



Ehemals Jahrbuch der
Preußischen
Kunstsammlungen

Neue Folge
Zweiundsechzigster Band

Jahrbuch der Berliner Museen 2021



Staatliche Museen zu Berlin
Preußischer Kulturbesitz



Gebr. Mann Verlag Berlin

Jahrbuch der Berliner Museen

Zweiundsechzigster Band · 2021

Jahrbuch der Berliner Museen

Ehemals Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen

Neue Folge

Zweiundsechzigster Band • 2021



Staatliche Museen zu Berlin
Preußischer Kulturbesitz



Gebr. Mann Verlag · Berlin

Herausgegeben von den Staatlichen Museen zu Berlin

Redaktionsausschuss

Michael Eissenhauer, Iris Edenheiser, Stefan Kemperdick, Michael Lailach,
Maurice Mengel, Alexis von Poser, Dieter Scholz, Agnes Schwarzmaier, Petra Winter

Redaktion

Svenja Lilly Kempf, Staatliche Museen zu Berlin,
Generaldirektion, Stauffenbergstraße 41, 10785 Berlin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC ND veröffentlicht. Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für das Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (jeweils gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie zum Beispiel Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert gegebenenfalls weitere Nutzungsgenehmigungen durch die jeweiligen Rechteinhaber*innen.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

DOI: <https://doi.org/10.57894/jbm.2021.2>

Text © Die Autorinnen und Autoren 2022

www.smb.museum

www.gebrmannverlag.de

Layout: M&S Hawemann · Berlin

Satz: hawemannundmosch · Berlin

Lektorat: Merle Ziegler, Gebr. Mann Verlag · Berlin

Umschlagabbildung: Ugolino di Nerio: Petrus, Johannes der Täufer und Paulus, um 1325, Tempera auf Pappelholz,
Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Eigentum des Kaiser Friedrich Museumsvereins, siehe S. 11

Druck und Verarbeitung: DZA Druckerei zu Altenburg GmbH, Altenburg

Printed in Germany

ISBN 978-3-7861-2894-6 (Print)

e-ISBN 978-3-98501-141-4 (PDF)

ISSN 0075-2207

Inhalt

Christa Gardner von Teuffel Reconstruction, construction and deconstruction of late medieval Siense altarpieces from Ugolino di Nerio to Sassetta: a reassessment	7
Roberto Contini La famiglia di Sofonisba Anguissola	27
Eva Dolezel Sámsche Schamanentrommeln – Sakrale Objekte, Staffage, Forschungsgegenstand	33
Peter Kropmanns Auguste Herbin: <i>Porträt Erich Mühsam</i> , 1907	43
Kamila Kludkiewicz Karl Wesendoncks Leihgabe an das Kaiser-Friedrich-Museum in Posen zu Beginn des 20. Jahrhunderts und deren weiteres Schicksal	57
Angelika Wesenberg Kampf um die Kulturhoheit Hans-Werner von Oppen, Museumsreferent 1933–1937	73
Wolfgang Maßmann und Nina Wegel Was lange währt, wird endlich gut – die Restaurierung des Torsos der <i>Knienden</i> von Wilhelm Lehmbruck	93

Reconstruction, construction and deconstruction of late medieval Siennese altarpieces from Ugolino di Nerio to Sassetta: a reassessment

Christa Gardner von Teuffel

Reconstruction has driven research in Italian late medieval and Renaissance painting for the last half century. Most surviving paintings of the period are fragmentary and need recontextualization. This involves structural examination, technical expertise, and liturgical knowledge. It requires collaboration between scholars, scientists and restorers. Exemplary cases are Simone Martini's Dominican high altarpiece from Santa Caterina, Pisa, and Ugolino di Nerio's Franciscan high altarpiece from Santa Croce in Florence. Subsequently dismembered their reconstruction has demanded a multiplicity of approaches. The initial deconstruction of such altarpieces could be caused by a variety of factors: change of patron, new liturgical fashions, and physical deterioration. Traditional art historical methods of attribution have proved insufficient. Lack of evidence often inhibits reconstruction, the absence of contract-drawings, knowledge of the patron and original setting, understanding of the complexities of canon law, liturgy and local custom are all contingent. Contemporary Latin terminology is often confusing and the wide-spread use of the formula »modo et forma«, the imitation of a specified earlier model, has only recently been fully appreciated. The totality of these arguments has been slow to coalesce, and much reconstructive work remains to be done.

The recent, revelatory exhibition of the major Siennese artist, Taddeo di Bartolo (c. 1362–1422) at Perugia prompts several reflections. What should be expected from a comprehensive exhibition of a late medieval artist's oeuvre, and what can and cannot be achieved in such an exhibition and its accompanying catalogue? Comparable questions were already raised by the Berlin 2005/2006 exhibition »Geschichten auf Gold«, which focussed on Ugolino di Nerio's polyptych from the Franciscan church of Santa Croce in Florence, and the *mostra* of Ambrogio Lorenzetti at Siena in 2017/2018. How can fragmentary paintings be presented and the vital historical background be suggested to the twenty-first century public? The Perugia exhibition took place in the medieval Palazzo dei Priori, where imaginative efforts were made to recreate medieval environments for the paintings; Ambrogio Lorenzetti was displayed in the Trecento Ospedale di Santa Maria della Scala, whose façade once displayed an important fresco cycle by the painter and his brother Pietro. »Geschichten auf Gold« was housed in a purpose-built modern museum, with an enviable range of display possibilities. Each setting provided a different, yet relevant context for the paintings exhibited. It is in varied environments such as these that reconstruction becomes an absolutely essential heuristic tool. How then, has reconstruction itself been handled in recent years, and what are its potentialities?

Fundamentally different criteria, historical and scientific-technical, nowadays underlie almost all reconstructions of late medieval paintings. Increasing awareness of their necessarily complementary relevance has led to better understanding of the individual works and their demands on the spectator. Yet, the introduction of new methods of investigation, display, and demonstration have, inevitably, also led to mistakes and misconceptions. All reconstructions are necessarily re-interpretations. Any attempt at reconstruction therefore involves considerable responsibilities, primarily, respect is owed to the original altar-painting, and subsequently its artists, their patrons, the intended destination, church setting and its customary public. While this article concentrates on Siena as a pioneering centre of late medieval altarpiece production and export, its principal criteria for reconstruction can equally apply to many other areas of Italy.

Some years ago, I was told in an American gallery »We cannot present fragments to our public«. However, giving the object the impression of completeness and inappropriately beautifying it, can themselves fundamentally mislead the viewer and falsify the picture; a mistaken reconstruction is dangerous. Many Early Italian pictures are fragments, initially forming parts of elaborate, composite paintings, predominantly from churches. To grasp their roles, to understand the painter's intentions, the patron's wishes and the viewer's reaction, we have to envisage the fragment as part of the whole, and attempt reconstruction of the original work in its former location. In fact, reconstruction has dominated research in the last half century.

Prior to re-construction, we should consider construction and de-construction. The expectation that a picture fits any frame and any space is a modern concept established during and developed since the Renaissance.¹ It does not apply to paintings from the late thirteenth to the early fifteenth centuries. In their creative process carpentry of the wooden painting-support and its framework was firmly integrated with gilding and painting. One conditioned the other, a crucial aspect to which we shall return. Poplar, then the most common pictorial support in central Italy, as a soft wood excludes dendrochronology, ages poorly and is sensitive to humidity. In central Italy *circa* 1300 the pictorial support of large-scale altarpieces changed basic structure, shape and size,

For help I am indebted to Julian Gardner, Pierluigi Nieri, Isabella Droandi, Anne Dunlop, Gail Solberg, Neville Rowley and Svenja Lilly Kempf.

1 Christa Gardner von Teuffel, Reframing a Revolution. Filippo Brunelleschi and the Development of the Florentine Renaissance Altarpiece, in: Predella 47, 2020, pp. 79–93, LI–LXVI.



1 Ambrogio Lorenzetti, St Nicholas consecrated bishop of Myra, 1332, tempera and gold on poplar, Gallerie degli Uffizi, Florence



2 Bernardino di Betto detto Pinturicchio, Enea Silvio Piccolomini consecrated cardinal, ca. 1502–1507, fresco, Libreria Piccolomini, Cathedral, Siena

built of vertical instead of horizontal planks. This facilitated the formal development from the low rectangular dossal to the taller, multipartite polyptych (fig. 1). From the mid-fourteenth century multi-storeyed polyptychs were gradually simplified and eventually unified, so that by the mid-fifteenth century a rectangular or rounded, unified pictorial surface emerged, framed only after completion (fig. 2). Painting and framework could then be independently executed and subsequently united, as is still the case.

Many high-quality painting fragments survive from Siena. After the battle of Montaperti in 1260 when it unexpectedly triumphed over Florence and its allies, Siena enjoyed a long period of peace, successful self-government and economic wealth, which substantially encouraged craftsmen and artists.² As business extended into the Siennese hinterland, it prompted new buildings of churches and houses which required paintings.

The altarpiece, the focus of this essay, be it painted or sculpted, was never essential for celebration of mass;³ – a crucifix, candles, liturgical books, vessels, and vestments sufficed. Yet altarpieces stimulated devotion, instructed the congregation, embellished churches and permitted identification of their patron, who could be the resident religious institution or an individual donor, a family, or also a guild or confraternity (fig. 3). The altarpiece became ever more popular, the polyptych, single-

or multi-storeyed, the most favoured formal type during the Trecento; and Siena was its Italian centre.⁴

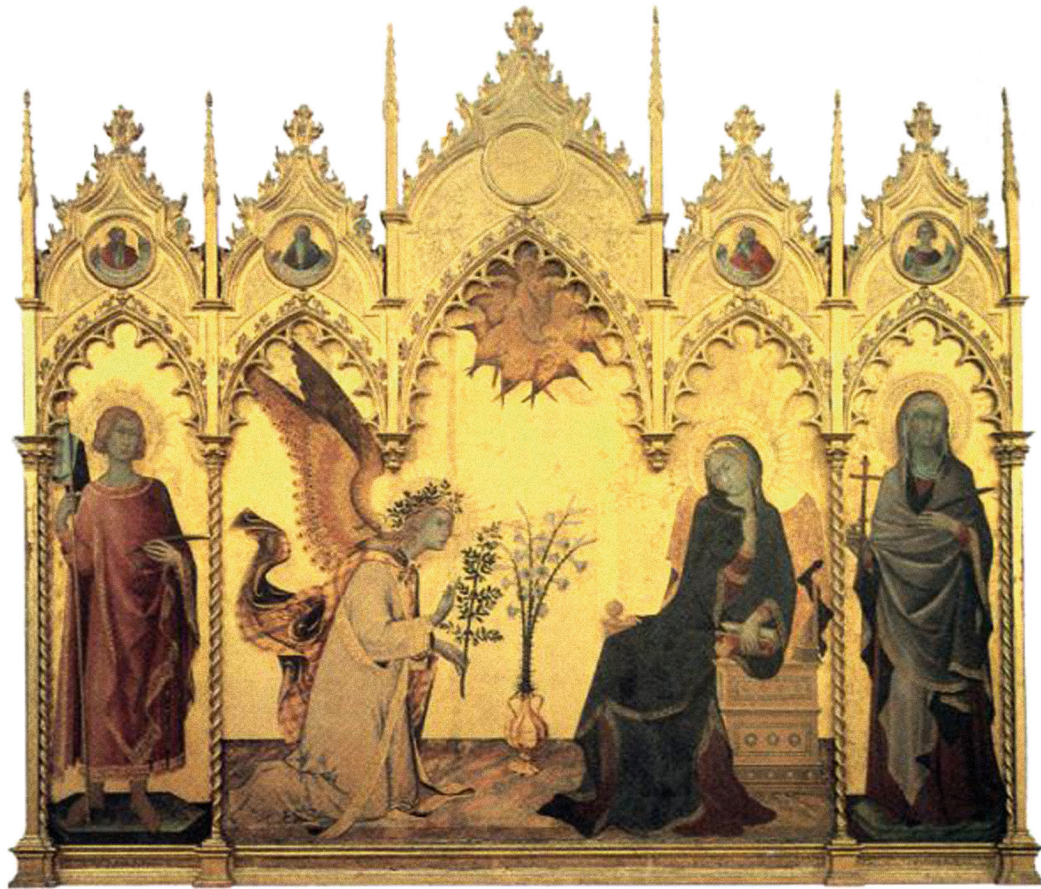
Even in Italy undisturbed altarpieces in their original framework are now rare, and those located in their original destination rarer still. The signed seven-part polyptych (heptaptych), completed by Simone Martini from Siena around 1319, for the Dominican convent of Santa Caterina in Pisa, is an almost complete example, now in the local Museum (fig. 4).⁵ Its core is constructed of seven vertical planks, which

2 Gabriella Piccinni, Siena nell'età di Duccio, in: Alessandro Bagnoli, Roberto Bartolini, Luciano Bellosi et al. (eds.), Duccio, exh. cat. [Siena, Santa Maria della Scala, 4.10.2003–11.1.2004], Milan 2003, pp. 27–35; ead., Siena negli anni di Ambrogio, in: Alessandro Bagnoli, Roberto Bartolini, Max Seidel (eds.), Ambrogio Lorenzetti, exh. cat. [Siena, Santa Maria della Scala, 22.10.2017–8.4.2018], Milan 2017, pp. 78–93.

3 Julian Gardner, Altars, Altarpieces, and Art History. Legislation and Usage, in: Eve Borsook, Fiorella Superbi Gioffredi (eds.), Italian Altarpieces 1250–1550, Oxford 1994, pp. 5–19.

4 Henk van Os, Siennese Altarpieces 1215–1460, Vol. I and Vol. II, Groningen 1984 and 1990. Joanna Cannon, The Creation, Meaning, Audience of the Early Siennese Polyptych. Evidence from the Friars, in: Borsook, Superbi Gioffredi 1994, as n. 3, pp. 41–79.

5 Joanna Cannon, Religious Poverty, Visual Riches, New Haven/London 2013, pp. 138–148, with full bibliography and reference to Pierluigi Nieri, Il restauro del polittico pisano di Simone: conferme e novità emerse dai dati diagnostici e tecnico-materici, in: Bollettino d'Arte IXL, 2022, pp. 71–88, forthcoming at time of writing.



3 Simone Martini and Lippo Memmi, Annunciation with Saints, 1329–1333, tempera and gold on poplar, Gallerie degli Uffizi, Florence



4 Simone Martini, Polyptych of Santa Caterina, around 1319, tempera and gold on poplar, Museo Nazionale di San Matteo, Pisa



5 Simone Martini, Back of Polyptych of Santa Caterina, around 1319, tempera and gold on poplar, Museo Nazionale di San Matteo, Pisa

were once secured by horizontal battens at the back (fig. 5). An inscription socle was attached to the front of the altarpiece, inserted between the main panels and the predella. The solid core presumably rested on a box-like structure, of which only the frontal, horizontal sections survived. A finely articulated framework of wood and plaster, divides the main surface and integrates the seven panels, upper gallery and crowning gables. Laminated wooden layers, decorated with *pastiglia* (a fine



6 Simone Martini, Back of Polyptych of Santa Caterina, detail of fig. 5; the original nail pattern indicates the lost interlocking battens

plaster ornament), were applied to the spandrels of the rounded, cusped arches. The elaborate frame architecture employs inner spiral columns, some of which still survive, intermediary pilasters, now almost all removed, and outer piers, now entirely lost.⁶ The latter originally stabilized the massive altar-painting on the altar block and anchored it to the floor. In taller polyptychs the uppermost pinnacles were often carpentered separately, and secured above the main components, either by vertical battens or slots, as can be observed in the polyptychs by Pietro Lorenzetti at Arezzo and Taddeo di Bartolo at Perugia and Montepulciano. Furthermore, monumental structures increasingly used interlocking horizontal battens at the rear. They radically facilitated the execution of the large components in small workshops and in addition the transport of these components to their final destinations. Simone Martini and Ugolino di Nerio both successfully employed this procedure (fig. 6).⁷

6 Christa Gardner von Teuffel, *The Buttressed Altarpiece. A Forgotten Aspect of Tuscan Fourteenth Century Altarpiece Design*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 21, 1979, pp. 21–65, reprinted and annotated in: ead., *From Duccio's Maestà to Raphael's Transfiguration. Italian Altarpieces and their Settings*, London 2005, pp. 119–182, 136–137.

7 For Simone see now Nieri's important forthcoming essay, as n. 5; David Bomford, Jill Dunkerton, Dillian Gordon et al. (eds.), *Art in the Making: Italian Painting Before 1400*, exh. cat. [London, The National Gallery, 29.11.1989–28.2.1990], London 1989, p. 106, fig. 73, and in general Ciro Castelli, *Techniques of Construction of Wooden Supports for Painting*, in: Marco Ciatti, Cecilia Frosinini (eds.), *Structural Conservation of Panel Paintings at the Opificio Delle Pietre Dure in Florence. Method, Theory, Technique, and Practice*, Florence 2016, pp. 285–349, 322–325.

The painted surface of the panel would have been prepared by layers of linen, occasionally some parchment to cover nails, poor quality wood or joins, rough and fine plaster and *imprimatura*. Framework and picture fields were covered with *bolus* and then gilded before painting began. The gilded areas, bounded by incisions, left space for the insertion of the painted figures. With the help of radiography, infrared reflectography, and ultraviolet light compositional incisions by stylus and underdrawings in carbon, strengthened by ink and pen, wash and brush can be detected; additionally the painting's general condition can be assessed and alterations observed. Furthermore pigments, binding medium and varnishes can be identified. Understanding of the pictorial process assisted by these new scientific procedures has greatly facilitated accurate reconstructions.

Simone's Pisan high altarpiece allowed the Dominican Order to display a learned programme of the *Virgin and Child among Saints* with a *Pietà* below and *God the Father* above. The saints are differentiated as Order's saints, titular saints of church and altar, popular local saints, accompanied by angels, prophets, apostles, and Church fathers. After the not unusual, radical separation of the seven individual compartments the correct reconstruction of their sequence was long disputed. Only when sufficient attention was paid to the wooden construction was certainty achieved. Following common fourteenth-century carpenters' practice the individual compartments were originally aligned by wooden pegs or dowels, regularly placed and driven horizontally into the sides of two neighbouring vertical planks.⁸ As the outermost planks were not doweled to the lateral piers, these outer planks with dowel-holes only on the inner side were easily identifiable, and the middle position of the Order's saints, Dominic and Peter Martyr, thus securely determined.

Perhaps in reaction to or even in competition with Simone Martini's high altarpiece at Pisa the Dominicans of Santa Maria Novella promptly commissioned Ugolino di Nerio, another master trained by Duccio, with the heptptych for their main altar. It was presumably financed by the family of Fra Baro Sasseti, already documented in 1304 as *Baro de parentela Sasetorum* in the convent.⁹ However, this important early Sienese polyptych in Florence appears lost.¹⁰ The polyptych



8 Ugolino di Nerio, reconstructed Saints Peter, John the Baptist and Paul, around 1325, tempera and gold on poplar, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Eigentum des Kaiser Friedrich Museumsvereins

was painted shortly afterwards by Ugolino for the Florentine Franciscans and was also early disassembled, to facilitate transport and later sale; its components are therefore scattered among several major collections.¹¹ At Santa Croce it was liturgical change which provoked the de-construction of this Sienese masterpiece, and in 1569 a monumental tabernacle for the Host replaced it. The heptptych was separated into its seven compartments, predella and outer piers, which were then shifted to the convent's upper dormitory. In 1647 precise engravings by Giovanni Antonio Baccanelli recorded its three Franciscan saints, Francis (fig. 7), Anthony of Padua and Louis of Toulouse, which Niccolò Catalano published in reverse in 1652. In 1785, the Franciscan Guglielmo Della Valle described the *tavola* still in the same location, but in poor condition, and mentioned the artist's signature, the *Passion* predella, the crowning pinnacles and the richly decorated framework. Besides liturgical and logistical reasons for de-construction we may in this case also suspect devotional ones, as the most venerated panels, the *Virgin*, *Francis* and *Anthony*, badly damaged, perhaps by abrasion or candle burns, were separated and eventually lost. The other well-preserved main saints, John the Baptist, Peter and Paul survive in Berlin (fig. 8). The beautiful



7 Giovanni Antonio Baccanelli, Saint Francis, 1647, engraving

8 Ciro Castelli, *The Construction of Wooden Supports of Late-Medieval Altarpieces*, in: Machtelt Israëls (ed.), *Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece*, Florence/Leiden 2009, I, pp. 319–333; Castelli 2016, as n. 7, pp. 285–349.

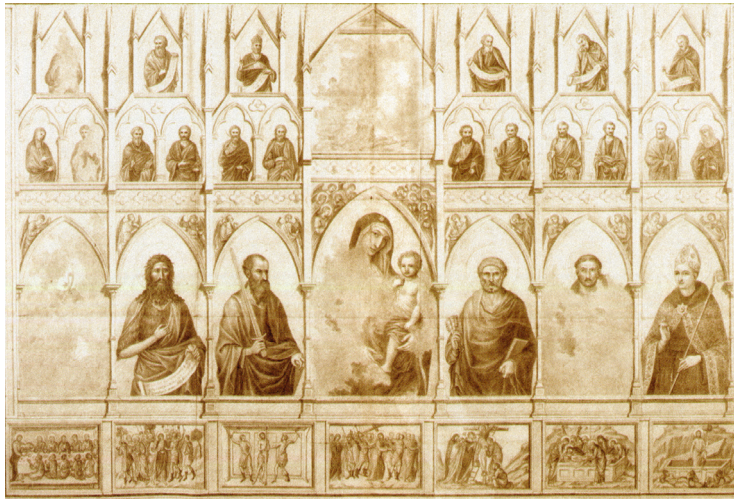
9 Delphine Carron, Iñigo Atucha, Anna Pegoretti, *Chronologie de Santa Maria Novella (1291–1319)*, in: Johannes Bartuschat, Elisa Brilli, Delphine Carron (eds.), *Dominicans and the Making of Florentine Cultural Identity (13th–14th centuries)*, Florence 2020, pp. 23–52, 35.

10 Christa Gardner von Teuffel, Botticelli, Ugolino di Nerio and a Sasseti Memorial Portrait, forthcoming.

11 Dillian Gordon, *The Italian Paintings before 1400. The National Gallery Catalogues*, London 2011, pp. 430–477.



9 Ugolino di Nerio, *Carrying of the Cross*, around 1325, tempera and gold on poplar, National Gallery, London



10 David Pierre Giotto Humbert de Superville, *The Santa Croce Altarpiece*, around 1800, pen, brush and ink on paper



11 Reconstruction of the Santa Croce Altarpiece

Passion scenes, once forming a continuous frontal predella plank, were cut up into small, manageable portions for sale before 1835, as Gustav Waagen, a German art historian then visiting English collections, recorded (fig. 9). By then the market steadily exploited the growing interest in »primitive« paintings by private collectors.¹² A late eighteenth-century drawing attributed to Humbert de Superville apparently copied in detail the entire framed heptptych and clearly documented the painting's uneven condition (fig. 10).¹³ This elaborate drawing obviously records the altarpiece's appearance at that time. Art historians unquestioningly accepted the drawing and its purpose, allowing themselves to be misled into believing that the drawing documented the original (fig. 11). However, the arrangement of the predella scenes and the relation between the narrative socle and the upper core are unconvincing. The panel above the Madonna, already almost totally destroyed, was probably divided into a double-arched field, attested by other examples of the same altarpiece-type.¹⁴ The uppermost pinnacle very likely contained the *Crucifix* or a *Crucifixion*, absent from the predella, but here Christ Crucified would have appropriately referred to the church's ded-

ication. Also missing in Superville's drawing are the lateral buttresses, which were in origin crucial for stabilizing the altarpiece. How otherwise would you keep a monumental, heavy altarpiece upright on a free-standing high altar? Stability became particularly pressing in the case of double-sided altar-paintings, which exclude any additional support from the back. It therefore seems most likely that Duccio invented the massive outer piers to buttress the free-standing double-sided *Maestà*

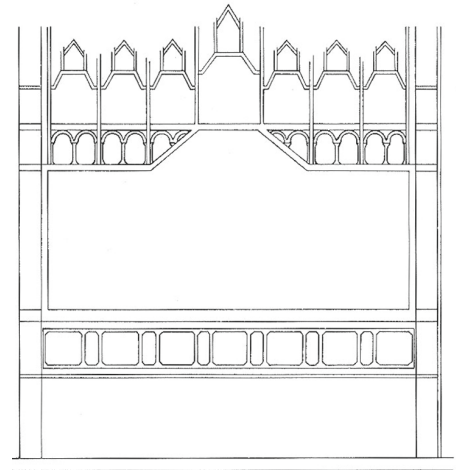
12 Giovanni Previtali, *La Fortuna Dei Primitivi: Dal Vasari ai Neoclassici*, Turin 1964.

13 Henri Loyrette, *Une source pour la reconstruction du polyptyque d'Ugolino da Siena à Santa Croce*, in: *Paragone* XXIX, 1978, 343, pp. 15–23; this drawing was further interpreted by Miklos Boskovits, *Frühe Italienische Malerei. Gemäldegalerie Berlin. Katalog der Gemälde*, trans. and ed. by Erich Schleier, Berlin 1988, pp. 162–176; Stefan Weppelmann, *Geschichten auf Gold in neuem Licht. Das Hochaltarretabel aus der Franziskanerkirche Santa Croce*, in: id., *Geschichten auf Gold. Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei*, exh. cat. [Staatliche Museen zu Berlin, 5.11.2005–26.2.2006], Berlin 2005, pp. 26–50; Christa Gardner von Teuffel, rev. of *Geschichten auf Gold*, Berlin 2005, in: *Burlington Magazine* 148, 2006, pp. 217–220; and Gordon 2011, as n. 11, pp. 430–477, 466–467.

14 Gardner von Teuffel 2005, as n. 6, pp. 119–182, 622–628.



12 Duccio di Buoninsegna, Maestà, front, around 1308–1311, tempera and gold on poplar, Museo dell'Opera del Duomo, Siena



13 Reconstruction of Duccio's Maestà, front



14 Giovanni del Biondo, Rinuccini Polyptych, 1379, tempera and gold on poplar, sacristy chapel, Santa Croce, Florence



15 Giovanni del Biondo, Rinuccini Polyptych, Detail of Buttress, 1379, tempera and gold on poplar, sacristy chapel, Santa Croce, Florence

on the high altar of Siena Cathedral (figs. 12, 13).¹⁵ Subsequently, such buttresses, defined in architectural terms as *colone da lato*, are documented in the 1320 contract of his pupil, Pietro Lorenzetti, for the large polyptych in the Pieve at Arezzo.¹⁶ Giovanni del Biondo's Rinuccini polyptych of 1379 in the sacristy chapel of Santa Croce (fig. 14), tellingly modelled on Ugolino's altarpiece in the same church, exceptionally preserves not only its predella-box and buttresses (fig. 15), but also a crowning *Crucifixion* above the central paired Apostles.¹⁷

Ugolino's gothic frame-architecture at Santa Croce is stylistically more developed than Simone Martini's at Pisa. It reflects in miniature a

¹⁵ Loc. cit.

¹⁶ Anna Maria Maetzke (ed.), *Arte nell'Aretino*, exh. cat. [Arezzo, San Francesco, 30.11.1979–13.1.1980], Florence 1980, pp. 26–36; Gardner von Teuffel, 2005, as n. 6, pp. 125, 623; Michela Becchis, Pietro Lorenzetti, Milan 2012, pp. 136–146, 161.

¹⁷ Gardner von Teuffel 2005, as n. 6, pp. 119f., 145, 187.



16 Taddeo di Bartolo, Triptych of the Assumption, 1401, tempera and gold on poplar, Cathedral, Montepulciano



17 Lippo Vanni, Polyptych, 1360s, fresco, Martinozzi chapel, San Francesco, Siena

gothic cathedral elevation, and must have fitted well into the new building of Santa Croce, founded in 1295: it was associated with the screen, or *tramezzo*, of the 1330s, now destroyed but known through excavations and a drawing.¹⁸ This screen formerly divided the lay congregation from the friars in the eastern section of the church and determined the laity's access to and view of the high altar. Ugolino might well have been familiar with avantgarde, gothic metalwork, either locally produced or imported, since Siena's location at the *Via Francigena* facilitated exchange with northern craftsmen, and their patrons.¹⁹ The pioneering Berlin exhibition of 2005 digitally reconstructed the original setting of Ugolino's heptptych in the main chapel.²⁰ While successfully stimulating the viewer's imagination, by anachronistically transposing the reconstructed altarpiece into the presbytery, as it exists today, it also emphasized the underlying dangers of virtually creating an ahistorical situation: the apse stained glass windows were completed in the 1350s, and Agnolo Gaddi's choir frescoes later still.

Identifying a complete fourteenth-century Siennese polyptych in its original location is extremely difficult. Taddeo di Bartolo's huge triptych, signed and dated 1401, at Montepulciano in the Siennese hinterland, is a very rare example (fig. 16).²¹ Taddeo's masterpiece had initially helped the ambitious archpriest, Jacopo di Bartolomeo d'Aragazzi, to elevate his pieve to a collegiate church. Subsequently his family, who

had presumably financed the triptych, lost political power, but the highly venerated altarpiece remained intact on the main altar. An earlier instance is Lippo Vanni's meticulously frescoed lateral polyptych of the 1360s in San Francesco at Siena (fig. 17).²² Otherwise we may have to turn to the San Tarasio chapel of San Zaccaria in Venice for the gothic

18 Marcia Hall, *The tramezzo in Santa Croce, Florence, Reconstructed*, in: *Art Bulletin* 56, 1974, pp. 325–341; Eve Borsook, *Notizie su due cappelle in Santa Croce a Firenze*, in: *Rivista d'Arte* 3, 1961–1962, XI, pp. 89–107, 104–105; Andrea De Marchi, *Relitti di un naufragio: affreschi di Giotto, Taddeo Gaddi e Maso di Banco nelle navate di Santa Croce*, in: Andrea De Marchi, Giacomo Piraz (eds.), *Santa Croce, Oltre le apparenze*, Pistoia 2011, pp. 32–71.

19 For the 1338 reliquary of the Holy Corporal at Orvieto by Ugolino di Vieri da Siena see Elisabetta Cioni, *Scultura e Smalto nell'Oreficeria senese dei secoli XIII e XIV*, Florence 1998, pp. 468–621.

20 Stefan Weppelmann, *Digitale Kunstgeschichte? Eine Fallstudie an Ugolinos Altarwerk aus Santa Croce*, in: id. 2005, as n. 13, pp. 118–122.

21 Gail E. Solberg, *Taddeo di Bartolo*, exh. cat. [Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 28.5.–30.8.2020], Milan 2020, pp. 347–349; ead., *Taddeo di Bartolo*, forthcoming.

22 Van Os 1990, as n. 4, pp. 34–38; Elsa Camporeale, *Politici murali del Trecento e Quattrocento: un percorso dall'Umbria alla Toscana*, in: *Atti e Memorie Dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere. La Colombaria* 76, 2011, LXII, pp. 11–76, 39–40.



18 Taddeo di Bartolo, *Mass at Greccio*, 1403, tempera and gold on poplar, Niedersächsisches Landesmuseum, Hanover

high altarpiece of 1443 and its flanking triptychs, still in situ, by Giovanni d'Alemagna and Antonio Vivarini.²³ Painted altarpieces, *Bild im Bild* (a picture within the picture), such as Ambrogio Lorenzetti's *Consecration of St. Nicholas* or Taddeo di Bartolo's *Mass at Greccio* (fig. 18), and Sassetta's *Funeral of St. Francis*, provide another source for reconstruction;²⁴ however it should be remembered that the artist in general intended to characterize the setting of his scene, and not to document an altarpiece.²⁵ In Florence Giotto's polyptych of the 1330s still survives in its original destination, in the contemporaneously frescoed Baroncelli chapel at Santa Croce.²⁶ Given a fashionable Renaissance frame in the 1480s, it proves that a masterpiece by the great Florentine artist was enduringly respected *in situ* in his home town.²⁷ The regrettable destruction of its original Trecento frame can also be interpreted as a positive sign of active cult in the family chapel. A different situation occurred at Monteoliveto, when Ambrogio Lorenzetti's *St. Michael* triptych was splendidly reframed in Cinquecento style without substantial loss of the original frame (figs. 19, 20).²⁸ In contrast, the framework of the 1357 polyptych by Andrea di Cione, called Orcagna, in the Strozzi chapel at Santa Maria Novella in Florence, was most likely only materially, but not formally renewed.²⁹ San Francesco at Bologna still preserves an extremely rare case of a late fourteenth-century, richly documented, colossal high altarpiece by the Dalle Masegne brothers, which

despite several restorations and relocations retains its original structure in marble and local stone (figs. 21, 22).³⁰ De-construction was caused not only by liturgical change, or successive patrons but also by natural

23 Peter Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven/London 1993, pp. 40, 50.

24 Gianluca Amato, *Le storie di San Nicola »in figure piccole« della chiesa di San Procolo a Firenze*, in: Bagnoli, Bartalini, Seidel 2017, as n. 2, pp. 182–191; Solberg 2020, as n. 21, pp. 357–362; Rachel Billinge, *The Funeral of Saint Francis and the Verification of the Stigmata*, in: Israëls 2009, as n. 8, pp. 528–533.

25 Péter Bokody, *Images-within-Images in Italian Painting (1250–1350): Reality and Reflexivity*, Farnham 2015. For meta-painting, painting of painting, see further Nathaniel B. Jones, *Painting, Ethics, and Aesthetics in Rome. Greek Culture in the Roman World*, Cambridge 2019. I owe this reference to Julian Gardner.

26 Julian Gardner, *Painters, Inquisitors, and Novices. Giotto, Taddeo Gaddi, and Filippo Lippi at Santa Croce*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 60, 2018, II, pp. 222–253.

27 Catherine Hoeniger, *The Renovation of Paintings in Tuscany 1250–1500*, Cambridge 1995, pp. 107–112.

28 Marco Ciatti, Luisa Gusmeroli (eds.), *Ambrogio Lorenzetti: il Trittico di Badia a Rofeno*, Studi, restauro e ricollocazione, Florence 2012.

29 Gert Kreytenberg, *Orcagna. Andrea di Cione*, Mainz 2000, pp. 81–96, 90; Gardner von Teuffel 2005, as n. 6, pp. 122–124, 624.

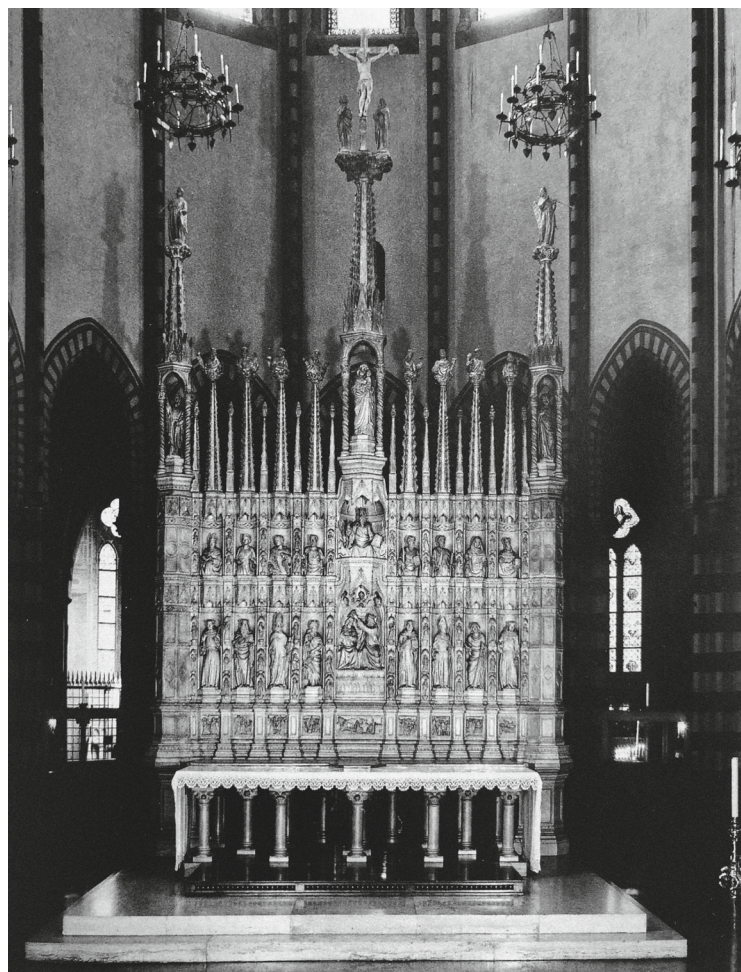
30 Benvenuto Supino, *La pala d'altare di Jacobello e Pier Paolo Dalle Masegne nella chiesa di S. Francesco in Bologna*, in: *Classe di Scienze Morali della R. Accademia delle Scienze dell'*



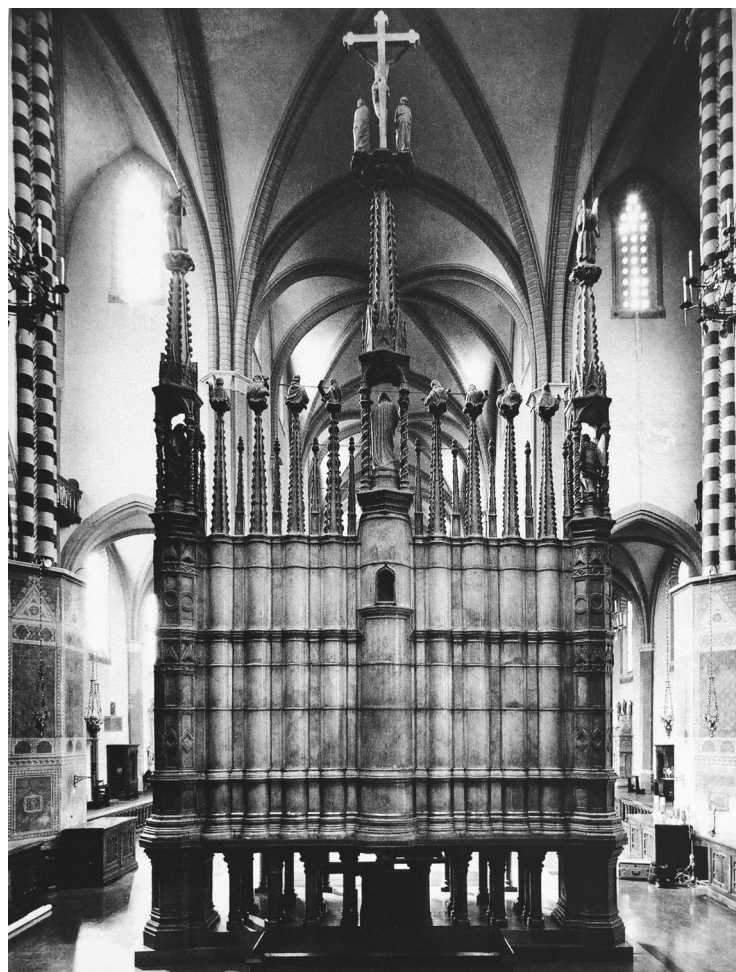
19 Ambrogio Lorenzetti, St. Michael altarpiece in its original framework of around 1337, tempera and gold on poplar, Museo Civico Archeologico e d'Arte Sacra, Palazzo Corboli, Asciano



20 Ambrogio Lorenzetti, Sixteenth-century framework of St. Michael altarpiece, tempera and gold on poplar, Museo Civico Archeologico e d'Arte Sacra, Palazzo Corboli, Asciano



21 Pierpaolo and Jacobello Dalle Masegne, High altar ensemble, 1388–1392, marble and local stone, San Francesco, Bologna



22 Pierpaolo and Jacobello Dalle Masegne, High altar ensemble, Back, 1388–1392, marble and local stone, San Francesco, Bologna

disasters, such as floods, earthquakes and snow, which occasionally struck Bologna.

After discussing two major contemporary examples, painted for leading mendicant churches by Simone Martini and Ugolino di Nerio, it becomes important both to summarise and to widen the range of argument. In the past reconstruction relied predominantly on historical sources, which ought now to be balanced against and firmly integrated with technical and scientific insights. The striking quantity of fragments from disassembled altarpieces prompted viewers, antiquarians, and scholars to investigate, observe, draw and record. The on-going search for legal and literary documentation helped to identify named artists, and, to understand the religious, political, economic, social and cultural context. Apart from sheer curiosity a didactic aim seemingly motivated Guglielmo Della Valle, Johann Anton Ramboux, and Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt. It was Della Valle remarkably enough who identified the 1308 document for Duccio's *Maestà* (figs. 12, 13) and insisted, that this precious painted monument should not only be better preserved, but could also be easily reconstructed, *potrebbe si riattare facilmente e ricomporre*.³¹

At the beginning of the fourteenth century demonstration- or contract-drawings for altar-paintings would have been rather unusual; contemporary contracts, payments, donations and litigation papers from

Siena are equally uncommon. The 1320 contract between Pietro Lorenzetti and Guido Tarlati, the bishop and ruler of Arezzo, for the surviving high altarpiece of the local Pieve is exceptional (fig. 23).³² It is preceded by the equally important contract of 1302 between the Florentine Cimabue, then active in Pisa Cathedral, and the rector of the Franciscan hospital church of Santa Chiara at Pisa.³³ The latter provides the earliest known contractual description of a gothic polyptych, simply defined as *tabula*, because the now familiar technical term, polyptych, was apparently introduced only in the mid-nineteenth century.³⁴ As the

Istituto di Bologna, Rome 1915, pp. 132–155; Helen Geddes, Altarpieces and Contracts: The Marble High Altarpiece for S. Francesco, Bologna, (1388–1392), in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* LXVII, 2004, pp. 153–182.

31 Jane Immler Satkowski, Hayden B.J. Maginnis (eds.), Duccio di Buoninsegna, Georgia 2000, pp. 69–72; Guglielmo Della Valle, *Lettere Sanesi di un socio dell'Accademia di Fossano sopra le belle arti*, II, Rome 1785, pp. 63–77, 71.

32 Maetzke 1980, as n. 16, pp. 26–36; Gardner von Teuffel 2005, as n. 6, pp. 125, 623.

33 Leopoldo Tanfani Centofanti, *Notizie di artisti tratte dai documenti Pisani*, Pisa 1897, pp. 119–120; Hellmut Hager, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes*, Munich 1962, p. 113; Gardner von Teuffel 2005, as n. 6, pp. 132–134.

34 Cf. Michel Laclotte, *Polyptyques anciens et modernes. Sur le mot polyptyque*, in: *Polyptyques. Le tableau multiple du moyen âge au vingtième siècle*, exh. cat. [Paris, Musée du Louvre, 27.3.–25.7.1990], Paris 1990, pp. 11–15, 11.



23 Pietro Lorenzetti, Polyptych, 1320– around 1325, tempera and gold on poplar, Pieve, Arezzo



24 Spinello Aretino, Sts. Nemesis and John the Baptist, 1385, tempera and gold on poplar, Szépművészeti Múzeum, Budapest

concept of gothic architecture and metalwork and therefore also of the architectonically conceived altarpiece was still very new in Italy *circa* 1300,³⁵ its application was initially hesitant or inconsistent, and the relevant terminology, mostly architectural, not painterly, was extremely flexible, with regional variations entering only later. This caused considerable difficulties of interpretation and reconstruction. In addition, the notary's normal language was Latin; only later were certain contractual paragraphs concerning the craftsmen translated into vernacular. How in 1302 were *colone* (columns, piers or pilasters), *predula* (gradine or socle), and *tabernaculum* (frame, container or ciborium) understood? Cimabue's *tabula* is lost, or was perhaps never executed, while Pietro Lorenzetti's altarpiece survives, shorn of most of its original framework. This was removed in order to make the structure less wide to fit more easily onto a side altar. In both documents the altarpiece type is barely characterized, although Madonna and four saints implied a five-part structure. The 1302 polyptych programme was described by biblical hierarchy and the historian thus faces a delicate task of reconstruction. Location of and access to an altar and its light source might also have conditioned the panel's figural composition. In Lorenzetti's contract the programme was minimally outlined, as Tarlati had still to specify his choice. Some spaces were materially distinguished, to be covered either with fine gold or silver, ultramarine blue or other good-quality colours, because of the cost involved. In addition, an altarpiece-contract would normally state the destination, date of completion, price, method of payment, guarantors, witnesses, notary, penalties for lateness and the site of contractual procedure.³⁶ Contracts often inform us about the patron. Tarlati, who had commissioned two fashionable gothic seals for himself from Siena, largely determined the programme and insisted on personally subcontracting the *legnaiuolo*, or woodworker. The wooden support and its framework were executed in one workshop, while painting and, commonly, gilding were done in another. The responsible painters signed as SYMON DE SENIS ME PINXIT in Pisa, PETRUS LAURENTI HANC PINXIT DEXTRA SENENSIS in Arezzo and UGOLINUS DE SENIS ME PINXIT in Florence, all accentuating their native town. The inscription on the monumental triptych destined for Santa Maria Nuova, the Olivetan house in Rome, exceptionally commemorated the three masters responsible, the Florentine carpenter, Sienese gilder and Aretine painter (fig. 24).³⁷ Their lengthy contract of 1384 refers not to a drawing, but *modo et forma*, that is that the *tabula* should be modelled on the Olivetan altarpiece at San Ponziano in Lucca, recently completed by the same group of artists. The reference to an already existing work of art could cover many aspects, panel type, structure, programme, style, material, as well as quality of execution.³⁸

35 Cf. Jean-Marie Guillouet, Ambre Vilain (eds.), *Micro-Architectures Médiévales. L'échelle à l'épreuve de la matière*, Paris 2018.

36 Christa Gardner von Teuffel, *Clerics and Contracts: Fra Angelico, Neroccio, Ghirlandaio and Others. Legal Procedures and the Renaissance High Altarpiece in Central Italy*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 62, 1999, pp. 190–208, reprinted and annotated ead. 2005, as n. 6, pp. 372–398, 656–666.

37 Ugo Procacci, *La creduta tavola di Monteoliveto dipinta da Spinello Aretino*, in: Vasari II, 1928–29, pp. 35–48; Stefan Weppelmann, *Spinello Aretino und die toskanische Malerei des 14. Jahrhunderts*, Florence 2003, pp. 50–52, 145–157, 363–366.

38 Hannelore Glasser, *Artists' Contracts of the Early Renaissance* [Ph.D. Columbia University 1965], Ann Arbor 1968; Gardner von Teuffel 2005, as n. 6, *ad indicem*.



25 Duccio and workshop, *Maestà* of San Cerbone, around 1316, tempera and gold on poplar, Cathedral of San Cerbone, Massa Marittima



26 Ambrogio Lorenzetti, *Maestà* of San Pietro all'Orto, 1335–1337, tempera and gold on poplar, Museo d'Arte Sacra, Massa Marittima

Another case in point is the *Maestà* by Duccio's bottega in Massa Marittima, although the specific documentation appears lost (fig. 25).³⁹ At the time *modo et forma* represented a standard, formulaic way of communication devoid of negative allusions. Extensive networking further helped; monastic and mendicant orders often relied on trusted craftsmen recommended to them by houses of their own order; thus Meo da Siena exported altar-paintings to the abbeys of Subiaco and San Pietro at Perugia,⁴⁰ while the Augustinian friars at Siena surely proposed Ambrogio Lorenzetti to their brothers in Massa Marittima (fig. 26),⁴¹ and the Franciscans at Siena probably recommended Ugolino di Nerio, who had presumably already delivered to them the heptptych, now at Williamstown, to Santa Croce at Florence (figs. 27, 11).⁴²

The Franciscans of Sansepolcro were so deeply concerned about the appropriate programme of their double-fronted and multi-tiered high altarpiece that they sent two friars to Siena to agree the *figure et l'istorie della taula* with the artist, *come pare a noi et al maestro insieme*, that is definition by negotiation (figs. 28, 29).⁴³ A month later they formally confirmed the exceptionally rich, descriptive programme, which Sassetta had then to paint. Although this *scripta* dates from 1439, the procedure almost certainly followed much earlier practice.⁴⁴ Another later set of documents from Vallombrosa near Florence records how a notary, powerful abbot and artist proceeded, from talk to preliminary notes, to final contract for Perugino's high altar-painting with its donor portrait.⁴⁵ Religious institutions keenly controlled that altar and priest were fit for celebrating mass, and, equally, that programme and décor of altarpieces were appropriate.⁴⁶ Orders' Rules, Constitutions, Consuetudines, decrees of General and Provincial Chapters, Apostolic Visi-

tations, sacristans' ledgers, and inventories certainly document their involvement, which in turn allows the historian to reconstruct programme and setting. Altarpiece commissions by the Dominican and Carmelite Orders were investigated by Cannon, 1982, 1987, 1994 and

39 Roberto Bartolini, Duccio di Buoninsegna e bottega, in: Bagnoli, Bartolini, Bellosi et al. 2003, as n. 2, pp. 244–257.

40 Dillian Gordon, Thirteenth- and Fourteenth-Century Perugian Double-Sided Altarpieces: Form and Function, in: Victor M. Schmidt (ed.), Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento (Studies in the History of Art, vol. 61, Symposium Papers XXXVIII), New Haven/London 2002, pp. 228–249; Christa Gardner von Teuffel, Perugino's Cassinese Ascension for San Pietro at Perugia. The Artistic and Musical Setting of a High Altarpiece in its Cassa, in: Städel Jahrbuch, NF, 2001 (published 2002), pp. 113–164; ead. 2005, as n. 6, pp. 480–569, 673–678; Michael G. Gromotka, Transformation Campaigns of Church Interiors and their Impact on the Function and Form of Renaissance Altarpieces. The Example of S. Pietro in Perugia and Pietro Perugino's *Ascension of Christ*, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 42, 2015, pp. 79–125.

41 Max Seidel, Serena Calamai, La *Maestà* di Massa Marittima, in: Bagnoli, Bartolini, Seidel 2017, as n. 2, pp. 232–261; Christa Gardner von Teuffel, Review of Henk van Os, Siennese Altarpieces 1215–1460, Groningen 1984, in: The Burlington Magazine 127, 1985, p. 391 established the provenance of Ambrogio's altarpiece.

42 John Pope-Hennessy, *Heptptych*. Ugolino da Siena, Williamstown 1962.

43 Israëls 2009, as n. 8, I, pp. 166f., II, p. 572.

44 Gardner von Teuffel 2005, as n. 6, pp. 372–398, 656–666.

45 Gardner von Teuffel, The Contract for Perugino's *Assumption of the Virgin* at Vallombrosa, in: The Burlington Magazine 137, 1995, pp. 307–312, reprinted and annotated ead. 2005, pp. 345–363, 653–654.

46 Gardner 1994, as n. 3, pp. 5–19.



27 Ugolino di Nerio, Heptptychon, 1317–1320, Clark Art Institute, Williamstown



28 Sassetta, Reconstruction of the Borgo San Sepolcro altarpiece, front, 1437–1444



29 Sassetta, Reconstruction of the Borgo San Sepolcro altarpiece, back, 1437–1444



30 Pietro Lorenzetti, Birth of the Virgin, 1342, tempera and gold on poplar, Museo dell' Opera del Duomo, Siena



31 Ambrogio Lorenzetti, Purification of the Virgin, 1442, tempera and gold on poplar, Gallerie degli Uffizi, Florence

2013 and Gardner von Teuffel, 1977, 2015 and 2016.⁴⁷ Accurate identification of the clergy's habit, its material, cut and colour, has proved crucial, as it may individuate and date different religious institutions, especially the congregations of reformed orders. Black habits normally indicate the Benedictine Order, brown and white its reformed branches. White might also be worn by the Cistercians and the Umiliati.

Knowledge of local cult proves essential for assessing altar-paintings in Siena. Cathedral and city were dedicated to Mary and the ecclesiastical year was punctuated by her major and minor feasts.⁴⁸ Therefore the Cathedral's high altar-piece, Duccio's *Maestà*, carried in public procession from the artist's workshop to its destination, showed the enthroned Virgin, surrounded by many saints, with the town's four patron saints, Ansanus, Savinus, Crescentius and Victor, in the front row (fig. 12).⁴⁹ They recur in the four important side altar-panels where they flank representations of the four major Marian feasts, her *Birth* by Pietro Lorenzetti (fig. 30), the *Annunciation* by Simone Martini and Lippo Memmi (fig. 3), the *Purification* by Ambrogio Lorenzetti (fig. 31) and *Christ's Nativity* by Bartolomeo Bulgarini.⁵⁰ Her main feast, the *Assumption*, the feast day of the Cathedral's consecration, was probably prominently depicted in the *Maestà*'s lost central gable together with a *Coronation*, the heavenly culmination. This hypothesis is strengthened by the *Coronation* in the topmost gable of Guido da Siena's multi-partite altarpiece which preceded Duccio's *Maestà* on the high altar.⁵¹ This was echoed significantly in the *Assumption* pinnacle of Pietro Lorenzetti's Aretine polyptych in the Pieve, which was also dedicated to the Virgin (fig. 23). Duccio's subordinate Marian and Christological scenes on the front and back of the predella, in the pinnacles above the galleries, and on the reverse of the main panel, as well as the four feast-paintings, pro-

vided magnificent, often varied models for later Siense painters and patrons. Recently Simone Martini's *Annunciation* (fig. 3) was unfortunately chosen as model for the substitute frame of another retable originating from Siena Cathedral by Paolo di Giovanni Fei, without realiza-

47 Joanna Cannon, Simone Martini, the Dominicans and the Early Siense Polyptych, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 45, 1982, pp. 69–93; ead., Pietro Lorenzetti and the History of the Carmelite Order, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 50, 1987, pp. 18–28; ead. 1994, as n. 4; ead., 2013 as n. 5; Christa Gardner von Teuffel, Masaccio and the Pisa Altarpiece. A New Approach, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 19, 1977, pp. 23–68, reprinted and annotated ead. 2005, as n. 6, pp. 3–71, 615–619; ead., The Carmelite Altarpiece (circa 1290–1550). The Self-identification of an Order, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 57, 2015, I, pp. 2–41; ead., Locating Albert: The First Carmelite Saint in the Works of Taddeo di Bartolo, Lippo di Andrea, Masaccio and Others, in: Diane Cole, Gerardo de Simone (eds.), *Le arti a Pisa nel primo Rinascimento*, in: *Predella* 13–14, 2016, pp. 173–192.

48 Van Os 1984, 1990 as n. 4; Diane Norman, *Siena and the Virgin, Art and Politics in a Late Medieval City State*, New Haven/London 1999. Duccio's 1308 contract leaves no doubt about the Cathedral's dedication, *tabulam ... maioris ecclesie sancte Marie de Senis*, see Immler Satkowski 2000, as n. 31, p. 69.

49 Gordon 2011, as n. 11, pp. 154–187 with ref. to the fundamental Cesare Brandi (ed.), *Il Restauro della Maestà di Duccio*, Rome 1959; Machtelt Israëls, *An Angel at Huis Bergh*, in: Anneke de Vries (ed.), *Voyages of Discovery in the Collections of Huis Bergh*, 's-Heerenberg 2008, pp. 122–133, 176–180.

50 Monika Butzek, *Le pale di Sant'Ansano e degli altri Procuratori della città nel Duomo di Siena. Una storia documentaria*, in: Alessandro Cecchi (ed.), *Simone Martini e l'annunciazione degli Uffizi*, Milan 2001, pp. 34–59, 45 fig. 8.

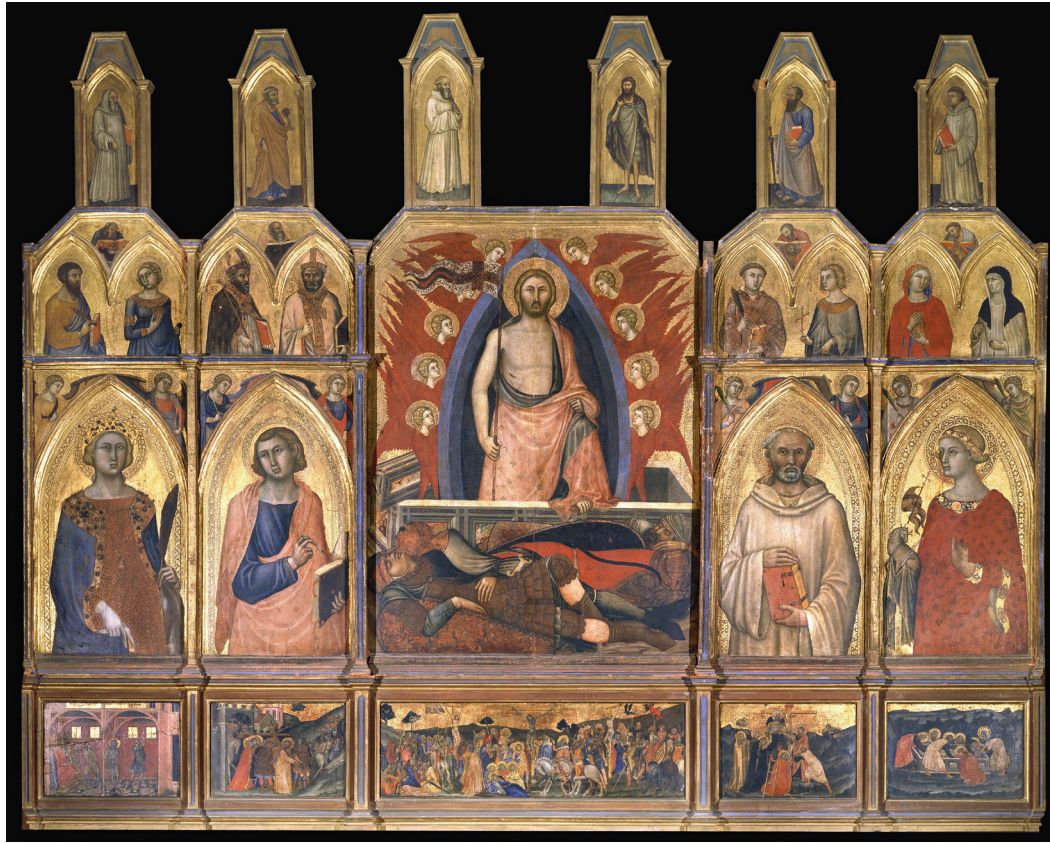
51 Gardner von Teuffel 2005, as n. 6, pp. 127–132; Holger Manzke, *Die Rekonstruktion der ursprünglichen Gestalt des Altarretabels mit der Madonna del Voto, der Marienkrönung und zwölf Szenen aus dem Leben Christi*, in: *Claritas – Das Hauptaltarbild im Dom zu Siena nach 1260. Die Rekonstruktion*, ed. by Lindenau-Museum Altenburg, Altenburg 2001, pp. 11–45.



32 Luca di Tommè and Niccolò di Ser Sozzo, Umiliati Polyptych, 1362, tempera and gold on poplar, Pinacoteca Nazionale, Siena



33 Pietro Lorenzetti, Partial Reconstruction of the Carmelite altarpiece, 1329, tempera and gold on poplar, Pinacoteca Nazionale, Siena



34 Niccolò di Segna, The Resurrection Polyptych, around 1340–1350, tempera and gold on poplar, Cathedral of San Giovanni Evangelista, Borgo San Sepolcro

tion that Simone's present frame was actually neo-gothic, thus falsifying the planned reconstruction.⁵²

Bernardino da Siena, the barn-storming fifteenth-century preacher, told his congregation to study Simone's Cathedral's *Annunciation* (fig. 3) and follow the Virgin's exemplary devotion.⁵³ Often a predella narrated the life-story of a venerated saint or altar-titular, painted in the main field, such as that of St. Thomas in the 1362 Umiliati polyptych by Luca di Tommè and Niccolò di Ser Sozzo (fig. 32).⁵⁴ In an outstanding case, the 1329 high altarpiece of San Niccolò dei Carmini, Pietro Lorenzetti's predella depicted the history of the Carmelite Order, obviously to consolidate its self-definition (fig. 33).⁵⁵ The modest signs of an Order, or the coat of arms of a patron, assist identification. Other narrative compositions were not always altarpieces, as Simone Martini's panel of *Beato Agostino Novello* demonstrates originally, set above the *Beato's* tomb near the screen or *tramezzo* of Sant' Agostino in Siena.⁵⁶ By mid-century another monumental scene, the *Resurrection*, formed the core of Niccolò di Segna's polyptych for the Camaldolese abbey at Borgo San Sepolcro (fig. 34), firmly directing the worshipper's attention to Christ, the Salvator, and the abbey's location.⁵⁷

A wide-ranging perspective, with a largely historical approach to early altar-painting in central Italy was pursued by distinguished scholars such as Hellmut Hager, 1962, himself influenced by among others Eckart von Sydow, 1912, and Edward Garrison, 1949;⁵⁸ Henk van Os wrote a fundamental *short* history of early Sienese Altarpieces, 1984 and 1990.⁵⁹ Ground-breaking publications of more specific focus followed

by Cesare Brandi 1959, Hannelore Glasser 1965, Monika Cämmerer-George 1966, John White 1973, Christa Gardner von Teuffel 1979, Hans Belting 1990, Erling Skaug 1993, Joanna Cannon 1994, Julian Gardner 1994, Sible de Blaauw 1996, Michele Bacci 2000, and Donal Cooper 2001, to name only a few.⁶⁰

52 Miklos Boskovits, *Italian Paintings of the Thirteenth and Fourteenth Centuries. The Collections of the National Gallery of Art*, Washington 2016, pp. 103–111.

