło Bystrzycy Kłodzkiej na Śląsku.<sup>4</sup> Od tamtego czasu wielokrotnie cytowano ten scenariusz. Jednak Bauer nigdy nie przedstawił żadnych dowodów na poparcie swoich słów. Poza tym, w obliczu szybkiego posuwania się Armii Czerwonej byłoby w tym czasie za późno na ewakuację zbiorów na Śląsk. Zamek Grafenort w oczywisty sposób nie był nawet przewidziany jako miejsce docelowe ewakuacji<sup>5</sup>, przede wszystkim z tego powodu, iż od końca marca 1945 był użytkowany jako filia obozu koncentracyjnego Groß-Rosen.

Posiadamy natomiast pewne informacje o innej drodze ewakuacji zbiorów. Według notatki pochodzącej z końca 1949 r. na przełomie lat 1942/43 około 70 skrzyń miało

ausgelagert worden sein.<sup>6</sup> Diese Evakuierung wird nur eine Auslese der besonders wertvollen oder stadthistorisch bedeutenderen Objekte umfasst haben. Der Bestand an prähistorischer Keramik dürfte aufgrund ihrer Menge kaum auszulagern gewesen sein. Auch großformatige Gegenstände wie z. B. Möbel verblieben wohl im Museum. Andererseits ist nicht auszuschließen, dass mit dem Transport nach Cossar auch Bestände des Stadtarchivs oder anderer Einrichtungen evakuiert wurden.

Cossar war am 16. Februar 1945 von der Roten Armee besetzt worden. Das Dorf soll das Kriegsgeschehen weitgehend unbeschadet überstanden haben.<sup>7</sup> Im Gutshaus residierte die sowjetische Kommandantur.<sup>8</sup> Wohl im Sommer 1945 übernahm polnisches Militär die Verwaltung. Zu dessen Pflichten zählte nicht zuletzt die Sicherstellung aufgefundenen Kulturguts. Genaueres aber wissen wir nicht. In den Inventaren des Nationalmuseums in Poznań taucht der Name Kosierz ebenso wenig auf, wie in den Publikationen des Archäologischen Museums. Diese Eingangsverzeichnisse sind die bislang einzigen Quellen, denen wir frühe Hinweise auf das Schicksal der Sammlung verdanken. Bereits 1945 wurden vor- und frühgeschichtliche Objekte aus der Gubener Sammlung durch das Archäologische Museum in Poznań sichergestellt und neu verzeichnet.<sup>9</sup> Darunter könnten sich auch einige Originalstücke aus dem skythischen Goldfund von Vetersfelde befunden haben, die in der archäologischen Abteilung des Gubener Stadtmuseums ausgestellt waren.<sup>10</sup> Ein anderes bedeutendes Stück der Sammlung war der Skarabäus von Sadersdorf.<sup>11</sup>

In den Inventarbüchern des Nationalmuseums in Poznań sind, wie wir durch die Recherchen von Joanna Minksztym wissen, für 1945 mindestens drei Eingangstermine von Gubener Objekten vermerkt.<sup>12</sup> Die dabei akquirierten Gegenstände zeichnen sich durch ihre Qualität und gute Erhaltung aus. Die Stücke wurden teils direkt in Gubin übernommen oder über die Sammelstellen Krosno Odrzańskie<sup>13</sup> und Jabłonów<sup>14</sup> nach Poznań verbracht.

Das Altarretabel von Schiedlo (MNP P 8) wurde möglicherweise durch Angehörige eines in Gubin statio-

być przetransportowanych do pałacu w Cossar/Kosierzu ok. 36 km na wschód od Gubina.<sup>6</sup> Okazało się, że ta ewakuacja objęła tylko część obiektów szczególnie cennych lub bardziej znaczących dla historii miasta. Zbiorów ceramiki prehistorycznej, ze względu na jej ilość, prawdopodobnie wcale nie udało się ewakuować. Także przedmioty wielkogabarytowe jak np. meble z pewnością pozostały w muzeum. Z drugiej strony nie można wykluczyć, że w transporcie do Kosierza ewakuowano także zasoby archiwum miejskiego lub innych instytucji.

Armia Czerwona zajęła Kosierz 16 lutego 1945 r. Wieś podobno przetrwała wojnę w znacznym stopniu nienaruszona<sup>7</sup>, natomiast w tamtejszym pałacu swoją siedzibę ulokowała komendantura radziecka.<sup>8</sup> Już latem 1945 roku wojsko polskie przejęło administrację na tym terenie. Jego zadaniem było m. in. zabezpieczenie zastanych dóbr kultury, lecz szczegóły tej działalności nie są znane. W spisach inwentaryzacyjnych Muzeum Narodowego w Poznaniu nazwa miejscowości Kosierz pojawia się jednak równie rzadko jak w publikacjach Muzeum Archeologicznego, a spisy przyjęć obiektów są do dziś jedynymi źródłami, dzięki którym możemy prześledzić losy tych zbiorów. Już w 1945 r. zabezpieczono w poznańskim Muzeum Archeologicznym prehistoryczne i wczesne eksponaty z kolekcji w Guben i ujęto je w księgach inwentarzowych.<sup>9</sup> Pośród nich mogły się znaleźć oryginalne, scytyjskie wyroby ze złota odkryte w Vetersfelde (obecnie Witaszkowo), które były wystawiane w dziale archeologicznym gubeńskiego Muzeum Miejskiego.<sup>10</sup> Innym znaczącym eksponatem w kolekcji był skarabäus z Sadersdorfu (obecnie Sadzarzewice).<sup>11</sup>

W księgach inwentarzowych Muzeum Narodowego w Poznaniu, o czym świadczą informacje znane nam z badań dr hab. Joanny Minksztym, odnotowano w roku 1945 przynajmniej trzy daty przybycia transportów z przedmiotami z Gubina.<sup>12</sup> Przyjęte wówczas obiekty, cechujące się dobrą jakością i w dobrym stanie zachowania zabezpieczono bezpośrednio w Gubinie lub przewieziono do Poznania poprzez punkty zbiorcze w Krośnie Odrzańskim<sup>13</sup> i Jabłonowie<sup>14</sup>.

Nastawa ołtarza z Szydłowa (MNP P 8) mogła zostać przeniesiona do Lubka przez członków

nierten Regiments der 11. polnischen Infanterie-Division nach Lubsko verbracht, wo deren Stab Quartier bezogen hatte und sich ebenfalls eine Sammelstelle für Kulturgüter befand.<sup>15</sup> Von dort gelangte es dann nach Poznań. Das dortige Muzeum Wielkopolskie, Vorgängerinstitution des Nationalmuseums, übernahm 1945 auch ausgelagerte Teile des Gubener Stadtarchivs, die später ins Posener Staatsarchiv, 1953 dann nach Zielona Góra (Staatsarchiv) überführt wurden.<sup>16</sup> 1965 erfolgte die Rückgabe von 237 Urkunden an das Brandenburgische Landeshauptarchiv in Potsdam, darunter befand sich u. a. das Gründungsdokument der Stadt Guben von 1235.

Die im Gubener Museum verbliebenen Teile der Sammlung waren nun über längere Zeit unkontrolliertem Zugriff ausgesetzt. „Wahrscheinlich über drei Jahre lang (1945–1948) wurden die reichen Sammlungen des Museums in Gubin geplündert“, schreibt Maria Rutkowska.<sup>17</sup> Anfang der 1950er Jahre fanden Besucher in den Museumsräumen nur noch zerpfückte Reste vor. Jerzy Czabator berichtet: „Jahre später erinnere ich mich, dass in den Nebengelassen der Ausstellungsräume eine große Anzahl von Kisten und anderen Paketen mit in Regalen angeordneten Exponaten lagen. In den Ausstellungsräumen herrschte ein schwer zu beschreibendes Durcheinander, an den Wänden der Ausstellungsräume gab es keine Exponate mehr, nur an einigen Stellen waren Spuren ihrer brutalen Entnahme erhalten. Im dritten Stock (heute Museumsstube) befanden sich verstreute Spulen, eine Handweberei und diverse Haushaltsgeräte.“<sup>18</sup>

Noch 1949 hatte wohl die Absicht bestanden, das Museum in Gubin zu „reorganisieren“.<sup>19</sup> Spätestens aber 1952 war dessen „Liquidation“ beschlossene Sache.<sup>20</sup> Die Aufhebung wurde schließlich im Zuge der Umnutzung des Museumsgebäudes vollzogen. 1959 eröffnete hier die Verkaufsstelle einer kommunalen Agrargenossenschaft.<sup>21</sup> Bevor die dazu nötigen Umbauten begannen, bargen Posener Museen Reste der Sammlungen. Ins Nationalmuseum gelangte eine Anzahl von Gebrauchsgeräten in teils schlechtem Erhaltungszustand (z. B. MNP E 1656 ff.).<sup>22</sup>

stacionującego w Gubinie 11. Pułku Piechoty Wojska Polskiego. W Lubsku swoją kwaterę miał sztab tego pułku, znajdował się tam też punkt zbiorczy dla dóbr kultury.<sup>15</sup> Stamtąd nastawa trafiła do Poznania. Poznańskie Muzeum Wielkopolskie (późniejsze Muzeum Narodowe) przejęło w 1945 r. także część archiwum miejskiego Guben, a następnie przekazano te zbiory do Archiwum Miejskiego w Poznaniu, skąd w 1953 trafiły do Archiwum Państwowego w Zielonej Górze.<sup>16</sup> W 1965 r. nastąpiło przekazanie 237 dokumentów z Zielonej Góry do Brandenburgskiego Głównego Archiwum Krajowego w Poczdamie. Wśród nich znalazł się m. in. akt lokacyjny Gubina z 1235 roku.

Pozostałe w muzeum w Gubinie fragmenty kolekcji były przez dłuższy czas narażone na niekontrolowany dostęp. Jak pisze Maria Rutowska „prawdopodobnie przez trzy lata (1945–1948) plądrowano bogate zbiory muzeum w Gubinie“.<sup>17</sup> Z początkiem lat 50. zwiedzający zastali w muzeum już tylko zdewastowane resztki muzealiów. Jerzy Czabator wspomina: „Po latach pamiętam, że w bocznych pomieszczeniach sal wystawowych znajdowała się duża ilość pudełek i innych opakowań z eksponatami poukładanymi na regałach. W pomieszczeniach wystawowych panował bałagan trudny do opisania, na ścianach sal wystawowych nie było już eksponatów, jedynie w niektórych miejscach zachowały się ślady ich brutalnego zrywania. Na trzecim piętrze (obecnie Izba Muzealna) znajdowały się porozrzucane kołowrotki, ręczna tkalnia i różnego rodzaju sprzęty domowego użytku.“<sup>18</sup>

Jeszcze w 1949 r. istniał plan „zreorganizowania” muzeum w Gubinie.<sup>19</sup> Najpóźniej jednak w 1952 r. sprawa jego „likwidacji” była już przesądzona.<sup>20</sup> Likwidacja ta odbyła się na drodze przekształcenia funkcji budynku muzeum. W 1959 roku otworzono tu punkt handlowy gminnej spółdzielni rolniczej.<sup>21</sup> Nim rozpoczęto niezbędne prace nad przebudową, resztki zbiorów zostały zabezpieczone przez muzea z Poznania. Do Muzeum Narodowego trafiła pewna liczba urządzeń użytkowych, będących częściowo w złym stanie (np. MNP E 1656 i nast.).<sup>22</sup>

Ebenfalls 1956 und 1957 verzeichnete das Archäologische Museum noch einmal den Eingang archäologischer Funde aus dem Gubener Bestand.<sup>23</sup>

Was jetzt noch übrig war, fiel wohl der Vernichtung anheim: „Die Reste der ‚Scherben‘, wie die Urnen genannt wurden, vergrub man im Hof des Museums. Tische und Möbel wurden von der Armee mitgenommen, und was nicht herausgebracht werden konnte, wurde zu Brennholz zerkleinert.“<sup>24</sup>

Die von Joanna Minksztym unternommenen Recherchen ermittelten im Nationalmuseum Poznań etwa 300 Objekte mit Gubener Bezug. Durch einen Abgleich dieser Gegenstände mit dem historischen Fotobestand konnten etliche Objekte eindeutig der Gubener Sammlung zugeordnet werden.<sup>25</sup> Diese war lokal fokussiert. Für exotische Stücke wie den „andalusischen“ Glasbecher (MNP Rz 1258), den schwedischen Leuchter (MNP E 932) oder den sächsischen „Honigkrug“ (MNP Rz 615) scheint eine Zuordnung zur Sammlung des Stadtmuseums eher fragwürdig.<sup>26</sup>

Möglicherweise haben wir es aber auch mit verschiedenen Provenienzen zu tun. Neben Stücken aus dem Stadtmuseum ist eine Abendmahlskanne der Pfarrgemeinde belegt (MNP Rw 960). Es dürfte auch mit Objekten aus Privatsammlungen zu rechnen sein. Konkret nachgewiesen ist eine Kanne aus der Zinn-Kollektion des Gubener Treibriemenfabrikanten Eduard Kietzke (MNP Rw 959),<sup>27</sup> Von dem ungleich bedeutenderen Kunstbesitz, den der Textilfabrikant Erich Wolf in Guben zurückließ, insbesondere seiner hervorragenden Porzellan-Sammlung, ist bislang kein Objekt identifiziert worden.<sup>28</sup> Gleiches gilt für die städtische Kunstsammlung von 53 vorwiegend deutschen Gemälden des 19. Jahrhunderts.<sup>29</sup> Verschollen ist auch ein nach Guben ausgelagerter Bestand an großformatigen Eisenbahnmodellen des Verkehrs- und Baumuseums in Berlin.<sup>30</sup> Es bleibt also noch viel zu tun.

Podobnie w latach 1956 i 1957 Muzeum Archeologiczne odebrało dostawę znalezisk archeologicznych z zasobów gubeńskich.<sup>23</sup>

Pozostała, brakująca część zapewne uległa zniszczeniu. „Resztki skorup, jak nazywano urny, zakopano na podwórku muzeum. Stoły i meble zabrało wojsko, a czego nie zdołano wynieść, porąbano na opał.”<sup>24</sup>

Badania podjęte przez Joannę Minksztym wykazały około 300 przedmiotów związanych z Gubinem, które znalazły się w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Na drodze porównań z historycznymi fotografiami udało się jednoznacznie przyporządkować szereg obiektów do dawnych zbiorów gubeńskich<sup>25</sup>, które, jak wspomniano, miały w przeważającej części charakter lokalny. W przypadku egzotycznych eksponatów, np. „andaluzyjskiego” pucharu szklanego (MNP Rz 1258), szwedzkiego kandelabra (MNP E 932) czy saskiego „kufła na miód” (MNP Rz 615) przyporządkowanie tych obiektów do zbiorów Muzeum Miejskiego wydaje się jednak wątpliwe.<sup>26</sup>

Jednakowoż w przypadku zbiorów, które trafiły do Muzeum Narodowego w Poznaniu możemy mieć do czynienia z różnymi miejscami pochodzenia eksponatów. Oprócz przedmiotów z Muzeum Miejskiego w Gubinie, w zbiorach MNP znajduje się także dzbanek liturgiczny na wino pochodzący z miejscowego kościoła (MNP Rw 960). Należy się także liczyć z faktem, że do Poznania trafiły również przedmioty pochodzące ze zbiorów prywatnych. Udokumentowany jest m.in. dzbanek pochodzący z kolekcji wyrobów cynowych gubińskiego fabrykanta – producenta pasów napędowych Eduarda Kietzke (MNP Rw 959).<sup>27</sup> Pośród dzieł sztuki o różnej wartości artystycznej pozostawionych przez przedsiębiorcę branży tekstylnej Ericha Wolfa z Guben, szczególnie zaś z jego świetnego zbioru porcelany, nie zidentyfikowano dotychczas żadnego przedmiotu.<sup>28</sup> To samo dotyczy miejskich zbiorów dzieł sztuki liczących 53 głównie niemieckie obrazy z XIX wieku.<sup>29</sup> Za zaginiony uznaje się również ewakuowany do Guben z Muzeum Transportu i Budownictwa w Berlinie zbiór wielkoformatowych modeli kolei.<sup>30</sup> A zatem, przy identyfikacji i poszukiwaniach zbiorów z Guben jest jeszcze dużo pracy do wykonania.

- 1 Christian Hirte, Verlustsache: Märkische Sammlungen – Ein Projekt des Brandenburgischen Museumsverbandes. Brandenburgische Museumsblätter 35, 2019, 14–17. [https://www.museen-brandenburg.de/fileadmin/Projekte/Mirow/Kriegsverluste\\_poln\\_neuer\\_Text\\_01.pdf](https://www.museen-brandenburg.de/fileadmin/Projekte/Mirow/Kriegsverluste_poln_neuer_Text_01.pdf).
- 2 Renata Sobczak-Jaskulska, Płyty żeliwne w Zbiorach Muzeum Sztuk Użytkowych – Oddział Muzeum Narodowego w Poznaniu, in: K. Kluczwajd (Hg.), Dawne i nowsze odlewnictwo w Polsce – wyroby żeliwne i inne, Toruń 2011, S. 9–17.
- 3 Max Kutter, Führer durch das Stadtmuseum zu Guben, Guben 1914 (Wiederabdruck in: Gubener Humanisten Heft 15, 1975, S. 5–20); Ders., Das Städtische Museum, in: Erwin Stein, Guben. Monographien Deutscher Städte Bd. 25, Berlin 1928, S. 138–143 (Wiederabdruck, in: Ebd. S. 33–38).
- 4 Albert Bauer, Stadtmuseum 1945 und danach. Gubener Humanisten Heft 15, 1975, S. 41–44.
- 5 Vgl. Jacek M. Kowalski, Robert J. Kudelski u. Robert Sulik, Lista Grundmanna. Tajemnice skarbów Dolnego Śląska, Warszawa 2015.
- 6 Schreiben des Gubener Stadtrats Greibig an den brandenburgischen Museumsreferenten Gruson vom 15. Oktober 1949 (BLHA Rep. 205 A 647, fol. 102): „Auf Veranlassung der damaligen Stadtverwaltung sind in den Jahren 1942/43 die wertvollen Museumsstücke, auch die von der Stadtverwaltung angekauften Gemälde, in ca. 70 Kisten nach Cossar, Krs. Krossen an der Oder (jetzt polnisches Gebiet) verlagert worden. Sie sollen dort in den Kellerräumen des Gutshauses untergebracht sein. Ein Verzeichnis der verlagerten Sachen konnte hier nicht festgestellt werden.“
- 7 Beata Halicka, Landgüter des Kreises Crossen an der Oder (Krosno Odrzańskie) vor 1945 und ihr Schicksal im sozialistischen Polen, in: Birte Pusback u. Jan Skuratowicz, Landgüter in den Regionen des gemeinsamen Kulturerbes von Deutschen und Polen – Entstehung, Verfall und Bewahrung, Warszawa 2007, S. 267–282, Abb. 1–20, hier: S. 274 f.
- 8 [http://www.heimatkreis-crossen-oder.de/HK\\_Kossar.html](http://www.heimatkreis-crossen-oder.de/HK_Kossar.html)
- 9 Bogdan Kostrzewski, Wykaz nabytków Muzeum Archeologicznego w Poznaniu 1945–1949, in: Fontes Praehistorici 1, 1950, S. 164–214 (hier: S. 164–168).
- 10 Kutter, 1914, S. 11.
- 11 Hugo Jentsch, Mittheilung über eine Skarabäen-Gemme von Sadersdorf, Kr. Guben, in: Zeitschrift für Ethnologie 1897, S. 169 f., Abb. 1–3; Joachim Śliwa, Znaleźiska zabytków egipskich na terenie Polski, in: Światowit 2 (43), 2000, S. 187–192, (hier: S. 190 f., Abb. 5).
- 12 2. September 1945 (z. B. Kaseln MNP Rz 640–641), 4. Oktober 1945 (z. B. Chokolatière MNP Rz 276), 23. November 1945 (z. B. „Honigkrug“ MNP Rz 615).
- 13 Abendmahlskanne MNP Rw 960.
- 14 Erntekanne MNP Rw 951.
- 15 Jerzy Czabator, Budynek Muzeum Miejskiego po 1945 roku, in: Gubin i okolice. Biuletyn Stowarzyszenia Przyjaciół Ziemi Gubińskiej 1, 2013, S. 25–32, (hier: S. 31). Online zugänglich unter: <https://silo.tips/download/gubin-i-okolice-biuletyn-spozg-1-gubin-i-okolice-biuletyn-stowarzyszenia-przyjaci-5> (Zugriff 05.12.2022).
- 16 Antoni Rybarski, Sprawozdanie z działalności archiwów państwowych w roku 1948, in: Archeion 19–20, 1951, S. 467–478, (hier: S. 475).
- 17 Maria Rutkowska, Zur Politik des Umgangs mit dem deutschen Kulturerbe in den Westgebieten Polens (1945–1950). Ein Überblick, in: Übersetzte Geschichte, hrsg. vom Nordost-Institut, Lüneburg 2020, S. 1–18 (hier: S. 16 Anm. 34).
- 18 Czabator, 2013, S. 31; Tadeusz Firlej, Wspomnienia z notatnika pamięci Tadeusza Firlej, in: Gubin i okolice. Biuletyn Stowarzyszenia Przyjaciół Ziemi Gubińskiej 1, 2013, S. 45–46, (hier: S. 45).
- 19 Bogdan Kostrzewski, Reorganizacja muzeów regionalnych na Ziemi Lubuskiej, in: Z otchłani wieków 18, 1949, Nr. 3–4, S. 57.
- 20 Bogdan Kostrzewski, Likwidacja b. Muzeum Regionalnego w Gubinie, in: Z otchłani wieków 21, 1952, nr 2, S. 69.
- 21 Czabator, 2013, S. 26.
- 22 MNP E 1649 ff.
- 1 Christian Hirte, Verlustsache: Märkische Sammlungen – Ein Projekt des Brandenburgischen Museumsverbandes. Brandenburgische Museumsblätter 35, 2019, s. 14–17. [https://www.museen-brandenburg.de/fileadmin/Projekte/Mirow/Kriegsverluste\\_poln\\_neuer\\_Text\\_01.pdf](https://www.museen-brandenburg.de/fileadmin/Projekte/Mirow/Kriegsverluste_poln_neuer_Text_01.pdf).
- 2 Renata Sobczak-Jaskulska, Płyty żeliwne w zbiorach muzeum sztuk użytkowych – Oddział Muzeum Narodowego w Poznaniu, w: K. Kluczwajd (red.), Dawne i nowsze odlewnictwo w Polsce – wyroby żeliwne i inne, Toruń 2011, s. 9–17.
- 3 Max Kutter, Führer durch das Stadtmuseum zu Guben, Guben 1914 (przedruk w: Gubener Humanisten Heft 15, 1975, s. 5–20); Tenże, Das Städtische Museum, w: Erwin Stein, Guben. Monographien Deutscher Städte Bd. 25, Berlin 1928, s. 138–143 (przedruk w: tamże, s. 33–38).
- 4 Albert Bauer, Stadtmuseum 1945 und danach. Gubener Humanisten Heft 15, 1975, s. 41–44.
- 5 Por. Jacek M. Kowalski, Robert J. Kudelski i Robert Sulik, Lista Grundmanna. Tajemnice skarbów Dolnego Śląska, Warszawa 2015.
- 6 Pismo gubeńskiego radcy miejskiego Greibiga do referenta muzealnego Brandenburgii Grusona z dn. 15 października 1949 r. (BLHA Rep. 205 A 647, tom 102): „Z inicjatywy ówczesnego zarządu miasta w latach 1942/43 wartościowe eksponaty muzealne oraz obrazy zakupione przez zarząd miasta zostały przeniesione do Cossar (Kosierza), powiat Krosno Odrzańskie (obecnie na terenie Polski). Miały tam być przechowywane w piwnicach pałacu. Nie udało się ustalić wykazu przeniesionych przedmiotów.”
- 7 Beata Halicka, Landgüter des Kreises Crossen an der Oder (Krosno Odrzańskie) vor 1945 und ihr Schicksal im sozialistischen Polen/ Majątki ziemskie powiatu Krosno Odrzańskie przed 1945 rokiem i ich los w socjalistycznej Polsce, w: Birte Pusback u. Jan Skuratowicz, Landgüter in den Regionen des gemeinsamen Kulturerbes von Deutschen und Polen – Entstehung, Verfall und Bewahrung/ Majątki ziemskie na obszarze wspólnego dziedzictwa polsko-niemieckiego – problemy rozwoju, degradacji i konserwacji, Warszawa 2007, s. 267–282, ilustr. 1–20, tu: s. 274 i następna.
- 8 [http://www.heimatkreis-crossen-oder.de/HK\\_Kossar.html](http://www.heimatkreis-crossen-oder.de/HK_Kossar.html)
- 9 Bogdan Kostrzewski, Wykaz nabytków Muzeum Archeologicznego w Poznaniu 1945–1949, w: Fontes Praehistorici 1, 1950, s. 164–214 (tu: s. 164–168).
- 10 Kutter, 1914, s. 11.
- 11 Hugo Jentsch, Mittheilung über eine Skarabäen-Gemme von Sadersdorf, Kr. Guben, w: Zeitschrift für Ethnologie 1897, s. 169 f., ilustr. 1–3; Joachim Śliwa, (tu: s. 190 f., ryc. 5).
- 12 2 września 1945 r. (np. Kaseln MNP Rz 640–641), 4 października 1945 r. (np. Chokolatière MNP Rz 276), 23 listopada 1945 r. (np. „Honigkrug“ MNP Rz 615).
- 13 Dzbanek liturgiczny na wino MNP Rw 960.
- 14 Dzbanek żniwny MNP Rw 951.
- 15 Jerzy Czabator, Budynek Muzeum Miejskiego po 1945 roku. Gubin i okolice. Biuletyn Stowarzyszenia Przyjaciół Ziemi Gubińskiej 1, 2013, s. 25–32, (tu: s. 31). <https://silo.tips/download/gubin-i-okolice-biuletyn-spozg-1-gubin-i-okolice-biuletyn-stowarzyszenia-przyjaci-5> (dostęp 05.12.2022).
- 16 Antoni Rybarski, Sprawozdanie z działalności archiwów państwowych w roku 1948, w: Archeion 19–20, 1951, s. 467–478, (tu: s. 475).
- 17 Maria Rutkowska, Zur Politik des Umgangs mit dem deutschen Kulturerbe in den Westgebieten Polens (1945–1950). Ein Überblick, w: Übersetzte Geschichte, hrsg. vom Nordost-Institut, Lüneburg 2020, s. 1–18 (tu: s. 16, adnotacja 34).
- 18 Czabator, 2013, str. 31; Tadeusz Firlej, Wspomnienia z notatnika pamięci Tadeusza Firlej, w: Gubin i okolice. Biuletyn Stowarzyszenia Przyjaciół Ziemi Gubińskiej 1, 2013, s. 45–46, (tu: s. 45).
- 19 Bogdan Kostrzewski, Reorganizacja muzeów regionalnych na Ziemi Lubuskiej, w: Z otchłani wieków 18, 1949, nr 3–4, s. 57.
- 20 Tenże, Likwidacja b. Muzeum Regionalnego w Gubinie, w: Z otchłani wieków 21, 1952, nr 2, s. 69.
- 21 Czabator, 2013, s. 26.
- 22 MNP E 1649 i następne.

- 23 Wojciech Śmigielski, Wykaz nabytków Muzeum Archeologicznego w Poznaniu w roku 1956 i 1957, in: *Fontes Archaeologici Posnaniensis* 10, 1959, S. 256–286.
- 24 Firlej, 2013, S. 46.
- 25 Es handelt sich um das Retabel aus Schiedlo/Szydów (MNP P 8), die Gubener Ratskannen (MNP Rw 800a/b, eine Erntekanne (MNP Rw 951), einen Kupferkessel (MNP E 733), mehrere gusseiserne Ofenplatten (MNP RM 2524, 2526–2528) und die Hutsammlung Wilke (MNP Rw 1158–1196).
- 26 Bei näherem Vergleich scheint das Stück nicht, wie angenommen, mit einem Glasbecher aus der Sammlung Alexander von Minutolis identisch zu sein.
- 27 Freundliche Information von Heike Mahro, Stadt- und Industriemuseum Guben. Die Kanne stammt aus dem einstigen Dorf Brunswik, heute ein Stadtteil der schleswig-holsteinischen Landeshauptstadt Kiel. Erwin Hintze, *Die deutschen Zinngießer und ihre Marken*, Band III: *Norddeutsche Zinngießer Leipzig 1923*, S. 198, Nr. 1109 b.
- 28 Lars Scharnholtz, *Der Bauherr von Guben*, in: Dietrich Neumann (Hg.), *Mies van der Rohe. Villa Wolf in Gubin. Geschichte und Rekonstruktion*, Berlin 2021, S. 29 ff.
- 29 Eine Ausnahme bilden vier inzwischen restituierte Gemälde, die 1940 zur Restaurierung an die Staatlichen Museen zu Berlin überwiesen worden waren und dort das Kriegsende überdauert hatten. Lost Art-ID 215562, 218967, 237836-237839.
- 30 Suchanzeigen des Deutschen Technikmuseums, Berlin, unter Lost Art-ID 230133, 230380-230389 [<https://www.lostart.de>].
- 23 Wojciech Śmigielski, Wykaz nabytków Muzeum Archeologicznego w Poznaniu w roku 1956 i 1957, w: *Fontes Archaeologici Posnaniensis* 10, 1959, s.256–286.
- 24 Firlej, 2013, s. 46.
- 25 Chodzi o ołtarz z Szydłowa, gubińskie dzbanki rajcowskie (MNP Rw 800a/b), dzbanek żniwny (MNP Rw 951), kociołek miedziany, (MNP E 733), szereg płyt piecowych wykonanych z odlewu żeliwnego (MNP RM 2524, 2526-2528) oraz kolekcję kapeluszy Wilkego (MNP Rw 1158-1196.)
- 26 Przy bliższym porównaniu przedmiot nie wygląda na identyczny ze szklanym pucharem ze zbioru Alexandra von Minutolis, jak to zakładano wcześniej.
- 27 Uprzejma informacja od Heike Mahro z Muzeum Miasta i Przemysłu w Guben. Dzbanek pochodzi z dawnej wsi Brunswik, dziś dzielnicy Kilonii, stolicy kraju związkowego Szlezwik-Holsztyn. Erwin Hintze, *Die deutschen Zinngießer und ihre Marken*, Band III: *Norddeutsche Zinngießer Leipzig 1923*, s. 198, Nr. 1109 b.
- 28 Lars Scharnholtz, *Der Bauherr von Guben*, w: Dietrich Neumann (red.), *Mies van der Rohe. Villa Wolf in Gubin. Geschichte und Rekonstruktion*, Berlin 2021, s.29 i nast.
- 29 Wyjątek stanowią cztery odrestaurowane obrazy przekazane do renowacji w Muzeum Państwowym w Berlinie, gdzie przetrwały koniec wojny. Poz. Lost Art-ID 215562, 218967, 237836-237839.
- 30 Poszukiwania przez ogłoszenia Niemieckiego Muzeum Techniki, Berlin, poz. Lost Art-ID 230133, 230380-230389 [<https://www.lostart.de>].

## Die Vergangenheit entdecken. Objekte aus Guben/Gubin in der Sammlung des Nationalmuseums in Poznań

### Odkrywanie przeszłości. Obiekty z Gubina w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu

Joanna Minksztym



Hohlmaß 35 l, sogenannter „Scheffel“; gebogenes Holz mit Eisenbändern ummantelt; 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts; Durchmesser 47 cm; MNP E 1658.  
Miara, tzw. „szefel“ – 35 l; drewno gięte okute taśmami żelaznymi; 1 poł. XX w.; śr. 47 cm; MNP E 1658.

#### Einführung

In der Sammlung des Muzeum Narodowego w Poznaniu/ Nationalmuseums in Poznań (MNP) gibt es über 300 Objekte, die auf vielfältige Weise mit den Vorkriegssammlungen des Stadtmuseums in Guben/Gubin und anderen öffentlichen und privaten Sammlungen dieser Stadt in Verbindung gebracht werden können. In diesem Beitrag, der nur ein Versuch ist, das Thema zu beleuchten, wird das Hauptaugenmerk auf 19 ethnografische Objekte gelegt, die sich möglicherweise vor 1945 im Gubener Museum befunden haben und heute Teil der Sammlung des Muzeum Etnograficznego w Poznaniu/ Ethnografischen Museums in Poznań (ME MNP) sind.

#### Wstęp

W kolekcji Muzeum Narodowego w Poznaniu znajduje się ponad 300 przedmiotów, które w różny sposób można łączyć z przedwojennymi zbiorami Muzeum Miejskiego w Gubinie oraz innymi zbiorami publicznymi i prywatnymi z tego terenu. W niniejszym opracowaniu, będącym jedynie próbą zasygnalizowania tematu, główną uwagę poświęcono 19 obiektom etnograficznym, które mogły przed 1945 r. znajdować się w gubińskim muzeum, a obecnie stanowią część zbiorów Muzeum Etnograficznego w Poznaniu (ME MNP). Trzy z nich (świecznik, forma do opłatków, solniczka), pomimo swej podstawowej funkcji użytkowej,



Drei von diesen 19 Objekten (ein Kerzenhalter, ein Klemmkucheneisen, eine Salzmetze) haben trotz ihrer primären Gebrauchsfunktion auch einen künstlerischen Wert. Der Rest sind Beispiele für reine Gebrauchsgegenstände des Alltags. Der Beitrag weist auch auf die Existenz von Objekten hin, die mit Guben in Verbindung stehen und die sich derzeit in der Galeria Sztuki Średniowiecznej/Galerie für mittelalterliche Kunst (GSŚ MNP) und im Muzeum Sztuk Użytkowych Muzeum Narodowego w Poznaniu/Museum für Angewandte Kunst des Nationalmuseums in Poznań (MSU MNP) befinden.

### **Objekte aus Guben im Ethnographischen Museum des Nationalmuseums in Poznań**

Grundlage der Provenienzforschung ist die Analyse der ehemaligen Besitzvermerke an den Sammlungsobjekten. Leider wurden solche Hinweise auf keinem der 19 ethnographischen Objekte aus Guben gefunden. Dies lässt sich damit erklären, dass vor und weit nach dem Zweiten Weltkrieg kleinere und materiell weniger wertvolle Exponate nur mit an Schnüren befestigten Kartonanhängern oder Papieraufklebern gekennzeichnet wurden, auf denen die Inventarnummer und manchmal der Ort des Fundes bzw. die Herkunft des Objekts verzeichnet waren.<sup>1</sup> Diese Etiketten waren oft beschädigt oder fielen von selbst ab. Sie waren auch leicht zu entfernen. Die meisten ethnografischen Artefakte wurden damals jedoch auf diese Weise gekennzeichnet.

Die Bestimmung der Provenienz eines Sammlungsobjektes sollte zudem auf einer gründlichen Analyse der Quellenmaterialien beruhen, einschließlich der Archive, der Ikonographie, der Bibliographie des Objekts und der Internetquellen sowie der Museumsdatenbanken. Der nächste Schritt ist die konservatorische Analyse, die zum Beispiel alte Inventarnummern aufzeigen kann, die im Laufe der Zeit gelöscht oder absichtlich entfernt wurden.

Die Provenienz der 19 Objekte in der Sammlung des ME MNP aus der Vorkriegssammlung Guben wird durch spärliche, in der Form uneinheitliche und zu unterschiedlichen Zeiten angefertigte Einträge in Inventarbüchern und Museumskarteien belegt. In keinem einzigen Fall wird in der Dokumentation die Herkunft oder der Eigentümer der einzelnen Objekte genannt. Es gibt auch keine Informationen darüber, wo sie hergestellt oder wie sie in der Praxis eingesetzt wurden.

posiadają także walory artystyczne. Reszta natomiast stanowi przykłady narzędzi o przeznaczeniu ściśle użytkowym.

Tekst sygnalizuje także istnienie łączonych z Gubinem obiektów wchodzących obecnie w skład Gallerii Sztuki Średniowiecznej (GSŚ MNP) oraz Muzeum Sztuk Użytkowych Muzeum Narodowego w Poznaniu (MSU MNP).

### **Obiekty gubińskie w Muzeum Etnograficznym MNP**

Podstawę działań zmierzających do ustalenia proveniencji muzealium stanowi analiza jego dawnych oznaczeń własnościowych. Niestety, nie odnaleziono ich na żadnym z 19 obiektów etnograficznych. Można to wytłumaczyć faktem, że przed II wojną światową, a i sporo po niej, drobniejsze gabarytowo i mniej cenne w sensie materialnym muzealia oznaczano jedynie tekturowymi, mocowanymi na sznurkach przywieszkami lub papierowymi nalepkami, na których zapisywano numer inwentarzowy i czasem miejsce pochodzenia obiektu.<sup>1</sup> Sygnatury takie często ulegały uszkodzeniu lub samoistnie odpadały. Łatwo też było je usunąć. W ten sposób oznaczano jednak w owym czasie większość zabytków etnograficznych.

Ustalanie proveniencji muzealium powinno opierać się też na rzetelnej analizie materiałów źródłowych obejmujących archiwalia, ikonografię, bibliografię obiektu oraz źródła internetowe, w tym muzealne bazy danych. Kolejnym krokiem jest analiza konserwatorska, mogąca ujawnić np. zatarte przez czas lub celowo usunięte dawne numery inwentarzowe.

Na pochodzenie 19 przedmiotów z kolekcji ME MNP z przedwojennych zbiorów gubińskich wskazują skąpe, niekonsekwentne w formie i sporządzone w różnym czasie zapisy w księgach inwentarzowych i na kartach muzealiów. W ani jednym przypadku w dokumentacji nie odnotowano wykonawcy, ani użytkownika poszczególnych obiektów. Brak także informacji dotyczących miejsca ich powstania oraz użytkowania w terenie.

W materiałach archiwalnych oraz publikacjach naukowych nie udało się dotąd odszukać żadnych informacji ani spisów dotyczących przekazania obiektów etnograficznych z proveniencją gubińską do zbiorów ME MNP. Jedynie Bogdan Kostrzewski w artykule Likwidacja b. Muzeum Regionalnego w Gubinie, opublikowanym w 1952 r. pisze ogólnie: „Nieliczne zbiory etnograficzne przejmie Muzeum Narodowe w Poznaniu”.<sup>2</sup> Interesujące jest użyte przez autora określenie „nieliczne”,

In den Archiven und wissenschaftlichen Publikationen konnten bisher keine Informationen über die Übernahme von ethnografischen Objekten mit Gubener Provenienz in die Sammlung des ME MNP gefunden werden. Nur Bogdan Kostrzewski schreibt in seinem 1952 veröffentlichten Artikel „Liquidation des ehemaligen Regionalmuseums in Gubin“<sup>2</sup> in allgemeiner Form: „Die wenigen ethnografischen Sammlungen werden vom Nationalmuseum in Poznań übernommen“. Interessant ist der vom Autor verwendete Begriff „wenige“, während aus der erhaltenen Vorkriegsdokumentation bekannt ist, dass die ethnografische Sammlung des Stadtmuseums Guben umfangreich war und sicherlich mehrere hundert Exponate umfasste, darunter u. a. eine „Inszenierung einer ländlichen Wohnstube“ sowie eine Präsentation der „traditionellen Leinenweberei mit einem Webstuhl von 1793“ in einem Nebenraum.<sup>3</sup> Das würde bedeuten, dass die ethnografischen Sammlungen von Guben zum Zeitpunkt der Übergabe an das ME MNP in den 1950er Jahren bereits größtenteils zerstört oder verstreut waren. Vielleicht ist das der Grund, warum nur Metall- und Holzgegenstände erhalten sind und die empfindlicheren Textilien unter den erhaltenen Objekten völlig fehlen, obwohl das Gubener Museum reichlich davon besaß. Möglicherweise sind genauere Informationen dazu in den Archiven des Nationalmuseums in Poznań zu finden, was jedoch eine umfangreiche Recherche voraussetzt, da diese Unterlagen noch nicht digitalisiert worden sind.

Wie bereits erwähnt, wurde in den Inventarbüchern des ME MNP in 19 Fällen ein Hinweis auf die Sammlung Gubin gefunden. Die Objekte wurden unter verschiedenen Inventarnummern in den Jahren 1951, 1953, 1956, 1957, 1964 und später erfasst (keine genauen Daten verfügbar). Die Karteikarten zu den Objekten hingegen wurden erst 1977, 1978 und 1985 erstellt und um 1990 ergänzt, was höchstwahrscheinlich der Grund für die Unterschiede zwischen den Einträgen in den Büchern und in den Karteien ist. Dies gilt umso mehr, als zu dem Zeitpunkt, als die Objekte aus Guben höchstwahrscheinlich übernommen wurden, keiner der 1956 im Ethnografischen Museum beschäftigten Mitarbeiter in der Abteilung für Technische Kultur tätig war, in die die Artefakte (mit Ausnahme des Kerzenhalters MNP E 932) zunächst eingegangen waren.

Bei 16 Objekten gibt es den Vermerk „aus dem Gubin-Museum“. Zu einem Objekt gibt es die Angabe: „aus dem Museum in Gubin?“, zu einem Objekt schlicht: „Gubin“ und zu einem weiteren Objekt die Notiz: „Gubin?“. In den beiden letztgenannten Fällen ist unklar, ob es sich um Objekte aus der städtischen Museumssammlung in Guben handelt oder ob sie in den 1950/60er Jahren in der Region Gubin im Rahmen von Forschungsreisen erworben wurden, die Ethno-

podczas gdy wiadomo z zachowanej przedwojennej dokumentacji, że zbiory etnograficzne Muzeum Miejskiego w Gubinie były obszerne i z pewnością liczyły kilkaset pozycji, w tym m.in. „inscenizację wiejskiej izby mieszkalnej” wraz z prezentacją „tradycyjnego tkactwa lnianego z krosnem z 1793 roku” w sąsiednim pomieszczeniu.<sup>3</sup> Wynikałoby z tego, że w momencie przekazywania etnograficznych zbiorów gubińskich do MNP w l. 50. XX w., były już one w przeważającej mierze zniszczone lub rozproszone. Może dlatego przetrwały jedynie przedmioty metalowe i drewniane, a całkowicie brak wśród zachowanych obiektów łatwiej niszczących tkanin, choć muzeum gubińskie było w nie zasobne. Być może dokładniejsze informacje znajdują się w Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu, ale ich odszukanie będzie pracochłonne, gdyż nie zostało ono dotąd zdigitalizowane.

Jak już wspomniano, w księgach inwentarzowych ME MNP w 19 przypadkach odnaleziono nawiązanie do zbiorów gubińskich. Obiekty wpisano pod różnymi numerami inwentarzowymi w latach 1951, 1953, 1956, 1957, 1964 i później (brak dokładnych danych). Natomiast karty obiektów zakładano dopiero w latach 1977, 1978 i 1985 oraz uzupełniano ok. 1990 r. Stąd najprawdopodobniej wynikają różnice w zapisach pomiędzy księgami a kartami. Tym bardziej, że w tym czasie żaden z pracowników zatrudnionych w Muzeum Etnograficznym w 1956 r., kiedy to najprawdopodobniej przejęto muzealia z Gubina, nie pracował już w Dziale Kultury Technicznej, do którego (poza świecznikiem MNP E 932) zbiory te pierwotnie trafiły.

Przy 16 obiektach widnieje zapis „z Muzeum w Gubinie”. 1 obiekt opatrzone informacją: „z Muzeum w Gubinie?”, 1 obiekt informacją: „Gubin” i 1 obiekt zapisem: „Gubin?”. W dwóch ostatnich przypadkach nie jest jasne, czy chodzi o obiekty ze zbiorów muzealnych w Gubinie, czy też pozyskane w okolicach Gubina w l. 50–60. XX w. w trakcie badań terenowych, prowadzonych na tym obszarze przez poznańskich etnografów, szczególnie ówczesnego Kierownika Muzeum Etnograficznego MNP dr. Stanisława Błaszczyka. Archiwum naukowe po dr. Błaszczyku znajduje się w ME MNP ale jest jeszcze w trakcie opracowania. Dopiero gdy to nastąpi, możliwa będzie odpowiedź na pytanie, czy znajdują się w nim informacje dotyczące zbiorów gubińskich.

Z grupy 16 wpisów wskazujących na Muzeum w Gubinie jako miejsce pochodzenia obiektów, w 11 przypadkach wpis ten wydaje się być wiarygodny. Jest to 10 przedmiotów wpisanych ok. 1957 r. w jednym ciągu (MNP E 1649–1658; kolejno: podkowa, ½ okucia od łopaty, prawdopodobnie fragment tłuka – narzędzia do popychania łodzi, w księdze inwentarzowej opisany jako

grafen aus Poznań, insbesondere der damalige Leiter des Ethnografischen Museums des MNP, Dr. Stanisław Błaszcyk, dort durchführten. Das wissenschaftliche Archiv von Dr. Błaszcyk befindet sich im MNP und wird zurzeit erschlossen. Nach Abschluss dieser Arbeit wird klar sein, ob der Nachlass auch Informationen über die Gubiner Sammlungen enthält.

Von den 16 Einträgen, die das Museum in Gubin als Herkunftsort der Objekte angeben, erscheint dieser Eintrag in elf Fällen glaubwürdig. Dies sind zehn Objekte, die um 1957 in einer Folge inventarisiert wurden (MNP E 1649–1658; nacheinander: ein Hufeisen, ein fragmentierter Spatenbeschlag, ein Fragment wahrscheinlich einer Stakstange – einem Werkzeug zum Schieben von Booten – das im Inventarbuch als „Heugabel“ („widły“) beschrieben wird, ein Dreifuß, eine Axt, ein Klemmkucheneisen, ein Korb mit Griff, ein Hohlmaß  $\frac{3}{4}$  l, ein Hohlmaß  $\frac{1}{4}$  l und ein Scheffelmaß (35 l) und zu denen es die Detailinformation gibt: „Am 28. Januar 1956 aus dem ehemaligen Stadtmuseum in Gubin übernommen“. Außerdem befindet sich an einem Gegenstand (MNP E 3120, Schälereisen) ein alter Papieranhänger mit der Angabe: „aus Gubin geholt am 28. Januar 1956“, der ergänzt wird durch einen Eintrag im Inventarbuch: „aus dem ehemaligen Museum in Gubin“ – was auf die gleiche Herkunft des Objekts schließen lässt. Auch bei der im Inventar ebenfalls mit dem Eintrag „aus dem ehemaligen Museum in Gubin“ aufgeführten Fettbütte (MNP E 3119) ist anzunehmen, dass sie aus demselben Transport stammen könnte, obwohl keine eindeutige Bestätigung dafür vorliegt und beide Objekte im ME-Inventar MNP in einer Reihe von Objekten stehen, die vom Heimatmuseum in Trzcianka/Schönlanke übernommen wurden.

Besonders fragwürdig sind die Einträge von drei Objekten: Bei einer Salzmetze aus Messing, vermutlich aus dem 18. Jahrhundert (MNP E 591), die als Transfer aus dem Museum für Kunst und Kunsthandwerk in Poznań vom 12.10.1951 in die Sammlung des ME MNP kam, lautet der Eintrag in der Rubrik „Herkunftsort“: „Gubin“. Aus dem Eintrag geht nicht eindeutig hervor, ob der Begriff „Gubin“ die Sammlung oder den Herkunftsort bzw. Verwendungsort des Objekts bezeichnet. Ähnlich verhält es sich mit einer Krempelbank (MNP E 3034). In letzterem Fall gibt es keine Informationen über den Erwerb. Das Erwerbsjahr 1964 weist eher auf die damalige Feldforschung der Ethnografen aus Poznań hin, als auf den Nachlass des Museums in Gubin.

Ein schmiedeeiserner Kerzenleuchter (MNP E 932) hat unter „Herkunftsort“ die Information: „Schweden, Darlekarlien“ und unter „Erwerb“ den Eintrag:

„widły“, drybanki, siekiera, forma do opłatków, koszyk z pałąkiem, miara łubowa  $\frac{3}{4}$  l, miara łubowa  $\frac{1}{4}$  l, miara okuta (35 l) i opatrzonych szczegółową informacją „przejęto z b. Muzeum Miejskiego w Gubinie 28.01.1956“ Ponadto przy jednym przedmiocie (MNP E 3120, ostrze do korowania drewna) widnieje starsza przywieszka papierowa z informacją: „przywieszka z Gubina 28.01.1956“, co uzupełnione o zapis w księdze inwentarzowej: „z byłego Muzeum w Gubinie“ sugeruje



Krempelbank; Holz, Metalldraht; 1. Hälfte 20. Jahrhundert; 118 cm lang, 36 cm breit; MNP E 3034.

Stolek greplarski, drewno, drut metalowy, part; 1 poł. XX w.; dł. 118 cm, szer. 36 cm; MNP E 3034.

takie samo pochodzenie przedmiotu. Można także założyć, że widniejąca w inwentarzu pod sąsiednim numerem inwentarzowym maźnica (MNP E 3119) opatrzona także wpisem „z byłego Muzeum w Gubinie“, pochodzić może z tego samego transportu, choć brak jednoznacznego potwierdzenia tego faktu, a oba przedmioty wpisano w inwentarzu ME MNP w ciągu przedmiotów przejętych z Heimatmuseum w Trzciance.

„aus dem Gubin-Museum?“. Es handelt sich um ein sehr charakteristisches Objekt, das wir aber bisher auf den Vorkriegsfotos des Gubener Museums nicht identifizieren konnten.

Andererseits konnten in jüngster Zeit mehrere, bisher nicht mit Gubin in Verbindung gebrachte Objekte aus den Beständen des ME MNP auf der Grundlage einer vom Museumsverband Brandenburg erstellten Datenbank mit einiger Wahrscheinlichkeit identifiziert werden.<sup>4</sup> Dazu gehören mehrere Hohlmaße und eine Spindel. Leider gibt es im MNP-Bestand des ME mehrere, sehr ähnliche Objekte, und die Fotos der Gubener Sammlung aus der Vorkriegszeit sind nicht aussagekräftig genug, um sie alle genau zu unterscheiden. Weitere Forschungen sind daher erforderlich.

Dank der oben genannten Datenbank wurde die Provenienz eines Kupferkessels (MNP E 733) mit eisernen Beinen und einem Henkel, höchstwahrscheinlich aus dem 19. Jahrhundert, eindeutig bestätigt.



Kessel; Kupfer, Eisen; 19. Jahrhundert; Höhe 18 cm, Ausgussdurchmesser 20 cm; MNP E 733.  
Kociołek, miedź, żelazo; XIX w.; wys. 18 cm, śr. wylewu 20 cm; MNP E 733.

Szczególne wątpliwości budzą wpisy 3 obiektów. W rubryce „miejsce pochodzenia” przy mosiężnej, najprawdopodobniej XVIII-wiecznej solniczce (MNP E 591), która trafiła do zbiorów ME MNP jako przekaz z Muzeum Rzemiosł Artystycznych w Poznaniu z dnia 12.10.1951 r., widnieje zapis: „Gubin”. Z zapisu nie wynika, czy określenie „Gubin” oznacza kolekcję, czy też miejsce pochodzenia/użytkowania obiektu. Identyczna sytuacja występuje w odniesieniu do stołka gremplarskiego (MNP E 3034). W jego przypadku brak informacji o sposobie pozyskania, a data nabycia (1964 r.) wskazywałaby raczej na prowadzone w tym czasie badania terenowe, a nie spuściznę po Muzeum w Gubinie. Kuty, żelazny świecznik (MNP E 932) w rubryce „miejsce pochodzenia” ma informację: „Szwecja, Darlekarlien”, natomiast w rubryce „sposób pozyskania” zapis: „z Muzeum w Gubinie?”. Jest to obiekt bardzo charakterystyczny, jednak do tej pory nie udało się go zidentyfikować na przedwojennych zdjęciach gubińskiego muzeum.

Natomiast kilka wcześniej nie związanych z Gubinem przedmiotów z zasobów ME MNP udało się w ostatnim czasie z pewną dozą prawdopodobieństwa zidentyfikować w oparciu o bazę stworzoną przez Brandenburski Związek Muzeów.<sup>4</sup> Jest to kilka łubowych miar do mąki oraz przęślica iglicowa. Niestety, w inwentarzu ME MNP znajduje się więcej podobnych miar, a przedwojenne zdjęcia gubińskie nie są na tyle wyraźne, żeby je wszystkie dokładnie rozróżnić. Konieczne są więc dalsze badania. Natomiast dzięki w/w bazie jednoznacznie potwierdzono proveniencję miedzianego, najprawdopodobniej XIX-wiecznego kociołka (MNP E 733) z żelaznymi nóżkami i kabłąkiem.

Obiekty etnograficzne związane z Gubinem nie były dotąd publikowane. Nie brały też udziału w wystawach. Obecnie trwają prace nad szczegółowym rozpoznaniem i opracowaniem tego zbioru.

### **Obiekt z Muzeum w Gubinie w Galerii Sztuki Średniowiecznej MNP**

Z całą pewnością w kolekcji Muzeum Miejskiego w Gubinie znajdował się przed 1945 r. pochodzący z Szydłowa Tryptyk Mariacki (MNP P 8) – najstarszy zachowany poliptyk z tych terenów. Choć w jego strukturę i wygląd ingerowano w czasach nowożytnych, to wyraźnie czytelna jest w nim kompozycja charakterystyczna dla 2. połowy XIV w. i tzw. Viereraltar – retabulum czterech świętych dziewczyc. W tym przypadku klasyczny układ został nieco zmodyfikowany, wzbogacony o proroków i Kolegium Apostolskie. W formach rzeźb wyraźnie obecne są cechy stylistyczne kręgu Madonn na Lwach, wywodzącego się z Czech i pro-



Marien-Triptychon aus Schiedlo/Szydłów; Fichten- und Pappelholz (?); Höhe 131,5 cm, Breite 124 cm, Tiefe 31 cm; um 1400; MNP P 8.  
 Tryptyk Mariacki z Szydłowa, drewno świerkowe i topolowe (?), wys. 131,5 cm, szer. 124 cm, głęb. 31 cm; ok. 1400 r.; MNP P 8.

Die ethnografischen Objekte mit Bezug zu Gubin wurden bisher nicht veröffentlicht und waren auch noch in keiner Ausstellung zu sehen. Derzeit wird an der detaillierten Identifizierung und Erschließung dieser Sammlung gearbeitet.

#### Objekt aus dem Museum in Gubin in der Mittelalterlichen Kunstgalerie des Nationalmuseums in Poznań

Zu den Sammlungen des Stadtmuseums in Guben gehörte vor 1945 sicherlich das Marien-Triptychon aus Schiedlo (MNP P 8) – das älteste erhaltene Triptychon in dieser Gegend. Obwohl seine Struktur und sein Aussehen in der Neuzeit verändert wurden, ist die Komposition charakteristisch für den sogenannten Viereraltar – ein Retabel der vier heiligen Jungfrauen aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. In diesem Fall wurde die „klassische“ Form leicht modifiziert und mit Propheten und Apostelkollegium angereichert. Die Formen der Skulpturen zeigen deutlich stilistische Merkmale des Kreises der Löwenmadonnen, die von Böhmen ausgehen und nach Schlesien, Großpolen, Pommern, Klempolen und Brandenburg samt Lebus Land ausstrahlen.<sup>5</sup> Als die Kirche in Schiedlo 1909 abgerissen wurde, gelangte der Altar in die Sammlungen des Museums in Guben und nach dem Zweiten Weltkrieg in das Nationalmuseum in Poznań.<sup>6</sup> Das Objekt ist dauerhaft ausgestellt und gut dokumentiert.<sup>7</sup>

mienijącego na Śląsk, Wielkopolskę, Pomorze, Małopolskę i Brandenburgię wraz z Nową Marchią.<sup>5</sup> Kiedy w 1909 r. rozebrano kościół w Szydłowie, zabytek trafił do zbiorów Muzeum w Gubinie, a po II wojnie, do MNP<sup>6</sup>. Obiekt znajduje się na ekspozycji stałej MNP, posiada też bardzo obszerną bibliografię.<sup>7</sup>

#### Obiekty gubińskie w Muzeum Sztuk Użytkowych MNP, Dział Ceramiki i Szkła

Ze 107 obiektów ceramicznych i szklanych wiążących się z Gubinem a znajdujących obecnie w zbiorach MSU MNP wybrano 3 charakterystyczne dla specyfiki tej kolekcji.<sup>8</sup>

1. Chocolatière – dzbanek do czekolady (MNP Rz 276/1–2), Königliche Porzellan-Manufaktur zu Meissen, Miśnia, Saksonia, 3. ćw. XVIII w.; porcelana. Czekoladniczka ze zdobieniem w duchu wschodnim malowanym manganem podszkliwnie. Cylindryczny korpus pokryty europejską dekoracją reliefową. W pokrywie, połączonej łańcuszkiem z uchwytem umieszczono otwór do mieszadła, które umożliwiała zrobienie pianki. Prosty uchwyt zakończony jest toczoną drewnianą rączką. W księdze inwentarzowej zapisano: „zwieziono z Gubina 4.10.1945”. Obiekt publikowany.<sup>9</sup>

### **Objekte aus Gubin im Museum für Angewandte Kunst des Nationalmuseums Poznań, Abteilung Keramik und Glas**

Von den 107 Keramik- und Glasobjekten, die mit Gubin in Verbindung gebracht werden und sich derzeit in der Sammlung der MSU des MNP befinden, wurden drei ausgewählt, die charakteristisch für den spezifischen Charakter dieser Sammlung sind.<sup>8</sup>

1. Chocolatière – Schokoladenkanne (MNP Rz 276/1–2), Königliche Porzellan-Manufaktur zu Meissen, Sachsen, 3. Viertel des 18. Jahrhunderts; Porzellan. Eine Chocolatière mit Dekoration im orientalischen Stil, bemalt mit Mangan-Unterglasur. Der zylindrische Korpus ist mit europäischen Reliefs verziert. Im Deckel, der durch eine Kette mit dem Griff verbunden ist, befindet sich eine Öffnung für ein Rührwerk zur Schaumerzeugung. Der einfache Griff ist mit gedrechseltem Holz versehen. Das Bestandsbuch verzeichnet: „entnommen aus Gubin 4.10.1945“. Das Objekt ist veröffentlicht.<sup>9</sup>
2. „Honigkrug“ (MNP Rz 615), Rochlitz-Lunzenau, Deutschland, ca. Mitte des 18. Jahrhunderts; Fassung: Witwe des Meisters J. G. Hegewaldt der Jüngere, Leipzig, Deutschland, 1784; Steinzeug teilweise engobiert, glasiert, Zinngravur. Eintrag im Bestandsbuch: „entnommen aus dem Museum in Gubin am 23.11.1945“. Unveröffentlichtes Objekt.
3. Ringglas (MNP Rz 1258), Spanien, Andalusien oder Katalonien (?), 17. oder frühes 18. Jahrhundert oder Nachahmung, Schlesien (?); grünes Glas, geblasen, geformt und heiß aufgetragen. An der Lippe ist eine Spur eines abgebrochenen Stiels zu erkennen, wodurch man eine Art Glaskörbchen im Gefäß erkennen kann. Es wurde wahrscheinlich in Anlehnung an die Tradition maurischen, syrischen oder sogar persischen Glases hergestellt. Im Inventar des MNP mit dem Eintrag: „aus Gubin mitgebracht am 4.10.1945“ sowie einem späteren Vermerk, höchstwahrscheinlich vom langjährigen Leiter der MSU MNP Zbigniew Dolczewski: „stammt aus der Sammlung von Alexander von Minutola in Legnica“. Das Objekt ist veröffentlicht.<sup>10</sup>

### **Abteilung Textilien**

Derzeit umfasst die Textilabteilung der MSU 44 Objekte, die mit den Gubin-Sammlungen in Zusammenhang gebracht werden können.<sup>11</sup>

2. Kufel typu dzbanek miodowy (MNP Rz 615), Rochlitz-Lunzenau, Niemcy, ok. poł. XVIII w.; oprawa: wdowa po mistrzu J. G. Hegewaldt mł., Lipsk, Niemcy, 1784 r.; kamionka częściowo angobowana, szkliwiona, cyna rytowana. W księdze inwentarzowej zapis: „zwieziono z Muzeum w Gubinie 23.11.1945“. Obiekt niepublikowany.
3. Szklanka z pierścionkami (MNP Rz 1258), Hiszpania, Andaluja lub Katalonia (?), XVII lub pocz. XVIII w. lub naśladownictwo, Śląsk (?); szkło zielone, dmuchane, formowane i aplikowane na gorąco. Na wardze widoczny ślad odłamanego pałąka, co pozwala widzieć w naczyniu rodzaj szklanego koszyczka. Zapewne powstało ono jako kontynuacja tradycji szkieł mauretańskich i syryjskich albo nawet perskich. W inwentarzu MNP zapis: „zwieziono z Gubina 4.10.1945“ oraz późniejszy dopisek, najprawdopodobniej autorstwa wieloletniego Kierownika MSU MNP Zbigniewa Dolczewskiego: „pochodzi ze zbiorów Aleksandra von Minutoli w Legnicy“. Obiekt publikowany.<sup>10</sup>

### **Dział Tkanin**

W Dziale Tkanin MSU znajdują się obecnie 44 obiekty, które można łączyć ze zbiorami gubińskimi.<sup>11</sup>

1. Zbiór XIX-wiecznych kapeluszy (MNP Rw 1158-MNP –MNP Rw 1196) to częściowo autentyczne codzienne nakrycia głowy, głównie cywilne. Inną część zbioru stanowią historyczne kopie nakryć głowy, głównie renesansowych, zidentyfikowane przez kustosz Teresę Michałowską-Bartóg jako analogie do ukazanych na obrazach i rycinach Albrechta Dürera. Ciekawostką jest kapelusz – pieróg (MNP Rw 1188) z rozetą Legionów Dąbrowskiego, który jest autentycznym przedmiotem z epoki. Zbiór ten należał niegdyś do muzeum firmowego Fabryki Kapeluszy Gottloba Wilke z Gubina.<sup>12</sup> Opis kolekcji znany jest z publikacji Augusta von Heyden z 1881 r.<sup>13</sup> Prawdopodobnie pomiędzy 1900 a 1930 r. trafiła ona do Muzeum Miejskiego w Gubinie.<sup>14</sup> Całość tego zbioru opisano w inwentarzu MNP jako „przywiezione z Gubina w 1945“.
2. Drugą kategorię obiektów stanowią dwa XVIII-wieczne ornaty (MNP Rw 640- 641) z fasonowanego i broszowanego jedwabiu, atlasu oraz adamaszku, ozdobione złotym haftem ręcznym i złotymi taśmami pasmanteryjnymi. Być może są to przedmioty widniejące na przedwojennym zdjęciu jednej z gablot wystawy sakralnej Muzeum w Gubinie. Gdyby tak było, to mogły one pochodzić z kościoła

1. Die Sammlung von Hüten aus dem 19. Jahrhundert (MNP Rw 1158- MNP -MNP Rw 1196) besteht zum Teil aus authentischen Alltagskopfbedeckungen, hauptsächlich aus dem Zivilbereich. Ein weiterer Teil der Sammlung besteht aus historischen Repliken von Kopfbedeckungen, hauptsächlich aus der Renaissance, die von der Kuratorin Teresa Michałowska-Bartóg als Analogien zu den Darstellungen auf Gemälden und Stichen von Albrecht Dürer identifiziert wurden. Eine Besonderheit ist ein Zweispitz (MNP Rw 1188) mit einer Kokarde der Dąbrowski-Legionen, der ein authentisches Objekt aus dieser Zeit ist. Diese Sammlung gehörte einst zum Firmenmuseum der Gottlob Wilke Hutfabrik in Guben.<sup>12</sup> Eine Beschreibung der Sammlung ist aus einer Publikation von August von Heyden aus dem Jahr 1881 bekannt.<sup>13</sup> Die Sammlung kam wahrscheinlich zwischen 1900 und 1930 in das Stadtmuseum Guben.<sup>14</sup> Die gesamte Sammlung wird im Inventar des MNP als „1945 aus Gubin gebracht“ beschrieben.
2. Die zweite Kategorie von Objekten besteht aus zwei Kaseln aus dem 18. Jahrhundert (MNP Rw 640-641) aus geschnittener und broschierter Seide, Satin und Damast, verziert mit goldener Handstickerei und goldenen Kurzwarenbändern. Möglicherweise handelt es sich um Gegenstände, die auf einem Vorkriegsfoto in einer der Vitrinen der Sakralausstellung des Gubener Museums zu sehen sind. Wenn das der Fall wäre, könnten sie aus der Kirche in Schiedlo stammen. Schiedlo war das letzte katholische Dorf in der Region und gehörte zum Zisterzienserkloster in Neuzelle, das 1817 aufgelöst wurde. In Neuzelle ist bis heute eine bedeutende Sammlung historischer Kirchenparamente erhalten geblieben.<sup>15</sup> Der Eintrag im MNP-Inventar bestätigt, dass die Messgewänder „am 2. September 1945 aus Gubin geholt“ wurden.

### Abteilung Metalle

Aus der umfangreichen Sammlung von 134 Objekten in der Metallabteilung sind vier Objekte hervorzuheben, deren Herkunftsorte und dokumentierte Bewegungen die verschiedenen Wege zeigen, auf denen die Exponate von Gubin nach Poznań gewandert sind.<sup>16</sup>

1. zwei Ratskannen (MNP Rm 800ab); Zinnguss, Gießer „H.R.“; sie gehörten zum Paradegehirn im Rathaus von Guben und später zum Stadtmuseum von Guben, wie die erhaltenen Archivfotos belegen. Dieses Paar hoher, schlanker Krüge mit einem kurzen Bauch mit zwei Ausbuchtungen und einem langen, schmalen Hals, der von einem

w Szydłowie. Szydłów był ostatnią wsią katolicką w tym regionie i należał do klasztoru cysterskiego w Neuzelle, skasowanego w 1817 r. Do dziś zachowała się w Neuzelle znaczna kolekcja historycznych paramentów kościelnych.<sup>15</sup> Zapis w inwentarzu MNP potwierdza, że ornaty zostały: „przywiezione z Gubina 2 września 1945”.

### Dział Metali

Z obszernej, liczącej 134 obiekty, kolekcji Działu Metali warto zwrócić uwagę na 4 obiekty, których miejsca pochodzenia i udokumentowane przemieszczenia ukazują różnorodne drogi, jakimi muzealia trafiały z Gubina do Poznania.<sup>16</sup>

1. Dwa dzbany do wina (MNP Rm 800ab); cyna odlewana, konwisarz H.R.; należały do paradnej zastawy w ratuszu gubińskim a następnie do Muzeum Miejskiego w Gubinie, co poświadczają zachowane zdjęcia archiwalne. Ta para wysokich, smukłych dzbanów, o krótkim brzuścu z dwoma wybrzuszeniami i z długą, wąską szyją, przykrytych kopulastą pokrywką, z taśmowymi uchwytami ze sterczyną przy zawiasie pokrywy, została wykonana w Gubinie. Kształty dzbanów są typowe dla XV-wiecznego gotyku, jednak czas ich wykonania trudno określić bez wiedzy o czasie działania wykonawcy. Takie naczynia powstawały w całej Europie aż do około 1700 roku, co pokazuje charakterystyczną cechą średniowiecznej sztuki użytkowej, jaką jest długie trwanie jej form. Obiekty publikowane.<sup>17</sup> Dzbany wpisano do inwentarza w 1951 r. z informacją: „sposób nabycia nieustalony”.
2. Dzban liturgiczny do wina (MNP Rm 960); cyna odlewana i rytowana; wykonany we Frankfurcie nad Odrą, posiada w medalionie na pokrywie wryty napis: GUBENISCH \* KIRCHEN \* KANNE \* ANNO 1634, jednoznacznie przypisujący go do protestanckiej w owym czasie fary w Gubinie. W inwentarzu MNP widnieje informacja, z której wynika, że przywieziono go ze składnicy muzealnej w Krośnie n/O [Odrzańskim].
3. Dzban neobarokowy (MNP Rm 951); cyna kuta, odlewana, rytowana; z zakręcaną pokrywą (obecnie zakrętka brak), ozdobnym dziobkiem zakończonym wylewem w kształcie głowy delfina i taśmowym uchym ze sterczyną w kształcie wazy, także udało się odnaleźć na przedwojennym zdjęciu Muzeum w Gubinie. Na korpusie aplikowane są dwa ozdobne kartusze flankowane przez pary lwów, w kartuszach owalne tarcze z rytami – na jednej ozdobny monogram pod koroną, na

gewölbten Deckel bedeckt ist, mit Riemenhenkeln und einer Zinne am Deckelscharnier, wurde um 1600 in Guben hergestellt. Die Form der Kannen ist typisch für die Gotik des 15. Jahrhunderts, aber die Herstellungszeit ist schwer zu bestimmen, wenn nicht bekannt ist, wann der Gießer gearbeitet hat. Gefäße solcher Art wurden in ganz Europa bis etwa 1700 hergestellt, was auf ein charakteristisches Merkmal mittelalterlicher bildender Kunst hinweist: die lange Beständigkeit ihrer Formen. Beide Objekte sind publiziert.<sup>17</sup> Die Krüge wurden 1951 mit dem Hinweis „Art des Erwerbs unbekannt“ ins Inventar aufgenommen.

2. Abendmahlskrug (MNP Rm 960); gegossenes und graviertes Zinn; hergestellt in Frankfurt (Oder), hat eine Inschrift im Medaillon auf dem Deckel: GUBENISCH \* KIRCHEN \* KANNE \* ANNO 1634, was eindeutig auf die damalige evangelische Gemeinde in Guben zurückzuführen ist. Aus dem MNP-Inventar geht hervor, dass er aus der Sammelstelle in Krosno Odrzańskie stammt.
3. Neobarocker Krug (MNP Rm 951); geschmiedetes Zinn, gegossen, graviert; mit einem Schraubverschluss (jetzt fehlend), einer dekorativen Tülle, die in einem delphinkopfförmigen Ausguss endet, und einem gebänderten Ohr mit vasenförmiger Spitze. Der Krug wurde ebenfalls auf einer Vorkriegsfotografie des Museums in Guben identifiziert. Auf dem Korpus sind zwei dekorative Kartuschen angebracht, die von Löwenpaaren flankiert werden. In den Kartuschen befinden sich ovale Schilde mit Gravuren – auf dem einen ein ornamentales Monogramm unter einer Krone, auf dem anderen eine kursive Inschrift: „Zum Ernte Fest“. Der Krug stammt aus Süddeutschland und wurde laut Eintrag im MNP-Inventar „1945 aus Jablonowo eingeliefert“.
4. Zinnkrug (MNP Rm 959), ursprünglich mit einer in den Deckel eingelassenen Medaille Peters III. mit der Jahreszahl 1753, die heute fehlt. Der Krug wurde vor 1766 von Johann Peter Marckhardt (tätig 1746–1773) in Kiel hergestellt und stammt nach einem Eintrag im Inventar des MNP „aus der Sammlung Kietzke aus Gubin“. Leider sind weder über den Krug selbst noch über die Person des Sammlers weitere Informationen verfügbar. Jede weitere Information wäre sehr wertvoll.

Abschließend möchte ich darauf hinweisen, dass die bisherige Dokumentation zu den Objekten aus Guben im MNP lückenhaft ist und viele Fehler und Ungenauigkeiten enthält. Die Bestimmung der Provenienz einzelner Gegenstände erfordert weitere zeitaufwändige

drugiej kursywny napis: „Zum Ernte Fest“ [na dożynki]. Pochodzi z południowych Niemiec, a według wpisu w inwentarzu MNP został: „przywieziony z Jablonowa w 1945 r.”

4. Cynowy kufel (MNP Rm 959) pierwotnie z wmontowanym w pokrywę medalem Piotra III z datą 1753, którego obecnie brak, wykonał przed 1766 r. Johann Peter Marckhardt (czynny 1746 – 1773) w Kilonii. Wedle zapisu w inwentarzu MNP „pochodzi ze zbiorów Kietzkego z Gubina”. Niestety brak jakichkolwiek dalszych informacji, zarówno o samym kuflu, jak i o osobie kolekcjonera. Ich uzupełnienie byłoby bardzo cenne.

Podsumowując chcę zaznaczyć, że znana dotąd dokumentacja związana z obiektami gubińskimi w MNP jest szczątkowa oraz obarczona wieloma błędami i nieścisłościami. Ustalenie proveniencji poszczególnych przedmiotów wymaga dalszych dociekliwych i czasochłonnych badań. Ze względu na brak dawnych oznaczeń własnościowych na większości muzealiów, potwierdzenie, że obiekty te wchodziły w skład kolekcji Muzeum w Gubinie jest trudne, tym bardziej, że w l.50. XX w. do MNP trafiały także przedmioty z różnych, stworzonych po II wojnie światowej, składnic muzealnych, znajdujących się m.in. w Krośnie Odrzańskim, Jabłonowie, Łagowie i Lubsku.

- 1 Oznaczenie w postaci papierowej nalepki zachowało się na dzbanku do czekolady MNP Rz 276/1–2, który wedle informacji w księgach inwentarzowych MNP: „zwieziono z Gubina 4.10.1945”. Do rozstrzygnięcia pozostaje kwestia, czy zachowane oznaczenie było typowe dla Muzeum Miejskiego w Gubinie, czy też dzbanek przejęto z innej kolekcji.
- 2 Bogdan Kostrzewski, Likwidacja b. Muzeum Regionalnego w Gubinie, w: Z otchłani wieków 21 (1952, nr. 2), s. 69.
- 3 Por. <https://brandenburg.museum-digital.de/object/42087> (dostęp: 24.10.2022). Na innym zachowanym zdjęciu przedstawiającym witrynę poświęconą kulturze serbsko-łużyckiej, widocznych jest ponad 25 obiektów; por. <https://brandenburg.museum-digital.de/object/49968> (dostęp: 24.10.2022).
- 4 Brandenburgischer Museumsverband [<https://www.museen-brandenburg.de/de/startseite/>; <https://brandenburg.museum-digital.de/collection/3180>, dostęp: 21.10.2022].
- 5 Por. Joanna Jakutowicz, Der gotische Muttergottes Altar von Guttstadt (1426) w: Studia z Dziejów Średniowiecza, t. 25, 2022, s. 153–154.
- 6 Opis obiektu Patrycja Łobodzińska, kurator GŚŚ MNP.
- 7 M.in. Zofia Białowicz-Krygierowa, Studia nad snycerstwem XIV wieku w Polsce, cz 1: Początki śląskiej tradycji ołtarza szafowego. Katalog, Poznań 1981 (seria: „Monografie Muzeum Narodowego w Poznaniu, t. 17), s. 9, 42–43, poz. A 16, ryc. 12; Adam Soćko, Tryptyk Mariacki z Szydłowa [nota katalogowa], w: Maria Gołąb, Adam Soćko (red.), Galeria Malarstwa i Rzeźby Muzeum Narodowego w Poznaniu. Przewodnik, Poznań 2012, s. 40–41.
- 8 Opisy obiektów Karolina Aszurkiewicz, Kurator Działu Ceramiki i Szkła w MSU MNP.
- 9 Magdalena Weber-Faulhaber, Hasło: Naczynia do czekolady w: Magdalena Weber-Faulhaber (red.), 200 SZTUK, Poznań 2018, poz. 103, s. 246–247; Projekt Miśnia z XVIII w, w: Pasaż wiedzy. Portal internetowy Muzeum Pałacu Jana III w Wilanowie, [[https://www.wilanow-palac.pl/projekt\\_misnia\\_z\\_xviii\\_w.html](https://www.wilanow-palac.pl/projekt_misnia_z_xviii_w.html), dostęp: 25.10.2022].
- 10 Vorbilder für Handwerker und Fabrikanten aus den Sammlungen des Minutolischen Instituts zur Veredlung der Gewerbe und Beförderung der Künste, Liegnitz, 1854–1855 il. 519; [ [https://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht?tx\\_dlf%5Bdouble%5D=1&tx\\_dlf%5Bid%5D=](https://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht?tx_dlf%5Bdouble%5D=1&tx_dlf%5Bid%5D=)



Recherchen. Aufgrund fehlender alter Besitzvermerke an den meisten Museumsexponaten ist es schwierig zu bestätigen, dass diese Objekte Teil der Sammlung des Museums in Guben waren, zumal das MNP in den 1950er Jahren auch Objekte aus verschiedenen, nach dem Zweiten Weltkrieg eingerichteten Sammelstellenerhielt, die sich u. a. in Krosno Odrzańskie, Jabłonow, Łagów und Lubsko befanden.