53 Luciano Banchi, *Le Prediche Volgari di San Bernardino da Siena*, Siena 1884, pp. 441f.

54 Pia Palladino, *Art and Devotion in Siena after 1350: Luca di Tommè and Niccolò di Buonaccorso*, exh. cat. [San Diego, Timken Museum of Art, 12.12.1997–12.4.1998], San Diego 1997, pp. 13–16.

55 Gardner von Teuffel 2015, as n. 47.

56 Rudolf Hiller von Gaertringen, *Seven Scenes of the Life of Saint Stephen by Martino di Bartolomeo in Frankfurt: A Proposal for their Provenance, Function, and Relationship to Simone Martini's Beato Agostino Novello monument*, in: Schmidt 2002, as n. 40, pp. 314–339.

57 Gardner von Teuffel, *Sassetta's Franciscan Altarpiece at Borgo San Sepolcro: Precedents and Context*, in: Israëls 2009, as n. 8, I, pp. 210–229, 217.

58 Hager, 1962, as n. 33; Eckart von Sydow, *Die Entwicklung des figuralen Schmucks der christlichen Altar-Antependia und -Retabula bis zum XIV. Jahrhundert*, Strasbourg 1912; Edward B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, Florence 1949.

59 Van Os 1984 and 1990, as n. 4.

60 Brandi 1959, as n. 49; Glasser 1968, as n. 38; Monika Cämmerer-George, *Die Rahmung der toskanischen Altarbilder im Trecento*, Strasbourg 1966; John White, *Measurement, Design and Carpentry in Duccio's Maestà*, in: *Art Bulletin* 55, 1973, I, pp. 334–366, II, pp. 547–569; Gardner von Teuffel 1979, as n. 4; reprinted and annotated 2005, pp. 119–182, 622–628; Hans Belting, *Bild und Kult*, Munich 1990; Cannon 1994, as n. 4; Gardner 1994, as n. 3; Sible de Blaauw, *Das Hochaltarretabel in Rom bis zum frühen 16. Jahrhundert: Das Altarbild als Kate-*



35 Ugolino di Nerio, Last Supper, around 1325, tempera and gold on poplar, Lehman Collection, Metropolitan Museum, New York City

In 1932 Icilio Federico Joni, the Sienese restorer and counterfeiter, publicly mocked art historians, connoisseurs and dealers, and in particular Bernard Berenson, as incapable of deciding whether a painting was executed in tempera or oil.⁶¹ His own paintings successfully exploited the public's ignorance of painting techniques. The 1989 exhibition of the National Gallery, London, »Art in the Making: Italian Painting Before 1400« marked a watershed: it set out to demonstrate that technology extends knowledge.⁶² Most crucially, it characterized the fragment as no longer a simple image draped in velvet or ostentatiously reframed, but as a discrete object, freed from later accretions, which provided essential clues about its maker and the processes of its making. Thus the overpainted lower, outer corners of Ugolino di Nerio's *Passion* predella from Santa Croce or of Ambrogio Lorenzetti's *Maestà* at Massa Maritima prove the existence of lateral pilasters, as their bases, before their forced removal, slightly overlapped the pictorial fields (figs. 35, 26).⁶³ That a tiny detail can subsequently become meaningful was further established by the nail-sockets of the frontal predella of Sassetta's Franciscan double-sided polyptych, which started off the reconstruction of the entire altarpiece ensemble (figs. 28, 29), which was edited in exemplary fashion by Machtelt Israëls 2009.⁶⁴ Comparably, empty letter-sockets allowed an archaeologist to reconstruct a monumental bronze inscription on the Pantheon, Rome.⁶⁵

As Pietro Lorenzetti used vegetable dies in his Carmelite altarpiece (fig. 33), which faded with time and turned the Order's habits and other garments even »whiter«,⁶⁶ the question arises whether the artist applied these dies also elsewhere, which leads to the major concern with pigment- and material change.⁶⁷

It is the collaboration between art historian, historian, conservator, restorer and scientist, which will determine the future. Initially, a few

leading institutions, like the National Gallery in London, the Metropolitan Museum, and the Louvre, which had in-house restoration laboratories, led the way. Independent institutions like the Istituto Centrale di Restauro in Rome, the Opificio delle Pietre Dure in Florence and the Doerner Institut in Munich collaborated with independent historians. What can be achieved in a »modern« institution has recently been demonstrated by the Museo di Capodimonte at Naples.⁶⁸

Ever more regularly restoration reports were published and made available to the wider public. By then technical and scientific results were more often written up by the responsible specialists, and no more

gorie der liturgischen Anlage, in: Medelingen van het Nederlands Instituut te Rome. Historical Studies 55, 1996, pp. 83–110; Erling Skaug, Punch Marks from Giotto to Fra Angelico, Oslo 1993; Michele Bacci, »Pro remedio animae«. Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV), Pisa 2000; Donal Cooper, Franciscan Choir Enclosures and the Function of Double-Sided Altarpieces in Pre-Tridentine Umbria, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 64, 2001, pp. 1–54.

61 Icilio F. Joni, Le Memorie Di Un Pittore Di Quadri Antichi. Affairs of a Painter, ed. by Giovanni Mazzoni, Siena 2004, p. 329.

62 Bomford, Dunkerton, Gordon et al. 1989, as n. 7.

63 Gordon 2011, as n. 11, pp. 469, 470; Seidel, Calamai 2017, as n. 2, p. 232.

64 Israëls 2009, as n. 8, I, pp. 161–209.

65 Filippo Magi, Le iscrizioni recentemente scoperte sull'obelisco vaticano, in: Studi Romani 11, 1963, pp. 50–56.

66 Oral communication by the responsible restorer, Edith Liebhauser, Siena.

67 See n. 62.

68 Marco Cardinali, Passato, presente e futuro nelle indagini diagnostiche. Il caso di Raffaello dalla connoisseurship alla Technical Art History, in: Angela Cerasuolo (ed.), Raffaello a Capodimonte. L'Officina dell'artista, exh. cat. [Naples, Museo e Real Bosco di Capodimonte, 10.6.–16.9.2021], Naples/Rome 2021, pp. 43–53.



36 Ugolino di Nerio, Back of St. Peter from the Santa Croce altarpiece, around 1325, tempera and gold on poplar, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Eigentum des Kaiser Friedrich Museumsvereins

by the art historian unaided. With more shared technical information, and access to the backs of the major components from Ugolino's Santa Croce heptptych, cracks (wrongly) observed should easily have been identified as butt-joints. This should have permitted the correct combination of main saints and gallery figures (fig. 36), and produced an improved reconstruction.

The more technical approach to reconstruction also stimulated questions about the creative process, the artist's training, the family workshop and working conditions, about Cennino Cennini's treatise, guild rules and tax systems.⁶⁹ Creighton Gilbert 1977 focussed on the role of the *legnaiuolo* (woodworker), Andreas Rothe, Marco Ciatti, Ciro Castelli, Andrea Santacesaria, George Bisacca and Christoph Merzenich all considered wooden support and painting in conjunction.⁷⁰ Investigation into the basic characteristics of wood, the handling of it, and the necessary tools, was pioneered by Jacqueline Marette.⁷¹

It required a wood specialist to tell both the historian and art historian that large double-fronted altar-paintings could not have been

sawn apart in the later sixteenth century, during the Counter-Reformation when many such altarpieces were removed from their high altars, since no saw wide enough for the job then existed. Masaccio at Pisa in 1426 provides another striking case: based on acute observations of the fall of light, shadows and figural composition John Shearman, while concentrating on the pictorial surface, reconstructed the original polypptych.⁷² It was the present writer who stressed the constraints exerted on Masaccio by a Sienese carpenter, who had already fully determined the wooden structure before the start of painting, and proposed another hypothetical reconstruction.⁷³ X-rays subsequently showed that the *Crucifixion* and *Madonna and Child* were indeed painted on the same vertical planks and thus partially confirmed the reconstruction.⁷⁴ On the other hand, further technical examinations and detailed observations, taken in isolation without sufficient comparative data being then available, gave rise to the mistaken assumption of two distinct polypptychs by Masaccio at Pisa.⁷⁵

Niccolò di Segna's Camaldolese high altarpiece, mentioned above, may serve as final example for a partially successful reconstruction (fig. 34): its ultimate prototype was Duccio's *Maestà* in Siena, with which it once shared comparable upper pinnacles and outer buttresses. Niccolò's formal structure was in turn *modo et forma*, confirmed by Sassetta's well documented and reconstructed Franciscan polyptych. The single saints, now misleadingly surmounting Niccolò's polyptych, originally decorated its lateral buttresses; and its main pinnacle, now lost, presumably depicted an *Ascension* above the central *Resurrection*. In origin the latter thus directly referred to the altar panel's destination, Borgo San Sepolcro, and at the same time to the Christological programme on the reverse of Duccio's *Maestà*. In addition, John the Evangelist as the abbey's titular and Benedict in a white habit, venerated as founder by the reformed Camaldolese Congregation, firmly root the altarpiece in town. The pilasters dividing the saints in the main storey proved original, the predella has instead been given a modern, heavy frame, while the usual inscription socle was totally overlooked by the restorers.⁷⁶

All of this promotes deeper comprehension of the original complete assemblage and its intended setting. Sensitive and informed reconstruction makes a vitally important contribution to the understand-

69 Cennino d'Andrea Cennini, *The Craftman's Handbook [Il Libro dell'Arte]*, trans. by Daniel V. Thompson Jr., New York 1933; Wolf-Dietrich Löhr, Stefan Weppelmann (eds.), *Fantasie und Handwerk – Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*, exh. cat. [Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, January, 10.1.–13.4.2008] Berlin/Munich 2008; Hayden B.J. Maginnis, *The World of the Early Sienese Painter*, University Park 2001.

70 Creighton Gilbert, *Peintres et menuisiers au début de la Renaissance en Italie*, in: *Revue de l'Art* 37, 1977, pp. 9–28; Ciatti, Frosinini 2016, as n. 7; Christoph Merzenich, *Vom Schreinerwerk zum Gemälde*, Berlin 2001.

71 Jacqueline Marette, *Connaissance Des Primitifs Par L'Étude Du Bois*, Paris 1961.

72 John Shearman, *Masaccio's Pisa Altarpiece: An Alternative Reconstruction*, in: *Burlington Magazine* 108, 1966, pp. 449–455.

73 Gardner von Teuffel 1977, 2005, 2015, 2016 as n. 47.

74 Dillian Gordon, *The Fifteenth Century Italian Paintings*, vol. I (National Gallery Catalogues), London 2003, pp. 201–223; Andrea De Marchi, Matteo Mazzalupi, *La pala d'altare. Dal politico alla pala quadra*, Florence 2012, pp. 63–77.

75 Carl Brandon Strehlke, *The Case for Studying Masolino's and Masaccio's Panel Paintings in the Laboratory*, in: id., Cecilia Frosinini et al., *The Panel Paintings of Masolino and Masaccio. The Role of Technique*, Milan 2002, pp. 12–27, 18.

76 See n. 57 and Gardner von Teuffel 2009, as n. 57, I, pp. 165–167.

ing of late medieval Sienese painting, whether it be the rare complete altarpiece restored to its original location, or a separated fragment now housed in a distant museum. Reconstruction must weigh different criteria, historical as well as technical and scientific: it requires adequate forensic photography, close and prolonged access to the original artefact and familiarity with the relevant historical disciplines. Awareness of the limits of current knowledge is also essential, while the art historian's modern aesthetic or subjective judgement should interfere as little as possible with the assessment. The often delicate or altered condition of a surviving fragment must be taken fully in consideration. The limitations of reconstruction should always be respected. At times it is safer to reconstruct graphically or digitally, thus leading the investigator and subsequently the spectator towards a possible reconstruction, rather than to ›restore‹ the object itself irreversibly, and by such intervention invent an unlikely setting. Any reconstruction remains an approximation, and exceptions to the rule can always be found. Yet, appropriate reconstruction of paintings in their intended surroundings is essential

in helping to grasp broader traditions of image, perception, reception and ritual from the Middle Ages to the present day.

Credits

1, 14, 31: Antonio Quattrone, Florence. – 2, 12, 16, 17, 19, 20, 25, 26, 30, 32–34: Lensini, Siena. – 3: Archives Evergreen Internet. – 4–6: Pierluigi Neri Pisa/Su concessione del Ministero della Cultura Direzione regionale Musei della Toscana Firenze. – 7: Niccolò Catalano, *Fiume del Terrestre Paradiso*, diviso in Quattro capi, o discorsi, Florence 1652, p. 424. – 8, 36: Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie/Eigentum des Kaiser Friedrich Museumsvereins/Jörg P. Anders. – 9: The National Gallery, London. – 10: Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 9847, ff. 91v–92r, Vatican City. – 11: Stefan Weppelmann, *Geschichten auf Gold. Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei*, Berlin 2005, pp. 44–45. – 13: Christa Gardner von Teuffel, *The Buttressed Altarpiece. A Forgotten Aspect of Tuscan Fourteenth Century Altarpiece Design*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 21, 1979, p. 35, fig. 14. – 15: Julian Gardner, Oxford. – 18: Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover. – 21, 22: Solberg, Florence. – 23: Angelo Latronico per RICERCA, Arezzo. – 24: Szépművészeti Múzeum, Budapest. – 27: Clark Art Institute, Williamstown. – 28, 29: Machtelt Israëls (ed.), *Sassetta, The Borgo San Sepolcro Altarpiece*, Florence/Leiden 2009, I, pp. 204–207. – 35: Robert Lehman Collection, Metropolitan Museum of Art, New York City.

La famiglia di Sofonisba Anguissola

Roberto Contini

Un virtuoso scambio di prestiti tra la Gemäldegalerie degli Staatliche Museen zu Berlin e la Nivaagaard Malerisamling dell'incantevole museo di Nivå, sull'Øresund, ha riunito, prima a Berlino stessa, poi dalla tarda estate del 2023 a Nivå, in tale circostanza nell'ambito di una rassegna monografica sulla pittrice lombarda, i ritratti dei genitori della brillante artista cremonese itinerante. Nel caso sotto specie di prove davvero domestiche – occorrenze magari non rarissime, qui per certo singolarmente efficaci – di Sofonisba (Cremona 1532 – Palermo 1629/30).



1 Sofonisba Anguissola, Ritratto di Bianca Ponzoni (?), 1557, olio su tela, 98 x 75 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 1705

Da tempo la titolare dell'ottimo ritratto berlinese, firmato e datato 1557 da Sofonisba (fig. 1), è stata identificata – fuor di matematica certezza, bisognerà per onestà aggiungere – con la madre di lei, Bianca Ponzoni Anguissola,¹ fissata sulla tela pomposamente agghindata di un abito di broccato dorato profondamente aperto sulle spalle, a motivi di piccoli quadrati, nonché accessoriata di gioielli in gran copia e di una martora impagliata posata sul grembo, il muso ingabbiato da una maschera d'oro congiunta a una lunga catena che l'ancora alla vita dell'effigiata. Tale pelliccia (di martora o di zibellino), il *Flohpeizchen*, obbediva alla funzione di stratagemma antipulci, un motivo di ascendenza nordica che tornerà in numerosi ritratti del tempo spagnolo della pittrice e – ad esempio – nel famoso *Ritratto di Eleonora Gonzaga* di Tiziano (Firenze, Galleria degli Uffizi). Tale lussuoso oggetto era prerogativa delle dame più eminenti del sedicesimo secolo – e la dice lunga sulla consapevolezza della nobiltà di censo da parte di Bianca Ponzoni – e del pari impiegato quale rimedio ai rigori dell'inverno, se non addirittura come manicotto.²

Che la Gemäldegalerie detenga col *Ritratto di Bianca Ponzoni* una delle prove più gagliarde di Sofonisba Anguissola è certamente asserzione legittima, ma forse riduttiva se misurata sul curriculum della sola cremonese e piuttosto da tenere ben alta nella classifica più generale della ritrattistica del Cinquecento lombardo.

Per alcuni mesi Bianca ha potuto disporsi sulla parete corta angolare rispetto alla *Resurrezione di Cristo* dei leonardeschi Boltraffio e Marco d'Oggiono, a fianco dell'ugualmente assiso consorte, Amilcare Anguissola, della figlia Minerva e dell'unico discendente maschio, Asdrubale,

1 Merito dell'identificazione va a Maria Kusche, Sofonisba Anguissola en España retratista en la corte de Felipe II junto a Alonso Sánchez Coello y Jorge de la Rúa, in: *Archivo Español de Arte* 62, 1989 (248), pp. 395 nota 24, 401, 406. Altre osservazioni, specie inerenti il ricorrere della gioielleria di famiglia, sono offerte da Rossana Sacchi, Sofonisba Anguissola e le sue sorelle, catalogo della mostra [Cremona, Centro culturale «Città di Cremona» Santa Maria della Pietà, 17 settembre–31 dicembre 1994/Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 17 gennaio–26 marzo 1995/Washington, The National Gallery of Women in the Arts, 7 aprile–30 giugno 1995], Milano 1994, pp. 204–205 cat. 10. – Sconcertante è la prossimità fisionomica tra la dama di Berlino e quella, all'apparenza più giovane di una decina d'anni, effigiata in una deliziosa teletta della Galleria Borghese, firmata e datata da Sofonisba appena l'anno prima! La critica tende oggi a riconoscere l'autrice del ritrattino non già in Sofonisba, quanto nella valente sorella Lucia: Anastasia Gilardi, in: Sofonisba Anguissola e le sue sorelle, cit., 1994, pp. 288–289 cat. 45.

2 Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo* [1590], ed. de Firmin Didot Frères, Paris 1859–50, 2 voll., I, 1859, n. 80; John Hunt, *Jeweled Neck Furs and Flohpeizchen*, in: *Pantheon* 21, 1963, pp. 151–157; Richard H. Randall Jr., *A Mannerist Jewel*, in: *Apollo* 87, 1968 (73), pp. 176–177.



2 Sofonisba Anguissola, Ritratto di Amilcare, Minerva e Asdrubale Anguissola, 1558–59, olio su tela, 157 × 122 cm, Nivå, Nivaagaard Malerisamling

costituendo una foto di gruppo dal graffiante impatto (fig. 2). Correi l'ampiezza del formato e la felicità del contesto collinare e montano – autentico o di fantasia sarà pur da determinare – sul quale si stagliano l'orgoglioso genitore (invero unilateralmente catturato dal bimbo in costume rosso lampone, erede del casato) e parte della numerosa prole. I tre congiunti sono accomodati in un sassoso palcoscenico esterno a una loro verosimile dimora, intervallato da tronchi d'albero non immuni da simbolico significato, anacronisticamente panneggiato di rosso quello retrostante al *pater familias*. Un impressionista valore aggiunto recano le parti non completamente finite, in una sorta di involontario *revival* del Tiziano maturo. E' facile immaginare che a Sofonisba, chiamata nel 1559 alla corte di Filippo II a Madrid, sia mancato il tempo di portare a compimento il meraviglioso consesso familiare, tanto lodato da Giorgio Vasari, quando si spinse a Cremona con l'intento dichiarato di conoscere dal vivo le opere delle figlie pittrici di Amilcare, presso il quale fu ospite.³

Lo spirituale passaggio di consegne alla nuova generazione è tutto nella piccola mano di Asdrubale sovrapposta a quella adulta del padre, una clausola d'effetto fantasmatico in quel libero fluttuare di falangi dissossate, una formula di spontanea aggregazione di forme e colore, in tutto appunto tizianesca, che è doppiata dall'altra mano del bambino, appoggiata all'elsa di una spada ancor solo accessorio di parata. Un po'



3 Sofonisba Anguissola, Ritratto di Amilcare, Minerva e Asdrubale Anguissola, particolare, 1558–59, olio su tela, 157 × 122 cm, Nivå, Nivaagaard Malerisamling

Tiziano, un po' Picasso del periodo blu, Asdrubale è il match winner nella miracolosa pittura dell'ormai contumace sorella. E il barboncino in posa frontale alla di lui sinistra (fig. 3) è complemento di attitudine realistica, in cui ancora una volta Sofonisba si mostra degna contemporanea del Cadorino.

Un quadro certo molto studiato, specie per quanto attiene alla figura seduta ma in torsione di Amilcare, per la quale forse si dovrà ammettere il filtro di qualche citazione figurativa colta, sulla falsariga del *Mosè* del Buonarroti in San Pietro in Vincoli (fig. 4).

Ma deviando nuovamente il discorso sul paesaggio, è imperativo constatare che tali contesti siano una rarità nelle scelte figurative dell'Anguissola, ciò che è ben comprensibile per chi sarebbe diventata ritrattista di corte, così il limite di ogni possibile confronto sta invero in un solo altro esemplare di ritratto multiplo a carattere familiare, ovviamente la *Partita a scacchi* del Muzeum Narodowe di Poznań, anch'essa opera premadrilena di Sofonisba, datata del 1555.

Le analogie tra i fondali di Nivå e di Poznań (fig. 5) sono parlanti, nel secondo dipinto si concede più spazio alle acque, di concerto alla

3 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* [Firenze 1568], ed. a cura di G. Milanesi, Firenze 1878–1885, 9 voll., ed. anastatica, Firenze 1906, vol. VI, pp. 501–502.

mossa orografia punteggiata di castelletti e rocche. L'interrogativo cui malamente si potrà dare risposta investe il carattere diciamo così documentario oppure fantastico di tali inserti. Il ripetersi della sintassi geografica in due distinte sessioni familiari porterebbe capziosamente a considerare un'ambientazione di segno analogo, legata eventualmente a una proprietà fuori porta – ben fuori porta! – della famiglia Ponzoni Anguissola. Come a dire un rifugio estivo, un luogo di vacanza nel quale soggiornare non solo occasionalmente, data la congetturabile distanza dalla residenza abituale cremonese, in piena Bassa Lombardia.

E se verrebbe da investigare in un raggio non troppo remoto da Cremona, nella bresciana Franciacorta o per avventura in Valcamonica (territorio di Breno?), sulle sponde del Lago d'Iseo, nel genere di Monte Isola, così da giustificare anche gli invasi d'acqua, una maggiore – come dire – sovrapposibilità geografica si profila in terre più remote, in Trentino. Mette conto ricordare, a sud del Garda, la zona del Castello di Avio, oppure all'estremità nord del Bènaco, verso Riva del Garda, quella di Castel Beseno e Castel di Tenno e ancor meglio di Rocca Pietra.

Ancora oggi, muovendosi dalla pianura verso il Trentino, improvvisamente sul monte compaiono i ruderi di antiche costruzioni fortificate.

Inutile cercare un riscontro con «luoghi autentici» perché oggi quelle costruzioni che nel passato affollavano il paesaggio montano sono ridotte nella maggior parte dei casi a un ammasso di pietre.



5 Sofonisba Anguissola, Partita a scacchi, particolare, 1555, olio su tela, 72×97 cm, Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu



4 Michelangelo Buonarroti, Mosè, 1513–15, rielaborato nel 1542, marmo, altezza 235 cm, Roma, San Pietro in Vincoli

Un'immagine ottocentesca del Castello di Tenno può corrispondere anche solo tipologicamente a uno di quelli dipinti. In effetti, questa zona intorno a Riva del Garda era un luogo originariamente fitto di castelli e soprattutto il Castello di Tenno si trovava »sull'antichissima strada che collegava la regione tridentina con la bresciana, attraverso il Basso Sarca, e di qui alla Val di Ledro...«, essendo »con Arco e Riva, il più piccolo dei borghi fortificati che chiudevano verso Occidente la pianura e la foce del Sarca«, ovvero una posizione strategica.⁴

Un terzo dipinto si è provvisoriamente allineato nella sala 454 (XVII) della Gemäldegalerie a queste supreme immagini della ritrattistica cremonese del Cinquecento, anch'esso proveniente dalla Nivaagaard Malerisamling. Un *Ritratto di anziana* (fig. 6), già considerato con ampie lodi per qualche tempo autoreferenziale della stessa Sofonisba in età senile. Se questa associazione fisionomica pare oggi meno convincente, almeno sulla falsariga del volto dell'Anguissola nei suoi anni estremi, come lo conosciamo nelle traduzioni grafiche e pittoriche di Van Dyck, l'effigiata non sembra estranea al mondo della ritrattistica familiare anguissolana. D'accordo che formulata in tale sembiante, questa dignitosa vedova (o almeno in virtù dei negri indumenti che indossa, all'apparenza tale), affatto scevra di apparati sontuosi, cui indulgevano invece le Anguissola tutte, ripercorre un formulario noto a Sofonisba dai tempi dell'apprendistato presso Bernardino Gatti, a voler ritagliare del Sojaro almeno la donna accorrente da destra nell'*Adorazione dei*

4 Sono in debito con Rosanna Paccanelli per le molte indicazioni in ordine a un'ardua quanto tutt'altro che impossibile credibilità geografica degli inserti anguissoleschi. La citazione è tratta da: Brunamaria Dal Lago Veneri, Arnaldo Loner, *Il Trentino-Alto Adige. Immagini dal passato. Un viaggio nel tempo e nello spazio per città, monti, valli e castelli vissuto attraverso le testimonianze affettuose e affascinanti dei grandi vedutisti dei secoli passati*, Trento/Roma 1986, p. 264 scheda 113 (Il castello di Tenno, in calce alla litografia di Karl Johann Billemark, Parigi 1852).



6 Ambito delle sorelle Anguissola, Ritratto di anziana, 1565–70 circa, olio su tela, 98 × 78 cm, Nivå, Nivaagaard Malerisamling

pastori in San Pietro al Po a Cremona. Questa del Museo di Nivå non è però – a differenza dell'esemplare femminile impiegato dal di lei maestro – un'immagine di repertorio, bensì un frammento di senile pallore, di realtà con *pátina* »senza tempo«, condotto in termini di tale semplificazione descrittiva, da non risultare magari propriamente congeniali ai modi usuali di Sofonisba. Se il sembiante più regolare della non anzianissima pastora del Gatti può essersi riverberato sulla domestica che infrange anch'essa da destra il quadro familiare delle sorelle scacchiste di Poznań e anche, qualche tempo più avanti, sulla più autentica effigie della umile astante a *Lucia Anguissola alla spinetta* presso l'Earl Spencer a Althorp House, questo sembiante parrebbe appartenere a una presenza costante nel *ménage* familiare degli Anguissola, forse la domestica sentimentalmente integrata al casato. Se con passo malcerto volessimo estendere il rosario fisiognomico alla protagonista della tela »minore« di Nivå, ecco che insorgerebbe almeno un deterrente di ordine temporale. Un deterrente che potremo abbandonare solo resistendo, come si è fatto, all'interpretare la donna danese quale documento autocelebrativo di Sofonisba o comunque ritratto *tout court* dell'anzianissima pittrice.

Datata 1555 la così insigne *Partita a scacchi* e ancora degli anni cremonesi di Sofonisba, migrata in Spagna nel 1559 e mai più rientrata nella sua città natale, il *Ritratto di Lucia alla spinetta* di Althorp House,

a voler attaccare alla catena fisiognomica anche il *Ritratto di vecchia sedente* di Nivå, qualunque sia stata la mano che la dipinse, ci troveremmo in un'*impasse* cronologica costretta entro quel 1559. A meno naturalmente di prevedere un'esecuzione da parte di diversa pittrice del medesimo ceppo familiare, in ogni modo non di molto eccedente – giusta le visissitudini biografiche delle altre sorelle Anguissola⁵ – i susseguenti due decennali, piuttosto che la fine del secolo. Una ben diversa prospettiva rispetto all'accettare l'intento autorappresentativo del quadro danese, che allora scivolerebbe nel territorio cronologico della terza decade del Seicento, atteso che Sofonisba si spense quasi centenaria nel 1629/30⁶.

Lo schizzo della pittrice cremonese vergato dal Van Dyck nei suo Taccuino italiano oggi al British Museum, dove la decrepita Sofonisba appare agghindata quasi in termini »conventuali«, senza alcuno degli amati orpelli, ma seduta in analoga savonarola, si offre per *pattern* assai simile, mentre la cascata degli anni si riflette nella non più tonica pelle delle guance e più di una resistenza all'identificazione del suo sembiante con quello espresso nella tela di Nivå deriva dalle dimensioni di quel setto nasale da rapace e dalla progredita età.

Chi è dunque l'autore del *Ritratto di vecchia* di Nivå? Chi è l'effigiata? E quale ne è l'attendibile cronologia? Tre quesiti ai quali non è dato ancora offrire soddisfacente risposta. Se si vorrà dirigere lo sguardo verso quest'icona *timeless*, di sintetica esecuzione tipicamente controriformata, prescindendo per qualche istante dalla modesta cornice nella quale è inscritta, le sobrie qualità del dipinto non mancheranno di toccarci. Che si tratti del sembiante di una domestica di casa Ponzoni/Anguissola è un'ipotesi; perché possa essere di mano di Sofonisba non vi è altra strada che formulare una datazione antecedente il suo lasciare Cremona nel 1559, ciò che suona malamente quando si abbia – come è

5 Minerva muore nel 1564, Lucia, apparentemente la più memorabile nell'esercizio delle arti figurative, l'anno seguente, Europa nel 1578. La madre, Bianca Ponzoni, muore verosimilmente nel 1600, non conoscendosi i suoi natali è arduo anche solo congetturare che la modela del Ritratto di Nivå possa essere lei, che sposata con Amilcare Anguissola nel 1531, dimostra nel Ritratto di Berlino datato 1557 circa 45 anni. Nel 1600 ne avrebbe avuti tra gli 85 e i 90, eppure l'effigiata di Nivå non sembra averne più di 70, per conseguenza la data di nascita della tela – nell'ardua, ma diciamo meglio: impossibile, ottica favorevole alla Ponzoni – dovrebbe porsi sul 1582/85. – Nel 1611 scompare la longeva Anna Maria, ultima delle sorelle pittrici e implicitamente non oltre questa data può fissarsi l'esecuzione del ritratto danese, ove questo sia di mano anguissolesca diversa da quella di Sofonisba e anzi Anna Maria ne sia l'unica plausibile responsabile. – Il fedelissimo fratello Asdrubale, unico a aver frequentato la famosa sorella dopo la di lei partenza per la corte spagnola, muore nel 1623, a 72 anni d'età (era nato nel 1551).

6 Non resiste alle già da altri argomentate mende l'errata considerazione comune della morte di Sofonisba a Palermo nel 1625 e della datazione al 12 luglio 1624, anziché 1629, dell'iscrizione apposta dal Van Dyck al suo taccuino italiano custodito al British Museum, assieme a un veloce schizzo della novantaseienne Anguissola. Talvolta nemmeno i natali della pittrice al 1532 vengono sostenuti per il dato di fatto che sono. Si rinvia almeno alle definitive correzioni biografiche reclamate con ogni buon diritto da Maïke Vogt-Lüerssen, *Frauen in der Renaissance* – 30 Einzelschicksale, Norderstedt 2007, pp. 336–345; Carla Rossi, *Novità su Sofonisba*; dagli archivi la verità sull'anno di nascita e di morte della pittrice di Cremona, in: *AboutArtonline.com*, <https://www.aboutarionline.com/novita-su-sofonisba-dagli-archivi-la-verita-sull'anno-di-nascita-e-di-morte-della-pittrice-di-cremona/> (15 Aprile 2021); eadem, in: *Theory and Criticism of Literature & Arts*, in corso di pubblicazione. – Anche nell'attualissimo catalogo della mostra milanese (*Le Signore dell'Arte. Storie di donne tra '500 e '600*, a cura di Annamaria Bava, Gioia Mori e Alain Tapié [Milano, Palazzo Reale, 2 marzo–22 agosto 2021], Milano 2021) si accorda meccanico credito all'opinione oramai invalsa (si veda, ivi, alle pp. 96–99, il referto biografico redatto da Cecilia Gamberini).

stato il caso qui in Gemäldegalerie dal maggio al novembre 2021 – il privilegio di vedere l'anomala pittura in serie con due capolavori dell'autrice dei tardi anni Cinquanta del Cinquecento.

Ripeteremo allora che un'alternativa in ambito familiare contempla più di una candidata: Minerva, Europa e Anna Maria. Eppure la scelta è tanto più difficile quanto poche sono le opere certe delle tre sorelle da chiamare al confronto. Se si vuole escludere che l'opera sottenda, per contro, qualità autobiografiche – dunque non pensare a Sofonisba ritratta se medesima intorno ai settanta, settantacinque anni di età e automaticamente divinare un tempo tra il 1605 e il 1610, ancora della sua stanza genovese – il raggio cronologico si annuncia assai poco flessibile. La posizione critica meno compromettente vorrà dunque per il *Ritratto senile* di Nivà un'artefice della famiglia Anguissola e una esecuzione molto approssimata – pensando sempre alla domestica inserita nelle opere di Poznań e di Althorp House – tra il 1565 e il 1570.⁷

In appendice alle formidabili esercitazioni ritrattistiche familiari di Sofonisba, la madre e il padre con i fratelli Minerva e Asdrubale, certo apici della pittura lombarda poco oltre metà Cinquecento, mette conto anettere un poco noto esemplare delle collezioni della Gemäldegalerie, pervenuto quale dono di James Simon e correntemente incluso nel gabinetto allestito in onore del generoso collezionista al Bode-Museum. Si tratta di un *Ritratto di uomo quarantatreenne* (giusta la dichiarazione di età vergata sul cartellino poggiato nell'angolo inferiore destro della tela accanto a un minuto esemplare canino: fig. 7), del quale è stata chiamata in causa – senza alcuna euristica esagerazione – il nome del grande bresciano Romanino.⁸ Gli elementi a favore di tale paternità sono evidenti, tuttavia la partita anagrafica va giocata tra appunto Brescia e la Cremona dell'Anguissola.

E' indubbio che il ritratto si leghi assai convenientemente a almeno un altro topico esemplare di ritrattistica virile della insigne specialista, ovvero il *Ritratto di canonico lateranense* della Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia. Un ritratto a mezzo busto, dunque con esclusione delle mani, che reca la firma della Anguissola e la data 1556⁹, di un anno pregresso al *Ritratto della madre Bianca Ponzoni*. La tela fu dipinta »Coram Amilcare Patre(m)« e indubbiamente il sembiante di Amilcare stinge un poco in quello del canonico, come – si dovrà aggiungere oggi – in quello del *Ritratto di uomo quarantatreenne*. Il sembiante del padre troneggia nel grande ritratto plurimo di Nivà, nel quale Amilcare, presumibilmente nell'anno di grazia 1559, denuncia un generale imbiancamento degli ornamenti del viso. Un'occorrenza ardua da immaginarsi accaduta nel giro di appena due/tre anni.

Se nel capolavoro danese Amilcare appare – ingannevolmente ben portante, lui nato forse nel 1494 – grosso modo cinquantenne¹⁰, egli non poté avere avuto i natali nel medesimo tempo all'incirca di Ferrante I Gonzaga (Mantova 1507 – Bruxelles 1557), duca di Guastalla (1539–57) e governatore di Milano dal 1546 al 1555. Il *Ritratto ex-Simon* offre nondimeno una crasi delle fisionomie dei due personaggi, la quale non porge peraltro alcuna soluzione efficace al riconoscimento d'identità del modello berlinese, giusta la difficoltà di intendere un'effigie del Gonzaga scevra dei suoi meriti guerrieri e anzi confinata nei termini, pur superciliari, di un civile (gabellato per vescovo) caso mai a suo agio con le lettere.

L'età denunciata sul cartiglio, 43 anni, sommata alla data di nascita di Ferrante (1507), punta – ove non si abbia una esecuzione postuma – all'anno 1550, invero precoce per quel che ricaviamo dalle opere



7 Pittore cremonese di metà Cinquecento, *Ritratto di uomo quarantatreenne*, 1550–60 circa, olio su tela, 92×77 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Kat. Nr. S. 3

7 Si veda il sunto molto equilibrato offerto da Rossana Sacchi, *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, cit., 1994, pp. 306–307 cat. 54 (sotto l'epigrafe: »Cerca delle sorelle Anguissola?«). Il maggiore encomio e un'autografia tarda favorevole a Sofonisba furono espressi da Flavio Caroli, *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, Milano 1987, p. 73).

8 Kat. Nr. S. 3 (olio su tela, 92×77 cm): acquistato quale opera dubbia del Romanino (mantenuta in seguito anche nelle liste del Berenson: 1932; 1936) dal Kaiser Friedrich-Museumsverein presso il conte Bardi a Venezia nel 1900. – Dal 1901 rubricato (Wilhelm von Bode, *Amtliche Berichte*, in: *Jahrbuch der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen* 22, 1901, colonna 51; catalogo del 1905, Nr. 1625), sotto la didascalia »Brescianer Meister um 1540«, il *Ritratto* fu concesso alla collezione di James Simon, il quale ne fece poi dono nel 1904 al Kaiser Friedrich Museum. Asserita per tradizione una provenienza bresciana e un tentativo di identificazione del personaggio col vescovo Duranti di Brescia. – Maria Luisa Ferrari (Il Romanino, Milano 1961, p. 306) storna il dipinto dalle competenze del Romanino e lo considera »cosa dell'Italia settentrionale, probabilmente cremonese«. Non pertinente, eppure talvolta pronunciato, è certo il nome del Lotto, mentre in una lettera del 4 giugno 1993 a Erich Schleier (archivio della Gemäldegalerie), Giorgio Fossaluzza riconosce le difficoltà a accettare i nomi del Romanino oppure del Lotto, ma ritiene possibile l'anagrafe veneziana periferica (bergamasca o bresciana) dell'autore, non distante dalla fisionomia di Paolo Pino e non immune dalla conoscenza della tarda ritrattistica romaniniana, nonché di quella lottasca degli anni Quaranta del Cinquecento.

9 Si veda il recentissimo compendio di Cecilia Gamberini, in: *Le Signore dell'Arte*, cit., 2021, pp. 101 tav. a colori; 280 cat. 1.6.

10 Carlo Bonetti, *Nel centenario di Sofonisba Anguissola*, in: *Archivio Storico Lombardo* 55, 1928, p. 288, seguito da Ilya Sandra Perlingieri, *Sofonisba Anguissola. The First Great Woman Artist of the Renaissance*, New York 1992, p. 2, lo dice nato nel 1494 (e morto nel 1573). Quindicenne, nel 1509, Amilcare sarebbe passato ai servigi del marchese Galeazzo Pallavicini, per essere poi riconosciuto figlio legittimo dal padre Annibale due anni più tardi.

fin qui note di Sofonisba, che prendono abbrivo dall'affettuoso ma già maturo *Ritratto di monaca* (*Elena Anguissola?*) della City Art Gallery di Southampton, datato 1551.

Che queste annotazioni restino ai margini della casistica anguissolesca, non tuttavia di quella più generale della ritrattistica dell'Italia settentrionale cinquecentesca nella Gemäldegalerie. Argomento seducente per chi volesse un giorno radunare a beneficio tanto di pubblico

che della fraglia specialistica questa esaltante porzione delle collezioni berlinesi.

Crediti per le illustrazioni

1: Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie (Christoph Schmidt, gemeinfrei). – 2, 3, 6: Nivaagaards Malerisamling. – 4: Roberto Contini. – 5: Muzeum Narodowe w Poznaniu. – 7: Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie (Jörg P. Anders, gemeinfrei)

Sámische Schamanentrommeln – Sakrale Objekte, Staffage, Forschungsgegenstand

Eva Dolezel

Im Museum Europäischer Kulturen der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz befinden sich zwei sámische Schamanentrommeln aus den Beständen der Brandenburgisch-Preußischen Kunstkammer. Die Berliner Biografien dieser aufgrund ihres kolonialen Erwerbskontexts sensiblen Objekte umfassen etwa 300 Jahre. Sie zeigen, wie die Trommeln im Zuge einer sich verändernden Präsentationskultur von Ethnographica in der Kunstkammer und den im 19. Jahrhundert in Berlin gegründeten Museen jeweils neu semantisiert wurden und welche medialen, aber auch klassifikatorischen Aspekte dabei zum Tragen kamen. Die Biografien werfen zudem die Frage auf, welches Wissen sich mit diesen Objekten im Kontext des Musealen verband und in welcher Weise es sich über die Jahrhunderte erhielt.

Eine erste Annäherung

Weder zu der Geschichte der beiden Trommeln vor ihrem Eingang in die Berliner Kunstkammer noch zu dem Zeitpunkt ihres Eingangs in diese Sammlung sind schriftliche Zeugnisse vorhanden. Es ist jedoch mehr als wahrscheinlich, dass die Trommeln im Zusammenhang mit der Kolonisierung und Missionierung der Sámen nach Berlin gelangten. Die Sámen, in Nordskandinavien und auf der russischen Kola-Halbinsel beheimatet, gelten als einzige indigene Ethnie Europas. Sie wurden jahrhundertlang mit dem als Fremdbezeichnung herabwürdigend empfundenen Terminus ›Lappen‹ benannt.

Viele sámische Schamanentrommeln wechselten im Zuge der seit Ende des 17. Jahrhunderts im Auftrag unter anderem der schwedischen Krone vorgenommenen Zwangschristianisierung ihren Besitzer. In ihrer Herkunftskultur waren sie Ritualgegenstände und Orakelinstrumente der schamanischen Religion. Die Missionierung ging mit dem Verbot des Gebrauchs der Trommeln sowie ihrer Konfiszierung und teilweise auch Zerstörung einher. Zugleich war dieser Prozess die Grundlage für den Eingang sámischer Schamanentrommeln in europäische Sammlungen der frühen Neuzeit. Hier wurden sie zu prominenten Exponaten.¹

Im 18. Jahrhundert gab es einige Trommeln dieser Art in den Sammlungen Kopenhagens und Stockholms, weitere waren etwa in London und Cambridge sowie in den Kunstkammern von Dresden und Kassel zu finden sowie im Naturalienkabinett des Leipziger Apothekers Heinrich Linck. Ein bekannter Besitzer war der schwedische Naturforscher Carl von Linné, der sich sogar mit einer sámischen Trommel porträtieren ließ.² Im Gebiet der Sámen sind dagegen so gut wie keine Trommeln erhalten. Die Objektgattung ›Schamanentrommel‹

steht also geradezu symbolisch für den Konflikt der Sámen mit den christlichen Kolonialmächten. Auf die Zeit vor der Christianisierung wird mitunter als ›Drum-Time‹, die Zeit der Trommeln, rekuriert.³ Auch die in den 1980er Jahren entstandene offizielle Flagge der Sámen bezieht sich auf das Motiv der Trommel. Die sámischen Schamanentrommeln der Berliner Kunstkammer, so lässt sich bereits an diesem Punkt erahnen, tragen die gesamte Ambivalenz in sich, die ethnographischen Objekten in frühneuzeitlichen Sammlungen innewohnen kann.

In ihrer Gestaltung und Materialität sind die Berliner Trommeln ein beredtes Zeugnis, das, auch ohne das Vorhandensein schriftlicher Quellen, Aufschlüsse auf ihre sámische Vorgeschichte zulässt. Dass sie in dieser Weise ›lesbar‹ sind, ist ihrer Erforschung durch den schwedischen Ethnologen Ernst Manker zu verdanken, der sie in seiner umfangreichen 1938 und 1950 erschienenen und bis heute als Standardwerk geltenden Publikation zu dieser Objektgattung mit dem Titel *Die lappische Zaubertrommel* beschreibt.⁴

Die Autorin dankt Christine Binroth, Salwa Joram und Elisabeth Tietmeyer (SMB, Museum Europäischer Kulturen) sowie Veronika Tocha (SMB, Gipsformerei) für den freundlichen und produktiven Austausch zu den hier diskutierten Objekten. Der vorliegende Text wurde erarbeitet im Rahmen des DFG-Projekts »Das Fenster zur Natur und Kunst. Eine historisch-kritische Aufarbeitung der Brandenburgisch-Preußischen Kunstkammer als Observatorium, Laboratorium, Kommunikationsfläche und Schauplatz des Wissens«. Vgl. Marcus Becker, Eva Dolezel, Meike Knittel u.a., *Die Berliner Kunstkammer. Sammlungsgeschichte in Objektbiografien vom 16. bis zum 21. Jahrhundert* (in Vorbereitung).

1 Vgl. Jonas M. Nordin, Carl-Gösta Ojala, Collecting, Connecting, Constructing. Early Modern Commodification and Globalization of Sámi Material Culture, in: *Journal of Material Culture* 23, 2018, I, S. 58–82, hier S. 67–69.

2 Vgl. ebd. Ein Überblick über die 1938 erhaltenen Trommeln findet sich bei Ernst Manker, *Die lappische Zaubertrommel. Eine ethnologische Monographie*, Bd. 1, *Die Trommel als Denkmal der materiellen Kultur*, Stockholm 1938 (Acta Lapponica 1), S. 72–81. Zu den Trommeln der Sammlung Linck sowie in Dresden vgl. Gudrun Meier, »Zaubertrommeln« und andere Sámi-Objekte in Sachsen und Thüringen. Zur Geschichte musealen Sammelns, in: *Abhandlungen und Berichte der Staatlichen Ethnographischen Sammlungen Sachsen* 52, 2005, S. 189–208.

3 Vgl. Håkan Rydving, The End of Drum Time. Religious Change among the Lule Saami, 1670s–1740s, Stockholm 1993; Anna Westman, John E. Utsi, Goabdesájgge. Sámi dälusj goabdjá jáhko birra/Drum-Time. The Drums and Religion of the Sámi, Jokkmokk 1999.

4 Zu Ernst Manker vgl. Eva Silvén, Cultural Diversity at the Nordiska Museet in Stockholm. Outline of a Story, in: Katherine Goodnow, Haci Akman (Hg.), *Scandinavian Museums and Cultural Diversity*, New York 2008, S. 9–22, hier S. 11–13; Eva Silvén, Constructing a Sami Cultural Heritage. Essentialism and Emancipation, in: *Ethnologia Scandinavica* 44, 2014, S. 59–74.



1 Sámiische Schamanentrommel, vermutlich vor 1708, Rahmen aus Kiefernholz, Membran aus enthaarter Rentierhaut, Bemalung mit Farbe aus Erlenrinde, 53 × 36 × 7,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Museum Europäischer Kulturen, Ident.-Nr. II C 954

Die Trommel mit der Ident.-Nr. II C 954 (Abb. 1) ist ihrer Bauart nach eine Spantrommel – sie besitzt einen aus einem dünnen Brett gefertigten Rahmen.⁵ Ihr Trommelfell weist die für Trommeln dieser Art typische Bemalung auf: In der Mitte ist ein Rhombus zu sehen, der laut Manker die Sonne symbolisiert, darüber findet man eine Götterreihe, die fünfte und sechste dieser Figuren steht für Gewitter beziehungsweise Wind. In der unteren Hälfte sind, so Manker, unter anderem weitere Götterfiguren sowie Figuren der Totenwelt zu sehen.⁶

Die Trommel stammt vermutlich aus Rana in der heute zu Norwegen gehörenden Provinz Nordland oder dem nördlichen Teil des schwedischen Lycksele.⁷ Sie zeigt deutliche Gebrauchsspuren, die Hinweise auf ihre frühe Objektbiografie geben: Zur Einleitung einer Trance wurden Trommeln wie diese rhythmisch geschlagen, zum Zweck des Orakels hielt man sie dagegen waagrecht, legte Metallringe auf die Membran und ließ diese mittels der durch das Klopfen auf die Membran mit einem Klöppel erzeugten Erschütterungen von Zeichen zu Zeichen wandern – im Museum Europäischer Kulturen ist ein Klöppel

erhalten, der vermutlich zu dieser Trommel gehört.⁸ Die aus Rentierleder bestehende Membran ist auf der Vorderseite im unteren Bereich sehr stark abgenutzt. Dies ist der Bereich, wo der Hammer auf die Trommel geschlagen wurde. Hier sind auch die auf die Membran aufgemalten Zeichen sehr verblasst. Das Trommelfell wurde zudem mehrfach ausgebessert. Es weist relativ großflächige genähte Reparaturen auf, die wahrscheinlich vor der Ankunft in Berlin ausgeführt wurden. Offensichtlich war die Trommel also längere Zeit als Ritualgegenstand in Verwendung und der Umgang mit ihr von dem Wunsch nach Erhaltung geprägt.⁹

Die zweite Berliner Trommel (Abb. 2) ist ihrer Bauart nach eine Schalentrommel – hier ist das Trommelfell über eine aus einem Stück gefertigte Holzschale gespannt.¹⁰ Es ist ebenfalls aus Rentierleder gefertigt und mit Zeichen bemalt. Allerdings ist die Bemalung hier nicht, wie bei sámischen Trommeln dieser Zeit üblich, mit aus Erlenrinde gewonnener Farbe ausgeführt. Stattdessen wurde Ölfarbe verwendet. Zudem weist die Membran keinerlei Gebrauchsspuren auf. Bereits dies deutet darauf hin, dass es sich hierbei um eine Trommel handelt, die nicht im Kontext der sámischen Kultur hergestellt oder genutzt wurde.¹¹

Als terminus post quem für den Eingang beider Trommeln in die Berliner Sammlung galt bisher das Jahr 1830. Erst mittels eines Inventars der ethnografischen Abteilung der Kunstammer aus diesem Jahr sind beide Trommeln eindeutig identifizierbar.¹² Aus den Quellen zur Berliner Kunstammer lässt sich jedoch erschließen, dass zumindest eine der beiden Trommeln wesentlich früher in die Sammlung gelangt sein muss. In jedem Fall geschah dies nach 1694: In diesem Jahr entstand das früheste erhaltene, alle Sammlungsbereiche umfassende Inventar der Berliner Kunstammer; es nennt keine der beiden Trommeln.¹³ Nur wenige Jahre später ist eine Trommel bereits in der Kunstammer gezeigt worden. Eine Beschreibung von 1708 erwähnt »ein[en]

5 Vgl. zu dieser Trommel Manker 1938, wie Anm. 2, S. 470–475. – Zu den verschiedenen Bautypen der Trommeln vgl. ebd., S. 82–87. – Vgl. außerdem Ernst Manker, *Die lappische Zaubertrommel. Eine ethnologische Monographie*, Bd. 2, *Die Trommel als Urkunde geistigen Lebens*, Stockholm 1950 (Acta Lapponica 6), S. 233–237. – Zu beiden Trommeln vgl. auch Elisabeth Tietmeyer, »Sagt nicht ›Lappen‹ zu uns!«/»Don't call us ›Laps!«, in: Elisabeth Tietmeyer, Irene Ziehe (Hg.), *Europa entdecken!/Discover Europe!*, Ausst.-Kat. [Staatliche Museen zu Berlin, Museum Europäischer Kulturen, 18.4.–31.8.2008], Berlin 2008 (Schriften der Freunde des Museums Europäischer Kulturen 7), S. 35–45.

6 Zu den Motiven vgl. Manker 1950, wie Anm. 5, S. 233–237.

7 Vgl. Manker 1938, wie Anm. 2, S. 471.

8 Manker beschreibt außerdem drei zu diesem Klöppel gehörende Ringe. Diese sind heute verloren. Zu Klöppel und Ringen vgl. Manker 1938, wie Anm. 2, S. 314, S. 361f. – Zum Gebrauch der Trommeln S. 389–433.

9 Auf der Rückseite der Trommel finden sich zudem vermutlich zu einer späteren Zeit in Berlin ausgeführte Reparaturen. Vgl. ebd., S. 474.

10 SMB, Museum Europäischer Kulturen, Ident.-Nr. II C 955. Zu dieser Trommel vgl. ebd., S. 831–835; Manker 1950, wie Anm. 5, S. 155–181.

11 Vgl. Manker 1938, wie Anm. 2, S. 831–835; Manker 1950, wie Anm. 5, S. 154–181.

12 Vgl. Manker 1938, wie Anm. 2, S. 470f.; Elisabeth Tietmeyer, *Fremdbilder – Eigenbilder*, in: Erika Karasek, Uwe Claassen, Konrad Vanja (Hg.), *Faszination Bild. Kultur-Kontakte Europa*, Ausst.-Kat. [Staatliche Museen zu Berlin, Museum Europäischer Kulturen, 25.6.1999–3.4.2005], Berlin 1999, S. 379–403, hier S. 386; Verzeichniss der ethnographischen Sammlung der Königl. Kunstammer [um 1830], S. 99: SMB, Ethnologisches Museum, Archiv.

13 Vgl. Inventarium der Churfürstl. Brandenburgischen Kunst-Cammer de Anno 1694: Geheimes Staatsarchiv, Preußischer Kulturbesitz, GStA PK, I. HA, Rep. 36, Nr. 2710.



2 Sámsche (?) Schamanentrommel, nach 1741 und vor 1830, Rumpf aus Kiefernholz, Membran aus enthaarter Rentierhaut, Bemalung mit Ölfarbe, 59 × 30 × 6,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Museum Europäischer Kulturen, Ident.-Nr. II C 955

Lappländer im Schlitten mit einem Hirschen, der ihn zog, wie es in Lappland in Schweden üblich ist.«¹⁴ Die Trommel und ihr Zubehör werden hier zwar nicht genannt. Dies ist aber in einer aus den 1740er Jahren stammenden Beschreibung der Berliner Kunstkammer der Fall: »Ein Rhenthier sambt dem Schlitten; worin ein Lappländischer Bauer sitzt, nebst der Zaubertrommel und Zauberringen so die Lappen zum Zaubern und gutes Wetter zu machen brauchen.«¹⁵

Manker nahm an, dass der in Berlin aufbewahrte Klöppel und die zu seiner Zeit hier auch noch erhaltenen Ringe der Spanntrommel zuzuordnen sind. Daher ist vermutlich bei der Beschreibung der 1740er Jahre eben diese Trommel gemeint.¹⁶ Geht man davon aus, dass die Trommel von Beginn an Teil des dort geschilderten Ensembles war, so muss sie bereits 1708 zur Kunstkammer gehört haben. Die Schalentrommel gelangte mindestens einige Jahrzehnte später in die Kunstkammer. Eine dendrochronologische Untersuchung ergab, dass das verwendete Holz in der Zeit um 1741 gefällt wurde.¹⁷ Diese Trommel kann also frühestens Mitte des 18. Jahrhunderts in Berlin angekommen sein.

Zu diesem Zeitpunkt bestand die Kunstkammer bereits fast 200 Jahre. Als höfische, im Berliner Schloss untergebrachte Universalsammlung entsprach sie einem Sammlungstypus, wie er in der frühen Neuzeit an vielen Fürstenhöfen zu finden war. Jedoch bestand sie im Vergleich zu zahlreichen anderen Sammlungen dieser Art außerordentlich lang – ihre sukzessive Auflösung zog sich über beinahe das gesamte 19. Jahrhundert hin und war eng mit dem Entstehen der Berliner Museen verbunden, in deren Gründungsbestände die Objekte der Kunstkammer häufig eingingen. In der Objektbiografie vor allem der bereits um 1700 in die Kunstkammer gelangten sámschen Spanntrommel zeichnen sich einige der Transformationen ab, die diese Sammlung über die Jahrhunderte erlebte. In ihr schlagen sich zudem die komplexen Sammlungsbewegungen nieder, welchen im 19. und 20. Jahrhundert vor allem ethnografische Objekte europäischer Herkunft bei ihrem Weg von der Kunstkammer in die heutige Berliner Museumslandschaft unterworfen waren.¹⁸

Die Trommel als Teil eines Protodioramas

Von dem Berliner Figurenensemble ist außer der Trommel und dem Klöppel nichts erhalten. Ein fast zeitgleich entstandenes Ensemble dieser Art wird jedoch in der Stockholmer Livrustkammaren, der Rüstkammer des dortigen königlichen Schlosses, aufbewahrt (Abb. 3). Es besteht aus dem Präparat eines Rentiers, einem Schlitten, einer einen Sámen darstellenden Holzfigur und einer Trommel. Das Ensemble war ein Geschenk des Landeshauptmanns der schwedischen Provinz Västertotten, Gustaf Douglas, das er König Karl XI. von Schweden auf dessen Reise durch Sápmi, das Land der Sámen, im Jahr 1694 machte.¹⁹

14 Anonimo Veneziano, *Eine Deutsche Reise Anno 1708*, hg., übers. u. komm. v. Irene Schrattenecker, Innsbruck 1999, S. 123. – Vgl. auch die Nennungen in: Beschreibung der in der Königlichen Preuß. Residenz Berlin befindlichen Kunst- und Rüst-Cammer nebst denen Lust-Häusern / Kunst-Cammer [1713–1715]: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Ms. boruss. oct. 227, fol. 35r–40v, hier fol. 35v; Wolff Bernhard Tschirnhaus [i. e. Tschirnhaus] auf Hackenau, *Getreuer Hofmeister auf Akademien und Reisen [...]*, Hannover 1727, S. 181f.; beinahe textgleich: Carl Christian Schramm, *Neues Europäisches Historisches Reise-Lexicon [...]*, Leipzig 1744, Sp. 149.

15 Specification derer Sachen so auf der Königl. Preuß. Kunst Cammer zu Berlin befindl. sein. Und jetzo in nachfolgenden Cammern eingetheilet sind [1742–1752]: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Ms. boruss. qu. 229, fol. 1r–11r, hier fol. 1r.

16 Manker 1938, wie Anm. 2, S. 314. Mankers Beschreibung bezieht sich fälschlicherweise auf Abb. 494, gemeint ist Abb. 495.

17 Trommel II C 954 konnte aufgrund ihrer Bauart nicht dendrochronologisch untersucht werden, vgl. Christine Binroth, Salwa Joram, *Schamanentrommeln II C 954 und II C 955*, Ergebnisse der veranlassten bzw. durchgeführten Untersuchungen, unveröffentlicht, Januar 2021. Bei beiden Trommeln wurde aus ethischen Gründen auf eine objektinvasive Analyse verzichtet.

18 Zur Geschichte der Berliner Kunstkammer vgl. unter anderem Leopold von Ledebur, *Geschichte der Königlichen Kunstkammer in Berlin*, in: *Allgemeines Archiv für die Geschichtskunde des Preussischen Staates* 6, 1831, S. 3–57; Josephine Hildebrand, Christian Theuerkauff (Hg.), *Die Brandenburgisch-Preussische Kunstkammer. Eine Auswahl aus den alten Beständen*, Berlin 1981; Barbara Segelken, *Bilder des Staates. Kammer, Kasten und Tafel als Visualisierungen staatlicher Zusammenhänge*, Berlin 2010; Eva Dolezel, *Der Traum vom Museum. Die Kunstkammer im Berliner Schloss um 1800. Eine museumsgeschichtliche Verortung*, Berlin 2019.

19 Vgl. Nordin, Ojala 2018, wie Anm. 1. – Vgl. außerdem die Beschreibung des Ensembles im Inventar der *Livrustkammaren* von 1696: Manker 1938, wie Anm. 2, S. 489.