- 1 Auf der Schokoladenkanne MNP Rz 276/1–2 ist die Kennzeichnung in Form eines Papieraufklebers erhalten geblieben, die laut den Angaben in den Inventarbüchern der MNP: „am 4. Oktober 1945 aus Gubin gebracht wurde“. Es ist noch nicht geklärt, ob die erhaltene Markierung typisch für das Stadtmuseum in Gubin war, oder ob die Kanne aus einer anderen Sammlung stammt.
- 2 Bogdan Kostrzewski, Likwidacja b. Muzeum Regionalnego w Gubinie, in: *Z otchłani wieków* 21 (1952, Nr. 2), S. 69.
- 3 Vgl. <https://brandenburg.museum-digital.de/object/42087> (Zugriff 24.10.2022). Auf einem anderen erhaltenen Foto, das eine Vitrine mit Objekten der sorbisch-laussitzer Kultur zeigt, sind mehr als 25 Objekte zu sehen, vgl: <https://brandenburg.museum-digital.de/object/49968> (Zugriff 24.10.2022).
- 4 Brandenburgischer Museumsverband, <https://www.museen-brandenburg.de/startseite/>; <https://brandenburg.museum-digital.de/collection/3180> (Zugriff 21.10.2022).
- 5 Vgl. Joanna Jakutowicz, Der gotische Muttergottes Altar von Guttstadt (1426) in: *Studia z Dziejów Średniowiecza*, t. 25, 2022, S. 153–154.
- 6 Objektbeschreibung nach Patrycja Łobodzińska, Kuratorin des GSŚ MNP.
- 7 Vgl. Zofia Białowicz-Krygierowa, *Studia nad snycerstwem XIV wieku w Polsce*, cz. 1: Początki śląskiej tradycji ołtarza szafowego. Katalog, Poznań 1981 (seria: „Monografie Muzeum Narodowego w Poznaniu”, t. 17), S. 9, 42–43, poz. A 16, Abb. 12; Adam Soćko, Tryptyk Mariacki z Szydłowa [nota katalogowa], in: Maria Gołąb, Adam Soćko (Hg.), *Galeria Malarstwa i Rzeźby Muzeum Narodowego w Poznaniu. Przewodnik*, Poznań 2012, S. 40–41.
- 8 Objektbeschreibungen nach Karolina Aszurkiewicz, Kuratorin der Abteilung Keramik und Glas an der MSU MNP.
- 9 Magdalena Weber-Faulhaber, Hasło: Naczynia do czekolady, w: Magdalena Weber-Faulhaber (Hg.), 200 SZTUK, Poznań 2018, Pos 103, S. 246–247; Projekt Miśnia z XVIII w, in: *Pasaż wiedzy. Portal internetowy Muzeum Pałacu Jana III w Wilanowie*, [https://www.wilanow-palac.pl/projekt\\_misnia\\_z\\_xviii\\_w.html](https://www.wilanow-palac.pl/projekt_misnia_z_xviii_w.html) (Zugriff: 25.10.2022).
- 10 Vorbilder für Handwerker und Fabrikanten aus den Sammlungen des minutolischen Instituts zur Veredelung der Gewerbe und Förderung der Künste, Liegnitz, 1854–1855 Abb. 519; [https://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht?tx\\_dlf%5Bdouble%5D=1&tx\\_dlf%5Bid%5D=1845&tx\\_dlf%5Border%5D=title&tx\\_dlf%5Bpage%5D=95&cHash=ca65bb407cbfa0bb1ada1f9c22f3eb90](https://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht?tx_dlf%5Bdouble%5D=1&tx_dlf%5Bid%5D=1845&tx_dlf%5Border%5D=title&tx_dlf%5Bpage%5D=95&cHash=ca65bb407cbfa0bb1ada1f9c22f3eb90), (Zugriff 26.10.2022); Zygmunt Dolczewski, *Kolekcja szkieł dawnych. Katalog Zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, Vol. 7, Poznań 2002, Pos 22, S. 61, Abb. S. 63.
- 11 Objektbeschreibungen nach Marianna Czerwińska, Kuratorin der Textilabteilung der MSU MNP.
- 12 Johannes Trojan, Carl Gottlob Wilke und die Wilkesche Hüttenfabrik in Guben, 1900, S. 22, <https://www.yumpu.com/de/document/read/10126201/carl-gottlob-wilke-und-die-wilkeschen-hutfabrik-in>, (Zugriff 26.10.2022).
- 13 August von Heyden, *Erläuterungen zu der Sammlung historischer Hüte des Herrn J. G. Wilke*, Leipzig 1881.
- 14 Vielen Dank für die oben genannten Informationen an Herr Dr. Christian Hirte vom Museumsverband Brandenburg.
- 15 Ich möchte mich auch für diese Information bei Dr. Christian Hirte vom Museumsverband Brandenburg bedanken.
- 16 Objektbeschreibungen nach Renata Sobczak-Jaskulska, Kuratorin der Abteilung Gold, Schmuck und Nichtedelmetalle der MSU MNP.
- 17 Renata Sobczak-Jaskulska, Hasło: Dzbany i dzbanki, in: Weber-Faulhaber (Hg.), 2018, Anz 12, S. 34–35.

- 1845&tx\_dlf%5Border%5D=title&tx\_dlf%5Bpage%5D=95&cHash=ca65bb407cbfa0bb1ada1f9c22f3eb90, [dostęp: 26.10.2022](https://www.yumpu.com/de/document/read/10126201/carl-gottlob-wilke-und-die-wilkeschen-hutfabrik-in)]; Zygmunt Dolczewski, *VITREA SPLENDIDA. Kolekcja szkieł dawnych. Katalog Zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, vol. 7., Poznań 2002, poz. 22, s. 61, il. s. 63.
- 11 Opisy obiektów Marianna Czerwińska, kurator Działu Tkanin w MSU MNP.
- 12 Johannes Trojan, Carl Gottlob Wilke und die Wilkesche Hutfabrik in Guben, 1900, s. 22. [<https://www.yumpu.com/de/document/read/10126201/carl-gottlob-wilke-und-die-wilkeschen-hutfabrik-in>, [dostęp: 26.10.2022](https://www.yumpu.com/de/document/read/10126201/carl-gottlob-wilke-und-die-wilkeschen-hutfabrik-in)].
- 13 August von Heyden, *Erläuterungen zu der Sammlung historischer Hüte des Herrn J. G. Wilke*, Leipzig 1881.
- 14 Za powyższe informacje dziękuję Dr. Christianowi Hirte z Museumsverband Brandenburg.
- 15 Za informacje dotyczące prawdopodobnej historii tych obiektów dziękuję Dr. Christianowi Hirte z Museumsverband Brandenburg.
- 16 Opisy obiektów Renata Sobczak-Jaskulska, kurator Działu Złotnictwa, Bizuterii i Wyrobow z Metali Nieszlachetnych MSU MNP.
- 17 Renata Sobczak-Jaskulska, hasło: dzbany i dzbanki w: Weber-Faulhaber (red.), 2018, poz. 12, s. 34–35.

**Die Erhebung der Kriegsverluste der Marienburg.  
Bericht über ein Forschungsprojekt der Jahre 2018–2022**  
**Badanie strat wojennych zamku w Malborku.  
Sprawozdanie z projektu badawczego realizowanego  
w latach 2018–2022**

Aleksandra Siuciak



Panorama der Burganlage von Westen, aus: Marienburg Baujahr 1887. Panorama zespołu zamkowego od zachodu, Marienburg Baujahr 1887.

Seit mehreren Jahrzehnten werden die Kriegsverluste der Marienburg/Zamek Malbork kontinuierlich erforscht. Als das Schlossmuseum 1961 gegründet wurde, musste die Sammlung komplett neu aufgebaut werden. Die neu gegründete Institution war nicht die Rechtsnachfolgerin der vor dem Krieg zusammengetragenen Sammlungen, und diese Tatsache beeinflusste und beeinflusst immer noch jeden Aspekt der Forschung. Es ist anzumerken, dass eine planmäßige und organisierte Erfassung und Konservierung der Sammlungsobjekte erst mit der Einrichtung des Museums begann. Bis dahin fanden nur willkürlich Aktivitäten statt und diese beschränkten sich im Wesentlichen auf die Sicherung und den Abtransport

Badanie strat wojennych zamku malborskiego trwa nieprzerwanie od kilkudziesięciu lat. W chwili powołania Muzeum Zamkowego w Malborku w 1961 roku proces budowania kolekcji rozpocząć należało od nowa. Utworzona instytucja nie była bowiem prawnym sukcesorem zgromadzonych przed wojną zbiorów i ten fakt wpływał i nadal wpływa na każdy aspekt realizowanych badań. Należy zwrócić uwagę, iż planowa i w pełni zorganizowana ochrona nad zabytkiem rozpoczęła się dopiero z chwilą powołania muzeum. Wszystkie wcześniejsze działania miały charakter przypadkowy i ograniczały się głównie do zabezpieczenia i wywiezienia z Malborka dzieł sztuki, które przetrwały pożogę wojenną. A były to zbiory znaczne. Szacuje się bowiem,



Münzsammlung in der Schatzkammer des Hochschlosses; aus: Marienburg Baujahr 1917. Kolekcja numizmatyczna we wnętrzu Izby Skarbnika na Zamku Wysokim; Marienburg Baujahr 1917.

der Kunstwerke aus Malbork, die die Kriegswirren überstanden hatten. Und es waren beachtliche Sammlungen: Man schätzt, dass vor dem Krieg dank der Aktivitäten der 1817 gegründeten Schlossbauverwaltung Marienburg<sup>1</sup>, die vom 1884 gegründeten „Verein für die Herstellung und Ausschmückung der Marienburg“ unterstützt wurde,<sup>2</sup> Sammlungen im Umfang von mehreren Zehntausend Objekten für das Schloss erworben wurden. Eine genaue Schätzung ist sehr schwierig, da es keine vollständigen Verzeichnisse, Bestandsaufnahmen oder Dokumentationen gibt.

Zahlreiche Informationen über die ehemalige Sammlung finden sich in den Berichten des Vorstands des Vereins für die Herstellung und Ausschmückung der Marienburg aus den Jahren 1890–1942<sup>3</sup> sowie in den Jahrbüchern zum Wiederaufbau der Burg („Marienburg Baujahr“) bei denen es sich um Fotoalben handelt, die von der Schlossbauverwaltung in Auftrag gegeben wurden.<sup>4</sup> Die Vorkriegsbestände des Museums sind in gewissem Umfang gut dokumentiert, auch wenn die Informationen nicht immer sehr detailliert sind. Die Bestände waren in 14 Hauptsammlungen zusammengefasst,<sup>5</sup> von denen die Münzsammlung und die Militaria-Sammlung die größten und wertvollsten waren. Neben den Originalen aus verschiedenen Epochen gab es auch Kopien, vor allem von Skulpturen und Möbeln, die als Elemente der Innenausstattung des Schlosses galten.

Während des Krieges verbot man die Evakuierung der Sammlungen. 1944 wurde die Marienburg in das Verteidigungssystem der Stadt integriert und zur Festung erklärt. Diese tragische Entscheidung trug dazu bei, dass beim russischen Artilleriebeschuss Anfang 1945 fast 50 bis 60 Prozent der historischen



Ausstellung von Militaria im Untergeschoss der Großkomturei im Mittelschloss – Japan-Abteilung, aus: Marienburg Baujahr 1917. Wystawa militariów na podstryszu Wielkiej Komturii na Zamku Średnim – dział Japonia; Marienburg Baujahr 1917.

ze przed wojną, dzięki działalności Zarządu Odbudowy Zamku (Schlossbauverwaltung Marienburg) powołanego w 1817 roku<sup>1</sup>, wspieranego przez Towarzystwo Odbudowy i Upiększania Zamku Malborskiego (Verein für die Herstellung und Ausschmückung der Marienburg), utworzone w 1884 roku<sup>2</sup>, do zbiorów zamku pozyskano kolekcje liczące blisko kilkadziesiąt tysięcy obiektów. Dokładne oszacowanie jest bardzo trudne, ze względu chociażby na brak zachowanych pełnych spisów, inwentarzy, czy też dokumentacji.

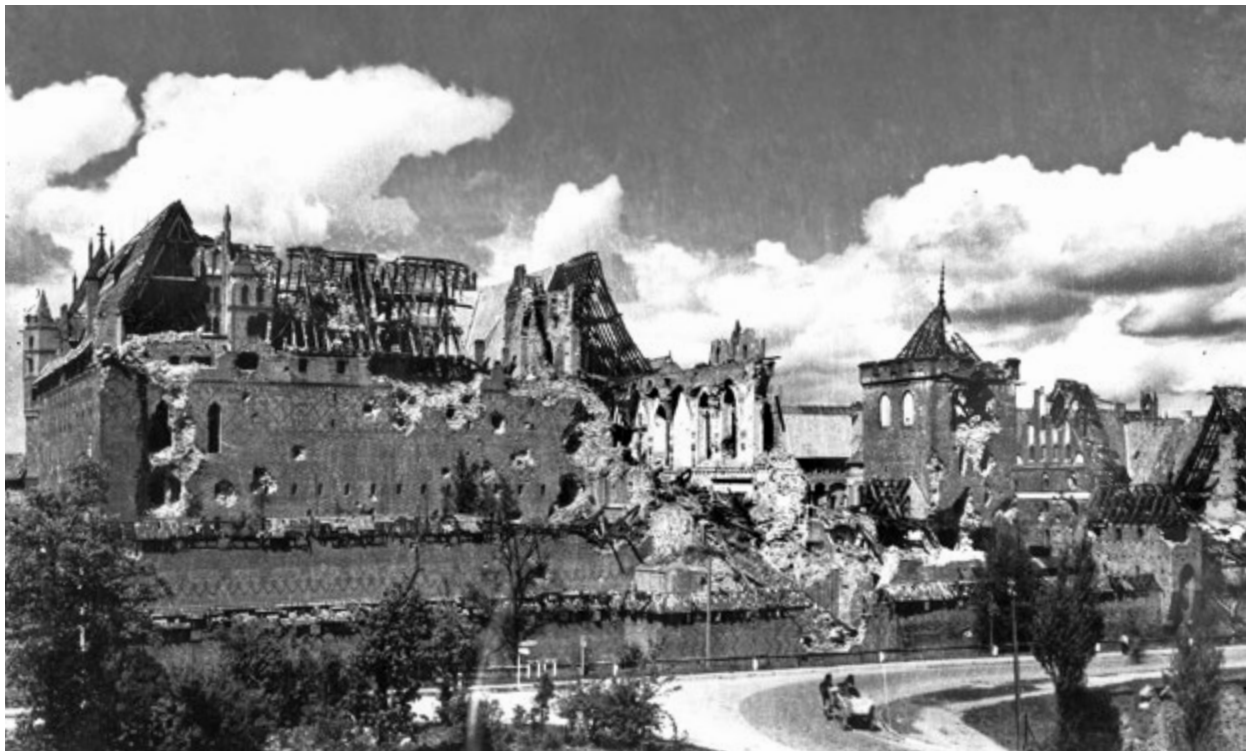
Das Innere des Konventsremters. Wnętrze Izby konwentu.



Wielu informacji na temat dawnych kolekcji dostarczają Sprawozdania Zarządu Towarzystwa Odbudowy Zamku i Upiększania Zamku Malborskiego z lat 1890–1942<sup>3</sup> oraz roczniki odbudowy zamku (Marienburg Baujahr)<sup>4</sup>, albumy fotograficzne tworzone na zlecenie Zarządu Odbudowy Zamku. Przedwojenny zasób muzeum jest w pewnej mierze dobrze udokumentowany, chociaż nie zawsze przywoływane informacje są szczegółowe. Zbiory zgromadzono w 14 głównych kolekcjach<sup>5</sup>, z większych i cenniejszych warto wymienić kolekcję numizmatyczną czy też militariów. Pośród oryginalnych zabytków z różnych epok gromadzono także kopie, głównie rzeźb i mebli, które traktowano jako elementy wystroju wnętrz zamkowych.

W czasie wojny utrzymywano ogólny zakaz ewakuacji zbiorów. W 1944 roku zamek został włączony w system obrony miasta i ogłoszony twierdzą. Tragiczna w skutkach decyzja przyczyniła się do utraty blisko 50–60 % substancji zabytkowej, podczas trwającego w początkach 1945 roku rosyjskiego ostrzału artyleryjskiego. Przed zbliżającym się frontem jedyną formą zabezpieczenia zabytków było umieszczanie ich w skrytkach ulokowanych w różnych partiach kompleksu zamkowego<sup>6</sup>. W zamku deponowano także zbiory z okolicznych kościołów i innych instytucji<sup>7</sup>.

Die Marienburg nach den Kriegszerstörungen von 1945. Zamek malborski po zniszczeniach wojennych 1945 r.



Bausubstanz verloren gingen. Um die Sammlung vor der herannahenden Front zu schützen, blieb nur noch die Möglichkeit, die Objekte in verschiedenen Teilen der Burganlage zu verstecken.<sup>6</sup> Auch Sammlungen aus umliegenden Kirchen und anderen Einrichtungen wurden im Schloss deponiert.<sup>7</sup>

Auch nach dem Krieg war die Situation äußerst schwierig, da das Schloss im gesellschaftlichen Bewusstsein als Symbol für ein Gefühl der Ungerechtigkeit stand. Dies hatte erhebliche Auswirkungen auf die Wahrnehmung des Baudenkmals, was dazu führte, dass der angemessene Schutz des Baus aufgegeben und über die Zweckmäßigkeit eines Wiederaufbaus diskutiert wurde, bis hin zu Plänen, die Marienburg als Ruine stehen zu lassen. Das Fehlen geeigneter Schutzmaßnahmen führte zu einer weiteren Verschlechterung des Zustands der Anlage.<sup>8</sup> Der Gebäudekomplex wurde erst vier Jahre nach Kriegsende, im September 1949, in die Denkmalliste eingetragen.<sup>9</sup>

Von März bis Juli 1945 wurde das Schloss von der Abteilung Kultur und Kunst des Bezirksamts Malbork aus verwaltet. Zur gleichen Zeit waren auch Delegationen des Bildungsministeriums, des Kulturministeriums und der Abteilung für Kultur und Kunst in Danzig in Malbork tätig und sicherten Büchersammlungen und andere Kunstwerke, die hauptsächlich nach Warschau und Danzig verbracht wurden.<sup>10</sup> Von August 1945 bis November 1950 war das Schloss Außenstelle Nr. 1 des Museums der polnischen Armee in Warschau.<sup>11</sup> Dann wurde das Schloss dem Polnischen Tourismusverband (PTTK) unterstellt, genauer gesagt dessen Zweigstellen in Gdańsk (von 1951 bis 1957) und in Malbork (von 1957 bis 1960)<sup>12</sup>. Der Brand auf den Dächern des West- und Nordflügels des Mittelschlusses im September 1959 wurde zu einem Wendepunkt in der Geschichte der Anlage, da er die Entscheidung beschleunigte, das Schlossmuseum zu gründen, das heißt, eine Institution, die sich planmäßig und rechtlich abgesichert um die Erhaltung und den Wiederaufbau der Burg kümmern sollte.

Diese knappe und sehr kursorische Einführung in die Geschichte der Festung während des Krieges und in den ersten Nachkriegsjahren ist schon allein deshalb wichtig, weil sie eine Reihe von Problemen aufzeigt, deren Folgen noch heute spürbar sind, insbesondere was die Erforschung des Schicksals der Vorkriegssammlungen betrifft. Die fehlende Stabilität in der Verwaltung der Burg über einen Zeitraum von 16 Jahren nach dem Kriegsende wirkte sich am stärksten aus. In dieser Zeit wurden die Sammlungen zerstört, verstreut und geplündert. Der Abtransport von Sammlungsteilen wurde nicht oder nur unvollständig dokumentiert, die Archive wurden größtenteils zerstört oder

Po zakończeniu wojny sytuacja była również niezwykle trudna, zamek trwał bowiem w świadomości społecznej jako symbol poczucia krzywdy. Miało to znaczący wpływ na odpowiednią percepcję zabytku, doprowadzając do zaniechania należytej ochrony oraz dyskusji nad celowością odbudowy, a także planów pozostawienia go w ruinie. Brak odpowiednich działań konserwatorskich powodował dalszą degradację<sup>8</sup>. Sam obiekt wpisano do rejestru zabytków dopiero cztery lata po zakończeniu wojny, we wrześniu 1949 roku<sup>9</sup>.

Od marca do lipca 1945 roku pieczę nad zamkiem sprawowało Starostwo Powiatowe w Malborku, a dokładniej Referat Kultury i Sztuki tego urzędu. W tym samym czasie działały w Malborku również delegacje Ministerstwa Oświaty, Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Wydziału Kultury i Sztuki w Gdańsku, zabezpieczające księgozbiory oraz inne dzieła sztuki, które wywożono głównie do Warszawy i Gdańska<sup>10</sup>. Od sierpnia 1945 do listopada 1950 roku zamek stał się Oddziałem nr 1 Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie<sup>11</sup>. Kolejnym zarządcą było Polskie Towarzystwo Turystyczno-Krajoznawcze, tj. jego oddziały: w Gdańsku (l. 1951–1957) oraz w Malborku (l. 1957–1960)<sup>12</sup>. Pożar dachów skrzydła zachodniego i północnego Zamku Średniego we wrześniu 1959 roku, stał się punktem zwrotnym w historii obiektu, przyspieszył bowiem decyzję o powołaniu Muzeum Zamkowego w Malborku, a więc instytucji, która miała w planowy i prawnie usankcjonowany sposób zadbać o jego konserwację i odbudowę.

To zwięzłe i bardzo pobieżne wprowadzenie w historię warowni w czasie wojny i w pierwszych latach powojennych jest istotne chociażby ze względu na zwrócenie uwagi na szereg problemów, których następstwa odczuwalne są do dnia dzisiejszego, szczególnie w zakresie badania losów przedwojennych zbiorów. W tej kwestii najistotniejszym okazał się brak stabilizacji funkcjonowania obiektu aż przez 16 lat od zakończenia wojny. W tym okresie zbiory ulegały niszczeniu, rozproszeniu, były przedmiotem szabru. Wywozy zabytków nie były dokumentowane lub w niepełnym zakresie, archiwalia w przeważającej zostały zniszczone bądź rozproszone. Zabytki przekazywano z instytucji do instytucji, nie zawsze zapewniając odpowiednią dokumentację tego faktu. Po utworzeniu Muzeum Zamkowego pierwszym zadaniem było stworzenie programu odbudowy i konserwacji zamku oraz jego realizacja. Badanie przedwojennych kolekcji w pierwszych latach funkcjonowania muzeum było zatem zadaniem drugorzędnym, aczkolwiek nie zaniechanym. Jednakże brakowało działań, które pozwoliłyby na kompleksowe prześledzenie losów tych zbiorów, wyznaczenia dróg ich rozproszeń oraz ocenę strat doznanych w wyniku wojny.

verstreut. Die Artefakte wurden von Einrichtung zu Einrichtung weitergegeben, wobei nicht immer eine ordnungsgemäße Dokumentation erfolgte. Nach der Gründung des Schlossmuseums bestand die Hauptaufgabe darin, ein Programm für den Wiederaufbau und die Erhaltung des Schlosses zu erstellen und umzusetzen. Die Erforschung der Vorkriegssammlungen in den ersten Jahren des Museumsbetriebs war zunächst eine zweitrangige Aufgabe, die jedoch nicht vernachlässigt wurde. Es fehlte insbesondere an Aktivitäten, um das Schicksal dieser Sammlungen umfassend festzustellen, die Wege ihrer Verstreuung nachzuvollziehen und die kriegsbedingten Verluste zu bewerten.

Seit 2018 nimmt das Schlossmuseum am Programm des Ministeriums für Kultur und Nationales Erbe zur Erforschung der polnischen Kriegsverluste teil. Das Programm richtet sich an Kultureinrichtungen und hat vor allem die Aufgabe, Aktivitäten von Institutionen im Bereich der Provenienzforschung zu Kriegsverlusten im Zusammenhang mit dem Zweiten Weltkrieg zu unterstützen.<sup>13</sup> Die Förderung kann für Archivrecherchen, die Digitalisierung von Quellen, Veröffentlichungen, Konferenzen, den Aufbau von Websites und neuerdings auch für die Organisation von Ausstellungen zum Thema Kriegsverluste bzw. Provenienzforschung verwendet werden.<sup>14</sup>

Das Schlossmuseum hat sich bereits viermal für das Förderprogramm beworben und damit die folgenden Projekte umgesetzt:

- (2018–2019) Forschung über Kriegsverluste in den Kunstsammlungen der Schlösser Malbork und Kwidzyn/Marienwerder.
- (2020) Fortsetzung der Forschung über Kriegsverluste in den Kunstsammlungen der Schlösser Malbork und Kwidzyn.
- (2021) Kriegsverluste der Burg Malbork – Aufarbeitung des gesammelten Materials. Phase I.
- (2022) Kriegsverluste der Burg Malbork – Aufarbeitung des gesammelten Materials. Phase II.

Die ersten Jahre waren hauptsächlich der Archivrecherche und Anfragen an Museen gewidmet. Die Sammlung, Integration und Zusammenstellung aller verfügbaren Quellen war und ist nach wie vor von großer Bedeutung. Dieser Prozess ist trotz der Tatsache, dass seit Beginn des Projekts fast fünf Jahre vergangen sind, noch nicht abgeschlossen. Zu den Ergebnissen dieser Arbeit gehören Publikationen<sup>15</sup> und eine Website mit einer Datenbank der im Rahmen des Projekts erschlossenen Quellen.<sup>16</sup> Diese sind auf Dauer



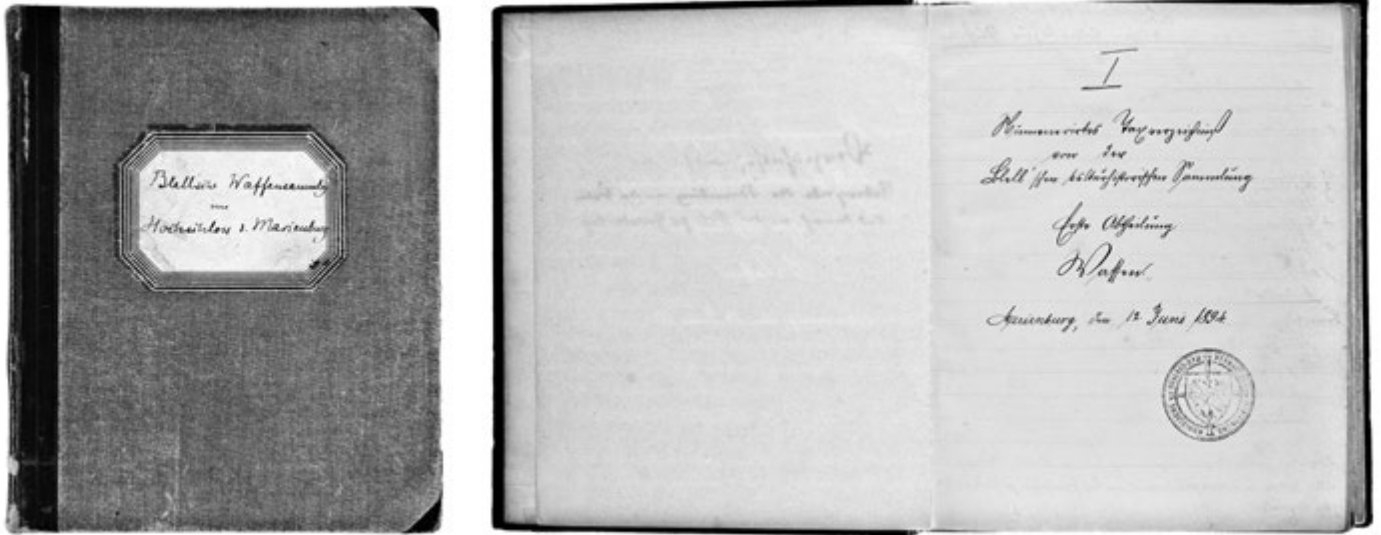
Logo des Forschungsprojekts. Logo projektu.

Od 2018 roku Muzeum Zamkowe w Malborku uczestniczy w programie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego pn. Badanie polskich strat wojennych. Program skierowany jest do instytucji kultury, a jego głównym zadaniem jest wsparcie działalności instytucji w zakresie badań proveniencyjnych odnośnie do strat wojennych poniesionych w związku z II wojną światową<sup>13</sup>. Uzyskaną dotację można przeznaczyć na realizację kwerend archiwalnych, digitalizację źródeł, wydawnictwa, konferencje, budowę stron internetowych, a także w ostatnim czasie organizację wystaw poświęconych stratom wojennym lub badaniom proveniencyjnym<sup>14</sup>.

Muzeum Zamkowe w Malborku do programu ministerialnego aplikowało już czterokrotnie, realizując następujące projekty:

- (2018–2019) Badania strat wojennych w zakresie zbiorów artystycznych zamków w Malborku i Kwidzynie.
- (2020) Badania strat wojennych w zakresie zbiorów artystycznych zamków w Malborku i Kwidzynie – kontynuacja.
- (2021) Straty wojenne zamku w Malborku – opracowanie zebranego materiału. Etap I.
- (2022) Straty wojenne zamku w Malborku – opracowanie zebranego materiału. Etap II.

Pierwsze lata poświęcono głównie na badania archiwalne i kwerendy muzealne. Zebranie, scalenie i



Inventar „Blell'sche Waffensammlung im Hochschloss d. Marienburg 1894–1944“.  
Inwentarz „Blell'sche Waffensammlung im Hochschloss d. Marienburg 1894–1944”.

angelegt und bilden eine Grundlage für künftige Generationen von Forschern.

Eine der wichtigsten Aufgaben im Rahmen des Projekts ist die Transkription und Übersetzung von Dokumenten oder Quellen, die für die Geschichte der Malborker Sammlungen von Bedeutung sind. Im Rahmen dieser Aufgabe veröffentlichte das Schlossmuseum im Jahr 2020 eine polnischsprachige Ausgabe der oben genannten Berichte des Vereins für die Herstellung und Ausschmückung der Marienburg von 1890 bis 1945.<sup>17</sup> Diese Berichte informierten über die Aktivitäten des 1884 gegründeten Vereins, dessen satzungsgemäßes Hauptziel die finanzielle Unterstützung des Wiederaufbaus der Kreuzritterburg sowie die Ausgestaltung der rekonstruierten Innenräume des Schlosses war. Sie enthielten Informationen über die Finanzierung konkreter Bauvorhaben, eine Reihe von Initiativen im Zusammenhang mit Archivrecherchen, Anfragen oder den Erwerb einzelner Objekte oder ganzer Sammlungen.<sup>18</sup> Wir finden hier auch zwei wichtige Werke des letzten deutschen Denkmalpflegers der Burg, Bernhard Schmid, mit Verzeichnissen alter Gemälde und Skulpturen auf der Marienburg. Die darin enthaltenen Informationen geben Aufschluss über die Standorte der Objekte und die Inventare, in denen sie erfasst wurden; sie enthalten Beschreibungen der Objekte mit Maßangaben und Abbildungen sowie die Ankaufsgeschichten.<sup>19</sup>

Ein weiteres Ergebnis des Projekts ist die Rückkehr eines Manuskripts, das nach 74 Jahren wieder seinen Weg in die Sammlung des Schlossmuseums fand: das Inventar der im Juni 1894 erworbenen Sammlung

opracowanie wszelkich dostępnych źródeł miało i ma dalszym ciągu niebagatelne znaczenie. Ten proces pomimo blisko 5 lat od ich rozpoczęcia cały czas trwa. Efektem tych prac są m. in. publikacje<sup>15</sup>, czy strona internetowa wraz z bazą źródeł pozyskanych w toku projektu<sup>16</sup>. Działania te mają charakter trwały, stanowiąc będąc bowiem bazę dla przyszłych pokoleń badaczy.

Jednym z istotnych zdań w projekcie jest transkrypcja i tłumaczenie dokumentów czy też źródeł mających istotne znaczenie dla historii malborskich zbiorów. W roku 2020 w ramach zadania Muzeum Zamkowe wydało polskojęzyczną edycję wspomnianych już wyżej Sprawozdań Zarządu Towarzystwa Odbudowy i Upiększania Zamku Malborskiego z lat 1890–1945<sup>17</sup>. Były one medium informującym o działalności utworzonego w 1884 roku Towarzystwa, którego głównym celem statutowym było finansowe wsparcie dzieła odbudowy pokrzyżackiej warowni, a także aranżacji rekonstruowanych wewnątrz zamkowych. Zawierały informacje o finansowaniu konkretnych przedsięwzięć budowlanych, szeregu inicjatyw związanych z badaniami archiwalnymi, kwerendami, czy też zakupami pojedynczych obiektów lub całych kolekcji<sup>18</sup>. Odnajdujemy w nich także dwie istotne prace ostatniego niemieckiego konserwatora zamku Bernharda Schmidta, zawierające wykazy dawnych dzieł malarstwa i rzeźby w zamku malborskim. Znajdujące się tam informacje uszczegółwiają nam wiedzę na temat ich lokalizacji, podają dane dotyczące inwentarzy, w których były rejestrowane, dostarczają opisów obiektów wraz z wymiarami i wizerunkami, a także historię nabycia<sup>19</sup>.



Entwurf für eine der Tafeln des Hauptaltars aus der Kirche der Heiligen Jungfrau Maria im Hochschloss, Paul Klinka (?), um 1907.  
Projekt jednej z kwater ołtarza głównego z kościoła Najświętszej Marii Panny na Zamku Wysokim, Paul Klinka (?), ok. 1907.

Innym wymiernym efektem projektu jest powrót po 74 latach do zbiorów zamku malborskiego rękopiśmiennego, inwentarza kolekcji Theodora Josepha Blella, zakupionej w czerwcu 1894 roku. Inwentarz Blell'sche Waffensammlung im Hochschloss d. Marienburg 1894–1944 powstał na potrzeby zakupu kolekcji, w latach następnym był kontynuowany, wpisywano do niego zabytki pozyskiwane do zamku, aż do roku 1944. W skład zakupionej kolekcji nie wchodziły jedynie militaria, lecz również szereg zabytków i przedmiotów określanych mianem kulturowo-historycznych (użytkowe, dekoracyjne, naturalia). Ogółem kolekcja liczyła 2919 obiektów, z czego 1310 obiektów stanowiły militaria. Inwentarz został przekazany 14 marca 2019 roku przez dyrektora Muzeum Narodowego we Wrocławiu, dr. hab. Piotra Oszczanowskiego. Warto zauważyć, że podarowany dokument jest jedynym, najpełniej zachowanym spisem kolekcji przechowywanej na zamku malborskim do 1945 roku.

Wobec powyższego jednym z priorytetów było udostępnienie jego zawartości szerszemu gronu badaczy w postaci publikacji. W roku 2021 ukazała się polska edycja inwentarza, zawierająca tłumaczenie na język polski wraz z opracowaniem krytycznym, tj. ustaleniami naukowymi w zakresie identyfikacji poszczególnych obiektów, a także odnoszących się do kwestii językowych, terminologicznych oraz wszelkich aspektów związanych z historią kolekcji. Głównym celem było najwierniejsze odtworzenie oryginału, zarówno pod kątem treści, jak i formy. Książka zawiera również transkrypcję dokumentu, dzięki czemu dokument został udostępniony w całości.

W ramach projektu muzeum zorganizowało szereg konferencji naukowych podsumowujących poszczególne etapy projektu, zrealizowało szereg działań edukacyjnych i promocyjnych, przynoszących wymierne efekty w postaci poszerzenia świadomości lokalnej społeczności w zakresie historii zamku i jego zbiorów, a także wszelkich związanych z tym aspektów<sup>20</sup>. W toku działań udało się nawiązać współpracę z muzealnikami z kraju i zagranicy. Dzięki zaangażowaniu wielu instytucji, a także osób prywatnych do zbiorów zamku w Malborku, oprócz opisywanego wyżej inwentarza kolekcji T.J. Blella powróciło kilka obiektów z proveniencją malborską, m.in. projekt malowidła do jednej z kwater ołtarza głównego kościoła Najświętszej Marii Panny na Zamku Wysokim, z przedstawieniem scen z życia Jezusa (Adoracja Dzieciątka, Zwiastowanie pasterzom, Biczowanie oraz Cierniem koronowanie), będący przerysem kompozycji jednej z kwater ołtarza św. Klary z katedry w Kolonii.



von Theodor Joseph Blell. Das Manuskript „Blell'sche Waffensammlung im Hochschloss d. Marienburg“ wurde 1894 zum Zweck des Ankaufs der Sammlung erstellt und in den folgenden Jahren mit der Erfassung der für das Schloss erworbenen Gegenstände bis 1944 fortgeführt. Die angekaufte Sammlung umfasste nicht nur Militaria, sondern auch eine Reihe von kulturhistorischen Gegenständen und Objekten (Gebrauchs- und Dekorationsgegenstände, Naturalia). Insgesamt befanden sich in der Sammlung 2.919 Objekte, davon 1.310 Militaria. Das Inventar wurde dem Museum Malbork am 14. März 2019 vom Direktor des Nationalmuseums in Wrocław, Dr. habil. Piotr Oszczanowski, geschenkt. Bemerkenswert ist, dass es sich um das einzige vollständig erhaltene Inventar der Sammlung handelt, die bis 1945 im Schloss Marienburg aufbewahrt wurde.

In Anbetracht dieser Besonderheit bestand eine Priorität darin, das Manuskript durch eine Veröffentlichung einem breiteren Forscherkreis zugänglich zu machen. Im Jahr 2021 erschien eine polnische Ausgabe des Inventars, die eine Übersetzung ins Polnische enthält sowie eine kritische Studie mit wissenschaftlichen Erkenntnissen zur Identifizierung der einzelnen Objekte, zu sprachlichen und terminologischen Fragen sowie zu allen Aspekten der Geschichte der Sammlung. Oberstes Ziel war es, das Original inhaltlich und formal möglichst originalgetreu wiederzugeben. Das Buch enthält auch eine Transkription des Manuskripts, so dass das Dokument in seiner Gesamtheit verfügbar ist.

Im Rahmen des Projekts organisierte das Museum eine Reihe wissenschaftlicher Konferenzen, die die verschiedenen Phasen des Projekts zusammenfassten. Zudem wurde eine Reihe von Bildungs- und Werbemaßnahmen durchgeführt, die spürbare Auswirkungen auf die Sensibilisierung der lokalen Bevölkerung für die Geschichte des Schlosses und seiner Sammlungen sowie für alle damit verbundenen Aspekte hatten.<sup>20</sup> Im Zuge dieser Aktivitäten konnte eine Zusammenarbeit mit Museumsfachleuten aus Polen und dem Ausland aufgebaut werden. Dank des Engagements zahlreicher Institutionen und Privatpersonen kehrten mehrere Objekte mit Marienburger Provenienz in die Sammlungen von Schloss Malbork zurück; neben dem oben beschriebenen Inventar der Sammlung T. J. Blell, zum Beispiel ein Gemäldeentwurf für eine der Tafeln des Hauptaltars der Kirche der Heiligen Jungfrau Maria auf dem Hochschloss mit Szenen aus dem Leben Jesu (Anbetung des Kindes, Verkündigung an die Hirten, Geißelung und Dornenkrönung), die eine Umarbeitung einer Komposition für eine der Tafeln des Klarenaltars aus dem Kölner Dom darstellt.

Ponadto muzea wymieniają się wiedzą na temat konkretnych zabytków, które po wojnie trafiły z Malborka do krajowych instytucji, realizuje się zatem także proces badań proweniencyjnych zbiorów własnych oraz budowania pełnej historii obiektu.

W ostatnim czasie uzyskaliśmy od dr. Dr Christiana Hirte (Museumsverband des Landes Brandenburg) nieznane nam dotąd informacje na temat dwóch obiektów z kolekcji majora Socratesa von der Noddgerie zu Pfefferkorna, który w marcu 1834 roku przekazał swoje zbiory do zamku w Malborku. W skład kolekcji wchodziły m.in. militaria, dzieła malarstwa i rzeźby, książki, dokumenty oraz naturalia. Od 1835 roku eksponowana była we wnętrzach w Pałacu Wielkich Mistrzów na Zamku Średnim. Pozyskana wiedza dała nam asumpt do badań nad dziejami kolejnej interesującej kolekcji pozyskanej do zbiorów zamku malborskiego, które planowane są w najbliższym czasie. Oprócz dokumentacji wizualnej zabytków, otrzymaliśmy również materiał źródłowy w postaci artykułu naukowego odnośnie jednego z obiektów potwierdzający m. in. jego malborskie pochodzenie<sup>21</sup>.

Trudno w kilku słowach streścić ogrom zadań realizowanych przez Muzeum Zamkowe w Malborku w zakresie badania losów zamkowych zbiorów. Wymienione wyżej przykłady to zaledwie niłka ich część. Celem nadrzędnych prowadzonych działań jest doprowadzenie do stworzenia katalogu strat wojennych i zbiorów rozproszonych pochodzących z zamku. Działania są już mocno zaawansowane, bowiem tom pierwszy poświęcony kolekcjom malarstwa, rysunku i grafiki ukaże się jeszcze w 2022 roku.

- 1 A. Dobry, Działalność Zarządu Odbudowy Zamku w latach 1817–1945, w: *Przywracanie historii. Losy malborskich zbiorów po II wojnie światowej: katalog wystawy czasowej*, red. A. Siuciak, Malbork 2015, s. 12–24.
- 2 K. Lewalski, Powstanie i działalność Verein für die Herstellung und Ausschmückung der Marienburg (Towarzystwo Odbudowy i Upiększania Zamku Malborskiego) 1884–1945, w: *Komunikaty Mazursko-Warmińskie*, 1995, nr 2 (208), s. 149–166; A. Siuciak, *Towarzystwo Odbudowy i Upiększania Zamku 1884–1945*, w: *Przywracanie*, 2015, s. 24–29.
- 3 Geschäftsbericht des Vorstandes des Vereins für die Herstellung und Ausschmückung der Marienburg ukazywały się dość regularnie, przeważnie w trzyletnich odstępach czasowych w latach 1890–1942.
- 4 Albumy fotograficzne z lat 1882–1918 dokumentujące wszystkie najważniejsze wydarzenia związane z odbudową i wyposażaniem zamku.
- 5 Więcej o przedwojennych kolekcjach, m.in. zob. *Sprawozdania Zarządu Towarzystwa Odbudowy i Upiększania Zamku Malborskiego*, red. A. Dobry, J. Trupinda, Malbork 2020.
- 6 Zbiory zabezpieczano w skrytkach znajdujących się m.in. w piwnicach, skarbcu, Wieży Kleszej, czy kaplicy św. Wawrzyńca, podaje za: M. Mierziński, *Zamek malborski w latach 1945–1960*, w: *Studia zamkowe*, t. 1, red. M. Woźniak, M. Mierziński, Malbork 2004, s. 34.
- 7 Między innymi księgozbiory Biblioteki Seminarium Duchownego w Pelplinie czy też Biblioteki Miejskiej w Gdańsku.
- 8 M. Mierziński, 2004, s. 18, przypis 15; T. Torbus, *Rekonstrukcje, dekonstrukcje, (nad)interpretacje: studia o losach architektury środkowoeuropejskich miast i rezydencji w aspekcie politycznym (XIX–XX wiek)*, Gdańsk 2019, rozdział: *Malbork 1945–2016 – odbudowa pod znakiem udomowienia wroga*, s. 108–125.

Darüber hinaus tauschen die Museen ihr Wissen über die Objekte aus, die nach dem Krieg von Malbork an nationale Institutionen gelangten, was die Provenienzforschung der eigenen Sammlungen voranbringt und zur Rekonstruktion der vollständigen Objektgeschichten beiträgt.

Kürzlich erhielten wir von Dr. Christian Hirte (Museumsverband des Landes Brandenburg) uns bisher unbekannt Informationen über zwei Objekte aus der Sammlung von Major Sokrates von der Noddgerie zu Pfefferkorn, der seine Sammlung im März 1834 der Marienburg schenkte. Diese Sammlung umfasste Militaria, Werke der Malerei und Bildhauerei, Bücher, Dokumente und Naturalia. Ab 1835 wurde sie in den Innenräumen des Hochmeisterpalastes im Mittelschloss ausgestellt. Die gewonnenen Erkenntnisse gaben uns den Anstoß, die Geschichte einer weiteren interessanten Sammlung zu erforschen, die für die Marienburg erworben wurde. Diese Forschungen sind für die nahe Zukunft geplant. Neben der visuellen Dokumentation der Artefakte haben wir auch Quellenmaterial in Form eines wissenschaftlichen Artikels über eines der Objekte erhalten, das unter anderem seine Herkunft aus der Marienburg bestätigt.<sup>21</sup>

Es ist schwierig, in wenigen Worten die enormen Aufgaben zusammenzufassen, die das Museum in Malbork bei der Erforschung des Schicksals der Sammlungen der Marienburg übernommen hat. Die oben genannten Beispiele sind nur ein kleiner Teil davon. Das Ziel aller Aktivitäten ist die Erstellung eines Katalogs der Kriegsverluste und der verstreuten Sammlungen des Schlosses. Die Forschungen sind bereits weit fortgeschritten, denn 2022 wird der erste Band erscheinen, der sich den Sammlungen der Gemälde, Zeichnungen und Grafiken widmet.

- 1 A. Dobry, *Działalność Zarządu Odbudowy Zamku w latach 1817–1945*, in: *Przywracanie historii. Losy malborskich zbiorów po II wojnie światowej: katalog wystawy czasowej*, hg. v. A. Siuciak, Malbork 2015, S. 12–24.
- 2 K. Lewalski, *Powstanie i działalność Verein für die Herstellung und Ausschmückung der Marienburg (Towarzystwo Odbudowy i Upiększania Zamku Malborskiego) 1884–1945*, in: *Komunikaty Mazursko-Warmińskie*, 1995, Nr 2 (208), S. 149–166; A. Siuciak, *Towarzystwo Odbudowy i Upiększania Zamku 1884–1945*, in: *Przywracanie*, 2015, S. 24–29.
- 3 Die Geschäftsberichte des Vorstandes des Vereins für die Herstellung und Ausschmückung der Marienburg erschienen recht regelmäßig, meist in dreijährigen Abständen in den Jahren 1890–1942.
- 4 Die Fotoalben von 1882–1918 dokumentieren alle wichtigen Ereignisse rund um den Wiederaufbau und die Ausstattung des Schlosses.
- 5 Weitere Informationen zu den Vorkriegssammlungen finden Sie u. a. in: *Sprawozdania Zarządu Towarzystwa Odbudowy i Upiększania Zamku Malborskiego*, A. Dobry, J. Trupinda (Hg.), Malbork 2020.
- 6 Die Sammlungen wurden in Verstecken untergebracht, die sich u. a. in den Kellern, der Schatzkammer, dem Pfaffenturm (Wieża Klesza) und der St.-Lorenz-Kapelle befanden. Siehe dazu: M. Mierzwiński, *Zamek malborski w latach 1945–1960*, in: *Studia zamkowe*, t. 1, M. Wozniak, M. Mierzwiński (Hg.), Malbork 2004, S. 34.

- 9 A. Siuciak, *Biografia i działalność Zofii Hendzel – kierowniczk Oddziału nr 1 Wojska Polskiego w Malborku w świetle archiwaliów z zasobu Centralnego Archiwum Wojskowego w Warszawie* [w druku].
- 10 M. Mierzwiński, 2004, s. 25; A. Siuciak, *Biblioteki zamkowe – losy księgozbiorów Towarzystwa Odbudowy i Upiększania Zamku Malborskiego i Zarządu Odbudowy Zamku po II wojnie światowej*, w: *Księgozbiory rozproszone. Losy księgozbiorów historycznych po II wojnie światowej: materiały z konferencji naukowej zorganizowanej przez Muzeum Zamkowe w Malborku 19 października 2012 roku*, red. A. Siuciak, Malbork 2015, s. 51–64; A. Siuciak, *Mało znane źródła do dziejów malborskich zabytków*, w: *Przywracanie* 2015, s. 220–237.
- 11 M. Mierzwiński, 2004, s. 22–37; A. Siuciak, *Biografia* [w druku].
- 12 M. Mierzwiński, 2004, s. 37–54.
- 13 <https://www.gov.pl/web/kultura/badanie-polskich-strat-wojennych5> (dostęp: 14.11.2022)
- 14 Ibidem.
- 15 <https://straty.zamek.malbork.pl/publikacje/> (dostęp: 14.11.2022)
- 16 Więcej informacji na temat tych działań na stronie: [www.straty.zamek.malbork.pl](http://www.straty.zamek.malbork.pl)
- 17 *Sprawozdania Zarządu*, 2020.
- 18 A. Siuciak, J. Trupinda, *Sprawozdania Zarządu Towarzystwa Odbudowy i Upiększania Zamku Malborskiego z lat 1890–1942 jako źródło do poznania przebiegu i społecznego kontekstu odbudowy zamku w Malborku*, w: *Sprawozdania Zarządu*, 2020, s. 40–49.
- 19 B. Schmid, *Verzeichnis älterer Werke der Malerei und Bilderei in der Marienburg*, w: *Geschäftsbericht über die Zeit vom 1. April bis 31. Dezember 1925*, s.l., s.n., s. 5–15 (tłumaczenie: Wykaz dawnych dzieł malarstwa i rzeźby w zamku malborskim, w: *Sprawozdania Zarządu*, 2020, s. 418–430); idem, B. Schmid, *Verzeichnis älterer Werke der Malerei und Bilderei in der Marienburg*, [w:] *Geschäftsbericht des Vorstandes des Vereins für die Herstellung und Ausschmückung der Marienburg für die Zeit vom 1. Januar 1926 bis zum 31. Dezember 1927*, Berlin 1927, s. 9–23 (tłumaczenie: Wykaz dawnych dzieł malarstwa i rzeźby w zamku malborskim, w: *Sprawozdania Zarządu*, 2020, s. 442–459).
- 20 zob. A. Siuciak, #Projekt Straty. Działania Muzeum Zamkowego w Malborku w zakresie programu MKiDN „Badanie polskich strat wojennych w latach 2018–2019, *Studia Zamkowe*, 2020, t. 7, s. 143–158; eadem, *Badania nad stratami zamku w Malborku po II wojnie światowej*, w: *Kolekcje. Kształtowanie, historia, dziedzictwo utracone*, red. M. Mielnik, Gdańsk 2020, s. 473–482; J. Trupinda, *Badania strat wojennych w Malborku i Kwidzynie – budowanie tożsamości miejsca*, w: *Nowy początek. (Od)budowa kolekcji muzealnych po II wojnie światowej*, red. J. Trupinda, A. Siuciak, Malbork 2019, s. 8–21.
- 21 G. Mirow, *Marienwalder Vierkantflaschen aus der Frühzeit der Brandenburgischen Glasindustrie*, w: *Brandenburgische Museumsblätter*, N. F. 15, 1931, 123–125.

- 7 Darunter z. B. die Büchersammlungen der Bibliothek des Priesterseminars in Pelpin und der Stadtbibliothek in Danzig.
- 8 M. Mierzwiński, 2004, S. 18, przypis 15; T. Torbus, Rekonstrukcje, dekonstrukcje, (nad)interpretacje: studia o losach architektury środkowoeuropejskich miast i rezydencji w aspekcie politycznym (XIX–XX wiek), Gdańsk 2019, das Kapitel: Malbork 1945–2016 – odbudowa pod znakiem udomowienia wroga, S. 108–125.
- 9 A. Siuciak, Biografia i działalność Zofii Hendzel – kierowniczkini Oddziału nr 1 Wojska Polskiego w Malborku w świetle archiwaliów z zasobu Centralnego Archiwum Wojskowego w Warszawie [im Druck].
- 10 M. Mierzwiński, 2004, S. 25; A. Siuciak, Bibliotekizamkowe – losy księgozbiorów Towarzystwa Obudowy i Upiększania Zamku Malborskiego i Zarządu Odbudowy Zamku po II wojnie światowej, in: Księgozbiory rozproszone. Losy księgozbiorów historycznych po II wojnie światowej: materiały z konferencji naukowej zorganizowanej przez Muzeum Zamkowe w Malborku 19 października 2012 roku, hg. v. A. Siuciak, Malbork 2015, S. 51–64; A. Siuciak, Mało znane źródła do dziejów malborskich zabytków, in: Przywracanie, 2015, S. 220–237.
- 11 M. Mierzwiński, 2004, S. 22–37; A. Siuciak, Biografia [im Druck].
- 12 M. Mierzwiński, 2004, S. 37–54.
- 13 <https://www.gov.pl/web/kultura/badanie-polskich-strat-wojennych5> (Zugriff: 14.11.2022)
- 14 Ebenda.
- 15 <https://straty.zamek.malbork.pl/publikacje/> (Zugriff: 14.11.2022)
- 16 Weitere Informationen unter: [www.straty.zamek.malbork.pl](http://www.straty.zamek.malbork.pl).
- 17 Sprawozdania Zarządu, 2020.
- 18 A. Siuciak, J. Trupinda, Sprawozdania Zarządu Towarzystwa Odbudowy i Upiększania Zamku Malborskiego z lat 1890–1942 jako źródło do poznania przebiegu i społecznego kontekstu odbudowy zamku w Malborku, in: Sprawozdania Zarządu, 2020, S. 40–49.
- 19 B. Schmid, Verzeichnis älterer Werke der Malerei und Bildneri in der Marienburg, in: Geschäftsbericht über die Zeit vom 1. April bis 31. Dezember 1925, S. 5–15 (auf Polnisch publiziert unter: Wykaz dawnych dzieł malarstwa i rzeźby w zamku malborskim, in: Sprawozdania Zarządu, 2020, S. 418–430); Ders., Verzeichnis älterer Werke der Malerei und Bildneri in der Marienburg, in: Geschäftsbericht des Vorstandes des Vereins für die Herstellung und Ausschmückung der Marienburg für die Zeit vom 1. Januar 1926 bis zum 31. Dezember 1927, Berlin 1927, S. 9–23 (auf Polnisch publiziert unter: Sprawozdania Zarządu 2020, S. 442–459).
- 20 Siehe A. Siuciak, #Projekt Straty. Działania Muzeum Zamkowego w Malborku w zakresie programu MKiDN „Badanie polskich strat wojennych w latach 2018–2019”, *Studia Zamkowe*, 2020, Bd. 7, S. 143–158; Dies., Badania nad stratami zamku w Malborku po II wojnie światowej, in: *Kolekcje. Kształtowanie, historia, dziedzictwo utracone*, hg. v. M. Mielnik, Gdańsk 2020, S. 473–482; J. Trupinda, Badania strat wojennych w Malborku i Kwidzynie – budowanie tożsamości miejsca, in: *Nowy początek. (Od)budowa kolekcji muzealnych po II wojnie światowej*, J. Trupinda, A. Siuciak (Hg.), Malbork 2019, S. 8–21.
- 21 Georg Mirow, Marienwalder Vierkantflaschen aus der Frühzeit der Brandenburgischen Glasindustrie, in: *Brandenburgische Museumsblätter*, N. F. 15, 1931, S. 123–125.

## Verlust im Gewinn. Zum Umgang mit den ehemals deutschen Kunst- und Kulturgütern im Polen der unmittelbaren Nachkriegszeit

### Straty mimo zwycięstwa. O traktowaniu dawnych niemieckich dzieł sztuki i dóbr kultury w Polsce zaraz po zakończeniu wojny

Agnieszka Pufelska



Olsztyn, Schloss, Masurisches Museum, Ermländerstube (Aufnahme von 1966).  
Olsztyn, zamek, Muzeum Mazurskie, izba warmińska (zdjęcie z roku 1966).

#### Anhaltende Pattsituation

Mehr als sieben Jahrzehnte nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges will Polen noch einmal versuchen, Reparationszahlungen für die von Deutschland verursachten Schäden zu erhalten. Wie den neusten Nachrichten zu entnehmen ist, beziffert Polen die Kriegsschäden auf mehr als 1,3 Billionen Euro. Deutschland hält das Thema für rechtlich und politisch abgeschlossen, denn die Frage der Reparationen

#### Trwały impas

Ponad siedem dekad po zakończeniu drugiej wojny światowej Polska jeszcze raz podejmuje próbę uzyskania od Niemiec reparacji za wyrządzone wówczas szkody. Jak można dowiedzieć się z najnowszych informacji, Polska wycenia wartość tych strat na ponad 1,3 biliona euro. Niemcy uważają tę kwestię za zamkniętą zarówno w wymiarze prawnym, jak i politycznym, jako że została ona według nich uregulowana w kilku trak-

sei in mehreren Verträgen geregelt worden. Zudem, so das gängige Argument, hätte Polen einen materiellen Ausgleich durch die Westverschiebung seiner Grenzen erhalten. Die Gebiete in Ostpreußen, Westpreußen, Pommern, Nieder- und Oberschlesien, die zu Polen kamen, seien ökonomisch besser entwickelt gewesen als die Ostgebiete, die Polen an die Sowjetunion verlor.

Wie alle anderen durch Nazi-Deutschland besetzten Länder fiel auch Polen einer Kulturraubpolitik zum Opfer. Im Gegensatz zu den westlichen Ländern wie Frankreich oder Belgien, wo vor allem der jüdische und nicht der staatliche Kulturbesitz enteignet und geraubt wurde, erlitten in Polen auch die staatlichen Kulturinstitutionen erhebliche Verluste. Aus diesem Grund erhob die polnische Regierung gleich nach dem Krieg Restitutions- und Rückführungsansprüche an die deutsche Seite. Beansprucht wurde allerdings nicht nur die Rückgabe der geraubten Kunst- und Kulturgegenstände aus den okkupierten Gebieten, sondern auch der ausgelagerten Kulturgüter aus den ehemals deutschen Territorien, die nach 1945 Teil Polens geworden waren.

In den meisten Fällen blieben die Verhandlungen bis heute ergebnislos. Die anhaltende Pattsituation liegt zum einem an der fehlenden eindeutigen Rechtsgrundlage, zum anderen aber an der verbissenen „Berlinka“-Debatte, die seit Jahrzehnten jede Annäherung erschwert oder fast unmöglich macht.<sup>1</sup> Eine historisierende Sicht auf das Problemfeld von Restitution und Erinnerung im deutsch-polnischen Kontext steht somit noch aus.<sup>2</sup>

### Politische Umdeutung und Einordnung

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs war die kulturelle Aneignung der neuen Regionen von wechselnden Interpretationen von Geschichte und Definitionen von kulturellem Erbe begleitet. Was zur identitätspolitischen Agenda des neuen polnischen Staates passte, wurde in Szene gesetzt. Was unwillkommen war, wurde häufig zerstört, abgedrängt, versteckt, überformt, darunter auch die ehemals deutschen Kunst- und Kulturgüter. Gleichwohl waren die

tatach. Powszechnie podnoszony jest także argument, że Polska otrzymała przecież materialną rekompensatę w postaci przesunięcia granic na zachód. Wedle tej narracji tereny Prus Wschodnich, Prus Zachodnich, Pomorza, Górnego i Dolnego Śląska, które znalazły się w granicach Polski, były lepiej rozwinięte, niż utracone przez Polskę na rzecz Związku Sowieckiego obszary wschodnie.

Tak jak wszystkie inne kraje okupowane przez narodowosocjalistyczne Niemcy również Polska padła ofiarą polityki rabunku dóbr kultury. Jednak w przeciwieństwie do krajów zachodnich, takich jak Francja czy Belgia, gdzie wywłaszczano i rabowano przede wszystkim dobra żydowskie, a nie państwowe, w Polsce ogromne straty zanotowały także państwowe instytucje kultury. Właśnie z tego powodu rząd polski po wojnie podniósł wobec strony niemieckiej roszczenia o restytucję i zwrot mienia. Zażądano jednak zwrotu nie tylko dzieł sztuki i dóbr kultury zrabowanych na terenach okupowanych, lecz także takich, które zostały wywiezione z dawnych terytoriów niemieckich, a po roku 1945 – polskich.

W większości przypadków negocjacje w tej sprawie do dziś nie przyniosły efektów. Ten trwały impas wynika nie tylko z braku jasnych podstaw prawnych, lecz także z zażartej debaty wokół „Berlinki”, która od dziesięcioleci utrudnia jakiegokolwiek zbliżenie stanowisk, a właściwie wręcz je uniemożliwia.<sup>1</sup> W związku z tym wciąż jeszcze nie pojawiło się bardziej historyczujące spojrzenie na kwestie restytucji i pamięci w kontekście polsko-niemieckim.<sup>2</sup>

### Nowa interpretacja i klasyfikacja polityczna

Po zakończeniu drugiej wojny światowej przyswojeniu kulturowemu nowych regionów towarzyszyły zmienne interpretacje historii i definicje dziedzictwa kulturowego. Korzystano ze wszystkiego, co pasowało do programu polityki tożsamościowej nowego państwa polskiego. Natomiast to, co nie było mile widziane, często niszczo no, odpychano, ukrywano, przekształcano – i dotyczyło to także dawnych niemieckich dzieł sztuki i dóbr kultury. Trzeba jednak pamiętać, że ludność i administra-

polnische Bevölkerung und die Verwaltung nicht die einzigen Faktoren, die zur massiven Zerstörung des deutschen Kulturerbes beigetragen haben. Viele Kulturgüter wurden bereits während der Kriegshandlungen vernichtet oder durch die einmarschierende Sowjetarmee devastiert und geraubt. Beim Plündern waren die Soldaten der Roten Armee aber nicht allein. In den ersten Monaten nach dem Rückzug der deutschen Armee raubten mehr oder weniger alle das hinterlassene „nach-deutsche“ („poniemieckie“) Eigentum. Nachkriegsnot zwang, trieb und ermunterte die ums Überleben bemühten und verbliebenen Deutschen gleichermaßen, wie die auf reiche Beute hoffenden Räuber und Händler aus Zentralpolen oder die langsam anrückenden Neuansiedlerinnen und Neuansiedler, zur Aneignung des fremden Besitzes. Geplündert wurde alles, was sich mitnehmen ließ, darunter auch Kunstwerke und Kunsthandwerk.<sup>3</sup>

Vor diesem Hintergrund muss die in der Forschung häufig vertretene Meinung von der politisch motivierten Zerstörung des deutschen Kulturerbes dringend differenziert werden. Die meisten Plünderungs- und Raubaktionen hatten mit ideologischen Überzeugungen wenig zu tun, vielmehr resultierten sie aus Zwang und Lust, die eigene materielle Situation zu verbessern oder eben aus Anmaßung dem herrenlosen Eigentum gegenüber. Antideutsche Stimmung half dann, die begangenen Verbrechen und Verstöße zu legitimieren.

Nicht minder differenziert soll die perpetuierte These betrachtet werden, wonach die neue polnische Regierung, die die Verwaltung in den ehemals deutschen Gebieten übernahm, darauf fokussiert war, Spuren der deutschen Kultur weitgehend zu vernichten. Gewiss wurde im Rahmen der intensiven – wie es offiziell hieß – „Repolonisierung“ der neuen Landesteile die deutsche Vergangenheit verdrängt, ignoriert und zerstört. Trotz dieser eindeutigen politischen Linie war der praktische Umgang mit den deutschen Kunst- und Kulturgütern allerdings alles andere als gradlinig und eindeutig. Bereits am 10. März 1945 übermittelte die provisorische polnische Regierung der polnischen Armee eine spezielle Instruktion, die den Schutz und die Sicherung von ehemaligen deutschen Kulturobjekten anordnete.<sup>4</sup>

Die kurze Zeit zuvor gegründete und für die musealen Institutionen in den Nord- und Westregionen Polens verantwortliche Generaldirektion für Museen und Denkmalschutz (GMD) war auch bemüht, das zerstreute und kriegsbeschädigte deutsche Kulturerbe vor Zerstörung und Plünderung zu schützen. Dafür wurde ein entsprechendes Fachpersonal bestimmt. Kaum jemand war allerdings bereit, sich dieser Aufgabe zu widmen. Denn Schutz und Sicherstellung der wertvollen Kunst-

cja polska nie były jedynymi czynnikami, które składały się na masowe niszczenie niemieckiego dziedzictwa kulturowego. Wiele dóbr kultury zostało zniszczonych jeszcze w czasie działań wojennych albo splądrowanych i zdewastowanych przez wkraczające wojska sowieckie. Choć Armia Czerwona nie była osamotniona pod tym względem. W ciągu pierwszych miesięcy po wycofaniu się wojsk niemieckich „poniemiecką” własność rabował, kto tylko mógł. Podobnie powojenne trudności życia zmuszały, zachęcały i napędzały starających się jakoś przetrwać, pozostałych na miejscu Niemców, przybywały grupy rabusiów i handlarzy z Polski centralnej, liczące na bogate łupy, a potem także powoli nowi osadnicy, którzy po prostu przywłaszczali sobie cudze mienie. Rabowano wszystko, co dało się unieść, w tym także dzieła sztuki i rzemiosła artystycznego.<sup>3</sup>

Na tym tle konieczne jest pilne zróżnicowanie często spotykanej w nauce opinii o politycznych motywach niszczenia niemieckiego dziedzictwa kulturowego. Większość akcji rabunkowych i grabieży nie miała wiele wspólnego z ideologicznymi przekonaniami, wynikały raczej z konieczności i chęci poprawy sytuacji materialnej, wreszcie z chęci zawłaszczenia mienia, które właściciela mieć przestało. Nastroje antyniemieckie przyczyniały się do legitymizowania popełnianych przestępstw i wykroczeń.

W sposób nie mniej zróżnicowany należy traktować utrwaloną tezę, że polski rząd, który przejął administrację nad dawniej niemieckimi ziemiami, był skoncentrowany na jak najdalej idącym niszczeniu kultury niemieckiej. Oczywiście, w ramach tego, co oficjalnie nazywano „repolonizacją” nowych obszarów, niemiecka przeszłość była wypierana, ignorowana i niszczone. Jednak mimo tej klarownej linii politycznej praktyczne postępowanie z niemieckimi dobrami kultury i dziełami sztuki było dalekie od takiej prostolinijności i jednoznaczności. Już 10 marca 1945 roku tymczasowy rząd polski przekazał armii polskiej specjalną instrukcję, w której nakazywał ochronę i zabezpieczenie dawnych niemieckich obiektów kultury.<sup>4</sup>

Założona krótko przedtem i odpowiedzialna za instytucje muzealne Ziem Zachodnich i Północnych Naczelna Dyrekcja Muzeów i Ochrony Zabytków również starała się chronić rozproszone i uszkodzone w wyniku działań wojennych niemieckie dziedzictwo kultury przed zniszczeniem i grabieżą. Wyznaczono nawet do tego celu specjalny, wykwalifikowany personel. Jednak rzadko kto był gotów podjąć się tego zadania. Ochronę i zabezpieczenie wartościowych dzieł sztuki i obiektów kultury na dawnych terenach niemieckich uważano mianowicie za misję niebezpieczną i nadzwyczaj trudną. Bezpośrednio po wojnie mało kto był gotów dobro-



Allenstein, Masurenstube. Olsztyn, izba mazurska.

und Kulturobjekte in den ehemals deutschen Gebieten galten als lebensgefährlich und außerordentlich schwierig. Kaum jemand war in der unmittelbaren Nachkriegszeit bereit, gestohlene Kulturgüter freiwillig zurückzugeben. Gelang es den wenigen Fachkräften doch noch, die verschollenen oder gestohlenen Objekte sicherzustellen, hatten sie gegen alltägliche Widerstände und Herausforderungen anzukämpfen, wie fehlende Transportmöglichkeiten, inkompetente Helferinnen und Helfer, ungeeignete Sammelstellen, machtsüchtige Lokalverwaltungen oder fehlende Zahlungsmittel. Die Auflistung der Probleme zeigt nicht nur den enormen Einsatz des Fachpersonals, sondern macht auch deutlich, dass es nur dank der staatlich angeordneten Aneignung möglich war, die dem Verlust ausgesetzten kulturellen Hinterlassenschaften zu erhalten, und zwar unabhängig davon, wie sich die weitere Geschichte der geretteten Objekte und Sammlungen gestaltete und wie der Umgang der polnischen Kultur- und Wissenschaftsinstitutionen damit zu bewerten ist.

### Verlagerung in der Praxis

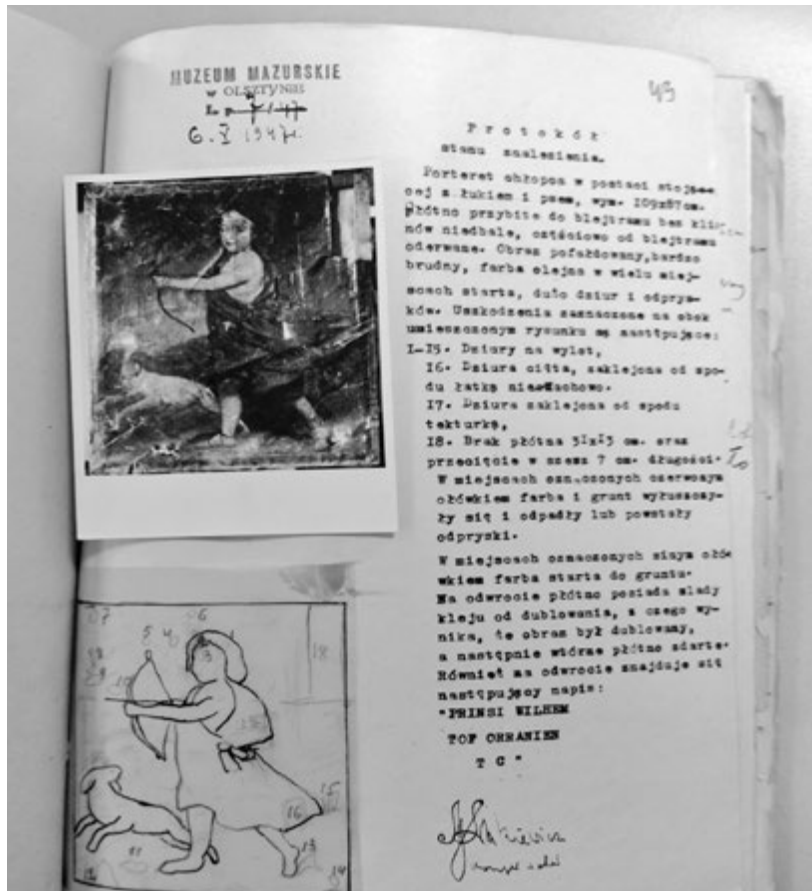
Wie die Verlagerung von Sammlungen und einzelnen Objekten in der unmittelbaren Nachkriegszeit vollzogen wurde, illustriert deutlich das Beispiel des Heimatmuseums in Allenstein, des späteren Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie.

wolnie oddać zrabowane dzieła sztuki. A nawet jeśli tej niewielkiej grupie specjalistów udawało się zabezpieczyć zaginione lub ukradzione obiekty, musieli walczyć z codziennymi trudnościami i wyzwaniem, takimi jak brak transportu, niekompetentni współpracownicy, nieodpowiednie punkty zbiórki, żądne władzy administracje lokalne czy brak środków finansowych. Sam wykaz tych problemów pokazuje, jak ogromne było zaangażowanie tych ludzi, ale także uzmysławia, że tylko dzięki przywłaszczeniu przez państwo możliwe było uratowanie dziedzictwa kulturowego skazanego na zaginięcie czy zniszczenie, i to niezależnie od tego, jak potoczyła się dalsza historia uratowanych obiektów i zbiorów, oraz jak oceniać sposób postępowania z nimi polskich instytucji kultury.

### Relokacja w praktyce

Jak w praktyce wyglądała relokacja zbiorów i poszczególnych dóbr kultury bezpośrednio po wojnie widać wyraźnie na przykładzie Heimatmuseum w Allenstein, późniejszego Muzeum Mazurskiego, przemianowanego w 1975 r. na Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie.

Na początku XX wieku nauczyciele historii i historycy – amatorzy podjęli inicjatywę założenia w Allenstein (Olsztyn) muzeum ziemi rodzinnej – Heimatmuseum. Pragnęli w ten sposób podkreślić przynależność raczej katolickiej i zamieszkałej przez polskojęzyczną



Beschreibung eines ehemals deutschen Gemäldes im Bestand des Masurischen Museums, ohne Hinweis auf seine Herkunft. Opis poniemieckiego obrazu w zbiorach Muzeum Mazurskiego, bez informacji o pochodzeniu.

Liste der für den Verkauf bestimmten ehemals deutschen Gemälde aus dem Bestand des Nationalmuseums in Warschau. Wykaz przeznaczonych do sprzedaży obrazów poniemieckich ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.

Załącznik do protokołu  
zdawczo-odbiorczego z dnia  
lutego 1951 roku.

S p i s o b r a z ó w

wybranych w magazynie Muzeum Narodowego w Warszawie  
do przechowania P.P.S. "PASA".

L.p.	Nr. inv.	Opis
1.	107133	Mal. niemieckie Portret G.v.Schwerin, kaw.maltańskiego
2.	107136	Mal.niemieckie Portret A.G.v.Mnichow,kaw.maltańskiego /dziurawy/
3.	107137	Mal.niemieckie Portret Fr.W.v.Fannowitz,kaw.maltańskiego /dziurawy/
4.	107138	Mal.niemieckie Portret G.N.v.Mnichow,kaw.maltańskiego /zaciaki/
5.	107139	Mal.niemieckie Portret G.v.Seckendorfa,kaw.maltańskiego
6.	107142	Mal.niemieckie Portret H.v.Hassau,kaw.maltańskiego /dziurawy/
7.	107141	Mal.niemieckie Portret Fr.v.Burgsdorf,kaw.maltańskiego
8.	107143	Mal.niemieckie Portret F.Ks.Brundwiewskiego,kaw.maltańskiego /dziurawy/
9.	107144	Mal.niemieckie Portret G.v.Beefelde,kaw.maltańskiego /zaciaki/
10.	107145	Mal.niemieckie Portret A.v.Waldow,kaw.maltańskiego /dziurawy/
11.	107146	Mal.niemieckie Portret G.W.v.Wartenleben,kaw.maltańskiego /dziurawy/
12.	107160	Mal.niemieckie Portret A.F.Ks.Fruskiego,kaw.maltańskiego /dziurawy/
13.	107161	Mal.niemieckie Portret G.W.v.Finkenstein,kaw.maltańskiego /odpryski/
14.	107162	Mal.niemieckie Portret H.v.Kalrein,kaw.maltańskiego /dziurawy/
15.	107163	Mal.niemieckie /Fritz Hummel/ Portret W.Ks.Fruskiego,kaw.maltańskiego /dziurawy/
16.	107164	Mal.niemieckie



Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden von Geschichtslehrern und Hobbyhistorikern Initiativen ergriffen, in Allenstein ein Heimatmuseum zu gründen. Damit wollten sie die Zugehörigkeit des katholisch geprägten und von einer polnisch sprechenden Mehrheitsbevölkerung bewohnten Ermlands zu Ostpreußen und somit auch zum Deutschen Reich hervorheben. Für das geplante Heimatmuseum waren daher drei Ausstellungsschwerpunkte vorgesehen: Ur- und Frühgeschichte der Region, heimische Natur sowie Volkskunst.<sup>5</sup> Dazu wurden vier Räume im Allensteiner Schloss gemietet. Leider ist nicht überliefert, mit welchen konkreten Objekten das 1927 eröffnete Museum ausgestattet wurde. Einige wenige Fotografien zeigen volkstümliche Alltagsgegenstände, deren ethnografische Besonderheit wahrscheinlich nur von wenigen Besucherinnen und Besuchern erkannt wurde. Auf den ersten Blick unterschieden sich die präsentierten Truhen, Webteppiche oder buntbemalten Tonschüsseln kaum von den Objekten in anderen Heimatmuseen. Hinzu kommt, dass die versammelten volkstümlichen Exponate in den großen und hohen Räumen der ursprünglichen Burg des ermländischen Domkapitels aus dem 14. Jahrhundert eher deplatziert, störend und fremd wirkten.

Nach dem Zweiten Weltkrieg, als aus Allenstein Olsztyn wurde, befanden sich nun das Schloss und damit auch das hier untergebrachte Museum in Polen. Das Schloss hatte den Krieg fast unversehrt überstanden, daher wurde es von der neuen polnischen Verwaltung zu einem Depot für gerettete, gesicherte und geraubte Kunst- und Kulturgüter umfunktioniert. Die meisten dieser deponierten Objekte stammten aus den umliegenden Heimat- und Regionalmuseen, den häufig stark beschädigten protestantischen Kirchen, den Gutshöfen und Herrenhäusern des ostpreußischen Adels und aus anderen Depots, die von der sich zurückziehenden deutschen Armee eingerichtet und nicht rechtzeitig Richtung Westen abtransportiert worden waren. Von der ursprünglichen Sammlung des Olsztynener Heimatmuseums ist allerdings so gut wie nichts übriggeblieben. Um die zahlreichen Räume des Schlossmuseums mit ansprechenden Ausstellungsobjekten zu füllen, mussten Hieronim Skurpski, der als neuer Museumsleiter aus Warschau nach Olsztyn delegiert wurde, und sein kleines Museumsteam auf das im Schloss untergebrachte Depot zurückgreifen. So gesehen stammte die Sammlung des neuen Olsztynener Museums, das bereits im November 1945 seine Tore für Besucherinnen und Besucher öffnete, in den ersten Monaten seiner Existenz ausschließlich aus deutschem Besitz. Im stark antideutsch eingestellten Polen der unmittelbaren Nachkriegszeit war diese Ausrichtung, trotz aller Auslassungen, eine politisch gewagte Entscheidung.