3 Figurenensemble mit einer einen ›Lappländer‹ darstellenden Figur, um 1700, Livrustkammaren Stockholm

Die Parallelen zu dem Stockholmer Figurenensemble erhärten die Vermutung, dass die ältere Berliner Trommel um 1700 in die Berliner Kunstkammer gelangte. Unter Umständen geschah dies auch auf ähnlichem Weg wie in Stockholm, vielleicht handelte es sich auch bei dem Berliner Figurenensemble um ein diplomatisches Geschenk. Die für das Stockholmer Ensemble verwendete Kleidung, der Schlitten und die Trommel stammen wahrscheinlich aus Lycksele. Vermutlich wurde die gesamte Figurengruppe auch dort vor Ort angefertigt.²⁰ Vielleicht galt dies auch für die Berliner Version, könnte doch die ältere Berliner Trommel, wie bereits erwähnt, nach Mankers Angaben ebenfalls aus Lycksele stammen.

Die Figurenensembles von Berlin und Stockholm zählen zu den frühesten Beispielen einer Tradition der Darstellung sámischer Kultur im musealen Kontext, die ihrerseits auf eine frühneuzeitliche Bildtradition zurückgeht. Entscheidend ist hier ein Kupferstich aus der 1673 erstmals erschienenen *Lapponia* des Archäologen und Philologen Johann Gerhard Scheffer – der noch längere Zeit nach ihrem Erscheinen in Europa maßgeblichen Publikation zur Kultur der Sámen. Er zeigt einen ›Lappländer‹ mit Rentier und Schlitten (Abb. 4). In der Folge wurde die Kombination aus einem Rentierpräparat, der Figur eines ›Lappländers‹ und einem Schlitten zu einer geradezu ikonischen Repräsentation sámischer Kultur in den Museen Norwegens und Schwedens im 19. und 20. Jahrhundert.²¹

Zugleich sind die in Berlin und Stockholm um 1700 entstandenen Figurenensembles in einer Tradition des Ausstellens ethnografischer Objekte zu verorten, die die Kunstkammern von Beginn an begleitete. Verkleinerte oder lebensgroße kostümierte Figuren wurden in der mu-

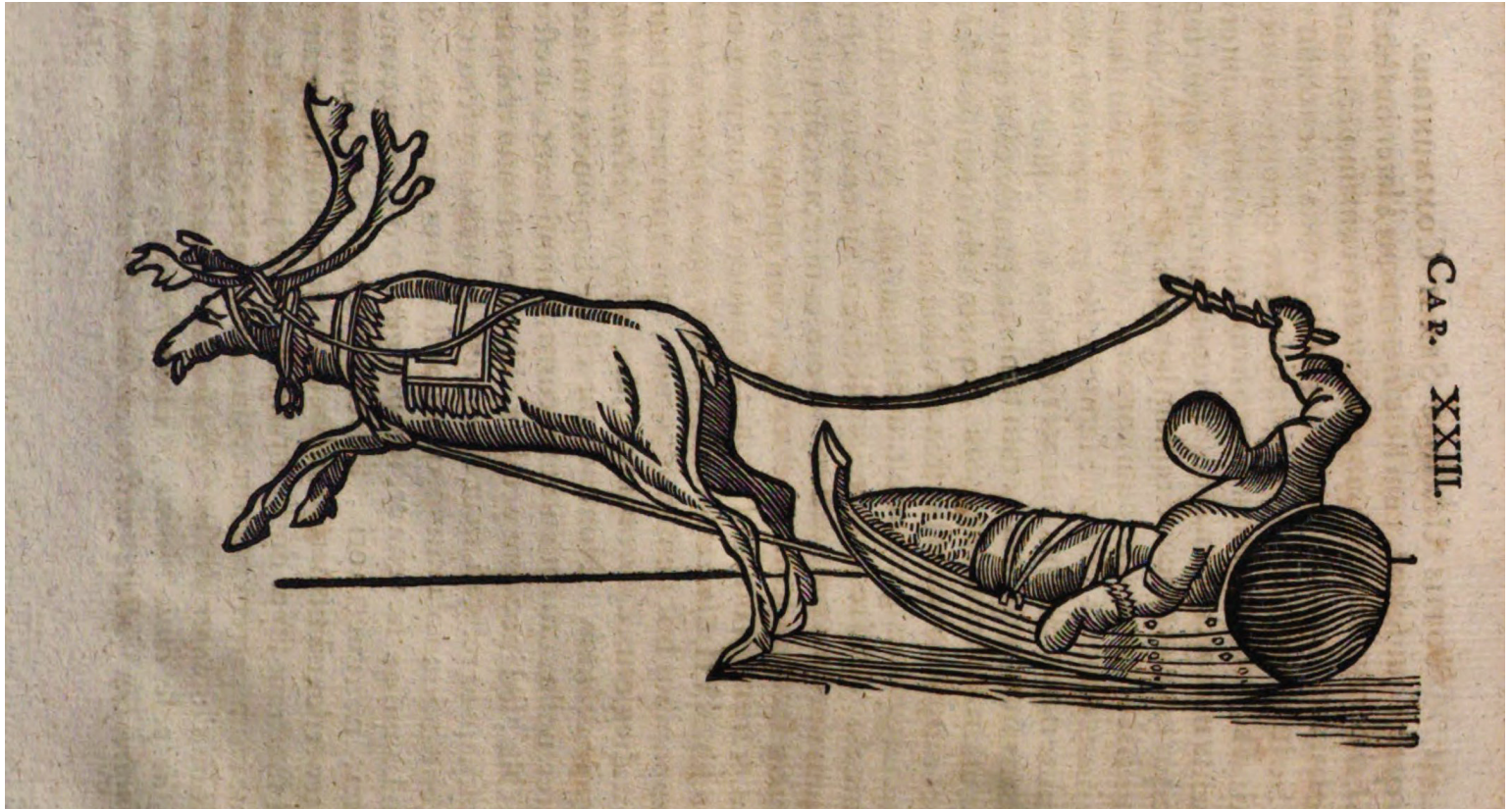
seumstheoretischen Literatur propagiert und in vielen Sammlungen gezeigt. Dies trifft auch für Berlin zu, wo um 1800 neben dem sámischen Ensemble unter anderem eine lebensgroße, mit japanischer Kleidung ausgestattete Figur zu sehen war. Sie stellte den japanischen Kapitän Daikokuya Kodayu dar, der 1783 auf den Aleuten Schiffbruch erlitten hatte.²² Häufig gehörten solche Figuren allein aufgrund ihrer Größe zu den beeindruckenden, einen Sammlungsraum dominierenden Exponaten. Auch dies gilt sicher für Berlin. In mehreren Beschreibungen der Kunstkammer ist das Figurenensemble des ›Lappländers‹ eines der ersten Exponate des Rundgangs.

Dem ›Lappländer‹-Ensemble in der Berliner Kunstkammer wohnte aufgrund seines Aufstellungsortes nicht der koloniale Triumphgestus inne, der seinem Pendant in Stockholm zu eigen war. Eine anonyme

20 Vgl. Nordin, Ojala 2018, wie Anm. 1, S. 73. – Zu der Trommel des Stockholmer Ensembles vgl. Manker 1938, wie Anm. 2, S. 489–494. – Unter Umständen waren sámische Objekte in der frühen Neuzeit Teil einer umfassenderen Geschenkpoltik. Im Völkerkundemuseum Dresden hat sich eine sámische Schamanentrommel erhalten, die 1668 als Gastgeschenk Christian Albrechts, des Herzogs von Schleswig-Holstein-Gottorf und Bruders der schwedischen Königin Hedwig Eleonora, an Kurfürst Johann Georg II. von Sachsen ging. Vgl. Meier 2005, wie Anm. 2, S. 190.

21 Häufig war eine solche Kombination in ein Diorama einbezogen. Vgl. Silje Opdahl Mathisen, Still Standing. On the Use of Dioramas and Mannequins in Sámi Exhibitions, in: Nordisk Museologi 1, 2017, S. 58–72, hier S. 61f.

22 Vgl. Dolezel 2019, wie Anm. 18, S. 94f., S. 128–132. – Zu einer äußerst grausamen Variante im Kaiserlichen Naturalienkabinett Wien, bei der das Präparat einer menschlichen Leiche gezeigt wurde, vgl. Philipp Blom, Wolfgang Kos (Hg.), Angelo Soliman. Ein Afrikaner in Wien, Ausst.-Kat. [Wien Museum, 29.9.2011–29.1.2012], Wien 2011.



4 ›Lappländer‹ mit Rentier, Illustration aus: Johannes Scheffer, Lapponia, Frankfurt am Main 1673, S. 170.

Sammlungsbeschreibung aus den 1740er Jahren legt nahe, dass die Gruppe hier im Kontext der Lektüre der zu dieser Zeit populären *Lapponia* rezipiert wurde.²³ Für den zeitgenössischen Besucher mag sich dieses Figurenensemble als eine typisierende und zugleich museums-medial avancierte Illustration von Scheffers Schilderungen dargeboten haben.

De- und Rekontextualisierungen

Seit dem 19. Jahrhundert wurden die beiden sámsischen Trommeln in den Berliner Museen kontinuierlich als Einzelobjekte wahrgenommen. Dies zeigt sich an dem um 1830 erstellten Inventar der ethnografischen Abteilung der Kunstkammer. In der Abteilung ›K. Gegenstände skandinavischen Ursprungs‹ findet sich der Eintrag:

»1. Ein Lappländer in seinem Nationalcostüm in einem Schlitten; vor demselben war ein ausgestopftes Rentier mit Geschirr, welches durch die Zeit zerstört ist.«

Darunter folgt (Abb. 5):

»2, 3, 4. Zwei Zaubertrommeln [unleserliche, durchgestrichene Einfügung] mit Charakteren bemalt; zu einer derselben ein Instrument zu Trommeln, aus Knochen gebildet und mit drei Ringen von Metal versehen. Die Trommeln 19 Zoll lang.
[nachträglich von anderer Hand eingefügt:] nebst einer Klapper aus

Knochen mit drei Ringen.

Asien Norwegen Lappland.

Sibirien

[am rechten Rand mit Bleistift:] (Sibirien?)«²⁴

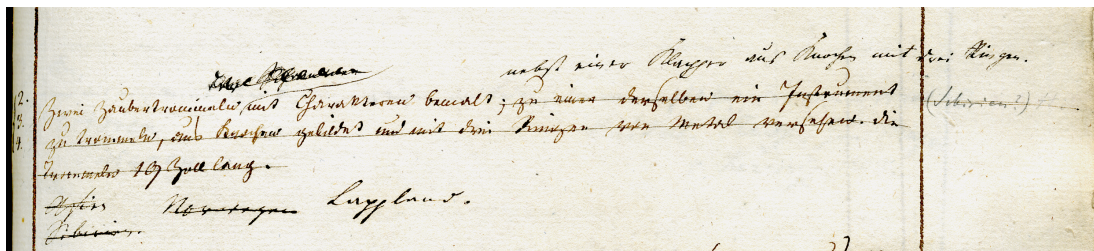
Das Präparat des Rentiers war, wie aus dem Eintrag hervorgeht, zu dieser Zeit nicht mehr Teil der Kunstkammer. Bereits 1812, kurz nach der Gründung des Zoologischen Museums der neuen Berliner Universität, die mit der Abgabe der Naturalien aus der Kunstkammer einherging, hatte man das von Motten zerfressene Präparat seines Geweihs beraubt, um letzteres dort zu zeigen.²⁵ Die Trommeln erhielten nun eigene Inventarnummern. Im Fall der Spantrommel ist diese Nummer (K 2) noch heute auf einem kleinen papiernen Aufkleber auf einer der Schmalseiten sichtbar (Abb. 6).

Bereits in den Beschreibungen der Kunstkammer aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde das ›Lappländer‹-Ensemble nicht mehr erwähnt. Spätestens mit der für die Kunstkammer konzeptionell entscheidenden Abtrennung der Naturalien aus der zuvor universal

²³ Vgl. die Referenz auf Scheffer in Specification [1742–1752], wie Anm. 15, fol. 1r., die erstaunlich trivial ausfällt.

²⁴ Verzeichniss der ethnographischen Sammlung der Königl. Kunstkammer [um 1830], wie Anm. 12, S. 99 (alle Streichungen im Original).

²⁵ Vgl. Brief Jean Henrys an das Zoologische Museum der Universität vom 17.07.1812: Museum für Naturkunde Berlin, Historische Bild- und Schriftgutsammlungen, ZM, S I, Kunstkammer, Kgl./Henry, fol. 10. Zu der Naturaliensammlung im Kontext der Universitätsgründung vgl. Dolezel 2019, wie Anm. 18, S. 34–36.



5 Eintrag im »Verzeichniss der ethnographischen Sammlung der Königl. Kunstammer« [um 1830]



6 Sámiische Schamanentrommel, Staatliche Museen zu Berlin, Museum Europäischer Kulturen, Ident.-Nr. II C 954 (Detail)

angelegten Sammlung war auch die Zeit dieses Protodioramas in der Kunstammer vorbei, das beide Objektgattungen zusammengebracht hatte. Ein genauer Blick auf den Inventareintrag zu den sámiischen Trommeln von 1830 zeugt davon, dass im Zuge der Auflösung dieses Ensembles auch das Wissen um die Herkunft der Objekte verloren ging. Hier wurde nachträglich eine geografische Zuordnung der Trommeln eingetragen. Nach »Asien«, »Sibirien« und »Norwegen« wurden die Trommeln erst in einem vierten Anlauf »Lappland« zugeordnet.

1855 überwies man die ethnografischen Objekte der Kunstammer

an das Neue Museum, wo sie als »Sammlung für Völkerkunde« eine eigene Abteilung bildeten. Hier wurden die Trommeln Teil einer europäischen Sektion, für die der 1861 erschienene Museumsführer von Alexander Meyen lediglich 17 Exponate aufführt. Sie waren in einem eigenen Schrank untergebracht, der sich am Übergang von der vorgeschichtlichen zur ethnografischen Abteilung befand.²⁶ Außer den beiden sámiischen Schamanentrommeln enthielt der Schrank ursprünglich eine recht willkürliche Zusammenstellung von Objekten – darunter »maurische« ebenso wie spanische, portugiesische oder griechische. Dieser, so Meyen, »Europäische Schrank« wurde von Seiten des Museums Europäischer Kulturen rekonstruiert und dort von 1999 bis 2005 in der ersten semi-permanenten Ausstellung gezeigt, und zwar in einer Sektion, die die Konstruktion von Fremd- und Eigenbildern in ethnologischen Museen zum Thema hatte (Abb. 7).²⁷

Im Neuen Museum waren auf dem Schrank Gipsbüsten ausgestellt, die von lebenden und toten Personen aus Island, Grönland, Dänemark, Norwegen und Schweden abgeformt worden waren. Es handelte sich hierbei um eine Serie von Abgüssen, die auf einer Expedition des Prinzen Jérôme Napoléon in das Europäische Nordmeer im Jahr 1856 entstanden waren. Ein Jahr später kamen 15 Büsten als Geschenk nach Berlin, zudem einige Torsi sowie Abformungen von Händen und Armen.²⁸

Die Namen der abgebildeten Personen waren bekannt und zum Teil sogar ihre Berufe, Geburtsorte und -daten. In Meyens Museumsführer sind die Büsten jedoch als »Köpfe von Eingeborenen« bezeichnet.²⁹ Auch wenn diese Benennung zeitgenössisch das bloße Medium



7 »Europäischer Schrank« der Sammlung für Völkerkunde im Neuen Museum, Berlin, um 1860, Holz, bierglasiert, Glas, 245 × 126,5 × 45,5 cm. Rekonstruktion anlässlich der Ausstellung »Faszination Bild« (Juni 1999 bis April 2005) im Museum Europäischer Kulturen

26 Zu dieser Abteilung vgl. Alexander Meyen, Die Kunstammer und Sammlung für Völkerkunde im Neuen Museum, Berlin ¹1861 (¹1860), S. 69–122. – Zu den Trommeln S. 69.

27 Vgl. hierzu Tietmeyer 1999, wie Anm. 12, S. 386f.; Meyen 1861, wie Anm. 26, S. 69.

28 Vgl. hierzu Tietmeyer 1999, wie Anm. 12, S. 387. Im Zuge der Nachbildung des »Europäischen Schrankes« im Museum Europäischer Kulturen wurde die Serie der Büsten nicht rekonstruiert. – Vgl. die Liste der 1857 in Berlin angekommenen Abgüsse: SMB, Ethnologisches Museum, I/MV 634, 1635/57 (unfol.). – Es existierten mehrere Sätze dieser Abgüsse, von denen einer noch heute in Paris aufbewahrt wird. – Vgl. zu der Abguss-Serie Serge Bahuchet, Romain Duda, Buste d'Asenat Eleonora Elisabette, o. O. o. J., <https://www.museedelhomme.fr/fr/buste-d-asenat-eleonora-elisabette> [letzter Zugriff 26.7.2022]. Sie wurde 2010 Gegenstand eines Projekts der isländischen Künstlerin Ólöf Nordal, vgl. Ólöf Nordal, Musée Islandique, Ausst.-Kat. [Reykjavík, The National Gallery of Iceland, 14.9.–4.11.2012], o. O. 2012, https://olofnordal.com/wp-content/uploads/2020/08/OLN1001_Mus%C3%A9Island_lowresallt.pdf [letzter Zugriff 26.7.2022].

29 Meyen 1861, wie Anm. 26, S. 69. – Vgl. auch Max Schasler, Die Königlichen Museen von Berlin. Ein praktisches Handbuch zum Besuch der Galerien, Sammlungen und Kunstschatze derselben, Berlin ¹1861, S. 122f. Hier heißt es zu der Präsentation der europäischen Ethnographica: »Durchgang, in welchem sich bereits mehrere interessante Gegenstände befinden, namentlich (auf dem Schrank) Gypsabgüsse von Köpfen grönländischer Eingeborener.«

der Gipsbüste meinen kann, entspricht sie doch zugleich einer dem kolonialen Kontext entstammenden Degradierung. Tatsächlich war die Expedition, bei der diese Abgüsse entstanden, von kolonialen Wirtschaftsinteressen Frankreichs bestimmt und wurde von mehreren Wissenschaftlern begleitet, darunter Jean-Benjamin Stahl, Leiter der Gipsformerei am Pariser Muséum d'histoire naturelle, der die Abgüsse anfertigte.³⁰ Die Büsten stehen somit exemplarisch für das Medium des Lebendabgusses, das ab den 1830er Jahren im Rahmen anthropologischer, auf eine Vermessung und Klassifizierung menschlicher Körper ausgerichteter Forschungen vor allem in verschiedenen Kolonien in häufig entwürdigender Weise zum Einsatz kam und dann Eingang in europäische Sammlungen fand.³¹

Die Inszenierungen, in denen die Trommeln in der Kunstkammer und im Neuen Museum gezeigt wurden, luden diese Objekte auf unterschiedliche Weise mit Bedeutung auf: Das Kunstkammer-Ensemble des ›Lappländers‹ zeigte die Trommel als Teil einer ausschnitthaften, typisierenden Darstellung sámischer Kultur – dies schlägt sich mit dem Begriff ›Nationalcostüm‹ auch in dem Inventareintrag von 1830 nieder. Im Neuen Museum waren die Trommeln dagegen aus dieser, wenn auch rudimentären, kulturellen Kontextualisierung herausgelöst. Im ›Europäischen Schrank‹ fanden sie als Einzelobjekte Platz in einer Präsentation, welche als Segment einer geografisch gegliederten Ausstellung die Anmutung einer musealen Systematisierung transportierte. Zugleich stilisierte die Präsentation mit der bekronenden Gruppe der Gipsabgüsse die Exponate gemäß dem Paradigma der Anthropologie der Zeit als Produkte der ›Primitiven‹ Europas.

Waren für die Berliner Objektbiografie der sámischen Schamanentrommeln bis weit ins 19. Jahrhundert hinein inszenatorische Aspekte entscheidend, so wurden hier ab den 1850er Jahren zunehmend klassifikatorische Gesichtspunkte relevant. Bereits in der Kunstkammer waren die Trommeln Teil einer kleinen Gruppe aus Europa stammender Ethnographica, die einem ethnografischen Bestand vorwiegend ostasiatischer Herkunft gegenüberstand. Dieses Verhältnis spitzte sich im frühen 19. Jahrhundert mit umfassenden Ankäufen außereuropäischer Bestände zu.³² Obwohl das Inventar der Ethnographica von 1830 eine, wenn auch sehr kleine, skandinavische Abteilung nennt, werden in Leopold von Ledeburs 1844 erschienenem *Leitfaden für die Königliche Kunstkammer und das Ethnographische Cabinet* die europäischen Objekte nicht erwähnt.

Auch der marginalisierte Status des ›Europäischen Schrankes‹ im Neuen Museum, neben den großen, mehrere Säle einnehmenden Abteilungen für Amerika, Asien und Afrika, zeigt, dass sich die Trommeln als europäische Objekte lange Zeit weder in die Schwerpunkte noch in die Klassifikation der ethnografischen Museologie einfügten, die in enger Korrelation zu der im Entstehen begriffenen, auf Außereuropa fokussierten Ethnologie stand.³³ Ende des 19. Jahrhunderts gingen die Trommeln dann mit der gesamten ethnografischen Abteilung des Neuen Museums an das neu gegründete Museum für Völkerkunde über; hier erhielten sie ihre noch heute verwendeten Inventarnummern (Abb. 8).³⁴ Jedoch waren sie in diesem Museum, wie die gesamte europäische Sammlung, nicht ausgestellt.

In den folgenden Jahrzehnten verschwanden die europäischen Ethnographica in der Berliner Museumslandschaft zwischen außereuropäisch umrissener ›Völkerkunde‹ und auf die deutschsprachigen Regionen eingegrenzter ›Volkskunde‹: 1904 wurde das von dem Medi-



8 Sámiische Schamanentrommel, Staatliche Museen zu Berlin, Museum Europäischer Kulturen, Ident.-Nr. II C 954 (Detail)

ziner Rudolf Virchow privat gegründete ›Museum für deutsche Trachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes‹ als ›Königliche Sammlung für deutsche Volkskunde‹ Teil der prähistorischen Abteilung des Museums für Völkerkunde. Die hier zunächst noch integrierten Objekte aus den nicht deutschsprachigen europäischen Ländern wurden in den 1930er Jahren vor dem Hintergrund der nationalsozialistischen Kulturauffassung von den aus den deutschsprachigen Ländern stammenden Objekten getrennt. Im Zuge dessen wurde das Museum für deutsche Volkskunde innerhalb der Staatlichen Museen eigenständig, parallel entstand die Abteilung ›Eurasien‹ im Museum für Völkerkunde. In den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg öffneten sich die nun in Ost- und West-Berlin jeweils entstandenen volkskundlichen Zwillingsmuseen langsam europäischen Themen. 1992 wurden sie als Museum für Volkskunde wiedervereint. Auf dieser Grundlage entstand 1999, unter erneuter Einbeziehung der europäischen Sammlung des Museums für Völkerkunde, das Museum Europäischer Kulturen, in dem sich die sámischen Schamanentrommeln heute befinden.³⁵

30 Vgl. Aesa Sigurjónsdóttir, The Attraction of Physical Anthropology in Ólöf Nordal's Musée Islandique, in: Nordal 2012, wie Anm. 28, S. 5–16, hier S. 7. – Bahuchet, Duda, wie Anm. 28.

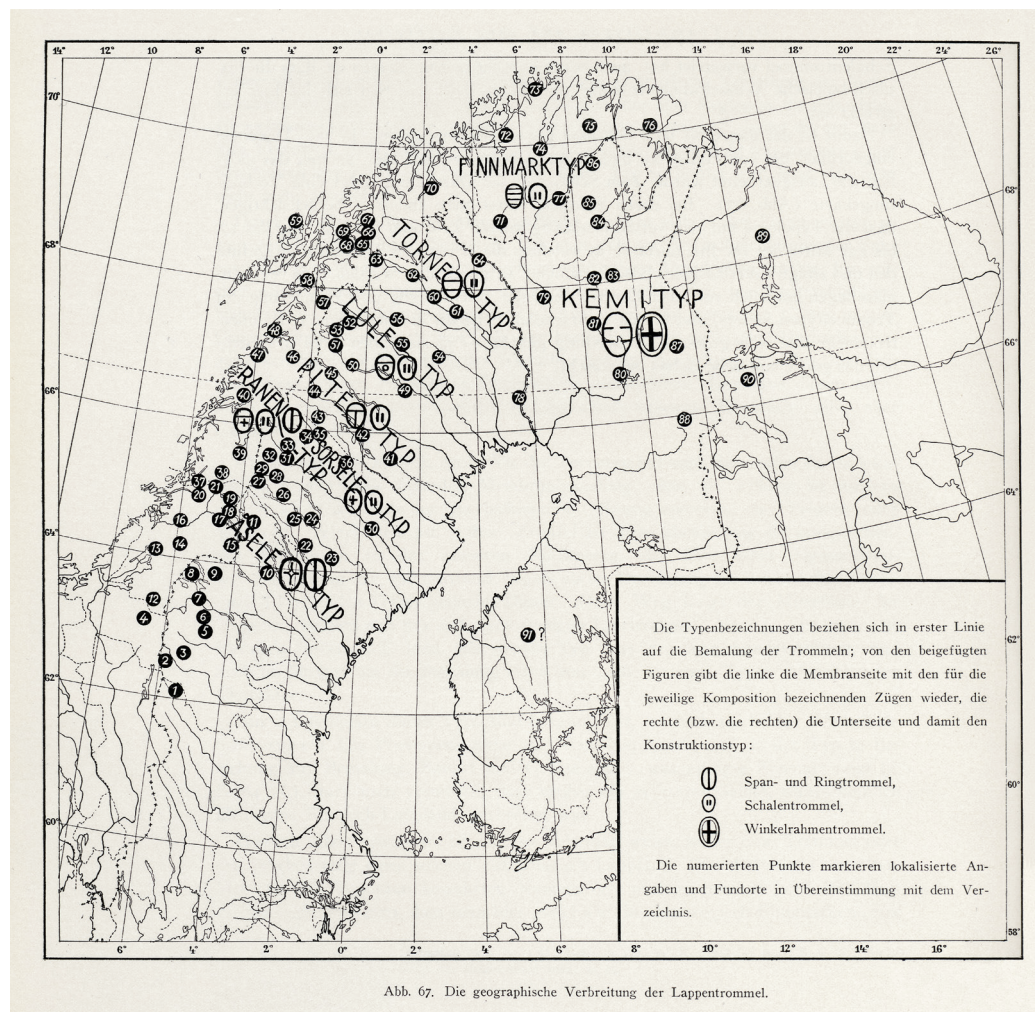
31 Vgl. hierzu, ausgehend von den Beständen der Berliner Gipsformerei: Veronika Tocha, Anthropologische Abgüsse in der Sammlung der Gipsformerei. Eine Bestandsaufnahme, in: Christina Haak, Miguel Helfrich, Veronika Tocha (Hg.), Nah am Leben. 200 Jahre Gipsformerei, Ausst.-Kat. [Staatliche Museen zu Berlin, James-Simon-Galerie, 30.8.2019–1.3.2020], Berlin 2019, S. 64–89. – Zum Kontext des Lebendabgusses in Kunst und Wissenschaft des 19. Jahrhunderts: Edouard Papet, Hautnah. Die Abformung des Lebens im 19. Jahrhundert, Ausst.-Kat. [Hamburger Kunsthalle, 13.6.–1.9.2002], Hamburg 2002, S. 28f.

32 Vgl. hierzu Ledebur 1831, wie Anm. 18, S. 45f. – Zu den Ostasiatica der Berliner Kunst-kammer vgl. Leopold Reidemeister, Der Große Kurfürst und Friedrich III. als Sammler Ostasiatischer Kunst. Wiederentdeckungen aus der Brandenburgisch-Preußischen Kunst-kammer, in: Ostasiatische Zeitschrift, N. F. 18, 1932, S. 175–188.

33 Zur ethnografischen Abteilung im Neuen Museum vgl. Peter Bolz, Wie man die außereuropäische Welt in drei Räumen unterbringt. Die ethnologische Sammlung im Neuen Museum, in: Ellinor Bergvelt, Debora J. Meijers, Lieske Tibbe u.a. (Hg.), Museale Spezialisierung und Nationalisierung ab 1830. Das Neue Museum in Berlin im internationalen Kontext, Berlin 2011, S. 119–135. – Elsa van Wezel, Ein paar Kinderschuhe der Menschheit. Die vaterländische und ethnographische Abteilung im Neuen Museum, in: Ebd., S. 137–152.

34 Vgl. Tietmeyer 1999, wie Anm. 12, S. 386.

35 Zur Vorgeschichte des Museums Europäischer Kulturen vgl. Erika Karasek, Elisabeth Tietmeyer, Das Museum Europäischer Kulturen. Entstehung – Realität – Zukunft, in: Erika Karasek, Uwe Claassen, Konrad Vanja (Hg.), Faszination Bild. Kultur-Kontakte Europa, Ausst.-Kat. [Staatliche Museen zu Berlin, Museum Europäischer Kulturen, 25.6.1999–3.4.2005], Berlin 1999, S. 13–26. – Zur Geschichte der Europa-Abteilung im Berliner Museum für Völkerkunde: Heide Nixdorf, Hundert Jahre Museum für Völkerkunde Berlin. Abteilung Europa, in: Baessler-Archiv Neue Folge 21, 1973, S. 341–358.



9 Geografische Verbreitung sámischer Schamanentrommeln, Illustration aus: Ernst Manker, *Die lappische Zaubertrommel*, Stockholm 1938, S. 104

Kopie, Fälschung oder Souvenir?

Bis zu dem Zeitpunkt, als die beiden sámischen Trommeln in den 1930er Jahren die Aufmerksamkeit des schwedischen Ethnologen Ernst Manker auf sich zogen, waren sie in Berlin über zwei Jahrhunderte nahezu unbeforscht geblieben. Das um 1800 noch präsente, wenn auch basale Wissen um ihre Herkunft war zwischenzeitlich vollends verloren gegangen. Mittels seines Forschungsansatzes konnte Manker die fehlenden Informationen zumindest annäherungsweise kompensieren. Er nahm die Berliner Trommeln in seinen Katalog der zu dieser Zeit bekannten erhaltenen 81 sámischen Trommeln auf und beschrieb sie in Hinblick auf ihr Material, ihre handwerkliche Machart und ihre Bemalung. Auf dieser Grundlage entwickelte er eine Typologie und konnte so die Trommeln anhand ihrer Bemalung unterschiedlichen Entstehungsorten zuweisen (Abb. 9).

Intensiv beschäftigte sich Manker mit der eingangs erwähnten Schalentrommel aus dem Museum Europäischer Kulturen (II C 955). Ihre Motivik hat große Ähnlichkeit mit einem Kupferstich aus der 1678 erschienenen französischen Ausgabe von Scheffers *Laponia* (Abb. 10). Es handelt sich, wie Manker feststellte, bei dieser Trommel vermutlich

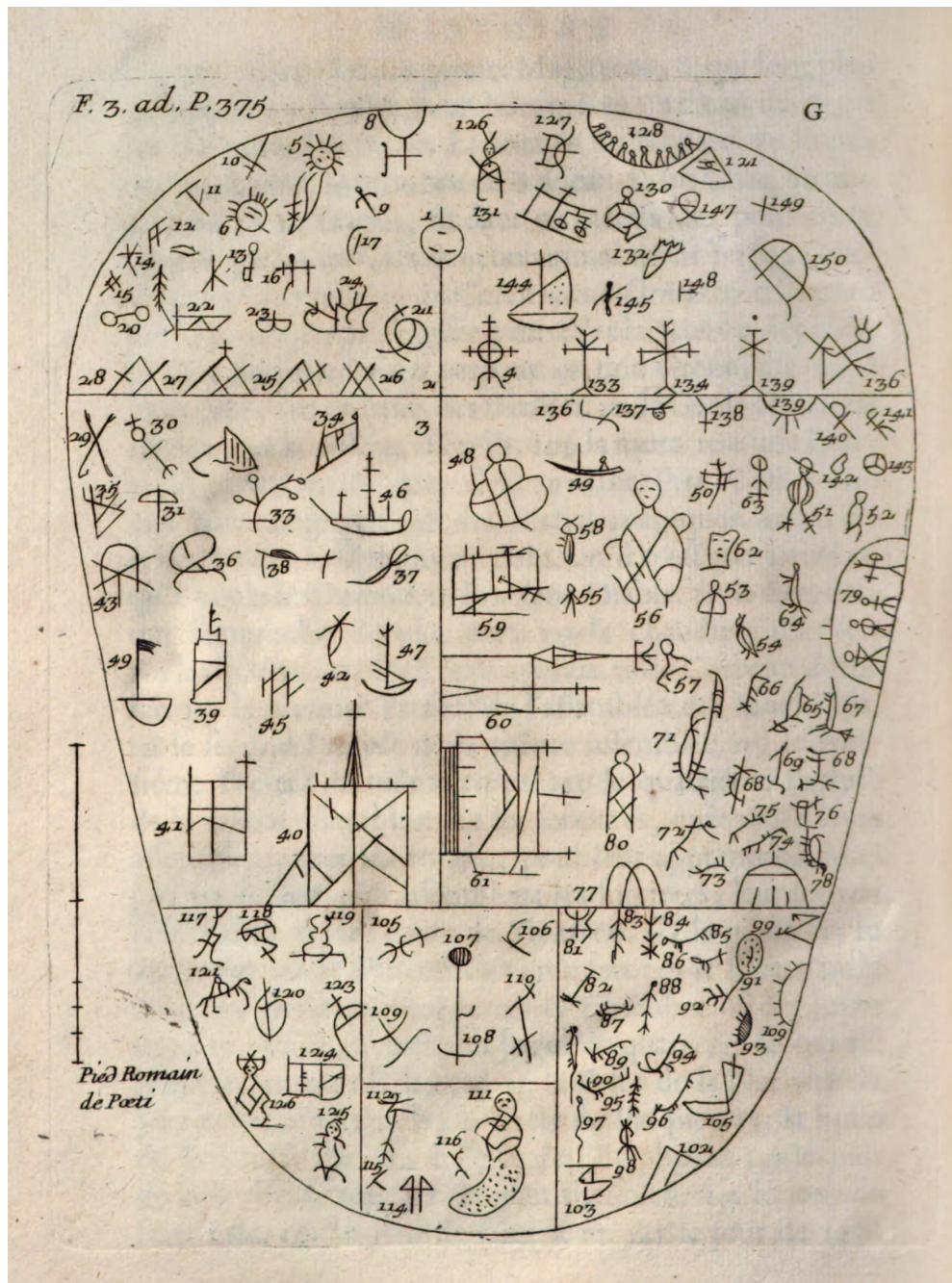
um eine Kopie des bei Scheffer dargestellten Exemplars.³⁶ Sowohl über die Umstände ihrer Herstellung als auch über ihre ursprüngliche Funktion lassen sich bisher nur Vermutungen anstellen.

Die bei Scheffer abgebildete Trommel entstammte wahrscheinlich nicht der materiellen Kultur der Sámen. Sie war wesentlich größer als die üblichen Trommeln, wies ungewöhnlich viele Zeichen auf, die zudem, für diesen Objekttyp vollkommen unüblich, mit Ziffern versehen und auch in ungewöhnlicher Weise gegliedert waren. Diese Trommel war, so Scheffer, im Besitz eines Stockholmer Kaufmanns deutscher Abstammung namens »Laurent Althnack« (Lorentz Alteneck).³⁷ Es handelte sich hierbei um eine Art Modelltrommel, die als umfassendes Inventar der auf den Trommeln in der Region um die nordfinnische Stadt Tornio verwendeten Zeichen diente.

Frühere Forschungen hatten die These aufgestellt, die Berliner Trommel sei die Vorlage zu Scheffers Kupferstich gewesen. Manker weist jedoch nach, dass über ein Dutzend der bei Scheffer abgebildeten

³⁶ Vgl. Manker 1938, wie Anm. 2, S. 831–835; Manker 1950, wie Anm. 5, S. 154–181.

³⁷ Vgl. Manker 1938, wie Anm. 2, S. 835; Manker 1950, wie Anm. 5, S. 155–158.



10 Trommel aus der Sammlung Laurenz Altnéck, Stockholm, Illustration aus: Johannes Scheffer, *Histoire de la Laponie*, Paris 1678, nach S. 374

Zeichen auf dem Berliner Exemplar fehlen. Er zeigt auch, dass die Wiedergabe der Zeichen im Vergleich zu Scheffers Darstellung hier oft entstellend und zuweilen abweichend ist. Die Berliner Trommel weist zudem Details auf, die auch auf einer unpublizierten Vorlage für Scheffers Kupferstich zu finden sind. Sie kann also auch nicht nach Scheffers Kupferstich angefertigt sein, sondern entweder nach der Vorlage für den Kupferstich oder nach Altnécks Trommel selbst.³⁸

Bei der Anfertigung des Berliner Trommelnachbaus ging es offensichtlich darum, ein Objekt zu schaffen, das allein seiner Größe nach den Anschein einer sámischen Trommel weckt. Mit der lapidaren Art, in der die Zeichen ausgeführt sind, ist diese Trommel weit entfernt von

einer exakten Nachahmung. Sie bietet eher die vage Anmutung einer sámischen Trommel. Entscheidend ist, dass dabei die didaktische Anlage der ursprünglichen Vorlage, die sich in Scheffers Versionen vermittelt, nicht transportiert wird. Dass die Nummerierung der Zeichen auf dem Nachbau übernommen wurde, spricht gegen eine Einordnung des Objekts als Fälschung. Unter Umständen ist diese Trommel aber ein frühes Souvenirobjekt, das gezielt für den mitteleuropäischen Markt

³⁸ Vgl. ebd., S. 155. Für den detaillierten Vergleich der einzelnen Zeichen auf der Berliner Trommel mit den Darstellungen bei Scheffer s. ebd., S. 163–181.



11 Vignette zur Sektion der Ethnographica, Illustration aus: Holger Jacobaeus, *Museum Regium*, Kopenhagen 1699, S. 48

hergestellt wurde. Im British Museum in London befindet sich etwa die verkleinerte Replik einer Sámen-Trommel, die wahrscheinlich in ähnlicher Absicht entstand.³⁹

Für die Einordnung der Trommel als Souvenir spricht auch ihre dendrochronologisch ermittelte Datierung. Zur Zeit ihrer Entstehung, in den 1740er Jahren, war dieser Objekttypus bereits in mehreren europäischen Sammlungen anzutreffen und sehr populär. Ohne Frage spielten hier auch die zwei sámischen Schamanentrommeln eine entscheidende Rolle, die in dem zu dieser Zeit vielfach rezipierten, 1696 erstmals erschienenen Katalog der Kopenhagener Kunstkammer mit dem Titel *Museum Regium* in prominenter Weise abgebildet sind (Abb. 11). Es ist also nicht unwahrscheinlich, dass der Berliner Nachbau gezielt in Hinblick auf eine zeitgenössische Mode der Sammlungskultur angefertigt wurde. Stellvertreter in Form von Kopien oder Bildern fanden sich in vielen frühneuzeitlichen Sammlungen. Dies gilt insbesondere für den Bereich der Ethnografie, in dem etwa auch Modellen und Kostümpuppen immer wieder eine entscheidende Rolle zukam.⁴⁰

Sensible Objekte

Als ethnografische Objekte europäischer Herkunft waren die in der Berliner Kunstkammer aufbewahrten sámischen Trommeln von Beginn an Teil einer peripheren Objektgruppe. Stand dies zumindest im Fall der Spanntrommel während des 18. Jahrhunderts in deutlichem Kontrast zu ihrer inszenatorischen Aufwertung im Kontext des ›Lappländer‹-Ensembles, so wurde es im 19. Jahrhundert Grund dafür, dass beide Trommeln zunehmend aus dem Fokus des musealen Interesses rückten. Wie im Fall anderer Objekte aus der Berliner Kunstkammer, so geben auch die Biografien der beiden Schamanentrommeln Einblick in die Genese von Auswahl- und Ordnungskriterien der im 19. und 20. Jahrhundert entstehenden Museen. Sie durchliefen dabei einen Prozess des Verlusts und der Wiedergewinnung von Wissen, wie er auch bei anderen Objekten dieser Sammlung zu beobachten ist.⁴¹ Doch ohne Zweifel ist die Frage insbesondere nach der Herkunft von im kolonialen Kontext erworbenen Sakralobjekten indigenen Ursprungs in besonderem Maße neuralgisch.

Beginnend im Jahr 2000 und vor allem seit dem Jahr 2019 steht das Museum Europäischer Kulturen im Austausch mit Vertreter:innen sá-

mischer Communities, Museen und Politik. Im Rahmen dieser Kooperationen werden auch die aus der Berliner Kunstkammer stammenden Schamanentrommeln in einem neuen Blickwinkel betrachtet. Angesichts der seit einigen Jahren geführten Diskussionen um den Umgang mit kolonialem Erbe in den ethnologischen Museen⁴² stellt sich heute die Frage, ob und, wenn ja, wie man Objekte wie diese vor dem Hintergrund ethischer Überlegungen überhaupt ausstellen und vor allem, ob man sie restituieren sollte. Zugleich kommen Möglichkeiten der digitalen Reproduktion ins Spiel, die die Objekte unabhängig von ihrem Aufbewahrungsort dreidimensional erfahrbar machen können.

Abbildungsnachweis

1, 2, 6, 7, 8: Staatliche Museen zu Berlin, Museum Europäische Kulturen (Christian Krüger, gemeinfrei, außer 7: Ute Franz-Scarciglia). – 3: Foto: Jens Mohr, The Royal Armoury/SHM (CC BY). – 4: Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, 4 Gs 2056, urn:nbn:de:bvb:12-bsb11212277-3. – 5: Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum, Archiv – 9: Ernst Manker, *Die lappische Zaubertrommel. Eine ethnologische Monographie*, Bd. 1, *Die Trommel als Denkmal der materiellen Kultur*, Stockholm 1938 (Acta Lapponica 1), S. 104. – 10: München, Bayerische Staatsbibliothek, Res/4 H. sept. 74 g, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10899187-9. – 11: Bamberg, Staatsbibliothek, H.I.f.29, urn:nbn:de:bvb:12-bsb11687328-5

39 Vgl. hierzu Nordin, Ojala 2018, wie Anm. 1, S. 71.

40 Vgl. bspw. die Sektion zu den Ethnographica in der Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen zu Halle: Thomas Müller-Bahlke, *Die Wunderkammer der Franckeschen Stiftungen, Halle (Saale)* 2012, S. 124–145. – Vgl. auch Eva Dolezel, *Die Verfügbarkeit der Dinge, substituieren, kopieren, fälschen*, in: Marcus Becker, Eva Dolezel, Meike Knittel u.a., *Die Berliner Kunstkammer. Sammlungsgeschichte in Objektbiografien vom 16. bis zum 21. Jahrhundert* (in Vorbereitung), S. 160–163.

41 Vgl. Eva Dolezel, *Nachtuhr von Johann Michael Dobler, Apparat und Schaustück*, in: Becker, Dolezel, Knittel u.a. (in Vorbereitung) (wie Anm. 40), S. 214–227; Eva Dolezel, *Krebsautomat aus China. Vom Vergessen und Wiederentdecken*, in: ebd., S. 228–237.

42 Vgl. in Bezug auf die Objekte aus Sápmi: Eeva-Kristiina Harlin, Anne May Olli, *Repatriation. Political Will and Museum Facilities*, in: Kostas Arvanitis, Louise Tythacott (Hg.), *Museums and Restitution. New Practices, New Approaches*, Farnham 2014, S. 55–70; Eeva-Kristiina Harlin, *Recording Sámi Heritage in European Museums. Creating a Database for the People*, in: Larissa Förster, Iris Edenheiser, Sarah Fründt u.a. (Hg.): *Provenienzforschung zu ethnografischen Sammlungen der Kolonialzeit. Positionen in der aktuellen Debatte. Elektronische Publikation zur Tagung »Provenienzforschung in ethnologischen Sammlungen der Kolonialzeit«*, Museum Fünf Kontinente, München, 7./8. April 2017, S. 69–84, doi.org/10.18452/19029 [letzter Zugriff 31.8.2022].

Auguste Herbin: *Porträt Erich Mühsam*, 1907

Peter Kropmanns

Der französische Maler und sein deutsches Modell hatten sich über die Künstlerkreise des Café du Dôme am Montparnasse und des Cabaret Lapin agile am Montmartre kennengelernt: Bei einem längeren Aufenthalt in Paris wurde der Literat Erich Mühsam 1907 von Auguste Herbin ausdrucksstark porträtiert. Das am Übergang vom Fauvismus zum Kubismus entstandene Bildnis ist ein herausragendes Kunstwerk sowie ein eminentes Geschichtsdokument und hat deswegen den Rang eines nationalen Kulturguts. Das Gemälde ist seit der Wiedereröffnung der Neuen Nationalgalerie in der Ausstellung »Die Kunst der Gesellschaft 1900–1945« als Dauerleihgabe zu sehen. Im Zuge einer Recherche zu seiner Provenienz werden der Entstehungskontext erläutert und seine weitere Geschichte bis in unsere Zeit verfolgt.

2012 wurde ein zu dieser Zeit schon über hundert Jahre altes Porträt einer größeren – zunächst nur französischen – Öffentlichkeit bekannt (Abb. 1). Das von dem französischen Maler Auguste Herbin (1882–1960) angefertigte Bildnis ist zwar seit 1958 hin und wieder bei Ausstellungen zu sehen gewesen. Es befand sich aber lange im Besitz von Pariser Kunsthändlern und Privatsammlern und war damit der Aufmerksamkeit eines größeren Publikums entzogen.¹ 2013 wurde der Entstehungskontext des Gemäldes, das Erich Kurt Mühsam (1878–1934) zeigt (Abb. 2), mit Bezug auf einen Text des deutschen Literaten rekonstruiert; bis dahin war der Dargestellte von französischen Kunsthistorikern als Kurt Musham oder Muhsam bezeichnet und lediglich als ein Freund Wilhelm Uhdes näher definiert worden.²

Das im Herbst 1907³ in Paris entstandene Gemälde gibt den in Berlin geborenen und in Lübeck aufgewachsenen, damals 29 Jahre alten Schriftsteller einige Wochen nach seiner Ankunft in der französischen Hauptstadt wieder. Aus Ascona kommend war Erich Mühsam ohne triftigen Grund in die Seine metropole gereist, wo er eine ganze Weile – mehrere Monate – blieb und in Künstlerkreisen verkehrte, zunächst im Umkreis des Café du Dôme am Montparnasse, später am Montmartre. Wohl um 1927/28 hat er diesen Aufenthalt rückblickend in seinem amüsanten Text »Pariser Eindrücke« beschrieben, der im Erstabdruck als Folge einer *Unpolitische Erinnerungen* betitelten Artikelserie in der *Vossischen Zeitung* erschien. Mühsam kreiste darin die Milieus ein, in denen er sich bewegte, und erwähnte, von Herbin porträtiert worden zu sein.

Der ein paar Jahre ältere Auguste Herbin wurde in Quiévy im Cambrésis (bei Cambrai, Nordfrankreich) geboren, wuchs in Le Cateau-Cambrésis auf und besuchte die Kunstakademie in Lille. In Paris lebte

er seit 1901. Als Mühsam und Herbin sich kennenlernten, war der Maler nur relativ wenigen Eingeweihten ein Begriff (Abb. 3). Der Literat bezeichnete ihn als Freund Pablo Picassos und erläuterte, er habe die beiden und andere, ungenannte Künstler über Wilhelm Uhde (1874–1947) kennengelernt. Der aus Friedeberg in der Neumark (bei Landsberg an der Warthe und Posen) stammende Uhde lebte damals schon einige Jahre in der Seine metropole, der er 1904 ein kleines Buch gewidmet hatte, mit besonderer Berücksichtigung von Montparnasse und Montmartre.⁴ In diesen Künstlervierteln wurde er später kunsthändlerisch tätig, mehr im Sinne eines Werke aufstöbernden und sie vermittelnden »courtiers« und »en appartement« denn als niedergelassener Galerist mit Ladenlokal.

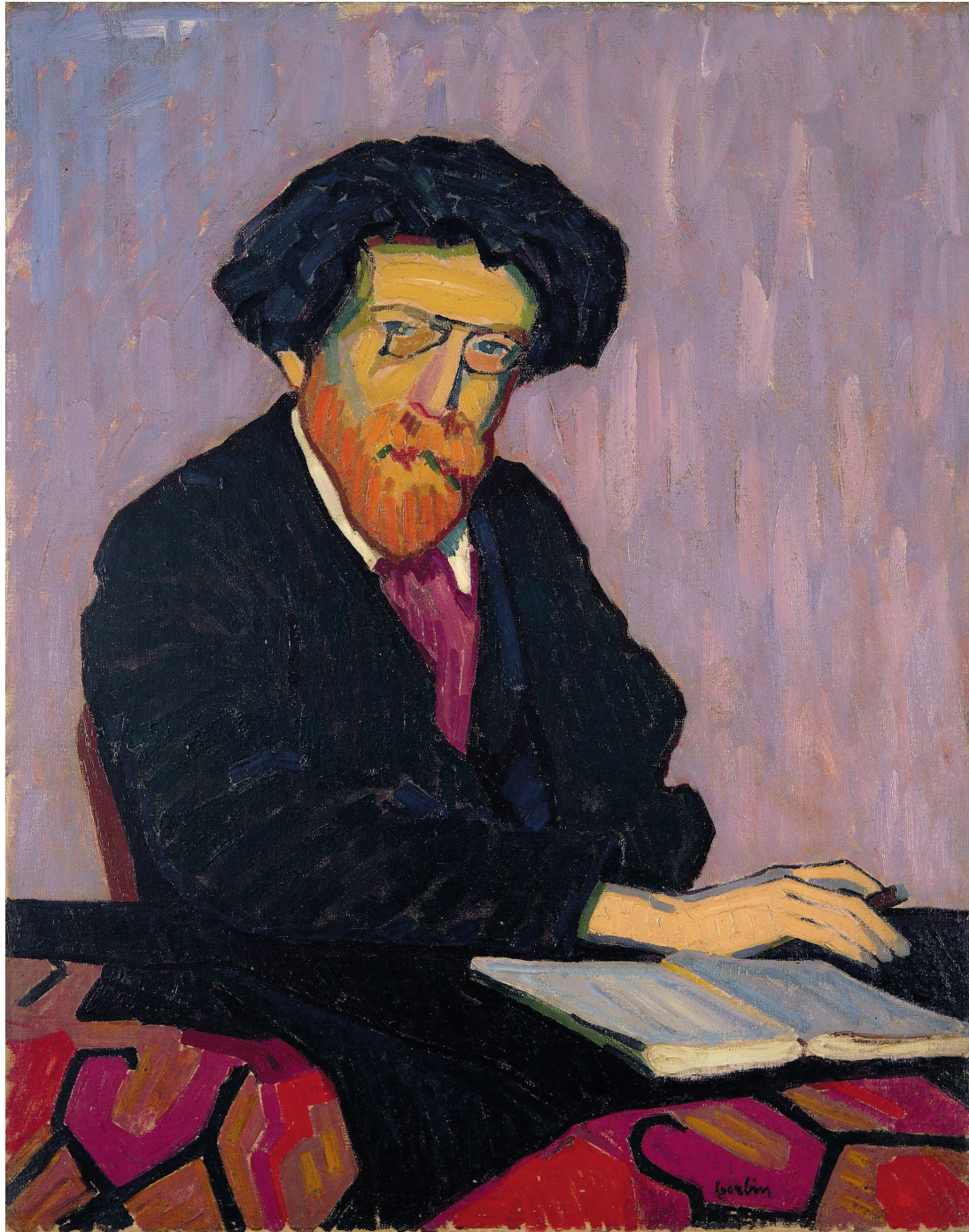
Mühsam erinnerte sich in seinen »Pariser Eindrücken«, dass die Künstler und er sich meistens bei Uhde oder bei Goetz getroffen haben: »Das war ein Mann, der an der Seine eine sehr schöne Wohnung innehatte, mit dem Blick auf Notre-Dame und zu einem wahren kleinen

1 Das Gemälde hat die Maße 92 × 73 cm und wurde unter Nr. 142 ins Werkverzeichnis der Gemälde aufgenommen (Geneviève Claisse, Herbin. Catalogue raisonné de l'œuvre peint, Lausanne, Paris 1993). Demnach wurde es erstmals 1958 in Freiburg im Breisgau, 1959 in Turin sowie 1963 in Bern und Amsterdam ausgestellt; diese Daten stehen für die ersten dokumentierbaren Ausstellungen des Werks. Mehr Aufmerksamkeit als um 1960 zog es in den Jahren 2012 und 2013 auf sich, bei der Ausstellung des Musée Matisse in Le Cateau-Cambrésis, die anschließend am Musée d'art moderne in Céret gezeigt wurde.

2 Peter Kropmanns, Auguste Herbin, Porträt Erich Kurt Mühsam, 1907 [Kunststück N° 28], in: Weltkunst 73, 2013, S. 120–121. Erst später wurde dem Autor eine Online-Publikation bekannt, die den Porträtierten korrekt bezeichnet: Céline Berchiche, Auguste Herbin, années Trente. Comment allier liberté créatrice et engagement politique?, in: Dissidences 1, 2011, Abschnitt 18 [letzter Zugriff 8.8.2022].

3 1907 weilte Herbin im Frühling (Claisse 1993, wie Anm. 1, S. 34, S. 235) oder Sommer (Yves Guignard, Jeanne-Bathilde Lacourt, Hélène Grosjean, Chronologie, in: De Picasso à Séraphine. Wilhelm Uhde et les Primitifs modernes, Ausst.-Kat. [LaM – Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, 29.9.2017–7.1.2018], Villeneuve d'Ascq, Lille 2017, S. 133) auf Korsika. Mühsam hielt sich im späten Frühjahr/Sommer in München, am Lago Maggiore, in Lausanne und Lyon auf, bevor er an einem »strahlenden Sommermittag« in Paris eintraf (Erich Mühsam, Pariser Eindrücke, in: Vossische Zeitung, Morgenausgabe, Nr. 227, Unterhaltungsblatt, Nr. 113, 15.5.1928, o. Pag. [Erstabdruck]). Eine Ansichtskarte Mühsams an Franziska von Reventlow wurde in Ascona am 13.8.1907 abgestempelt (Münchener Stadtbibliothek, Monacensia, Nachl. Franziska zu Reventlow, Sign. FR B 31a); vgl. Erich Mühsam – Sich fügen heisst lügen. Leben und Werk in Texten und Bildern, Bd. 2, hg. v. Marlies Fritzen, Göttingen 2003, Abb. S. 46.

4 Wilhelm Uhde, Paris. Eine Impression (Die Kunst, Bd. 37), Berlin 1904. Zuvor war erschienen: Erich Klossowski, Die Maler von Montmartre (Die Kunst, Bd. 15), Berlin 1903; Herausgeber der Reihe war Richard Muther, Professor für Kunstgeschichte in Breslau, bei dem beide Autoren studiert hatten.

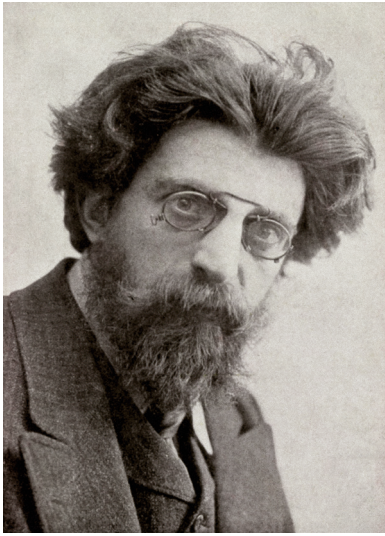


1 Auguste Herbin, Porträt Erich Mühsam, 1907, Öl auf Leinwand, 92×73 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Leihgabe der Indivision Lahumière, Paris

Museum hergerichtet« (Abb. 4). Mühsam war etwas peinlich, den Vornamen dieses Landsmannes vergessen zu haben, als er seine »Pariser Eindrücke« niederschrieb. Tatsächlich handelte es sich um Richard Goetz, einen in Paris lebenden Maler und Sammler, der im Café du Dôme verkehrte – wohin sich Mühsam gleich nach seiner Ankunft, offenbar Empfehlungen aus München folgend, begeben hatte.⁵ Goetz wurde namentlich als Sammler von Paul Signac und Georges Seurat bekannt und pflegte Kontakte zu André Derain und Picasso, die er bei sich zu Hause empfing.⁶ Mit anderen Worten, Mühsam widerfuhr das,

5 Das Café du Dôme im Eckhaus Boulevard Montparnasse/Rue Delambre war zwischen 1903/04 und 1914 ein Treffpunkt insbesondere deutscher Künstler. Vgl. Peter Kropmanns, Café Deutschland [zum Café du Dôme], in: *Weltkunst* 200, 2022, S. 46–53. Dort auch der Nachweis, dass Herbin dem dort verkehrenden Kreis nahestand, S. 46–47 und S. 51–52.

6 Neben der Aufnahme, die Derain, Goetz und Picasso auf dem Balkon der Wohnung Goetz' im Eckhaus 2, rue du Cardinal-Lemoine und 19, quai de la Tournelle zeigt, hat sich ein Gruppenbild erhalten, das in derselben Wohnung eine Zusammenkunft von Picasso, Fernande Olivier, Richard Goetz und seiner Ehefrau, einer Freundin sowie André und Alice Derain wiedergibt (Photographien des Musée Picasso, APPH15302 und APPH6034). Uhde zog später an dieselbe Adresse, möglicherweise in diese Wohnung.



2 Herrmann Hänse, Bildnis Erich Mühsam, 1911, Fotopostkarte, Amsterdam, Internationaal Instituut voor sociale geschiedenis



3 Unbekannt [wohl Gelett Burgess], Auguste Herbin im Bateau-Lavoir, 1909/10, Fotografie



4 Unbekannt, Goetz, Derain und Picasso auf dem Balkon der Wohnung Goetz (im Eckhaus 2, rue du Cardinal-Lemoine und 19, quai de la Tournelle) mit Blick auf Seine und Île Saint-Louis, um 1907–1911, Fotografie, Paris, Musée national Picasso

was manch anderem wie ein Traum erschienen wäre: Er wurde geradezu in den Kreis der Pariser Avantgarde katapultiert.

Begegnung zweier großer Talente

Das stattliche⁷ Porträt, das Herbin von ihm malte, besticht durch die treffend wiedergegebenen Züge Mühsams, wie der Vergleich mit zahlreichen Fotografien verdeutlicht, die von dem Schriftsteller bekannt geworden sind. Dabei hat der Maler keineswegs ein naturalistisches Abbild geschaffen, sondern seinen bis dahin in Auseinandersetzung mit Prinzipien des Neo-Impressionismus und Fauvismus entwickelten, recht eigenen Stil eingesetzt, der sich besonders in der Behandlung des Gesichts, der Hände und des Barts äußert.

Mühsam sitzt vor monochromer, wenn auch schattierter Wand, deren verschieden abgestufte Mauvetöne den Oberkörper mit dem dunklen Jackett und den Kopf mit seiner ebenfalls schwarz-nachtblauen Haarpracht hervortreten lassen. Während der Stuhl, auf dem er Platz genommen hat und der nah an einen Tisch gerückt ist, nur durch ein schmales Stück Lehne angedeutet wird, nimmt der schwarze Tisch, auf den er sich stützt und auf dem ein aufgeschlagenes Heft oder Buch liegt, fast ein Viertel des Bildraums ein; die Tischfläche am unteren Bildrand bedeckt im Vordergrund teilweise ein Tuch mit großen geometrisierenden Mustern. Der Dargestellte sitzt nach links aus der Bildmitte gerückt und zum Dreiviertelprofil gewendet, derart, dass rechter Arm und rechte Hand auf der Tischkante ruhen. In der feingliedrigen, wie um ihre Rolle für einen Publizisten zu betonen, prominent wiedergegebenen Hand hält der Dargestellte einen Zigarillo. Den in einer Gegenbewegung zum Rumpf leicht nach rechts unten geneigten Kopf bedeckt üppiges, leicht gewelltes, dunkles Haar; den recht kurzen, aber dichten Bart bilden breite hellrötlich-orangefarbene Streifen. Auch einzelne andere Komponenten sind summarisch wiedergegeben, so Mund und Lippen oder ein violettes Krawattentuch über weißem Hemdkragen.