Weniger Warmii do Prus Wschodnich, a tym samym do Rzeszy Niemieckiej. Planowane muzeum miało więc obejmować trzy najważniejsze punkty: prehistoria i wczesna historia regionu, lokalna przyroda i sztuka ludowa.<sup>5</sup> Do tego celu wynajęto cztery pomieszczenia w olsztyńskim zamku. Niestety nie zachowały się informacje co do tego, jakie konkretnie obiekty zostały wystawione w otwartym w 1927 roku muzeum. Nieliczne fotografie prezentują ludowe przedmioty codziennego użytku, których etnograficzną specyfikę potrafiliby rozpoznać chyba jedynie nieliczni odwiedzający. Na pierwszy rzut oka prezentowane skrzynie, tkane dywany czy kolorowe gliniane misy nie różniły się niczym od takich obiektów prezentowanych w innych lokalnych muzeach. Dodatkowo zebrane ekspozyty kultury ludowej zdawały się być nie na miejscu, obce i raczej niewłaściwe w obszernych i wysokich pomieszczeniach kapitulnego zamku z XIV wieku.

Kiedy po drugiej wojnie światowej Allenstein zamienił się w Olsztyn, zarówno zamek, jak i mieszczące się w nim muzeum znalazły się w Polsce. Ponieważ zamek przetrwał wojnę w praktycznie nienaruszonym stanie, polska administracja postanowiła wykorzystać go jako magazyn na uratowane, zabezpieczone i zrabowane dobra kultury i sztuki. Większość składowanych tu obiektów pochodziła z okolicznych muzeów lokalnych i regionalnych, z często bardzo zniszczonych kościołów protestanckich, dworów i rezydencji wschodniopruskiej szlachty oraz z innych magazynów, tworzonych przez cofającą się armię niemiecką, których nie zdążyła przenieść dalej na zachód. Jednak z pierwotnych zbiorów Heimatmuseum nie zostało praktycznie nic. Aby wypełnić liczne komnaty muzeum zamkowego odpowiednimi artefaktami, Hieronim Skurpski, nowy kierownik tej instytucji, oddelegowany do Olsztyna z Warszawy, musiał wykorzystać przedmioty umieszczone w zamkowym magazynie. Z tego punktu widzenia zbiory nowego muzeum w Olsztynie, które otworzyło swe podwoje dla odwiedzających już w listopadzie 1945 r., w pierwszych miesiącach swego istnienia prezentowało wyłącznie obiekty pochodzenia niemieckiego. W Polsce, w której w owym bezpośrednio powojennym czasie panowały silnie antyniemieckie nastroje, była to, mimo wszystko, decyzja bardzo odważna.

Jednak zalecenia polityczne były jednoznaczne. Dlatego regionalne Muzeum Mazurskie w Olsztynie co najmniej od 1946 roku prezentowało wymuszony politycznie obraz „odwiecznie” słowiańskich Mazur jako centrum polskiej kultury, przez stulecia uciskanej przez Niemców. Jednak aby można było przeforsować taki profil wystawy, konieczne było pozyskanie odpowiednich eksponatów. Przejęcie nielicznych pozostałych zasobów z okolicznych dawnych muzeów wschod-

Die politischen Anordnungen waren aber eindeutig. Folgerichtig vermittelte das Masurische Regionalmuseum in Olsztyn spätestens seit 1946 ein politisch forciertes Bild von der „ewig“ slawischen Region Masuren als Zentrum der polnischen, von den Deutschen jahrhundertlang unterdrückten Volkskultur. Um dieses Profil zu fördern, mussten aber zunächst entsprechende Exponate angeschafft werden. Die Übernahme der wenigen übriggebliebenen Bestände aus den umliegenden ehemaligen ostpreußischen Museen oder die Requirierung der aus den deutschen Herrenhäusern oder protestantischen Kirchen geraubten und übernommenen Wertgegenstände und Sakralobjekte trugen nur vereinzelt zur Behebung der Sammlungsdefizite bei. Dringend notwendig und hilfreich erwies sich daher der Austausch mit anderen musealen Einrichtungen in Polen.<sup>6</sup>

Der zwischeninstitutionelle Tausch und die Zuweisung von historisch wertvollen Beständen an einzelne Museen wurden in der Phase der Konstituierung der musealen Landschaft in Polen zentralstaatlich reguliert und kontrolliert. Im Olsztyn Fall entschieden zunächst die Beauftragten des Polnischen Nationalmuseums in Warschau, welche Exponate das „Museum von Ermland und Masuren“ verlassen mussten oder es bereichern durften. Ohne ausreichende Dokumentation und Provenienznachweise wurden die dortigen Sammlungslücken mit Objekten gefüllt, die zwar häufig keinen regionalen Bezug aufwiesen, inhaltlich und zeitlich aber zum volkstümlichen Schwerpunkt passten. Somit blieb nicht ausgeschlossen, dass Holzgefäße aus Pommern oder handgewebte Teppiche aus Schlesien via Warschau nach Olsztyn gelangten.

Durch die zentral geregelte Weiterleitung und Verlagerung von ehemals deutschen Kulturgütern verlor das Museum in Olsztyn mehr Objekte als es dazugewann. Als Sammelstelle für die in der Umgebung sichergestellten Gegenstände beherbergte das Schloss zahlreiche Kunstwerke, Möbelstücke und Büchersammlungen, die zur geplanten volkstümlichen Ausrichtung des neuen Museums nicht passten. Kurzerhand entschied daher das Kulturministerium, die besonders wertvollen Kulturgüter auszusortieren und ins Warschauer Nationalmuseum zu überführen. Nach intensiven Kontrollen des im Schlossdepot sichergestellten Bestandes verließen mehrere Lastwagen Olsztyn Richtung Warschau.

Der rasche und massive Abtransport der ehemaligen deutschen Kunst- und Kulturgüter aus den neuen polnischen Gebieten führte dort zu einer starken kulturellen Verarmung. Bereits in den 1950er Jahren getroffene Bemühungen seitens des Olsztyn Museums, die weggebrachten Objekte zurückzuführen,

niopruskischen oder auch zurekwirowanie wartościowych przedmiotów i obiektów sakralnych zrabowanych z niemieckich dworów czy kościołów protestanckich tylko w niewielkim stopniu mogło pomóc w uzupełnieniu braków w zbiorach. Pilną koniecznością stała się więc wymiana eksponatów z innymi instytucjami muzealnymi w Polsce.<sup>6</sup>

Wymiana międzyinstytucjonalna i przyporządkowywanie poszczególnych zabytków do muzeów w okresie tworzenia się krajobrazu muzealnego w Polsce były regulowane i kontrolowane centralnie przez państwo. W przypadku Olsztyna początkowo o tym, jakie eksponaty będą wystawiane w „Muzeum Mazurskim”, a nawet jakie w ogóle mogą wzbogacić jego zbiory, decydowali pełnomocnicy Muzeum Narodowego w Warszawie. Bez wystarczającej dokumentacji, bez dowodów pochodzenia wystawiano tam artefakty, które wprawdzie nie miały żadnego związku z regionem, ale za to ze względu na treść i czas powstania pasowały do narodowego charakteru wystawy. Nie można więc wykluczyć, że do Olsztyna docierały przez Warszawę drewniane naczynia z Pomorza czy ręcznie tkane dywany ze Śląska.

Sterowane odgórnie przekazywanie i relokowanie poniemieckich dóbr kultury spowodowało, że muzeum w Olsztynie straciło więcej obiektów, niż zyskało. Ponieważ zamek stanowił punkt zbiorczy dla przedmiotów zabezpieczonych w okolicy, znajdowały się w nim liczne dzieła sztuki, meble i biblioteki, które nie pasowały do planowanego ludowego charakteru nowego muzeum. W związku z tym minister kultury bez większych ceregieli zdecydował o wyselekcjonowaniu i przeniesieniu szczególnie wartościowych dóbr kultury do Muzeum Narodowego w Warszawie. Po intensywnym przeglądzie zasobów zabezpieczonych w magazynie zamkowym kilka ciężarówek opuściło Olsztyn w kierunku Warszawy.

Szybki i masowy wywóz poniemieckich dóbr kultury i sztuki z nowych polskich terenów doprowadził do poważnego zubożenia kulturalnego tych ziem. Starania olsztyńskiego muzeum, podjęte jeszcze w latach 50. XX wieku, aby przywrócić wywiezione obiekty na miejsce, z reguły kończyły się niepowodzeniem.<sup>7</sup> Było to jednak spowodowane nie tyle brakiem woli politycznej w Warszawie, ile głównie faktem, że transporty i przekazywanie artefaktów odbywało się często bez jakiegokolwiek kontroli, szczegółowej inwentaryzacji i wskazówek odnośnie do pochodzenia przejętych zbiorów. To jest właśnie przyczyna, dla której dziś niemal niemożliwe jest stwierdzenie, które dzieła sztuki i dobra kultury przechowywane w polskich muzeach i magazynach pochodzą z olsztyńskiego zamku, które trafiły do rąk prywatnych i wreszcie – które

scheiterten in der Regel.<sup>7</sup> Dies lag aber weniger am politischen Unwillen in Warschau, sondern vor allem daran, dass der Abtransport und die Weiterleitung in hohem Maße unkontrolliert erfolgten, ohne detaillierte Inventarisierung und herkunftsaufweisende Erfassung der übernommenen Sammlungen. Aus diesem Grund ist es bis heute fast unmöglich festzustellen, welche Kunst- und Kulturgegenstände aus dem Olsztynener Schlossdepot in polnischen Museen und Magazinen aufbewahrt werden, welche in private Hände gelangten und welche schließlich ins Ausland – mit Hilfe des staatlichen Kunsthandelsunternehmens „Desa“ – verkauft wurden.

zostały wywiezione za granicę za pośrednictwem państwowego przedsiębiorstwa handlu dziełami sztuki „Desa”.

- 1 Vgl. u. a. Jakub Gortat, „Berlinka”. Ein besonderer deutsch-polnischer Erinnerungsort, 2017, Text online: [https://www.researchgate.net/publication/333085188\\_Berlinka%27\\_Ein\\_besonderer\\_deutsch-polnischer\\_Erinnerungsort](https://www.researchgate.net/publication/333085188_Berlinka%27_Ein_besonderer_deutsch-polnischer_Erinnerungsort) [Zugriff: 17.11.2022].
- 2 Vgl. Nawojka Cieślińska-Lokowicz, Gründe, Abgründe, Ansprüche. Restitutionspolitik in Polen, in: Osteuropa 1–2 (2006), S. 263–286.
- 3 Vgl. Maria Rutkowska, Elementy polityki wobec niemieckiej spuścizny kulturowej na Ziemiach Zachodnich (1945–1950), in: Wspólne dziedzictwo? Ze studiów nad stosunkiem do spuścizny kulturowej na Ziemiach Zachodnich i Północnych, hg. von Zbigniew Mazur, Poznań 2000, S. 167–200.
- 4 Vgl. Agnieszka Pufelska, Die instabile Macht des Objekts: Museale Aneignung im deutsch-polnischen Kontext, in: Nordost-Archiv 30 (2021), S. 103–120.
- 5 Vgl. Ein anonymes Artikel „Heimatstunde. Die Einrichtung des Heimatmuseums in Allenstein”, in: Unsere Heimat 17 (1927), S. 135.
- 6 Vgl. Jerzy Antoniewicz, Problemy muzealnictwa na obszarze województwa olsztyńskiego, in: Przegląd Zachodni 4 (1948), S. 326–331.
- 7 Vgl. Hieronim Skurpski: Muzeum Mazurskie w Olsztynie w latach 1945–1958, in: Komunikaty Mazursko-Warmińskie 1 (1970), S. 557–585.

- 1 Por. m. in. Jakub Gortat, „Berlinka”. Ein besonderer deutsch-polnischer Erinnerungsort, 2017, Text online: [https://www.researchgate.net/publication/333085188\\_Berlinka%27\\_Ein\\_besonderer\\_deutsch-polnischer\\_Erinnerungsort](https://www.researchgate.net/publication/333085188_Berlinka%27_Ein_besonderer_deutsch-polnischer_Erinnerungsort) [17.11.2022].
- 2 Por. Nawojka Cieślińska-Lokowicz, Gründe, Abgründe, Ansprüche. Restitutionspolitik in Polen, in: Osteuropa 1–2 (2006), s. 263–286.
- 3 Por. Maria Rutowska, Elementy polityki wobec niemieckiej spuścizny kulturowej na Ziemiach Zachodnich (1945–1950), w: Wspólne dziedzictwo? Ze studiów nad stosunkiem do spuścizny kulturowej na Ziemiach Zachodnich i Północnych, red. Zbigniew Mazur, Poznań 2000, s. 167–200.
- 4 Por. Agnieszka Pufelska, Die instabile Macht des Objekts: Museale Aneignung im deutsch-polnischen Kontext, w: Nordost-Archiv 30 (2021), s. 103–120.
- 5 Por. Artykuł anonimowego autora „Heimatstunde. Die Einrichtung des Heimatmuseums in Allenstein”, w: Unsere Heimat 17 (1927), s. 135.
- 6 Por. Jerzy Antoniewicz, Problemy muzealnictwa na obszarze województwa olsztyńskiego, w: Przegląd Zachodni 4 (1948), s. 326–331.
- 7 Por. Hieronim Skurpski: Muzeum Mazurskie w Olsztynie w latach 1945–1958, w: Komunikaty Mazursko-Warmińskie 1 (1970), s. 557–585.

**Eine gebrochene Sammlung.  
Die Städtische Kunstsammlung in Neubrandenburg (1890–1945)**  
**Okaleczona kolekcja.  
Miejska Kolekcja Sztuki w Neubrandenburgu (1890–1945)**

Elke Pretzel



Eingang der Städtischen Kunstsammlung im Südflügel des Palais, um 1934.  
Wejście do galerii Städtische Kunstsammlung w południowym skrzydle Pałacu, ok. 1934 r.

Die 1982 gegründete Kunstsammlung Neubrandenburg steht in der Nachfolge der Städtischen Kunstsammlung. Sie verdankte ihr Bestehen von 1890 bis 1945 zwei Stiftern: dem Maler Heinrich (gen. Henry) Stoll (1822–1890) sowie dem Kunsthändler August Schmidt (1825–1911). Beide hatten ihre Sammlungen ihrer Heimatstadt Neubrandenburg vererbt, mit der Bestimmung, sie in einem kommunalen Kunstmuseum öffentlich zugänglich zu machen. Nach mehreren Standorten fand das Museum 1920 im Palais Neubrandenburg, der ehemaligen Sommer- und Nebenresidenz der Herzöge von Mecklenburg-Strelitz, gelegen am Marktplatz unmittelbar im Zentrum der Stadt, eine würdige Heimstatt.

Założona w 1982 r. Kolekcja Sztuki w Neubrandenburgu jest następczynią Miejskiej Kolekcji Sztuki. Swoje istnienie w latach 1890–1945 zawdzięczała dwóm fundatorom: malarzowi Heinrichowi (zwanemu Henrym) Stollowi (1822–1890) oraz marszandowi Augustowi Schmidtowi (1825–1911). Obaj przekazali zbiory w spadku swojemu miastu rodzinnemu – Neubrandenburgowi, ze wskazaniem, że mają zostać wystawione publicznie w ramach miejskiego muzeum sztuki. Zbiory były prezentowane w różnych miejscach, ale ostatecznie swoją siedzibę muzeum znalazło w 1920 roku w Pałacu Neubrandenburg, dawniej, letniej rezydencji książąt von Mecklenburg-Strelitz, położonej przy placu rynkowym, bezpośrednio w centrum miasta – co było lokalizacją zaiste godną.

Beim Brand der Neubrandenburger Innenstadt während der Kampfhandlungen in der Endphase des Zweiten Weltkriegs sind der Standort des Museums und dessen historische Dokumente einschließlich aller Inventarverzeichnisse zerstört worden. Die Sammlung selbst soll, nach einer bezeugten Aussage von 1993, kurz vorher Richtung Westen evakuiert worden sein, jedoch fehlt dafür bisher jeder Beleg bzw. gibt es keinen Hinweis auf den weiteren Verbleib der Objekte.

Bis 1990 herrschte ein gesellschaftliches Desinteresse politisch Verantwortlicher in Neubrandenburg an der Aufklärung des Totalverlustes. Weder unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg noch in den Jahren danach wurden Augenzeugen befragt, der Verlust thematisiert, angezeigt oder nach ihm gesucht. Infolgedessen war dieses Museum aus dem kollektiven Gedächtnis der Stadt verschwunden.

Seit 1998 wird in der Kunstsammlung Neubrandenburg intensiv nach dem Sammlungsverlust geforscht. Bekannt waren zu diesem Zeitpunkt lediglich die Existenz des Museums, eine allgemeine Beschreibung der Sammlung im Palais, sowie drei Versicherungspolicen aus den Jahren 1890, 1924 und 1936.

Intensiviert wurde die Recherche durch die Bergung von Sammlungsgut bei archäologischen Grabungen auf dem Markplatz in Neubrandenburg 2006, im Vorlauf des Baus einer Tiefgarage. Bei der Freilegung der Kellerräume des zerstörten Palais wurden völlig überraschend Tausende stark überfeuerte Porzellan-, Terrakotta- und Natursteinscherben sowie beschädigte und zerschmolzene Metallobjekte gefunden. Es sind die wenigen Zeugnisse des einzigen bürgerlichen Kunstmuseums im ehemaligen Großherzogtum Mecklenburg-Strelitz. Erstmals waren Teile des Altbestandes, wenn auch zerstört, verfügbar.

### Rekonstruktion der Sammlung

Die Schwierigkeit der Rekonstruktion der Sammlung lag nun in dem nicht mehr vorhandenen bzw. stark beschädigten Untersuchungsgegenstand, in den äußerst geringen bildlichen Überlieferungen, den fehlenden Inventaren und dem großen zeitlichen Abstand zum historischen Geschehen. Als Voraussetzung für eine erneute Sichtbarmachung des Museums wurden die Museumshistorie und die Sammlung an sich, durch die Ermittlung ihrer Fehlstellen und die Identifizierung der Fragmente, rekonstruiert.<sup>1</sup>

Der allgemeinen Tendenz im 19. Jahrhundert folgend, Privatsammlungen in Stiftungen oder kommunale Trägerschaften und somit in das Gemeinwohl zu über-

Jednak w czasie pożaru centrum miasta na skutek działań bojowych w końcowej fazie drugiej wojny światowej siedziba muzeum i jego historyczna dokumentacja, w tym wszystkie wykazy inwentaryzacyjne, uległy zniszczeniu. Same zbiory, wedle zeznania świadka z 1993 r., zostały na krótko przedtem ewakuowane na Zachód, jednak jak dotąd brakuje jakiegokolwiek dowodu czy choćby wskazówki co do późniejszego miejsca pobytu dzieł.

Do roku 1990 lokalni politycy Neubrandenburga zupełnie nie byli zainteresowani wyjaśnieniem tej katastrofalnej straty. Ani bezpośrednio po drugiej wojnie światowej, ani w późniejszych latach nie przesłuchano żadnych świadków, w ogóle nawet nie rozmawiano o tej kolekcji, nie zgłoszono jej ani jej nie poszukiwano. Skutkiem tego muzeum całkowicie zniknęło z pamięci zbiorowej miasta.

Od 1998 r. podjęto intensywne poszukiwania Kolekcji Sztuki Neubrandenburg. W tamtym czasie wiedziano jedynie, że muzeum istniało, znany był też ogólny opis zbiorów przechowywanych w pałacu, istniały również trzy polisy ubezpieczeniowe z lat 1890, 1924, 1936.

Poszukiwania zintensyfikowano po odkryciu części zbiorów podczas prac archeologicznych na rynku w Neubrandenburgu w roku 2006, poprzedzających budowę parkingu podziemnego. Podczas odkopywania piwnic w zniszczonym pałacu zupełnie niespodziewanie odkryto tysiące mocno nadpalonych fragmentów naczyń porcelanowych, terakotowych i z kamienia naturalnego, a także uszkodzone i stopione przedmioty metalowe. To nieliczne pozostałe świadectwa istnienia miejskiego muzeum sztuki dawnego Wielkiego Księstwa Mecklenburg-Strelitz. Po raz pierwszy można było przyjrzeć się przynajmniej części zbiorów, nawet jeśli były mocno zniszczone.

### Rekonstrukcja zbiorów

Problemy z rekonstrukcją zbiorów polegały teraz na tym, że przedmiot badań albo nie istniał, albo był w dużym stopniu uszkodzony, dokumentacja ikonograficzna była bardzo ograniczona oraz brakowało dokumentacji inwentaryzacyjnej, a od czasu zdarzeń historycznych minęło wiele lat. Uznano, że warunkiem ponownego wprowadzenia Muzeum do świadomości społecznej, jest zrekonstruowanie jego historii, a także samych zbiorów, w tym poprzez wykrycie braków i identyfikację fragmentów.<sup>1</sup>

Zgodnie z panującą w XIX wieku tendencją do przekazywania prywatnych zbiorów sztuki fundacjom albo na własność gmin, a tym samym do udostępniania ich

führen, vererbten 1890 Henry Stoll sowie 1911 August Schmidt ihre Sammlungen der Stadt Neubrandenburg als geschlossene Konvolute. Dem Willen des ersten Erblässers Stoll folgend, kauften die jeweiligen Bürgermeister aus seinem gestifteten Vermögen vorrangig Gemälde zeitgenössischer Maler an.

Da die Städtische Kunstsammlung bis 1945 lediglich 36 belegbare Neuzugänge zu verzeichnen hatte, war ihr Profil geprägt von diesen beiden privaten Sammlungen. Eine Folge der durch Laien getätigten Ankäufe war, dass, bis auf ein nachweisbares Gemälde von Rudolf Bartels, Werke der Moderne keinen Eingang in die Sammlung fanden. Die Überprüfung der Bestände im August 1937 auf so genannte „entartete Kunst“ durch eine Konfiszierungskommission, erbrachte folglich keine Fundmeldungen.

Auf Grund der nicht mehr vorhandenen Inventarverzeichnisse sowie des Fehlens von Werkabbildungen sind keine exakten Aussagen zum Gesamtprofil der Sammlung möglich. Hier stießen die Untersuchungen an ihre Grenzen.

Die im Amtsgericht Neubrandenburg erschlossenen Nachlassakten der Stiftung Henry Stoll enthalten ein von ihm begonnenes Grafikverzeichnis und ein Inventurverzeichnis seiner Gemälde. In beiden Archivalien sind lediglich die Nachnamen der Künstler sowie die Bildtitel aufgeführt. Darüber hinaus befanden sich in den Archivalien Inventurprotokolle der kunst- und kunstgewerblichen Hinterlassenschaften, welche allerdings nur summarisch aufgeführt sind. Diese Verzeichnisse bildeten die Grundlage zur Ermittlung der konkreten Sammlungsobjekte. Die auf dieser Basis belegten 1.850 Verluste sowie die Identifizierung von 171 zerstört aufgefundenen Objekten weisen auf zwei Sammlungskonvolute hin, die sich hinsichtlich ihrer Ausrichtung unterschieden und die individuellen Sammelintentionen beider Stifter abbildeten.

Henry Stoll begann bereits mit 16 Jahren sein breit aufgestelltes Konvolut anzulegen und kann als Universalsammler bezeichnet werden. Sein Legat bestand aus Gemälden, Druckgrafiken, Fotografien, kunstgewerblichen Objekten, Uhren, Schmuck, Möbeln und einer Kunstbibliothek mit bibliophilen Ausgaben. Unter seinen 649 Gemälden befanden sich sowohl Werke herausragender Künstler des Barock, etwa von Anthonis van Dyck, von Künstlern des Klassizismus, wie Francois Gérard, insbesondere aber Gemälde zeitgenössischer Künstler, etwa von Karl Blechen. Ein beachtliches Konvolut an Gemälden entstammte verschiedenen Malerschulen (u. a. Bernardo Bellotto, Raffael, Nicolas Poussin, Anton Raphael

szerokej publiczności, Henry Stoll w roku 1890, a August Schmidt – w 1911, przekazali swoje zbiory w spadku miastu Neubrandenburg, jako sprofilowane tematycznie kolekcje. Uwzględniając ostatnią wolę spadkodawcy, Henry'ego Stolla poszczególni burmistrzowie dokupowali do przekazanego majątku głównie obrazy malarzy współczesnych.

Ponieważ jednak do roku 1945 Miejska Kolekcja Sztuki powiększyła się o zaledwie 36 udokumentowanych dzieł, z pewnością charakter nadawały jej obie prywatne kolekcje fundatorów. Ponieważ zakupami zajmowali się amatorzy, do zbiorów nie trafiły dzieła modernistyczne, z wyjątkiem udokumentowanego nabycia obrazu Rudolfa Bartelsa. Skutkiem tego specjalna komisja ds. konfiskaty tzw. „sztuki zdegenerowanej”, kontrolująca zbiory w sierpniu 1937 r., nie znalazła dzieł wymagających zgłoszenia jako „zdegradowane”.

Ze względu na brak wykazów inwentaryzacyjnych oraz reprodukcji obrazów trudno powiedzieć, jaki był ogólny charakter zbiorów. W tym miejscu kończą się możliwości badawcze.

W sądzie rejonowym w Neubrandenburgu odnaleziono dokumentację spadkową fundacji Henry'ego Stolla, która zawiera rozpoczęty przez niego wykaz graficzny oraz spis inwentarzowy obrazów. Jednak wymieniono w nich jedynie nazwiska malarzy i tytuły dzieł. Ponadto w archiwaliach zachowały się protokoły inwentaryzacyjne pozostawionych w spadku zbiorów sztuki i rzemiosła artystycznego, jednak ujęto je tylko w formie skróconej. Mimo to te właśnie spisy stały się podstawą do poszukiwania konkretnych obiektów. Udokumentowano w ten sposób 1850 zaginionych dzieł i zidentyfikowano 171 odnalezionych, lecz zniszczonych obiektów, co pozwala rozpoznać dwie główne kolekcje, różniące się co do charakteru i wskazujące na indywidualne zainteresowania kolekcjonerskie fundatorów.

Henry Stoll zaczął tworzenie swojej bogatej kolekcji już w wieku 16 lat, przy czym można go określić jako kolekcjonera uniwersalnego. Jego spuścizna obejmowała obrazy, grafiki, fotografie, obiekty rzemiosła artystycznego, zegarki, biżuterię, meble oraz bibliotekę dotyczącą dzieł sztuki, w tym wydania bibliofilskie. Pośród jego 649 obrazów znajdowały się dzieła wybitnych artystów baroku, takich jak Antoon van Dyck, okresu klasycyzmu, jak Francois Gérard, ale w szczególności malarzy współczesnych kolekcjonerowi, jak choćby Karl Blechen. Znacząca część obrazów pochodziła z różnych szkół malarskich (m. in. Bernardo Bellotto, Raffael, Nicolas Poussin, Anton Raphael Mengs). Jeśli chodzi o zbiór grafik, obejmujący 3000 kart, dokumentacja obejmuje jedynie rozpoczęty, lecz nie dokończony przez samego Stolla wykaz, w którym

Mengs). In Bezug auf die etwa 3.000 Blätter umfassende grafische Sammlung konnte nur auf das von Stoll begonnene, aber nicht vollendete Grafikverzeichnis, mit 429 aufgeführten Werken, zurückgegriffen werden. Eine Aussage über das Profil dieses Konvolutes lässt sich folglich nicht treffen. Unter den Tiefdrucken und Lithografien befanden sich überwiegend Reproduktionsstiche, die nach Gemälden der Hochrenaissance und des 18. Jahrhunderts, etwa nach zeitgenössischen Gemälden, oft für so genannte Galeriewerke, gefertigt wurden. Druckgrafiken, die nicht nach bildlichen Vorlagen entstanden, finden sich unter anderem von Ludwig Richter, insbesondere aber, mit 189 Lithographien, vom Maler, Grafiker und Altertumsforscher Wilhelm Zahn mit seinen Pompeji-Folgen, die als Meilenstein für die Entwicklung der Farblithografie gelten.

Der Umfang der Plastiken, des Kunsthandwerks, der Uhrensammlung und des Mobiliars konnte mit 253 Objekten zwar ermittelt, die einzelnen Stücke jedoch nur bedingt beurteilt werden. Davon ausgenommen sind 17 aufgefundene Porzellanfragmente, die dem Legat Stoll zugewiesen werden konnten.

Die Sammlung der Bücher, illustrierten Bildwerke und bibliophilen Ausgaben war anhand des Inventurprotokolls gut nachzuvollziehen. Unter den 404 verzeichneten Titeln befanden sich insbesondere kunstbezogene Bücher, wie die 1604 verlegte kunsttheoretische Schrift Albert Dürers „Opera Alberti Dureri“. Zahlreiche antiquarische Werke, etwa von Giovanni Battista Piranesi, waren mit Stahlstichen, Kupferstichen oder Holzschnitten versehen.

August Schmidt übernahm 1854 den Bestand der Kunsthandlung seines Vaters und profilierte diesen zu einer gattungsspezifischen privaten Sammlung mit skulpturalen Werken des Klassizismus sowie wertvoller Druckgrafik. Damit gehörte Schmidt musterhaft zu den spezialisierten Kunstsammlern, die im ausgehenden 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts eben jene Schwerpunkte setzten. Das Profil seiner Sammlung ist, in Auswertung ermittelter allgemeiner Sammlungsbeschreibungen, erschlossener Bestandsausstellungen der Städtischen Kunstsammlung und anhand der Identifizierung der Fragmente, nur in Ansätzen rekonstruierbar, denn sein Testament ist nicht überliefert.

Die nachweisbaren Kunstwerke sind jedoch von herausragender Qualität. Ermittelt wurden etwa die bedeutenden Grafikfolgen „Die kleine Passion“ und „Das Leben der Maria“ von Albrecht Dürer, 12 originale Radierungen Rembrandts, ohne jedoch die einzelnen Grafiken benennen zu können, sowie mindesten eine Grafik von Adrian von Ostade.

umieścił 429 dzieł. W związku z tym trudno powiedzieć, jaki był ogólny profil tej kolekcji. Pośród wkłęsłodruków i litografii można było znaleźć głównie ryciny reprodukcyjne oparte na obrazach z czasów rozkwitu renesansu i z XVIII wieku, niekiedy też na obrazach współczesnych, przygotowywane często specjalnie do zbiorów reprodukcji (tzw. Galeriewerke). Wśród druków nie opartych na wcześniejszych dziełach można było znaleźć m. in. grafiki Ludwiga Richtera, ale przede wszystkim 189 litografii malarza, grafika i badacza starożytności Wilhelma Zahna, w tym jego serię Pompeje, uważaną za kamień milowy w rozwoju litografii barwnej.

Jeśli chodzi o zbiory rzeźb, rzemiosła artystycznego, zegarów i mebli, udało się co prawda zidentyfikować 253 obiekty, jednak jedynie niewielką ich liczbę można było sklasyfikować, a i to – tylko warunkowo. Nie dotyczy to 17 odnalezionych fragmentów porcelany, które można przypisać do dziedzictwa Stolla.

Dzięki spisowi inwentaryzacyjnemu udało się zrekonstruować kolekcję książek, dzieł ilustrowanych oraz wydań bibliofilskich. Pośród 404 wymienionych tytułów wyróżniają się książki o sztuce, takie jak wydane w 1604 roku teoretyczne rozważania Alberta Dürera „Opera Alberti Dureri“. Liczne dzieła antykwaryczne, choćby autorstwa Giovanniego Battisty Piranesiego, były wzbogacone o stalo-, miedzio- i drzeworyty.

August Schmidt przejął zbiory dzieł, którymi handlował jego ojciec, w roku 1854, zamieniając je w jednolitą rodzajowo prywatną kolekcję, obejmującą rzeźby klasycystyczne i cenne druki.

Blick in die Ausstellungsräume der Städtischen Kunstsammlung, Palaisstraße 2, um 1913.  
Widok sal wystawowych w Städtische Kunstsammlung, Palaisstraße 2, ok. 1913 r.



154 Werke aus dem archäologischen Fund gehörten der Sammlung Schmidt an. Hauptsächlich handelt es sich um klassizistische figürliche Biskuitporzellane der Königlichen Porzellan-Manufaktur Meissen. Es sind meisterhafte Kleinplastiken, die als detailgetreue Reproduktionen bedeutender antiker Bildwerke, aus der Dresdener Antikensammlung, der Mengs'schen Gipsabguss-Sammlung oder in Rezeption der antiken Formensprache seit den 1780er Jahren in der Manufaktur entworfen und gefertigt wurden. Auch die Objekte aus Terrakotta und Bronze der Sammlung Schmidt entstanden in der Periode des Klassizismus. Zum Teil sind es äußerst sensibel umgesetzte Nachbildungen antiker Originale.

Die Henry Stoll'sche Sammlung inklusive der wenigen Neuzugänge umfasste 1.184 Objekte, zuzüglich der pauschalen Angabe von 3.000 Grafiken, was eine Anzahl von ca. 4.200 Werken ergibt. Die als reichhaltiger beschriebene Sammlung August Schmidt dürfte damit mindestens um die 5.000 Sammlungsobjekte umfasst haben. Somit ergibt sich ein Bestandsumfang, der sich auf etwa 10.000, jedoch wohl nicht mehr als 15.000 Objekte belief.

Der in Auswertung der genannten drei Versicherungspolice errechnete gegenwärtige Gesamtwert beträgt rund 560.000 €. Da das ermittelte Konvolut und die zerstört aufgefundenen Objekte nach damaligem Marktwert unterversichert waren, zudem deren gegenwärtiger Betrag um ein Vielfaches höher wäre, kann von einem materiellen und kunsthistorischen Wert von mehreren Millionen Euro ausgegangen werden.

Der Verlust der Städtischen Kunstsammlung ist darauf zurückzuführen, dass sie während des Zweiten Weltkrieges offengehalten wurde. Zudem ist die militärische Lage in Neubrandenburg bis zum Vormittag des 28. April 1945, als ungefährlich eingeschätzt worden. Eine Evakuierung von Teilen des Bestandes erfolgte, wenn überhaupt, erst wenige Tage vorher.

### **Den Verlust ausstellen**

Nach dem Krieg und im neuen Selbstverständnis der Stadt Neubrandenburg als Bezirksstadt ab 1952 offenbarte sich ihr schwieriges Verhältnis zu seinen kulturellen Traditionen. Das betraf etwa den Umgang mit der im April 1945 stark reduzierten historischen Bausubstanz, die zum Teil abgerissen wurde.

In Bezug auf die Städtische Kunstsammlung gab es zwar ein allgemeines Diskurstabu über einen möglichen Abtransport der Sammlung durch sowjetische Trophäenbrigaden und damit eine offiziell nicht erwünschte

Tym samym był Schmidt wzorcowym, wyspecjalizowanym kolekcjonerem sztuki z XIX i XX wieku, którzy właśnie na takich dziełach się koncentrowali. Jednak profil jego zbiorów można zrekonstruować tylko w drobnej części, na podstawie analizy ogólnych opisów kolekcji, zbadanych wystaw zasobów Miejskiej Kolekcji Sztuki oraz zidentyfikowanych fragmentów, ponieważ sam testament fundatora nie zachował się.

Wciąż – te dzieła, które udało się zidentyfikować, są znakomitej jakości. Udokumentowano na przykład obecność ważnych serii grafik „Małej Pasji” i „Życia Marii” Albrechta Dürera, 12 oryginalnych akwafort Rembrandta, choć żadnej nie zidentyfikowano indywidualnie, a także co najmniej jednej grafiki Adriana von Ostade.

154 dzieła odnalezione przy okazji wykopalisk archeologicznych należały do zbioru Schmidta. Mówimy przede wszystkim o klasycystycznej figuratywnej porcelanie biskwitowej z Królewskiej Manufaktury Porcelany w Miśni. Są to mistrzowskie miniatury, stanowiące szczegółowe reprodukcje znaczących dzieł antycznych, z dreźnieńskiej kolekcji antyków, zbiorów odlewów Mengsa, albo recepcję form antycznych, projektowaną i produkowaną w tej manufakturze od lat 80. XVIII wieku. Również należące do zbiorów Schmidta artefakty z terakoty i brązu pochodziły z okresu klasycyzmu. W części są to z wielką tkliwością wykonane kopie dzieł antycznych.

Kolekcja Henry'ego Stolla, powiększona o niewielką liczbę nowo zakupionych obiektów, obejmowała 1184 obiekty oraz, w zaokrągleniu, 3000 grafik, co daje razem 4200 dzieł. Zbiory Augusta Schmidta, opisywane jako liczniejsze, obejmowały tym samym nie mniej niż 5000 artefaktów. Oznacza to, że cała kolekcja musiała obejmować około 10000 obiektów, choć zapewne nie więcej niż 15000.

Wspomniane wyżej trzy polisy ubezpieczeniowe wystawiono na równowartość ok. 560 000 euro. Ponieważ zidentyfikowane zbiory oraz odnalezione, zniszczone obiekty, były niedoszacowane do celów ubezpieczenia, a na dodatek ich dzisiejsza wartość z pewnością byłaby wielokrotnie wyższa, możemy mówić o wartości materialnej i historycznej przekraczającej kilka milionów euro.

Miejska Kolekcja Sztuki została utracona zapewne dlatego, że przez okres drugiej wojny światowej pozostawała otwarta dla publiczności. Ponadto aż do przedpołudnia 28 kwietnia 1945 roku uważano, że Neubrandenburg jest niezagrożony z militarnego punktu widzenia. Ewakuacja części zbiorów, o ile w ogóle miała miejsce, musiała nastąpić zaledwie kilka dni wcześniej.



Recherche nach den Verlusten; beispiellos ist jedoch folgender Umgang mit dem Sammlungsgut: Als das Palais bei der Räumung des Marktplatzes 1946 abgetragen wurde, fanden sich zerstörte Sammlungsteile im Ruinenschutt. Dieser wurden zur Verfüllung der Kellerräume des Gebäudes benutzt. Weitere nicht mehr verwendbare Baumaterialien des Palais wurden an anderer Stelle aufgeschüttet und damit ‚entsorgt‘. Zahlreiche Bestandteile der Sammlung aus den Kellerfüllungen des Palais gingen in den 1970er Jahren beim Bau von zwei Tiefbautrassen für Fernwärmeleitungen unwiederbringlich verloren. Überdies wurden Teile der Kellerfüllungen des Palais als Unterbau für ein Betonfundament einer Telefonzelle benutzt.