Ausdruck und Blick sind ernst, aber nicht unfreundlich, die Augenpartie wird von einem Binokel bestimmt. In der bescheidenen auf das Bild bezogenen – ausschließlich französischsprachigen – Literatur heißt es, man habe einen zerbrechlich wirkenden Intellektuellen vor sich, dessen auf Kurzsichtigkeit beruhender Blick von existenziellen Zweifel künde.⁸

Es scheint, als habe die ganze Aufmerksamkeit des Malers darüber hinaus der Behandlung des Inkarnats und seiner bis zu den Fingerspitzen reichenden Schattierungen in Seegrün und Türkis gegolten. Besonders im Bereich der Nasenflügel, der Wangenknochen und der Schläfen sowie am Haaransatz gibt Herbin Linien und Schatten der Physiognomie mit Strichen kräftiger Farbe wieder. Hierin liegt in gewisser Weise die Modernität des Bildes, für das Anregungen im Werk von Henri Matisse und den Fauves zu suchen sind, die seit 1903/04, als sie noch nicht diese Bezeichnung trugen, für Furore sorgten und dann, als der Kritiker Louis Vauxcelles sie anlässlich des Herbstsalons 1905 mit diesem Etikett bedachte, zum Stadtgespräch wurden sowie kurz darauf auch international Beachtung fanden. Im Vergleich zu vielen seiner vorangegangenen Gemälde, auf denen reichlich Stoffe und Requisiten eingesetzt waren, hat Herbin die Komposition seines Porträts auf nahezu minimalistische Reduktion angelegt.

Der bedeutende Kunstkritiker Waldemar George [Jerzy Waldemar Jarociński] erkannte im Mühsam-Porträt den »Höhepunkt einer Serie von Bildern [Herbins], die den Geist eines Koloristen verrate, der seinesgleichen sucht. Der Maler läßt erstmals einen Farbakkord zum Einsatz kommen, der sich vom Modell absetzt. Er stellt seine Farben wie ein Glasmaler oder Mosaizist zusammen. Erinnert er sich an den Ere-

⁷ Das Format 92 × 73 cm benutzte Herbin – horizontal oder vertikal – zwar seit 1905, aber nur in seltenen Fällen. Seine Bilder hatten bis 1907 meist kleinere Abmessungen.

⁸ Claisse 1993, wie Anm. 1, S. 34: »un intellectuel fragile [...] le regard myope nous dit le doute existentiel«.



5 Pablo Picasso, Im Lapin agile, 1905, Öl auf Leinwand, 99,1 x 100,3 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art

ten von Papeete [Paul Gauguin]? Der rote Bart des Dichters und seine weinfarbene Krawatte passen zu den ultramarinfarbenen Büchern, die auf dem gemusterten Tischläufer liegen. Ein mauvefarbener Hintergrund läßt dieses Farbspektrum zur Geltung kommen.⁹

Die Souveränität, mit der Herbin Mühsam ins rechte Licht rückt und ihn ganz er selbst sein läßt, sowie, umgekehrt, die von Selbstbewusstsein zeugende Präsenz Mühsams, die der sensibel wirkende Intellektuelle trotz seines existenziellen Zweifel transportierenden Blicks demonstriert, lassen das Bild wie das Resultat der Begegnung zweier großer Talente wirken.

Mühsam am Montmartre

Als Mühsam Ende 1907 oder Anfang 1908 vom Montparnasse auf der Rive gauche an den Montmartre auf die rechte Seine-seite wechselte, übernachtete er im Hôtel des deux Hémisphères (79, rue des Martyrs), aß mittags im Bistro À la vache enragée (25, rue Lepic) und besuchte abends das Cabaret Lapin agile (22, rue des Saules).¹⁰ Um von einem zum anderen Punkt zu kommen, genügte jeweils eine Viertelstunde. In unmittelbarer Nähe des Hotels befanden sich der Cirque Medrano mit seinem stattlichen Zirkusgebäude,¹¹ und die vis-à-vis gelegene Boutique von »Père« [Eugène] Soulier.¹² Über den Boulevard de Clichy konnte Mühsam im Nu erst die Place Pigalle und dann die Place Blanche erreichen, wo das Moulin Rouge auf sich aufmerksam machte sowie die Rue Lepic und die Rue Tholozé hoch zum Moulin de la Galette anstiegen. All diese Orte stellten lebendigste Gegenwart ebenso dar wie Schauplätze der jüngeren Kunstgeschichte. Mühsam wird davon schon

in Deutschland gehört oder gelesen oder jetzt von den Deutschen im Café du Dôme und speziell von Uhde erzählt bekommen haben. Man stelle sich ihn als staunenden Flaneur vor, der bei seinem ersten Aufenthalt in Paris vielerlei Eindrücke aufnahm. Doch Passivität war nicht seine Sache: Er wollte in die Stadt und ihre Gesellschaft eintauchen und teilhaben. Dem neugierigen, an Debatten interessierten Mühsam kam zupass, dass der Wirt seines Bistros an der Rue Lepic »mit ungeheurem Temperament zu allen politischen Tagesereignissen Stellung nahm«. Er habe »durch ihn und seine Stammgäste gelernt, wieviel mehr der französische Normalbürger an allen Vorgängen des politischen Lebens Anteil nimmt als der deutsche und mit welcher persönlich gefärbter Kritik er seinen Regierern, Abgeordneten und allen öffentlich Beauftragten auf die Finger sieht.« Herbin dürfte von Mühsams Lust am Debattieren angenehm überrascht worden sein und dessen kritischen, wachen und unkonventionellen Verstand mit Freude registriert haben, denn er selbst stammte aus einfachen Verhältnissen, war standesbewusst, politisch interessiert und angeregten Gesprächen nicht abgeneigt.

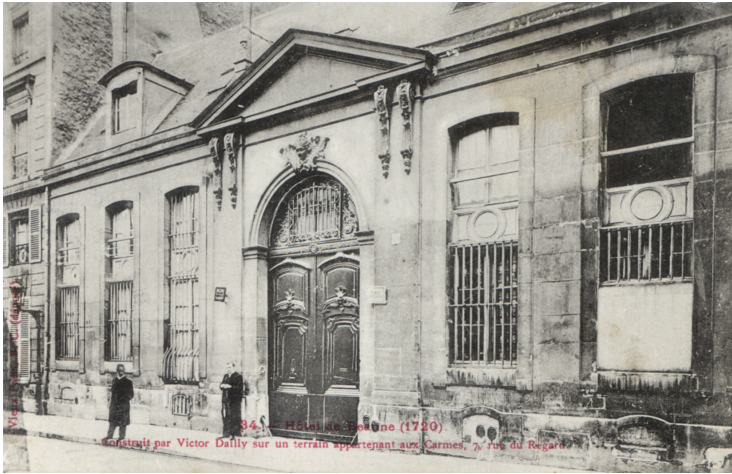
Die dritte Adresse Mühsams, das »Künstlerkabarett des Père Frédéric«, wie er das Cabaret Lapin agile bezeichnete, war für den Besucher aus Deutschland Gelegenheit, »jetzt wirklich in der Nähe« zu sehen, »was als Pariser Bohème mit leichtem Gruseln leutselig belächelt zu werden« pflegte, und dort Aristide Bruant zu erleben, den großen Chansonnier und Leiter des Cabarets »Chat Noir«, wie er Kostproben aus seinem Repertoire gab. Wie das Hôtel des deux Hémisphères wird auch das Cabaret Lapin agile mit Gästen wie Picasso, André Salmon, Max Jacob und Guillaume Apollinaire – Protagonisten in der Geschichte des Kubismus – in Verbindung gebracht (Abb. 5). Mühsam erwähnte in seinen »Pariser Eindrücken« zwar die Begegnung mit Picasso und Herbin, nicht aber, ob er mit ihnen auch im Lapin agile war. Unerwähnt ließ er ebenfalls das Atelierhaus Bateau-Lavoir, in dem just in diesem Jahr 1907 Picassos Gemälde *Demoiselles d'Avignon* Gestalt annahm. Vermutlich hat er es nicht zu Gesicht bekommen, sondern, über Begegnungen bei Goetz hinaus, lediglich Herbins Atelier kennengelernt, das der Künstler zu diesem Zeitpunkt noch nicht ins Bateau-Lavoir verlegt hatte.

9 Waldemar George, La doctrine, abgedruckt bei Claisse 1993, wie Anm. 1, S. 210–221. Der Text war ursprünglich als Vorwort für das Werkverzeichnis der Gemälde geplant.

10 Die Namen der Etablissements gab Mühsam in seinen »Pariser Erinnerungen« an; die Adressen wurden nachrecherchiert. In seinem Text verwies er auf seine damals gelegentliche freie Mitarbeit bei *Le témoin* (hg. v. Paul Iribé und finanziert von Dagny Bjørnson Langen) und für Sondernummern von *L'assiette au beurre*. Tatsächlich brachte *Le témoin* in jener Zeit Karikaturen von Juan Gris und Dimitrios Galanis und Inserate für *Simplicissimus*. Bei *L'assiette au beurre* könnte Mühsam für zwei Hefte tätig geworden sein, die ausnahmsweise zweisprachig erschienen: Nr. 339 (L'art nouveau – Jugendstil. Deutscher [sic] Texte) vom 23.9.1907 und Nr. 346 (Derrière l'aigle noir – Deutsche Helden) vom 16.11.1907.

11 Das feste Zirkusgebäude sowie seine Clowns und Artisten inspirierten Werke von Edgar Degas, Seurat, Henri Toulouse-Lautrec, Picasso, Kees van Dongen oder Fernand Léger; es wurde 1971 abgerissen. Mühsam erinnerte sich daran, dass in seinem Hotel an der Rue des Martyrs »zumeist Artisten wohnten, Zirkusreiterinnen, Neger, eine ganz internationale Schar, mit der ich gute Nachbarschaft hielt.« Mühsams Bezeichnung für schwarze Mitglieder der Zirkustruppe findet heute keine Verwendung mehr.

12 Soulier (1907: literie [articles de], also Bettwaren, 1908: tableaux, also Bilder; Schreibweise des Nachnamens nach *Paris-Hachette*, Ausgaben 1907 und 1908, unter Berufe bzw. Adresse 67, rue des Martyrs) soll schon 1902 Bilder von Herbin gekauft haben (vgl. Anm. 23); bei ihm will Uhde ein Bild von Picasso entdeckt haben, siehe Wilhelm Uhde, Von Bismarck bis Picasso. Erinnerungen und Bekenntnisse, Zürich 2010 (1938), S. 146. Picasso soll dort 1908 ein Bild von Henri Rousseau erworben haben.



6 Unbekannt, Das Portal zum Stadtpalais Hôtel de Beaune (7, rue du Regard, Paris), um 1910, Ansichtskarte

Herbins erste Kunsthändler

Der 25-jährige Maler lebte um 1907 am Rand des Montparnasse; seine Anschrift lautete 7, rue du Regard, es war die eines Stadtpalais, das im 18. Jahrhundert erbaut wurde und als Hôtel de Beaune bekannt ist¹³ (Abb. 6). Mühsam begab sich wohl an diese Adresse, um Herbin Modell zu sitzen.

Ähnlich wie im Falle der möglicherweise einzigen Porträts, die von ihm zuvor gemalt wurden, durch Leo von König 1905 und Herta K. Arendt 1907¹⁴ (Abb. 7 und 8), dürfte Mühsam auch dieses Mal das Gemälde nicht erworben, sondern dem Maler überlassen haben.

Es ist gut möglich, dass Herbin das Mühsam-Porträt aus dem ein oder anderen Grund anfangs behalten hat, zumal sich auf dem Pariser Kunstmarkt das Motiv eines dort kaum bekannten und mit seinem Bi-

nokel intellektuell wirkenden Deutschen bei zugleich stattlichem Format nicht ohne weiteres verkauft haben dürfte. Die gleichen Gründe könnten mit dazu geführt haben, dass die erste derzeit dokumentierbare Ausstellung, bei der das Bild gezeigt wurde, 1958 stattfand.¹⁵ 1919 wird jedoch ein Besitzerwechsel aktenkundig, 1921 der Versuch, das Bild zu versteigern – mangels Angebot vergeblich – und 1930 dann die offenbar erfolgreiche Auktionierung. Damit verbunden ist der Name des Galeristen Léonce Rosenberg.

Bevor wir auf Rosenberg und die das Bild betreffenden Ereignisse der Jahre 1919–1930 zu sprechen kommen, bleiben wir jedoch noch einen Moment in den Jahren kurz nach Entstehung des Bildes; für diese Zeit – Jahre zunehmenden Erfolgs des Künstlers – ist eine Veräußerung nicht ganz auszuschließen, wobei mehrere mögliche Abnehmer besonders in Frage kommen. Zunächst ist an Wilhelm Uhde zu denken, der sich sehr für progressive Kunst interessierte und zu den frühen Käufern von Werken Picassos, Georges Braques, später auch Henri Rousseaus zählte. Man hat ihn zutreffend als »Marchand-Amateur« bezeichnet, zuletzt auch pointierter als »falschen Händler, aber echten Kunst-Animator«.¹⁶ Uhde ist als schillernde Figur aufzufassen, die breitgefächerte Interessen verfolgte, diverse Funktionen übernahm und viele Kontakte knüpfte und bediente, ein Freelancer ohne Geschäftsräume und Schnäppchenjäger, der Bilder aufspürte, die er teils für sich selbst, meist aber für den Weiterverkauf erwarb (Abb. 9 und 10).

Der Deutsche lebte anfangs in Hotels oder bei Bekannten am Montmartre, später in eigenen Wohnungen erst in Haus 11, quai aux Fleurs

13 Adresse laut Katalogen der Salons des Indépendants 1906, 1907, 1908. Die später kolportierte Information, Herbin habe anfangs in der Rue Beauregard in der Nähe des Montmartre gelebt (Herbin: 1880–1960, Ausst.-Kat. [Paris, Galerie Marguerite Lamy, März–April 1975], Paris 1975), entbehrt jeder Begründung. An den Montmartre umgezogen – und zwar ins Atelierhaus Bateau-Lavoir – ist er 1909 (Claisse 1993, wie Anm. 1, S. 235). Er lebte dort offenbar bis 1935 (ebd., S. 239), laut anderen Quellen von 1909 bis 1930 (Le Bateau-Lavoir, Ausst.-Kat. [Paris, Musée Jacquemart-André, 31.10.1975–31.1.1976], Paris 1975/76; Jeanine Warnod, Le Bateau-Lavoir, Paris 1986, S. 21, 190). 1909 ließ er (analog zu den Künstlern Eugen Kahler und Alfred Kirstein) seine Anschrift mit 73, rue Notre-Dame-des-Champs angeben, der Adresse der Galerie Notre-Dame-des-Champs von Wilhelm Uhde.

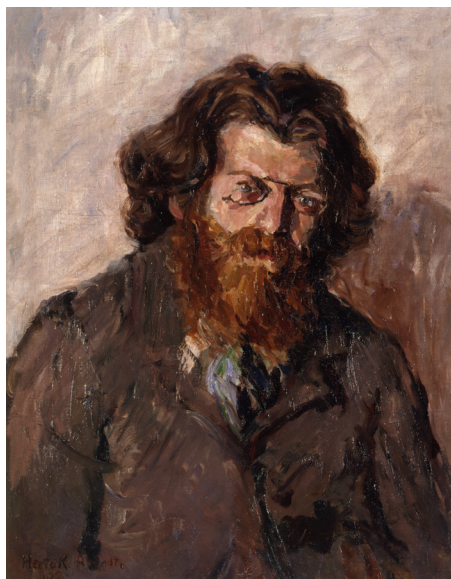
14 Das Porträt Leo von Königs ist verzeichnet bei: Alexandra Bechter, Leo von König 1871–1944. Leben und Werk [Diss. Mainz o. J./Wiesbaden 1998], Darmstadt 2000, Kat.-Nr. 1905/01, S. 227–228, und Abb. 29. Das Porträt Herta K. Arendts (Deutsches Historisches Museum, Berlin, Inv.-Nr. Kg 57/20) ist wahrscheinlich in Ascona entstanden (vgl. Anm. 3).

15 Der Ausstellungs-Katalog *Die Galerie Eduard Schulte beehrt sich zum Besuch der Dezember-Ausstellung vom 8. Dezbr. 1907 ab ergebenst einzuladen / Berlin NW, Unter d. Linden 75/76 / Erste gemeinsame Ausstellung einer Gruppe deutscher u. französischer Künstler vermittelt durch die Malerin Ida Gerhardt, Paris u. Lüdenscheid* enthält von Herbin elf Werke, neben Stilleben sämtlich Arbeiten aus Korsika und Belgien. Das Mühsam-Porträt war nicht dabei, vielleicht, weil es noch nicht fertig war. Uhde, der suggeriert hat, die Schau organisiert zu haben (Uhde 2010, wie Anm. 12, S. 165), war Vermittler und Leihgeber, möglicherweise auch einiger Werke Herbins. Vermutlich hat diese Ausstellungsbeteiligung zur Mär von der ersten Einzelausstellung Herbins überhaupt (bei Schulte 1907) geführt. Die Gruppenausstellung soll Anfang 1908 zur Galerie Richter in Dresden weitergereist sein. Demgegenüber verantwortete Uhde eine Ausstellungsbeteiligung Herbins in Zürich und Basel Ende 1908, die von Claisse nicht erfasst wurde (vgl. Die Werkstatt der Kunst 8, 1908, III, S. 32; S. G., Basel, in: Die Kunst für alle 24, 1909, IX, S. 217, und Guignard, Lacourt, Grosjean 2017, wie Anm. 3, S. 133).

16 Heinz Thiel, Wilhelm Uhde, ein offener und engagierter Marchand-Amateur in Paris vor dem Ersten Weltkrieg, in: Henrike Junge (Hg.), *Avantgarde und Publikum*, Köln 1992, S. 307–320; Yves Guignard, Wilhelm Uhde, faux marchand, vrai animateur d'art, in: Ingrid Godderies, Noémie Goldman (Hg.), *Animateur d'art – dealer, collector, critic, publisher – the animateur d'art and his multiples roles – pluridisciplinary research of these disregarded cultural mediators of the 19th and 20th centuries*, Brüssel 2015, S. 157–169.



7 Leo von König, Erich Mühsam, 1905, Öl auf Leinwand, 196,5 × 84,5 cm, Standort unbekannt



8 Herta K. Arendt, Erich Mühsam, 1907, Öl auf Leinwand, 59 × 43,5 cm, Berlin, Deutsches Historisches Museum



9 Unbekannt, Wilhelm Uhde im Café du Dôme (Detail eines Gruppenbildes), um 1905–1910, Fotografie



10 Wilhelm Uhdes Wohnung in Haus 2, rue Cardinal-Lemoine, Ecke 19, quai de la Tournelle, Paris, um 1909/10, Fotografie



11 Pablo Picasso, Porträt Clovis Sagot, 1909, Öl auf Leinwand, 82 × 66 cm, Hamburg, Kunsthalle

(1907/08), dann in Haus 19, quai de la Tournelle (1909).¹⁷ Es hieß zwar, er sei Herbin bereits 1904 oder 1905¹⁸ begegnet, doch ist dies möglicherweise etwas zu früh angesetzt. Plausibler erscheint, dass Uhde die Kunst von Herbin, die erst 1905/06 persönlicher wird, beim Salon des Indépendants 1906 aufgefallen ist und er den Maler daraufhin kennenlernen wollte. Offenbar hat Uhde ihn im Frühjahr 1907 zu einer Reise nach Korsika eingeladen, bei der zahlreiche Bilder entstanden.¹⁹ Es ist sehr wahrscheinlich, dass er ihm früh einen Teil seiner Produktion abkaufte – einige Jahre später befanden sich noch zahlreiche Werke Herbins in seinem Besitz, worauf zurückzukommen ist –, um sie zu vermitteln. Zum Kreis der Sammler, an die Uhde Werke veräußerte, gehörten auch Abnehmer von Herbin in Aachen (Suermondt), Hamburg (Simms) und Moskau (Morosow). Das Mühsam-Porträt spielte dabei jedoch offenbar keine Rolle.²⁰

17 1910 zog Uhde in das Gebäude 33, boulevard des Invalides (dabei handelt es sich um die Anschrift des ehemaligen Couvent des Dames du Sacré-Cœur, heute Lycée Victor-Duruy, also um die Adresse, an der Henri Matisse bis Mitte 1909 lebte und bis Mitte 1910 die Académie Matisse betrieb).

18 Claisse 1993, wie Anm. 1, S. 235; Guignard, Lacourt, Grosjean 2017, wie Anm. 3, S. 132.

19 Die Umstände sind nicht klar: Bezahlte Uhde lediglich die Reise dahin oder reisten beide zusammen nach Korsika? Letzteres wird von Guignard, Lacourt, Grosjean 2017, wie Anm. 3, S. 133, als eindeutig festgehalten. Fest steht, dass Herbin aus Korsika eine Serie von Szenen der Altstadt und des Hafens von Bastia, aber auch Landschaftsbilder mitbrachte, die belegen, dass er das Landesinnere mit Orten wie Corte und Evisa besucht hat. Einige dieser Bilder (laut Claisse 1993, wie Anm. 1, S. 34, insgesamt 15 Stück) wurden erstmals ausgestellt in Berlin im Dezember 1907, vgl. Anm. 15.

20 Hans Purrmann, der im Café du Dôme verkehrte, erinnerte sich daran, dass Uhde seine »reichen Beziehungen« nutzte, um »diese Kreise mit moderner Pariser Malerei« zu versorgen, »an deren Spitze Herbins bunte Bilder und Metzingers vierunddreißig Manieren zu malen standen« (Barbara Göpel, Eberhard Göpel, Leben und Meinungen des Malers Hans Purr-

Neben weiteren potenziellen Abnehmern²¹ ist der Kunsthändler Clovis Sagot zu berücksichtigen (Abb. 11), der Herbin schon im Herbst 1907 erwähnte – vermutlich als einen Künstler seiner Galerie in der Rue Laffitte; die betreffende Passage ist nicht eindeutig formuliert.²² Demgegenüber besteht kein Zweifel daran, dass Herbin schon im Frühjahr 1908 in seiner Galerie eine Einzelausstellung zeigen konnte.²³

Aus diesem Anlass wurde eine Broschüre publiziert, für die Uhde ein Geleitwort schrieb (Abb. 12). Es ist nicht ganz auszuschließen, dass das Mühsam-Porträt damals gezeigt wurde – ein Katalog erschien offenbar nicht. Im weiteren ist möglich, dass es bei anderer Gelegenheit bei Sagot und/oder beim Salon des Indépendants 1909 zu sehen war: die Ausstellung bei Sagot enthielt laut Broschüre auch Porträts; der Salon des Indépendants 1909 brachte zwei Porträts, darunter ein Männerporträt (*Portrait d'Homme*).

In ungefähr dieser Zeit hat Uhde eine eigene Galerie eröffnet: Er betrieb sie zwischen 1908 und 1910 an der 73, rue Notre-Dame-des-Champs. Hinweise auf sein Programm und selbst auf das Aussehen der Räumlichkeiten (Kataloge, Rezensionen, Fotografien) sind, wenn überhaupt, nur schwer zu finden. Nachzuweisen ist allerdings eine vom 21. Dezember 1908 bis 15. Januar 1909 gezeigte Ausstellung, bei der Herbin dokumentierbar mit vier Arbeiten vertreten war, nicht jedoch mit dem Mühsam-Porträt.²⁴



12 Titelseite der Broschüre zur Herbin-Einzelausstellung 1908 in der Galerie Clovis Sagot, Paris

mann, Wiesbaden 1961, S. 73). Ein Claisse möglicherweise verborgen gebliebenes, von ihr jedenfalls nicht in ihr Werkverzeichnis aufgenommenes *Selbstporträt* Herbins von 1906 verkaufte Uhde 1907 an Henry B. Simms. Der Hamburger Sammler besaß 1908 schon acht und 1910 bereits 20 Gemälde Herbins, darunter Bilder aus Brügge und Korsika; wiederum etwas später soll seine Kollektion 26 Gemälde Herbins enthalten haben. Somit war sie vermutlich die weltweit größte Herbin-Sammlung vor 1914 (vgl. Dagmar Lott-Reschke, »Du holde Kunst, ich danke dir« – Henry B. Simms, Kaufmann und Sammler, in: Ulrich Luckhardt, Uwe M. Schneede (Hg.), *Private Schätze. Über das Sammeln von Kunst in Hamburg* bis 1933, Hamburg 2001, S. 67; Marcus Andrew Hurrting, »Die Franzosen kommen!« Albert Marquet, Auguste Herbin, Pierre Bonnard und Édouard Vuillard in Hamburg, Hamburg 2011, S. 19–26, 54–55).

21 1906 wird als Besitzer eines der Exponate Herbins beim Salon des Indépendants, einer Landschaft *Soleil d'hiver, à Hautes-Isle*, ein gewisser M.[onsieur] Leduc angeführt, über den jedoch nichts Genaueres bekannt ist. 1907 sind im Salon des Indépendants neben einer Leihgabe Uhdes (*Nature morte*) zwei weitere Leihgaben, ein *Portrait* sowie *Chrysanthèmes*, mit der Besitzerangabe M.[onsieur] Crombac verzeichnet. Die Namen Leduc und Crombac lassen auf Kontakte schließen, die möglicherweise schon bestanden haben, als sich Herbin und Uhde noch nicht kannten. Die Verbindung zu Crombac scheint besonders wichtig gewesen zu sein. Am 7.11.2012 wurde bei der »Impressionist & Modern Art Day Sale« von Sotheby's New York ein Männerporträt (*Portrait du peintre Mathieu Battaglia*), das in dieser Sammlung war, und, ebenfalls aus dieser Sammlung kommend, von demselben Auktionshaus unter gleichem Auktionstitel am 8.5.2013 ein Stillleben (*Chrysanthèmes*) angeboten. Ein Kunsthändler [E.] Crombac, sicherlich identisch mit Ernest Auguste Israël Crombac (1854–1912), war zeitweise nachzuweisen unter 48, rue Laffitte (vgl. La Chronique des arts et de la curiosité 6; Expert en tableaux; Marchand de tableaux, in: Annuaire de la curiosité et des beaux-arts, 1911, Paris 1911; L'Univers israélite 67, 1912, XXXVIII; Paris-Midi 1913 [versch. Ausgaben, darunter 26.11.1913 und 19.12.1913]). Parallel zum im Frühjahr stattfindenden Salon des Indépendants 1907 beteiligte sich Herbin an einer Gruppenausstellung der Galerie Berthe Weill (Rue Victor-Massé), bei der von ihm nicht weniger als 13 Gemälde zu sehen gewesen sind. Diese Kunsthandlung galt als eine der fortschrittlichsten Galerien der Zeit; ihre Besitzerin hatte seit Jahrhundertbeginn frühzeitig Picasso sowie Matisse gezeigt. Während zum Zeitpunkt ihrer Ausstellung im Frühjahr 1907 das Porträt noch nicht existierte, ist nicht auszuschließen, dass Berthe Weill es später, vielleicht 1908 oder 1909, in ihren Lagerbestand aufgenommen haben könnte. Vgl. La chronique des arts et de la curiosité 18, 1907; 19, 1907.

Exponate Herbins verzeichnet der Katalog der »Exposition de Peintures« unter Nr. 7 (*Vase fleurs sur fond bleu*) bis Nr. 17 (*Usine*) sowie unter Nr. 18 (*2 paysages au bord de l'eau*); vgl. Pierre Sánchez, *Les expositions de la Galerie Berthe Weill (1901–1942) et de la Galerie Devambez (1907–1926)*, Dijon 2009.

22 Henri Galois, Clovis Sagot, in: *Le Courrier français*, 15.10.1907, S. 4: Wiedergabe eines Gesprächs mit Sagot, der sich daran erinnert, seine Galerie 1902 begründet und junger Kunst geöffnet zu haben.

23 Die Ausstellung wurde vom 18. Mai bis 2. Juni 1908 gezeigt (vgl. *Journal des artistes* 26, 1908, XX, S. 7566; *Journal des artistes* 26, 1908, XXI, S. 5774; Louis Vauxcelles, *Exposition Auguste Herbin*, in: *Gil-Blas*, 28.5.1908), und nicht 1912, wie es bisher hieß. Claisse 1993, wie Anm. 1, S. 256, datiert sie sogar auf 1913. Der falschen Datierung dieser Broschüre (u.a. durch die Bibliothèque nationale de France, die den Eintrag im Frühjahr 2021 korrigiert hat) sind Guignard, Lacourt, Grosjean 2017, wie Anm. 3, S. 134, gefolgt. Claisse behauptet, S. 235, Herbin habe schon 1902 an Père Soulier und 1904 an Sagot verkauft; Belege für diese unglaublich frühen Jahreszahlen bleibt sie schuldig. Derlei und durch andere Beispiele zu untermauernde Zweifel an der Verlässlichkeit des Werkverzeichnisses von Claisse wurden durch Forschungen bestätigt, die weitreichende Konsequenzen haben. Mangelhafte Sorgfalt führte zum Beispiel zu unterschiedlichen Angaben innerhalb der Publikation, die beim Vergleich einzelner Buchbereiche auffallen; so soll *Moulin à Saint-Benin* lt. Kat.-Nr. 184 1909 in Dresden ausgestellt worden sein, laut anderer Stelle derselben Publikation (vgl. Claisse 1993, wie Anm. 1, S. 261) aber die Variante *Moulin Chamberlin à Saint-Benin* [Kat.-Nr. 185]. Demnach ist die von der Autorin verzeichnete erste Einzelausstellung Herbins 1907 in der Galerie Schulte in Berlin nicht nachzuweisen. Außerdem fand der Aufenthalt Herbins in Hamburg nicht 1907, sondern 1909 statt; somit wird die Reihenfolge der Entstehung seiner Gemälde und Zuordnung im Werkverzeichnis in Frage gestellt (vgl. Hurrting 2011, wie Anm. 20, S. 43, Anm. 37).

24 Uhde ist offenbar nicht in gängigen Pariser Adressbüchern nachweisbar, weder privat noch als Kunsthändler. Man könnte folglich geneigt sein zu meinen, dass Volumen und Professionalität seiner Aktivitäten als Kunsthändler überschätzt wurden und/oder dass seine Selbstzeugnisse eine Mythenbildung bewirkt haben. Demgegenüber sind die tatsächlich nachweisbaren Initiativen, darunter Korrespondenzen mit Alfred Lichtwark, Herwarth Walden oder Léonce Rosenberg, bemerkenswert und lassen erahnen, dass viele Unterlagen verlorengegangen sind. Das Faltblatt *Galerie Notre-Dame-des-Champs ... Catalogue des œuvres exposés ... Invitation* enthält eine Liste der 69 Exponate; von Herbin wurden gezeigt: Kat.-Nr. 19–21: *Matin d'hiver*, *Azalées*, *Corté le Soir* und *Quai vert à Bruges*.



13 Pablo Picasso, Herbin im Atelier Picassos, Boulevard de Clichy, Paris 1911, Fotografie

Damals, 1908/09, und damit ein Jahr nach Entstehen des Mühsam-Porträts, stand Herbin schon längst unter dem Eindruck der Kubisten, wie ein Blick auf seine Produktion zeigt. Doch erst Anfang 1911 entstand ein eindeutiges Dokument des kameradschaftlichen Umgangs mit diesen, nämlich eine von Picasso aufgenommene Fotografie, die Herbin im damaligen Atelier Picassos am Boulevard de Clichy zeigt (Abb. 13). Obwohl Herbin den Experimenten Braques und Picassos nicht besonders eng folgte und seinen Bildern weiterhin, trotz unübersehbarer Anleihen beim Kubismus, eine eigene Note verlieh, dabei immer sehr stark, anders als sie, Kolorist blieb, ist nicht von der Hand zu weisen, dass er die Stilphase, aus der das Mühsam-Porträt stammte, längst hinter sich gelassen hatte. Dies belegen auch die Besprechungen einer von der Galerie Sagot 1911 ausgerichteten (bisher von der Herbin-Forschung nicht erfassten) Einzelausstellung Herbins, zu der ein Katalog nicht erschienen sein dürfte.²⁵

Was geschah mit dem Porträt nach seiner Fertigstellung und der Rückkehr Mühsams nach Berlin sowie in den darauffolgenden Jahren? Wir können nur vermuten: Nach Lage der Dinge wurde das Gemälde bis dahin zu keiner Zeit ausgestellt und war allenfalls als Lagerbestand im Handel, sofern es in den Jahren 1908 bis 1911 nicht Exponat einer undokumentierten Schau gewesen ist.

Gewiss, wir wissen mangels Katalogen nicht, was die Galerie Clovis Sagot 1908 und 1911 zeigte. Doch die acht Ausstellungen, deren Kataloge erhalten sind (Salon des Indépendants 1906, Salon des Indépen-

dants 1907, Salon d'Automne 1907, Galerie Berthe Weill 1907, Salon des Indépendants 1908, Galerie Notre-Dame-des-Champs 1908/09, Salon des Indépendants 1909, Galerie Moderne [Sagot] 1914), haben vorwiegend Herbins zeitgenössischer Produktion gegolten.²⁶

Gegenwartsbezogen und zukunftsgerichtet haben der Künstler selbst und seine Kunsthändler nur bedingt in die Vergangenheit zurückgeblickt. So zeigte Sagots mittlerweile als Galerie Moderne firmierende Kunsthandlung vom 2. bis 17. März 1914 zwar nicht weniger als 58 Gemälde und Zeichnungen der Jahre 1907–1913. Doch der Schwerpunkt lag auf dem Schaffen der unmittelbar vorangegangenen Jahre 1911–1913. Damals stammten nur drei Werke, zwei Gemälde und ein Aquarell, aus dem Jahr 1907; das Mühsam-Porträt war nicht darunter.²⁷

1913/14 erlebte Herbin Höhen und Tiefen: Im Februar 1913 starb Clovis Sagot, und der Maler dürfte sich gefragt haben, wie es ohne dessen Unterstützung weitergehen würde.²⁸ Glücklicherweise entschied sich die Witwe Sagots recht bald dazu, die Galerie weiterzuführen, Herbin im Programm zu halten und sogar eine große Einzelausstellung zu planen. Die erwähnte, von ihr im März 1914 organisierte Herbin-Ausstellung stellte für den Künstler zweifellos die vorläufige Krönung seiner mehr als 15 Jahre währenden künstlerischen Aktivität dar. Doch der Hochstimmung folgte rasch Ernüchterung, als der Erste Weltkrieg ausbrach, der Maler Soldat wurde und die Galerie Moderne der Witwe Sagots bald darauf schließen musste.

Im Feld muss Herbin 1914/15 ins Grübeln gekommen sein, denn die Verbindung zu Sagots Witwe hatte sich als Sackgasse mit Kollateralschaden erwiesen – sie ging auf Kosten Uhdes. Das Zerwürfnis war nicht zu beheben, eröffnete aber ungeahnte Perspektiven, die sich 1916 konkretisierten. Einige Jahre zuvor, am 30. Juni 1913 schrieb Uhde dem jungen Kunsthändler Léonce Rosenberg: »... seit einiger Zeit schickt mir Herbin keine Bilder mehr, er gibt alles, was er macht, Mad.[ame] Sagot. Ich bedaure diesen Umstand sehr, denn ich glaube, diesem Künstler, dessen Talent ich sehr schätze, viel geholfen zu haben und wollte ihm auch weiterhelfen. Jetzt behalte ich ein Dutzend seiner Bilder für meine kleine Sammlung, und da ich mich um den Handel mit seiner Malerei nicht mehr kümmern kann, möchte ich seine anderen Bilder zu einem sehr reduzierten Preis (zum gleichen, zu dem ich sie gekauft habe) veräußern. Sie würden, wenn Sie von dieser Gelegenheit Gebrauch machen mögen, darunter sehr schöne zum Preis von 50 bis 200 Franc vorfinden. Ich bin am morgigen Dienstag zwischen 10 und 12 Uhr zu Hause und zu gleicher Zeit auch am Dienstag nächster Woche. Bitte betrachten Sie diesen Brief als persönlich ...«²⁹

25 Adolphe Tabarant, *Expositions diverses*, in: *Paris-Midi*, 10.5.1911; Otto Grautoff, *Ausstellungen*, Paris, in: *Der Cicerone* 3, 1911, XI, S. 434, erwähnte Stilleben und Hamburger Hafenbilder.

26 Alle Ausstellungs-Kataloge wurden eingesehen, außer Weill 1907 (vgl. Anm. 21: Sánchez 2009) und Salon d'Automne 1908 (Pierre Sánchez, *Dictionnaire du Salon d'automne*, 1903–1945, Dijon 2006).

27 *Exposition Auguste Herbin*, Ausst.-Kat. [Paris, Galerie moderne, 2.–17.3.1914], Paris 1914; Adolphe Tabarant, *Une exposition d'Auguste Herbin*, in: *Paris-Midi*, 7.3.1914.

28 Crombac war schon 1912 gestorben, und die seine Galerie weiterbetreibenden Nachfolger boten möglicherweise keine Option. Ob der Maler erneut mit Berthe Weill ins Geschäft kommen wollte, ist unklar – erst ab 1922 ist Herbin punktuell wieder bei ihr ausgestellt.

29 Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Paris, Fonds Léonce Rosenberg – Galerie L'Effort moderne, Signatur LROS22: Korrespondenzen Uhde-Rosenberg der Jahre 1913–1946. In den ältesten Briefen an Rosenberg (25. und 30.1.1913) bietet Uhde ein Stille-

Uhde deutete in dem Brief an Rosenberg Undankbarkeit, nicht aber eine große menschliche Enttäuschung an, und doch wird eine solche zwischen den Zeilen deutlich. Er versicherte zwar, zahlreiche Bilder Herbins, nämlich ein Dutzend, behalten zu wollen, doch da davon auszugehen ist, dass diese Angabe stimmte – Rosenberg hätte sie ja bei seinem Besuch überprüfen können – und ihm im Sommer 1914, als der Erste Weltkrieg ausbrach, beziehungsweise zum Zeitpunkt der Sequestrierung (Zwangsverwaltung) seines Besitzes nur zwei Gemälde übrigblieben, scheint er sich bald darauf vom Großteil seines Bestands getrennt zu haben.³⁰ Die nahezu emotionslos wirkende Mitteilung, für den Handel Vorgesehenes abgeben zu wollen, scheint zu verschleiern, dass er ins Mark getroffen worden war. Anders ist nicht zu erklären, weshalb Uhde 1938 in seinem Buch *Von Bismarck bis Picasso. Erinnerungen und Bekenntnisse* Herbin nicht ein einziges Mal erwähnte.³¹

Herbin, Léonce Rosenberg und das Mühsam-Porträt

Der Adressat des Briefes, der Kunsthändler Léonce Rosenberg (1879–1947), wurde nach Uhde und Sagot Herbins dritter großer Förderer (Abb. 14). Der Sohn des Kunsthändlers Alexandre Sándor Rosenberg und Bruder des Kunsthändlers Paul Rosenberg war 1906 bis 1910 in der väterlichen Galerie tätig gewesen, bevor er sich 1910 in der Rue de La Baume mit der Galerie Haute Époque selbstständig machte. Er handelte mit alter Kunst, entdeckte aber rasch die Moderne und speziell den Kubismus (u.a. Picasso, Braque, Juan Gris und Léger), dem er sich im Ersten Weltkrieg verstärkt zuwandte. 1918 nannte er sein neuausgerichtetes Unternehmen Galerie L'Effort moderne. Die größte Dynamik hatte diese Galerie von 1918 bis zum Ende der 1920er Jahre; sie bestand bis zur »Arisierung« 1941.

Von 1924 bis 1927 gab Rosenberg, der an gleicher Adresse einen Verlag führte, das Periodikum *Bulletin de l'Effort moderne* heraus, eine der bedeutendsten Publikationen ihrer Zeit. Bei mehreren Auktionen hat sich Rosenberg von Werken wieder getrennt, entweder, weil er sich zeitweise übernommen hatte, oder um mit den Erlösen neues Kapital für frische Ware zu erlangen.³² Es heißt, er habe den teils per Vertrag an sich gebundenen Künstlern im großen Stil Werke abgenommen und dabei eine ausgeprägte Tendenz dafür entwickelt, nur neue Arbeiten zu erwerben.³³

Sei es, weil Uhde Rosenberg frühzeitig auf Herbin aufmerksam gemacht und ihm Werke angeboten hat, sei es, weil Rosenberg über Verbindungen zu Picasso und seinem Kreis eigenständig auf Herbin gestoßen war, sei es, weil Herbin an Rosenberg herantrat: Der neue Kunsthändler, den Herbin brauchte, wurde Rosenberg. 1916 kam es zu einem Vertragsabschluss, 1918 zu einer ersten Einzelausstellung in der Galerie L'Effort moderne.

Das Interesse des Kunsthändlers an der Kunst Herbins dürfte sich primär auf Neues gerichtet haben, denn alles, was vor 1905/06 entstanden ist, war bis 1910 und erst recht bis 1918 aus der Mode gekommen; zudem hatten Kritiker Herbins Anfänge skeptisch betrachtet.³⁴ Entsprechend stand bei den von Rosenberg organisierten Ausstellungen mit Werken Herbins Aktuelles im Vordergrund. Rosenberg hatte Werke des Künstlers ständig auf Lager und zeigte weitere Einzelausstellungen in den Jahren 1921, 1922 und 1924, von denen die von 1921 und 1922 den Charakter einer kleinen Retrospektive hatten, allerdings ohne auf die

Jahre vor 1909/10 zurückzukommen.³⁵ Demgegenüber erbrachte eine Auswertung eines Großteils in Frage kommender öffentlich zugänglicher Archivalien zu Aktivitäten des Galeristen und Verlegers, dass er von Herbin durchaus ältere Werke erwarb. Diese Auswertung zeitigte in Bezug auf das Mühsam-Porträt zwar negative Ergebnisse.³⁶ Doch

ben Herbins an; darauf folgt das Schreiben vom 30.6.1913, aus dem zitiert ist (Übersetzung von mir). Unter der Signatur LROS23 sind u. a. Herbin betreffende Korrespondenzen mit Alfred Flechtheim, Galerie Flechtheim, abgelegt, die berücksichtigt wurden, weil der deutsche Kunsthändler potenziell Abnehmer des Mühsam-Porträts hätte sein können. Übrigens kündigte Flechtheim Rosenberg umgekehrt den Versand zweier Bilder Herbins an, die nach Deutschland gelangt waren (Brief vom 9.4.1926). Die Verbindung Uhde–Rosenberg bezeugt auch ein Brief Rosenbergs an Picasso (Archives Privées, vgl. Agence photographique de la Réunion des musées nationaux-Grand Palais, Bild-Nr. [cote cliché] RMN 03-008794) vom 2.12.1918; der Galerist ließ wissen, er habe – als »amateur« (Liebhaber) zahlreiche Bilder von ihm [Picasso], Herbin und Braque sehr früh bei Sagot, Uhde, Kahnweiler und diversen Vermittlern (»courtiers«) erworben.

30 Uhdes Besitz an Gemälden Herbins ist schwer zu beziffern. Claisse 1993, wie Anm. 1, listet sieben Werke auf: Kat.-Nr. 57, 63, 66 [Stillleben], 117 [Straßenszene in Bastia], 181 [Landschaft], 203 [Stillleben], 239 [Eisenbrücke]; an anderer Stelle sind bis zu 20 Bilder genannt (auf das Jahr 1910 bezogen: Guignard, Lacourt, Grosjean 2017, wie Anm. 3, S. 134). Bei der 1921 abgehaltenen Auktion des 1914 sequestrierten Besitzes Uhdes wurden nur zwei Werke angeboten, worauf zurückzukommen ist. 1930 wurden bei einer Versteigerung (offenbar aus Besitz Léonce Rosenbergs) zwei (verschollene?) Porträts angeboten und verkauft, die Herbin von Uhde und von seiner Frau gemalt hat (vgl. Anm. 39).

31 Es ist nicht ganz auszuschließen, dass von Uhde initiierte emotionale Implikationen, die anfangs zu der offenbar gemeinsamen Reise nach Korsika geführt haben mögen, und entsprechende Reaktionen der Lebensgefährtin Herbins eine Rolle spielten. Uhde, der viele Jahre später eine Beziehung mit Helmut Kollé begann, war 1908, offenbar in London, eine (Schein-)Ehe mit Sonia Terk (Stern), der späteren Sonia Delaunay eingegangen, die schnell geschieden wurde. Herbin, den Friedrich Ahlers-Hestermann als Uhdes »Schützling« bezeichnete (Pause vor dem dritten Akt, Hamburg 1949, zit. nach Hürtig 2011, wie Anm. 20, S. 44, Anm. 44), lernte seine spätere Frau Louise Bailleux 1910 kennen. 1911 soll sie zu ihm ins Bateau-Lavoir gezogen sein, 1922 heiratete er sie (Claisse 1993, wie Anm. 1, S. 239). Immerhin kann festgehalten werden, dass sich Uhde später nach Herbin erkundigte (»Hören Sie etwas von Paul Roché [er meinte wohl Pierre [Henri] Roché]? Was macht Vildrac? Lebt Herbin? Ist Delaunay in Paris [?]?«; Brief von Wilhelm Uhde, o. O. [Burg Lauenstein], 19.4.1920, an Daniel Henry Kahnweiler, Paris; vgl. Abschrift der Korrespondenzen Uhde-Kahnweiler, Typoskripte von M. C. Gee, Collège Franco-Britannique [Paris], an Anne-Marie Uhde [Paris] vom 2.6.1973, Institut national d'Histoire de l'Art, Paris, Archives 21/1/7/1, fol. 12). Währenddessen blieb Uhde bis nach 1945 sporadisch mit Rosenberg in Verbindung. Anfangs spielten dabei einzelne Bilder Herbins eine Rolle; das Mühsam-Porträt fand aber keine Erwähnung.

32 Nachgewiesen und deshalb wohl eingesehen von Claisse 1993, wie Anm. 1, S. 253, die aber offenbar den Auktionskatalog mit Werken aus dem Nachlass Rosenbergs nicht kannte (vgl. Anm. 54).

33 Angaben zu Biographie und Psychologie stammen aus dem Einführungstext »Biographie ou histoire« und »Présentation du contenu« zu den Archivalien des Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Paris, Fonds Léonce Rosenberg – Galerie L'Effort moderne, Signaturen LROS 1–49.

34 1908 war der Künstler – man muss sagen – geradezu vernichtend besprochen worden (vgl. die in Anm. 23 angeführte Rezension von Vauxcelles). Andere namhafte Kritiker betrachteten seine Kunst als unreif oder epigonal.

35 René-Jean, Les petites expositions, in: *Comœdia*, 2.4.1921, S. 2; Waldemar George, L'exposition Herbin, in: *L'ère nouvelle*, 8.11.1922, o. P.

36 Ausgewertet wurden insbesondere drei historische Alben Rosenbergs bzw. der Galerie L'Effort moderne mit S/W-Aufnahmen von Werken Herbins, die als »Album Auguste Herbin I«, »Album Auguste Herbin II« und »Album Auguste Herbin III« bezeichnet sind. Sie dokumentieren insgesamt fast 200 verschiedene Gemälde, die man grob als kubistisch und postkubistisch einstufen kann. »Album Auguste Herbin I« enthält 55 Werke, »Album Auguste Herbin II« etwa 80 Werke (incl. einer Doublette) und »Album Auguste Herbin III« erneut etwa 60 Werke (Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Paris, Fonds Léonce Rosenberg – Galerie L'Effort moderne, Signatur LROS 35). Negativ verlief desgleichen die Durchsicht von Aufnahmen aus der Galerie und diverser (privater?) Räumlichkeiten, die als »Vues de la galerie et différents accrochages (1913–1921)« aufbewahrt werden (Centre Pom-



14 Unbekannt, Léonce Rosenberg in seiner Galerie, o. J., Fotografie

fanden sich in Unterlagen, die dem langjährigen Rosenberg-Experten Christian Derouet vorliegen, Hinweise auf das Mühsam-Porträt. Derouet zufolge erwarb der Galerist dieses Gemälde am 13. Mai 1919, unter der Lager-Nr. 6314 und der Bezeichnung »Homme« (»Mann«), für recht bescheidene 70 Franc (heute gut 9.000 Euro) – und zwar von der Witwe Sagots,³⁷ ohne dass wir die näheren Umstände, unter denen sie beziehungsweise ihr Mann das Werk selbst erworben hatten, erhehlen könnten.

Zu Beginn der 1920er Jahre wurde Rosenberg Herbins wichtigster Händler in der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg. Bei Ausstellungen vor allem die neue Produktion zu zeigen, wie es seine Devise gewesen zu sein scheint, war wohl auch im Sinne des Künstlers selbst. Herbin hat seine Kunst wiederholt in ganz neue Bahnen gelenkt, Rückschritte und alternierend figurative oder dekorativ-abstrakte Phasen inklusive, bevor er sich konsequent der geometrischen Abstraktion verschrieb. Anders gesagt, er dürfte kein großes Interesse gehegt haben, an für ihn weit zurückliegende Phasen zu erinnern, vielleicht mit Ausnahme des Anlasses einer großen, dezidiert retrospektiven Schau, zu der es aber bis in die 1950er Jahre nicht kam.

Umgekehrt konnte es dem Galeristen und dem Künstler in der Zeit der Gründungsphase der Galerie L'Effort moderne nur gelegen kommen, ältere Werke zu veräußern, zumal sich in Paris eine Serie von Auktionen ankündigte, bei denen Kunst versteigert wurde, die aus den kurz nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs unter Sequester gestellten Besitztümern deutscher, österreichischer und ungarischer Staatsbürger (wie Daniel-Henry Kahnweiler, Rudolf Meyer-Riefstahl oder Hans Purrmann) stammte. Hierbei wurden auch Werke von Herbin angeboten; am 30. Mai 1921 galt eine Auktion Werken aus der 1914 sequestrierten Sammlung Uhdes mit zwei Gemälden Herbins; am 23./24. Februar 1922 kam die Sammlung Goetz mit vier Gemälden Herbins unter den Hammer.

Rosenberg kam diesen Auktionen zuvor, als er, laut Derouet, am 22. Februar 1921 in Amsterdam unter dem Titel *Œuvres de l'école française moderne: collection réunie par »L'effort moderne«* (Léonce Rosenberg), Paris Werke der französischen Moderne anbot, darunter ein

»Männerbildnis« Herbins, »unser« Mühsam-Porträt, für das allerdings kein Interessent bot und das wohl wieder in den Lagerbestand zurückging.³⁸

Erst per 2. Juni 1930 wurde eine neue Initiative aktenkundig, das Bild zu veräußern, diesmal bei einer Pariser Versteigerung und mit dem Titel *Portrait de Monsieur Erick Muhsam*, aber ohne dass der Name Rosenberg im Auktionskatalog auftauchte. Bei der im Auktionshaus Hôtel Drouot ausgerichteten Versteigerung wurde es, laut Derouet, verkauft.³⁹ Der neue Besitzer ist allerdings nicht zu eruieren⁴⁰, und von verschiedenen Szenarien, wie es mit dem Bild weitergegangen sein könnte, ist keines überzeugend. Eines besagt, dass Rosenberg das Bild behielt, es also selbst ersteigert hat, doch fehlen dafür jegliche Hinweise.⁴¹ Ein anderes, plausibler, bringt den erst später, nämlich 1958 nachweisbaren Besitzer Henri Bénézit ins Spiel, worauf zurückzukommen ist. Schließlich könnte der Maler selbst das Bild zurückgekauft haben, wofür es Anhaltspunkte gibt. Trotz intensiv betriebener Recherchen ist vorerst nicht klar, wo sich das Gemälde zwischen 1930 und 1958 befand.

pidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Paris, Fonds Léonce Rosenberg – Galerie L'Effort moderne, Signatur LROS 49), schließlich Aufnahmen von Werken Herbins, die aus dem Archiv des Photographen Marc Vaux stammen (Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Paris, Fonds Léonce Rosenberg – Galerie L'Effort moderne, Signatur, MV0760). Während sämtliche Aufnahmen online sind, müssen andere Archivalien in den Lesesaal bestellt werden.

37 Schriftliche Auskunft von Christian Derouet, 27.4.2021 und 16.1.2022.

38 Schriftliche Auskunft von Christian Derouet, 27.4.2021 und 16.1.2022. Die Auktion der Fa. Mak fand am 22.2.1921 im Gebäude Roos, Rokin, Amsterdam, statt; das Mühsam-Porträt wurde angeboten als Kat.-Nr. 14 *Portrait d'homme*, blieb aber unverkauft. Spätestens 1921 hätte das Bild theoretisch Gegenstand von Verhandlungen mit Flechtheim werden können, wofür wir aber keinerlei Belege haben. Derouet hat 2012 präzisiert, dass Rosenberg insgesamt 608 Werke Herbins in seinen Lagerbestand aufnahm und davon 193 fotografieren ließ; dazu kaufte er allein bei der Kollegin Weill sieben, bei der Witwe Sagots 151 ältere Werke. Derouet bezieht sich auf ihm seit 1976 vorliegende Fotokopien des livre de stock (Lagerbuch) Rosenbergs, die er von der Erbin Lucienne Rosenberg erhalten hatte, während das Original des livre de stock aufgrund von Differenzen der Erben offenbar bis heute bei einem Notar unter Verschluss ist (vgl. Christian Derouet, Herbin, rupture et rature, 1921–1926, in: Herbin, Ausst.-Kat. [Le Cateau-Cambrésis, Musée Matisse/Céret, Musée d'art moderne, 2012/2013], Paris 2012, S. 91–92, 95).

39 Schriftliche Auskunft von Christian Derouet, 27.4.2021 und 16.1.2022. Das von Rosenberg auf 600/500 Franc taxierte Gemälde erzielte den Mindestverkaufswert. Viele Lose – Werke anderer Künstler – erzielten weit höhere Ergebnisse. Vgl. Los-Nr. 58–64; in: *Tableaux modernes*, Aukt.-Kat. [Paris, Hôtel Drouot, salle 6, 2.6.1930], o. O. u. J. Die Auktion wurde von Roger Walther als Commissaire-Priseur und Georges Rasamat als Experte durchgeführt. Neben zwei nicht annotierten Exemplaren des Auktionskatalogs (Bibliothèque nationale de France, Signatur: MFICHE CVE-17340; Bibliothèque Kandinsky, Signatur: V 1930 PARIS 2 juin) wurde der von Rosenberg annotierte Katalog (Bibliothèque Kandinsky, Signatur Fonds Léonce Rosenberg V 12) eingesehen, um gegebenenfalls einen Hinweis auf einen Käufer zu erhalten, leider ohne das erhoffte Ergebnis.

40 Außer Auktionsberichten beziehungsweise -listen (vgl. Gazette de l'Hôtel Drouot 39, 17.5.1930, 3.6.1930, 17.9.1930, 20.9.1930) sind Archivalien zu dieser Auktion, insbesondere ein procès-verbal (Protokoll), nicht bekannt geworden (Auskunft von Emmanuelle Polack, 6.7.2021). In den Archives de Paris befinden sich Akten der Kanzlei des Auktionators M^e Roger Walther lediglich aus der Zeit ab 1937/38 (Sign. D129E31/2). Zu Walther vgl. Isabelle Rouge-Ducos, *Le crieur et le marteau. Histoire des commissaires-priseurs de Paris (1801–1945)*, Paris 2013 (v.a. unter dem Teil »Dictionnaire des commissaires-priseurs d'après leurs dossiers de présentation au ministère de la Justice, de 1801 à 1945«).

41 Schriftliche Auskunft von Christian Derouet, 27.4.2021 und 16.1.2022.

Herbin und Deutschland

Das Interesse an Herbin war im Deutschland der Jahre vor 1914 bemerkenswert⁴² und scheint in Frankreich größer geworden zu sein, seitdem Kubismus und andere Tendenzen der Abstraktion sich durchgesetzt hatten und er bei Rosenberg ausstellte, zumal der Galerist nicht zuletzt durch das von ihm lancierte Bulletin offensiv Werbung betrieb. Dieses Interesse schwankte, hat im Laufe der Jahre aber nicht nachgelassen. Es war allerdings kaum auf Herbins Vergangenheit gerichtet, sondern auf die Gegenwart. Das Frühwerk und besonders die fauvistische und vorkubistische Produktion gerieten stark aus dem Bewusstsein selbst der Fachwelt. In dem Maße, in dem Herbins Kunst ihre Erfüllung in der geometrischen Abstraktion fand und er diese innovativ voranbrachte – als Mitglied der Gruppe Abstraction-Création, als Protagonist des Salon des réalités nouvelles oder als Erfinder eines »alphabet plastique« seit den 1930er und 1940er Jahren –, war er auch in den 1950er Jahren noch aktuell, wie die Beteiligungen an documenta und documenta II in Kassel belegen.

Im Mittelpunkt stand lange der Gegenwartskünstler Herbin. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, regte sich erst nach seinem Tod (1960) Interesse daran, mehr über die künstlerischen Wurzeln der nunmehr historischen Figur zu erfahren.⁴³ Mit einer gewissen Neugier versuchte man jetzt, seine Vita samt seinen ersten Ausstellungen und Ausstellungs-beteiligungen zu rekonstruieren sowie sein frühes Œuvre einzuordnen. Noch während sein Atelierbestand gesichtet und sein Nachlass geordnet wurde, samt Unterlagen zu dem von ihm am Ende seines Lebens gewünschten Werkverzeichnis der Gemälde, das erst über dreißig Jahre nach seinem Tod publiziert werden konnte, fanden Anfang der 1960er Jahre dementsprechend motivierte Retrospektiven unter der Ägide namhafter Kuratoren wie Harald Szeemann und Wieland Schmied in Bern, Amsterdam und Hannover statt.

In diesem Kontext der Wiederentdeckung tauchte das Mühsam-Porträt 1958 in Deutschland auf. Der Katalog *Retrospektive 1906–1958 Auguste Herbin* des Kunstvereins Freiburg im Breisgau dokumentiert die bislang erste Beteiligung des Bildes an einer Ausstellung. Ihm ist zu entnehmen, dass das *Portrait de Kurt Mühsam* als Leihgabe der Galerie Bénézit zu Verfügung gestellt worden war; im Dank an die Leihgeber wird präzisiert: Henri Bénézit. Von dieser Kunsthandlung stammten zehn weitere der insgesamt 54 Werke, die nach Freiburg gekommen waren.

Daneben traten der Künstler selbst und zwei andere Pariser Kunsthandlungen als hauptsächliche Leihgeber auf: 1952, 1954 und 1955 hatte die Galerie Denise René, 1954/55 die Galerie Simone Heller Herbin Einzelausstellungen ausgerichtet; 1958 zeigte die Galerie Bénézit Herbin ebenfalls in einer monografischen Schau.⁴⁴ Den Organisatoren der Freiburger Ausstellung waren damit die drei Kunsthandlungen naheliegenderweise ausgezeichnete Kooperationspartnerinnen.

1959 war das Mühsam-Porträt Exponat einer franko-italienischen Schau in Turin und dessen Leihgeber wiederum die Galerie Bénézit.⁴⁵ Vier Jahre später und zugleich drei Jahre nach dem Tod des Künstlers wurde das Mühsam-Porträt dann 1963 bei der Herbin-Retrospektive der Kunsthalle Bern gezeigt; es befand sich, laut Unterlagen, im Besitz von Monsieur und Madame Bénézit und von der Galerie Bénézit. Die Leihgeber ließen die Papiere über die Galerie (20, rue de Miromesnil) laufen, sodass nicht klar ist, ob es sich um Privatbesitz oder Lagerbe-

stand handelte. Wie 1958, so kamen auch in diesem Fall weitere Exponate Herbins aus derselben Quelle.⁴⁶

Galerie Bénézit

Die Galerie Bénézit bestand bis vor wenigen Jahren, über den Tod von Madame und Monsieur Bénézit (Marcelle Bénézit, 1908–1997, und Henri Bénézit, 1905–1998⁴⁷) hinaus; sie wurde von Jean Pierre Bénézit (1933–2018), wie es heißt, einem Neffen, bis etwa 2013 geführt. Das Firmenarchiv bleibt, wenn es noch existiert, zu lokalisieren. Auf verlässliche Angaben zur Geschichte der Galerie kann nicht zurückgegriffen werden. Demgegenüber ist klar, dass zwar diverse Galerien den Namen Bénézit führten und um 1930 sowie um 1950 in der Rue de Seine nachweisbar waren, also im Galerienviertel von Saint-Germain-des-Prés auf der Rive gauche. Doch bis 1940 existierte eine Galerie dieses Namens unter der Anschrift 20, rue de Miromesnil noch nicht.⁴⁸ 1940 wurde allerdings eine dort ansässige, offenbar 1925 gegründete

42 So war Herbin 1911 in Breslau, Königsberg (Kunstsalon Riesemann & Lintaler), Köln (Kunst unserer Zeit in Kölner Privatbesitz), Düsseldorf (Sonderbund) und München (Thannhauser), 1912 in Berlin (Secession, Der Sturm), Köln (Gereonsclub, Sonderbund) und München (Neue Kunst Hans Goltz), 1913 in München (Neue Kunst Hans Goltz) und 1914 in Bremen (Internationale Ausstellung) zu sehen. Neben Simms sind Martin und Florence Flersheim, Werner Dückers, Hermann Hertz, Edwin Suermondt und Emmy Worringer als frühe deutsche Herbin-Sammler aufgetreten. In den 1920er bis 1940er Jahren sind Werke von Herbin bei zahlreichen deutschen Versteigerungen nachzuweisen; ein Hinweis auf das Mühsam-Porträt ist nicht aufgefallen, könnte aber noch zutage treten (hier ist an Korrespondenzen mit Galeristen, Sammlern oder Museen zu denken, denen es angeboten wurde).

43 Derouet geht noch weiter: Bis 1975 sei zwei Dritteln seiner Produktion – alles, was vor dem Zweiten Weltkrieg entstand – auf dem Kunstmarkt kaum Beachtung geschenkt worden (Christian Derouet, *Un partenariat difficile: Auguste Herbin et Léonce Rosenberg*, in: *Herbin 2012*, wie Anm. 38, S. 72).

44 Diese Ausstellungen konnte ich bisher nicht dokumentieren; der Nachweis von Katalogen ist mir nicht gelungen. Offenbar stellte Herbin außerdem aus: 1948 in der Galerie du Luxembourg und 1949 in der Galerie de la Gentilhommière; in den 1950er Jahren handelte auch die Galerie Sept mit Herbin.

45 *Peintres d'aujourd'hui, France-Italie / Pittori d'oggi Francia-Italia*, 6^a Mostra, Ausst.-Kat. [Palazzo delle arti, Parco del Valentino, September 1959], Turin 1959. Das Bild ist aufgeführt, aber nicht abgebildet. Gedankt wird »M.me [sic] Benezit«.

46 Auskunft des Archives der Kunsthalle Bern vom 2.3.2021. Der Abgleich der archivierten Exponatliste, die Titel und Maße aufführt, mit Einträgen des Catalogue raisonné ergibt, dass von den neun damals aus Paris nach Bern geschickten Gemälden sieben einen entsprechenden Vorbesitzer- beziehungsweise Besitzervermerk im Werkverzeichnis haben, eine nach Bern entlehene *Landschaft* im Werkverzeichnis nicht mit Bénézit in Verbindung gebracht wurde und umgekehrt ein Werk, das laut Werkverzeichnis Bénézit zugeordnet werden konnte, nicht in Bern zu sehen war. 2012 wurde aus der Sammlung von Madame und Monsieur H. Bénézit ein *Portrait* von 1911 versteigert (Claisse 1993, wie Anm. 1, Kat.-Nr. 242, ohne Hinweis auf diese Besitzer), das einst in Rosenbergs Galerie L'Effort moderne nachgewiesen war (Lager-Nr. 7371), vgl. Auktion Art Curial, Paris, 30.5.2012. Bei gleicher Gelegenheit wurden weitere Gemälde aus der ehemaligen Sammlung Madame et Monsieur H. Bénézit versteigert, ein *Portrait de jeune fille* von 1922 (Claisse 1993, wie Anm. 1, Nr. 458) und eine *Composition* von 1929 (ebd., Nr. 656).

47 Grab auf dem Cimetière du Père-Lachaise, Division 14. Die Galerie handelte auch unter Jean Pierre Bénézit noch mit Herbin (Étienne Cavayrac, *Répertoire des galeries d'art en France – Avril 1999*, Paris 1999).

48 Keine Erwähnung fand Bénézit bei André Fage, *Le collectionneur de peintures modernes*, Paris 1930, einer an Namen und Adressen reichen Publikation, vgl. v.a. S. 119–122, 125–129, 132–139, 144–149; offensichtlich hatte der Name in puncto Kunsthandel keine große Bedeutung.

Firma gelöscht – wohl ein Antiquariat, das sich Kunst öffnete oder langsam zu einer Galerie entwickelte. Das Unternehmen trug erst den Namen G. A. Fabre, dann A. Fabre, später auch, aber vielleicht nur für administrative Belange, A. Fabre & H. Bénézit, denn Teilhaber war Henri Bénézit.⁴⁹

Offensichtlich hat sich Henri Bénézit 1940/41 selbstständig gemacht, denn ab 1941 ist die Galerie in Haus 20, rue de Miromesnil nachweisbar, ab 1942 auch eine weitere Galerie dieses Namens in Haus 93, boulevard Haussmann, vermutlich von Marcelle Bénézit geführt, da sie später mitunter auch die Bezeichnung M. Bénézit trug. Wann Henri und Marcelle Bénézit zu Herbin-Sammlern und -Galeristen wurden und wie sie bis 1958 in den Besitz des Mühsam-Porträts gekommen waren, konnte bisher nicht geklärt werden. So ist etwa reine Spekulation, ob der Maler Emmanuel Charles Bénézit, der 1907, im Entstehungsjahr des Bildes, im Salon des Indépendants ausstellte und Herbin gekannt haben könnte, als Käufer oder Vermittler in Frage kommt. Aufgrund des recht späten Datums einer eigenen Ausstellung im Haus 20, rue de Miromesnil, nämlich 1958, könnte der Impuls, Herbin in recht großem Stil zu erwerben, vorausgesetzt, es wurde ein Block gekauft, wie er dann 1958 und 1963 bei den Ausstellungen in Freiburg und Bern bestand, von der Hausse des Künstlers ausgegangen sein, wie sie die vorangegangenen Ausstellungen der Galerien Denise René und Simone Heller signalisierten. Ein Übergang vom Bestand einer dieser Galerien zur Galerie Bénézit ist ebenso denkbar wie der Erwerb beim Künstler selbst, der zu dieser Zeit noch lebte.⁵⁰

Das späte Auftauchen eines Bildes Herbins aus der Frühzeit, wie es das Mühsam-Porträt darstellt, war kein Einzelfall.⁵¹ Manche Werke Herbins sind sogar noch wesentlich später zu Tage getreten, mit ähnlichen Konstellationen (keine Ausstellungsbeteiligung, gegebenenfalls alte Provenienzen, Provenienzlücken). Dabei weisen Gemälde mitunter auf der Rückseite Etiketten auf, die von der Galerie L'Effort moderne stammen, was im heutigen (Pariser) Kunsthandel weniger als Makel denn als Auszeichnung begriffen wird. Im Fall des Mühsam-Porträts, aufgrund einer erfolgten Doublierung mit Rückseitenschutz, ist diese Provenienz nicht per Etikett auf der Rückseite dokumentiert.⁵²

Christian Derouet führte aus, dass manches Werk Herbins aus dem Lagerbestand Rosenbergs von Herbin persönlich in seinen Besitz zurückgeführt worden sein soll – um es vor Zugriff zu retten: »Im Laufe des Kriegs, 1941, wurden die von Israeliten geführten Galerien geschlossen und L'Effort moderne interessierte niemanden und verschwand. Man erzählt sich, dass Herbin eine Handkarre nahm und das Lager der Galerie umzog. Der Vorgang ist plausibel, man kann sogar hinzufügen, dass das Atelier Herbins, Rue Falguière, einen Teil des Evakuierten beherbergte. Rosenberg und der Maler sehen sich während der langen grauen Jahre; der, der den Gelben Stern trug, kaufte dem anderen Gouachen ab und versuchte, neue Liebhaber zu finden, [...] das jedenfalls schrieb Rosenberg am 14. November 1945 an Albert Gleizes: ›... während der ganzen Besatzungszeit habe ich Herbin ermutigt, standzuhalten und zu arbeiten ...‹.«⁵³

An anderer Stelle beschrieb Derouet die schwierigen Verhältnisse Rosenbergs nach der Blütezeit seiner Galerie. Demzufolge veräußerte er Werke (aus seinem Lagerbestand oder seiner Sammlung?) in den 1930er Jahren bei Auktionen oder Kollegen. Offenbar entgingen der Kunsthändler und seine Sammlung weitgehend den Verfolgungen und Beutezügen durch deutsche Besatzer und die Funktionäre des Vichy-

Régimes. Rosenberg scheint zwischen 1940 und 1944 unbehelligt geblieben zu sein, lebte in seiner Wohnung am Square du Tarn, erlitt Einschränkungen im Alltag, konnte sich aber offenbar, sofern er den »Gelben Stern« trug, weitgehend frei bewegen, um Sammler, Künstler und Ausstellungen zu besuchen.⁵⁴

Das Mühsam-Porträt 1989–2022

Das Ehepaar Bénézit besaß das Mühsam-Porträt bis 1989. Bei einer Auktion des Auktionshauses Champin-Lombrail-Gautier in Enghien-les-Bains bei Paris wurde es dann mit Hinweis auf den Vorbesitz am 21. November 1989 angeboten und an Georges Zimeray veräu-

49 Fabre (20, rue de Miromesnil) wurde als Adresse für Kunst von Marc Chagall, Jean Fautrier, Édouard Goerg, Marcel Gromaire, Jules Pascin, Chaim Soutine und Pierre Tal-Coat erwähnt bei Fage 1930, S. 137; das *Annuaire de la curiosité* verzeichnete Fabre 1931 als Antiquariat (*livres anciens*). Die einführende Biografie des Künstlers Tal-Coat (»Repères biographiques«) auf der vom Enkel des Künstlers und vom Comité Tal-Coat erstellten offiziellen Webseite datiert die Verbindung zwischen Tal-Coat und Fabre sowie Bénézit auf die Mitte der 1920er Jahre (<https://webmuseo.com/ws/tal-coat/app/collection/expo/18>; abgerufen am 11.7.2021). Eine offenbar frühe Ausstellung der Galerie A. Fabre stellte 1926 die erste Einzelausstellung des Malers Joaquín Torres-García dar, für die ein Plakat entstand. Der amtlichen Publikation *Archives commerciales de la France*, erschienen am 12.7.1929, ist zu entnehmen, dass G. Fabre ausschied und H. Bénézit Geschäftsführer und Partner von A. Fabre wurde. Weiterhin melden die *Archives commerciales de la France* vom 28.10.1940 die Löschung der Firma A. Fabre & H. Bénézit, infolge des Todes von A. Fabre.

50 1958, als das Bild erstmals nachweislich ausgestellt wurde (vgl. Anm. 1), stand das Gebäude in der Rue Falguière, in dem Herbin seit 1935 sein Atelier hatte, vor dem Abbruch. Der Künstler musste umziehen (Boulevard Pasteur; Claisse 1993, wie Anm. 1, S. 242) und konnte sich aus diesem Anlass im Vorfeld von Werken getrennt haben, zumal Nachfrage bestand.

51 Das Stillleben *Fleurs* (1908) wurde 1952 vom Musée national d'art moderne angekauft (Inv.: AM 3172 P), war aber nur einmal nachweislich ausgestellt (Salon d'Automne 1908). Das Figurenbild *Femme au chien* von 1909 (Claisse 1993, wie Anm. 1, Kat.-Nr. 196) war offenbar ebenfalls bis 1958 (damals im Besitz der Galerie Bénézit) nicht ausgestellt. Das Stillleben *Livre, pot et théière* (1910) wurde 1914 bei Sagot gezeigt und befand sich 1963 in der Sammlung »Mr et Mme Bénézit« (Claisse 1993, wie Anm. 1, Kat.-Nr. 229; Herbin, Ausst.-Kat. [Kunsthalle Bern, 16.2.–24.3.1963], Bern 1963, als *Nature morte*). Das Stillleben *Fleurs* (1913), offenbar nie zuvor ausgestellt, befand sich 1963 in der Sammlung »Mr et Mme Bénézit« (Claisse 1993, wie Anm. 1, Kat.-Nr. 323; Herbin, Ausst.-Kat. [Kunsthalle Bern, 16.2.–24.3.1963], Bern 1963, als *Composition*).

52 Die Originalrückseite des Gemäldes ist nicht erhalten. In neuerer Zeit wurde eine Schutzplatte, ein sogenannter Rückseitenschutz, angebracht, die Chassis und Leinwand stabilisiert; nach deren Abnahme wird eine Rentoilage (Doublierung) erkennbar. Die dort zu findenden Siglen »PH«, »P-H« oder »18-PH« scheinen nicht auf Vorbesitzer zu deuten; vermutlich sind »P« als Peinture (also Gemälde) und »H« als Herbin zu lesen.

53 Christian Derouet, *Un partenariat difficile: Auguste Herbin et Léonce Rosenberg*, in: Herbin, Ausst.-Kat. [Musée d'Art Moderne, Céret, 25.6.–20.9.1994 / Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, 15.10.1994–15.1.1995], Arcueil 1994, S. 73.

54 Christian Derouet, Léonce Rosenberg – *Un héroïque survivant*, in: Laurence Bertrand-Dorléac, Jacqueline Munck (Hg.), *L'art en guerre, France 1938–1947*, Ausst.-Kat. [Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 12. Oktober 2012–17. Februar 2013], Paris 2012, S. 421. – Letzte Erwerbungen von Bildern Herbins durch Léonce Rosenberg, der 1947 starb, sind mit zwei Werken der Jahre 1942 (Claisse 1993, wie Anm. 1, Kat.-Nr. 797) und 1943 (ebd., Kat.-Nr. 809) verbunden, allerdings ohne Nachweis des Ankaufsjahrs (vor 1944/1945 oder 1945/46?). Zum Bestand an Herbin im Nachlass Rosenbergs, wie er 1959 auktioniert wurde, vgl. 1°) *Ancienne Collection Rosenberg*, 2°) *A divers amateurs*, in: *Tableaux Modernes. Dessins-Aquarelles-Pastels-Gouaches*, Aukt.-Kat. [Paris, Hôtel Drouot, 25.6.1959, 14.15 Uhr], o. O. u. J. Die Auktion wurde durchgeführt von Auktionator Maurice Rheims; die Experten waren J. Dubourg, Ch. Durand-Ruel und P. Ebstein. Aus der Sammlung Rosenberg kamen Kat.-Nr. 3–11 (drei Aquarelle, fünf Gemälde), aus einer anderen Sammlung ein Gemälde.

bert.⁵⁵ Dieser Pariser Geschäftsmann bewahrte es mehrere Jahre lang in seiner Wohnung auf, ohne die Identität des Porträtierten zu kennen. Dass Zimeray nicht wusste, wen Herbin gemalt hatte, lag nicht zuletzt daran, dass der Name des Dargestellten im Laufe der Jahre verunstaltet wiedergegeben wurde; zuletzt lautete der Titel des Bildnisses *Portrait de Kurt Musham*. So zitierte ihn auch der namhafte Kunstkritiker Harry Bellet, als er am 4. Oktober 2010 in der Tageszeitung *Le Monde* eine Ausstellung der Galerie Lahumière besprach, in der das Bild zu sehen war. Immerhin bezeichnete Bellet das ausgestellte Bildnis als »flamboyant«, als leuchtend, was es unbestreitbar ist. Zimeray teilte diese Einschätzung, wie wir einem in Privatdruck erschienenen Buch entnehmen können, das Sammler und Sammlung würdigt.⁵⁶ Bei Erscheinen der Rezension Bellets war er allerdings längst nicht mehr Besitzer des Werks. Der Sammler, der sich mitunter von einzelnen Werken seiner Kollektion trennte, um Neues zu erwerben, hatte es 1998/99 an die Pariser Galerie Lahumière verkauft.

Die Galerie Lahumière handelt mit geometrischer Abstraktion und Künstlern, die im weitesten Sinne dem Umfeld Herbins der Jahre nach 1920 zuzuordnen sind. Jean-Claude Lahumière und seine Frau Anne, eine gebürtige Bremerin, die in jungen Jahren nach Paris gekommen war, ergriffen die Möglichkeit, das Mühsam-Portrait zu erwerben, zumal Werke Herbins aus seiner fauvistischen Phase gesuchte Raritäten geworden waren. Sie haben das Bildnis dann mehrfach selbst ausgestellt oder zu Ausstellungen entliehen, darunter 2012/13 zu einer Herbin-Retrospektive des Musée Matisse in Le Cateau-Cambrésis und des Musée d'art moderne in Céret. Nach dem Tod von Jean-Claude und Anne Lahumière handelte Tochter Diane Lahumière in ihrem Sinne und entlieh es 2019/20 für die Ausstellung »Inspiration Matisse« an die Kunsthalle Mannheim, wo es, prominent platziert, für größte Aufmerksamkeit sorgte.

Zwischenzeitlich war dem Dargestellten seine vorübergehend verlorengegangene oder unkenntlich gemachte Identität und dem Bild sein Kontext zurückgegeben, schließlich der Kontakt zwischen der Ga-

lerie Lahumière und der Nationalgalerie hergestellt worden. Seit der Wiedereröffnung der Neuen Nationalgalerie nach ihrer Sanierung ist das Mühsam-Portrait dort in der Ausstellung »Die Kunst der Gesellschaft 1900–1945« als Dauerleihgabe zu sehen. Publikum und Experten erkennen in ihm ein herausragendes Kunstwerk und ein eminentes Geschichtsdokument. Es wäre sehr zu wünschen, dass das Mühsam-Portrait trotz der bestehenden Provenienzlücke dauerhaft Eingang fände in die Sammlung der Nationalgalerie – das Gemälde hat den Rang eines nationalen Kulturguts. Erinnert würde so an jene frühen Förderer der Moderne – Uhde, die Sagots und Rosenberg –, durch deren Hände es gegangen ist, bis hin zu Anne Lahumière (1935–2017), die nach dem Zweiten Weltkrieg moderne deutsch-französische Freundschaft gelebt hat. Vor allem aber materialisiert das Bild eine Sternstunde der historischen deutsch-französischen Kulturbeziehungen vor dem Ersten Weltkrieg und ist Zeugnis der Begegnung zweier außergewöhnlicher Temperamente, Geister und Repräsentanten ihres Landes: Auguste Herbin, der spätestens 1907 an einer Berliner Ausstellung beteiligt war, und Erich Mühsam, der 1934 von der SS im Konzentrationslager Oranienburg ermordet wurde und so zu den ersten prominenten Opfer des Nationalsozialismus zählt.⁵⁷

Abbildungsnachweis

1: Indivision Lahumière, Paris © VG Bild-Kunst, Bonn 2022. – 2: Inv.-Nr. IISG BG A10/97, Internationaal Instituut voor sociale geschiedenis, Amsterdam. – 3: Gelett Burgess, The Wild Men of Paris, in: Architectural Record 27, Mai 1910, S. 411. – 4: bpk | RMN – Grand Palais. – 5: bpk | The Metropolitan Museum of Art © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2022. – 6: Sammlung Kropmanns, Paris. – 7: Die Kunst für alle XX, 1904/05, S. 533. – 8: bpk / Deutsches Historisches Museum. – 9: Billy Klüver/Julie Martin, Kikis Paris. Künstler und Liebhaber, 1900–1930, Köln 1989, S. 33. – 10: Wilhelm Uhde, Von Bildern und Burgen, in: Der Querschnitt 1, 1921, IV–V, S. 121. – 11: bpk | Hamburger Kunsthalle | Elke Walford © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2022. – 12: Bibliothèque nationale de France, Paris. – 13: bpk | Musée national Picasso, Paris © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2022. – 14: bpk | Archiv der Bibliothèque Kandinsky, Paris © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

55 Kat.-Nr. 17 *Portrait de monsieur Kurt Muhsam*, 1907; Provenance: Monsieur et madame Benezit [sic], in: *Tableaux modernes sculptures*, Aukt.-Kat. [Enghien-les-Bains, Hôtel des ventes, 21.11.1989, 21 Uhr], o. O. u. J. Die Auktion wurde von den Auktionatoren Gérard Champain, Francis Lombrail und Denise Gautier durchgeführt, die Experten waren u. a. Félix Marcilhac und Patrice Trigano.

56 Christian Bontzolakis, Agnès [Weil], François [Zimeray], Alain Zimeray, Georges Zimeray, *itinéraire d'un collectionneur*, o. O. u. J. [Paris 2017], Privatdruck, 144 Seiten. Das Mühsam-Portrait ist als *Portrait du Docteur Kurcham* auf S. 4 erwähnt und als *Portrait du Dr. Kurt Muhsam* auf S. 73 abgebildet. Georges Zimeray habe auf der vorgenannten Auktion einen »coup de foudre« für dieses Bild empfunden (also: sich auf den ersten Blick in dieses Werk verliebt), so Bontzolakis.

57 Für Hinweise und Unterstützung der Recherchen danke ich in Berlin Sabine Beneke, Chris Hirte, Dieter Scholz und Lisa Zeitz; in Bern Julia Jost, in Freiburg im Breisgau Theresa Rößler; in Paris David Beaurain, Christian Derouet, Diane Lahumière, Emmanuelle Polack, Agnès Weil, Alain Zimeray, Colette Zimeray, François Zimeray; in Pittsburgh Zachary Brodt sowie in Villeval-sous-Bailleul Xavier Demolon.

Karl Wesendoncks Leihgabe an das Kaiser-Friedrich-Museum in Posen zu Beginn des 20. Jahrhunderts und deren weiteres Schicksal

Kamila Kłudkiewicz

In den Jahren 1910 und 1913 übergab Karl Wesendonck eine Reihe von Gemälden alter und zeitgenössischer Meister als Leihgabe an das Kaiser-Friedrich-Museum in Posen, damals einer am östlichen Rande Preußens gelegenen Stadt. Für die kurz zuvor eröffnete Einrichtung war dies eine wichtige und sehr geschätzte Gabe. Das Museum baute gerade erst seine Kunstsammlung auf, die anfangs sehr bescheiden war. Propagandistisch gesehen war die Einrichtung auch für die Kulturpolitik Preußens und des jungen Deutschen Kaiserreiches von großer Bedeutung – sie wurde im Zusammenhang mit der Umsetzung der sogenannten Hebungspolitik gegründet, einer gezielten Politik zur kulturellen und zivilisatorischen Förderung der ostdeutschen Provinzen. Wesendonck half, wie andere Berliner Sammler, die die offizielle Staatspolitik unterstützten, beim Aufbau einer Museumssammlung am östlichen Rande des Kaiserreiches. Nach dem Ersten Weltkrieg wurde seine Leihgabe zusammen mit dem Eigentum des deutschen Museums von den polnischen Behörden übernommen. In Poznań wurde das Muzeum Wielkopolskie (Großpolnisches Museum) gegründet, dessen Leitung den hohen künstlerischen Wert der Werke von Wesendoncks Leihgabe erkannte und diese dem Sammler abkaufte. Der Großteil der zu Beginn des 20. Jahrhunderts übergebenen Sammlung befindet sich bis heute im Muzeum Narodowe (Nationalmuseum) in Poznań.

Im Jahr 1911 verfasste Ludwig Kaemmerer, der Direktor des Deutschen Kaiser-Friedrich-Museums in Posen (der damaligen Hauptstadt der preußischen Provinz Posen), einen Bericht über die ersten sieben Jahre des Bestehens der jungen Einrichtung. Einen umfangreichen Teil widmete er dem Aufbau der Museumssammlung, einschließlich der Gaben, die nach Posen einströmten. Er schrieb: »Erst unlängst wurde die Galerie namhaft bereichert durch den hochherzigen Entschluss des Dr. Karl von Wesendonck [sic] in Berlin, eines Sohnes von Otto und Mathilde Wesendonck, der aus dem reichen Kunstnachlass seines Vaters etwa fünfzig Gemälde – darunter Werke der älteren niederländischen, italienischen und spanischen Schule und Arnold Böcklins bekanntes ›Schweigen im Walde‹ (Abb. 1) – sowie vier wertvolle Gobelins dem Posener Museum als Leihgabe zunächst auf drei Jahre überwies, einzig und allein bewogen durch das neuerdings allerorten im Reich so lebhaft gestiegene Interesse an der deutschen Ostmark und ihrer kulturellen Weiterentwicklung.«¹ Die von Karl Wesendonck nach Posen übergebenen Werke blieben deutlich länger in den Mauern des örtlichen Museums als die von Kaemmerer zunächst angekündigten drei Jahre. Die Leihgabe schmückte die Räume des Kaiser-Friedrich-Museums bis



1 Arnold Böcklin, Das Schweigen des Waldes, Öl auf Holz, 73 × 59 cm, Muzeum Narodowe w Poznaniu (Nationalmuseum Posen), Inv.-Nr. Mo 903

1918 und wurde nach der Wiedererlangung der Unabhängigkeit Polens vom polnischen Muzeum Wielkopolskie (Großpolnisches Museum) übernommen. Die meisten von Karl Wesendonck übertragenen Gemälde befinden sich bis heute im Bestand des Muzeum Narodowe (Nationalmuseum) in Poznań. Eine Analyse ihrer über hundertjährigen Geschichte lässt mehrere sowohl für die deutsche als auch polni-

¹ Ludwig Kaemmerer, Das Kaiser-Friedrich-Museum, seine Geschichte und Organisation, in: Deutsche Bildungsinstitute in der Provinz Posen. Festschrift der wissenschaftlichen Anstalten und Vereine, gewidmet der 51. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner zu Posen am 3. bis 6. Oktober 1911, Posen 1911, S. 40–41.

sche Museologie der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wichtige Aspekte erkennen. Der vorliegende Essay zeigt, wie wichtig die Leihgabe des Privatsammlers zu Beginn des 20. Jahrhunderts für die ihre Bestände fast von Grund auf aufbauende deutsche Einrichtung war. Dieselbe Leihgabe war ebenso für das polnische Museum von Bedeutung, das sich in der Zwischenkriegszeit weiterentwickelte und seine Sammlung erweiterte.

Karl Wesendonck und der Kontext seiner Leihgabe an Posen

1910 übertrug der Physiker Karl von Wesendonck (1857–1934), einer der Direktoren der Germania Life Insurance Company aus New York, dem Posener Museum 66 Kunstwerke als Leihgabe.² Die Familie ging 1913 erneut in die Geschichte des Kaiser-Friedrich-Museums ein, als Karl dem Museum vier weitere Gemälde alter Meister³ und sein Sohn Otto-Günther von Wesendonck (1885–1933), ein Anwalt und Diplomat, der Einrichtung Werke der Handwerkskunst als Leihgabe zur Verfügung stellten.⁴

Die von Karl Wesendonck nach Posen übergebenen Kunstwerke waren Teil der Sammlung seines Vaters Otto. Otto Wesendonck (1815–1896) entstammte einer rheinländischen Kaufmannsfamilie. Als junger Mann wanderte er nach Amerika aus, wo er zusammen mit William Loeschigek eine Seidenimportfirma gründete, die zeitgenössischen Quellen zufolge bald zu einer der wichtigsten in New York wurde.⁵ 1848 heiratete er Agnes Luckemeyer, die auf seinen Wunsch zum Gedenken an dessen erste, vorzeitig verstorbene Ehefrau ihren Namen in Mathilde änderte. Das Ehepaar lebte noch kurze Zeit in Amerika, zog jedoch bereits 1851 nach Zürich, wo es zwanzig Jahre lang einen wichtigen Platz in den kulturellen und künstlerischen Kreisen dieser Stadt einnahm. Wesendonck ließ auf einem Hügel im Stadtteil Enge eine Villa errichten, die für ihre Kunstsammlung und die darin stattfindenden Treffen in der Schweiz lebender Künstler bekannt wurde.⁶ Hier knüpften die Wesendoncks auch ihre Bekanntschaft mit Richard Wagner. Der Komponist hielt sich einige Zeit in Zürich auf, ließ sich in der Nachbarschaft der Familie nieder, erfreute sich deren Gastfreundschaft und knüpfte eine enge Beziehung zu Mathilde Wesendonck. Obwohl sowohl die Wesendoncks als auch Wagner später die Schweiz verließen, blieben der Komponist und die Frau des wohlhabenden Unternehmers in Kontakt und standen in einem regelmäßigen Briefwechsel.⁷ 1872 verkauften die Wesendoncks ihren Besitz in Zürich und zogen zunächst nach Dresden, 1882 schließlich nach Berlin.

Mitte des 19. Jahrhunderts begann Otto Wesendonck auf seinen zahlreichen Reisen durch Europa, eine Sammlung von Gemälden alter Meister aufzubauen. Die Sammlung erhielt einen würdigen Präsentationsort in der 1857 fertiggestellten Villa Wesendonck in Zürich. Nach dem Umzug der Familie nach Dresden und anschließend nach Berlin wurde die Sammlung in Kunstliebhaberkreisen immer bekannter. In Dresden fanden in den Räumlichkeiten, in denen die Gemälde hingen, von Zeit zu Zeit kunsthistorische Vorträge statt. In der letzten Villa der Wesendoncks in Berlin wurden die Gemälde alter Meister schließlich in entsprechend gestalteten Räumen präsentiert, die wie in einer »echten Galerie« größtenteils von oben beleuchtet waren.⁸

Die Erben von Otto und Mathilde Wesendonck, ihr einziger lebender Sohn Karl und Friedrich Wilhelm von Bissing (der Sohn ihrer Toch-

ter Myrrha), versuchten, die Sammlung als Ganzes zu erhalten. 1905 beschlossen sie, diese für 99 Jahre als Leihgabe an Bonn zu überweisen, »unter Voraussetzung, dass Bonn eine würdige Unterkunft für die Unterbringung der Gemälde schaffen würde«.⁹ Die Familie hatte persönliche und emotionale Beziehungen zu Bonn. Die Stadt war Ausbildungs-ort der Kinder und Enkel der Familie Wesendonck, dort befindet sich auch die Familiengrabstätte, in der Otto und Mathilde sowie zwei ihrer Kinder (Hans und Myrrha) bestattet wurden.

Die Gemälde fanden ihren Weg in das 1893 eröffnete Provinzialmuseum in Bonn und bildeten den Grundstock von dessen Gemädegalerie. Die 226 Gemälde umfassende Sammlung Wesendonck wurde 1909 erstmals offiziell im Bonner Museum präsentiert, zusammen mit Leihgaben der Königlichen Museen in Berlin.¹⁰ Die Tatsache, dass ein Teil der Sammlung ein Jahr später nach Posen geschickt wurde, ist in deutschen Forscherkreisen fast völlig unbekannt. In das Posener Museum gelangten etwa fünfzig Werke alter Meister, die im Katalog zur Sammlung von Otto Wesendonck aus dem Jahr 1888 aufgeführt sind.¹¹ Es handelt sich dabei hauptsächlich um Werke niederländischer Maler (darunter Jan van Goyen, Abraham Hondius, Isack von Ostade, Willem van Aelst, Adriaan van de Velde (Abb. 2), aber auch der italienischen und französischen Malschule (Abb. 3–4). Bei einigen Werken änderte sich deren Zuschreibung (siehe Anhänge 1 und 2). Des Weiteren übertrug Karl Wesendonck dem Posener Museum auch vier neuzeitliche, flämische Gobelins (zwei aus dem 16. Jahrhundert aus Enghien, einen von der Mitte des 17. Jahrhunderts aus Brüssel und einen aus dem

2 Sie wurden unter den Nummern 459–525 in das Inventarbuch des Kaiser-Friedrich-Museums für 1910 eingetragen (Archiv des Nationalmuseums Posen/Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu (im Weiteren: AMNP), Sign. 1501).

3 Pos. 450–453 im Inventarbuch des Kaiser-Friedrich-Museums für 1913 (AMNP, Sign. 1504).

4 Pos. 186–202 im Inventarbuch des Kaiser-Friedrich-Museums für 1913 (AMNP, Sign. 1504).

5 Bibliografische Angaben nach: Chris Walton, Otto Wesendonck und seine Mathilden, in: Ders., Alex Langer (Hg.), Minne, Muse und Mäzen. Otto und Mathilde Wesendonck und ihr Zürcher Künstlerzirkel, Zürich 2002, S. 93–100.

6 Zur Villa des Ehepaares Wesendonck in Zürich: Alex Langer, Die Villa Wesendonck. Wohnhaus, Ausstellungsraum und Musentempel, in: Langer 2002, wie Anm. 5, S. 23–52.

7 Mit Hilfe von Wolfgang Golther, einem Professor aus Rostock, bereitete Mathilde Wesendonck die Herausgabe der Briefe und Tagebuchseiten vor, welche Wagner ihr nach dem Verlassen Zürichs geschickt hatte. Ende August 1902 verstarb die 74-jährige Mathilde im Sommerhaus der Wesendoncks in Traunstein im Salzkammergut. Die Veröffentlichung der von ihr vorbereiteten Schriftstücke Richard Wagners erfolgte im Mai 1904.

8 Zur Kunstsammlung Otto Wesendoncks: Ingeborg Krueger, »...fast nur Gutes und einiges ganz Treffliche...« Zu Otto Wesendoncks Gemäldesammlung, in: Langer 2002, wie Anm. 5, S. 101–116.

9 Ebd., S. 109.

10 1925 kauften die Stadt Bonn und der Rheinische Provinzialverband die Leihgabe von Karl Wesendonck an. Nach 1933 änderte sich jedoch das Profil des Museums. Es wurde in ein Volks- oder Erziehungsmuseum umgewandelt und firmierte ab 1934 unter dem Namen Rheinisches Landesmuseum Bonn. Die Gemädegalerie wurde neu organisiert und ein Teil der Gemälde aus der Sammlung Wesendonck aus dem Museum entfernt. Ein Teil der Sammlung wurde 1935 im Kölner Kunsthaus Lempertz versteigert, siehe Kunsthaus Lempertz Köln (Hg.), Westdeutscher Museumsbesitz. Sammlung Wesendonck, von Bissing. Werke alter Malerei mit 28 Lichtdrucktafeln, Köln 1935. Im Museum verblieben lediglich 29 Gemälde (hauptsächlich Porträts von Familienmitgliedern).

11 Otto Wesendonck, Gemälde-Sammlung von Otto Wesendonck in Berlin. Katalog A mit Anhang, Berlin 1888; ders., Gemälde-Sammlung von Otto Wesendonck in Berlin. Katalog B mit Anhang/mit Nachtrag, Berlin 1888.



2 Adriaan van de Velde, *Landschaft mit Ruinen und Kirchen-Staffage*, Aktuelle Zuschreibung: Simon van der Does, Öl auf Holz, 68 × 80,3 cm, Muzeum Narodowe w Poznaniu (Nationalmuseum Posen), Inv.-Nr. Mo 773

17. Jahrhundert aus Antwerpen) sowie Glasmalereien (frühneuzeitlich und 19. Jahrhundert).

Neben den Werken alter Meister gelangten auch Werke zeitgenössischer deutscher Künstler nach Posen, was besonders interessant ist, da Wesendonck in erster Linie als Sammler alter Kunst gilt. So gelangten auch zwei Gemälde des mit Otto Wesendonck befreundeten Arnold Böcklin¹² (*Das Schweigen des Waldes* und *Italienische Landschaft* (derzeit Carlo Böcklin zugeschrieben), vier Gemälde von Hans Makart (*Des Meergrundes Gaben*; *Des Meeres Gaben*; *Junge Frau mit Rohrpfeife, einen Vogel unterrichtend*; *Mädchen mit Vogelnest* (Abb. 5)) sowie Werke von Heinrich Dreber, Wilhelm Riefstahl, Franz von Lenbach (Abb. 6), Jules Dupré und Hugo Darnaut ins Kaiser-Friedrich-Museum.

Weshalb entschloss sich Karl Wesendonck, das 1904 in der Landeshauptstadt Posen eröffnete Museum so großzügig zu unterstützen? Kehren wir zu den oben zitierten Worten von Ludwig Kaemmerer zurück. Diese erklären die Geste Karl Wesendoncks mit dem »gestiegenen Interesse an der deutschen Ostmark und ihrer kulturellen Weiterentwicklung«. Den Kontext für diese Aussage des Posener Museumsdirektors und das Handeln des Berliner Mäzens bildet die sogenannte Hebungspolitik.¹³

Dies war eine Politik der zivilisatorischen und kulturellen Förderung der ostpreussischen Provinzen, die in Berlin im Rahmen von Ver-

handlungen zwischen den preussischen Ministerien und den Behörden der Provinz Posen (sowohl auf lokaler als auch auf Regierungsebene) beschlossen wurde. Diese Strategie der preussischen Regierung setzte auf die Modernisierung der rückständigen Stadt Posen. Die Provinzhauptstadt gehörte zu den Städten mit der höchsten Bevölkerungsdichte im Kaiserreich. Ihre städtebauliche Entwicklung wurde durch den Ring der Stadtbefestigungsanlagen aus dem 19. Jahrhundert behindert. Man beschloss daher, die Wehranlagen zu schleifen und die Stadt anschließend zu modernisieren und zu erweitern. In diesem Zusammenhang wurde in Posen eine Reihe von Kultur- und Bildungseinrichtungen gegründet, die in neuen repräsentativen Gebäuden in der Innenstadt (Kaiser-Wilhelm-Museum und -Bibliothek) sowie in den Gebäuden des neuen Kaiserviertels, dessen Dominante die monumentale neoromanische kaiserliche Residenz bildete, untergebracht wur-

12 Zu den freundschaftlichen Kontakten zwischen dem deutschen Millionär und dem Schweizer Künstler siehe Johanna Heinen, *Ein »jüdisches« Mäzenatentum für moderne französische Kunst? Das Fallbeispiel der Nationalgalerie im Berlin der wilhelminischen Ära (1882–1911). Eine kultur- und sozialhistorische Studie*, Frankfurt am Main 2016, S. 207–209.

13 Christoph Schutte, *Die Königliche Akademie in Posen (1903–1919) und andere kulturelle Einrichtungen im Rahmen der Politik zur »Hebung des Deutschtums«*, Marburg 2008, S. 39–64.



3 Jacques d'Artois, Landschaft, Öl auf Holz, 57,5 × 75,5 cm, Muzeum Narodowe w Poznaniu (Nationalmuseum Posen), Inv.-Nr. Mo 881



4 François Millet, Italienische Landschaft, Öl auf Leinwand, 116 × 160 cm, Muzeum Narodowe w Poznaniu (Nationalmuseum Posen), Inv.-Nr. Mo 870



5 Hans Makart, Mädchen mit Vogelnest, Öl auf Holz, 129×71,5 cm, Muzeum Narodowe w Poznaniu (Nationalmuseum Posen), Inv.-Nr. Mo 1710



6 Franz von Lenbach, Bildnis von Frau Mathilde Wesendonck, Kreidezeichnung, 114,5×86 cm, Muzeum Narodowe w Poznaniu (Nationalmuseum Posen), Inv.-Nr. Mo 1782

den. Hier hatten auch die Königliche Akademie (eine Hochschule als Ersatz für eine Universität) und die Königlich Preussische Ansiedlungskommission für Westpreußen und Posen (eine Institution, die in der Provinz Land von Polen aufkaufen und darauf Deutsche aus anderen Regionen des Kaiserreiches ansiedeln sollte) ihren Sitz.

Die Quellen der *Hebungspolitik* waren zweierlei. Zum einen war sie darauf zurückzuführen, dass sich die deutschen Behörden durch die allzu starke Position der polnischen Minderheit in den östlichen Provinzen (insbesondere in den Städten) bedroht fühlten, zum anderen sollte sie Deutsche dazu ermutigen, sich in den östlichen Provinzen niederzulassen. Nach dem Anschluss an Preußen Ende des 18. Jahrhunderts bildeten Polen den Großteil der Posener Bevölkerung.¹⁴ Dieses Verhältnis veränderte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts – der Anteil der deutschen Einwohner nahm zu (es handelte sich dabei hauptsächlich um preussische Beamte, Lehrer und in geringerem Maße um Kaufleute und Handwerker). Am Ende des Jahrhunderts bemerkten die

preussischen Behörden jedoch eine beunruhigende Entwicklung: Die polnische Bevölkerungsgruppe wuchs und der Anteil der deutschen Bevölkerung sank.¹⁵ Das Phänomen der sogenannten »Ostflucht« trat

14 Da es für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts keine verlässlichen Daten zu den ethnischen Bevölkerungsanteilen in Posen gibt, stützen sich Historiker auf konfessionelle Statistiken. 1818 lebten 21,5 Prozent Lutheraner (das heißt Deutsche), 50 Prozent Katholiken (hauptsächlich Polen) und 21 Prozent Juden in Posen. Im Laufe des Jahrhunderts sank der Anteil der jüdischen Bevölkerung stark (sowohl deren wohlhabendere als auch ärmere Vertreter siedelten in andere Regionen Preußens und Deutschlands um). Die um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert in Polen lebenden Juden identifizierten sich wiederum mit der deutschen Kultur und Identität. Vgl. Moritz Jaffé, *Poznań pod panowaniem pruskim* [Posen unter preussischer Herrschaft], übers. v. Joanna Baron-Grzesiak, Poznań 2012, S. 231, Anm. 5.

15 Bei der Volkszählung von 1905/1906 wurde verzeichnet, dass 1890 in Posen 49,09 Prozent Deutsche, 50,70 Prozent Polen und 0,15 Prozent anderssprachige Bevölkerungsgruppen lebten. 1905 waren es hingegen nur noch 42,72 Prozent Deutsche, 57,13 Prozent Polen und 0,15 Prozent andere Nationen. Jaffé 2012, wie Anm. 14, S. 421, Anm. 123.

in Erscheinung, also ein Abfluss von Deutschen aus den östlichen Provinzen in den Westen des Kaiserreiches.¹⁶ Die Gründe dafür lagen in der langjährigen Vernachlässigung der Provinz Posen durch die preußischen Behörden. Posen bekam dies besonders zu spüren. Ohne die Möglichkeit einer modernen Entwicklung, überbevölkert, eingeeengt und vernachlässigt konnte die Provinzhauptstadt keine deutschen Ansiedler anziehen, obwohl sie es gerade waren, auf deren Zuzug in die östlichen Randgebiete die Berliner Behörden am meisten hofften.

Das 1893 von den Behörden der Provinz Posen gegründete und zunächst hauptsächlich auf der Sammlung der Deutschen Historischen Gesellschaft für die Provinz Posen basierende Provinzialmuseum, das ab 1902 unter dem Namen Kaiser-Friedrich-Museum firmierte, wurde schon bald in die neue Politik Berlins eingeschlossen. Die preußischen Behörden finanzierten den Bau eines repräsentativen Museumsgebäudes (erbaut zwischen 1900 und 1903 nach einem Entwurf von Karl Hinckeldey, einem Architekten des preußischen Ministeriums der öffentlichen Arbeiten).

Die Gestalt dieses Gebäudes vermittelte die Botschaft, dass das neue Museum Ausdruck der deutschen Kultur und Kunst oder allgemeiner der deutschen Zivilisationsmission sei.¹⁷ Die Eingangsfassade, zum Wilhelmplatz (heute Plac Wolności) mit einem Tympanon mit allegorischen Figuren der Architektur, Skulptur und Malerei gestaltet, charakterisierte das Gebäude als Kunstmuseum, doch über den Fenstern befanden sich Tondi mit Mosaikporträts ausschließlich deutscher Künstler (Erwin von Steinbach, Hans Holbein, Peter Vischer, Albrecht Dürer, Andreas Schlüter, Peter von Cornelius, Karl Friedrich Schinkel und Gottfried Schadow). Im Inneren bildete die helle, hohe Eingangshalle – mit Gemälden an den Schildwänden (das Pantheon der germanischen Gottheiten und griechischen Götter), Gipsbüsten auf Konsolen (Allegorien von den vier Kulturepochen Altes Ägypten, Antike, Mittelalter und Neuzeit) und mit Stuckdekor geschmückt – den zentralen Raum. In zwei Nischen waren Statuen Friedrichs des Großen und Friedrich Wilhelms II. aufgestellt.

Die Zentralbehörden verpflichteten sich auch, ein Drittel der Kosten des Museumsbetriebs zu tragen; die restlichen Kosten übernahmen die Behörden der Stadt Posen und die Provinz Posen. Schließlich wurde auch der Museumsdirektor, obwohl die Einrichtung den Provinzialbehörden unterstand, in Berlin ernannt. Es war Ludwig Kaemmerer, ein in Berlin, München und Leipzig ausgebildeter Kunsthistoriker, der vor seinem Amtsantritt in Posen 15 Jahre an den Berliner Museen gearbeitet hatte.¹⁸ Berlins finanzieller und organisatorischer Beitrag zur Gründung des neuen Museums in Posen war demnach bedeutend. Darüber hinaus unterstützten die Berliner Museen die junge Einrichtung in der ersten Phase ihres Bestehens, insbesondere vor deren offizieller Eröffnung, mit zahlreichen Schenkungen und Leihgaben. So gelangten Objekte aus dem Museum für Völkerkunde, dem Kunstgewerbemuseum, dem Antiquarium, dem Königlichen Kupferstichkabinett und der Nationalgalerie nach Posen.¹⁹

Die Diskussionen über die Möglichkeiten zur Unterstützung der Posener Einrichtung, welche in Berliner Museen geführt wurden, erreichten auch den Kreis deutscher Kunstmäzene, die den Aufbau von Museumssammlungen in der Hauptstadt des Deutschen Kaiserreiches unterstützten. Die allgemeine, die Hebungspolitik unterstützende Stimmung und die große propagandistische Bedeutung dieser Initiative für die Berliner Behörden führten dazu, dass auch private Förderer, die die

offizielle Kulturpolitik des jungen Kaiserreiches unterstützten, sich am Aufbau der Sammlung des Posener Museums beteiligten. Einer der ersten war der berühmte Sammler sowie herausragende und außergewöhnliche Förderer der Berliner Museen James Simon (1851–1932), der Posen eine Sammlung von Bronzeplaketten schenkte.²⁰

Simon unterstützte nicht nur die Berliner Einrichtungen, sondern hatte bereits früher auf den Ruf nach Förderung eines anderen Museums reagiert, das ebenso wie das Posener von den Berliner Behörden politisch unterstützt wurde. Es ging dabei um die Gemäldesammlung alter Meister, die ab Mitte der 1890er Jahre im Straßburger Stadtmuseum aufgebaut wurde. In der Hauptstadt des Elsass, einer Region, die nach dem Preußisch-Französischen Krieg 1870 dem Deutschen Reich angegliedert worden war, begann Wilhelm von Bode, eine attraktive und künstlerisch qualitätsvolle Sammlung von Werken alter Meister zusammenzutragen.²¹ Diese von Berlin unterstützte Initiative, welche von den deutschen Lokalbehörden im Elsass als Prestigeprojekt angesehen wurde, vereinnahmte Wilhelm von Bode vollständig. Der Berliner Museumsfachmann versuchte, ähnlich wie an der Spree, private Sammler davon zu überzeugen, sich am Aufbau dieser Gemäldesammlung zu beteiligen. Der erste Mäzen, der fast sofort auf seinen Aufruf reagierte, war James Simon.²² Weitere Sammler, die Hilfe anboten, waren Martin Schubart aus Dresden sowie Otto Wesendonck aus Berlin, der Bode eine Liste von Gemälden aus seiner Sammlung zur Auswahl zusandte.²³ Auf diese Weise drückte Otto Wesendonck seine Bereitschaft aus, beim Aufbau der in den westlichen Randgebieten des Kaiserreiches von Grund auf neu geschaffenen Sammlung zu helfen, während sein Sohn Karl einige Jahre später den Aufbau einer Sammlung im Osten des Lan-

16 Witold Molik, *Inteligencja polska w Poznańskim w XIX i na początku XX wieku* [Die polnische Intelligenz im Posener Land im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts], Poznań 2009, S. 62–64.

17 Kamila Kludkiewicz, *Musée de l'Empereur Frédéric (Kaiser-Friedrich-Museum) à Poznań (1904–1918)*, in: Valérie Kobi, Alexander Linke, Stephanie Marchal (Hg.), *Spannungsfeld Museum. Akteure, Narrative und Politik in Deutschland und Frankreich um 1900*, Berlin, Boston 2019, S. 187.

18 Kamila Kludkiewicz, Ludwig Kaemmerer (1862–1938) – the Director of the Kaiser Friedrich Museum in Poznań, in: Magdalena Mielnik (Hg.), *Kolekcje. Kształtowanie, historia, dziedzictwo utracone* [Sammlungen. Aufbau, Geschichte, verlorenes Erbe], Gdańsk 2020, S. 399–415.

19 Berlin, Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin, I/GG 217, Bl. 165. Schreiben der Generalverwaltung der Königlichen Museen vom 31. Juli 1900 an den Kultusminister. Eine Abschrift dieses Briefes befindet sich in: GStA, I. HA Rep. 76, Ve, sekt. 7, Abt. III, Nr. 1, Bd. 1, unpag.

20 Die 1903 und 1904 von James Simon nach Posen gesandten Bronzearbeiten waren hauptsächlich Werke norditalienischer Werkstätten der Renaissancezeit, aber auch moderne deutsche Werke, eine Arbeit einer anonymen niederländischen Werkstatt sowie eine Reihe französischer und deutscher Bronzeplaketten von der Wende des 19. und 20. Jahrhunderts (Werke von Künstlern, die als Erneuerer der Medaillenkunst gelten). Zu James Simon vgl. Olaf Matthes, James Simon – ein außergewöhnlicher Mäzen, in: Andrea Barasel-Brand, Peter Müller (Hg.), *Sammeln. Stiften. Fördern. Jüdische Mäzene in der deutschen Gesellschaft*, Magdeburg 2008, S. 53–72; Cella-Margaretha Girardet, *Jüdische Mäzene für die Preußischen Museen zu Berlin. Eine Studie zum Mäzenatentum im Deutschen Kaiserreich und in der Weimarer Republik*, Egelsbach 1997.

21 Mehr zur Straßburger Sammlung: Tanja Baensch, »Un petit Berlin«? Die Neugründung der Straßburger Gemäldesammlung durch Wilhelm Bode im zeitgenössischen Kontext. Ein Beitrag zur Museumspolitik im deutschen Kaiserreich, Göttingen 2007, S. 155–293.

22 Ebd., S. 218.

23 Ebd., S. 220.

des aktiv unterstützte. Sowohl die Geste des Vaters als auch des Sohnes waren Zeichen der Unterstützung der deutschen Kulturpolitik.

Wichtig ist dabei, dass Karl Wesendoncks Leihgabe an das Posener Museum sehr gut auf die Bedürfnisse der jungen Einrichtung zugeschnitten war. Das Kaiser-Friedrich-Museum verfügte über lokale (prähistorische, naturkundliche und kulturhistorische) Sammlungen sowie über eine sehr gute Sammlung von Gemälden alter Meister sowie der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die Kollektion von Atanazy Raczyński, die dem Museum von den Erben des Sammlers als Leihgabe übertragen wurde.²⁴ Es gab jedoch gravierende Lücken in der Abteilung für Kunsthandwerk und in der Galerie für zeitgenössische Malerei. Die erstere konnte durch Leihgaben des Berliner Kunstgewerbemuseums und die Gabe von James Simon geschlossen werden. Wesendoncks Leihgabe war wiederum von großer Bedeutung für die Sammlung zeitgenössischer deutscher Malerei.

Die Mitarbeiter des Kaiser-Friedrich-Museums betonten wiederholt die Wichtigkeit dieser Gabe. Georg Brandt wies in der Februar-Ausgabe der *Posener Zeitung* von 1911 vor allem auf den Wert der Sammlung zeitgenössischer Gemälde in Karl Wesendoncks Leihgabe hin.²⁵ Seinem Bericht zufolge wurden die von Wesendonck übergebenen Werke zunächst im Raum VIII im ersten Stock ausgestellt, der Teil des großen Kunsthandwerksaales war. Der Präsentation der Sammlung Wesendonck wurde demnach ein separater Raum gewidmet, wodurch die Bedeutung zeitgenössischer Werke hervorgehoben wurde. Im Kontext des Fehlens von Werken der neuesten deutschen Malerei im Bestand des Kaiser-Friedrich-Museums erschien Wesendoncks Leihgabe umso wichtiger und wertvoller.

Die Sammlung Wesendonck im polnischen Museum nach 1918

Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs wurde das Eigentum des deutschen Museums von den polnischen Behörden übernommen. Das Kaiser-Friedrich-Museum, von der polnischen Gesellschaft eindeutig als Germanisierungseinrichtung wahrgenommen, sollte auf Bemühungen der ersten polnischen Verwalter seinen Charakter so schnell wie möglich ändern. Bis Oktober 1919 wurden die Statuen der preußischen Könige aus der Eingangshalle des Museumsgebäudes beseitigt, die Mosaiken mit Porträts deutscher Künstler an der Hauptfassade und jegliche deutsche Inschriften an den Fassaden und im Vestibül entfernt sowie die Gemälde mit Szenen aus der deutschen Mythologie in der Eingangshalle übermalt.²⁶

Das Wirken der neuen polnischen Direktion des Museums (ab 1919 Muzeum Wielkopolskie) unter der Leitung von Marian Gumowski konzentrierte sich in den ersten Jahren auf die Erweiterung der Sammlung polnischer Kunst. Als jedoch die erste organisatorische Phase des Museumsbetriebs endete, war es an der Zeit, Pläne für die Weiterentwicklung der Museumsbestände zu erarbeiten. Neben dem Ausbau der Sammlung polnischer Kunst, der für das Muzeum Wielkopolskie weiterhin Priorität hatte, war aus Prestige Gründen auch eine Erweiterung der Sammlung europäischer Kunst vorgesehen,²⁷ insbesondere da zu dieser Zeit kein anderes staatliches Museum²⁸ im wiedergeborenen Polen über eine derart große und vielfältige Sammlung europäischer Malerei verfügte.

Zu diesem Zeitpunkt beschloss das Muzeum Wielkopolskie, die Leihgabe von Karl Wesendonck zu erwerben. Die Sache war jedoch nicht einfach, wie der Museumsdirektor Marian Gumowski auf einer Sitzung der Museumskommission²⁹ am 10. April 1926 berichtete:

»Der Eigentümer der Galerie fordert nach einigen Jahren des Schweigens nun die Rückgabe der Gemälde und es gibt, wie auch die Landesstarostei feststellte, keinen Rechtstitel, um ihm eine Rückgabe zu verweigern. Im Gespräch mit einem Vertreter von Herrn Wesendonck forderte ich die Vorlage detaillierter Vollmachten, aus dem Vertrag³⁰ erfuhr ich außerdem, dass in diesem Fall eine Kündigungsfrist von einem Jahr bestand, und schließlich nahm ich Verhandlungen über den Erwerb der gesamten Galerie auf, wie es auch die Stadt Bonn getan hatte, wo der zweite Teil der Galerie deponiert wurde. Obwohl ich keine Möglichkeit für den Erwerb dieser Sammlung durch die Landesstarostei sehe, spiele ich einfach auf Zeit, um diese wertvolle Galerie so lange wie möglich im Land zu behalten.«³¹ Die Kommission entschied, dass eine Ausstellung der gesamten Galerie Wesendonck organisiert werden sollte, um »sie den breitesten Massen zu präsentieren« und »an die Spendenbereitschaft der Öffentlichkeit zu appellieren, um Mittel für den Erwerb der Galerie zu sammeln«.³²

Anfang 1927 befasste sich das Museumskomitee erneut mit der Gelegenheit von Wesendoncks Leihgabe. Bei einer Sitzung am 25. Januar wurde beschlossen: »Die Leihgabe Wesendoncks besteht aus 72 Gemälden, von denen derzeit 15 ausgestellt sind. In dieser Angelegenheit beschließt die Kommission, die Landesstarostei aufzufordern, mit Herrn Wesendonck eine Vereinbarung darüber zu treffen, dass seine Galerie mindestens noch für zehn Jahre vor Ort bleiben solle. Die Kommission erklärt ferner, dass Wesendoncks Galerie von außergewöhnlichem Wert sei und gegebenenfalls sogar an deren Erwerb gedacht werden sollte.«³³

24 Zur Galerie und zum Wirken von Atanazy Raczyński kürzlich: Michał Mencfel, Atanazy Raczyński (1788–1874). Biografia, Poznań 2016; Uta Kaiser, Sammler, Kenner, Kunstschriftsteller. Studien zur »Geschichte der neueren deutschen Kunst« (1836–1841) des Athanasius Raczyński, Hildesheim, Zürich, New York 2017.

25 Vgl. Georg Brandt, in: *Posener Zeitung* Nr. 48, 25.2.1911, S. 6.

26 Basierend auf dem Bericht über die Aktivitäten des Museums in den Jahren 1920–1922, AMNP, Sign. 9.

27 Plan działalności w Galerji Obrazów i Rzeźb [Tätigkeitsbericht der Gemälde- und Skulpturengalerie], erstellt von Marian Gumowski, verabschiedet auf der Sitzung der Museumskommission am 21.4.1925, AMNP, Sign. 12, Bl. 127–130.

28 Es gab ausgezeichnete Galerien europäischer Malerei in privater Hand. Einige davon wurden der Öffentlichkeit zu ähnlichen Konditionen wie private Museen zugänglich gemacht, zum Beispiel das Czartoryski Museum in Kraków (Krakau), die Galerie Raczyński in Rogalin bei Poznań sowie das Lubomirski Museum am Ossoliński-Nationalinstitut in Lwów (Lemberg).

29 Die Museumskommission entschied gemäß den Statuten des Museums über die Ankäufe der Einrichtung. Sie wurde vom Direktor des Museums und sechs Mitgliedern geleitet, die von den lokalen Behörden ernannt wurden.

30 Der zwischen dem Kaiser-Friedrich-Museum in Posen und Karl Wesendonck geschlossene Vertrag ist nicht überliefert.

31 Protokoll zur Sitzung des Künstlerischen Unterausschusses des Museumskomitees vom 10.4.1926, AMNP, Sign. 12, Bl. 101.

32 Ebd., Bl. 102.

33 Protokoll zur Sitzung des Künstlerischen Unterausschusses des Museumskomitees vom 25.01.1927, AMNP, Sign. 12, Bl. 227.

Die Museumskommission betonte wiederholt, dass man um jeden Preis versuchen sollte, die Galerie Wesendonck in Posen zu behalten.³⁴ 1930 bestimmten Experten den Wert der Sammlung.³⁵ Daraufhin kam es schließlich 1930 zum Abschluss der Transaktion³⁶ und der erforderliche Betrag (275.000 Złoty, was ungefähr 130.000 Mark entsprach³⁷) wurde von den Behörden der Kommunalunion der Wojewodschaft Posen (das heißt von den lokalen Selbstverwaltungsbehörden) bereitgestellt.³⁸

Schlusswort

Die 1910 und 1913 von Karl Wesendonck dem Kaiser-Friedrich-Museum in Posen zur Verfügung gestellte Sammlung von Gemälden alter Meister, zeitgenössischer Werke und alter Handwerkskunst spielte eine gewisse Rolle beim Aufbau der Museumssammlungen. Propagandistisch gesehen trug sie zum Aufbau der Bestände einer Einrichtung bei, die zur »Stärkung des Deutschtums« in den östlichen Randgebieten

Preußens und des Deutschen Kaiserreiches gegründet worden war, und zwar hauptsächlich dadurch, dass in diesem Zusammenhang die Posener Galerie zeitgenössischer deutscher Künstler erweitert und damit ein Ort geschaffen wurde, an dem sich die deutschen Bewohner der Ostprovinz fortlaufend ein Bild über die aktuellen künstlerischen Entwicklungstendenzen in Deutschland machen konnten.

Dieselbe Sammlung war in der Zwischenkriegszeit für die Kollektion europäischer Kunst im polnischen Muzeum Wielkopolskie von Bedeutung. Hier wurde betont, dass Wesendoncks Leihgabe die Sammlung alter und zeitgenössischer Malerei ergänzte und bereicherte und diese dadurch zu einer der bedeutendsten Kollektionen ausländischer Kunst im Polen der Zwischenkriegszeit machte.