Die bei den Grabungen von 2006 aufgefundenen Fragmente des Altbestandes wurden 2008 in das Eigentum der Kunstsammlung Neubrandenburg überführt. Sie spiegeln die tragische Geschichte der Sammlung wider und tragen damit eine hohe ideelle und moralische „Botschaft“ in sich, die auch bei der Restaurierung der Objekte ihren Niederschlag gefunden hat.

Auf Basis der geleisteten Forschung wurden zwei Sonderausstellungen mit den Relikten kuratiert sowie zwei dauerhafte Kabinette in der Kunstsammlung Neubrandenburg eingerichtet. Sie verweisen auf die museale Tradition des Museums.

Die zusammen mit dem Kölner Künstler Simon Schubert 2018 und 2021 konzipierten Kabinette „Brandzimmer“ und „Weißes Zimmer“ veranschaulichen nicht nur eindringlich den tragischen Verlust und die Wiederauferstehung der Sammlung, sondern entsprechen, in der Symbiose von Tradition und Moderne, einem zeitgenössischen Kunstmuseum. Die Einordnung der Altbestände in die Dauerausstellung ist ein Stück Wiederherstellung der Geschichte im doppelten Sinne: kunsthistorisch-materiell und, vielleicht wichtiger noch, identitätsstiftend.

Seit 2005 sind auf Grund der Neubrandenburger Verlustanzeigen in der Lost-Art-Datenbank der Stiftung Deutsches Zentrum Kulturgutverluste sowie des publizierten Verlustkataloges<sup>2</sup> neun Fundmeldungen eingegangen. Obwohl alle diese Übereinstimmungen in der Autorenschaft und im Titel der Werke hatten, konnte ein objektscharfer Nachweis und ein belastbarer Beleg für ein Neubrandenburger Eigentum nicht erbracht werden, da fehlende Werkmaße und Abbildungen eine eindeutige Zuordnung verhinderten.

Eine Ausnahme gibt es jedoch: Die Identifizierung des Gemäldes „Shepherd with a cow, goats and sheep“ mit ungeklärter Herkunft im Amos Anderson Art Museum

## Jak zrobić wystawę zaginionych dzieł

Po wojnie i w ramach nowej samoświadomości Neubrandenburga jako miasta okręgowego po 1952 roku ujawnił się niełatwy stosunek do tradycji kulturowej. Dotyczyło to choćby mocno zredukowanej w kwietniu 1945 r. historycznej substancji budowlanej, którą częściowo trzeba było rozebrać.

Co do losu samej Miejskiej Kolekcji Sztuki obowiązywało ogólne tabu ze względu na to, że mogła zostać wywieziona przez Sowieców poszukujących trofeów, co oznaczało, że poszukiwania były niemile widziane; jednak bezprzykładny był sposób postępowania z odnalezionymi fragmentami zbiorów: kiedy przy okazji oczyszczania rynku w roku 1946 usuwano pozostałości pałacu, odnaleziono wśród ruin pewne części kolekcji. Wykorzystano je do zasypania piwnicy budynku. Z kolei dalsze materiały budowlane, stanowiące pozostałość pałacu, których nie można było już wykorzystać, zostały wysypane w innym miejscu, a tym samym „zutilizowane”. Liczne fragmenty zbiorów wykorzystane do wypełnienia pomieszczeń piwnicznych zostały bezpowrotnie utracone w latach 70. XX wieku, podczas budowy dwóch podziemnych tras rurociągów ciepłowniczych. Poza tym części z nich użyto jako podstawy fundamentów dla budki telefonicznej.

Odnalezione podczas wykopalisk w 2006 r. części dawnej kolekcji zostały w 2008 r. przekazane na własność Zbiorów Sztuki Neubrandenburg. Stanowi to ilustrację tragicznej historii tych artefaktów, niosąc jednocześnie wysoce idealistyczne i moralne „przesłanie”, które znalazło odzwierciedlenie także przy próbach odrestaurowania tych obiektów.

Na podstawie zrealizowanych badań przygotowano dwie wystawy specjalne, prezentujące pozostałości zbiorów, a także urządzono dwie stałe izby w Zbiorach Sztuki Neubrandenburg. Nawiązują one do muzealnej tradycji tego przybytku.

Wykreowane wspólnie z kolońskim artystą Simonem Schubertem w latach 2018 i 2021 izby „Brandzimmer” („Izba ogniowa”) i „Weißes Zimmer” („Biała izba”) nie tylko uzmysławiają tragiczną stratę i wskrzeszenie kolekcji, ale także pozostają w symbiozie z tradycją i nowoczesnością charakterystyczną dla współczesnego muzeum sztuki. Urządzenie stałej wystawy tych dawnych zbiorów stanowi pewne historyczne odrodzenie w podwójnym sensie: materialne historii sztuki oraz, co może jeszcze ważniejsze, w sensie tożsamościowym.

Po roku 2005, w odpowiedzi na zgłoszenie utraconych dzieł sztuki z kolekcji Neubrandenburga do bazy danych Lost Art prowadzonej przez fundację Deutsches



Simon Schubert, *Das Brandzimmer*, permanente Rauminstallation, 2018, Graphit auf Papier, Fragmente der Städtischen Kunstsammlung.  
Simon Schubert, *Das Brandzimmer*, instalacja stała, 2018, grafit na papierze, fragmenty Städtische Kunstsammlung.

(seit 2018 Amos Rex) durch finnische Provenienzforscher der Universität Jyväskylä erfolgte im Jahr 2005. Dieses Werk und der Neubrandenburger Verlust des Gemäldes „Landschaft mit Hirt und Herde“ wiesen überraschende Übereinstimmungen auf: Neben dem identischen Bildinhalt besitzt das Gemälde verso in zwei Varianten die Nummer 648. Diese ist identisch mit der Nummerierung des Stoll'schen Gemäldeverzeichnisses. Der Zufall wollte es, dass unser Gemälde zu denjenigen wenigen gehörte, die bei der Inventur 1890 rückseitig eine Nummer erhielten. Darüber hinaus fanden die Provenienzforscher in der Finnischen Nationalbibliothek einen Restaurierungsbericht von 1926 über die Reinigung des Gemäldes. Dieser Fakt bedeutet jedoch, dass das Gemälde nicht erst seit 1945 verschollen war. Es gehörte offensichtlich zu einem Diebstahl, bei dem 1919 in der Städtischen Kunstsammlung u. a. 17 Gemälde entwendet wurden. Die Lücke der Provenienzgeschichte zwischen 1919 und 1926 kann heute nicht mehr geklärt werden. 2012 wurde das Gemälde durch das Amos Anderson Art Museum umfassend restauriert. Bei der Analyse zeigte sich, dass das Gemälde „alte Retuschen“ aufwies. Das Neubrandenburger Gemälde wurde 1890 als „in der Restauration begriffen“ bezeichnet.

Nach mehr als 100 Jahren hat das Neubrandenburger Gemälde dank der entgegnkommenden Zusammen-

Zentrum Kulturgutverluste (Niemieckie Centrum ds. Utraconych Dóbr Kultury) oraz do publikowanego katalogu utraconych dzieł sztuki<sup>2</sup>, pojawiło się dziewięć informacji o odnalezieniu zaginionych artefaktów. Jednak pomimo że ustalono zgodność autorów i tytułów dzieł, nie udało się przedstawić jednoznacznych i mocnych dowodów na ich pochodzenie z kolekcji, ponieważ taka identyfikacja okazała się niemożliwa ze względu na brak materiałów ikonograficznych i danych o wymiarach.

Jednak istnieje pewien wyjątek: w Amos Anderson Art Museum (od roku 2018 Amos Rex) fiński specjalista z uniwersytetu Jyväskylä zidentyfikował w roku 2005 niejasnego pochodzenia obraz „Shepherd with a cow, goats and sheep”. Dzieło to wykazuje niezwykle podobieństwa do utraconego ze zbiorów Neubrandenburga obrazu „Landschaft mit Hirt und Herde”: nie tylko jego treść jest dokładnie taka sama, ale też na odwrocie płótna widnieje liczba 648 w dwóch wariantach. Jest to numer identyczny z tym, jaki obrazowi nadano w spisie obrazów Stolla. Zupełnym przypadkiem dzieło to należało do nielicznych, na których podczas inwentaryzacji w roku 1890 dopisano taki numer. Ponadto badacze pochodzenia dzieł sztuki odnaleźli w Fińskiej Bibliotece Narodowej sprawozdanie konserwatora z czyszczenia obrazu w roku 1926.



Simon Schubert, Weißes Zimmer, permanente Rauminstallation, 2021, Papier gefaltet, Fragmente der Städtischen Kunstsammlung.  
Simon Schubert, Weißes Zimmer, instalacja stała, 2021, papier składany, fragmenty Städtische Kunstsammlung.

arbeit und Großzügigkeit des Voreigentümers 2021 wieder zurück nach Neubrandenburg gefunden. Dieser Glücksfall kann auch als Ermütigung für kleinere Museen mit ähnlicher Ausgangslage gesehen werden, sich mit ihren Kriegsverlusten zu beschäftigen.

- 1 Elke Pretzel, Die Städtische Kunstsammlung in Neubrandenburg 1890–1945. Die Geschichte einer verlorenen Sammlung, Neubrandenburg 2001. Dies., Eine gebrochene Sammlung. Die Städtische Kunstsammlung in Neubrandenburg (1890–1945). Rekonstruktion der während des Zweiten Weltkrieges verlustig gegangenen Sammlung als Beispiel für Kulturgutverluste kleinerer Museen in Mecklenburg, Friedland 2020.
- 2 Elke Pretzel, Verzeichnis der kriegsbedingt vermissten Gemälde, Grafiken, Porzellanarbeiten und Skulpturen der Städtischen Kunstsammlung in Neubrandenburg (1890–1945), Neubrandenburg 2004.

Fakt ten oznacza jednak, że dzieło to zaginęło jeszcze przed rokiem 1945. Wszystko wskazuje na to, że stanowiło część łupu złodziei, którzy dokonali kradzieży m. in. 17 obrazów z Miejskiej Kolekcji Sztuki w roku 1919. Nie udało się odtworzyć historii obrazu z okresu między rokiem 1919 a 1926. W roku 2012 Amos Anderson Art Museum dokonał gruntownej renowacji obrazu. Podczas szczegółowej analizy okazało się, że zawierał „stare retusze”. Natomiast obraz z kolekcji Neubrandenburga w roku 1890 został oznaczony jako „w trakcie renowacji”.

Po ponad 100 latach, w 2021 r., dzięki pełnej zaangażowania współpracy i hojności poprzedniego właściciela, dzieło to wróciło do Neubrandenburga. Ten szczęśliwy przypadek może zachęcić także mniejsze muzea, znajdujące się w podobnej sytuacji, do dalszych poszukiwań obiektów zaginionych w czasie wojny.

- 1 Elke Pretzel, Die Städtische Kunstsammlung in Neubrandenburg 1890–1945. Die Geschichte einer verlorenen Sammlung, Neubrandenburg 2001. Idem, Eine gebrochene Sammlung. Die Städtische Kunstsammlung in Neubrandenburg (1890–1945). Rekonstruktion der während des Zweiten Weltkrieges verlustig gegangenen Sammlung als Beispiel für Kulturgutverluste kleinerer Museen in Mecklenburg, Friedland 2020.
- 2 Idem, Verzeichnis der kriegsbedingt vermissten Gemälde, Grafiken, Porzellanarbeiten und Skulpturen der Städtischen Kunstsammlung in Neubrandenburg (1890–1945), Neubrandenburg 2004.

## **Geteilte Sammlungen als Chance? Pommersche Geschichte im Museum**

### **Zbiory podzielone jako szansa? Historia Pomorza w muzeum**

Gunter Dehnert



Hauptgebäude des Pommerschen Landesmuseums, Greifswald.  
Budynek główny Muzeum Pomorskiego, Greifswald.

#### **Geteilte Sammlung?**

Das Pommersche Landesmuseum in Greifswald ist eine relativ junge Einrichtung, deren Aufbau erst 1996 nach Gründung einer Stiftung begann, bevor dann im Jahr 2000 mit der Gemäldegalerie der erste Teil der Dauerausstellung eröffnet werden konnte. Im April 2021 fand die Eröffnung der Abteilung zur Geschichte Pommerns im 20. Jahrhundert statt. Damit ist die Stiftung ihrem Satzungsauftrag, wonach das Museum dingliches Kulturgut der Region Pommern „sammelt und präsentiert“ und zwar „mit dem Ziel, Vergangenheit und Gegenwart dieser Kulturregion im In- und Ausland bekannt und verständlich zu machen“<sup>1</sup>, im Bereich der Dauerausstellung nachgekommen. Die Dauerausstellung präsentiert nun die Geschichte des „Lands am Meer“, wie der Name „Pommern“ aus dem Slawischen übersetzt werden kann, in einer Zeitspanne vom Ende der letzten Eiszeit bis in das Jahr 2007, als Polen dem Geltungsbereich des Schengen-Raums beitrug.

#### **Zbiory podzielone?**

Muzeum Pomorskie w Greifswaldzie jest stosunkowo młodą instytucją, której utworzenia podjęto się dopiero po założeniu fundacji w 1996 r., jeszcze zanim udało się otworzyć w 2000 r., równocześnie z galerią malarstwa, pierwszą część wystawy stałej. W kwietniu 2021 natomiast zainaugurowano prace działu poświęconego historii Pomorza w XX wieku. Tym samym fundacja spełniła postulat zawarty w swoim statucie w kwestii wystawy stałej, zgodnie z którym muzeum jako materialne dobro regionu Pomorza „gromadzi i prezentuje zbiory“, a w szczególności – „ma na celu objaśnienie oraz promocję przeszłości i współczesności regionu w kraju i za granicą“<sup>1</sup>. Wystawa stała poświęcona jest aktualnie historii „krajiny nad morzem“, jak można przetłumaczyć nazwę Pomorza ze słowiańszczyzny, w perspektywie czasowej od ostatniego zlodowacenia do roku 2007, kiedy Polska weszła do strefy Schengen.

Blickt man auf das Gründungsjahr des Museums, scheint es zunächst nicht ganz klar, warum die Greifswalder Sammlung in den Zusammenhang geteilter deutsch-polnischer Sammlungen einzureihen ist. Die Genese der Gründung reicht jedoch bis in die 1980er Jahre zurück. Noch vor der Friedlichen Revolution war in Schleswig-Holstein, dem Patenland der vertriebenen Pommern, vorgesehen, ein Pommersches Landesmuseum als eines der sogenannten ostdeutschen Landesmuseen ins Leben zu rufen. Als Standort wurde das Gelände der 1988 von Philipp von Bismarck, dem Sprecher der Pommerschen Landsmannschaft, gegründeten Ostsee-Akademie in Lübeck-Travemünde auserkoren.

Unmittelbar nach dem Fall des Eisernen Vorhangs und der damit verbundenen Öffnung Polens rückte man schnell von diesem Plan zugunsten eines Standorts im deutschen Teil Vorpommerns ab. Die Wahl fiel schließlich auf die Hansestadt Greifswald, die zugleich Sitz der einstig einzigen Landesuniversität ist, was neben einem von der Stadt zur Verfügung gestellten Gebäudeensemble ausschlaggebend für die Entscheidung wurde. Die Kustodie der Universität verfügte nämlich über für die Darstellung der Geschichte Pommerns zentrale Objekte, die dem Pommerschen Landesmuseum für seine künftige Ausstellung zur Verfügung gestellt wurden. Zu nennen sind die Rektoratsinsignien der Universität sowie der Croy-Teppich, welcher der Universität Greifswald Ende des 17. Jahrhunderts vom letzten Erben des pommerschen Herzoghauses Ernst Bogislaw von Croy geschenkt wurden. Daneben gingen zwei Sammlungen in der neuen Stiftung auf: diejenige des Stadtmuseums Greifswald sowie diejenige der Stiftung Pommern Kiel.

Gefördert wird das Pommersche Landesmuseum nach § 96 des Bundesvertriebenengesetzes (BVG), des sogenannten Kulturparagrafen, der das kulturelle Erbe ehemals deutschen Reichs- und Siedlungsgebiete im Auge hat. So existieren bundesweit zahlreiche vergleichbare Einrichtungen mit jeweils einem anderen regionalen Schwerpunkt, wie das Schlesische Museum in Görlitz oder das Ostpreußische Landesmuseum in Lüneburg.

### **Begriffsbestimmung**

Eine Herausforderung ist, dass sich ausgehend von der unterschiedlichen Entwicklung im polnischen und deutschen Teil Pommerns nach 1945 kein grenzübergreifender, einheitlicher Pommern-Begriff erhalten hat. Die unterschiedlichen Bezugnahmen bedürfen somit einer Vermittlung, nicht nur zwischen Deutschen und Polen.

Kiedy przyjrzymy się dacie założenia muzeum, w pierwszej chwili wydaje się nie do końca jasne, dlaczego zbiory greifswaldzkie należy umiejscowić w kontekście podzielonych zbiorów niemiecko-polskich. Geneza utworzenia muzeum sięga jednak aż do lat 80. XX wieku. Jeszcze przed zmianą ustrojową 1989 r. w Szleswiku-Holsztynie, kraju związkowym, który stał się krajem patronackim i drugą ojczyzną wypędzonych Pomorzan, przewidziano powołanie do życia Muzeum Pomorskiego jako jednego z tzw. wschodnich muzeów regionalnych. Jako ośrodek dla tej instytucji wybrano tereny założonej przez Philippa von Bismarcka, rzecznika Ziomkostwa Pomorskiego, Akademii Bałtyckiej (Ostsee-Akademie) w Lubece-Travemünde.

Bezpośrednio po upadku żelaznej kurtyny i związanego z tym otwarciem Polski zarzucono ten plan na rzecz innego ośrodka w niemieckiej części Pomorza Przedniego. Wybór padł ostatecznie na hanzeatyckie miasto Greifswald, które jest równocześnie siedzibą jedynej uczelni posiadającego status uniwersytetu kraju związkowego, co oprócz oddanego do dyspozycji przez miasto zespołu budynków było kluczowe w podjęciu tej decyzji. Kustodia uniwersytecka dysponowała bowiem zbiorami ważnymi dla ukazania historii Pomorza, które zostały oddane do dyspozycji Muzeum Pomorskiego na potrzeby przyszłej wystawy. Wymienić tu należy insygnia rektorów uniwersytetu oraz tapiserię (tzw. oponę) Croya podarowaną pod koniec XVII wieku Uniwersytetowi w Greifswaldzie przez ostatniego spadkobiercę pomorskiej dynastii książęcej Ernesta Bogusława von Croya. Poza tym do zbiorów w nowej lokalizacji dołączyły dwie kolejne kolekcje – z Muzeum Miejskiego w Greifswaldzie oraz z Fundacji Pomorskiej w Kilonii.

Muzeum Pomorskie jest utrzymywane w oparciu o § 96 Federalnej Ustawy o Wypędzonych. Jest to paragraf koncentrujący się na dziedzictwie byłych terytoriów i osadnictwa niemieckiego. W oparciu o tę zasadę funkcjonują liczne podobne instytucje muzealne skupiające się na różnych regionach, jak np. Muzeum Śląskie w Görlitz czy Muzeum Prus Wschodnich w Lüneburgu.

### **Ustalenia terminologiczne**

Niemalym wyzwaniem jest już samo pojęcie Pomorza, ponieważ z uwagi na różne dzieje polskiej i niemieckiej części tego regionu, po 1945 roku, nie zachowała się jedna i spójna jego nazwa. W związku z tym, owe różne punkty odniesienia wymagają kontekstualizacji i popularyzacji, nie tylko pomiędzy Polakami i Niemcami.

W 1945 r. po podzieleniu dawnej prowincji Pommern [Pomorze] utworzono nowy kraj związkowy Meklemburgia-Pomorze Przednie. Ale już dwa lata później nazwę

Zwar kam es 1945 nach Abtrennung eines Großteils der ehemaligen Provinz Pommern zur Neugründung des Landes Mecklenburg-Vorpommern. Doch schon zwei Jahre später wurde das Land in Mecklenburg umbenannt – der in der SBZ verbliebene Teil Vorpommerns ahistorisch als „Ostmecklenburg“ deklariert. Schließlich ging die Region 1952 in den Bezirken Neubrandenburg und Rostock auf.

Mit dem Fall der Mauer und damit vor allem auch nach dem Wegfall der recht harten Grenze zwischen den „Bruderstaaten“ DDR und Volksrepublik Polen begann ein bis heute anhaltender Prozess der Wiederentdeckung der Region als Ganzes.

Pomorze Zachodnie, Westpommern, ist die Bezeichnung für den nach 1945 in Polen gelegenen Teil der historischen Provinz Pommern. „Westpommern“ liegt aber von Vorpommern aus gesehen östlich und enthält selbst wiederum mit Stettin/Szczecin und der Insel Wollin (Wolin) ein Gebiet, das historisch zu Vorpommern zählt. Beide Bezeichnungen, Westpommern und Vorpommern, werden hingegen im Englischen mit „Western Pomerania“ übersetzt. Erst wenn man sich ins Bewusstsein ruft, dass in der Zwischenkriegszeit das historische Pommerellen, wenn auch territorial nicht ganz deckungsgleich, mit Pommern/Pomorze bezeichnet wurde, versteht man aus polnischer Sicht die Bezeichnung Westpommern für den heute polnischen Teil der historischen Provinz Pommern. Erschwerend kommt hinzu, dass sich die Wojewodschaft Pomorze heute bis westlich von Stolp/Słupsk ausdehnt. Die Wojewodschaft Pomorze Zachodnie umfasst wiederum im Süden mit Königsberg/Chojna und Zehden/Cedynia Gebiete, die historisch der Neumark, mithin Brandenburg zuzuordnen sind. Das deutsche Vorpommern hingegen deckt sich nicht mit den beiden Großlandkreisen Vorpommern-Greifswald und Vorpommern-Rügen, sondern ausgerechnet der Landkreis Mecklenburgische Seenplatte schließt bis Demmin nach Westen Teile Vorpommerns mit ein. Das ehemals pommerische Amt Gartz an der Oder gehört seit 1945 zu Brandenburg.

Diese Aufzählung ist nicht nur eine Angelegenheit für Liebhaber. Sie verweist vielmehr auf die schwierige Identitätsfindung für die dies- und jenseits der Oder lebenden Einwohner Pommerns, häufig verbunden mit dem Gefühl in einer Randlage und nicht im Fokus der Aufmerksamkeit zu stehen. Im deutsch-polnischen Museumsdialog muss somit erst einmal ein Verständnis erzielt werden über diese unterschiedlichen Begriffe für die Region. Das Museum Pomorza Środkowego/Mittelpommersches Museum in Stolp erklärt sich dem Namen nach aus einem weiterreichenden Pommern-Begriff als dies im „deutschen“ Verständnis der Fall war.

zmeniono na Meklemburgia – nazwę pozostającej w sowieckiej strefie okupacyjnej części Pomorza Przedniego zadeklarowano ahistorycznie jako „Wschodnią Meklemburgię”. Ostatecznie region ten podzielono w 1952 roku na okręgi Neubrandenburg i Rostock.

Wraz z upadkiem muru berlińskiego, a tym samym demontażem surowo strzeżonej granicy pomiędzy „braterskimi państwami” NRD i PRL rozpoczął się utrzymujący się do dziś proces ponownego odkrywania regionu jako całości.

Pomorze Zachodnie jest określeniem części historycznej prowincji Pomorze, która po 1945 r. znalazła się w granicach Polski. Jednakże z perspektywy Pomorza Przedniego „Pomorze Zachodnie” leży na wschód i obejmuje wraz ze Szczecinem i wyspą Wolin obszar historycznie należący do Pomorza Przedniego. Obydwa określenia – Pomorze Zachodnie i Pomorze Przednie są tłumaczone na język angielski jako „Western Pomerania”. Dopiero uświadomiwszy sobie, że w międzywojenniu historyczne Pomorze Nadwiślańskie (Pomorze Wschodnie, łac. Pomerelia) uzyskało nazwę Pomorze, choć terytorialnie nie całkiem pokrywa się z zasięgiem historycznym, zrozumiemy polską perspektywę i określenie Pomorze Zachodnie dla polskiej części historycznego Pomorza. Sprawę komplikuje to, że dzisiejsze województwo pomorskie rozciąga się aż po tereny leżące na zachód od Słupska. Natomiast województwo zachodniopomorskie obejmuje na południu okolice Chojny i Cedyni, które historycznie zaliczały się do Nowej Marchii, a zatem do Brandenburgii. Niemiecka część Pomorza Przedniego nie pokrywa się z ziemskimi powiatami Pomorze Przednie-Greifswald i Pomorze Przednie-Rugia, a akurat powiat ziemski Pojezierze Meklemburskie zajmuje zachodnie części Pomorza Przedniego aż po Demmin. Dawny Pomorski Urząd w Gartz nad Odrą od 1945 r. należy do Brandenburgii.

Ta wyliczanka to nie tylko gratka dla koneserów. O wiele bardziej wskazuje ona na trudną do odnalezienia tożsamość żyjących po obu stronach Odry mieszkańców Pomorza, często związaną z poczuciem życia na marginesie, a nie w centrum uwagi. W niemiecko-polskim dialogu muzealniczym trzeba zatem znaleźć porozumienie w kwestii tych zróżnicowanych określeń regionu. Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku określa siebie tą nazwą jako pochodzącą z szeroko pojętego Pomorza, zgoła inaczej rozumianego niż w „niemieckim” pojęciu tego terminu.

## Zwei Zentralmuseen zur pommerschen Geschichte

Den Anspruch, Geschichte, Kultur und Kunst der gesamten historischen Provinz zu zeigen, verfolgen vor allem zwei Museen: Neben dem Pommerschen Landesmuseum in Greifswald ist dies das Stettiner Nationalmuseum/Muzeum Narodowe w Szczecinie. Mit diesem mittlerweile mit Abstand wichtigsten Partner verbindet Greifswald auch eine gemeinsame Sammlungsgeschichte, die anhand der Gemäldesammlung verdeutlicht werden soll. Im Hauptgebäude des Nationalmuseums, das sich als repräsentativer Bau auf der zu Beginn des 20. Jahrhunderts oberhalb der Oder errichteten Hakenterrasse (Wäly Chrobrego) präsentiert, befand sich bis 1945 das ehemalige Städtische Museum Stettin, ein Haus, das dem bürgerlichen Engagement der Einwohner Stettins zu verdanken war. Der damalige Museumsdirektor Walter Riezler sammelte in der angeblich so rückständigen Provinz bemerkenswert modern.<sup>2</sup>

So finden sich in der Sammlung des Stadtmuseums Gemälde von Max Liebermann über Albert Weisgerber bis hin zu Vincent van Gogh. Diese Gemälde bildeten schließlich den Grundstock für die Gemäldegalerie des Pommerschen Landesmuseums. Wie kam es dazu? Nachdem die Sammlung unter dem neuen Museums-

## Dwa centralne muzea historii Pomorza

Prawo do przedstawiania historii, kultury i sztuki całej historycznej prowincji zgłaszają przede wszystkim dwa muzea: Muzeum w Greifswaldzie oraz Muzeum Narodowe w Szczecinie. Z tym najważniejszym partnerem łączy Greifswald także wspólna historia zbiorów, którą podkreśla kolekcja malarstwa. W budynku głównym Muzeum Narodowego w Szczecinie, jako reprezentacyjnej budowli nad Odrą przy Władach Chrobrego (dawniej Hakenterrasse), wybudowanej w początkach XX wieku, do 1945 r. znajdowało się Muzeum Miasta Szczecina. Istnienie tej instytucji zawdzięczamy zaangażowaniu obywatelskiemu dawnych mieszkańców miasta. Ówczesny dyrektor muzeum Walter Riezler prowadził nowoczesne i godne uwagi poszukiwania eksponatów w tej rzekomo zacofanej prowincji.<sup>2</sup>

I tak w zbiorach Muzeum Miasta znajdowały się obrazy od Maxa Liebermanna poprzez Alberta Weisgerbera aż po Vincenta van Gogha. Dzieła te stanowiły następnie rdzeń zbiorów Muzeum Pomorza w Greifswaldzie. A jak do tego doszło? Od roku 1934, po przekształceniu kolekcji w duchu narodowosocjalistycznym pod rządami dyrektora Otto Holtzego, jak również po usunięciu części dzieł jako tzw. „sztuki wynaturzonej”, podczas drugiej wojny światowej zbiory te przeniesiono na zamek

Hakenterrasse mit dem Gebäude des Städtischen Museums in Stettin, vor 1945.  
Wäly Chrobrego (daw. Hakenterrasse) z budynkiem Muzeum Miejskiego w Szczecinie, przed 1945 r.





Gebäude des Pommerschen Landesmuseums im ehemaligen Ständehaus, heute Sitz des Muzeum Narodowe w Szczecinie, 1950er Jahre. Budynek dawnego Muzeum Pomorskiego w byłym Pałacu Sejmów Stanu, dzisiaj – siedziba Muzeum Narodowego w Szczecinie, lata 50. XX wieku.

direktor Otto Holtze ab 1934 im Geist der Zeit des Nationalsozialismus umgestaltet und auch unter dem Gesichtspunkt sogenannter „Entarteter Kunst“ in Teilen gesäubert wurde, wurde sie im Zweiten Weltkrieg auf die Veste Coburg in Oberfranken, der Stadt, aus der der Gauleiter Pommerns stammte, ausgelagert. Als das Patenland der Pommern, Schleswig-Holstein, 1966 die Stiftung Pommern Kiel ins Leben rief, gelangte die Sammlung schließlich nach Kiel, wo sie im Rantzaubau des dortigen Schlosses gezeigt wurde. Nach der Friedlichen Revolution ging diese Stiftung im neugegründeten Landesmuseum auf. Die Gemälde des ehemaligen Stadtmuseums Stettin bildeten den Grundstock für die 2000 eröffnete Galerie des Greifswalder Hauses.

Die zweite bedeutende Stettiner Sammlung geht auf die 1824 gegründete Sammlung der Gesellschaft für Pommersche Geschichte, Altertümer und Kunst, die bis heute besteht, zurück. Sie hat im Gegensatz zu derjenigen des Stadtmuseums Stettin einen klaren landesgeschichtlichen Zuschnitt. Zuletzt wurde diese Sammlung unter Otto Kunkel im Provinzialmuseum pommerscher Altertümer – ab 1934 Pommersches Landesmuseum – in der heutigen Staromłyńska-Straße im ehemaligen Ständehaus gezeigt. Dort befindet sie sich neben den Sammlungen auf der Hakenterrasse bis heute. Die Grundlage bildeten die wiedergefundenen ausgelagerten Objekte aus Stettin und Umgebung.

w Coburgu w Górnej Frankonii, do miasta, z którego pochodził gauleiter Pomorza. Kiedy Szlezwik-Holsztyn jako kraj patronacki Pomorzan powołał do życia w 1966 r. Fundację Pomorze w Kilonii, trafiła tam również dawna kolekcja miejska. Wystawiano ją w przybudówce tamtejszego zamku. Po przełomie 1989 r. fundacja znalazła swoje miejsce w nowym Muzeum w Greifswaldzie. Obrazy ze zbiorów Muzeum Miasta Szczecina stanowiły fundament otwartej w 2000 roku Galerii Domu Greifswaldzkiego.

Drugi znaczący zbiór szczeciński wywodzi się z założonej w 1824 r., a istniejącej do dziś, kolekcji Towarzystwa Historii, Antyków i Sztuki. W przeciwieństwie do kolekcji Muzeum Miasta Szczecina charakteryzuje się ona przejrzystym rysem historycznym. Ostatni raz prezentowano ją pod rządami Otto Kunkela w Prowincjalnym Muzeum Antyków Pomorskich – a od 1934 r. Muzeum Pomorskim – przy dzisiejszej ulicy Staromłyńskiej w dawnym Pałacu Sejmu Stanów (Ständehaus). Obiekty z tej kolekcji znajdują się tam do dnia dzisiejszego, oprócz zbiorów ulokowanych przy Wałach Chrobrego. Podstawę ekspozycji w Greifswaldzie stanowiły więc odnalezione obiekty, wywiezione ze Szczecina i okolic.



## Die landesgeschichtliche Dauerausstellung in Greifswald

Das Pommersche Landesmuseum zeigt heute wiederum in seiner Dauerausstellung 12.000 Jahre Geschichte seit dem Ende der letzten Eiszeit. Von den ersten menschlichen Spuren, über die Zeit der Völkerwanderung, die slawischen Siedlungen, über das Mittelalter, seit dem das Herrscherhaus der Greifen das Schicksal der Region bestimmte. Kurz vor dessen Aussterben im Jahr 1637, mitten im Dreißigjährigen Krieg, erlebte der pommersche Herzoghof nach der Reformation eine kulturelle Blüte: „Das goldene Zeitalter Pommerns“, wie die Kollegen vom Stettiner Nationalmuseum eine dieser Zeit gewidmete Ausstellung genannt haben. Im Pommerschen Landesmuseum steht dafür der monumentale Croy-Teppich, das zentrale Objekt der landesgeschichtlichen Dauerausstellung. Er versinnbildlicht den Anschluss an die Kultur anderer europäischer Höfe. Mit dem Ende des Dreißigjährigen Kriegs geriet Vorpommern im Westfälischen Frieden unter schwedische, Hinterpommern unter brandenburgische Herrschaft. Nach den Befreiungskriegen wurde ganz Pommern schließlich Teil Preußens.

Anders als im Stettiner Nationalmuseum konnte das Pommersche Landesmuseum nur teilweise auf Objekte zurückgreifen, um die zentralen Themen der pommerschen Geschichte in der Ausstellung zu präsentieren. Neben den erwähnten, in die neue Stiftung aufgegangenen Sammlungen, musste beim Aufbau der Ausstellung großzügig auf Leihgaben anderer Museen und privater Leihgeber zurückgegriffen werden.

### „Gemeinsames Erbe – gemeinsame Zukunft“

Diese Ausgangslage, also die gemeinsame Geschichte und Kultur Pommerns in zwei Häusern mit je unterschiedlichen Sammlungen abzubilden, stand am Anfang des letzten Projektes, bei dem auf Greifswalder Seite vor allem die Abteilung zum 20. Jahrhundert im Fokus stand. Das von der Europäischen Union geförderte Interreg-Projekt „Gemeinsames Erbe, gemeinsame Zukunft. Die pommerschen Zentralmuseen präsentieren die Geschichte und Kultur Pommerns gemeinsam“ startete mit der Ausgangslage: Beide Häuser – in Greifswald und in Stettin – besitzen die wohl bedeutendsten Sammlungen (bzw. Leihgaben) mit je unterschiedlichen Schwerpunkten zur Geschichte und Kultur der historischen Region Pommern. Am Ende des Projekts sollte eine zeitgemäße Präsentation der gesamten Geschichte der Region stehen, wobei sich die Ausstellungen beider Häuser komplementär aufeinander bezogen ergänzen.

## Ständige Ausstellung in Greifswald gewidmet der Geschichte der Region

Na swojej wystawie stałej Muzeum Pomorskie dziś ponownie prezentuje 12 000 lat historii od końca ostatniego zlodowacenia. Od pierwszych śladów człowieka, poprzez czasy wędrówki ludów, osadnictwo Słowian, średniowiecze, od władzący dynastia Gryfitów stanowiła o losach regionu. Krótko przed wygaśnięciem dynastii w roku 1637, dokładnie w samym środku toczącej się wówczas wojny trzydziestoletniej, Dom Książąt Pomorskich przeżył po reformacji swój okres rozkwitu kulturalnego – zwanego „złotymi latami Pomorza”, jak nazwali wystawę poświęconą tamtym czasom koledzy ze szczecińskiego Muzeum Narodowego. W Muzeum Pomorskim reprezentuje tę epokę monumentalna tapiseria Croya, będąca głównym eksponatem stałej wystawy poświęconej historii regionu. Symbolizuje ona połączenie z kulturą innych domów dynastycznych Europy. Wraz z zakończeniem wojny trzydziestoletniej na mocy Pokoju Westfalskiego Pomorze Przednie przeszło pod panowanie Szwecji, a Pomorze Tylnie (Hinterpommern) pod panowanie Brandenburgii. Po wojnach napoleońskich całe Pomorze stało się ostatecznie częścią Prus.

W przeciwieństwie do Muzeum Narodowego w Szczecinie, Muzeum Pomorskie mogło sięgnąć tylko do części przedmiotów, by zaprezentować wystawę historyczną. Poza wymienionymi eksponatami, które trafiły do nowej instytucji, podczas planowania wystawy muzeum musiało sięgnąć do znacznych zasobów pochodzących z depozytów innych muzeów i osób prywatnych.

### „Wspólne dziedzictwo – wspólna przyszłość“

Założenie wstępne, by wspólną historię i kulturę Pomorza zaprezentować w dwóch placówkach z różnymi zbiorami, było już na początku ostatniego projektu centralnym punktem, w którym po stronie Greifswaldu najważniejszą część stanowił dział poświęcony zbiorom dwudziestowiecznym. Finansowany przez Unię Europejską projekt Interreg „Wspólne dziedzictwo, wspólna przyszłość. Centralne muzea pomorskie wspólnie prezentują dzieje i kulturę Pomorza“ ruszył z założeniem, że obydwie muzea – w Greifswaldzie i w Szczecinie – z pewnością mają dostęp lub posiadają najznamienitsze zbiory związane z różnymi ważnymi punktami na terenie historycznego Pomorza. Jako efekt projektu ma powstać prezentacja całej historii regionu, przy czym wystawy obydwu muzeów będą uzupełniać się wzajemnie.

Der Umstand, dass sich aus einer polnischen und einer deutschen Perspektive unterschiedliche Deutungen und Akzentuierungen ergeben, wurde dabei nicht nur bewusst in Kauf genommen, sondern geradezu als Chance wahrgenommen, über die gemeinsame Geschichte miteinander ins Gespräch zu kommen. Künstliche Harmonisierungsversuche erweisen sich im Verständnis der Projektpartner dafür eher als hinderlich.

In Stettin sind im Rahmen dieses Projektes schon die Ausstellungen „Misterium światła“ („Geheimnis des Lichts“) zur mittelalterlichen sowie „Ukryte znaczenia“ („Verborgene Bedeutungen“) zur frühneuzeitlichen Kunst im Hauptgebäude auf der Hakenterrasse eröffnet worden. Später wird die archäologische Ausstellung „Świt Pomorza“ („Morgendämmerung Pommerns“) folgen. In Greifswald werden diese Epochen hingegen auch aufgrund der Sammlungsbeschaffenheit weniger aus kultur- bzw. kunstgeschichtlicher Sicht, sondern eher ereignis- und mentalitätsgeschichtlich in den Blick genommen.