Aus dem Polnischen von Agnieszka Lindenhayn-Fiedorowicz

Abbildungsnachweis

1–6: Muzeum Narodowe w Poznaniu

34 Protokoll zur Sitzung des Museumskomitees vom 1.2.1930, AMNP, Sign. 14.

35 Protokoll zur Sitzung des Museumskomitees vom 8.5.1930, AMNP, Sign. 14.

36 M. Piotr Michałowski, Malarstwo i rzeźba [Malerei und Skulptur], in: Wojciech Suchocki, Tadeusz J. Żuchowski (Hg.), Stulecie otwarcia Muzeum im. Cesarza Fryderyka w Poznaniu [Der 100. Jahrestag der Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums in Posen], Ausst.-Kat. [Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 5.10–7.11.2004], Poznań 2004, S. 122.

37 Der durchschnittliche Wechselkurs des Złoty gegenüber der deutschen Mark veränderte sich in den Jahren 1928–1939 praktisch nicht und betrug 2,12 Złoty für eine Mark.

38 Tadeusz I. Grabski, Marian Gumowski – dyrektor Muzeum Wielkopolskiego w latach 1919–1932 [Marian Gumowski – Direktor des Großpolnischen Museums in den Jahren 1919–1932], in: Rocznik Polskiego Towarzystwa Heraldycznego 7, 2013, S. 104.

ANHANG 1

Die Leihgabe Karl von Wesendoncks aus den Jahren 1910–1913 an das Kaiser-Friedrich-Museum in Posen

Nr.	Autor, Titel des Werks, Technik	Katalog der Sammlung Otto Wesendoncks von 1888	Inventarnummer des Kaiser-Friedrich-Museums in Posen	Ausstellungsstück des Kaiser-Friedrich-Museums in Posen nach Eintrag in einem Führer von 1911	Ankauf des Muzeum Wielkopolskie (Information auf Grundlage eines Eintrags im Inventarbuch)	Gegenwärtiger Stand im Muzeum Narodowe w Poznaniu (Nationalmuseum Posen)
1.	Frans Pourbus d. Ältere, Brustbild einer Frau, Ölgemälde	231a	Nr. 459 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 74 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 249
2.	Hugo Darnaut, Kloster Kuttenberg in Böhmen, Ölgemälde	422	Nr. 460 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 17 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Nicht vorhanden
3.	Friedrich Gauermann, Schwarz und weiß gefleckte Kuh auf grüner Höhe liegend, Ölgemälde	443	Nr. 461 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 26 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 606
4.	Nicolas Lancret, Schäferszene, Ölbild auf Holz	Fehlt	Nr. 462 im Zugangsbuch von 1910		Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. 416 Aktuelle Zuschreibung: französischer Meister des 18. Jh.
5.	Nicolas Lancret, Parkschaukel, Ölbild auf Holz	Fehlt	Nr. 463 im Zugangsbuch von 1910		Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. 417 Aktuelle Zuschreibung: französischer Meister des 18. Jh.
6.	Dreber Franz (Heinrich), Der Sommer im Süden mit mythologischen Figuren, Ölgemälde	426	Nr. 464 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 18 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Nicht vorhanden
7.	Dreber Franz (Heinrich), Der Winter im Süden, mit mythologischen Figuren, Ölgemälde	428	Nr. 465 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 19 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Nicht vorhanden
8.	Hans Makart, Mädchen mit Vögelnest, Ölgemälde	465	Nr. 466 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 60 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 1710
9.	Hans Makart, Junge Frau mit Rohrpfife, einen Vogel unterrichtend, Ölgemälde auf Holz	466	Nr. 467 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 61 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 1709
10.	Hans Makart, Des Meergrundes Gaben, Ölgemälde	467	Nr. 468 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 62 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Nicht vorhanden
11.	Hans Makart, Des Meeres Gaben, Ölgemälde	468	Nr. 469 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 63 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Nicht vorhanden
12.	Arnold Böcklin, Das Schweigen des Waldes, Ölgemälde auf Holz	410	Nr. 470 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 10 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 903
13.	Arnold Böcklin (?), Italienische Landschaft, Ölgemälde	409 ½	Nr. 471 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 11 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Nicht vorhanden Aktuelle Zuschreibung: Carlo Böcklin
13.	F. Graf Harrach, Bergpredigt, Ölgemälde auf Holz	449	Nr. 472 im Zugangsbuch von 1910		Ja, 2.7.1930	Nicht vorhanden

Nr.	Autor, Titel des Werks, Technik	Katalog der Sammlung Otto Wesendoncks von 1888	Inventarnummer des Kaiser-Friedrich-Museums in Posen	Ausstellungsstück des Kaiser-Friedrich-Museums in Posen nach Eintrag in einem Führer von 1911	Ankauf des Muzeum Wielkopolskie (Information auf Grundlage eines Eintrags im Inventarbuch)	Gegenwärtiger Stand im Muzeum Narodowe w Poznaniu (Nationalmuseum Posen)
14.	Wilhelm Riefstahl, Im Refektorium, Ölgemälde	481	Nr. 473 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 78 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 189
15.	Franz von Lenbach, Bildnis von Frau Mathilde Wesendonck, Kreidezeichnung	S. 92	Nr. 474 im Zugangsbuch von 1910		Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 1782
16.	Franz von Lenbach, Bildnis des Herrn Otto Wesendonck, Ölgemälde	Fehlt	Nr. 475 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 54 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930 (fehlerhafter Eintrag im Inventarbuch?)	Nicht vorhanden *1930 der Familie zurückgegeben
17.	Jules Dupré, Landschaft in gewitterhafter Regenstimmung, Ölgemälde	431	Nr. 476 im Zugangsbuch von 1910		Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 1056
18.	Unbekannt, Charlotte und Luise von Mecklenburg-Strelitz als Kinder im Garten, Pastell	66 (S. 93)	Nr. 477 im Zugangsbuch von 1910		Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 1576 Aktuelle Zuschreibung: Johann Heinrich Suhrlandt (?)
19.	Jan Steen (?), Die betrunkene Frau, Ölgemälde auf Holz	272	Nr. 478 im Zugangsbuch von 1910		Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 296 Aktuelle Zuschreibung: Jan Steen – Nachfolge 17. Jh.
20.	Simon Kick, Sittenbild, Ölgemälde auf Holz, Soldaten mit Bauern	191a	Nr. 479 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 47 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 72
21.	Rembrandt-Schule (?), Art B. Senners, Brustbild einer Alten, Ölgemälde	239	Nr. 480 im Zugangsbuch von 1910		Ja, 2.7.1930	Nicht vorhanden
22.	Rembrandt-Schule (?), Art des Karel Fabritius, Das Tischgebet, Ölgemälde	242	Nr. 481 im Zugangsbuch von 1910		Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 825 Aktuelle Zuschreibung: französischer (?) Maler, 17. Jh.
23.	Adriaan van de Velde, Landschaft in Alpenstimmung, Ölgemälde	300	Nr. 482 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 96 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 411 Aktuelle Zuschreibung: Albert Klomp
24.	Adriaan van de Velde, Landschaft mit Ruinen und Kirchen-Staffage	300 ½	Nr. 483 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 97 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 773 Aktuelle Zuschreibung: Simon van der Does
25.	Terborch (?), Ein junger Ritter (1647), Brustbild, Ölgemälde	fehlt	Nr. 484 im Zugangsbuch von 1910		Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 1882 Aktuelle Zuschreibung: holländischer Maler, 1647
26.	Jan van Goyen, Strand von Schwenningen, Ölgemälde	155	Nr. 485 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 29 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. 827
27.	Roelof de Vries, Landschaft, Ölgemälde auf Holz	323	Nr. 486 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 101 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 768

Nr.	Autor, Titel des Werks, Technik	Katalog der Sammlung Otto Wesendoncks von 1888	Inventarnummer des Kaiser-Friedrich-Museums in Posen	Ausstellungsstück des Kaiser-Friedrich-Museums in Posen nach Eintrag in einem Führer von 1911	Ankauf des Muzeum Wielkopolskie (Information auf Grundlage eines Eintrags im Inventarbuch)	Gegenwärtiger Stand im Muzeum Narodowe w Poznaniu (Nationalmuseum Posen)
28.	Arnout Smit, Seestück, Ölgemälde	266b	Nr. 487 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 84 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Nicht vorhanden
29.	Jan van der Meer de Jonghe, Tiber-Landschaft, Ölgemälde	204	Nr. 488 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 64 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 884 Aktuelle Zuschreibung: Jan van der Meer II
30.	Abraham de Hondt (Hondius), Ruhe auf der Jagd, Ölgemälde	180	Nr. 489 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 39 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. 860
31.	Holländische Schule, 17 Jh., Inneres der San Marco-Kirche in Venedig, Ölgemälde	177	Nr. 490 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 94 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 970 Aktuelle Zuschreibung: Venedig, 1. Hälfte 18. Jh.
32.	Isack van Ostade, Sittenbild, Ölgemälde	225 ½	Nr. 491 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 71 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 261 Aktuelle Zuschreibung: Isack van Ostade – Nachfolge.
33.	Jacques d'Artois, Landschaft, Ölgemälde	100	Nr. 492 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 4 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 881
34.	Gotfried Schalcken, Das Fest der Großmama, Ölbild auf Holz	263	Nr. 493 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 81 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 471
35.	Jansz Mich. Mierevelt, Bildnis des Kaisers Mathias, Ölgemälde auf Holz	fehlt	Nr. 494 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 66 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Nein	Gestohlen aus dem Muzeum Wielkopolskie, 20.1.1923
36.	François Millet, Italienische Landschaft, Ölgemälde	212	Nr. 495 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 67 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 870
37.	T. Hooghen Manert, Stilleben, Ölgemälde auf Holz	183b	Nr. 496 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 40 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 820
38.	Pieter Snyers, Tote Rebhühner, Ölgemälde auf Holz	267	Nr. 497 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 85 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 163
39.	Willem van Aelst, Fruchtstück, Ölgemälde	99	Nr. 498 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 3 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 200 Aktuelle Zuschreibung: Willem van Aelst – Nachbildung?
40.	Mariano Fetti, Stilleben, Ölgemälde	21	Nr. 499 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 22 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 539
41.	Mariano Fetti, Stilleben, Ölgemälde	21 ½	Nr. 500 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 23 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Nicht vorhanden

Nr.	Autor, Titel des Werks, Technik	Katalog der Sammlung Otto Wesendoncks von 1888	Inventarnummer des Kaiser-Friedrich-Museums in Posen	Ausstellungsstück des Kaiser-Friedrich-Museums in Posen nach Eintrag in einem Führer von 1911	Ankauf des Muzeum Wielkopolskie (Information auf Grundlage eines Eintrags im Inventarbuch)	Gegenwärtiger Stand im Muzeum Narodowe w Poznaniu (Nationalmuseum Posen)
42.	Giov. Batista Weenix, Fruchtstück, Ölgemälde	326a	Nr. 501 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 105 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 1165 Aktuelle Zuschreibung: flämischer Maler 17./18. Jh.
43.	Giov. Batista Weenix, Jagdbeute, Ölgemälde	326b	Nr. 502 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 104 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 861
44.	Johann Heinrich Roos, Italienische Landschaft, Ölgemälde	245b	Nr. 503 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 79 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 1107
45.	Willem Claesz Heda, Stilleben, Ölbild auf Holz	164a	Nr. 504 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 34 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 828 Aktuelle Zuschreibung: Floris Geritsz. van Schooten
46.	Claude Joseph Vernet, Ponto Rotto, Ölgemälde	307	Nr. 505 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 98 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 867 Aktuelle Zuschreibung: Claude Joseph Vernet (?)
47.	Arie de Vois, Männliches Porträt, Ölgemälde	319	Nr. 506 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 99 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 96
48.	Adam Camerarius, Mann, Porträt, Ölgemälde auf Holz	116 ½	Nr. 507 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 15 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 855 Aktuelle Zuschreibung: Adriaen Thomasz Key
49.	Antonis Palamedesz, Weibliches Porträt, Ölgemälde	227	Nr. 508 im Zugangsbuch von 1910		Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 824
50.	Holländische Schule, 17 Jh., Landschaft, Ölgemälde auf Holz	287 ½	Nr. 509 im Zugangsbuch von 1910		Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 150 Aktuelle Zuschreibung: Jan Meerhout
51.	Jusepe de Ribera, Johannes der Täufer, Ölgemälde	53a	Nr. 510 im Zugangsbuch von 1910		Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 26 Aktuelle Zuschreibung: Bernardo Strozzi
52.	Schule von Bologna, Maria mit Jesuskind und Johannes, Ölbild auf Leinwand	8	Nr. 511 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 95 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 1004 Aktuelle Zuschreibung: Giovanni da San Giovanni
53.	Jan van Kessel d. Ältere, Ein Landhaus, Ölbild	178	Nr. 512 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 46 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. 191
54.	Hermann Saft-Leven, Winterlandschaft, Ölbild auf Holz	262	Nr. 513 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 80 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 85
55.	Edmund Harburger, Männliches Porträt in dunkler Kleidung unserer Zeit, Ölbild auf Holz	448	Nr. 514 im Zugangsbuch von 1910		Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. 1422
56.	Franz v. Lenbach, Bildnis der Mathilde Wesendonck, Ölgemälde		Nr. 515 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 55 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 190

Nr.	Autor, Titel des Werks, Technik	Katalog der Sammlung Otto Wesendoncks von 1888	Inventarnummer des Kaiser-Friedrich-Museums in Posen	Ausstellungsstück des Kaiser-Friedrich-Museums in Posen nach Eintrag in einem Führer von 1911	Ankauf des Muzeum Wielkopolskie (Information auf Grundlage eines Eintrags im Inventarbuch)	Gegenwärtiger Stand im Muzeum Narodowe w Poznaniu (Nationalmuseum Posen)
57.	Barnaba, Gräfin Hessenstein, Aquarell		Nr. 516 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 4 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Keine Daten
58.	Gobelin, Die Hochherzigkeit Scipios, Brüssel, 16. Jh.,		Nr. 517 im Zugangsbuch von 1910	Ja, an der Wand im Saal Nr. VIII	Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. MNP Rw 578 Aktuelle Zuschreibung: Die Hochherzigkeit Scipios, Signatur eines unidentifizierten Webers, Flandern, Enghien, 2. Hälfte 16. Jh.
59.	Gobelin, Triumph eines römischen Feldherrn, Brüssel, 16. Jh.		Nr. 518 im Zugangsbuch von 1910	Ja, an der Wand im Saal Nr. VIII	Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. MNP Rw 580 Aktuelle Zuschreibung: Julius Cäsar am Rubikon, Signatur eines unidentifizierten Webers, Flandern, Enghien, 2. Hälfte 16. Jh.
60.	Gobelin, Achill tötet den Hector nach P. P. Rubens, 17. Jh. Manufaktur Mortlasee (?)		Nr. 519 im Zugangsbuch von 1910		Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. MNP Rw 349 Aktuelle Zuschreibung: Der Tod des Hektor, Flandern, Brüssel, um 1650 auf Grundlage eines Kartons von Peter Paul Rubens aus den Jahren 1630–32
61.	Gobelin, Scipio vor dem Standbild des Janus, Französisch (?) 17 Jh.		Nr. 520 im Zugangsbuch von 1910		Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. MNP Rw 707 Aktuelle Zuschreibung: Prozession des Marc Aurel, Michel Wauters (1647–1679), Flandern, Antwerpen, 1670er Jahre, auf Grundlage eines Kartons von Abraham van Diepenbeek, ein Antwerpener Maler
62.	Fensterbild aus der Schweiz, In einem Rahmen zwei Glasmalereien mit Apfelschusszene und Rütli Szene		Nr. 521 im Zugangsbuch von 1910		Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. MNP Rz 1645 Aktuelle Zuschreibung: zwei Kabinettglasmalereien der Neorenaissance mit Darstellungen des Hl. Georg und einer Wappenkartusche in Rollwerkrahmung; Schweiz oder Süddeutschland, 19./20. Jh.
63.	Fensterbild aus der Schweiz, In einem Rahmen zwei Glasmalereien (Georg der Drachentöter mit Aufschrift »Anno Domini 1628« und »Georg Mader« und ein Wappen mit »Anno Domini 1574«)		Nr. 522 im Zugangsbuch von 1910		Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. MNP Rz 1646 Aktuelle Zuschreibung: zwei Kabinettglasmalereien mit Darstellungen des Rütli Schwurs und Wilhelm Tells Schweiz, 17./18. Jh. (?)

Nr.	Autor, Titel des Werks, Technik	Katalog der Sammlung Otto Wesendoncks von 1888	Inventarnummer des Kaiser-Friedrich-Museums in Posen	Ausstellungsstück des Kaiser-Friedrich-Museums in Posen nach Eintrag in einem Führer von 1911	Ankauf des Muzeum Wielkopolskie (Information auf Grundlage eines Eintrags im Inventarbuch)	Gegenwärtiger Stand im Muzeum Narodowe w Poznaniu (Nationalmuseum Posen)
64.	Fensterbild aus der Schweiz, in einem Rahmen zwei Glasmalereien, Wappen von 1542 darstellend		Nr. 523 im Zugangsbuch von 1910		Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. MNP Rz 1647 Aktuelle Zuschreibung: zwei Kabinettglasmalereien der Neorenaissance mit Darstellungen von Herolden, Banner mit den Wappen der Kantone Zürich und Appenzell haltend, Schweiz oder Süddeutschland, um 1880
65.	Joseph von Kopf, Marmorrelief der Mathilde von Wesendonck, bezeichnet als »Kopf R. 64«		Nr. 524 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 50 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. P 185
66.	Joseph von Kopf, Marmorrelief des Otto von Wesendonck, bezeichnet als »Kopf Roma 1866«		Nr. 525 im Zugangsbuch von 1910	Ja, Nr. 49 in der Abteilung VI Gemäldegalerie	Ja, 2.7.1930	Vorhanden Inv.-Nr. P 186
67.	Hans (?) Holbein, Französische Schule, 16. Jh., Männliches Bildnis	175–91a	Nr. 450 im Zugangsbuch von 1913		Ja, erworben	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 143 Aktuelle Zuschreibung: Jean Clouet – Umkreis
68.	Jan Swart, Niederländische Schule, 16. Jh. (Jan Swart), Anbetung der Könige	91b	Nr. 451 im Zugangsbuch von 1913		Ja, erworben	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 1040 Aktuelle Zuschreibung: nördliche Niederlande, 1. Viertel 16. Jh.
69.	Jadreus (Sodoeus) de Momper, Gebirgslandschaft	214a–67a	Nr. 452 im Zugangsbuch von 1913		Ja, erworben	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 823 Aktuelle Zuschreibung: Joos de Momper
70.	Aelbert Cuyp, Landschaft	130 ½–16a	Nr. 453 im Zugangsbuch von 1913		Ja, erworben	Vorhanden Inv.-Nr. Mo 159
71.	Farbiges Wachsrelief (Madonna)		Nr. 502 im Zugangsbuch von 1913		Ja, erworben	Vorhanden Inv.-Nr. MNP P 187 (gegenwärtig im Muzeum Sztuk Użytkowych [Museum für Angewandte Kunst]) Aktuelle Zuschreibung: Bayern, um 1700

ANHANG 2

Leihgabe Otto-Günther Wesendoncks (1913) – Objekte, die der Abteilung Kunsthandwerk zur Verfügung gestellt wurden
(dem Leihgeber nach dem Ersten Weltkrieg vom Muzeum Wielkopolskie zurückgegeben)

Nr.	Autor, Titel des Werks, Technik	Inventarnummer im Kaiser-Friedrich-Museum Posen
1	Francesco Guardi, Gemälde: Ansicht von Venedig	Nr. 186 im Zugangsbuch von 1913
2	Herman von Soanefelt, Gemälde: Landschaft	Nr. 187 im Zugangsbuch von 1913
3	Oberrheinischer Meister, Gemälde: Madonna mit Heiligen	Nr. 188 im Zugangsbuch von 1913
4	Lung-Schale	Nr. 189 im Zugangsbuch von 1913
5	T'ang-Figur, Reiter	Nr. 190 im Zugangsbuch von 1913
6	Rahha-Gefäß, lüstriert	Nr. 191 im Zugangsbuch von 1913
7	Kamm aus Sultanabar lüstriert	Nr. 192 im Zugangsbuch von 1913
8	Türkisblauer Topf, Persien	Nr. 193 im Zugangsbuch von 1913
9	Schale aus Foster, grün und schwarz	Nr. 194 im Zugangsbuch von 1913
10	Sogen. Khordas-Gefäß	Nr. 195 im Zugangsbuch von 1913
11	Wandfliesen, 10 Stücke aus Kutubia, Damaskus und Persien	Nr. 196 im Zugangsbuch von 1913
12	Drei chinesische Seladonteller	Nr. 197 im Zugangsbuch von 1913
13	Zwei Arbino-Schüsseln	Nr. 198 im Zugangsbuch von 1913
14	Holzfigur Madonna, französisch	Nr. 199 im Zugangsbuch von 1913
15	Holzfigur, niederrheinisch	Nr. 200 im Zugangsbuch von 1913
16	Holzfigur Madonna, französisch	Nr. 201 im Zugangsbuch von 1913
17	Holzfigur Madonna, französisch	Nr. 202 im Zugangsbuch von 1913
18	Relief, die Heilige Familie	Nr. 206 im Zugangsbuch von 1913
19	Holzsockel zu einer Figur	Nr. 275 im Zugangsbuch von 1913
20	ein chinesischer Teller	Nr. 276 im Zugangsbuch von 1913
21	eine Han-Vase	Nr. 277 im Zugangsbuch von 1913
22	ein altjapanischer Teller	Nr. 278 im Zugangsbuch von 1913

Kampf um die Kulturhoheit

Hans-Werner von Oppen, Museumsreferent 1933–1937

Angelika Wesenberg

Hans-Werner von Oppen hat sich in seiner kurzen Amtszeit im Kultusministerium erstaunlich konsequent und anhaltend für die künstlerische Moderne eingesetzt. In den Staatsdienst drängte der für einen anderen Lebensweg erzogene Spross einer alten Adelsfamilie aus Ehrgeiz und aus Freude an einer Leitungstätigkeit – er war politischer Opportunist. Oppen erlebte seit Beginn seiner Tätigkeit die innerparteilichen Machtkämpfe um die Kultur. Die meisten Mitarbeiter der Kunstabteilung des Ministeriums, der Nationalgalerie sowie zahlreiche Verbündete teilten die Opposition gegen den kulturpolitischen Führungsanspruch von Alfred Rosenberg und des von ihm gegründeten Kampfbundes für Deutsche Kultur mit seiner Propagierung völkischer Traditionen. Zudem wurde die Tätigkeit der Kunstabteilung zunehmend durch Kompetenzstreitigkeiten zwischen dem Kultusministerium unter Bernhard Rust und dem neuen Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda unter Joseph Goebbels eingeschränkt. Oppen erlebte hautnah den sich verstärkenden politischen Machtkampf auf kulturellem Gebiet.

Ausgangspunkt der Untersuchungen zu Hans-Werner von Oppen (1902–1983) war ein verschleierte Ankaufsvorgang, der schlaglichtartig die kulturelle Situation in den ersten Jahren nach der »Machtergreifung« der Nationalsozialisten beleuchtet: Die Nationalgalerie erwarb im Mai 1934 im Auftrag des Kultusministeriums über die Galerie Möller die Kleinbronze *Der Sammler* (Abb.1) des damals schon heftig umstrittenen Ernst Barlach. Nach der alten Karteikarte war die Plastik für den Schreibtisch des jungen Beamten Hans-Werner von Oppen bestimmt. Tatsächlich setzten sich zahlreiche Kunsthistoriker und Kunstliebhaber noch lange nach 1933 für die moderne Kunst ein, insbesondere für den Expressionismus, der als Stil der Zeit verstanden wurde. Vielfach aber verbanden diejenigen, die weiterhin an der Moderne festhielten, schon vor 1933 kulturkonservative und nationale Einstellungen mit der Begeisterung für die neuen Kunstformen. In Hinblick auf die Mitarbeiter der Nationalgalerie, insbesondere für deren Direktor Ludwig Justi und dessen Nachfolger Alois Schardt, auch für Ludwig Thormaehlen ist das gut belegt.¹ In verschiedenen Graden ließen sie sich dann auch zunächst auf die neue Situation ein und hofften, dass der Expressionismus doch noch als nordischer oder speziell deutscher Stil Anerkennung finden würde. Ihr Einsatz für die moderne Kunst aber war ohne Chance. 1933 schon wurden Justi, Thormaehlen und Schardt, 1937 Hans-Werner von Oppen sowie andere Mitglieder der Kunstabteilung des Ministeriums, aber auch Eberhardt Hanfstaengl und Alfred Hentzen, entlassen beziehungsweise versetzt.

Zeitgleich kam es zur Beschlagnahme moderner Kunst in den Museen.

Durch Hans-Werner von Oppens Lebensrückblick von 1982 – als Typoskript überliefert, Ausschnitte wurden 1985 privat publiziert – eröffnet sich die Möglichkeit, den verschiedenen Berichten der Mitarbeiter der Nationalgalerie den Rückblick des Museumsreferenten im Kultusministerium an die Seite zu stellen² und so das Miteinander von Kultusministerium und Nationalgalerie näher zu beleuchten.

Die publizierten Erinnerungen der in den 1930er Jahren in der Nationalgalerie tätigen Museumskollegen beziehen sich primär auf die Geschehnisse im Kunstsektor: Paul Ortwin Rave (1893–1962) berichtete bereits 1949 eindrucksvoll von der überstandenen Kunstdiktatur.³ Alfred Hentzen (1903–1985) hat 1970 am ausführlichsten die Ereignisse in der Nationalgalerie selbst dargestellt.⁴ Die Erinnerungen von Ludwig Thormaehlen (1889–1956) an Stefan George und seinen Kreis erschienen 1962 postum und enthalten etliche Seiten zum Kunstgeschehen.⁵ Ludwig Justi (1876–1957), bis Juli 1933 Direktor der Nationalgalerie, schrieb unmittelbar nach seiner Entlassung aus dem Amt seine

1 Kurt Winkler, Ludwig Justis Konzept des Gegenwartsmuseums zwischen Avantgarde und nationaler Repräsentation, in: Claudia Rückert, Sven Kuhrau (Hg.), »Der Deutschen Kunst...«. Nationalgalerie und nationale Identität 1876–1998, Leipzig 1998, S. 61–81; Andreas Hüneke, Alois Schardt und die Neuordnung der Nationalgalerie nach völkischen Gesichtspunkten 1933, in: Ebd., S. 82–96. – Eugen Blume, Ludwig Thormaehlen im Bannkreis des Meisters, in: Eugen Blume, Dieter Scholz (Hg.), Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925–1937, Köln 1999, S. 50–58; Andrea Bärnreuther, Ludwig Justi und das Völkische, in: Ebd. S. 59–64.

2 Hans-Werner von Oppen, »Noblesse und Geist ...«. Hans Werner v. O. 1902–1983, in: Lebensskizzen aus der Familie von Oppen vornehmlich im 20. Jahrhundert. Ein zeitgeschichtliches Lesebuch, Freiburg i.Br. 1985, S. 496–509; Hans-Werner von Oppen, Wie konnte es dazu kommen? Erinnerungen eines Mitschuldigen, unpubliziertes Manuskript, 308 Seiten, 1980 bis 1982 erarbeitet, GStA, Hausarchiv Oppen. Ich danke Prof. Dr. Achim von Oppen für die Genehmigung, das Material einzusehen und Dr. Christian von Oppen für die freundliche Vermittlung. Fortan zitiert: Oppen 1982. 1982 versuchte Oppen ohne Erfolg, sein Manuskript im Paul List Verlag, München zum Druck zu bringen. (14 Briefe Hans-Werner von Oppens an Hans Werner Kallmann im Kallmann-Museum Ismaning. Ich danke Rasmus Kleine für die Auffindung der Briefe).

3 Paul Ortwin Rave, Kunstdiktatur im Dritten Reich, Hamburg 1949.

4 Alfred Hentzen, Das Ende der Neuen Abteilung der National-Galerie im ehemaligen Kronprinzen-Palais, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz 8, 1970, S. 24–89; derselbe Text als gesonderte Publikation: Die Berliner National-Galerie im Bildersturm, Köln/Berlin 1971, im Folgenden danach zitiert.

5 Ludwig Thormaehlen, Erinnerungen an Stefan George, Hamburg 1962 (postum).



1 Ernst Barlach, Der Sammler, 1913 (Guss 1934), H: 34,2 cm, Bronze, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Dauerleihgabe der Bundesrepublik Deutschland, Inv.-Nr. F.V. 305

Memoiren.⁶ Alois Schardt (1889–1955), der ihn im Direktorat ablöste und nach fünf Monaten seinerseits entlassen wurde, hat seine Erlebnisse um 1940 schriftlich festgehalten, nach seiner Ankunft im kalifornischen Exil.⁷

Die Aufzeichnungen Hans-Werner von Oppens von 1982 sind allgemeinerer Natur. Unter der Überschrift »Wie konnte es dazu kommen? Erinnerungen eines Mitschuldigen« ist die Situation seit dem Ende der Monarchie, insbesondere der Beitrag der Militär- und Adels-hierarchie, der er sich noch immer zugehörig fühlte, zum fatalen Gang der Dinge breit reflektiert. Seine subjektiven, nicht immer exakten Erinnerungen an das Kunstgeschehen der Zeit und seine Rolle dabei wurden, im Wissen um die Komplexität nationalsozialistischer Kunstpolitik, nach Möglichkeit mit anderen Quellen abgeglichen und präzisiert. Auffällig ist, dass Oppen in der zeitgenössischen und späteren Literatur kaum Erwähnung gefunden hat. Das erschwert die Forschung und steht im Gegensatz zu der über die Memoiren vermittelten Bedeutung von Person und Amt.

Ausbildung und Tätigkeit beim Reichskunstwart Edwin Redslob

Hans-Werner von Oppen erhielt eine für seinen Stand klassische Schul-ausbildung in der Königlich Preussischen Hauptkadettenanstalt Berlin-Lichterfelde, zu deren Ende er die Revolution und den Zusammenbruch seiner Ordnung erlebte. »Sehr genau erinnere ich mich an den 9. November 1918. Blau und grün geschlagen, oft mit zerrissenen Uniformen, waren die Kameraden aus den Ferien zurückgekommen. Sie

6 Nach dem Manuskript herausgegeben: Ludwig Justi, Werden – Wirken – Wissen. Lebens-erinnerungen aus fünf Jahrzehnten, aus dem Nachlass hg. v. Thomas W. Gaetgens, Kurt Winkler, 2 Bde., Berlin 2000.

7 Alois Schardt, Kurze Übersicht über die künstlerische Lage und Entwicklung zwischen 1900 und 1940, in: Ruth Heftrig, Olaf Peters, Ulrich Rehm (Hg.), Alois J. Schardt: ein Kunst-historiker zwischen Weimarer Republik, »Drittem Reich« und Exil in Amerika, Berlin 2013, S. 247–272.

hatten sich der Entfernung der Embleme widersetzt.«⁸ Als Mitglied der Militäraristokratie gehörte der junge von Oppen jetzt zu den Verlierern der Geschichte. Die Kadettenanstalt wurde 1920 in ein staatliches Realgymnasium mit Internat umgewandelt, dort legte von Oppen 1923 sein Abitur ab. Es folgten erst juristische Studien, ab 1925/26 studierte Oppen dann Kunstgeschichte in Bonn und Berlin. Er lebte zunächst mit seinem Kommilitonen Burkhard von Lepel zusammen, später in einer Beziehung mit dem etwas älteren Kunsthistoriker und Kunsttheoretiker Karl von Bezold, Sohn des Historikers Friedrich von Bezold. Karl, aus einer alten Gelehrtenfamilie stammend, eröffnete dem eher kunst- und geistesfern aufgewachsenen Hans-Werner von Oppen neue Denkhorizonte, wie dieser noch nach fünfzig Jahren erinnerte.⁹ Oppen beendete sein Studium mit einer Dissertation zum »Skulpturenschmuck der Trierer Liebfrauenkirche«. Sein Doktorvater war Adolph Goldschmidt von der Berliner Universität, bei dem er im Juni 1931 seine mündliche Prüfung ablegte, im gleichen Jahr ging die 52-seitige Arbeit in Druck. Die Promotion erfolgte erst am 31. Mai 1933.

Im Februar 1932 trat von Oppen in die NSDAP sowie die SA ein, nach späterem Bekunden aus Ehrgeiz und um endlich eine Rolle zu spielen, der erneute Umsturz habe sich abgezeichnet. Als Vorbilder benannte er den Sohn eines mit seiner Mutter befreundeten Generals und den preußischen Prinzen August Wilhelm, den er im April 1933, vor seinem Dienstbeginn im Kultusministerium, als Bürgen anführen sollte.¹⁰ Er wird Prinz August Wilhelm (genannt Auwi) nicht zuletzt über Generalmajor Rudolf von Oppen kennengelernt haben, der mit dem Prinzen und dessen jüngeren Brüdern die Gymnasialzeit im Schloss Plön verbracht hatte und mit diesem befreundet blieb.¹¹ Zu Beginn der 1930er Jahre lebten sowohl Rudolf als auch Hans-Werner von Oppen und Prinz August Wilhelm in Berlin beziehungsweise in Potsdam. Der Zeitpunkt des Beitritts ist charakteristisch, gab es doch im Frühjahr 1932 in bestimmten Kreisen die Hoffnung und den Plan, die Demokratie mit Hilfe der noch immer großen Popularität der Hohenzollern zu stürzen und zu diesem Zweck Hitler an die Macht zu verhelfen.

Aus den gleichen Motiven heraus, nämlich Wirkungsdrang und Machtbedürfnis, bemühte sich von Oppen mit Nachdruck, in den Staatsdienst zu gelangen. Und wirklich wurde er zum Oktober 1932 Volontär beim Reichskunstwart Edwin Redslob im Reichsministerium des Innern. Nach eigener Aussage hatte sein Vetter Joachim von Oppen, Präsident der Landwirtschaftskammer für die Provinz Brandenburg, den damaligen Reichsinnenminister Wilhelm von Gayl bewogen, Redslob telefonisch mitteilen zu lassen, jener sehe es gern, wenn dieser Hans-Werner empfinde. »Alles weitere ergab sich aus Redslobs verständlichem Wunsch, sich der neuen Ära anzupassen. Ich wurde ohne Vergütung als Volontär eingestellt.«¹²

Oppens Formulierung von der »neuen Ära« bezieht sich hier auf den sogenannten Preußenschlag am 20. Juli 1932: Die Regierung Braun wurde nach einer im April gegen eine Mehrheit aus Nationalsozialisten und Kommunisten verlorenen Wahl, die jedoch nicht zu einer neuen Regierungsbildung geführt hatte, durch Reichskanzler Franz von Papen abgesetzt. Reichskommissare führten die neue Regierung, Schlüsselposten wurden neu vergeben, vielfach an Angehörige des preußischen Adels. Hans-Werner von Oppen hatte diesen Schritt als Wiederherstellung der alten Ordnung begrüßt. »Die Konservativen übernahmen die Macht. Die gleichen Kräfte, die 1918 sang und klanglos verschwunden

waren, kehrten zurück.«¹³ In seinem Lebensrückblick aber sieht er in diesem Schlag gegen die Demokratie, der ohne Rückhalt der Reichswehr nicht hätte passieren können, eine Schuld seiner Klasse – dem Adel und der Militärhierarchie. Oppen profitierte also von der neuen Situation, dem Ende der SPD-regierten Phase in Preußen, und gelangte auf die von ihm angestrebte Laufbahn in der Kunstverwaltung. Mit List und unter Ausnutzung aller Umstände wurde er Volontär bei Redslob. »Mit keinem Wort verriet ich, dass ich der N.S.D.A.P. angehörte. Ich trat als Bote konservativer Gesinnung auf. [...] Redslob war Demokrat.«¹⁴

Kurz nachdem er seine Tätigkeit aufgenommen hatte, wurde Oppen in die seit 1924 laufenden Planungen für ein Reichsehenmal einbezogen. 1931 hatte man sich für den Standort Bad Berka entschieden, im Mai 1932 einen entsprechenden Wettbewerb ausgeschrieben. »Man beschäftigte mich mit der Vorbereitung einer Ausstellung. [...] Die Sache war nicht sonderlich interessant.«¹⁵ Auch Redslob erwähnt das ungeliebte und überholte Projekt in seinen Erinnerungen kaum. Dennoch musste er noch Anfang 1933, kurz vor seiner Entlassung, die Ausstellung ausrichten: »Es war eine ungeheure Menge an Plänen und Modellen eingegangen, die in den weiten Ausstellungshallen am Lehrter Bahnhof von mir aufgebaut wurden.«¹⁶

Oppen wie Redslob interessierte mehr der Umgang mit moderner Kunst und mit Künstlern. Und Redslob war ein wohlwollender Chef, er nahm von Oppen vielfach zu Empfängen und Atelierbesuchen mit, er machte ihn bekannt. So befreundete sich Oppen in dieser Zeit mit dem Maler Hans Jürgen Kallmann, der ihn wenige Monate später für den Posten eines Museumsreferenten im umgebildeten Kultusministerium vorschlagen sollte. »Gespräche mit ihm machten mich mit der Problematik künstlerischen Schaffens vertraut.«¹⁷ Und nach den Erinnerungen von Kallmann: »Es machte mir ein riesiges Vergnügen, diesen Mann mit vielen Erscheinungen der uns damals so brennend bewegenden Künste bekannt zu machen, ich führte ihn auch zu Noldes.«¹⁸

Hans-Werner von Oppen blieb im Amt Redslob vom Habitus her der konservative Adlige. »So war es kein Wunder, dass Herr Thormaehlen, Kustos an der Nationalgalerie, mich eines Tages zu sich bat. Er gehörte zu den Leuten, die das Grass auch dort wachsen hörten, wo noch nichts Bemerkenswerthes vor sich ging. [...] Dem langen Winter der Republik schien ein politischer Frühling zu folgen. Eine Stimmung kam auf, die auf etwas hoffen liess.«¹⁹ Ludwig Thormaehlen, der wesentlich am Aufbau der »Neuen Abteilung« der Nationalgalerie im ehemaligen Kronprinzenpalais beteiligt war, gehörte zugleich dem inneren

8 Oppen 1982, S. 57.

9 Ebd., S. 46f.

10 Ebd., S. 153, S. 160.

11 Lothar Machtan, *Der Kaisersohn bei Hitler*, Hamburg 2006, S. 24.

12 Oppen 1982, S. 154.

13 Ebd., S. 104.

14 Ebd., S. 155.

15 Ebd., S. 155f.

16 Edwin Redslob, *Von Weimar nach Europa. Erlebtes und Durchdachtes*, Berlin 1972, S. 289f.

17 Oppen 1982, S. 202.

18 Hans Jürgen Kallmann, *Der verwundbare Stier. Die Kunst – mein Leben*, München 1980, S. 39.

19 Oppen 1982, S. 156f.

Georgekreis an, und darin dem Zirkel junger Männer, die seit langem mit nationalsozialistischen Ideen sympathisierten. Er wird in Oppen einen gleichgestimmten Kollegen vermutet haben.

Nach der »Machtergreifung« Hitlers am 30. Januar 1933 wurde Wilhelm Frick zum Reichsinnenminister ernannt. Edwin Redslob hatte dessen negatives Wirken in der Rolle des Innenministers in Thüringen hautnah erlebt. Frick war damals rücksichtslos gegen alle modernen Strömungen vorgegangen. Redslob wurde prompt zum 1. März 1933 entlassen, das erst 1920 eingerichtete Amt in der Folgezeit aufgelöst. Oppen blieb bis zum 1. April im Dienst.

Anstellung im neu ausgerichteten Kultusministerium

Der Maler Hans Jürgen Kallmann erinnerte sich: »Für mich begann die »Morgenröte des tausendjährigen Reichs« damit, dass ein gebräunter SA-Mann vor meiner Tür stand – es dauerte eine kleine Weile bis ich in ihm meinen Freund Oppen [...] erkannte. Er offenbarte sich also erst an jenem 30. Januar 1933, er hatte es verstanden, diese seine zweite Natur völlig zu verbergen.«²⁰

Hans-Werner von Oppen erlebte die Umbruchszeit wie andere als Handelnder: »Nach dem 30. Januar fanden zahllose Zusammenkünfte und Besprechungen offizieller, inoffizieller Art statt. Wo alte Verhältnisse neuen Platz machen, setzt sogleich die Suche nach Mitarbeitern ein. [...] Es gab keine Institution welche nicht von Grund auf umgestaltet werden sollte.«²¹ Und damit, dass von Oppen jetzt offen als SA-Angehöriger und Parteimitglied auftrat, bot er sich selbst als Mitarbeiter an.

Unter der neuen Situation wandte sich Otto Bartning, Lehrer an den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst, an Hans-Werner von Oppen. Er entwickelte mit diesem zusammen ein neues Konzept für die Hochschule, auf deren künstlerische Leitung er sich Hoffnungen machte, Oppen hätte Verwaltungsleiter werden sollen. Von Oppen übergab den ausgearbeiteten Plan Wolf Meinhard von Staa im Kultusministerium. »Sie sind nicht der Erste«, meinte er lächelnd.²² Nachdem, wie erwartet, Hans Poelzig am 10. April 1933 aus dem Dienst entlassen worden war, erhielt der konservative Künstler Max Kutschmann die Stelle, ein Kollege Bartnings und im Gegensatz zu diesem langjähriges NSDAP-Mitglied. Er hatte bereits 1932 den Reformtext »Zur Frage des Kunstunterrichts« verfasst und Anfang Februar 1933 über Hans Hinkel, Führer des Berliner Kampfbundes und seit 31. Januar Staatskommissar für Kultur in Preußen, an das Ministerium geleitet.²³

Eine der zahlreichen Besprechungen, von denen Oppen berichtet, galt der Neuaufrichtung der Kunstabteilung im Kultusministeriums: Der Maler Hans Jürgen Kallmann beschrieb in seinen Erinnerungen – in Hinblick auf seine Rolle widersprüchlich und verkürzt – wie er im Februar 1933 von einem Redakteur der *Kreuzzeitung* zufällig in die Weinschänke Old Inn, Unter den Linden 16, mitgenommen wurde, wo Vorschläge zur Postenbesetzung gesammelt wurden. »Rust wäre ja bereits Kultusminister, sein Adjutant Kauffmann (SS-Gruppenführer oder so ähnlich) wäre anwesend und der solle sich die Vorschläge anhören.«²⁴ Mit dabei gewesen seien neben anderen der Maler Franz Radziwill und der Architekt Winfried Wendland. Kauffmann habe schließlich die Frage nach einem verlässlichen Kunsthistoriker als Verbindungsmann zur Partei aufgeworfen und Kallmann mit beredten Worten Hans-Werner von Oppen vorgeschlagen. Von dieser Beratung und der Rolle des Ma-

lers Kallmann, »er trat als Repräsentant der Künstlerschaft auf«²⁵, berichtete auch von Oppen in seinen Memoiren.

Nicht nur Hans Jürgen Kallmann und Franz Radziwill suchten im Frühjahr 1933 Kontakt zu den neuen Protagonisten der Kunstpolitik, um ihre jeweiligen Positionen einzubringen. Und das Kultusministerium galt zu dieser Zeit noch als die maßgebliche Behörde. Wenig später sollten die Belange der lebenden Künstler vom Ministerium für Volksbildung und Propaganda verwaltet werden.

Seit dem 4. Februar war Bernhard Rust, zunächst kommissarisch, Kultusminister in Preußen. Am 18. Februar entsandte Hans Hinkel, als Staatskommissar dazu berechtigt, den Maler Otto von Kursell, bisher Geschäftsführer des Kampfbundes, als Referenten in die Kunstabteilung des Ministeriums. Die weitere Besetzung der Stellen in dieser Abteilung oblag dem zukünftigen Referatsleiter von Staa. Oppen: »Herr von Staa hatte von mir gehört. Die Resultate der erwähnten Sitzung waren ihm zugetragen worden. Er fragte mich, ob ich nicht, anstatt die Reform einer Kunstschule zu betreiben, in den Dienst des Ministeriums treten wolle. Der Minister habe ihn – er war z. Zt. Pressereferent – als Leiter der Kunstabteilung vorgesehen; er sei im Begriff, die personelle Besetzung zu regeln. Natürlich müsse auf die Partei Rücksicht genommen, d.h. an erster Stelle Herren des Kampfbundes für deutsche Kultur berufen werden.«²⁶

Von Staa entschied sich für Oppen, der zwar nicht Mitglied des Kampfbundes, aber in der Partei und in der SA war und Verwaltungserfahrung besaß. Oppen brauchte für die Einstellung in den Staatsdienst einen prominenten Bürgen der Partei, er nannte Prinz August Wilhelm (Abb. 2). Der Kontakt zu diesem, der zu dieser Zeit mit Hitler und Goebbels freundschaftlich verkehrte, verortete auch ihn in der Nähe der Macht.

Am 8. April 1933 begann von Oppen seinen Dienst im Kultusministerium. Seinem Lebenslauf zufolge, verfasst 1957 anlässlich der Berufung als Direktor der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg, erfolgte die Anstellung aus sachlich-fachlichen Gründen, eben jenem Hochschulkonzept: »1933 – Auf Grund von einer Verbindung mit Prof. Otto Bartning: Denkschrift über Kunstfachschulen in Bezug auf die Vereinigten Staatsschulen Berlin. – Daraufhin: Berufung in das Preussische Kultusministerium als Referent für bildende Kunst und das Museumswesen.«²⁷ In dem Manuskript seines Lebensrückblickes sind wei-

20 Kallmann 1980, wie Anm. 18, S. 44.

21 Oppen 1982, S. 158f.

22 Ebd., S. 160.

23 Stefanie Johnen, Die »Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst« Berlin und die »nationale Revolution«, in: Wolfgang Ruppert (Hg.), Künstler im Nationalsozialismus. Künstlerindividuen, Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule, Köln 2015, S. 116f.

24 Kallmann 1980, wie Anm. 18, S. 45.

25 Oppen 1982, S. 159.

26 Ebd., S. 160.

27 Hans von Oppen, Lebenslauf, anlässlich der Anstellung als Rektor 1957, Archiv der Hochschule der Künste Hamburg. Ich danke Frau Julia Mummenhoff für das Heraussuchen der noch aufzufindenden Dokumente: Gutachten, Lebenslauf, Personalbögen. – Der Architekt Otto Bartning hatte 1920 Redslob für die neue Stelle eines Reichskunstwartes vorgeschlagen, ursprünglich als Arm des »Werkbundes« in die Regierung gedacht. Oppen wird ihn zu seiner Zeit als Volontär kennengelernt haben. Das Konzept für die Umgestaltung der »Vereinigten Kunstschulen« ist nicht erwähnt bei Stefanie Johnen, Die Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst in Berlin. Kunsthochschulgeschichte zwischen Weimarer Republik und NS-Diktatur, Berlin 2018.



2 Gruppenfoto zur Ausstellung »Peter Cornelius« in der Preußischen Akademie der Künste, November 1933 (Ausschnitt). Vorn sitzend: Prinz August Wilhelm von Preußen, Hans Mackowsky, Wolf Meinhard von Staa (?), stehend Hans-Werner von Oppen, Winfried Wendland, Otto von Kursell, Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv

tere Gründe genannt. Das alte Netzwerk trug ihn: »Die Sympathie des Ministers für mich galt nicht dem Parteigenossen, für ihn war ich der Neffe seines Kommandeurs!«²⁸ Minister Bernhard Rust hatte im Ersten Weltkrieg als Infanterieleutnant unter Oberst Gustav von Oppen gedient.

Alle für die Museen relevanten Posten waren in dem nach der »Machtergreifung« umgebildeten Kultusministerium neu besetzt worden. Otto von Kursell war seit dem 18. Februar in der Kunstabteilung tätig, Winfried Wendland seit dem 7. April und Oppen seit dem 8. April (Abb. 2). An Erich Wiese, den Direktor des Schlesischen Museums der Bildenden Künste in Breslau, schrieb Ludwig Justi im Juni 1933: »An der National-Galerie hat man bisher weder personell noch sonst etwas geändert, nur die Kommission ist aufgelöst, eine neue noch nicht ernannt. [...] Dr. Haslinde, mein früherer Referent im Ministerium, ist

versetzt, sein Nachfolger ist einstweilen Herr Ministerialrat v. Staa, ebenfalls Jurist, früher in der Presse-Abteilung des Ministeriums. Ihm sind zunächst, wohl zur Ausbildung, drei Hilfsreferenten beigegeben, Mitglieder des Kampfbundes, und zwar der Maler v. Kursell, der Architekt Winfried Wendland und der Kunsthistoriker Dr. von Oppen. Für die Museen scheint in erster Linie Oppen der Sachbearbeiter zu werden. Er war früher kurze Zeit bei Redslob und hat viel Sinn für bestimmte moderne Künstler, vor allem für Nolde.«²⁹

Hans-Werner von Oppen agierte im umgebildeten Ministerium nicht wie ein Hilfsreferent. Er setzte sein Können ein und die neuen Maßgaben um. Er verfolgte dabei nach Möglichkeit ein modernes Kunstkonzept, wie es zu dieser Zeit noch vielen Nationalsozialisten ob der neuen, als revolutionär empfundenen Situation angemessen schien. Sein Arbeitszimmer im Ministerium war schon Anfang Mai 1933 mit dem von Nolde geliehenen Gemälde *Hülltoft Hof* (Abb. 3) geschmückt, wie Ada Nolde brieflich Max Sauerlandt berichtete: »Der Minister soll ganz begeistert sein.«³⁰ Die dramatische, alles beherrschende Farbstimmung von Himmel, Wasser und Land, in der die Gebäude des Hofes gleichsam aufgehen, beeindruckte auch Rust. Im Juni 1934 sah Harald Busch, der neue Direktor der Hamburger Kunsthalle, wie Oppen Mitglied der NSDAP und zugleich Verteidiger der Moderne, das Bild im Ministerium, lieh es für die Kunsthalle und erwarb es später für diese mit privaten Mitteln.

Im Mai 1934 wurde die eingangs erwähnte Plastik von Barlach für »den Schreibtisch des Herrn von Oppen« erworben. Oppen hat damit demonstrativ nacheinander je ein Werk der beiden im nationalsozialistischen Kulturkampf der Jahre 1933/1934 umstrittensten Künstler in seinem Dienstzimmer präsentiert. 1937 sollte das Bild von Nolde in der Hamburger Kunsthalle beschlagnahmt werden,³¹ 1938 die Plastik von Barlach im Kultusministerium. Zur gleichen Zeit würden Oppen und seine ebenfalls der Moderne verbundenen Kollegen ihre Ämter verlieren. Dieser Schlag gegen die Moderne im Jahr 1937 richtete sich gegen Kunst und Kunstverwaltung gleichermaßen. Doch das war zu diesem Zeitpunkt noch düstere Zukunft.

Für die Nationalgalerie waren im Ministerium in den frühen 1930er Jahren der Referatsleiter Wolf Meinhard von Staa, Hans-Werner



3 Emil Nolde, *Hülltoft Hof*, 1932, Öl auf Leinwand, 73 x 97,5 cm, Hamburger Kunsthalle

28 Oppen 1982, S. 169.

29 Zit. nach: Kunst in Deutschland 1905–1937. Die verlorene Sammlung der Nationalgalerie. Dokumentation, ausgewählt v. Annegret Janda, Jörn Grabowski, hg. v. Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 1992, S. 34. Das Manuskript des Briefes im Zentralarchiv der SMB.

30 Ada Nolde an Max Sauerlandt, 5.5.1933, zitiert nach: Bernhard Fulda u.a. (Hg.), Emil Nolde, Eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus. Chronik und Dokumente, Berlin 2019, S. 23, Anm. 96, S. 83.

31 Ulrich Luckardt, Emil Nolde – *Hülltoft Hof*: die Geschichte eines Bildes, Hamburg 2002. – 2002 konnte das Bild für die Hamburger Kunsthalle zurückerworben werden.

von Oppen und Heinrich Schwarz von Wichtigkeit. Ab dem 1. Oktober 1934 gehörte der Jurist und Maler Schwarz als Referent für die Kunstschulen mit zur Kunstabteilung. Oppen war in der Kunstabteilung zunächst das einzige Mitglied der NSDAP. Von Staa trat zum 1. März 1934 in die Partei ein. Als Museumsreferent war Oppen für alle Museen in Preußen zuständig. Mit der Nationalgalerie und ihren Mitarbeitern verbanden ihn besonders enge Bande, nicht nur der herausragenden Bedeutung des Hauses wegen, sondern auch aus administrativen Gründen. Die Nationalgalerie war zwischen 1907 und 1937 nicht der Generaldirektion, sondern direkt dem Kultusministerium unterstellt, das führte zu besonderer Verantwortung.

Alle drei Genannten versuchten nach Möglichkeit, bösartige Angriffe auf die moderne Kunst abzuwehren. Alfred Hentzen: »Die verschiedenen drohenden Vorzeichen wurden nirgendwo aufmerksamer verfolgt als im Kronprinzen-Palais und auch im Kultusministerium, wo die Herren Staa, von Oppen und Schwarz sehr eng mit uns zusammenarbeiteten.«³²

Kultusminister Bernhard Rust unterstützte die Bemühungen seines Kunstreferats zunächst. Laut Hentzen stand er »der lebendigen Kunst mit einem gemäßigten Wohlwollen gegenüber. Aber ihm fehlte jede Entschlußfähigkeit und vor allem auch Mut. Besorgt, in den internen Machtkämpfen mit dem Propaganda-Ministerium Josef Goebbels und dem Reichsleiter Alfred Rosenberg die Gunst Adolf Hitlers einzubüßen, folgte er den Vorschlägen und Plänen seiner zunächst recht glücklich ausgewählten Mitarbeiter nur zögernd.«³³

Beurlaubungen, Entlassungen, Umbesetzungen

Im März 1933 schrieb der Direktor des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe, Max Sauerlandt, in Berlin sei »die Parole ausgegeben, daß die Museen sich ganz lautlos verhalten sollen wegen der vielen Juden an leitenden Stellen: Glaser, Friedländer und so weiter. Sie sollen sich in die Schutzfarbe der Unsichtbarkeit kleiden und so tun, als ob sie gar nicht existierten.«³⁴

Das nützte nichts, zahlreiche Mitarbeiter, auch nichtjüdische, sowohl in leitenden Stellungen als auch in niedrigeren Positionen, wurden in der folgenden Zeit ersetzt. Die ersten Monate der Tätigkeit des Referenten von Oppen waren durch Entlassungen und Beurlaubungen geprägt. Am 7. April war das durch Wilhelm Frick initiierte Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums in Kraft getreten. Es legte fest, Personen, die »nicht die Gewähr dafür bieten, daß sie jederzeit rückhaltlos für den nationalen Staat eintreten, können aus dem Dienst entlassen werden.«³⁵

Generell hielt Oppen einen Wechsel in den Führungspositionen bei einem politischen Umbruch für verständlich; so war es, wenn auch nicht in diesem Ausmaß, schon 1919 gewesen. Selbst wenn Oppen Sympathie mit den Betroffenen verband, hielt er die meisten Entscheidungen für eine Notwendigkeit der nationalsozialistischen Revolution. Die konsequente Verdrängung jüdischer Mitarbeiter aber ging weit darüber hinaus, Oppen hat auch das ohne Empörung mitgetragen. Entlassen wurde seiner jüdischen Herkunft wegen sein ehemaliger Kommilitone Hanns Swarzenski, der mit einem Stipendium Assistent bei den Staatlichen Museen zu Berlin war. Er bat Oppen um ein Gespräch: »Es war gewiß kein Vergnügen, ihm die Hiobsbotschaft von Seiten der



4 Ludwig Thormaehlen, um 1929/30, Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv

Verwaltung zu erläutern.«³⁶ Echtes Mitgefühl empfand er nicht, was ihm Hanns Swarzenski nach dem Krieg vorwarf. Fünfzig Jahre später sah Oppen das ebenso. »Die Sache war mir unbequem, das Amt wartete, die Zeit drängte. Zumindest hätte ich ein zweites Treffen verabreden sollen. Ich tat es nicht. Die Sache war hässlich. Auf mein Verhalten trifft das gleiche Wort zu.«³⁷

Von anderen wurde er seines Amtes wegen geschnitten, er war ein Vertreter der neuen Machthaber. Oppen erinnerte sich bedauernd an die Zurückweisung durch Karl Hofer: »Er muß früh gewusst haben, was bevorstand. Bei einem Abendempfang, den Ludwig Thormaehlen im Frühsommer 1933 gab, drehte Hofer mir, als ich ihm bekannt gemacht werden sollte, den Rücken zu.«³⁸

32 Hentzen 1971, wie Anm. 4, S. 25.

33 Ebd., S. 7.

34 Max Sauerlandt an seine Frau Alice, 11. März 1933, in: Max Sauerlandt, Briefe 1902–1933, München 1957, S. 415.

35 Reichsgesetzblatt, Teil I, 7. April 1933, Nr. 34, §4.

36 Oppen 1982, S. 171.

37 Ebd., S. 172.

38 Ebd., S. 207.

Oppen: »Der Wechsel des Regimes liess den Wunsch nach Veränderung besonders dort hervortreten, wo die Spitzenfunktion den Anlass bot«;³⁹ Zum 1. Juli 1933 wurden der Generaldirektor Wilhelm Waetzold, Max Friedländer von der Skulpturensammlung und der Direktor der Nationalgalerie Ludwig Justi durch das Kultusministerium ihrer Ämter enthoben. Friedländer war bereits im Pensionsalter. Zu Waetzoldt ging Werner von Oppen, der »sich der unangenehmen Aufgabe unterzog, ihm anstelle seiner bisherigen Position den vakanten Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Halle anzubieten. Waetzold sah die Notwendigkeit des Wechsels ein. Nicht so Geheimrat Justi, Direktor der Nationalgalerie. Auch ihm wurde eine kunstgeschichtliche Professur offeriert. Er lehnte das Angebot ab und zog eine mindere Beschäftigung bei gleichem Gehalt an der staatlichen Kunstbibliothek vor.«⁴⁰ Das Angebot einer Professur für Justi erwähnt nur von Oppen.

Die Entlassung Justis hatte eine Vorgeschichte: Ludwig Thormaehlen, dem die starken Vorbehalte gegen das Kronprinzenpalais und dessen Leiter Ludwig Justi bekannt waren, hatte bereits am 15. März deshalb an Alfred Rosenberg geschrieben.⁴¹ Am 27. März nahmen Thormaehlen und Justi an einer von Hans Hinkel einberufenen Sitzung des Kampfbundes teil, darüber existiert ein Protokoll mit dem Titel »Aussprache über die Galerie im Kronprinzen-Palais«, und darüber berichtete dezidiert Ludwig Thormaehlen. Die Leitung der Beratung hatte der schon erwähnte Maler Otto von Kursell, bereits Referent im Kultusministerium. Ferner war der Architekt Winfried Wendland anwesend. Problematisiert wurde die Orientierung auf die modernen Strömungen, speziell den Expressionismus im Kronprinzenpalais. Akademische und völkische Kunst war hier nicht zu sehen. Justi versuchte, sich mit Schuldzuweisungen an die Ankaukskommission zu wehren und zeigte sich in dieser prekären Situation zu weitgehenden Konzessionen bereit.⁴²

Als Oppen sein Amt am 8. April übernahm, war vermutlich bereits klar, dass Justi seinen Posten würde räumen müssen, obgleich Thormaehlen (Abb. 4) weiter um dessen Verbleib kämpfte. »Ich versuchte während des Frühjahrs und Frühsommer 1933 die Stellung Ludwig Justis zu verteidigen, indem ich von Koryphäe zu Koryphäe zog, von denen ich wußte, daß sie bei der neuen Regierung anerkannt und beliebt waren.«⁴³

Die Beurlaubung Justis wurde rückblickend von dessen Mitarbeiter Alfred Hentzen (Abb. 5) dem wohlmeinenden Kalkül und der Wirksamkeit des neuen Ministerialreferenten Hans-Werner von Oppen zugeschrieben. Hentzen resümierte, dass von Staa und Oppen der Meinung gewesen seien, »daß es um der Sache willen notwendig sei, Justi, auf den sich die Angriffe der nationalsozialistischen Presse konzentrierten, durch eine andere Persönlichkeit zu ersetzen, die für die neuen Machthaber weniger belastet wäre, aber im Grunde die gleiche Kunstpolitik verträte.«⁴⁴ Justi sollte also seine Position räumen, um den Standort Kronprinzenpalais zu retten und die durch ihn geprägte Sammlung als geistiges Gebilde zu erhalten. Oppen: »Mir lag daran, dass der Wechsel in der Leitung der Nationalgalerie, zu der das die Moderne repräsentierende Kronprinzenpalais gehörte, Zweifel an unserer Einstellung nicht aufkommen liess. Auf keinen Fall sollte der Eindruck entstehen, dass wir die von Justi verfochtenen Direktiven desavouieren, somit dem Amt Rosenberg entgegen kommen wollten.«⁴⁵

Und so kam es, dass Oppen am 1. Juli 1933 Thormaehlen telefonisch bat, seinem Chef Ludwig Justi mitzuteilen, dass er mit sofortiger Wirkung beurlaubt sei.⁴⁶ Die Entlassungsurkunde war von Minister



5 Ludwig Justi und Alfred Hentzen, 1927 (Ausschnitt), Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv

Rust unterschrieben, auf den 1. Juli datiert, als Nachfolger mit sofortigem Dienstantritt ist dort bereits Alois Schardt genannt.⁴⁷ Der Direktorenwechsel war geplant und lange vorbereitet.

Alois Schardt, ehemaliger Volontär Justis, suchte seinerseits, einen Bruch mit diesem zu vermeiden, wie Ada Nolde zu berichten wusste: »Schardt's erster Gang hier in Berlin war zu Justi gewesen, der wäre niedergeschlagen gewesen, aber als Schardt ihm sagte, vielleicht könnte er eine Abt. vom Kaiser-Friedr[ich] Museum bekommen, war er ganz froh und glücklich gewesen. Dann hätte er es sich's allerdings selber verdorben, weil er im Kultusministerium immer wieder gesagt hätte: wenn er nur gewußt hätte, wie der Minister es haben wollte, aber das wäre ja nicht zu erfahren gewesen.«⁴⁸ Vermutlich gab es kurzzeitig die Idee, im Ministerium oder unter den Freunden, Justi könne die Stelle von Max Friedländer übernehmen. Im selben Brief berichtete Ada Nolde ihrem Mann, Hans-Werner von Oppen habe ihr erzählt: »Justi wäre bei ihm gewesen und hätte gefragt, warum er abgebaut worden wäre. Er hätte ihm gesagt, weil seine Menschlichkeit nicht dem Nationalsozialismus entspräche.«⁴⁹ Eine freundliche Floskel, um dem vielschichtigen Thema auszuweichen.

39 Ebd., S. 169.

40 Ebd.

41 Timo Saalman, *Kunstpolitik der Berliner Museen 1919–1959*, Berlin 2014, S. 136, Anm. 489.

42 Ebd., S. 137, Anm. 490, dort fälschlich die Aussprache ins Propagandaministerium versetzt. Thormaehlen 1962, wie Anm. 5, S. 279. Das Protokoll im Bundesarchiv Berlin.

43 Thormaehlen 1962, wie Anm. 5, S. 277. Thormaehlens Beziehungen zu den »Koryphäen« bleiben unklar. In die NSDAP trat er den Mitgliederlisten im Bundesarchiv zufolge erst zum 1. Mai 1937 ein.

44 Hentzen 1971, wie Anm. 4, S. 8.

45 Oppen 1982, S. 175.

46 Thormaehlen 1962, wie Anm. 5, S. 279

47 Peter Betthausen, *Schule des Sehens. Ludwig Justi und die Nationalgalerie*, Berlin 2010, Abb. S. 214. Das Dokument ist im SMB-Zentralarchiv.

48 Ada Nolde an Emil Nolde, 5.8.1933, zit. nach: Fulda 2019, wie Anm. 30, Dokument 15, S. 63f.

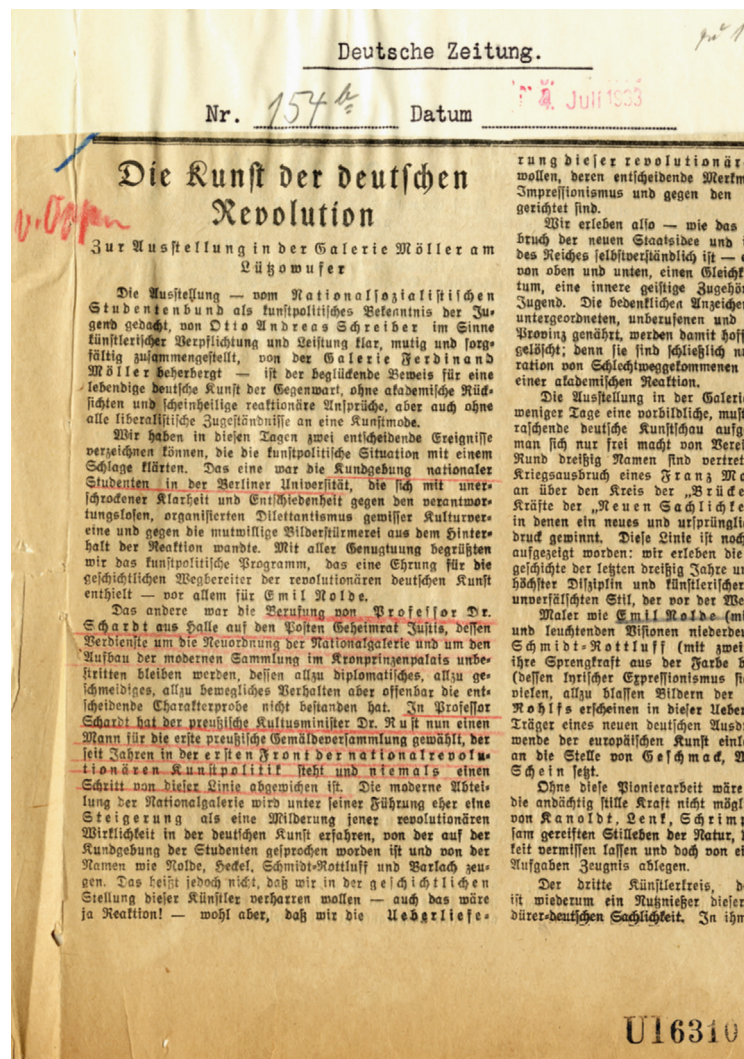
49 Ebd.

Nach Justis Beurlaubung und unter der Direktion von Alois Schardt mochte auch Thormaehlen nicht mehr an der Nationalgalerie bleiben, er hatte schon bei jenem Telefonat um Versetzung gebeten: »Da ich mit Justi so lange in Übereinstimmung gearbeitet hätte, müßte ich mich schämen, an einer Stelle weiterzuwirken, aus der er entfernt sei. Nach Weitergabe jener Meldung an Justi, die ihm nicht mehr unerwartet kam, wiederholte ich schriftlich mein Beurlaubungs- und Versetzungsgesuch.«⁵⁰ Von Alois Schardt trennten Thormaehlen, der als George-Jünger die griechische Antike als vorbildlich ansah, zudem tiefe kulturelle Gräben. Zum Jahresende erhielt Thormaehlen über Oppen eine Kustodenstelle an der Gemäldegalerie in Kassel.

Die Moderne im Widerstreit

Zwei Tage vor der Entlassung Justis, am 29. Juni 1933, hatte es im Auditorium Maximum der Berliner Universität unter dem Titel »Jugend kämpft für deutsche Kunst« eine Kundgebung gegen die Kunstreaktion gegeben, veranstaltet vom Nationalsozialistischen Deutschen Studentenbund, an der auch Ludwig Justi und seine Mitarbeiter teilnahmen. Von den Rednern wurden Nolde, Barlach, Heckel, Schmidt-Rottluff und andere zum Programm erhoben. Otto Andreas Schreiber erklärte abschließend »die Rosenbergschen ›Kampfbund‹-Gruppen an den Berliner Akademien und Kunsthochschulen für aufgelöst und kündigte eine Ausstellung moderner deutscher Künstler an, die den besonderen Schutz des NSD-Studentenbundes genießen sollte.«⁵¹ Justi und seine Mitarbeiter ahnten nach der Veranstaltung das so bald Kommende nicht: »[...] als wir nach Hause gingen, waren wir voll neuer Hoffnung.«⁵² Alfred Hentzen beschrieb die damals noch offen scheinende Situation: »Es gab zuerst sogar im Propaganda-Ministerium junge Referenten, die im gleichen Sinne zu wirken versuchten, die bereit waren, mit Oppen und mit der National-Galerie gemeinsam die muffige Kunstreaktion zu bekämpfen.«⁵³ Die Rede ist von Ministerialrat Dr. Kurt Biebrach, wie Oppen ehemals bei Redslob tätig und wie dieser 1937 entlassen, vor allem aber von dem Maler Hans Weidemann, einem frühen Parteimitglied, seit März 1933 Referent im Goebbels'schen Propagandaministerium. Er hatte die Veranstaltung im Auditorium Maximum wie die Ausstellung mit vorbereitet. Der Maler Hans Jürgen Kallmann erinnerte sich: »Sehr im Banne der deutschen Expressionisten, besonders von Nolde, hat er sehr viel Gutes getan und häufig genug für die ›Junge Moderne‹, wenn ich uns mal so titulieren darf, die Kohlen aus dem Feuer geholt. [...] Es wäre damals alles viel schlimmer gekommen, wenn er uns Jungen nicht Schutz gegeben hätte. Ich glaube, Oppen und er spielten sich die Bälle zu.«⁵⁴

Es war wohl Hans-Werner von Oppen, der einen Artikel der *Deutschen Zeitung* vom 4. Juli 1933 mit seinen Unterstreichungen an die Nationalgalerie sandte (Abb. 6). Der Artikel wirkt, als sei er im Vorhinein mit ihm abgestimmt worden: Die Ausstellung und die Berufung von Alois Schardt werden gleichermaßen gefeiert, nicht ohne Justi noch einmal zu würdigen. »Wir haben in diesen Tagen zwei entscheidende Ereignisse verzeichnen können, die die kunstpolitische Situation mit einem Schlage klärten. Das eine war die Kundgebung nationaler Studenten in der Berliner Universität, die sich mit unerschrockener Klarheit und Entschiedenheit gegen den verantwortungslosen, organisierten Dilettantismus gewisser Kulturvereine und gegen die mutwillige



6 *Deutsche Zeitung*, 4. Juli 1933, Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv

Bilderstürmerei aus dem Hinterhalt der Reaktion wandte. [...] Das andere war die Berufung von Professor Dr. Schardt aus Halle auf den Posten Geheimrat Justis, dessen Verdienste um die Neuordnung der Nationalgalerie und um den Aufbau der modernen Sammlung des Kronprinzenpalais unbestritten bleiben werden [...]. In Professor Schardt hat der preußische Kultusminister Dr. Rust nun einen Mann für die erste preußische Gemäldesammlung gewählt, der seit Jahren in der ersten Front der nationalrevolutionären Kunstpolitik steht und niemals einen Schritt von dieser Linie abgewichen ist.«⁵⁵

Alfred Rosenberg reagierte am 6. Juli und am 14. Juli mit zwei emporportierten Leitartikeln im *Völkischen Beobachter* auf die Vorgänge im Auditorium Maximum. In den interessierten Kreisen wurde die Unstimmig-

50 Thormaehlen 1962, wie Anm. 5, S. 280.

51 Hildegard Brenner, Die Kunst im politischen Machtkampf der Jahre 1933/34, in: Vierteljahresshefte für Zeitgeschichte 10, 1962 (1), S. 22–24, Zitat S. 23.

52 Hentzen 1971, wie Anm. 4, S. 8.

53 Ebd.

54 Kallmann 1980, wie Anm. 18, S. 73.

55 Richard Biedrzyński, Die Kunst der deutschen Revolution, *Deutsche Zeitung*, Nr. 154, 4. Juli 1933, Ausschnitt in SMB-ZA, I/NG 605, Bl. 330.

keit über die Moderne aufmerksamst verfolgt. Harry Graf Kessler im Pariser Exil vermerkte am 15. Juli 1933 in seinem Tagebuch: »Alfred Flechtheim gesprochen. Er erzählte von den Vorgängen in Berlin in der Kunst: die entgegengesetzten Richtungen innerhalb der Nazis, die, die die moderne Kunst bejahen, auch Nolde u. Barlach, u. die, die sie ausrotten möchten unter Führung von Schulze-Naumburg. Die verbotene Ausstellung, die von nationalsozialistischen Studenten geplant war. Flechtheim meint, dass überhaupt innerhalb der Nazis verschiedene Richtungen u. Persönlichkeiten sich erbittert bekämpfen, so Goering u. Goebbels.«⁵⁶

Bewerbungen und Abstürze – Alois Schardt

Mit den allerorten zu erwartenden »Beurlaubungen« gingen direkte oder indirekte Bewerbungen um vermutlich freiwerdende Posten einher. So hatten sowohl Bartning als auch Max Kutschmann auf die Leitung der Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst spekuliert. Beim Kultusministerium ging eine Bewerbung um die Leitung der Kunstbibliothek ein, die dann jedoch Herrmann Schmitz erhielt.⁵⁷

Alois Schardt, Direktor des Museums in Halle, hatte im Frühjahr 1933 den reich bebilderten Text »Wesensmerkmale der deutschen Kunst« erarbeitet, beginnend mit der Bronze- und Eisenzeit und beim Expressionismus endend, den er, datiert »Halle, Juni 1933«, dem umgebildeten Ministerium zusandte, wie er selbst berichtete: »Dort war ein junger Kunsthistoriker zum Kunstreferenten berufen worden, der sich für die modernen Kunstbestrebungen interessierte. Auch der Kultusminister zeigte Interesse für seine Gedankengänge und liess anderes schriftliches Material des Verfassers über die moderne Kunst einfordern. Man betraute ihn darauf mit der Neuordnung der National-Galerie und des Kronprinzenpalais.«⁵⁸

Der Bericht von Alois Schardt deckt sich weitgehend mit den Erinnerungen Oppens, der die anfängliche Sympathie von Minister Rust für die Thesen von Alois Schardt bestätigt. Oppen und Rust haben Alois Schardt auf Grund seiner kulturhistorischen Sicht als Ersatz für Ludwig Justi ausgewählt, vermutlich aber haben auch Hans Jürgen Kallmann, der Schardt aus der gemeinsamen Zeit in Halle kannte, und das Ehepaar Nolde die Berufung forciert.

Alfred Hentzen schrieb die Neubesetzung der Stelle dem Referenten zu: »So verfiel Oppen schließlich auf Alois Schardt, einen früheren Assistenten Justis, der als Direktor des Städtischen Museums Halle-Moritzburg auf dem von Max Sauerlandt geschaffenen Grundstock eine vorbildliche Sammlung neuer deutscher Kunst aufgebaut hatte, ganz im Sinne des Kronprinzen-Palais, nur vielleicht noch konsequenter.«⁵⁹ Schardt, der zunächst kommissarisch eingestellt wurde, begann seine Dienstzeit mit einem Skandal: Sein am 10. Juli im Vortragssaal der Kunstbibliothek gehaltener Vortrag »Was ist deutsche Kunst?« konnte und musste als Angriff auf die Anschauungen von Alfred Rosenberg verstanden werden. Nach Schardts Erinnerung entzündete sich die Wut an seiner Äußerung über eine Barlachplastik: »Das ist nicht Bolschewismus sondern deutsche Gläubigkeit.«⁶⁰ Wenige Tage zuvor hatte Rosenberg im *Völkischen Beobachter* Nolde und vor allem Barlach scharf angegriffen, »was er an Menschen gestaltet, das ist fremd, ganz fremd: erdversklavte Massigkeit.«⁶¹ Es gab zu Schardts Vortrag ebenso begeis-

terte Zustimmung wie Proteste von Seiten des Kampfbundes für deutsche Kultur. Oppen: »Diese Versammlung machte soviel Aufhebens, dass der Kultusminister im Flugzeug von der Ostsee zurückkam und dem Verfasser Rede- und Schreibverbot auferlegte und sagte, dass die Gegner der modernen Kunst um Rosenberg ihm ebenfalls zugesagt hätten, vorläufig nichts gegen die moderne Kunst zu unternehmen.«⁶² Trotz zahlreicher Nachfragen und Bitten um Manuskript oder Wiederholung des Vortrages hielt sich Schardt an die auferlegte Zurückhaltung und arbeitete stattdessen unermüdlich an der Neuordnung der Sammlung im Kronprinzenpalais.⁶³ Er konzipierte unter dem Titel »Von Runge bis Klee« eine nach Meinung der verbliebenen Kollegen sehr eigenwillige Schau, die Justi allerdings bewunderte.⁶⁴ Die Bilder der Moderne im Obergeschoss wurden zelebriert, dazu gehörten sorgfältig lasierte Wände. Schardt engagierte dafür die Maler Fritz Winter und Hans Jürgen Kallmann, der sich erinnerte: »[...] ich passte zum Beispiel für Munchs »Mädchen auf der Brücke« (Leihgabe eines Sammlers in Halle) die Wand mit zurückhaltenden, durchsichtigen Tönen an, die Partien enthielten, als wäre ein Seidenvorhang davor.«⁶⁵ Thormaehlen sprach später vom »milchig-fischschuppenähnlichen, strähnigen Grünblau und Weiß.«⁶⁶

Ende Oktober besichtigten Rust und Oppen gemeinsam mit Alois Schardt die Neueinrichtung des Kronprinzenpalais. Hentzen: »Schardt berichtete uns nachher voller Resignation, der Minister habe sein Urteil in die freundschaftlich-wohlwollend gemeinten Worte zusammengefasst. »Sie sind ein sturer Bock!«⁶⁷ Am 9. November 1933 beschrieb Alois Schardt in einem fünfseitigen Brief an Minister Rust sein Konzept für die gesamte Galerie: die deutsch-romantischen Strömungen sollten im Kronprinzenpalais zu sehen sein, die klassischen und naturalistischen Werke im Stammgebäude der Nationalgalerie. Als Eröffnungstermin für den ersten Teil im Kronprinzenpalais schlug Schardt den 17. November vor und bat um Aufhebung des Redeverbots.⁶⁸ Doch da gab es bereits eine Entscheidung gegen diese Konzeption und gegen seine Festanstellung; die Berufung des Nachfolgers war schon auf dem Weg.

Hans Werner von Oppen fasste viel später die Ereignisse der vier Monate so zusammen: »Der Reichsleiter Rosenberg beschwerte sich

56 Harry Graf Kessler, *Das Tagebuch 1880–1937*, Bd. 9 (1926–1937), Stuttgart 2018, S. 605f.

57 Joseph Wulf, *Die bildenden Künste im Dritten Reich: Eine Dokumentation*, Gütersloh 1963, S. 58.

58 Schardt 2013, wie Anm. 7, S. 262.

59 Hentzen 1971, wie Anm. 4, S. 9.

60 Schardt 2013, wie Anm. 7, S. 263.

61 Alfred Rosenberg, *Völkischer Beobachter*, Nr. 187, 6. Juli 1933, 2. Beiblatt, in: Elmar Jansen (Hg.), *Ernst Barlach. Werk und Wirkung*, Berlin 1975, S. 418.

62 Schardt 2013, wie Anm. 7, S. 263.

63 Jörn Grabowski, Alois Schardt und die Nationalgalerie. Eine Episode im Spiegel der Akten des Zentralarchivs der Staatlichen Museen zu Berlin, in: Schardt 2013, wie Anm. 7, S. 89–102.

64 Zu der dahinterstehenden Kunstauffassung Alois Schardts vgl. Andreas Hünecke, Alois Schardt und die Neuordnung der Nationalgalerie nach völkischen Gesichtspunkten 1933, in: Claudia Rückert, »Der deutschen Kunst«. Nationalgalerie und nationale Identität 1876–1998, Leipzig 1998, S. 82–96.

65 Kallmann 1980, wie Anm. 18, S. 47.

66 Thormaehlen 1962, wie Anm. 5, S. 280.

67 Hentzen 1971, wie Anm. 4, S. 15.

68 Gänzlich in: *Kunst in Deutschland 1992*, wie Anm. 29, S. 39f. Ein Durchschlag des Briefes im Zentralarchiv der S.M.B.

beim Minister. Dieser sah schnell ein, dass ›nach Lage der Dinge‹ ein so engagierter Exponent wie Schardt nicht zu halten war. Die Reaktion der Partei machte deutlich: ich hatte sie ungenügend eingeschätzt.«⁶⁹

Und noch das nachträgliche Urteil von Schardt über Rust: »Der Berliner Kultusminister war von Haus aus ein impulsiver Mensch, begeisterungsfähig und bereit den Dingen der modernen Kunst Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen. Er konnte sich vor Werken Barlachs, Noldes und Marcs zu Bewunderung und Begeisterung hinreißen lassen. Sein Qualitätsempfinden war allerdings nicht sehr gefestigt, sodass er zugleich auch ganz minderwertige Kunst bewundern konnte. Allerdings, und das ist psychologisch das Erstaunliche, ließ er dem Verfasser von Anfang an sagen, dass, wenn der Führer gegen diese Kunst sei, er es auch sein müsse, und damit die ganze Angelegenheit für ihn erledigt sei.«⁷⁰

Der Vertrag mit Alois Schardt wurde gelöst, er endete am 20. November 1933. »Sein Schicksal war die andere Seite der Angelegenheit. Habe ich mir damals viel Gedanken über den Eingriff in das Leben eines Mannes gemacht, bei dem der Mut sich in seltener Symbiose mit dem Feingefühl befand? Die Verliebtheit in das Spiel der Personalpolitik, das Vergnügen an der Kontroverse ließ schnell vergessen, wer auf der Strecke geblieben war. Der Drang der Geschäfte sorgte dafür, dass meine Gedanken sich auf die Wahl des Nachfolgers konzentrierten.«⁷¹ 1939 emigrierte Alois Schardt in die USA.

List als Mittel des Handelns

Nachfolger von Alois Schardt als Direktor der Nationalgalerie war Eberhard Hanfstaengl. Er übernahm die Geschäfte ohne zeitlichen Verzug und löste das »Problem Kronprinzenpalais« vorerst schnell und pragmatisch. Er ging Kompromisse ein, wo Schardt sich gesperrt hatte.

Sowohl Rave als Hentzen schrieben diese Berufung Hans-Werner von Oppen zu: »Der Findigkeit des Ministerialreferenten Dr. von Oppen, [...] gelang es, für die seit je so gefährdete Stelle eines Direktors der National-Galerie Dr. Eberhard Hanfstaengl aus München zu gewinnen, der nur widerstrebend sein Amt als Leiter der Städtischen Kunstsammlungen in München verließ und im November 1933 die heikle Aufgabe in Berlin übernahm.«⁷² Hanfstaengl begann seinen Dienst am 21. November 1933. Sein Name hatte bei den neuen Machthabern einen guten Klang, da ein Cousin, Ernst Hanfstaengl, der bereits seit 1922 der NSDAP angehörte, Hitler nach dem gescheiterten Putschversuch in München Unterschlupf gewährt hatte. Seit 1930 war er Auslandspresseschef der Partei. Rave sprach somit zu recht von der »Findigkeit« Oppens. Der neue Direktor war der Moderne zugetan und gleichzeitig durch Name und Herkunft geschützt.

Eberhard Hanfstaengl »entschärfte« die Ausstellung innerhalb von drei Wochen, indem er inhaltlich komplexe Werke herausnahm, auch den Anteil expressionistischer Figurenbilder stark reduzierte, die Menge an unverfänglichen Stilleben und Landschaftsbildern aber vergrößerte. Am 17. Dezember wurde die auf Verständlichkeit hin konzipierte Ausstellung eröffnet, zum 1. Januar 1934 erfolgte die feste Anstellung Hanfstaengls als Direktor. Der unerbittlichste Kritiker der »Neuen Abteilung« der Nationalgalerie, Robert Scholz, zu dieser Zeit noch Redakteur des *Steglitzer Anzeigers* und ein Fürsprecher des Kampfbundes, war entwapfnet und urteilte nicht unrichtig: »Man hat versucht, einen

goldenen Mittelweg zu gehen, der sicher weder die Freunde noch die Feinde der modernen Kunst befriedigen wird.«⁷³ Die Sammlung insgesamt war mit dieser gefälligeren Ausstellung aber vorerst aus der Schusslinie genommen.⁷⁴

Hans-Werner von Oppen erinnerte sich später vor allem an seine eigene Geschicklichkeit: Auf Hanfstaengl war er anlässlich eines Besuches aufmerksam geworden. »In einer Aktennotiz hatte ich meinen positiven Eindruck festgehalten. [...] Ich fuhr nach München herunter und offerierte ihm die Direktion der Nationalgalerie. Hanfstaengl meinte, der Oberbürgermeister würde ihn nicht gehen lassen und sich dabei auf Hitler berufen. Fiehler war ein sogenannter Goldfasan, d.h. ein Mitglied der N.S.D.A.P., der das goldene Parteiabzeichen trug. Ich machte diesem ›alten‹ Kämpfer Besuch und erklärte ihm schlichtweg – vermutlich, dass er in Berlin so leicht nicht recherchieren würde – dass Hitler die Berufung Hanfstaengls wünsche. Durch einen Mittelsmann hatte ich in der Reichskanzlei eruieren lassen, wie man dort dachte. Die Auskunft war zweideutig. Hitler habe gesagt: ›Fiehler wird sich widersetzen.« Dieser gab nach. Hanfstaengl wurde berufen und dies, obwohl er der Partei nicht angehörte.«⁷⁵

Alfred Hentzen resümierte 1961 in seinem Beitrag zur Festschrift anlässlich des 75. Geburtstages von Hanfstaengl: »Das Kronprinzenpalais wurde nun immer stärker zu einer wirkenden Kraft des Widerstandes gegen die Unterdrücker der neuen Kunst. Museumsleiter im ganzen Reich, die wegen des Ausstellens von Werken der bekämpften Künstler von den örtlichen Machthabern angegriffen wurden, konnten sich darauf berufen, daß ja die National-Galerie unter einem von der neuen Regierung berufenen Direktor dasselbe tue, und steigerten so Zorn und Haß der nationalsozialistischen Kulturpolitiker gegen Hanfstaengl.«⁷⁶

Zugleich mit der von Eberhard Hanfstaengl überarbeiteten Ausstellung im Kronprinzenpalais wurde dort eine Sonderausstellung mit Werken des eher mittelmäßigen Malers Karl Leipold eröffnet. Hans-Werner von Oppen sah in dieser Ausstellung einen klugen Schachzug seines Ministeriums: »Ich verfiel auf einen Trick. Ich wusste, dass Hitlers Stellvertreter mit einem Maler namens Leipold befreundet war. Bei diesem sagte ich mich an. Er malte Bilder dritter Ordnung; er konnte mit der Würde eines Ankaufs durch den Staat nicht rechnen, zu schweigen von einer Sonderausstellung, die ich ihm jetzt vorschlug. [...] Verständlicherweise war es nicht leicht die Herren der Galerie für den abstrusen Gedanken zu gewinnen. Mein Argument: Hess wird sich die Ausstellung ansehen und so gut wie sicher Hitlers Interesse erregen.

69 Oppen 1982, S. 176.

70 Schardt 2013, wie Anm. 7, S. 265.

71 Oppen 1982, S. 177.

72 Paul Ortwin Rave, *Die Geschichte der Nationalgalerie Berlin*, Berlin 1968, S. 116; vgl. auch Hentzen 1971, wie Anm. 4, S. 15f.

73 Robert Scholz zur Wiedereröffnung des Kronprinzen-Palais am 16./17.12.1933, *Steglitzer Anzeiger* vom 16./17.12.1933, zit. nach: *Kunst in Deutschland 1992*, wie Anm. 29, S. 43.

74 Jörn Grabowski, Eberhard Hanfstaengl als Direktor der Nationalgalerie. Zu ausgewählten Aspekten seiner Tätigkeit zwischen 1933 und 1937, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* 33, 1996, S. 327–342.

75 Oppen 1982, S. 177f.

76 Alfred Hentzen, Über zwei Gemälde von Werner Gilles in den Bayerischen Staatsgemaldesammlungen, in: Eberhard Ruhmer (Hg.), *Eberhard Hanfstaengl zum fünfundsiebzigsten Geburtstag*, München 1961, S. 193f.



7 Karl Leipold, *Altes Städtchen (Harburg bei Nördlingen)*, vor 1922, Öl auf Leinwand, 80 × 115 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. A I 1018

Die räumliche Lösung hatte so zu erfolgen, dass – kommt es zum Besuch – Hitler die Kabinette passieren muss, in denen die Bilder der strittigen Maler ihren Platz haben.«⁷⁷

Aber Oppen war nur Referent, Minister Rust verlangte ein Gutachten, welches noch Alois Schardt nach einem Besuch im Berliner Atelier des Malers erstellte. Leipold feierte im Januar 1934 seinen 70. Geburtstag, was als Vorwand für diese Sonderausstellung dienen konnte. Mit ihren gefälligen, leicht zu rezipierenden Bildern wurde sie zu einem Publikumserfolg. Und sie wurde auf Wunsch von Rudolf Heß, der, wie von Oppen erwartet, auf den Besuch von Hitler setzte, mehrfach verlängert. Am 26. März 1934 besuchte Adolf Hitler in Begleitung von Hermann Göring und Bernhard Rust das Kronprinzenpalais, um die Ausstellung zu sehen.⁷⁸ Oppen hielt fest: »Beim Durchgang würdigte er die Bilder der Ominösen keines Blicks. Ihn interessierte vor allem die Baugeschichte des Palais. Aber der Durchgang war ein *fait accompli*, dass wir uns sogleich in einer Pressenotiz zunutze machten. Hitler im Kronprinzenpalais. Kein Widerspruch, kein *éclat*. Der Partei war der Wind aus den Segeln genommen. Allerorten wurde bekannt: in Berlin werden die Maler der Brücke, wird Klee unangefochten gezeigt.«⁷⁹

Die kleine aber wirkungsvolle Notiz erschien am 28. März auf der Titelseite des *Völkischen Beobachters*.⁸⁰ Zwei Tage zuvor hatte Robert Scholz im selben Blatt unter dem Titel »Ein Magier der Farbe. Rück-

blick auf die Karl-Leipold-Ausstellung im Kronprinzen-Palais« eine positive Besprechung veröffentlicht. Nach der Ausstellung erwarb das hochzufriedene Kultusministerium für die Nationalgalerie das Bild *Altes Städtchen (Harburg bei Nördlingen)* (Abb. 7).

Paul Ortwin Rave beschrieb den Vorgang nüchtern: »Ein einziges Mal hat Hitler das Kronprinzen-Palais betreten, Anfang 1934, formlos unangemeldet und überraschend, weil Rudolf Heß ihm die auf sein Betreiben hierher verbrachte Ausstellung von Karl Leipold zeigen wollte, Bilder von äußerlicher Mache, süßlicher Farbstimmung und unangenehm falscher Theatralik. Bei dieser Gelegenheit hätte er echte Kunst sehen oder sich erklären lassen können, was nicht geschah.«⁸¹ Und Oppen: »Der Preis, die Sonderschau eines verhältnismässig Unbekannten an prominenter Stelle war gewiss hoch. [...] Ich hatte den Herren vom

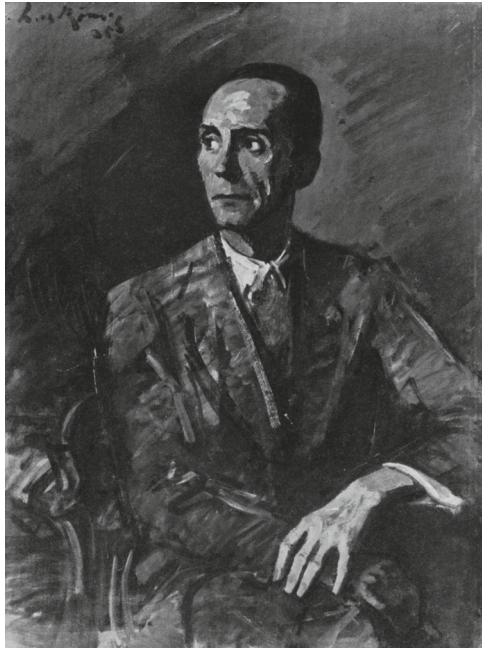
⁷⁷ Oppen 1982, S. 179.

⁷⁸ Dieter Scholz, Maria Obenaus (Hg.), *Die schwarzen Jahre. Geschichten einer Sammlung 1933–1945*, hg. v. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Berlin 2015, S. 135–139.

⁷⁹ Oppen 1982, S. 179f.

⁸⁰ N.N., *Der Führer besichtigt die Ausstellung des Malers Leipold*, in: *Völkischer Beobachter*, Norddeutsche Ausgabe, Ausgabe A, Jg. 47, Nr. 87, 28. März 1934, Titelseite. Eine Abbildung der Seite in Scholz/Obenaus 2015, wie Anm. 78, S. 139.

⁸¹ Paul Ortwin Rave, *Die Geschichte der Nationalgalerie Berlin*, Berlin 1968, S. 117.



8 Leo von König, Reichsminister Joseph Goebbels, 1933



9 Leo von König, Reichsminister Dr. Rust, 1934



10 Alfred Rosenberg, vor 1930

Fach Einiges zumuten müssen; die uns wohl gesinnten Zeitungen waren rechtzeitig unterrichtet worden. Man konnte sich auf verschwiegene Kameraderie verlassen. Die Leipold Ausstellung war gewiss ein falscher Akzent. Wir mussten um der grossen Sache willen ihre gleichzeitige scheinbare Verleugnung in Kauf nehmen; oder anders: zu Gunsten der Strategie einen taktischen Grundsatz verletzen.«⁸²

Umkämpftes Terrain – das Kultusministerium und seine Widersacher

Das Kultusministerium unter Bernhard Rust stand in einem von Hitler bewusst etablierten Konkurrentenkreis. Das Gebiet der Kultur war von Beginn an ein Kampfplatz in Staat und Partei um Einfluss und Macht: Joseph Goebbels (Abb. 8), der fest damit gerechnet hatte, Kultusminister zu werden, nun aber das am 11. März 1933 neu gegründete Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda mit Inhalt zu füllen hatte, suchte möglichst viele Bereiche des Kulturlebens an sein Ministerium zu binden und das Kultusministerium unter Bernhard Rust (Abb. 9) auf die Bildung zu beschränken. Großen Einfluss gewann Goebbels mit dem Reichskulturkammergesetz vom 22. September 1933, das eine Zwangsmitgliedschaft aller Kunst- und Kulturschaffenden vorsah und das er ohne Absprache mit Rust auf den Weg gebracht hatte. Fortan gab es erbitterten Streit in Fragen der Abgrenzung zwischen den Ministerien.

Die Gründung des Goebbels'schen Ministeriums wiederum bedeutete eine Absage an den kulturpolitischen Führungsanspruch Alfred Rosenbergs (Abb. 10), Initiator des Kampfbundes für deutsche Kultur, der seit den späten 1920er Jahren in ganz Deutschland Mitglieder warb. Zwischen dem eher tolerant-pragmatischen Goebbels und dem doktrinären Rosenberg entbrannte noch 1933 ein heftiger, in Briefen ausgetragener Streit.

Goebbels wiederum drang mit seinem Reichsministerium in den Kompetenzbereich des Preußischen Ministerpräsidenten Hermann Göring ein, der ebenfalls kulturelle Ambitionen hatte. Insbesondere um die preußischen Theater gab es große Auseinandersetzungen.

Das Jahr 1934 brachte für das Kultusministerium und die Mitarbeiter der Kunstabteilung Machtzuwachs und Beförderung, mehr aber noch Anfeindungen und Kompetenzverlust. Im Januar 1934 hatte Adolf Hitler das »Amt für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP« eingerichtet und Alfred Rosenberg übertragen, der sich auch den pompösen Titel ausgedacht hatte. Das »Amt Rosenberg« bereitete sowohl dem Ministerium von Goebbels als auch dem Kultusministerium, speziell dem Kunstreferenten Hans-Werner von Oppen, in der Folgezeit vielfach Schwierigkeiten.

Bereits am 19. Februar versandte Robert Scholz, in seiner neuen Funktion als Leiter der Abteilung Bildende Kunst im Amt Rosenberg, einen »Bericht über die kunstpolitische Lage«, ein Pamphlet, das die Kunstreferenten beider Ministerien angriff, insbesondere Oppen, aber auch Hans Weidemann und Kurt Biebrach. Scholz mokierte sich über noch nicht zum Rücktritt veranlasste Akademiemitglieder, wie Belling, Dix, Gies, Hofer, Nolde etc. und denunzierte mit gehässigen Hervorhebungen: »*Verantwortlich für diese Sabotage und Umbiegung des national-sozialistischen Kulturprogramms ist die Kunstabteilung des Preussischen Kultusministeriums.* Sie ist zusammengesetzt aus dem Dezernenten Dr. von Staa, Dr. von Oppen, und dem Architekten Wendland. Dr. von Staa ist Verwaltungsjurist und in Kunstdingen absoluter Laie. Er ist also in allem auf die Referenten angewiesen. Hauptsächlich auf Dr. von Oppen, welcher als ehemaliger Assistent des berühmten Reichskunstwart Redslob aus dem Mittelpunkt des von der Bewegung bekämpften

⁸² Oppen 1982, S. 180.

Kunstmarxistenkreises stammt. [...] *Die enge gesellschaftliche Berührung der verantwortlichen Leiter der sozialistischen Kunstpolitik mit den Grössen der Verfallskunst beleuchtet der Umstand, dass sich Dr. von Oppen, Dr. E. Hanfstaengl, sein Assistent Dr. Hentzen mit Nolde und dem Obszönitätenmaler Beckmann bei Frl Erna Hanfstaengl zum Tee zu versammeln pflegen.* (Zeuge Regierungsbaumeister Werner March) Durch diese Türen haben die Grössen des Verfalls in die Kultursphäre des Dritten Reiches ihren Eingang gefunden.«⁸³

Aber nicht nur das Amt Rosenberg war ein schweres Problem: Seit Januar 1934 ging es in vielen Beratungen der Machthaber, wie man den Tagebüchern von Joseph Goebbels entnehmen kann, um die sogenannte Reichsreform, mit der Länderhoheiten auf die Reichsebene übergehen sollten. Hier sah Reichsminister Goebbels seine Chance, dem preußischen Kultusminister Rust Kulturhoheit abzunehmen, ebenso wie dem preußischen Innenminister Göring. Eintrag vom 21. Februar: »Dienstag: Reform mit Preußen. Aufspaltung des Kultusministeriums. Ich erbe sehr viel. Rust ist vernünftig.«⁸⁴

Ab dem 1. Mai 1934 aber fungierte Bernhard Rust als Preußischer und Reichsminister in der zum Ministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung umbenannten Institution. Hans-Werner von Oppen wurde am 8. Mai zum Beamten und Regierungsrat befördert. Dem Wegfall des Begriffes »Kunst« im Namen des Ministeriums entsprechend, war die Kunstabteilung jetzt aufgegangen im »Amt IV. für Volksbildung: Kunsterziehung, Museumswesen, Denkmalpflege, Erwachsenenbildung«. Die Tätigkeitsbereiche der Beamten blieben zunächst gleich.⁸⁵ Das Kultusministerium war zum Reichsministerium aufgestiegen, im engeren Kulturbereich aber wurde es nun von zwei Seiten her in seinen Möglichkeiten begrenzt. Und der Kampf um die Kulturhoheit zog sich über Monate, ja Jahre hin. Die Tagebücher Goebbels' vermerken am 5. Mai 1934: »Sorge bereitet mir das neue Ministerium Rust. Hitler muß da abgrenzen helfen.« Am 20. Juni 1934: »Wust von Ärger und ungelösten Fragen. Vor allem die Kunst Dinge wollen nicht ins Reine kommen. Rust, Rosenberg und ich streiten darum. Der Führer muß entscheiden. [...] Chefbesprechung über bildende Kunst. Museen bleiben bei Rust. Reichsreform im Schneckentempo, »Kunst ist Wissenschaft.« Das verstehe wer will.«⁸⁶

Bei der »Chefbesprechung« am 19. Juni war festgelegt worden, dass die »Kunstwissenschaft, das gesamte Museumswesen, die Denkmalpflege einschließlich der Bodenaltertümer, die Betreuung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, die Ausbildung der Zeichenlehrer und der Schulmusiker, der Unterrichtsfilm und Unterrichtsfunk« in der Zuständigkeit des Kultusministeriums verbleiben.⁸⁷

Hans-Werner von Oppen agierte in seinem umstrittenen Tätigkeitsfeld weiterhin unermüdlich. Neben der »Verliebtheit in das Spiel der Personalpolitik« besaß er scheinbar Freude an vielfältigen, ja gegensätzlichen Kontakten und Begegnungen. Dies erschien dem engstirnigen Robert Scholz denunziationswürdig. Es gab Treffen von Oppen und Kollegen der Nationalgalerie mit verfeimten Künstlern, und zwar ausgerechnet bei Erna Hanfstaengl, einer von Hitler umschwärmten Salongröße, die zugleich Sammlerin moderner Kunst war.

Hans Werner von Oppen selbst erinnerte sich zum Beispiel an Begegnungen mit dem Maler Werner Gilles bei dem Staatsrechtler Carl Schmitt. Und er arrangierte ein Treffen zwischen Carl Schmitt und Max Beckmann: »Die Begegnung dieser kontroversen Naturen war ein Erlebnis. Es reizte mich, Beckmanns Bilder – Zeugnisse eines Weltent-



11 Ernst Barlach, Magdeburger Ehrenmal, 1929, Holz, H: 255 cm, seit 1956 wieder im Magdeburger Dom

wurfs höchst eigenwilliger Art – einer Persönlichkeit vorzuführen, die sich mit Fragen der Macht rechtsphilosophisch auseinandergesetzt und den »Leviathan in der Staatslehre des Thomas Hobbes« geistreich kommentiert hatte.«⁸⁸

Dienstlich hatte Oppen es 1934 erneut mit Ehrenmalen für die Toten des Ersten Weltkrieges zu tun, seinem Thema bei Reichskunstwart Redslob. Vielleicht engagierte er sich hier auch besonders in Erinnerung an diese Tätigkeit. Zentral war sein Bemühen um das *Magdeburger Ehrenmal* von Ernst Barlach (Abb. 11), das im August 1934 bis zu seiner

83 Bundesarchiv, BArch NS 8/109, Bl. 137/138, [Robert Scholz] Die kunstpolitische Lage. Bericht des Leiters der Abt. Bildende Kunst der DBFU vom 19.2.1934, S. 7f. (Hervorhebungen im Original durch Unterstreichungen).

84 Joseph Goebbels, Die Tagebücher, hg. v. Elke Fröhlich, München 1992, Teil I, Band 2/III, S. 375.

85 Ministerialrat Otto Graf zu Rantzau, Das Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, Berlin 1939, S. 6, S. 24f.

86 Goebbels 1992, wie Anm. 84, Teil I, Band 3/I, S. 43, 66.

87 Anne C. Nagel, Hitlers Bildungsreformer. Das Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung 1934–1945, Frankfurt/Main 2012, S. 140, Anm. 262. Zitiert nach den Akten im Bundesarchiv.

88 Oppen 1982, S. 236f.



12 Ludwig Thormaehlen, Gefallenendenkmal im Kloster »Unser Lieben Frauen« in Magdeburg, 1920, Marmor, lebensgroß (Bildzitat)

Beschlagnahmung 1937 in der Nationalgalerie Aufstellung fand. Das monumentale Holzrelief war 1927 nach Vorschlag des damaligen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung begonnen und am Totensonntag 1929 offiziell der Magdeburger Domgemeinde übergeben worden. Das Denkmal erregte sofort den entschiedenen Widerspruch nationaler Kreise. Der Magdeburger Museumsdirektor Walther Greischel polemisierte in Vorträgen gegen Barlach und das Denkmal. 1920 hatte Greischel, Freund des auch als Bildhauer tätigen Ludwig Thormaehlen, diesem einen Auftrag für ein Gefallenendenkmal im Kreuzgang des Klosters Unser Lieben Frauen in Magdeburg vermittelt (Abb. 12). Es zeigte zwischen zwei Schrifttafeln eine antikisierende Plastik, die in Stein ausgeführte Wiederholung der Büste eines verstorbenen Mitglieds des George-Kreises. Die beiden so gegensätzlichen Denkmäler zeugen ästhetisch und inhaltlich von unterschiedlichen Positionen. Thormaehlen aber irritierte es, dass Alfred Rosenberg sein Werk mitunter als positives Gegenbeispiel zu Barlach heranzog.

Bereits im März 1933 hatte es einen Antrag der Domgemeinde an das Ministerium zwecks Rücknahme des Werkes gegeben.⁸⁹ Weitere Schreiben folgten. Eine vom Bischof der Kirchenprovinz Sachsen unterstützte Eingabe der Domgemeinde an den Leiter vom Gau Magdeburg-Anhalt konnte dann nicht mehr ignoriert werden.⁹⁰ Oppen fuhr zur Überraschung seiner Kollegen selbst nach Magdeburg: »Ich schlug eine salomonische Lösung vor. Können wir, wovon ich überzeugt war, das Kunstwerk nicht an Ort und Stelle belassen, muss es in unsere Ob-

hut übernommen werden, d.h. der Nationalgalerie überwiesen werden. Mit Befremden, jedoch ohne Widerstand nahm der bei dem Termin anwesende Gauleiter die Entscheidung zur Kenntnis.«⁹¹ Am 2. August 1934 teilte Bernhard Rust dem Oberpräsidenten in Magdeburg mit, dass das Ehrenmal der Nationalgalerie überwiesen werden solle. Barlach erfuhr davon am 9. August aus der Zeitung, er bedauerte den Wechsel des Standortes, hatte er doch die Skulptur für den Kirchenraum konzipiert, fühlte sich durch die geplante Überführung in die Nationalgalerie aber auch geehrt. Mit großer Sorgfalt wurde das Werk im September abgenommen, Anfang Oktober kam es in der Nationalgalerie an.⁹²

Alfred Rosenberg aber hatte am 14. September 1934 einen drohenden Brief an Bernhard Rust gesandt, der auf Oppen zielte: »... sehe ich mich veranlaßt, Ihre Aufmerksamkeit auf die im Falle des Barlach'schen Magdeburger Ehrenmals getroffenen Maßnahmen Ihres Ministeriums zu lenken.« Er führte aus, eine Aufstellung des in Magdeburg abgebauten Kunstwerks in der Nationalgalerie müsse als Auszeichnung verstanden werden. »Sollte hier tatsächlich von staatlicher Seite für eine Kunstanschauung und für ein Werk, das den Geist des Verfalls geradezu klassisch verkörpert, und gegen das ich als bevollmächtigter Wortführer der Partei öffentlich Stellung genommen habe, eingetreten werden, so müßte eine Kluft auf dem Gebiete der Kulturananschauung entstehen, die sich als Gefährdung der Kulturerziehungsarbeit der Bewegung auswirken müßte. [...] Ich bin überzeugt, daß die Verantwortung in dieser Angelegenheit untergeordnete Instanzen tragen und daß Sie meine Ansicht über diese völlig untragbare Lösung des Problems Barlach teilen.«⁹³ Rosenbergs Einspruch hatte zur Folge, dass die Aufstellung des Denkmals nicht in der Schausammlung erfolgte, sondern im Dienstbereich des Museums. Hier konnte es auf Antrag besichtigt werden. Auf einen offenen Streit mit Rosenberg mochte sich Rust nicht einlassen.

Bei einer zweiten Streitsache rund um das Thema »Ehrenmale« war dem Kunstreferenten Oppen noch weniger Erfolg beschert. Die von Heinrich Tessenow 1930/31 zu einem Ehrenmal für die Gefallenen des Weltkriegs umgestaltete Neue Wache in Berlin sollte auf Antrag nationaler Christen ein großes Holzkreuz erhalten. »Ein Ortstermin wurde anberaumt; der preußische Finanzminister Dr. Popitz leitete die Verhandlung. Tessenow zögerte, die Herren der Kirche insistierten. Popitz war einem Kompromiss geneigt, der den Charakter des Denkmals zwar nicht unangetastet, jedoch die Grundidee ungeschoren liess.« Oppen argumentierte dagegen: »Die angestrebte Zugabe würde die Heiligkeit des Platzes nicht erhöhen können. [...] ›Die Stimme der Jugend,‹ sagte der Minister. Tessenow gab nach.«⁹⁴ – Das Mahnmal Neue Wache fand im Inneren und Äußeren leichte Veränderungen, und es wurde zum »Reichsehrenmal« umgewidmet.

Wie in Magdeburg 1934 trat auch in München 1935 ein Gauleiter selbsterherrlich als Kunstwächter auf. Zur Vorbereitung der Ausstellung

89 Elmar Jansen (Hg.), Ernst Barlach, Werk und Wirkung, Berlin 1975, S. 417f.

90 Elmar Jansen, Ernst Barlach. Werke und Werkentwürfe aus fünf Jahrzehnten, Ausst.-Kat. [Berlin, Staatliche Museen zu Berlin], Berlin 1981, Bd. I, S. 98.

91 Oppen 1982, S. 194.

92 Annegret Janda, Die Beziehungen zwischen Ernst Barlach und der Nationalgalerie, in: Forschungen und Berichte 25, 1985, S. 57, Anm. 249.

93 Zit. nach ebd., S. 57f., Anm. 255; ebenfalls bei Ernst Piper, Nationalsozialistische Kunstpolitik, Ernst Barlach und die ›Entartete Kunst‹. Eine Dokumentation, München 1983, S. 114f., nach: Archiv des Instituts für Zeitgeschichte, Bestand MA-596.

94 Oppen 1982, S. 198.

»Berliner Kunst«, die von März bis Mai in der Neuen Pinakothek stattfand, war nach Vorschlägen der Preußischen Akademie eine Künstlerjury bestimmt worden, die bewusst eine vielfältige Schau mit Werken auch moderner Kollegen wie Barlach, Feininger, Nolde, Kollwitz, Hofer und Pechstein ausrichtete. Beide Ministerien hatten diese Ausstellung gefördert, die, wie man im Ausstellungskatalog lesen konnte, Werke von Künstlern zeigte »die in letzter Zeit vielfach bekämpft« worden waren.⁹⁵ Kurz vor Eröffnung der Ausstellung ließ Gauleiter Adolf Wagner 26 Gemälde und einige Plastiken entfernen, woraufhin die Berliner Jury abreiste, die sichtbaren Lücken in der Ausstellung so belassend.⁹⁶ Bei Oppen liest sich das so: »Eine Ausstellung Berliner Künstler in München stand zur Diskussion. Zwei oberste Reichsbehörden, das Propagandaministerium und das in der Zwischenzeit zum Reichsministerium für Erziehung, Wissenschaft und Volksbildung avancierte (in Wahrheit degradierte) Preussische Kultusministerium – beauftragten eine Kommission mit der Vorbereitung. Der Kommission gehörten Maler jeder Richtung an. [...] Zusammen mit Herrn von Keudell, dem Vertreter von Goebbels, flog ich nach München. Auf dem Flugplatz wurden wir von [Arthur] Kampf begrüßt. Er erzählte, dass Gauleiter Wagner die Ausstellung besichtigt und einen grossen Teil hatte ausmerzen lassen.«⁹⁷ In seiner Eröffnungsrede erklärte von Keudell dennoch, dass die »Selbständigkeit und Selbstverantwortung der Künstler auf dem Gebiet ihrer künstlerischen Leistung unangetastet bleiben werde«.⁹⁸ So zitierte es, darauf hoffend, der Rezensent der Rumpfausstellung in der Zeitschrift *Die Kunst*, wohl wissend, dass dieser Grundsatz gerade grob verletzt worden war. Im Nachhinein ist diese bemerkenswert unzeitgemäße und trotzige Ausstellung durch die zwei Jahre später in München gezeigte große Ausstellung »Entartete Kunst« und die gleichnamigen Wanderausstellungen in den Vorjahren überblendet worden. Jene in der Münchner Polizeidirektion im März 1936 war dabei die erste Femeschau, bei der das Propagandaministerium als mitverantwortliche Instanz auftrat.⁹⁹

Unterstützungen, Stipendien, Vergabe von Atelierräumen

Ein wichtiges Arbeitsgebiet wurde für Hans-Werner von Oppen jetzt die Vergabe von Stipendien und Atelierplätzen. »Die zur Verfügung stehenden Fonds wurden sachlich unterteilt. Den wenigen, die aus künstlerischen Gründen Hilfe fanden, standen viele gegenüber, deren Produkte nur ein soziales Interesse auf den Plan rufen konnten. Auf diese Weise gelang es, manchen Querulanten – und gerade solche bedienten sich der Partei – das Wasser abzugraben.«¹⁰⁰ Die Verfolgung und Vertreibung moderner, bedeutender Künstler weckte Hoffnungen und Begehrlichkeiten bei schwächeren, bisher erfolglosen Künstlern. Die Beharrlichsten versuchte Oppen offensichtlich mit Stipendien zu beruhigen, so verschaffte er sich Freiraum für die weitere Vergabe von Unterstützungen.

Weniger aus künstlerischen denn aus freundschaftlichen Gründen erhielt der Maler Hans Jürgen Kallmann eine Zuwendung: »Oppen verschaffte mir 500 Mark vom Kultusministerium, und so konnten wir im Februar oder März 1934 ein paar Wochen lang an das Wattenmeer gehen.«¹⁰¹

Barlach, der in ernsten finanziellen Nöten steckte, konnte Theodor Däubler Ende Januar 1934 von »Beihülfen aus einem Fonds, Akademie

und Kultusministerium« berichten.¹⁰² Im Mai 1934, erfolgte dann im Auftrag der »Abteilung Volksbildung« des Kultusministeriums über die Nationalgalerie und die Galerie Ferdinand Möller besagter Ankauf seiner Kleinbronze *Der Sammler*. Barlach selbst hat den Guss bei Noack in Berlin in Auftrag gegeben. Am 14. Mai wurde die Bronze von der Galerie Möller direkt an Oppen gesandt. Die Kaufsumme von 1.200 Mark ging am 17. Mai von der Nationalgalerie an Möller und wurde am 19. Mai vom Ministerium der Nationalgalerie erstattet, verbunden mit der Aufforderung, das Werk, welches im Ministerium verbleiben sollte, nicht zu inventarisieren.¹⁰³

Verdienstvoll auch war Oppens Einsatz für die legendäre Ateliergemeinschaft Klosterstraße. Alfred Hentzen, der damals in dem Haus als Gast verkehrte, betonte nach dem Krieg anlässlich der Eröffnung einer Ausstellung mit Werken von Werner Heldt: »Das war eine Insel im nationalsozialistischen Berlin. Herr v. Oppen im Ministerium sorgte dafür, daß hier so gut wie keine Nazis Fuß faßten. Es waren billige, geheizte Arbeitsräume, in denen man auch wohnen konnte – für Hermann Blumenthal, für Ludwig Kasper, sogar für Käthe Kollwitz, für Gilles, Heldt u.a. Es entwickelte sich ein lebendiges Zusammenleben, ein freundschaftlicher Kreis der Künstler, die dem offiziellen Kunstbetrieb fernstanden.«¹⁰⁴ Die jeweiligen Mietverträge mit der Grundstücksgesellschaft bedurften der Genehmigung des Ministeriums, und hier war Oppen maßgeblich.¹⁰⁵ Oppen: »Mir war zu Ohren gekommen, dass auch Käthe Kollwitz auf der Suche nach einem Atelier war. Wir konnten ihr in der Klosterstraße das Gewünschte verschaffen. Das Gebäude gehörte dem Staat. Ich traf Frau Kollwitz in der Akademie, als der Bildhauer Menthovitch dort ausstellte. Auf ihre stille Weise bedankte sie sich. Sie gehörte zu den Menschen, deren Wesensart auf den ersten Blick überzeugt.«¹⁰⁶ Käthe Kollwitz war wegen ihrer Unterschrift unter dem »Dringenden Apell« vom 14. Februar 1933, der zu einer gemeinsamen Anstrengung gegen den Faschismus aufrief, ebenso wie Heinrich Mann zum Austritt aus der Akademie der Künste gedrängt worden. Ihr Atelier in der Hardenbergstraße durfte sie bis zum 1. Januar 1934 nutzen, danach verbrachte sie ihre Arbeiten zunächst in ihre Privatwohnung. Im Sommer 1934 bewarb sie sich beim Kultusministerium um ein Atelier in dem 1933 eingerichteten Atelierhaus Klosterstra-

95 Ausstellung Berliner Kunst, Ausst.-Kat. [München, Neue Pinakothek] München 1935, o. S., zit. nach Anke Matelowski, *Die Berliner Secession 1899–1937. Chronik, Kontext, Schicksal*, Wädenswil am Zürichsee 2017, S. 494.

96 Matelowski 2017, wie Anm. 95, S. 493f.

97 Oppen 1982, S. 267f.

98 Matelowski 2017, wie Anm. 95, S. 494, zit. nach: Ulrich Christoffel, *Berliner Kunst in München*, in: *Die Kunst*, 1935 (71), S. 244.

99 Christoph Zuschlag, »Entartete Kunst«: *Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*, Worms 1995, S. 147.

100 Oppen 1982, S. 193.

101 Kallmann 1980, wie Anm. 18, S. 62.

102 Ernst Barlach, *Die Briefe*, Bd. III: 1929–1934, Berlin 2019, Brief 1606 (26.1.1934), S. 585.

103 Nach den Akten der Nationalgalerie in: Janda 1985 wie Anm. 92, S. 56.

104 Alfred Hentzen, Rede anlässlich der Werner Heldt-Ausstellung in der Galerie Brusberg, Hannover 1973, in: Werner Heldt, *Berlin am Meer*, Ausst.-Kat. [Berlin, Galerie Brusberg] Berlin 1987, S. 7.

105 Hans Jürgen Meinik, *Der Bildhauer Günther Martin und die »Ateliergemeinschaft Klosterstraße«*, in: *Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins* 70, 1974 (15), S. 441–447, hier S. 445.

106 Oppen 1982, S. 196.



13 Käthe Kollwitz bei der Arbeit an der Plastik *Mutter mit zwei Kindern*, 1936/37, Berlin, Akademie der Künste, Käthe-Kollwitz-Archiv

ße 75 und erhielt im Herbst einen Arbeitsraum. Die Ateliergemeinschaft Klosterstrasse war für die nach 1933 isolierte Künstlerin von großer Bedeutung. Werner Heldt erinnerte sich 1947: »Bei Ludwig Kasper, mit dessen Frau sie herzlich befreundet war, lernte ich sie dann kennen. Man kann sich keine größere Schlichtheit, Stille, ja fast Schüchternheit vorstellen. Im Atelier von Hilde Plate feierten wir ihren 70. Geburtstag. Nachher führte Käthe Kollwitz uns in ihr Atelier und zeigte uns ihr jüngstes Werk. Man sah ein junges Weib kauern und mit schützender Gebärde ihre Kinder an sich drücken« (Abb. 13).¹⁰⁷

Mit seinen Fonds ermöglichte von Oppen auch Studienaufenthalte in den Ateliers der 1931 aufgelösten Akademie in Kassel. »Da der Staat keine Verwendung für die Baulichkeiten hatte, stellten wir jungen Bildhauern Arbeitsplätze zur Verfügung. Sie erhielten einen schmalen Zuschuss für ihren Lebensunterhalt. U.a. machten Blumenthal und Seitz von der Möglichkeit Gebrauch. Ludwig Thormaehlen, der nach Kassel versetzte frühere Kustos der Berliner Nationalgalerie, betreute das Unternehmen.«¹⁰⁸ Es verwundert nicht, dass wiederum Hans Werner Kallmann zu den Stipendiaten gehörte: »Dort stand ich in Kontakt mit sehr netten Kollegen, die genau wie ich 1935 das hessische Staatsstipendium bekommen hatten.«¹⁰⁹

Das Ende der »widerborstigen Verwaltung«

Für Hans-Werner von Oppen begann das Ende seiner Zeit als Kunstreferent wohl bereits 1935 mit der Forderung Alfred Rosenbergs an Minister Bernhard Rust, ihm den ministeriellen Umgang mit zeitgenössischen Künstlern zu untersagen. Das Jahr 1935 beschreibt Oppen in seinem Lebenslauf von 1957 so: »Wegnahme des Referats ›lebende Kunst‹ auf Verlangen des damaligen Reichsleiters Rosenberg.«¹¹⁰ Im Le-

bensrückblick von 1982 liest man: »1936 suchte der Reichsleiter Rosenberg den Minister (in meiner Sache) zum zweiten Mal auf. Er legte ihm nahe, sich von mir zu trennen. Das Resultat der Unterredung war ein Kompromiss. Mir wurde das allgemeine Referat ›Bildende Kunst‹ genommen. In einer Pressenotiz hiess es, dass mir ein Sonderauftrag auf dem Gebiet des Museumswesens erteilt worden sei.«¹¹¹

Über Generaldirektor Otto Kümmel, den Oppen als Museumsreferent gut kannte, erhielt er zum Schein eine Direktorenstelle bei den Staatlichen Museen zu Berlin, den seit Mitte August 1935 vakanten Posten des Direktors des Münzkabinetts, was finanziell einer Beförderung gleichkam. Von Oppen hat diese Stelle nie angetreten. Generaldirektor Kümmel beauftragte ihn mit der Wahrnehmung der Interessen der Staatlichen Museen im Ministerium, sodass er faktisch auf seinem Posten verblieb, aber für Rosenberg außer Sicht war. Finanzminister Johannes Popitz, »wie immer hilfreich, besorgte unter dem Stichwort ›Übertritt in eine andere Laufbahn‹ die Zustimmung des Reichsinnenministers.«¹¹² Die juristische Anstellung bei den Museen, notwendige Formalität für den scheinbaren Wechsel Oppens zu den Museen, erfolgte erst zum 1. Dezember 1936, da der preußische Ministerpräsident Hermann Göring seine Unterschrift verzögert hatte.