Eine besondere Herausforderung im letzten Ausstellungsabschnitt stellte für die Greifswalder Seite die Darstellung der Nachkriegsgeschichte des polnischen Westpommerns in einem deutschen Museum dar. Schließlich handelt es sich um polnische Geschichte. Was fanden die neuen Einwohner der Region vor? Wie haben sie sich das Vorgefundene angeeignet? Welche Ereignisse waren für sie bedeutend? Dazu konnten zwei polnische Kollegen gewonnen werden, die am Landesmuseum in Greifswald gearbeitet und diesen Teil der Ausstellung konzipiert haben.

Der Besucher kann hier beispielsweise anhand der Abbildung einer griechisch-katholischen Gemeinde in einer ehemals evangelischen Friedhofskapelle erfahren, dass Ukrainer aus dem heutigen Südosten Polens

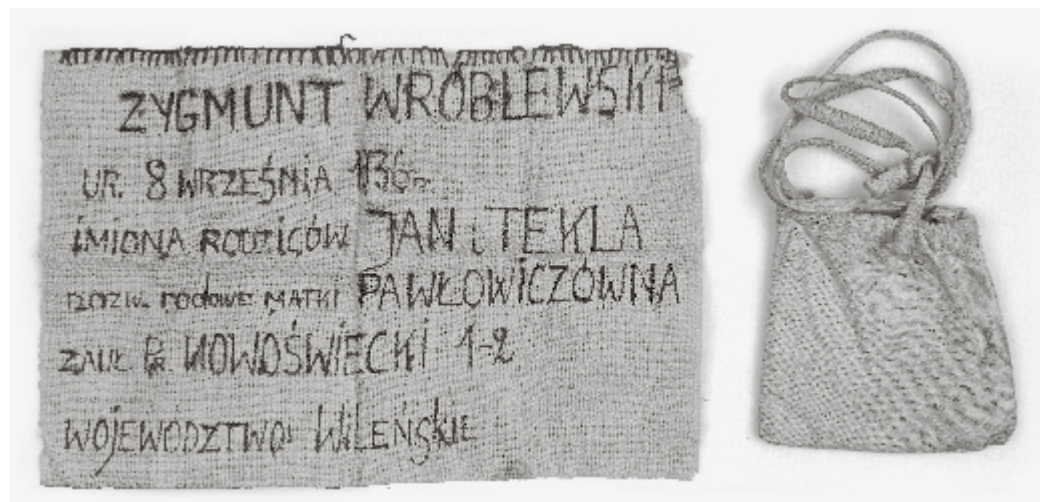
Fakt, że z uwzględnienia perspektywy polskiej i niemieckiej wynikają różne interpretacje i akcenty, zaakceptowano nie tylko świadomie, ale wręcz uznano to za szansę podjęcia dyskusji o wspólnej historii. Natomiast sztuczne próby harmonizacji opinii okazały się w percepcji partnerów raczej przeszkodą.

W Szczecinie w ramach wyżej wymienionego projektu otwarto już wystawy „Misterium światła“ poświęconą sztuce średniowiecza oraz „Ukryte znaczenia“ – na temat sztuki wczesnonowożytnej. Następnie zostanie udostępniona wystawa archeologiczna „Świt Pomorza“. Mieszczą się one w głównym budynku przy Wąłach Chrobrego. W Greifswaldzie natomiast epoki te, ze względu na charakter zbiorów prezentowane są nie tyle z perspektywy kulturowej lub kulturowo-historycznej, a raczej pod kątem wydarzeń i dziejów mentalności człowieka.

Szczególnym wyzwaniem w ostatniej części wystawy była dla strony greifswaldzkiej prezentacja historii powojennej polskiego Pomorza Zachodniego w niemieckim muzeum. Ostatecznie chodzi tu o polską historię. Jak nowi mieszkańcy odebrali stan regionu? Jak przywykli do tego, co zastali? Jakie wydarzenia miały dla nich znaczenie? Udało się w tej sprawie pozyskać dwóch polskich współpracowników, którzy podjęli się pracy w Muzeum w Greifswaldzie i uczestniczyli w stworzeniu koncepcji wystawy.

I tak na przykład, na podstawie kopii ilustracji grekokatolickiej wspólnoty w dawnej ewangelickiej kaplicy cmentarnej, zwiedzający mogą się tu dowiedzieć, że Ukraińcy pochodzący z obecnych południowo-wschodnich regionów Polski stanowią integralną część powojennego społeczeństwa Pomorza Zachodniego. Ekspozyty użyczone przez Książnicę Pomorską w Szczecinie zwracają uwagę na losy polskich mieszkańców, którzy

Namensschild und Tragetasche aus Leinen, Wilnaer Gebiet (Wileńszczyzna), 1939 (?), Leihgabe der Książnica Pomorska, Szczecin/Stettin. Tabliczka imienna i torba lniana, tereny Wileńszczyzny, 1939 (?), użyczenie z Książnicy Pomorskiej, Szczecin.





Blick in die Ausstellung „Pommern im 20. Jahrhundert“, Pommersches Landesmuseum, Greifswald.  
Widok wystawy „Pomorze w XX wieku”, Muzeum Pomorskie, Greifswald.

ebenfalls einen integralen Bestandteil der Nachkriegsgesellschaft Westpommerns darstellen. Mit einer Leihgabe aus der Pommerschen Bibliothek (Książnica Pomorska) in Stettin macht die Ausstellung auf das Schicksal der polnischen Bewohner aufmerksam, die nach 1945 ihre Heimat im heutigen Litauen verlassen mussten: Ein Umhängeband, das der vierjährige Zygmunt Wróblewski von seinen Eltern bekommen hatte, damit er nicht verloren geht, nachdem die Familie aus dem von der Roten Armee besetzten Wilna 1940 nach Sibirien deportiert worden war.

Im Dialogzentrum „Umbrüche“ (Centrum Dialogu „Przełomy“), einer Abteilung des Stettiner Nationalmuseums zur Nachkriegsgeschichte Westpommerns, werden wiederum ganz andere Schwerpunkte gesetzt. Beim Betrachten der Ausstellungen in Greifswald und Stettin, so unsere Hoffnung, ergibt sich für die Besucherinnen und Besucher ein vollständigeres Bild pommerscher Geschichte.

musieli po 1945 r. opuścić swoją ojczyznę na Litwie. Przykładem może być tu zawieszka, którą czteroletni Zygmunt Wróblewski dostał od rodziców, aby się nie zgubił po zajęciu Wilna przez Armię Czerwoną w 1940 r., kiedy rodzinę deportowano na Syberię.

Centrum Dialogu „Przełomy“, część szczecińskiego Muzeum Narodowego poświęcona powojennej historii Pomorza Zachodniego, akcenty rozkłada inaczej. Podczas zwiedzania wystaw w Greifswaldzie i w Szczecinie, taką mamy nadzieję, zwiedzający uzyskają pełniejszy obraz historii Pomorza odzwierciedlony w prezentacji muzealnej.

- 1 § 2 Statutu Pomorskiego Muzeum Krajowego ([https://www.pommersches-landesmuseum.de/fileadmin/user\\_upload/Satzung.pdf](https://www.pommersches-landesmuseum.de/fileadmin/user_upload/Satzung.pdf); dostęp z dn. 6.12.2022).
- 2 Por. na ten temat Szymon Piotr Kubiak, Dariusz Kacprzak (Hg.), 100 lat muzeum w Szczecinie. Publikacja w stulecie otwarcia gmachu głównego Muzeum Narodowego w Szczecinie, Szczecin 2013 / 100 Jahre Museum in Stettin. Publikation zum hundertjährigen Eröffnungsjubiläum des Hauptgebäudes des Nationalmuseums in Stettin, Szczecin 2013.

1 § 2 Satzung der Stiftung Pommersches Landesmuseum ([https://www.pommersches-landesmuseum.de/fileadmin/user\\_upload/Satzung.pdf](https://www.pommersches-landesmuseum.de/fileadmin/user_upload/Satzung.pdf); abgerufen am 6.12.2022).

2 Vgl. dazu Szymon Piotr Kubiak, Dariusz Kacprzak (Hg.), 100 lat muzeum w Szczecinie. Publikacja w stulecie otwarcia gmachu głównego Muzeum Narodowego w Szczecinie, Szczecin 2013 / 100 Jahre Museum in Stettin. Publikation zum hundertjährigen Eröffnungsjubiläum des Hauptgebäudes des Nationalmuseums in Stettin, Szczecin 2013.

## Alte und neue Sammlungen. Breslau Stadtgeschichte im ehemaligen preußischen Residenzschloss Stare i nowe zbiory. Historia Wrocławia w dawnym pruskim pałacu królewskim

Vasco Kretschmann



Im Spätgen-Palais an der ulica Kazimierza Wielkiego (ehm. Karlstraße), dem ehemaligen Residenzschloss preußischer Könige und deutscher Kaiser, zeigt das Städtische Museum (Muzeum Miejskie Wrocławia) seit 2009 eine Dauerausstellung zu 1000 Jahren Breslauer Stadtgeschichte. Wnętrza Pałacu Spätgena przy ulicy Kazimierza Wielkiego (dawn. Karlstraße), dawnego pałacu – rezydencji królów Prus i cesarzy Niemiec. Muzeum Miejskie Wrocławia, od 2009 r. stała wystawa tematyczna „1000 lat historii Wrocławia”. (Fotografia z 2016 r.)

Wrocław/Breslau besitzt wieder ein königliches Schloss mit prachtvollen Gemächern aus einhundert Jahren preußischer Geschichte. Manchen Besucher wird es zunächst verwundern, dass in einer polnischen Stadt so ausführlich auf das preußische Königshaus Bezug genommen wird – war doch Preußen ein Staat, der sich an der Aufteilung Polens im 18. Jahrhundert beteiligte und anschließend versuchte, die polnische

We Wrocławiu ponownie znajduje się Pałac Królewski ze wspianymi komnatami pochodzącymi z czasów stuletniej historii pruskiej. Niejeden zwiedzający dziwi się zapewne, że w polskim mieście napotyka na tak obszerne odniesienia do pruskiej rodziny królewskiej – wszak Prusy były jednym z państw, które uczestniczyły w rozbiorach Polski, a następnie dążyło do wykorzenia języka polskiego z przestrzeni publicznej.

Sprache aus dem öffentlichen Raum zu verbannen. Tatsächlich wäre die Präsentation des Breslauer Königsschlusses als Stadtmuseum vor 30 Jahren noch unvorstellbar gewesen, denn nach dem Zweiten Weltkrieg verschwand die preußische Geschichte Breslaus aus den Museen und Geschichtsbüchern der Volksrepublik Polen. Dennoch präsentieren sich heute den Besucherinnen und Besuchern die Gemächer der preußischen Könige – von Friedrich II. (1740–1786) bis zu Friedrich Wilhelm III. (1797–1840). Die Königsräume sind auf den ersten Blick nahezu identisch mit den alten Fotografien aus dem Breslauer Schlossmuseum. Jenes Museum hatte von 1926 bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges seinen Platz im ehemaligen Breslauer Residenzschloss der preußischen Könige und deutschen Kaiser im Süden der Altstadt zwischen Karlstraße und Schlossplatz gefunden, der heutigen ulica Kazimierza Wielkiego und dem Plac Wolności.<sup>1</sup>

Tatsächlich besteht die so verblüffend historisch anmutende Präsentation noch keine 15 Jahre. Erst im April 2009 eröffnete das Städtische Museum Breslau feierlich seine erste große stadtgeschichtliche Dauerausstellung „1000 Jahre Breslau“ in den umfassend renovierten Ausstellungsräumen im ehemaligen Königspalast. Dieser geht auf ein Barockpalais aus dem Jahre 1717 zurück und stammte damit aus der Zeit, als Schlesien zur Habsburger Monarchie gehörte. Nach der Eroberung Breslaus durch Preußen im Ersten Schlesischen Krieg 1741 erhob Friedrich II. Breslau nach Berlin/Potsdam und Königsberg zur dritten Residenzstadt Preußens. Als Breslauer Sitz wählte er 1750 das besagte Barockpalais des Barons von Spätgen und ließ es 1753 durch den Hofarchitekten Jan Bouman um einen ausgedehnten Südflügel im Stile des Potsdamer Rokoko erweitern. Auch Friedrichs Nachfolger nahmen Erweiterungen vor und bauten bis Mitte des 19. Jahrhunderts die Breslauer Residenz zu einer weitläufigen Schlossanlage mit verschiedenen Anbauten aus. Besonders markant war der klassizistische Südflügel am Schlossplatz des Berliner Architekten Friedrich August Stüler (1848).

### Kriegsverluste

Von der historischen Einrichtung des Schlosses hat keines der königlichen Zimmer den Zweiten Weltkrieg überstanden. Zwar blieb die Schlossanlage in den monatelangen Kämpfen um die eingekesselte „Festung Breslau“ im Frühjahr 1945 wie durch ein Wunder von größeren Zerstörungen verschont, doch eine Woche nach der Kapitulation vernichtete ein vermutlich von Plünderern gelegtes Feuer nahezu die gesamte Anlage. Die Museumssammlung war 1943/44 größtenteils in das schlesische Umland verlagert worden. Viele dieser

Faktycznie, jeszcze trzydzieści lat temu trudno byłoby sobie wyobrazić aranżację wrocławskiego Pałacu Królewskiego jako muzeum miejskiego, ponieważ po drugiej wojnie światowej pruska historia Wrocławia zniknęła z muzeów i PRL-owskich podręczników do historii. Ale dziś goście muzeum mogą zwiedzać komnaty pruskich królów – od Fryderyka II (1740–1786) po Fryderyka Wilhelma III (1797–1840). Królewskie pomieszczenia są na pierwszy rzut oka niemalże identyczne z wnętrzami widocznymi na starych fotografiach dawnego wrocławskiego Muzeum Pałacowego. Od 1926 r. do końca drugiej wojny światowej muzeum to znajdowało się w dawnej wrocławskiej rezydencji królów pruskich i cesarzy niemieckich ulokowanej w południowej części Starego Miasta, wówczas pomiędzy ulicą Karola (Karlstraße) a Placem Pałacowym (Schlossplatz), a obecnie pomiędzy ulicą Kazimierza Wielkiego i Placem Wolności.<sup>1</sup>

W rzeczywistości aranżacja ta, sprawiająca wrażenie wystawy narosłej historycznie, nie ma jeszcze nawet piętnastu lat. Dopiero w kwietniu 2009 r. Muzeum Miejskie Wrocławia w gruntownie odnowionych pomieszczeniach ekspozycyjnych dawnego Pałacu Królewskiego uroczyście otworzyło swoją pierwszą wystawę stałą poświęconą historii miasta pod nazwą „1000 lat Wrocławia”. Historia tego pałacu rozpoczyna się od wzniesienia barokowej rezydencji w roku 1717, gdy Śląsk przynależał jeszcze do monarchii habsburskiej. Po podboju Wrocławia przez Prusy podczas I wojny śląskiej w 1741 r. Fryderyk II wyniósł Wrocław po Berlinie/Poczdanie i Królewcu do rangi trzeciego miasta rezydencjonalnego Prus. Jako siedzibę wrocławską wybrał w 1750 r. wspomniany barokowy pałac barona Spätgena, a w 1753 r. zlecił nadwornemu architektowi Janowi Boumanowi rozbudowę założenia poprzez dodanie wydłużonego południowego skrzydła utrzymanego w stylu poczdamskiego rokoka. Również następcy Fryderyka prowadzili kolejne rozbudowy. Do połowy XIX wieku powstała rezydencja wrocławska jako rozległy obiekt pałacowy z różnymi przybudówkami. Szczególnie wyróżniało się klasycystyczne skrzydło południowe przy Placu Pałacowym wykonane według projektu berlińskiego architekta Friedricha Augusta Stülera (1848).

### Straty wojenne

Z historycznej tkanki pałacu drugiej wojny światowej nie przetrwała żadna z królewskich izb. Wprawdzie założenie pozostało cudem nienaruszone podczas ciągnących się miesiącami walk o zamkniętą w kotle „twierdzę Wrocław” wiosną 1945 r., jednak tydzień po kapitulacji pożar, przypuszczalnie wywołany przez szabrowników, strawił niemalże cały obiekt. Zbiory

Gegenstände kehrten nach 1945 nicht nach Breslau zurück, sondern sie wurden – sofern sie nicht Zerstörungen und Plünderungen zum Opfer fielen – nach Warschau und in andere zentralpolnische Städte verbracht.<sup>2</sup> Auch in die Sowjetunion und in die DDR gelangten zahlreiche Breslauer Museumsgüter.<sup>3</sup> Die innerpolnische Verlagerung von Breslauer Kunstgegenständen umfasste 1945/46 28 Eisenbahnwaggons und 114 LKW-Ladungen.<sup>4</sup>

Die Schlossruine blieb für mehr als zwanzig Jahre ein Teil des Stadtbildes, bevor zwei Drittel des Komplexes Ende der 1960er Jahre der Abrissbirne zum Opfer fielen. Bestehen blieb lediglich das Barockpalais mit den beiden Anbauten zur Karlstraße. Der Abriss der ausgebrannten friderizianischen Gebäudeteile dürfte nicht zuletzt eine Konsequenz des negativen Preußenbildes in der Volksrepublik Polen gewesen sein. Letztendlich wurde diese radikale Abrisspolitik historischer Bauten in den 1960er Jahren aber vor allem durch praktische Erwägungen geleitet, da ein Wiederaufbau kostenintensiv gewesen wäre. So blieben auch die demonstrativ preußischen Anbauten des Palais erhalten, während die ausgedehnten Flügel von Bouman und Stüler dem Abriss zum Opfer fielen – bis auf einen kleinen, vom Feuer verschonten Seitentrakt am Schlossplatz, in welchem sich nach 1945 lange Zeit die Verwaltung des Archäologischen Museums befunden hatte. Hier zog 2016 das neue Theater-Museum ein.

### **Fremdes Kulturerbe**

Nach dem politischen Umbruch von 1989 suchte Breslau nach einem neuen Umgang mit seiner langen „fremden“ Geschichte. Für die Bevölkerung der Odermetropole hatte es sich als sehr unbefriedigend erwiesen, die gesamte historische Tradition der Stadt lediglich auf die Zeit der polnisch-piastischen Herzöge im Frühmittelalter, der winzigen polnischsprachigen Minderheit in der Neuzeit und der kurzen Geschichte seit 1945 zu begründen.

Mit dem Untergang der Volksrepublik Polen 1989 brachen diese rein national definierten Geschichtsbilder in den ehemals deutschen Regionen auf: Auf der Suche nach einer regionalen Tradition richtete die junge Zivilgesellschaft mit großem Interesse den Blick auf das vielfältige Kulturerbe der Region aus polnischer, böhmischer, österreichischer und preußisch-deutscher Zeit. Die vielen Geschichtsausstellungen der 1990er Jahre zu polnischen und deutschen Persönlichkeiten, zur jüdischen Gemeinde und dem historischen Stadtbild der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert lassen sich als eine Übergangszeit begreifen, als eine Zeit

muzeum już na przełomie 1943/44 zostały w przeważającej części wywiezione w okolice Wrocławia. Wiele z tych przedmiotów nie wróciło po 1945 r. do Wrocławia, lecz – o ile nie stały się obiektami zniszczeń lub plądrowań – zostały wywiezione do Warszawy i innych ważnych miast Polski.<sup>2</sup> Liczne zasoby wrocławskiego muzeum trafiły także do Związku Radzieckiego i NRD.<sup>3</sup> Translokowane w granicach Polski wrocławskie dzieła sztuki w latach 1945/46 zapełniły 28 wagonów i 114 ciężarówek.<sup>4</sup>

Ruiny pałacu na dwadzieścia lat stały się częścią wizerunku miasta. Pod koniec lat sześćdziesiątych dwie trzecie kompleksu padło ofiarą kuli wyburzeniowej. Zachował się tylko barokowy pałac z dwiema przybudówkami od strony dawnej ulicy Karola. Wyburzenie spalonych części budowli fryderycjańskich ostatecznie nie musiało być wyłącznie konsekwencją negatywnego obrazu Prus w PRL. Ostatecznie radykalna polityka wyburzeń budowli historycznych w latach sześćdziesiątych wynikała z pomysłów praktycznych, ponieważ odbudowa pociągnęłaby za sobą kolosalne koszty. I tak zachowały się ewidentnie pruskie przybudówki pałacu, podczas gdy wydłużone skrzydła projektu Boumana i Stülera zostały wyburzone. Wyjątek stanowił jeden mały trakt boczny przy dawnym Placu Pałacowym, w którym po 1945 roku przez długi czas znajdowała się administracja Muzeum Archeologicznego. W 2016 wprowadziło się tu nowe Muzeum Teatru.

### **Obce dziedzictwo kulturowe**

Po przełomie politycznym w 1989 r. Wrocław poszukiwał nowej drogi i wizji swojej długiej „obcej” historii. Dla mieszkańców nadodrzańskiej metropolii okazało się niewystarczające odniesienie całej tradycji historycznej miasta jedynie do czasów polskich książąt piastowskich we wczesnym średniowieczu, do nieznacznej polskiej mniejszości językowej w czasach nowożytnych i krótkiej historii po 1945 r. Wraz z końcem Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej w 1989 r. rozpadły się typowe narodowo zdefiniowane obrazy przeszłości w dawniej niemieckich regionach – w poszukiwaniu tradycji regionalnej młode społeczeństwo obywatelskie z wielką ciekawością skierowało uwagę na bogate dziedzictwo regionu z czasów polskich, czeskich, austriackich i prusko-niemieckich. Liczne wystawy historyczne w latach 90. poświęcone polskim i niemieckim osobistościom, gminie żydowskiej oraz historycznej sylwetce miasta z przełomu XIX i XX wieku można rozumieć jako okres przejściowy, jako czas historyczno-kulturowej transformacji. Pod koniec tego procesu powstała idea trwałej syntezy lokalnej historii – wielka wystawa historyczna z okazji milenium miasta, które Wrocław obchodził w roku 2000.

geschichtskultureller Transformation. Am Ende dieses Prozesses stand die Idee für eine dauerhafte Synthese der Lokalgeschichte: eine große Geschichtsausstellung zum Millennium der Stadt, welches Breslau im Jahr 2000 feierte.

Da sich der langjährige Hauptsitz des Historischen Museums im alten gotischen Rathaus für eine große Geschichtsausstellung als zu klein erwies, fiel die Wahl auf die Reste der Schlossanlage. Seit 1999 wurde der historische Gebäudekomplex einer aufwändigen Sanierung unterzogen, die nach verschiedenen Verzögerungen 2008 abgeschlossen werden konnte. Bereits in der ersten Bauphase wurde der Plan gefasst, nicht nur temporäre Ausstellungsräume zu installieren, sondern auch dauerhaft auf die Geschichte des historischen Gebäudes zu verweisen: In den Rundgang durch die Stadtgeschichte fügten die Kuratoren fünf königliche Gemächer am historischen Ort ein und legten vor dem Palais einen detailreichen Barockgarten an. Aus der bisher als „Spätgen-Palais“ bezeichneten Museumsfiliale wurde wieder das „Königsschloss“.

### Rückforderung historischer Sammlungen

Aus dem Anspruch, Verwalter des gesamten Erbes der Stadt zu sein, leitete sich unmittelbar nach dem Ende der kommunistischen Herrschaft sogar eine an die Hauptstadt gerichtete konkrete Rückgabeforderung ab. Warschau war der Ort, an den 1945/46 zahlreiche Kunstschätze und Museumsstücke aus den ehemaligen preußischen Provinzen als vermeintliche Kompensation für die weitreichenden Zerstörungen der polnischen Museen durch die deutsche Besatzung gebracht worden waren. Zu Zeiten der Volksrepublik Polen waren bereits mehrfach einzelne Museumsgüter aus Warschau und anderen zentralpolnischen Städten an Breslau zurückgegeben worden. Nach 1989 wurde diese Frage jedoch erstmals in ihrer gesamten Dimension öffentlich diskutiert, und Breslau appellierte als erste der west- und nordpolnischen Städte an die Warschauer Museen, diese Museumsgüter wieder an ihre alten Sammlungs- und Ausstellungsorte zurückzugeben, wie das folgende Beispiel der dekorativen Schutzschilder der Breslauer Stadtsoldaten aus dem 15. Jahrhundert zeigt.

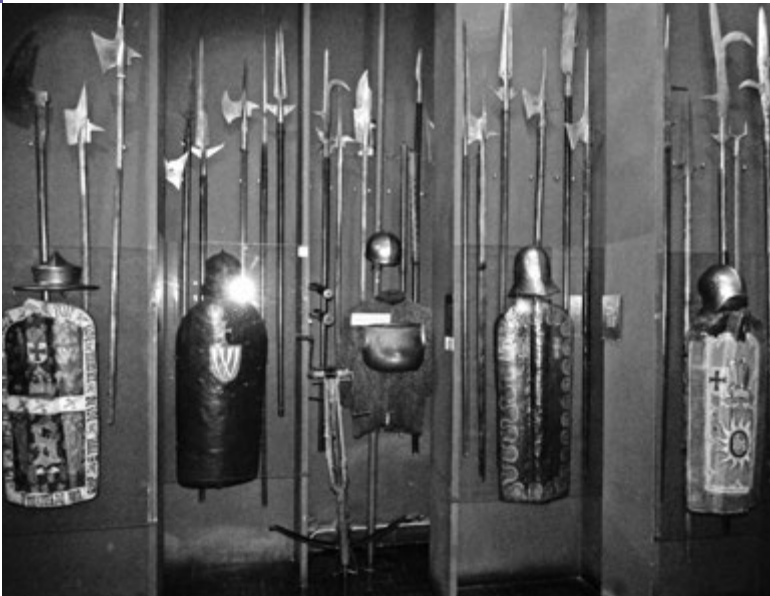
In der Dauerausstellung des Warschauer Museums der Polnischen Armee werden die Schilder aus Breslau seit Jahrzehnten neben den Waffen und Schildern der „Kreuzritter“ präsentiert. Das Armeemuseum verwischt damit deren historischen Kontext, denn sie gehörten der Breslauer Stadtwache zur Zeit der reformatorischen Hussitenkriege (1419–1439), als Schlesien der Krone

Wieloletnia siedziba główna Muzeum Historycznego w starym gotyckim ratuszu okazała się zbyt mała do pomieszczenia wystawy historycznej, zatem wybór padł na pozostałości pałacu. Od 1999 r. historyczny kompleks poddano kosztownej renowacji, którą po szeregu opóźnień udało się ukończyć w roku 2008. Już podczas pierwszej fazy prac budowlanych opracowano plan przewidujący nie tylko uruchomienie pomieszczeń dla wystaw czasowych, ale także uwzględniający trwałe spojrzenie na historię budowli – do wystawy prezentującej historię miasta kuratorzy dodali pięć zrekonstruowanych na swoim historycznym miejscu królewskich komnat oraz założyli przed pałacem bogaty w detale ogród barokowy. Dotychczasowa filia muzeum określana jako „Pałac Spätgena” stała się ponownie „Pałacem Królewskim”.

### Żądanie zwrotu zbiorów historycznych

Na bazie dążenia do uzyskania pełni zarządu nad całością dziedzictwa miasta, Wrocław, bezpośrednio po upadku komunistycznych rządów, wystosował nawet konkretne, skierowane do stolicy żądanie zwrotu zbiorów – Warszawa była miejscem, do którego w latach 1945/46 przeniesiono liczne dzieła sztuki i ekspozyty muzealne z byłych prowincji pruskich jako domniemaną rekompensatę za znaczne zniszczenia polskich muzeów przez okupację niemiecką. W czasach PRL wielokrotnie już z Warszawy i z innych miast wracały do Wrocławia pojedyncze ekspozyty. Po 1989 r. kwestia ta po raz pierwszy poddana została publicznej dyskusji w całym jej wymiarze, a Wrocław jako pierwszy spośród zachodnich i północnych miast Polski zaapelował do muzeów warszawskich o zwrot dóbr muzealnych do ich byłych miejsc wystawowych i do dawnych kolekcji, jak to np. pokazuje przykład ozdobnych tarcz (pawęży) wojsk wrocławskich z XV wieku.

Na wystawie stałej warszawskiego Muzeum Wojska Polskiego pawęże z Wrocławia od dziesięcioleci prezentowane są obok broni i tarcz krzyżackich. Muzeum Wojska Polskiego rozmywa tym samym kontekst historyczny, ponieważ ekspozyty te należały do wrocławskiej Straży Miejskiej w czasach reformacyjnych wojen husyckich (1419–1439) na Śląsku podległym wówczas Koronie Czech. Z równoczesnymi wojnami Królestwa Polski i Husytów przeciw zakonowi krzyżackiemu walki na Śląsku nie miały nic wspólnego. Około roku 1900 znalazło się początkowo pięć, później osiem tarcz we „Wrocławskim Muzeum Śląskiej Przeszłości” [„Breslauer Museum schlesischer Altertümer”] oraz w ratuszu. W tym czasie interpretowano ich historyczne zastosowanie jako pochodzące z czasów, kiedy „służyło do walk wrocławian przeciwko



Die Breslauer Schilde im Ausstellungsraum „Polnisches Militär des Mittelalters, der Renaissance und Altpolens“ („Wojskowość polska średniowiecza, okresu odrodzenia i staropolska“) der Dauerausstellung des Polnischen Armeemuseums. (Fotografie von 2016)  
Wrocławskie pawęże w sali wystawienniczej „Wojskowość polska okresu średniowiecza, odrodzenia i staropolska“ w ramach wystawy stałej Muzeum Wojska Polskiego. (Fotografia z 2016 r.)

Böhmens unterstand. Mit den zeitgleichen Kämpfen des Königreichs Polen und der Hussiten gegen den Deutschen Ritterorden hatten die Kämpfe in Schlesien kaum etwas gemein.

Um 1900 befanden sich fünf, später insgesamt acht dieser Schilde im „Breslauer Museum schlesischer Altertümer“ sowie im Rathaus. In dieser Zeit wurde ihre historische Verwendung noch dahingehend gedeutet, dass sie den „Kämpfen der Breslauer gegen die böhmischen Ketzer“ entstammten. 1936 bezeichnete sie der Katalog hingegen mit deutlich antislawischer Konnotation als Zeugnisse der „Abwehrkämpfe Breslaus gegen die hussitisch-tschechischen Bestrebungen“. Bis sie ihren Weg in die Museumssamm-



Die Schilde der Breslauer Stadtwache aus dem 15. Jahrhundert befanden sich seit dem 19. Jahrhundert in den Sammlungen der Breslauer Museen. Um 1950 wurden sie ins Polnische Armeemuseum Warschau verbracht; das mittlere Schild wurde 2002 leihweise nach Breslau zurückgegeben und befindet sich in der Dauerausstellung „1000 Jahre Breslau“ im Raum 4. (Fotografie vor 1935)  
Tarcze (pawęże) Straży Miejskiej Wrocławia z XV wieku znajdowały się od XIX wieku w zbiorach muzeów wrocławskich. Około 1950 r. przeniesione do Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie; środkowa tarcza została przekazana do Wrocławia jako użyczenie i znajduje się na wystawie stałej „1000 lat Wrocławia“ w sali 4. (Fotografie sprzed 1935 r.)

czeskim heretykom“. W 1936 r. w katalogu określono je natomiast z wyraźną antysłowiańską konotacją jako świadectwo „walk obronnych Wrocławia przeciwko dążeniom husycko-czeskim“. Zanim weszły w skład zbiorów muzealnych, pawęże przetrwały setki lat w zbrojowniach Wrocławia, częściowo także na strychu ratusza. Zawieruchę II wojny światowej przetrwało tylko pięć tarcz – w 1946 lub na przełomie 1951/52 r. przetransportowano je wraz z licznymi eksponatami do Warszawy w celu „uzupełnienia luk“ w zbiorach warszawskich.<sup>5</sup> Przez ponad 45 lat wrocławskie pawęże były bezsporną własnością warszawskiego Muzeum Wojska Polskiego, aż w roku 1991 nowy dyrektor Muzeum Historycznego we Wrocławiu, Maciej Łągiewski, poprosił warszawskie Muzeum Wojska Polskiego o przekazanie tarcz o symbolicznym znaczeniu w depozyt do wystawienia w ratuszu. Warszawskie muzeum nie zgodziło się na to, a swoim dziwnym uzasadnieniem spowodowało irytację we Wrocławiu: z jednej strony tarcze wrocławskie miałyby stanowić szczególnie istotny element ekspozycji ukazującej rozwój wojskowości polskiej w XV wieku, a z drugiej – nie wypożyczano na dłuższy czas żadnych zbiorów, które dotarły do muzeum wraz z kłęską Trzeciej Rzeszy (1945), a ponadto „przypominałoby smutny okres oderwania ziemi śląskiej od Polski“.



lungen fanden, hatten die Schilde in den Breslauer Zeughäusern Jahrhunderte überdauert, zum Teil auch auf dem Dachboden des Rathauses. Die Wirren des Zweiten Weltkrieges überstanden lediglich fünf Schilde – 1946 oder 1951/52 wurden diese mit einer Vielzahl anderer schlesischer Museumsgüter nach Warschau verbracht, als „Lückenfüller“ für die Warschauer Museumssammlungen.<sup>5</sup> Über 45 Jahre zählten die Breslauer Schutzschilde zum unumstrittenen Eigentum des Warschauer Armeemuseums, bis 1991 der neue Direktor des Historischen Museums in Breslau, Maciej Łagiewski, das Warschauer Armeemuseum um eine dauerhafte Leihgabe der symbolhaften Schilde für eine Aufstellung im Rathaus bat. Das Warschauer Museum lehnte ab und rief insbesondere mit seiner konfusen Begründung in Breslau Irritationen hervor: Zum einen seien die Breslauer Schilde bedeutende Relikte der Geschichte des polnischen Militärwesens, zum anderen würden keine Bestände langfristig verliehen, die mit der Niederlage des Deutschen Reiches (1945) ins Museum gekommen seien und darüber hinaus an „das traurige Kapitel der Abtrennung Schlesiens von Polen [14.–15. Jahrhundert] erinnern“ würden.

W latach 90. wrocławscy dziennikarze oraz dyrektor muzeum wielokrotnie oponowali przeciw podyktowanej przez Warszawę, a historycznie wątpliwej interpretacji dziedzictwa kulturowego Wrocławia. Także inna ikona bogatej tradycji wrocławskiego muzealnictwa – relikwia popiersia świętej Doroty z kaplicy ratuszowej, która od 1946 r. znajdowała się w posiadaniu Muzeum Narodowego w Warszawie, urosła do rangi symbolu kontrowersyjnego przejęcia wrocławskiego dziedzictwa kulturowego w okresie powojennym. Sukces o wymiernym znaczeniu publicznym odniosła w 2000 r. wrocławska dziennikarka zajmująca się zagadnieniami kultury – Beata Maciejewska, która swoje rozważania na temat dziwnych dziejów w powojennej historii Polski powiązała z kategorycznym żądaniem wobec muzeów warszawskich: „Oddajcie, co naszeli!”. Dla swojej kampanii otrzymała wsparcie m.in. od władz Wrocławia i sejmiku województwa dolnośląskiego. Ze strony Warszawy dało się odczuć krytyczne głosy oraz niezrozumienie, dlaczego Wrocław pragnąc zwrotu obiektów odwołuje się do dawnych niemieckich zbiorów muzealnych. Negocjacje z Muzeum Narodowym w Warszawie na temat zwrotu dzieł przyniosły szybsze pozytywne efekty niż negocjacje z Muzeum Wojska Polskiego –

Der vierte Ausstellungsraum der Dauerausstellung „1000 Jahre Breslau“ versammelt neben historischen Stadtansichten und Stadtplänen auch Originale und Kopien der Breslauer Schilde aus den Hussitenkriegen. (Fotografie von 2019)

Sala czwarta wystawy stałej „1000 lat Wrocławia“ zawiera obok historycznych widoków i planów miasta także oryginały i kopie pawęży wrocławskich z czasów wojen husyckich. (Fotografia z 2019 r.)





Im „Gelben Wohnzimmer“ des Breslauer Schlossmuseums (1926–1945) präsentierte ein Sekretär mit der Büste der „Königin“ Luise von Preußen Modelle des Eisernen Kreuzes zur Erinnerung an die Stiftung des Abzeichens zu Beginn der Befreiungskriege. (Fotografie vor 1945).  
 We wnętrzu „żółtego salonu“ Wrocławskiego Muzeum Pałacowego (1926–1945) sekretarz z popiersiem „królowej” Luizy Pruskiej (Luise von Preußen) prezentował modele krzyża żelaznego na pamiątkę ustanowienia odznaczenia na początku wojen wyzwoleńczych. (Fotografia sprzed 1945 r.)

Im Verlauf der 1990er Jahre opponierten mehrfach verschiedene Breslauer Journalisten und der Museumsdirektor gegen die aus Warschau diktierte, historisch fragwürdige Interpretation des Breslauer Kulturerbes. Auch eine weitere traditionsreiche Breslauer Museumsikone, die Reliquienbüste der heiligen Dorothea aus der Rathauskapelle, welche sich seit 1946 im Besitz des Warschauer Nationalmuseums befand, stieg zu einem Symbol für die umstrittene Inbesitznahme des Breslauer Kulturerbes in der Nachkriegszeit auf. Einen öffentlichkeitswirksamen Erfolg verbuchte im Jahr 2000 die Breslauer Kulturjournalistin Beata Maciejewska, als sie ihre Ausführungen zu den Merkwürdigkeiten der polnischen Nachkriegsgeschichte mit einer zugespitzten Forderung an die Warschauer Museen verband: „Oddają, co nasze!“ (Gebt zurück, was uns gehört!). Unterstützung erhielt sie für ihre Kampagne unter anderem von der Breslauer Stadtregierung und dem Parlament der Woiwodschaft Dolny Śląsk/Niederschlesien. Aus Warschau waren dagegen kritische Töne und Unverständnis zu vernehmen, warum sich Breslau auf ehemals deutsche Museumssammlungen berufe. Die Rückgabeverhandlungen mit dem Warschauer Nationalmuseum brachten schnellere Erfolge als mit

Muzeum Narodowe w Warszawie jeszcze w tym samym roku odstąpiło prawa własności relikwii popiersia na rzecz swojego wrocławskiego odpowiednika. Z Muzeum Wojska Polskiego udało się jednakowoż w 2002 roku odzyskać jedną z czterech tarcz. W kwestii pozostałych egzemplarzy muzea uzgodniły, że zostaną wykonane ich kopie.

Wrocławska kampania doprowadziła do polaryzacji opinii i odbiła się szerokim, medialnym echem. Była wyraźnym przykładem dążeń władz miejskich oraz różnych elit kulturalnych do uznania całości dziedzictwa kulturowego Wrocławia jako części lokalnej tradycji. Wraz z otwarciem w 2009 r. stałej wystawy, na której pawęże zajęły poczesne miejsce, powrót różnych dóbr kulturowych Wrocławia z muzeów warszawskich stanowi pewien punkt kulminacyjny publicznego przyzwajania dziedzictwa historycznego.

dem Armeemuseum: Das Warschauer Nationalmuseum trat noch im selben Jahr die Besitzrechte an der Reliquienbüste an sein Breslauer Pendant ab. Aus dem Armeemuseum konnte im Juli 2002 immerhin eines von vier Schilden nach Breslau zurückkehren. Für die restlichen Exemplare einigten sich die Museen auf das Anfertigen von Kopien.

Die Breslauer Kampagne polarisierte und erlebte ein breites mediales Echo. Sie zeigt exemplarisch das Bestreben der Stadtregierung und verschiedener kultureller Eliten, das gesamte Kulturerbe Breslaus als Teil einer lokalen Tradition zu begreifen. Zusammen mit der 2009 eröffneten Dauerausstellung, in der die Schilde einen würdigen Platz erhalten haben, markiert die Rückkehr verschiedener Breslauer Kulturgüter aus Warschauer Museen einen vorläufigen Höhepunkt in der öffentlichen Aneignung des historischen Erbes.

### Rekonstruktionen im neuen Stadtmuseum

Die Präsentation im 2009 eröffneten Königsschloss geht neue Wege, sowohl in der Dimension, als auch in der Präsentation der Exponate und ihrer thematischen



Das „Gelbe Wohnzimmer“ und vier weitere Gemächer preußischer Könige wurden 2004–2008 historischen Vorlagen entsprechend nachempfunden. (Fotografie von 2020)

„Żółty salon” i cztery pozostałe komnaty królów pruskich odtworzono według historycznych wzorów w latach 2004–2008. (Fotografia z 2020 r.)



### Rekonstrukcje w nowym Muzeum Miejskim

Aranżacja wystawiennicza w otwartym w 2009 Pałacu Królewskim oznacza nową drogę, zarówno w ilości obiektów, jak również i pod względem prezentacji i struktury tematycznej. Wystawa historyczna miasta zawiera w 25 pomieszczeniach ogromną ilość ponad 3000 przedmiotów uporządkowanych chronologicznie, z których tylko nieliczne pochodzą ze zbiorów przedwojennych – te znajdują się głównie we wrocławskim Muzeum Narodowym. Muzeum Miejskie przedstawia tysiącletnią historię równoległą do pięciu głównych wątków tematycznych: miasto w średniowieczu, w czasach nowożytnych, komnaty królewskie, Wrocław w XIX i w XX wieku. Zakresy tematyczne sięgają swoją zawartością od czasów polskich książąt piastowskich w średniowieczu poprzez czasy zamożnej Rady Miasta we wczesnym okresie nowożytnym aż po życie kulturalne Wrocławia w epoce Republiki Weimarskiej. Przedstawiono tematy wysiedlenia ludności niemieckiej i osiedlenie się nowych polskich przybyszów, represje władz i opór obywateli w okresie PRL.

Gliederung. In chronologischer Ordnung versammelt die stadtgeschichtliche Ausstellung in 25 Räumen eine überwältigende Anzahl von über 3.000 Objekten, von denen nur wenige aus den Vorkriegssammlungen entstammen – diese befinden sich zumeist im Breslauer Nationalmuseum. Das Stadtmuseum entfaltet die tausendjährige Vergangenheit entlang fünf thematischer Schwerpunkte: Die Stadt im Mittelalter, in der Neuzeit, die Königlichen Wohnräume, Breslau im 19. Jahrhundert und im 20. Jahrhundert. Die Themenräume reichen von den polnisch-piastischen Herzögen im Mittelalter über den wohlhabenden Stadtrat in der Frühen Neuzeit bis zum Breslauer Kulturleben in der Weimarer Republik. Thematisiert werden die Vertreibung der deutschen und die Ansiedlung der polnischen Bevölkerung, die Repression und der Widerstand in der Volksrepublik Polen.

Zeitlich passend fügen sich in den Rundgang die fünf Gemächer der auf Friedrich II. folgenden drei Hohenzollernkönige ein. Die dekorativen Stofftapeten, das historische Mobiliar und die alten Gemälde lassen diese prächtigen Räume als „authentische Orte“ greifbar werden. Am königlichen Sekretär im „Gelben Wohnzimmer“ unterzeichnete im März 1813 Friedrich Wilhelm III. den „Aufruf an mein Volk“ und stiftete das „Eiserne Kreuz“ zum Beginn der Befreiungskriege gegen die napoleonische Besatzung. Der Ursprung dieser Kriege in Breslau war bis 1945 das zentrale Ereignis der Stadtgeschichte, welches die Stadt mit Stolz erfüllte und als lokaler Beitrag zur deutschen Nationalgeschichte hervorgehoben wurde. Im nunmehr polnischen Breslau hatte dieser Geschichtsmoment freilich keinen „Erinnerungswert“ – zumal die Befreiungskriege die Hoffnungen auf ein souveränes Polen unter napoleonischer Vorherrschaft zunichtemachten. Dennoch ist in der neuen Ausstellung, mehr als 70 Jahre nach dem radikalen Bruch in Breslaus Tradition, dieses Ereignis wieder in den öffentlichen Raum zurückgekehrt. Denn das Besondere an dieser so kleinteiligen Geschichtsausstellung ist ihre aufgeschlossene Verknüpfung von polnischen, deutschen und auch jüdischen Geschichtskulturen der schlesischen Hauptstadt.

Erst im Rückblick auf die bewegte Breslauer Museums-geschichte im 20. Jahrhundert, in deutscher wie in polnischer Zeit, wird die Besonderheit der Präsentation von tausend Jahren Breslauer Geschichte im Königsschloss deutlich: Die Dauerausstellung ist nicht nur die erste umfassende stadtgeschichtliche Dauerausstellung Breslaus, sondern markiert mit der Präsentation von Verflechtungsgeschichte, einen Versuch die deutsche und die polnische Geschichtskultur dieses lange Zeit so konflikträchtigen Ortes materiell zusammenzuführen – mit zurückgewonnenen und rekonstruierten Exponaten.

Do trasy zwiedzania włączono także pięć komnat reprezentujących czasy trzech królów z dynastii Hohenzollernów panujących po Fryderyku II. Ozdobne tapety wykonane z tkanin, historyczne umeblowanie oraz stare malarstwo czynią te pełne przepychu pomieszczenia „miejscami autentycznymi” na wyciągnięcie ręki. Przy królewskim sekretarzyku w „żółtym salonie” w marcu 1813 Friedrich Wilhelm III. podpisał „Odezwę do mojego Narodu” i ustanowił „żelazny krzyż” [das „Eiserne Kreuz”), co dało początek wojnom wyzwoleniczym przeciw okupacji napoleońskiej. Zarzewie antynapoleońskich wojen wyzwoleniczych we Wrocławiu było do 1945 głównym wydarzeniem, które napawało miasto dumą i które wynoszono do rangi lokalnego wkładu niemiecką historię narodową. Tymczasem w polskim Wrocławiu ten moment w historii w oczywisty sposób nie przedstawiał żadnej „wartości w pamięci”, szczególnie że te „wojny wyzwolenicze” zniweczyły nadzieje na niepodległą Polskę pod zwierzchnictwem Napoleona. Jednakże w nowej wystawie ponad 70 lat po radykalnym pęknięciu w tradycji Wrocławia, wydarzenie to ponownie pojawiło się w przestrzeni publicznej. Istotne bowiem jest otwarte powiązanie wystawy historycznej złożonej z drobnych detali z historycznymi kulturami Polaków, Niemców, a także Żydów zamieszkujących stolicę Śląska.

Dopiero retrospektywne spojrzenie na pogmatwaną historię muzealnictwa wrocławskiego w XX wieku, w czasach zarówno niemieckich jak i polskich, ukazuje wyjątkowość prezentacji tysiącletniej historii Wrocławia w Pałacu Królewskim – wystawa stała jest nie tylko pierwszą kompleksową ekspozycją stałą poświęconą historii Wrocławia, ale jako prezentacja historii różnych powiązań oznacza próbę materialnego połączenia niemieckiej i polskiej kultury historycznej tego bardzo długo tak obciążonego konfliktami miejsca – dzięki odzyskanym i zrekonstruowanym eksponatom.

- 1 Weiterführende Anmerkungen zu verschiedenen Inhalten des folgenden Beitrages finden sich in der Monografie: Vasco Kretschmann, Breslau museal. Deutsche und polnische Geschichtsausstellungen 1900–2010, Köln/Weimar/Wien 2017; poln. Ausgabe: Muzealny Wrocław. Polskie i niemieckie wystawy historyczne w latach 1900–2010, Wrocław 2021.
  - 2 Zu den Beständen der Transporte nach Warschau im Februar und März 1946 vgl. Maria Rutowska, Kilka dokumentów z lat czterdziestych, in: Zbigniew Mazur (Hg.), Wokół niemieckiego dziedzictwa kulturowego na Ziemiach Zachodnich i Północnych, Poznań 1997, S. 257–300; Józef Gębczak, Losy ruchomego mienia kulturalnego i artystycznego na Dolnym Śląsku w czasie drugiej wojny światowej, Wrocław 2000, S. 3–13.
  - 3 Das Warschauer Ministerium für Kultur und Kunst bereitete 1953 eine Überführung von deutschen Sammlungen aus Polen vor. Neben den Sammlungen der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin und des Märkischen Museums (Berlin) umfassten die Bestände auch Gemälde aus Breslau. Ein Teil der Gemälde wurde 1953/54 in der Berliner Sonderausstellung „Deutsche Malerei. Freundschaftsgeschenk des polnischen Volkes an das deutsche Volk“ gezeigt. Vgl. Cay Brockdorff, Deutsche Malerei. Freundschaftsgeschenk des polnischen Volkes an das deutsche Volk, Berlin (Ost) 1954. Die Sowjetunion übergab 1956 den Potsdamer Schlössern einen Teil der Gemälde aus dem Breslauer Schlossmuseum. Vgl. Piotr Łukaszewicz, Muzeum Zamkowe/Schloßmuseum, in: Ders. (Hg.): Muzea sztuki w dawnym Wrocławiu/Kunstmuseen im alten Breslau, Wrocław 1998, S. 147–157, 156 f.
  - 4 Siehe Anm. 2.
  - 5 Da sich die Schilde nicht auf den Inventarlisten der Kunsttransporte aus Niederschlesien ins Warschauer Nationalmuseum 1945/46 befinden, ist zu vermuten, dass diese zusammen mit anderen schlesischen Militaria-Sammlungen ins kurzzeitig bestehende Museum der Polnischen Armee in Breslau (1947–1952) gelangten und erst nach dessen Auflösung 1951/52 nach Warschau überführt wurden. Vgl. Beata Maciejewska, Oddajcie, co nasze. Jak Warszawa zagabiła nam pawęże, in: Gazeta Wyborcza Wrocław (21.04.2000); Łukasz Krzywka, Oddajcie, co nasze. Raport, in: Gazeta Wyborcza Wrocław (30.05.2000).
- 1 Szersze uwagi na temat różnych treści niniejszego artykułu znajdują się w monografii Vasco Kretschmann, Breslau museal. Deutsche und polnische Geschichtsausstellungen 1900–2010, Köln/Weimar/Wien 2017; wyd. polskie: Muzealny Wrocław. Polskie i niemieckie wystawy historyczne w latach 1900–2010, Wrocław 2021.
  - 2 Na temat składów transportów do Warszawy w lutym i marcu 1946 por. Maria Rutowska, Kilka dokumentów z lat czterdziestych, w: Zbigniew Mazur (red.), Wokół niemieckiego dziedzictwa kulturowego na Ziemiach Zachodnich i Północnych, Poznań 1997, str. 257–300; Józef Gębczak, Losy ruchomego mienia kulturalnego i artystycznego na Dolnym Śląsku w czasie drugiej wojny światowej, Wrocław 2000, s. 3–13.
  - 3 Ministerstwo Kultury i Sztuki w Warszawie przygotowało w 1953 r. przeniesienie zbiorów niemieckich z Polski. Obok zbiorów Pruskiej Biblioteki Państwowej w Berlinie i Muzeum Marchijskiego w Berlinie zbiory obejmowały również malarstwo z Wrocławia. Część obrazów została wystawiona w latach 1953/54 na berlińskiej wystawie specjalnej pod nazwą „Deutsche Malerei. Freundschaftsgeschenk des polnischen Volkes an das deutsche Volk“ („Malarstwo niemieckie. Podarunek przyjaźni od narodu polskiego dla narodu niemieckiego”). Por. Cay Brockdorff, Deutsche Malerei. Freundschaftsgeschenk des polnischen Volkes an das deutsche Volk, Berlin (Ost) 1954. Związek Radziecki przekazał w 1956 r. pałacom poczdamskim część obrazów z wrocławskiego muzeum pałacowego. Por. Piotr Łukaszewicz, Muzeum Zamkowe/Schloßmuseum, op. cit. (wyd.): Muzea sztuki w dawnym Wrocławiu/Kunstmuseen im alten Breslau, Wrocław 1998, s. 147–157, 156 i nast.
  - 4 Zob. uwaga 2.
  - 5 Ponieważ pawęże nie znalazły się na listach inwentaryzacyjnych transportów dzieł sztuki z Dolnego Śląska do Muzeum Narodowego w Warszawie w latach 1945/46, należy przypuszczać, że trafiły one wraz z innymi śląskimi zbiorami militariów do krótko istniejącego Muzeum Wojska Polskiego we Wrocławiu (1947–1952), a po jego likwidacji 1951/52 zostały przeniesione do Warszawy. Por. Beata Maciejewska, Oddajcie, co nasze. Jak Warszawa zagabiła nam pawęże, w: Gazeta Wyborcza Wrocław (21.04.2000); Łukasz Krzywka, Oddajcie, co nasze. Raport, w: Gazeta Wyborcza Wrocław (30.05.2000).

## Ortsregister

### Katalog miejscowości

#### Deutsch-Polnisch

Beuthen – Bytom  
 Breslau – Wrocław  
 Cosel – Koźle  
 Cossar – Kosierz  
 Crossen (Oder) –  
     Krosno Odrzańskie  
 Danzig – Gdańsk  
 Drenow – Drzonowo  
 Freystadt in Schlesien – Kożuchów  
 Friedeberg in der Neumark –  
     Strzelce Krajeńskie  
 Grafenort – Gorzanów  
 Groß Mandelkow – Będargowo  
 Grünberg – Zielona Góra  
 Guben – Gubin  
 Habelschwerdt – Bystrzyca Kłodzka  
 Herrmannsdorf – Męcinka  
 Kolo – Koło  
 Krakau – Kraków  
 Kunzendorf – Kunice  
 Lagow – Łagów  
 Land Lebus – Ziemia Lubuska  
 Landsberg/Warthe –  
     Gorzów Wielkopolski  
 Liegnitz – Legnica  
 Marienburg – Malbork  
 Marienwerder – Kwidzyn  
 Meseritz – Międzyrzecz  
 Neusalz an der Oder – Nowa Sól  
 Nieder Jeser – Jezioro Dolne  
 Nieder Ullersdorf –  
     Mirostowice Dolne  
 Niederschlesien – Dolny Śląsk  
 Pforthen – Brody  
 Posen – Poznań  
 Raduhn – Raduń  
 Sadersdorf – Sadzarzewice  
 Schiedlo/Ratzdorf b. Guben –  
     Szydłów  
 Schlawa/Schlesiersee – Stawa  
 Schönbrunn – Jabłonów  
 Schönlanke – Trzcianka  
 Schwiebus – Świebodzin

Soldin – Myślibórz  
 Sommerfeld – Lubsko  
 Sonnenburg – Stońsk  
 Sorau – Żary  
 Sprottau – Szprotawa  
 Stolp – Słupsk  
 Thorn – Toruń  
 Vetersfelde – Witaszkowo  
 Warschau – Warszawa  
 Zantoch – Santok

#### Polsko-niemiecki

Będargowo – Groß Mandelkow  
 Brody – Pforthen  
 Bystrzyca Kłodzka – Habelschwerdt  
 Bytom – Beuthen  
 Dolny Śląsk – Niederschlesien  
 Drzonowo – Drenow  
 Gdańsk – Danzig  
 Gorzanów – Grafenort  
 Gorzów Wielkopolski –  
     Landsberg/Warthe  
 Gubin – Guben  
 Jabłonów – Schönbrunn  
 Jezioro Dolne – Nieder Jeser  
 Koło – Kolo  
 Kosierz – Cossar  
 Koźle – Cosel  
 Kożuchów – Freystadt in Schlesien  
 Kraków – Krakau  
 Krosno Odrzańskie –  
     Crossen (Oder)  
 Kunice – Kunzendorf  
 Kwidzyn – Marienwerder  
 Łagów – Lagow  
 Legnica – Liegnitz  
 Lubsko – Sommerfeld  
 Malbork – Marienburg  
 Męcinka – Herrmannsdorf  
 Międzyrzecz – Meseritz  
 Mirostowice Dolne –  
     Nieder Ullersdorf  
 Myślibórz – Soldin

Nowa Sól – Neusalz an der Oder  
 Poznań – Posen  
 Raduń – Raduhn  
 Sadzarzewice – Sadersdorf  
 Santok – Zantoch  
 Stawa – Schlawa/Schlesiersee  
 Stońsk – Sonnenburg  
 Słupsk – Stolp  
 Strzelce Krajeńskie –  
     Friedeberg in der Neumark  
 Świebodzin – Schwiebus  
 Szprotawa – Sprottau  
 Szydłów –  
     Schiedlo/Ratzdorf b. Guben  
 Toruń – Thorn  
 Trzcianka – Schönlanke  
 Warszawa – Warschau  
 Witaszkowo – Vetersfelde  
 Wrocław – Breslau  
 Żary – Sorau  
 Zielona Góra – Grünberg  
 Ziemia Lubuska – Land Lebus

## Wechsel an der Spitze des Stadtmuseums Bernau bei Berlin Franziska Radom folgt auf Bernd Eccarius-Otto

Seit dem 1. Oktober 2022 ist Franziska Radom die neue Leiterin des Bernauer Stadtmuseums. Die 41-jährige beerbt damit ihren Vorgänger Bernd Eccarius-Otto, der nach 33 Jahren Museumsarbeit in den Ruhestand geht. „Jede Zeit hat ihre Herausforderungen“, sind sich die beiden studierten Historiker einig und verweisen damit auf die Aspekte, die sie bei ihrem jeweiligen Amtsantritt (1989 bzw. 2022) vorfanden. So führte bei Eccarius' Amtsantritt in der Wendezeit die mittelalterliche Geschichte Bernaus im Museum ein Schattendasein. Unter seiner Leitung wurde diese Epoche zu einem Schwerpunkt der Geschichtsvermittlung. Und so kamen viele jüngere Menschen aus Bernau und Umgebung in ihrer Schullaufbahn kaum an dem umtriebigen Mittelalterfan vorbei, der das Museum im Steintor als außerschulischen Lernort etablierte. Hier vermittelte er Geschichte auf anschauliche Weise und „lebte“ das 15. Jahrhundert – übrigens auch als Vereinsmitglied der sogenannten „Bernauer Briganten“: Als deren Anführer warf er sich beim wieder eingeführten Hussitenfest Jahr für Jahr in die Rüstung und beim abschließenden Spektakel „Die Schlacht vor Bernau“ ins Getümmel. Das Hussitenfest wäre ohne seinen (auch körperlichen) Einsatz in dieser Form nicht denkbar.

Die neuen Herausforderungen, denen sich Franziska Radom gegenüberübersieht, entstanden aus Ereignissen der letzten Jahre. Beispiele: 2017 wurde das Bauhausdenkmal Bundesschule Bernau in den Rang eines UNESCO-Welterbes erhoben, was die Errichtung eines

Besucherzentrums erforderte. Dies zieht eine stärkere Nachfrage nach Inhalten zu lokalen Aspekten der Bundesschule nach sich – hier gilt es künftig, das Archiv, das ebenfalls in Radoms Bereich fällt, gezielt nach Aspekten zum Bauhaus zu durchforsten und stadtgeschichtliche Forschung zu betreiben. Zur Geschichte der Sinti und Roma in Bernau gibt es neue Erkenntnisse, was die Bernauer Erinnerungskultur um weitere Gesichtspunkte erweitert. Und schließlich zeigte die Corona-Pandemie sehr deutlich die Grenzen der Museumsarbeit auf. Die Besucherzahlen der Jahre 2020 und 2021 gingen stark zurück.

„Erinnerungskultur und der gesellschaftliche Umgang mit historischem Erbe werden verstärkt Themen des Museums werden“, erklärt Franziska Radom. So soll die Stadtgeschichte langfristig als Ganzes in einer Ausstellung erlebbar werden, regelmäßige Sonderausstellungen zu sehen sein und Veranstaltungen stattfinden. Auch die Bedürfnisse der Besucherinnen und Besucher sollen verstärkt mitgedacht werden. Barrierefreiheit und Digitalisierung werden wichtige Themen für die neue Museumsleiterin sein und erleichterte Zugänge, große Buchstaben, Blindenschrift und leichte Sprache werden künftig eine größere Rolle spielen. Durch die technische Aufbereitung und Digitalisierung von Inhalten wird eine Alternative geschaffen, die die Museumsarbeit unabhängiger vom direkten Kontakt mit Besucherinnen und Besuchern und damit weniger pandemieanfällig macht. Wie man neue Wege in der Museumsarbeit gehen kann,



erprobte sie 2016 bis 2018 bereits im Ausstellungs- und Forschungsprojekt „ANKOMMEN. bauen wohnen leben“.

Die Historikerin freut sich auf die neue Aufgabe. Nach vielen Jahren im Bernauer Kulturamt kann sie jetzt selbst verstärkt wissenschaftlich und konzeptionell arbeiten und Neues auf den Weg bringen. So sollen Sonderausstellungen in vorhandene Ausstellungen integriert werden und Mitmachstationen speziell Kinder ansprechen. Nun gilt es, mit dem Museums- und Archivteam eine Mischung aus Bewährtem und Neuem zu finden, verschiedene Nutzergruppen anzusprechen und Jung und Alt für (Bernauer) Geschichte zu begeistern. Erste Ergebnisse gibt es bereits: das kleinformatige Kinderbuch „Lola und Leonardo im Museum“ sowie die historische Spielzeugausstellung „Von Eisenbahn und Puppenstube“. Für Franziska Radom und für Bernau hat ein neues, spannendes Kapitel begonnen.

André Ullmann

## Grabungen im eigenen Magazin Die Entdeckung zweier Kunstschätze



Im Depot entdeckt: Ovid und Vergil, zwei Büsten des Bildhauers Bartolomeo Cavaceppi.

Die Ursprünge des Museums Fürstenwalde und seiner Sammlung reichen in das Gründungsjahr des hiesigen Heimatkundevereins 1913 zurück. Da einige Gründungsmitglieder auch schon vorher im bedeutenden Heimatkundeverein unserer Nachbarstadt Müncheberg tätig waren, ist wohl bereits eine Sammlungstätigkeit vor 1913 zu vermuten. Kurzum, seit über 100 Jahren sammeln wir Zeitzeugnisse zur regionalen Geschichte. Doch während wir heute, auch mangels Räumlichkeiten, ein klares Sammlungskonzept verfolgen, war die Sammlung in den ersten Jahrzehnten auch geprägt von der Leidenschaft



der einzelnen Mitglieder. So sind noch einige Exponate im Bestand, die nicht zwangsläufig mit der Geschichte der Region um Fürstenwalde verbunden sind.

Die Provenienzforschung ist ja heute zu Recht ein großes Thema und wir alle sind gehalten, auch koloniales Gut aus unseren Magazinen zu offenbaren und über eine Rückgabe nachzudenken. Aber vielleicht sollte der Rückgabegedanke auch weiter gefasst werden. Denn so wie wir Exponate besitzen, welche eigentlich in andere Museen gehören, so wird sicher der eine oder andere Fürstenwalder Schatz in fremden Kammern schlummern. Wir freuen uns auf einen Austausch!

Bleiben wir aber bei den Entdeckungen im eigenen Magazin. Vor einigen Monaten erhielten wir eine Anfrage aus unserem Nachbarort Steinhöfel nach zwei Büsten, welche sich in unserem Magazin befinden sollen. Sie sollten aus dem Gutshaus

Demnitz, ebenfalls eines unserer Nachbardörfer, stammen und könnten sehr gut den Garten des alten Amtshauses in Steinhöfel schmücken. Zunächst ein wenig irritiert, wie dieser Informationsfluss zustande kam und wie man auf die Idee kommen kann, Museumsgut in einen leicht zugänglichen Garten zu stellen, bat ich zunächst um Bedenkzeit und vereinbarte ein Treffen im Museum. Die Existenz dieser Büsten war mir natürlich bekannt, doch mangels bisheriger Verwendungsmöglichkeit im Kontext unseres Ausstellungskonzeptes hatte ich mich nie wirklich mit ihnen beschäftigt. Jetzt war es soweit. Nach einer ersten Inaugenscheinnahme konnte schnell ein schriftlicher Vorgang aus dem Jahr 1957 zu den beiden Büsten gefunden werden. Offenbar hatte es bereits im November 1956 eine Begutachtungstour des Kollegen Schwarzenberger vom Institut für Denkmalpflege der DDR nach Demnitz und dessen Gutshaus gegeben. Bei diesem Besuch entdeckte man die völlig unzureichend geschützten Marmorbüsten aus dem 18. Jahrhundert, die von einem „Italiener“ gefertigt worden waren. Die schon damals als wertvoll eingestufteten Plastiken sollten nun im „Heimatomuseum Fürstenwalde“ sichergestellt werden. Verschiedene Schwierigkeiten, wie zum Beispiel die Zurverfügungstellung eines Transportfahrzeuges, verzögerten die Sicherstellung noch bis in den Mai 1957. Eine genaue Expertise zu diesen Büsten hatte es allerdings seit diesem Transport weder vom Museum Fürstenwalde noch einer anderen Institution gegeben.



Erst nach weit über 60 Jahren in einer Ecke des Magazins galt den Büsten wieder unsere Aufmerksamkeit. Mit welchen dargestellten Personen und vor allem welchem Künstler hatten wir es zu tun? Wie verhielt es sich mit der Provenienz dieser Kunstwerke. Aus den Schreiben zwischen dem Institut und dem Heimatmuseum von 1957 war nicht viel herauszulesen. Glücklicherweise haben beide Plastiken hilfreiche Gravuren. So lesen wir auf der einen Büste den Namen des Dargestellten, „VIRGILIVS.“ Gemeint ist sicher der römische Dichter und Epiker Publius Vergilius Maro (70 v. Chr.–19 v. Chr.). Weitere Informationen bietet diese Plastik nicht. Auf der anderen Büste ist Folgendes zu lesen: „P \* OVIDIVS \* NASO \* EQVES \* BARTOLOMEVS \* CAVACEPPI \* SCULPSIT.“ Auch hier wieder die Darstellung eines römischen Dichters, Publius Ovidius Naso bzw. Ovid (43 v. Chr.–17 n. Chr.). Darüber hinaus erfahren wir hier auch den Namen des Künstlers, der höchstwahrscheinlich für beide Plastiken verantwortlich ist; zumindest lässt die Ähnlichkeit der Büsten, Material und Verarbeitung darauf schließen. Es handelt sich um Bartolomeo Cavaceppi (1715–1799). Nach Wikipedia war er der bedeutendste Restaurator antiker Plastiken des 18. Jahrhunderts und selbst bedeutender Bildhauer. Zwei echte Cavaceppi in unserem Bestand und keiner hat's gemerkt!

Bleibt noch die Frage nach der Herkunft oder den Besitzumständen. Nach dem Briefverkehr aus den Jahren 1956 und 1957 ist das Gutshaus Demnitz vermutlich nur

ein Unterstellort für diese Büsten gewesen, vielleicht im Rahmen einer Sicherstellung im Zusammenhang mit den Kriegseignissen in der Region. Da das Gutshaus Demnitz und das Schloss Steinhöfel seit 1805 bis zum Kriegsende 1945 im Besitz der Familie von Massow waren, ist anzunehmen, dass auch die Büsten aus dem Familienbesitz stammen. So könnten die beiden Plastiken schon im Gutshaus Demnitz gestanden haben und wurden nur in eine sichere Ecke gestellt oder sie wurden aus dem Schloss Steinhöfel ins bescheidene Gutshaus Demnitz in Sicherheit gebracht. Leider gibt es in unserem Bestand von beiden Häusern keine Innenaufnahmen aus der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg und auch die „Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg – Lebus“ enthalten keine hilfreichen Angaben. So bleibt die Herkunft mit Hilfe lokaler Quellen ungeklärt.

Es gibt aber noch eine andere Ansatzmöglichkeit für eine weitere Recherche: Cavaceppi hatte in Begleitung von Johann Joachim Winckelmann 1768 eine Studienreise durch Deutschland unternommen. Hierbei hat er verschiedene Aufträge zur Restaurierung und auch Bildhaueraufträge angenommen. Selbst eine Büste Friedrich II. ist im Auftrag desselben entstanden. Da Cavaceppi über seine geschäftlichen Beziehungen ordentlich Buch geführt hat, ist ein dreibändiger Katalog mit 196 Werken entstanden. Hier hat er den Zeitraum von 1768 bis 1772 mit allen Käufern erfasst. Eine Internetrecherche ergab, dass zumindest der erste Band online frei verfügbar ist. Anders sieht es mit den Teilen zwei

und drei aus und natürlich waren unsere Büsten im ersten Teil nicht beschrieben. Doch unsere Recherchearbeit hat ja erst begonnen und wenn uns das Internet oder Archive der Region nicht weiterhelfen, dann muss halt eine Dienstreise nach Rom durchgeführt werden, denn dort ist zumindest ein Exemplar aller drei Bände vorhanden. Die Chancen stehen gut, dass mit Hilfe dieser Kataloge der ursprüngliche Käufer ermittelt werden kann. Wenn diese Käuferfamilie dann auch noch zur Geschichte der Gutshäuser Demnitz und Steinhöfel passt, wäre die Provenienz zumindest geklärt.

Bleibt am Ende die Frage nach dem Umgang mit diesen wertvollen Exponaten. Ins Ausstellungskonzept gehören sie nicht. Eine Sonderausstellung zu Kunstschätzen der Region oder einem ähnlichen Thema ließe sie sicher auch einmal in die Öffentlichkeit kommen. Aber vielleicht steht ihnen auch mehr Präsenz zu – und hier schließt sich wieder ein Kreis: Bei aller Sammelleidenschaft sollten doch immer die richtigen Orte mit dem besten Bezug zum Exponat als Ausstellungspartner gefunden werden.

Guido Strohfeldt

<sup>1</sup> Die Kunstdenkmäler des Kreises Lebus, hg. Theodor Goecke, Berlin, 1909 (= Die Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg, Bd. 6,1).

## Autorinnen und Autoren

Gunter Dehnert	Leiter der Abteilung Landesgeschichte am Pommerschen Landesmuseum Greifswald/ kierownik Działu Historii Regionalnej w Muzeum Pomorza Greifswald
Dr. Longin Dzieżyc	Leiter der interdisziplinären Abteilung für Alte Kunst im Lebuser Landesmuseum in Zielona Góra/ kierownik interdyscyplinarnego Działu Sztuki Dawnej w Muzeum Ziemi Lubuskiej
Dr. Christian Hirte	Kulturwissenschaftler und Kurator, Berlin/kulturoznawca i kurator, Berlin
Dr. Peter Knüvener	Direktor der Städtischen Museen Zittau/dyrektor Muzeów Miejskich w Żytawie
Dr. Vasco Kretschmann	Leiter des Fachbereichs der Zusammenarbeit mit Schulen und Hochschulen beim Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge e. V./kierownik Referatu Współpracy ze Szkołami przy Niemieckim Związku Opieki nad Grobami Wojennymi w Berlinie
Dr. Arne Lindemann	Geschäftsführer des Museumsverbandes des Landes Brandenburg e. V., Potsdam/ dyrektor zarządzający, Brandenburgski Związek Muzeów, Poczdam
Dr. hab. Joanna Minksztym	Diplomkuratorin in der Abteilung für Textilien und Trachten des Ethnographischen Museums, Filiale des Nationalmuseums in Poznań/Kustosz dyplomowany Działu Tkanin i Ubiorów Ludowych Muzeum Etnograficznego, Oddziału Muzeum Narodowego w Poznaniu
Dr. Maria Obenaus	Deutsches Zentrum Kulturgutverluste/Niemieckie Centrum Strat Dóbr Kultury
Dr. Elke Pretzel	wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Kunstsammlung Neubrandenburg/ Współpracownik naukowy Zbiorów Sztuki w Neubrandenburg
PD Dr. Agnieszka Pufelska	wissenschaftliche Mitarbeiterin am Nordost-Institut (IKGN e. V.)/ Współpracownik naukowy w Nordost-Institut (IKGN e. V.)
Maria Romanowska-Zadrozna	Mitarbeiterin des Nationalen Instituts für Museologie und Sammlungsschutz Warschau i. R./ Emerytowany pracownik NIMOZ, Członek redakcji rocznika „Muzealnictwo”
Mgr. Aleksandra Siuciak	Leiterin der Museumsbibliothek im Schlossmuseum Malbork/ kierownik biblioteki muzealnej Muzeum zamkowego w Malborku
Guido Strohfeldt	Leiter des Museums der Stadt Fürstenwalde/dyrektor Muzeum Miasta Fürstenwalde
André Ullmann	Pressestelle der Stadt Bernau bei Berlin/Biuro prasowe miasta Bernau pod Berlinem

## Bildnachweis

Titel, S. 4	National Archives Washington (NARA 111-SC-238878)/ Wikimedia Commons public domain	S. 76 (u)	Muzeum Zamkowe w Malborku, Foto: Wł. Hodakowski
S. 7	Amos Anderson Art Museum, Stella Ojala, Helsinki 2015	S. 78	Jolanta Kacperska
S. 8	Museumsverband Brandenburg, Foto: Erwin Schreyer	S. 80	Muzeum Zamkowe w Malborku, Foto: L. Okoński
S. 18	Rogowska „Eques Polonus ...“, „Cenne, Bezcenne, Utracone“, 2015, Nr. 3/84–4/85, il. S. 22	S. 84	Foto J. Siudecki, Bildarchiv Ostpreußen, Nr. 58885
S. 21	Przeszłość przyszłości. Księga pamiątkowa ku czci Profesora Stanisława Lorentza w setną rocznicę urodzin, Warszawa 1999, il. S. 375	S. 87	Sammlung Krzysztof Sołowiej
S. 22	Muzeum Narodowe w Warszawie	S. 88 (o)	Archiwum Państwowe w Olsztynie
S. 24	Archiwum Akt Nowych w Warszawie 378/128, k. 1	S. 88 (u)	Archiwum Państwowe w Warszawie
S. 30	Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, ZA 2.4.-3499	S. 92	Regionalmuseum Neubrandenburg, Foto: Marg. Brauer
S. 33	Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Fabian Fröhlich	S. 95	Neubrandenburg und Umgebung, um 1913, S. 32, Foto: Franz Neitzel
S. 34, 35	Maria Obenaus	S. 98, 99	Thomas Häntzschel/nordlicht 2018
S. 36	Deutsches Zentrum Kulturgutverluste	S. 100	Pommersches Landesmuseums Greifswald, Foto: Armin Wenzel
S. 38-46	Muzeum Ziemi Lubuskiej	S. 103	Archiv des Pommerschen Landes- museums, Greifswald
S. 48, 50 (o), 53	Landesgeschichtliche Vereinigung für die Mark Brandenburg, Nachlass Georg Mirow	S. 104	Archiv des Pommerschen Landes- museums, Greifswald
S. 50 (u), 51 (u)	Adam Soćko	S. 106, 107	Pommersches Landesmuseums, Greifswald; Foto: Norman Posselt
S. 51 (o)	Die Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg, Bd. 6 Kreis Sorau und Stadt Forst, 1939	S. 108, 112 (li)	Vasco Kretschmann
S. 56	Museumsverband Brandenburg, Foto: Lorenz Kienzle	S. 112 (re)	Heinrich Kohlhaufen, Schlesischer Kulturspiegel im Rahmen der Kunstsammlungen der Stadt Breslau, Breslau 1935, S. 50
S. 58 (li)	Foto Marburg, Foto: Werner Köhler, Nr. 835595	S. 113, 115	Muzeum Miejskie Wrocławia, Foto: Tomasz Gąsior
S. 58 (re)	Christian Hirte	S. 114	Haus Schlesien, Königswinter
S. 64, 67, 68	Muzeum Narodowego w Poznaniu, Foto: J. Subczyńska	S. 119	Stadt Bernau b. Berlin
S. 69	Muzeum Narodowego w Poznaniu, Foto: J. Subczyńska, S. Obst	S. 120	Museum Fürstenwalde/Spree
S. 74	Muzeum Zamkowe w Malborku, Foto 32 a	S. 123	Museumsverband Brandenburg, Foto: Werner Köhler
S. 75 (o)	Muzeum Zamkowe w Malborku, Foto 6		
S. 75 (u)	Muzeum Zamkowe w Malborku, Foto 27		
S. 76 (o), 79	Muzeum Zamkowe w Malborku		



Diese Schützenscheibe von 1841 steht pars pro toto für das Verlagerungsschicksal unzähliger Museumsobjekte im Gebiet beiderseits der Oder. Ursprünglich war sie Teil der Sammlung des Heimatmuseums Drossen. Es handelt sich um die einzige Darstellung des 1841 abgerissenen gotischen Rathauses. Heute befindet sie sich in der Sammlung des Muzeum Ziemi Lubuskiej in Zielona Góra. In Ośno Lubuskie ist nur eine Kopie vorhanden.

Plakieta strzelecka z 1841 r. z jest doskonałym przykładem przemieszczeń niezliczonych dzieł sztuki po obu stronach Odry. Jej szczególna wartość polega na tym, iż zawiera jedyne znane przedstawienie gotyckiego ratusza w Ośnie Lubuskim rozebranego w 1841 r. Pierwotnie znajdowała się w zbiorach Muzeum Regionalnego w Ośnie Lubuskim, obecnie jest częścią zbiorów Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze, a w Ośnie znajduje się jej kopia.