Der Hinweis auf die Direktorenposition beim Münzkabinett als Tarnstelle taucht nur in Oppens privaten Erinnerungen auf, in den Unterlagen des Münzkabinetts findet sich darauf kein Hinweis. Seine

107 Käthe Kollwitz, Briefe der Freundschaft und Begegnungen, München 1966, S. 184.

108 Oppen 1982, S. 196.

109 Kallmann 1980, wie Anm. 18, S. 65.

110 Oppen 1957, wie Anm. 27.

111 Oppen 1982, S. 270.

112 Ebd., S. 271.

Beamtenstelle bei den Museen behielt Oppen auch nach der Beurlaubung im Ministerium, trotz andersartiger Tätigkeiten, bis zum 8. Mai 1945, wie den Personalbögen zu seiner späteren Anstellung als Rektor der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg zu entnehmen ist. Erst nach Kriegsende konnte entsprechend Arthur Suhle, der seit 1935 kommissarischer Direktor des Münzkabinetts war, die Stelle formal einnehmen.¹¹³

Das Ende »der widerborstigen Verwaltung« (Rave) aber wurde vor allem durch Minister Goebbels und sein Propagandaministerium vorangetrieben, die Machtstreitigkeiten hatten niemals aufgehört. Am 21. Januar 1936 informierte Hans-Werner von Oppen Eberhard Hanfstaengl in der Nationalgalerie darüber, dass Werke lebender Künstler nur noch themenbezogen in Ausstellungen einbezogen werden durften. Dominiere zeitgenössische Kunst, gehörten die Ausstellungen zum Bereich des Propagandaministeriums.¹¹⁴

Eine Möglichkeit mit der neuen Situation umzugehen, boten gemeinsame Ausstellungsvorhaben der noch selbstständigen Nationalgalerie mit den Staatlichen Museen. Hentzen: »Auf Wunsch der Herren des Ministeriums, aber auch aus eigenem Antrieb Hanfstaengls gab es bald eine engere Zusammenarbeit mit den Staatlichen Museen, die ihren sichtbaren Ausdruck fand in einer Reihe von gemeinsamen Ausstellungen alter und neuer Kunst unter dem Titel ›Deutsche Kunst seit Dürer‹ [...]. Die Krönung der gemeinsamen Unternehmungen [...] wurde die außerordentlich erfolgreiche Ausstellung ›Große Deutsche in Bildnissen ihrer Zeit‹, die aus Anlaß der Olympiade im August und September 1936 im Erd- und Hauptgeschoß des ehemaligen Kronprinzen-Palais gezeigt wurde.«¹¹⁵ Und Direktor Hanfstaengl hatte darauf bestanden, die dritte Etage mit den Bildern der Moderne, während der Olympiade geöffnet zu lassen.

Bei Oppen liest sich das so: »Zu meinen vielen Besuchern zählte Karl Georg Heise, verabschiedeter Direktor der Lübecker Kunstsammlungen. Er regte eine Ausstellung von Bildnissen Grosser Deutscher während der Olympiade an. Ich griff den Gedanken auf. Es schien mir nützlich, der gegenwartsbetonten Öffentlichkeit vor Augen zu führen, welche bedeutenden Männer Deutschland im Laufe von zwölfhundert Jahren hervorgebracht hat. Zwei junge Beamte der Museumsverwaltung, die Herren Hentzen und von Holst wurden mit den vorbereiteten Arbeiten beauftragt. [...] Rust hatte die Idee anfangs begrüßt. Noch während der Vorbereitungen kam es zu Angriffen im ›Schwarzen Korps‹ (einer Zeitung der SS). [...] Wir gaben nicht nach. Da Rust die Ausstellung: ›Grosse Deutsche in Bildnissen ihrer Zeit‹ nicht eröffnen wollte, bat ich den Generaldirektor der Museen beim Reichsminister des Inneren anzufragen. Dr. Frick erklärte sich gern bereit dazu. Er hielt die Eröffnungsrede. Rust hatte kalte Füße bekommen.«¹¹⁶

Während des Abbaus der Sonderausstellung wurde auch die dritte Etage geschlossen. Nach der Neueröffnung der beiden unteren Etagen war die oberste nur noch auf Anfrage zu besichtigen.

Die Angriffe im *Schwarzen Korps* und anderswo aber gingen weiter. In einer Artikelserie »Neue Zielsetzungen und Wertungen in der Deutschen Kunst des Dritten Reiches« griff Walter Hansen im August 1936 ganz direkt die Kunstabteilung im Kultusministerium wegen Förderung von »Verfallskunst« an und zeichnete ein Bild von den »zersetzenden« Kontinuitäten dort. Beklagt wurde die Duldung moderner Kunst, wie reduziert auch immer, in Museen und Ausstellungen durch das Ministerium.¹¹⁷

Am 3. November 1936 besuchte der derart bedrängte Bernhard Rust kurz vor der Eröffnung die Zweite Jubiläumsausstellung in der Preussischen Akademie der Künste »Berliner Bildhauer von Schlüter bis zur Gegenwart«. Er ordnete an, dass die Werke von Barlach und Käthe Kollwitz sowie ein Werk von Lehmbruck zu entfernen seien,¹¹⁸ im Katalog wurden die entsprechenden Stellen überklebt. Auch wenn der Proporz hier stimmte, war wegen der bekannten Namen mit Protest der benachbarten Ämter zu rechnen. Käthe Kollwitz schrieb auf den Rand der Einladungskarte zur Ausstellungseröffnung: »[...] Vor d offiziellen Eröffnung am 5. Nov werden meine beiden Arbeiten Mutter (Roggevelde) u Grabrelief entfernt. Auf meine Frage, wer noch entfernt ist, sagt Amersdorffer Barlach sei noch entfernt. Am Sonntag war bereits eine Notiz in den Zeitungen, wonach d Kronprinzenpalais gesäubert werden soll. Es ist sicher, daß meine beiden Figuren dann weggestellt werden.«¹¹⁹

Am 4. Dezember 1936 kam es zu der denkwürdigen Besprechung zwischen dem Direktor der Nationalgalerie und den Mitarbeitern der Kunstabteilung im Kultusministerium: von Staa, Schwarz und von Oppen. Es wurde speziell für die Nationalgalerie festgelegt, dass die Kunst der lebenden Künstler fortan in die Verwaltung des Propagandaministeriums fallen solle, die übrige Kunst aber weiterhin von den Museen und dem Kultusministerium betreut werde. In der lakonischen Zusammenfassung von Direktor Hanfstaengl für Ministerialdirektor von Staa: »Wer tot ist gehört zu uns, und wer das Licht der Sonne noch grüsst, mag von nun an im Garten des Propaganda-Ministeriums spazieren gehen. Wohl ihnen!«¹²⁰

Aus purem Machtinteresse war Minister Goebbels in das Lager der Antimoderne übergewechselt, auf die Linie des ihm verhassten Alfred Rosenberg eingeschwenkt. Von nun an gaben sich Oppen und seine Kollegen keinen Illusionen mehr hin. Rudolf Belling zum Beispiel, der im Dezember 1936 einen Vertrag für eine Lehrtätigkeit in Istanbul unterschreiben, sich zuvor im Kultusministerium aber noch einmal beraten wollte, erhielt dort, wie der Bildhauer Waldemar Grzimek überlieferte, »von dem amtierenden Hitleranhänger den gutgemeinten Rat, so weit wie möglich fortzugehen«.¹²¹

113 Nach Mitteilung des Münzkabinetts, Prof. Dr. Bernhard Weisser und Dr. Angela Berthold, taucht der Name Hans-Werner von Oppen in den dortigen Unterlagen nicht auf. Die Stelle war ohne Wissen des Kabinetts umgewidmet worden.

114 Jörn Grabowski, Einführung, in: Ders., Petra Winter (Hg.), Zwischen Politik und Kunst. Die Staatlichen Museen zu Berlin in der Zeit des Nationalsozialismus, Berlin 2013, S. 16f., SMB-ZA, 605, J.-Nr. 138/36, Bl. 448f.

115 Hentzen 1971, wie Anm. 4, S. 18f.

116 Oppen 1982, S. 247f.; der erwähnte Artikel im »Schwarzen Korps« vom 2.4.1936 »Kronprinzenpalais säuberungsbedürftig« attackierte die Dauerausstellung, die geplante Sonderausstellung ist nicht erwähnt. Hanfstaengl beschwerte sich bei Minister Rust über den rüden Ton des ihn persönlich angreifenden Artikels. Über Heinrich Schwarz untersagte Rust dessen Weiterverbreitung. Vgl. Jörn Grabowski, Die Nationalgalerie und die moderne Kunst, in: Kunst in Deutschland 1992, wie Anm. 29, S. 45–47.

117 Stefanie Johnen, Die Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst in Berlin, Berlin 2018, S. 460.

118 Schreiben Alexander Amersdorffers an Georg Schumann zur Umhängung der II. Jubiläumsausstellung der Akademie, AdK, Berlin, Historisches Archiv, PrAdK, I/179, S. 4f.

119 Käthe Kollwitz. Die Tagebücher, Berlin 1989, S. 923.

120 Kunst in Deutschland 1992, wie Anm. 29, S. 48f.

121 Waldemar Grzimek, Deutsche Bildhauer des zwanzigsten Jahrhunderts. Leben – Schulen – Wirkungen, München 1969, S. 149.

Durch den Schulterchluss von Goebbels und Rosenberg spitzte sich die kulturpolitische Situation zu. Oppen schreibt in seinen Erinnerungen, ohne ein genaueres Datum zu nennen: »Einer meiner Mittelsmänner, der Maler Kallmann, hatte eine Notiz in Erfahrung gebracht, die auf Hitlers Terminkalender verzeichnet war. Thema: Kunst. Teilnehmer: Frick, Goebbels, Rosenberg.« Oppen benachrichtigte mit großem Aufwand Minister Rust, der dankbar war, aber nicht handelte. »Er mag seine Gründe gehabt haben, sich nicht einzuschalten. Ob der Termin bei Hitler mit Vorgängen zusammenhing, die sehr bald akut wurden, entzieht sich meiner Kenntnis. Die personelle Zusammensetzung, vor allem die Teilnahme des Reichsministers Frick, sprach dafür. In Fragen der Kompetenz zwischen Reich und Länder war seine Behörde massgebend.«¹²²

Am 30. Juni 1937 unterzeichnete Goebbels einen Erlass, der es dem von ihm beauftragten Adolf Ziegler, Maler und Präsident der Reichskammer der bildenden Künste, erlaubte, in den Museen Kunstwerke für die kurzfristig geplante Ausstellung »Entartete Kunst« in München auszuwählen. Goebbels berief sich dabei auf einen Befehl Hitlers, so dass weder Minister Rust noch Ministerpräsident Göring sich widersetzen konnten, obgleich in ihre Kompetenzen eingegriffen wurde. Die Ausstellung sollte bereits ab dem 18. Juli, zeitgleich mit der »Großen Deutschen Kunstausstellung« zu sehen sein. Goebbels: »Hoffentlich schaffen wir es noch bis zum Tag der deutschen Kunst. Das wird ein Schlag ins Kontor.«¹²³

Am 5. Juli 1937 erfolgte die endgültige Schließung der Neuen Abteilung im Kronprinzenpalais. Die Nationalgalerie gab eiligst Leihgaben zurück. »Gleichzeitig warnten von Oppen und Schwarz telefonisch die übrigen Museen in Preußen und veranlaßten sie zu ähnlichen Vorsichtsmaßnahmen.«¹²⁴ Am 7. Juli erschien die fünfköpfige Beschlagnahmekommission unter Leitung von Ziegler im Kronprinzenpalais. Als Vertreter des Kultusministeriums nahm der Referent für die Staatsbibliothek Ministerialrat Otto Kummer teil. Die Haltung der Referenten der Kunstabteilung Hans-Werner von Oppen und Heinrich Schwarz zu diesem Vorgang schloss deren Teilnahme aus. Ferner war Klaus Graf von Baudissin dabei, der sehr bald als kommissarischer Referatsleiter die Nachfolge von Meinhard von Staa im Ministerium antreten sollte. Eberhard Hanfstaengl hat der Beschlagnahmekommission seine Mitwirkung versagt und sich durch Paul Ortwin Rave vertreten lassen, der einen mehrseitigen Bericht über die Vorkommnisse verfasste. Er erwähnte darin ein abschließendes Gespräch mit Ziegler, der sich auf die Kunstauffassung Hitlers berief. Er, Ziegler, »habe versucht, auch Direktor Hanfstaengl, sowohl direkt wie durch Mittelspersonen, von dieser Grundeinstellung zu unterrichten, leider ohne Erfolg. So müsse er wie die Herren im Kultusministerium jetzt die Folgen tragen.«¹²⁵

Am 18. Juli fand in München die Eröffnung der »Großen Deutschen Kunstausstellung 1937« im neuerbauten Haus der Deutschen Kunst statt, einen Tag später dann in den Hofgarten-Arkaden die der Ausstellung »Entartete Kunst« mit vielen Werken auch aus der Nationalgalerie. Umgeben waren die Kunstwerke von diffamierenden Texten auf den Wänden. Paul Ortwin Rave besichtigte die »Entartete Kunst« am 21./22. Juli und berichtete auch darüber ausführlich: »Am Tage der Eröffnung waren dem Vernehmen nach auch die Namen der Direktoren hinzugefügt (Buchner, Hanfstaengl, Förster), jedoch inzwischen ausgemerzt. Diese letzteren Beschriftungen zeigen deutlich, daß es der Ausstellungsleitung nicht allein um die Kunst geht, sondern um einen Kampf

gegen die öffentliche Kunstverwaltung. Besonders deutlich ist die Spitze gegen das Reichserziehungsministerium.« Im Vorfeld hatten Goebbels und Hitler die Ausstellung besichtigt: »Der Aufenthalt des Führers soll im Ganzen etwa zehn Minuten gedauert haben, am längsten verweilte er in den beiden letzten Sälen (mit den belastenden Inschriften gegen das Reichserziehungsministerium).«¹²⁶

Letzte Unangepasstheit – Entlassungen

Das kritische Interesse hatte tagesaktuelle Gründe: In Vorbereitung der »Großen Deutschen Kunstausstellung« war zum 15. Juli die Berufung neuer Mitglieder in die Akademie der Künste erfolgt, die damit deutlich verjüngt und dem Zeitgeist angepasst werden sollte. Seit Anfang des Monats stand sie unter dem Protektorat des preußischen Ministerpräsidenten Göring, der sie so einerseits vor dem Zugriff Goebbels' schützen als auch seine Hausmacht stärken wollte. Über die neue Situation informierte ein »Rundschreiben der Akademie zur Übernahme des Protektorats durch Hermann Göring und zu Veränderungen innerhalb der Mitgliedschaft«.¹²⁷

»Veränderungen der Mitgliedschaft« hieß, dass gut vierzig ältere Künstler zu inaktiven Mitgliedern erklärt wurden, dass zehn Mitglieder, darunter Barlach, Belling, Nolde, Pechstein und Kokoschka, zum sofortigen Austritt aufgefordert und dass gut vierzig Künstler neu berufen wurden. All dies sollte noch vor Eröffnung der Ausstellungen in München vollzogen sein. Die Liste der neuen Mitglieder führte viele der neuen Kunstheroen auf, wie Arno Breker, Josef Thorak, Albert Speer oder Werner Peiner – Künstler, die im Haus der Deutschen Kunst zu sehen sein würden. Aber es gehörten auch einige modernere Künstler dazu, wie Alfred Partikel, Richard Scheibe, Franz Lenk und Gerhard Marcks.¹²⁸ Der Sekretär der Akademie Alexander Amersdorffer, der erst am 8. Juli im Ministerium über die auszuschließenden und die zu berufenden Künstler informiert wurde, hielt in einem Aktenvermerk über diesen Gesprächstermin fest, dass er das Ministerium vor ins Haus stehenden Schwierigkeiten bezüglich der Künstlerauswahl gewarnt habe: »Ich hielt mich für verpflichtet, wegen einiger Namen, besonders wegen Gerhard Marcks, zur Vorsicht zu mahnen. Herr Dr. Schwarz wehrte meinen Einwand aber mit den Worten ab: Der Herr Minister will ihn dabei haben.«¹²⁹ Die Absicht, einige Künstler der gemäßigten Moderne in die Akademie aufzunehmen, sollte vermutlich den qualitativen Verlust durch den Ausschluss bekannter moderner Künstler etwas abmildern. Die praktische Umsetzung der Vorgaben oblag der Akademie.

Die kurzfristig erstellte Liste neuer Akademiemitglieder war nicht mit der überstürzt zusammengestellten Exponatenliste der Ausstellung

122 Oppen 1982, S. 201.

123 Goebbels 1992, wie Anm. 84, Teil 1, Band 4, S. 205, 1. Juli 1937.

124 Hentzen 1971, wie Anm. 4, S. 27.

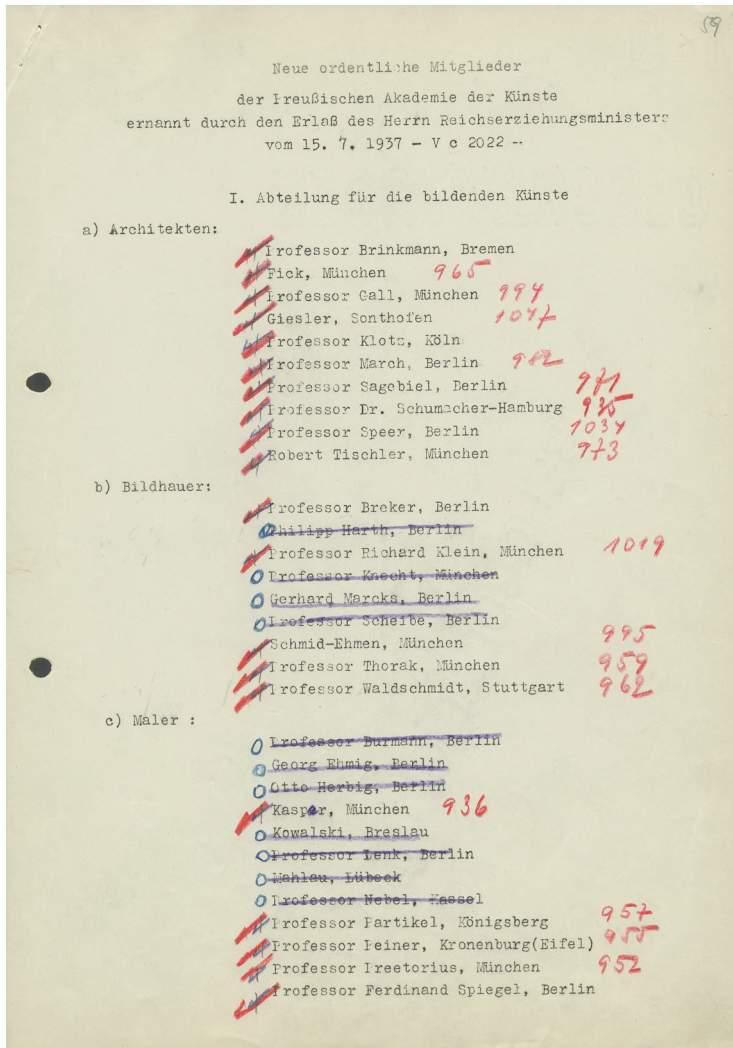
125 Paul Ortwin Rave, Kunstdiktatur im Dritten Reich, hg. und mit Nachwort v. Uwe M. Schneede, Berlin 1988, S. 145.

126 Ebd., S. 148.

127 AdK, Berlin, Historisches Archiv, PrAdK_1107, Bl. 129f.

128 AdK, Berlin, Historisches Archiv, PrAdK_1107, 122f., 129f.

129 Hildegard Brenner, Ende einer bürgerlichen Kunst-Institution: die politische Formierung der Preußischen Akademie der Künste ab 1933, Stuttgart 1972, S. 143, Quelle 137.



14 Liste der zum 15. Juli 1937 neu berufenen Mitglieder der Akademie der Künste mit nachträglichen Streichungen (Seite 1 von 2), Berlin, Akademie der Künste, Historisches Archiv

»Entartete Kunst« abgestimmt. Die jeweiligen Akteure handelten nebeneinander. Und so gab es Überschneidungen. Tagebuch Goebbels vom 17. Juli: »Verfallsausstellung angeschaut. Dann kommt auch der Führer dahin. Das ist das Tollste, was ich je gesehen habe. Glatter Wahnsinn. Wir nehmen nun keine Rücksicht mehr. Auch Stücke von Prof. Marcks, den Rust jetzt in die neue Preussische Akademie berufen hat. Zur Ausrichtung im Sinne des Nationalsozialismus. Der Führer ist wütend. Rust wollte seinem Zorn entfliehen, und [!] ist das Gegenteil der Fall. Ich sage ihm das auch im Theater. Er ist sehr bestürzt.«¹³⁰

Bernhard Rust sandte am 18. Juli aus München ein Telegramm, dass sämtliche Neuberufungen von ihm noch einzeln zu genehmigen wären. Amersdorffer besprach den Vorgang mehrfach mit Heinrich Schwarz in der Kunstabteilung des Ministeriums. Von den beanstandeten Künstlern, die in einem Arbeitsexemplar der Liste der neu in die Akademie berufenen Künstler nun durchgestrichen sind (Abb. 14), wurde umgehend Bildmaterial angefordert, als wäre die Entscheidung noch offen.¹³¹

Nach Rave waren es diese Berufungen, die zur Entlassung der Mitarbeiter im Kultusministerium durch Ministerpräsident Hermann

Göring führten und damit zum Ende einer gemäßigten Kunstpolitik. Rave: »wie die beiden Männer im Erziehungsministerium, die in vollem Wissen darum, auf die Dauer auf verlorenem Posten zu stehen, jene Kunstpolitik vertraten, Dr. von Staa und Dr. von Oppen. Diese beiden mußten gehen aus Anlaß einer Liste von Namen bedeutender, großenteils jüngerer Künstler, so z.B. Gerhard Marcks, der mit der frühen Figur eines Knaben in der Ausstellung Entarteter Kunst gebrandmarkt wurde und Hitlers Wut erregte, diese Künstler waren auf ihren Vorschlag hin soeben zu Mitgliedern der Preussischen Akademie der Künste berufen worden. Jene Liste, die in der Tat demonstrativen Charakter hatte, aber von Rust sowohl wie von Göring gebilligt war, löste bei Hitler rasenden Zorn aus [...] Auch die meisten anderen Mitglieder der Kunstabteilung des Ministeriums Rust wurden abberufen oder gingen freiwillig mit ihrem Abteilungsleiter, denn auch auf den übrigen Sachgebieten hatte sich genug Zündstoff für den Parteizorn angesammelt; wie war es möglich, daß in dieser widerborstigen Verwaltung noch jüdisch verheiratete Professoren an den Kunst- und Musikhochschulen gehalten wurden, daß man sich für Leute wie Hindemith oder für den alten Kommunisten Georg Schrimpf [...] einsetzte!«¹³²

Auch Alfred Hentzen resümierte, dass durch diese Berufungen und Hitlers Reaktion darauf »die personellen Veränderungen im Kultusministerium unaufschiebbar wurden.«¹³³ Tagebuch Goebbels vom 24. Juli 1937: »Rusts Akademie ist eine große Pleite. Jetzt wollen sie Speer und Ziegler, um den Schaden wieder gutzumachen. Ich gebe ihnen die Weisung: auflösen. Es gibt keine preussische, nur eine deutsche Kunst und Kultur. [...] Führer meint auch, preussische Akademie muß weg. Dafür deutsche Akademie unter meiner Führung. Hanfstängel muß auch weg. [...] Die alte Kommission soll nun alle entarteten Bilder in den Museen beschlagnahmen. Führer gibt mir Vollmacht dazu.«¹³⁴

Doch nun folgte ein Machtkampf zwischen Goebbels auf der einen und Göring und Rust auf der anderen Seite um die Akademie und das Recht zur »Säuberung« der Museen. Nach Hans-Werner von Oppens Erinnerung fiel die Entscheidung über das weitere Vorgehen und damit über die Entlassungen bei einer Beratung zwischen Rust, Speer und Göring in Karinhall. Minister Rust hätte ihn noch von dort angerufen, später zu sich nach Dahlem gebeten. Die Entlassung habe er begründet: »Ich kann mir einen Referenten wie Sie nicht mehr leisten.«¹³⁵

Walter Hansen schrieb am 3. August an den Maler Max Zaeper: »Hier in Berlin kracht es jetzt infolge der Münchener Veranstaltungen an allen Ecken und Kanten. Rust hat saubere Arbeit geleistet. In seinem Ministerium ist schon aufgeräumt. Die Herren von Staa, von Oppen, Dr. H. Schwarz sind »beurlaubt«. Graf Baudissin ist Leiter der Abt. V (für Volksbildung) im Kultusministerium geworden. Göring hat den Auftrag, die preussischen Museen zu säubern und die Museumsleiter zu schulen an Rust zu geben. Damit ist Goebbels ausgeschaltet. Und so ist es gewiß besser. Die neue Akademie ist in der bisherigen Form abgelehnt. Eine ganze Reihe von Leuten werden daraus wieder verschwinden müssen. [...] Im letzten »SA-Mann« war ein forschender Aufsatz, ein

130 Goebbels 1992, wie Anm. 84, Teil 1, Band 4, S. 222.

131 Brenner 1972, wie Anm. 129, Quellen 165–167, S. 154f.

132 Rave 1949, wie Anm. 3, S. 58.

133 Hentzen 1971, wie Anm. 4, S. 57.

134 Goebbels 1992, wie Anm. 84, Teil 1, Band 4, S. 230f.

135 Oppen 1982, S. 276.

Ausstellungsbericht von München, darin wurden die Herrn von Oppen und Dr. Biebrach als Sekretäre des einstigen Reichskunstwarts von Redslob entlarvt. Haben wir das nicht wieder gut gemacht. Immer feste Feuer auf diese Brüder, bis sie endlich erledigt sind.«¹³⁶

Eberhardt Hanfstaengl war zum 26. Juli 1937 beurlaubt worden und trat zum 1. Oktober 1939 in den Ruhestand. Alfred Hentzen wurde 1938 an die Gemäldegalerie versetzt. Ebenfalls am 26. Juli trat Ministerialdirektor von Staa zurück. Hans-Werner von Oppen wurde zum 30. Juli beurlaubt. Alfred Hentzen beobachtete das Geschehen in der vorgesetzten Behörde: »Die Beurlaubung von Herrn von Oppen ließ einige Tage auf sich warten. Ich erinnere mich, daß er das als verdrießliche Zurückweisung empfand und zunächst von sich aus Urlaub nahm, um mit dem am gleichen Tage sein Amt antretenden Nachfolger Staa nicht zusammenarbeiten zu müssen. Um diesen einzuführen, blieb Heinrich Schwarz in der Abteilung und wurde nach Abschluß dieser Aufgabe in die Wissenschafts-Abteilung versetzt. Der neue Mann war Dr. Klaus Graf v. Baudissin, der uns schon als Begleiter der Beschlagnahmungs-Kommission am 7. Juli begegnet ist.«¹³⁷

Göring und Rust versuchten, wie es im Brief von Walter Hansen anklingt, das Geschehen wieder an sich zu ziehen. Am 2. August lud das Kultusministerium die Direktoren der preußischen Museen, Kunsthochschulen und Kunstreferenten der außerpreußischen Länder zu einer Besprechung ein. Es ging um einen Erlass von Hermann Göring vom 28. Juli zur »Säuberung« der Museumsbestände.¹³⁸ Am 4. August erhielten die Museen in Preußen und die Presse den Text.¹³⁹ Dabei hatte Goebbels bereits einen entsprechenden Auftrag an Ziegler gegeben. Tagebuch Goebbels: »Der Führer ist ganz außer sich. Dabei hat Rust unter Umgehung unseres Amtes den Erlaß direkt an die Presse gegeben. So ein Dreckstück!«¹⁴⁰ Goebbels verschickte die von Hitler abgezeichnete Vollmacht für Ziegler noch am 4. August an die Landesstellen des Propagandaministeriums, die wiederum die Museen informieren sollten. Damit war der Auftrag an Rust annulliert und die Vorherrschaft von Goebbels Ministerium allen deutlich gemacht.¹⁴¹ – In der Nationalgalerie und anderen Museen fand die zweite Beschlagnahmeaktion unter Ziegler Mitte August statt.

Hans-Werner von Oppen beschrieb seinen weiteren Lebensweg: »Nachdem man mich – ich bezog weiter mein Gehalt, und der Minister Popitz nannte mich das preussische Etats-Wunder – aus dem Amt entfernt hatte, wurde ich anderthalb Jahre später auf Betreiben von Dr. Landfried in der Reichsstelle für den Aussenhandel beschäftigt. [...] 1940 meldete ich mich freiwillig zur Luftwaffe. Durch Beziehungen [...] gelang mir die Überweisung zu dem Truppenteil, bei dem ein befreundeter Verwandter stand. Der Instinkt bewegte mich in die Obhut der Wehrmacht: dort waren dem Einfluss der Partei Grenzen gesetzt.«¹⁴²

Am 23. Januar 1943 schrieb Helmuth James von Moltke, der führende Kopf des Kreisauer Kreises, an seine Frau Freya: »Mittags war Oppen da: der, der früher im Kultusministerium war. Ich habe eine ganz nette und erfreuliche Unterhaltung mit ihm gehabt. Er ist doch ein guter Mann, wenn er auch eine Zeit lang in die Irre gegangen ist.«¹⁴³ Den Besuch bei Moltke in dessen Berliner Wohnung erwähnt auch Oppen in seinen Lebenserinnerungen. »Der Begegnung mit Moltke war eine andere vorausgegangen. 1933, als ich soeben in das Kultusministerium berufen worden war [...] Moltke äusserte seine Missbilligung über mein staatliches Engagement. ›Wie können Sie!‹ sagte er [...]«¹⁴⁴

Nun begegnen sie sich mit den unterdes gemachten Erfahrungen erneut: »Der Besuch in Moltke's Wohnung war der Prüfstein gewesen. Fortan konnte ich mich als gebilligt betrachten.«¹⁴⁵ Moltke band ihn in seine Planungen zur Machtübernahme ein.

Der späte Rückblick Oppens weist die drei Elemente auf, die Stephan Malinowski als charakteristisch für den preußischen Adel nach dem Umbruch von 1918 beschreibt: Der ständige Bezug auf die Standesgenossen, speziell die eigene Familie; die anerzogene, als natürlich empfundene Berufung zur »Führung«, und sei die Stellung auch eher klein; der Weg zurück in die Armee, sobald das wieder möglich war oder, wie im Fall Oppens, einen scheinbaren Schutzraum gewährte.¹⁴⁶

Hans-Werner von Oppen reflektierte noch 1982 nicht nur ausführlich das Versagen seiner Klasse, auch persönlich fühlte er sich durch seine Tätigkeit im »Dritten Reich« schuldig. Jedoch, indem er sich durchweg als Vertreter des alten Adels definierte, dessen Duldung des Unrechts er beklagte, zugleich jedoch den Widerstand des Kreisauer Kreises hervorhob, relativierte er seine individuelle Verantwortung. Dabei war er über weite Strecken auch Mittäter. Ihm war, wie Rave über einen vergleichsweise klugen wie ehrgeizigen Kollegen schrieb, »ein böses Schicksal zugefallen, sein Leben zwiespältig führen zu müssen. Wollte er etwa mit den Wölfen heulen, um das Lamm vor dem Zerreißen zu retten?«¹⁴⁷ Oppen erinnerte in seinen Memoiren vorzugsweise sein widerständiges Verhalten in Bezug auf die erstarkende Kunstdiktatur, und in dieser Hinsicht fanden auch die Kollegen der Nationalgalerie für ihn nur lobende Worte. Daneben war er Teil der Verwaltung im nationalsozialistischen Staat. Das eigene, von Herkunft und Tradition geprägte Selbstverständnis hatte ihn im NS-Staat in eine zwiespältige Position geführt. Er war nicht wirklich Teil der »Bewegung«, arbeitete jedoch im Staatsapparat für sie und nutzte sie zu seinem Vorteil.

Abbildungsnachweis

1, 7: Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie (Andres Kilger, gemeinfrei). – 2: Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv. – 3: Ulrich Luckardt, Emil Nolde – Hülltoft Hof: die Geschichte eines Bildes, Hamburg 2002, S. 8/9. – 4, 6: Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv. – 5: Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv (Nachlass Justi). – 8–9: Bruno Kroll, Leo von König, Berlin 1941, S. 35, 33. – 10: Alfred Rosenberg, Der Mythos des 20. Jahrhunderts, München 1930, Frontispiz. – 11: Carl Dietrich Carls, Ernst Barlach. Das plastische, graphische und dichterische Werk, Berlin 1935, S. 65. – 12: Alfred Hentzen, Deutsche Bildhauer der Gegenwart, Berlin 1934, S. 85. – 13: AdK, Berlin, Käthe-Kollwitz-Archiv, Sign. 369. – 14: AdK, Berlin, Historisches Archiv, PrAdK_1107, Bl. 59.

136 Johnen 2015, wie Anm. 23, S. 462, zitiert nach: Historisches Archiv, AdK, Nr. I/419.

137 Hentzen 1971, wie Anm. 4, S. 34.

138 Frei wiedergegebener Einladungstext in: Kunst in Deutschland 1992, wie Anm. 29, S. 56.

139 BArch R43 II 1646, Bl.133, Erlass Görings vom 28. Juli 1937. Der Text des Erlasses, zitiert nach der Veröffentlichung in der Frankfurter Zeitung, Nr. 391 vom 4.8.1937, in: Kunst in Deutschland 1992, wie Anm. 29, S. 59.

140 Goebbels 1992, wie Anm. 84, Teil 1, Band 3, S. 225, 4. August 1937.

141 Zuschlag 1995, wie Anm. 99, S. 205f.

142 Oppen 1982, S. 292f.

143 Helmuth James von Moltke, Briefe an Freya 1939–1945, hg. v. Beate Ruhm von Oppen, München 1988, S. 455.

144 Oppen 1982, S. 296.

145 Ebd., S. 297.

146 Stephan Malinowski, Vom König zum Führer. Deutscher Adel und Nationalsozialismus, Frankfurt a. M. 2016, S. 282.

147 Rave, wie Anm. 3, S. 63.

Was lange währt, wird endlich gut – die Restaurierung des Torsos der *Knienden* von Wilhelm Lehmbruck

Wolfgang Maßmann und Nina Wegel

Dieser Beitrag stellt die umfangreichen Restaurierungsmaßnahmen an einer stark beschädigten Plastik des frühen 20. Jahrhunderts aus der Sammlung der Nationalgalerie vor. Ein scheinbar vollständig zerstörtes Werk konnte wieder ausstellungsfähig gemacht werden. Der Torso von Wilhelm Lehmbruck wird seit 2021 in der Neuen Nationalgalerie gezeigt. Die Arbeiten wurden Anfang der 1990er Jahre begonnen und nach einer knapp dreißigjährigen Unterbrechung im Jahr 2020 fertiggestellt. Die Verfasserin und der Verfasser haben dieses anspruchsvolle Projekt dank großzügiger finanzieller Unterstützung durch die Herrmann Reemtsma Stiftung realisieren können.

Der Bildhauer und sein Werk – Wilhelm Lehmbruck und der Torso der *Knienden*

Die Plastik der *Knienden*, Inv.-Nr. B II 47, trägt im Bereich der rechten Schulter und des Sockels zwei Signaturen von Wilhelm Lehmbruck (1881–1919). Dieser aus Duisburg stammende Künstler gilt als einer der wichtigsten deutschen Bildhauer der Klassischen Moderne. In nur zwei Jahrzehnten – die plastische Hauptschaffenszeit lag zwischen 1898 und 1919 – schuf er außergewöhnlich ausdrucksstarke plastische Bildwerke. Skulpturen arbeitete er in Gips, gefärbtem Stuck, getöntem Steinguss und Terrakotta, seltener in Bronze und Marmor. Nach einer traditionellen Bildhauerausbildung und als Meisterschüler Carl Janssens in Düsseldorf ging Lehmbruck 1910 nach Paris, der neuen Hauptstadt der bildenden Künste. Angeregt durch die Avantgardisten entwickelte er seinen eigenen plastischen Stil und widmete sich dem weiblichen Akt. Das herkömmliche Frauenideal veränderte sich: Lehmbruck ignorierte die menschlichen Proportionsmaße zugunsten vergeistigter idealtypischer Plastiken mit überlängten Gliedmaßen: Statt runder Fülle verkörpern sie eine gedehnte und teils eckige Schlankheit. 1911 gelang ihm mit der Präsentation seiner *Knienden* im Salon d'Automne in Paris der internationale Durchbruch. In den folgenden drei Jahren schuf er weitere bedeutende Werke, darunter Varianten als Torsi und Büsten. Im Zuge des Ersten Weltkriegs musste Lehmbruck Paris 1914 verlassen. Nach einer Zwischenstation in Berlin war er 1916 als Kriegssanitäter tätig und emigrierte anschließend nach Zürich. Bis zu seinem frühen Tod am 25. März 1919 entstanden symbolhafte Figuren in der thematischen Auseinandersetzung mit dem Krieg. Der zu Lebzeiten sehr gefragte und einen hervorragenden Ruf genießende Künstler nahm sich mit 38 Jahren in Berlin das Leben. Die Gründe dafür werden in der

unerwiderten Liebe zu einer jungen Schauspielerin¹ und in zunehmenden Depressionen vermutet.

Die Entstehung des Torsos der *Knienden* wird in das Jahr 1911 – in mancher Literatur auch auf 1912/13² – datiert und lässt sich somit in die Anfangsphase des Expressionismus einordnen. Diese Stilepoche ist durch die Vereinfachung der Formen und die emotionale Ausdrucksfähigkeit des Künstlers in dessen häufig ethisch orientierten Existenz-Kunst gekennzeichnet.³ Lehmbruck nutzte als Ausgangspunkt für den Umgang mit verschiedenen Ausdrucksformen von ihm ausgearbeitete Gesamtplastiken. Anhand von entsprechenden Arbeits- beziehungsweise Ateliermodellen suchte er nach einer intensiveren, reduzierten und zugleich möglichst harmonisch geschlossenen Formensprache.⁴ Vorliegend zeigt das vermeintliche Modell der *Knienden* den Brustkorb umlaufende, teilweise mehrmals nebeneinander ausgeführte Ritzspuren mittig der Brust, die Armsätze und den Rücken eingeschlossen. Um die anmutige Wirkung auch in den Varianten ohne Gliedmaßen (oder sogar ohne Unterkörper) beizubehalten, blieb der Kopf unangestastet.⁵ Sehr passend beschreibt der Kunstkritiker Paul Westheim die Torsierungspraktiken Lehmbrucks: »Er knetet wieder und wieder an dem Werk herum, er ist versessen auf äußerste Vollkommenheit [...] Mit dem Gießer unternimmt er oft die wagehalsigsten Experimente, zerschneidet die Formen einer mehrfach schon gegossenen Figur, nimmt einen Beinansatz hinweg, der ihm zu massig aus der Fläche he-

1 Dabei handelte es sich um die 19-jährige Elisabeth Bergner. Er porträtierte sie mehrmals und besuchte in Paris das Stück *Rausch* von August Strindberg, in dem sie die Rolle der jungen Verführerin spielte. Überdies fertigte er einige Plastiken und Skizzen in Anspielung auf die Geliebte an. Vgl. Dietrich Schubert, Vieles im Werk des expressionistischen Künstlers harret noch der Aufklärung. Zum 80. Todestag des Bildhauers Wilhelm Lehmbruck, in: Jahrbuch Ruhrgebiet, hg. vom Kommunalverband Ruhrgebiet, Essen 1999, S. 520.

2 Schubert datierte den Torso auf 1912. Vgl. Marion Bornscheuer, Lehmbrucks *Kniende*, Paris 1911, in: Dies., Raimund Stecker (Hg.), 100 Jahre *Kniende*. Lehmbruck mit Matisse, Brancusi, Debussy, Archipenko, Rodin, Nijinsky in Paris 1911, Köln 2011, S. 24 nach Dietrich Schubert, Wilhelm Lehmbruck, Worms 2001, S. 26.

3 Vgl. Dietrich Schubert, Skulpturen und Plastiken des Expressionismus, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter 4, 2004, S. 49 nach Kurt Hiller, Die Jüngst-Berliner, in: Heidelberger Zeitung 53/169, 1911.

4 Vgl. Ina Conzen, »und Zerschlug den Kopf in viele Stücke«. Lehmbrucks Suche nach der beseelten Materie, in: Christian Lange (Hg.), Wilhelm Lehmbruck. Variation und Vollendung, Ausst.-Kat. [Stuttgart, Staatsgalerie, 28.9.2018–24.2.2019], Stuttgart 2018, S. 40.

5 Vgl. Mario-Andreas von Lüttichau, Variation und Vollendung. Gedanken zum Werk und Werkstoff Wilhelm Lehmbrucks, in: Lange 2018, wie Anm. 4, S. 63.



1 Wilhelm Lehmbruck, Kniende, 1911, getönter Gipsguss, Höhe 179 cm, Duisburg, Lehmbruck Museum

rauszudrängen scheint, beseitigt Arme [...], um zu einem Torso von vollendetem Ebenmaß zu gelangen.«⁶

Dieses farbig gefasste Torso-Arbeitsmodell ist entsprechend der Vorlage leicht überlebensgroß, freistehend und vollplastisch sowie allansichtig ausgebildet. Gekennzeichnet ist der nackte Körper durch scheinbar tektonisch gebaute und gelängte Einzelglieder. Trotz der Überlängung besitzt die Plastik ausgewogene weibliche Formen. Der Oberkörper ist gerade ausgerichtet, der Kopf samt schmal zulaufendem Hals zur linken Seite nach vorne geneigt. Unterhalb der breiten Schulterpartie stehen die Brüste spitzt nach vorne. Auf dieser Höhe sind die Armansätze gerade abgeschnitten. Der Nabel liegt in der Mitte des gestreckten Körpers, oberhalb des leicht gewölbten Bauches. Von der breiten Hüfte geht das rechte Standbein gerade hinunter, der linke Oberschenkel ist angehoben und endet – wie der rechte – mittig, in

einer leicht unregelmäßigen schrägen Schnittfläche. Der gerade Rücken besitzt deutlich modellierte Schulterblätter. Unterhalb der schmalen Taille liegt ein ausgeprägter Beckenkamm samt Venusgrübchen über einem runden Gesäß. Die Basis, auch als Sockel bezeichnet, besitzt eine annähernd quadratische Grundfläche mit einem unregelmäßigen Rand, stark abgerundeten Kanten und eine sich nach oben verjüngende Form. Die unebene Oberfläche läuft schräg nach oben zu einem konstruktiven, mit dem rechten Standbein verbundenen Steg. In den Profilansichten dominiert der überlängte schmale Oberkörper. Dabei ist der Kopf dem halbrechts vor ihr stehenden Betrachter zugeneigt. Die ge-

⁶ Vgl. Conzen 2018, wie Anm. 4, S. 41 nach Paul Westheim, Wilhelm Lehmbruck, Leipzig 1922, S. 11.



2 Wilhelm Lehmbruck. Torso der Knienden, 1911/13, getönter Gips, Höhe 156 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. B II 47, Aufnahme vor der Überarbeitung 1965

bundenen, angedeuteten lockigen Haare liegen eng am Kopf an und verdecken die Ohren. Das längliche Gesicht besitzt mädchenhafte Züge. Unterhalb der hohen Stirn zeichnen sich dünne Augenbrauen ab. Die lange Nase hat einen ausgeprägten Höcker, läuft dann jedoch spitz aus und weist schmale Flügel auf. Je nach Perspektive scheinen die vollen Lippen ein träumerisches Lächeln anzudeuten. Verstärkt wird die vermeintlich introvertierte Entrücktheit des Gesichtsausdrucks durch die von schweren, abstrahierten Lidern verschattete Augenpartie.

Insgesamt wirkt die Figur auf das Wesentliche konzentriert – im Streiflicht ist jedoch die mittels fein modellierter Oberflächenstruktur herausgearbeitete naturalistische Anatomie deutlich sichtbar. Trotz vielfacher Analyse motivverwandter Werke – es existiert ein breites Themenspektrum, das von Venus über Eva hin zu den Allegorien des Frühlings, des Morgens, der Grazie und der Seele reicht – muss offen-

bleiben, inwieweit Lehmbruck historische Kunstwerke und zeitgenössische Arbeiten als Inspirationsquelle nutzte.⁷ Hinsichtlich ihrer Deutung scheint Ambivalenz das besondere Charakteristikum dieser Plastik zu sein.⁸ Der Kunsthistoriker Dietrich Schubert schrieb 1981 sehr passend: »Lehmbrucks *Kniende* bleibt ein revolutionäres Werk, und als solches ist es nicht ableitbar.«⁹

Versionen der *Knienden*

Die Vorlagen für die Plastiken modellierte Lehmbruck anfangs in Ton und ließ die Modelle für die spätere Abformung in Gips gießen.¹⁰ Durch die Wahl unterschiedlicher Werkstoffe in gleichen Gussformen variierte und intensivierte Lehmbruck Feinheiten und Oberflächenwirkungen – ebenso durch farbliche Abwandlungen.¹¹

Bei der erstmals ausgestellten, vollständig ausgeformten Plastik der *Knienden* handelte es sich um einen Gipsguss.¹² Neben diesem existierten zu Lebzeiten Lehmbrucks zwei Steingüsse, wovon sich heute einer im Museum of Modern Art in New York befindet; das zweite Stück wurde während eines Fliegerangriffs 1945 in Berlin zerstört.¹³ Neben dem vorliegenden Ateliermodell gibt es von der Großplastik noch andere, in ihrer Wirkung stark unterschiedliche Figurenbildungen, etwa eine Büste, eine Variante mit einem Schnitt mittig durch die Brust, die als *Geneigter Frauenkopf* bezeichnet wird. Diese wurde ab 1911/12 in den Materialien getönter Steinguss, Terrakotta und Bronze hergestellt. Außerdem existiert ein weiterer Torso-Typ, geschnitten auf Höhe der Hüfte und Oberarme, als Steinguss von 1911. Exemplarisch sind hier zwei Versionen abgebildet: die vollständige Figur der *Knienden* und der Berliner Torso (Abb. 1, 2). Neben diesen Stücken gibt es diverse posthume Gussvarianten der *Knienden*.¹⁴

7 Die Lehmbruck bekannten Werke von George Minne, Constantin Brancusi, Alexander Archipenko, Camille Claudel, Hans von Marées und Egon Schiele besitzen eine motivische Verwandtschaft. Viele spiegeln die künstlerische Aktualität des Motivs des Kniens in den 1910er Jahren wider. Vgl. Bornscheuer 2011, wie Anm. 2, S. 50.

8 Vgl. Bornscheuer 2011, wie Anm. 2, S. 30, 46 sowie 50.

9 Vgl. Dietrich Schubert, Die »Kniende« (Paris 1911), in: Andreas Pfeiffer, Wilhelm Weber, Wilhelm Lehmbruck, Ausst.-Kat. [Heilbronn, Städtische Museen Heilbronn, 26.6.–30.8. 1981], Heilbronn 1981, S. 46.

10 Da Lehmbruck keine ausreichende Erfahrung im Gießen und Abformen von Plastiken besaß, überließ er diese Arbeit geübten Handwerkern; darunter die Pariser Gießerei Valsuani und später die Gießerei Noack in Berlin. Vgl. von Lüttichau 2018, wie Anm. 5, S. 65. Erst während des Ersten Weltkriegs begann er, die Gusstechnik zu erlernen und teilweise selbst auszuüben. Vgl. Ursel Berger, Anmerkungen zum neu erschienenen Lehmbruck-Werkverzeichnis von Dietrich Schubert, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 66, 2003, S. 131 sowie 136.

11 Dazu dienen der Zementguss, gebrannte rötliche oder ockerfarbene Terrakotta, gegossener Gips mit oder ohne Tönung sowie Stuck. Vgl. von Lüttichau 2018, wie Anm. 5, S. 54 sowie 60 ff.

12 Gips nutzte Lehmbruck nicht nur für Ateliermodelle – auch von der 1913/14 entstandenen *Großen Sinnenden* existierten zwei originale Gipse. Vermutlich handelt es sich bei einem ebenfalls um eine Gussvorlage für spätere Versionen. Ebenso lassen sich horizontale Schnitte auf der Oberfläche ausmachen – erneut exakt durch die Brust, wovon zudem Büsten existieren. Vgl. von Lüttichau 2018, wie Anm. 5, S. 20.

13 Vgl. Berger 2003, wie Anm. 10, S. 134.

14 Bereits ab 1919/20 ließen Lehmbrucks Witwe Anita und nach 1948 auch die Söhne Manfred und Guido einige Werke nachgießen – darunter die Büste der *Knienden* (*Geneigter Frauenkopf*) sowohl in Bronze als auch im Steinguss. Die posthume Nachgüsse erschwerten die Erstellung eines Werkkatalogs für Jahrzehnte. Hinzu kommt, dass in den 1970er Jahren zahlreiche Raubgüsse auf den Kunstmarkt gelangten. Vgl. Schubert 1999, wie Anm. 2, S. 521.



3, 4 Schadensaufnahme nach dem Sturz 1989 in der Nationalgalerie

Wie bereits erwähnt, handelt es sich bei der hier besprochenen Torso-Version der *Knienden* höchstwahrscheinlich um ein Arbeits-exemplar beziehungsweise Atelierstück. Dafür sprechen die Ritzungen zur Formfindung der nachfolgenden Versionen beziehungsweise Torsi und Büsten. Das Modell wurde im April 1912 in der von Karl Ernst Osthaus im Hagener Folkwang-Museum organisierten Ausstellung »Schiele und Lehmbruck« gezeigt¹⁵ – obwohl die Auseinandersetzung mit der *Knienden* nicht abgeschlossen war. Überdies entsprach der gefälliger Torso dem Zeitgeschmack des breiten Publikums und konnte mehr zum Kauf der Büsten anregen.¹⁶ Der Ankauf erfolgte 1919/20 aus dem Ateliernachlass des Künstlers. Er wurde bis Ende der 1980er Jahre in der ständigen Ausstellung der Nationalgalerie, konkret im Expressionisten-Saal, präsentiert.¹⁷

Der Sturz, Ursache und erste Schritte

Am 9. Juli 1989 endete dort das erste Leben der *Knienden* schlagartig. Der Torso wurde zusammen mit seinem Sockel versehentlich von einem Museumsbesucher umgestoßen und stürzte auf den Parkettboden. Menschen wurden bei diesem Unfall glücklicherweise nicht verletzt, aber die Skulptur, die in der Originalversion etwa 50 Kilogramm wog, erlitt Totalschaden. Museumsmitarbeiter waren binnen kürzester Zeit am Ort des Geschehens und führten erste Sicherungsmaßnahmen durch: Der Ausstellungsraum wurde abgesperrt und die Situation fotografisch dokumentiert (Abb. 3, 4). Anschließend wurde ein Schadensprotokoll erstellt. In dem Gutachten¹⁸ werden Schadensursache und begünstigende Faktoren wie folgt beschrieben:

»Die von einem Besucher von der rechten Seite einwirkend aus dem Gleichgewicht gebrachte Plastik stürzte auf ihre linke Seite. Der Sturz wurde begünstigt durch die geringen Standflächen sowohl des Sockels als auch der Plastik, deren Schwerpunkt durch ihre Form bedingt sehr hoch und auf der linken Seite liegt. Die kleine Grundfläche des Sockels hatte das gleichzeitige Kippen von Plastik und Sockel zur Folge. Weder Fußboden und Sockelstandfläche noch Sockel und Plastikstandfläche waren durch Anbringung von Montageelementen sicherheitssteigernd verbunden, so daß eine relativ geringe Krafteinwirkung genügte, um den Sturz zu verursachen.«

Darüber hinaus wurde in dem Bericht auch die Kompliziertheit der Schadensphänomene bedingt durch die technologischen Besonderheiten und ungewöhnliche Verbindung unterschiedlicher Materialien beschrieben, die später genauer betrachtet werden. Unmittelbar nach dem Sturz wurde die Plastik, ähnlich einer verletzten Person, auf eine Art Trage gehoben und in der aufgefundenen Position fixiert. Überdies sind die unzähligen beim Aufprall abgeplatzten verschiedenen großen Bruchstücke eingesammelt und in Schachteln gelegt worden. Soweit es möglich war, wurden die weit im Raum verteilten Fragmente entsprechenden Körperpartien zugeordnet. Anschließend ist die Skulptur mit den Bruchstücken in die Steinrestaurierungswerkstatt¹⁹ transportiert worden.

Nach längeren Überlegungen und Diskussionen²⁰ wurde Ende Januar 1990 entschieden, die Möglichkeiten einer Restaurierung der zerstörten Skulptur zu überprüfen. Um den ungewöhnlichen Aufbau

und die technologischen Besonderheiten der Plastik verstehen zu können, wurde im April und Mai 1990 eine Schadensanalyse durchgeführt, begleitet von verschiedenen Untersuchungsmethoden. Nach gründlicher Abwägung, ob und unter welchen Voraussetzungen eine realistische Chance der Wiederherstellung der Skulptur besteht, entschieden wir mit Zustimmung der Verantwortlichen, die Restaurierung in einem ersten Teilschritt²¹ zu bewerkstelligen.

Herstellungstechnologie

Die Art und Weise des Aufbaus des Torsos der *Knienden* ist aufgrund der Kombination der Materialien Gips, Beton beziehungsweise Zementmörtel und Eisen ungewöhnlich und lässt sich eigentlich nur aus der Vorstellung erklären, ein besonders stabiles Arbeitsmodell zur Abnahme von Formen für Porträt- und Torsofassungen zu haben.

Die eigentliche plastische Form des Torsos besteht aus einer monochrom gefassten Gipsschicht. Darunter liegt eine Betonschicht, in die Armierungseisen eingelegt sind. Höchstwahrscheinlich wurde der vorliegende Abguss mit Hilfe von Gipsstückformen unterschiedlicher Teilstückgrößen hergestellt.²² Die genaue Positionierung der Teilstücke ist durch die zum Teil breitflächig überarbeiteten Gussnähte und Fugen leider nicht möglich. Anhand der äußerlich sichtbaren Bearbeitungsspuren und der im Inneren vorgefundenen Materialien lassen sich Rückschlüsse auf eine technologische Besonderheit ziehen – die Plastik wurde anscheinend aus den folgenden vier großen, separat gefertigten Gussteilen zusammengefügt:

- Vorderseite (die Seitenachse vertikal halbierend): Oberschenkelansätze, Bauch, Brust, Schultern, Armansätze, Hals und Vorderseite des Kopfes;
- Oberkörper, Rückseite: Schultern, Nacken und Rückseite des Kopfes;
- Rücken: mittig der Schulterblätter bis zum Gesäßansatz;
- Unterkörper, Rückseite: Gesäß und Oberschenkelrückseiten.

Während das Vorderteil in einem Stück ausgeformt, das heißt mit den Händen ausgestrichen ist, unterteilt sich die Rückseite in die drei oben aufgeführten Segmente. Da die Gipsschicht relativ dünn ist (6–25 mm), kann man davon ausgehen, dass die verstärkende und mit Eisen armierte Betonschicht unmittelbar danach aufgebracht worden ist. Nach dem Aushärten und der Abnahme der Stückform wurden die vier Teile

15 Die vollständige Figur konnte nicht ausgestellt werden, da sie sich zu diesem Zeitpunkt im 28. Pariser Salon des Indépendants befand. Vgl. Bornscheuer 2011, wie Anm. 2, S. 24 nach Schubert 2001, wie Anm. 2, S. 26.

16 Vgl. Bornscheuer 2011, wie Anm. 2, S. 24 nach Schubert 2001, S. 251f.

17 Über den Ankauf ist bisher nichts bekannt. Viele Plastiken konnten durch die Bemühungen Anita Lehmbrucks vor der propagandistischen Zerstörung durch die Nationalsozialisten gerettet werden. Vgl. von Lüttichau 2018, wie Anm. 5, S. 65 nach Dieter Schmidt, In letzter Stunde 1933 bis 1945 (Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts, Bd. 2), Dresden 1964, S. 120ff. – Die verfügbaren Informationen zum Torso dargestellt von Nina Schallenberg unter <https://id.smb.museum/object/959133/torso-der-knienden>.

18 Das Schadensprotokoll erstellte Georg Jakob, der damalige Direktor und Chefrestaurator der Zentralen Restaurierungswerkstätten, am 14.7.1989.

19 Die Steinrestaurierungswerkstatt der Zentralen Restaurierungswerkstätten befand sich zu dem Zeitpunkt im Bode-Museum.



5, 6 Schadensphänomene an Vorder- und Rückseite

aneinander angepasst und von innen an den angrenzenden Flächen mit Gips verstrichen beziehungsweise vergossen. Von außen sind die verbliebenen unterschiedlich großen Fugen ebenso mit Gips geschlossen worden. Außerdem wurden die nach Abnahme der jeweiligen Formteile sichtbaren, erhaben vorstehenden Gussnähte überarbeitet beziehungsweise retuschiert.²³ Diese Bereiche wie auch die aufgefüllten Fugen zwischen den zusammengefügt Segmenten sind mit Raspeln, Schneidwerkzeugen und feinen Schleifmitteln der Form samt Oberflächenstruktur der angestrebten ganzheitlichen Wirkung angeglichen worden. Die Plastik wurde überwiegend hohl gegossen. Eine Ausnahme bildet hier der Kopf- und Halsbereich.

Schadensphänomene

Gerade die ungewöhnliche Verbindung aus Materialien mit unterschiedlichen Eigenschaften, hier mit Armierungseisen bewehrter Zementmörtel und eine äußere Gipsschicht, führte beim Aufprall zu immensen, scheinbar irreversiblen Schäden. Durch die Streckung beziehungsweise Stauchung der Metallarmierung entstanden Deformationen, Risse im Zementmörtel und Brüche an der relativ weichen Außenschicht der eigentlichen plastischen Form. Das Ausmaß des Gesamtschadens resultierte somit aus der einwirkenden starken Gewichtskraftbelastung und der unterschiedlichen Reaktion der verwendeten Materialien auf diese. Die Komplexität der Schadensbilder lag neben der Verwendung diverser Materialien und ihren spezifischen Eigenschaften auch in der besonderen und eigenwilligen Herstellungstechnologie begründet.

Der linke Arm wurde beim Aufprall regelrecht zerschmettert, so dass die Skulptur auf dem linken Oberschenkel und dem Kopf liegend vorgefunden wurde. Da der linke Oberarm-Schulterbereich in dem später genauer erläuterten Armierungssystem relativ stabil eingebunden war, kann man davon ausgehen, dass er für einen Moment, bis zum Nachgeben, gegen die immense Gewichtskraft gewirkt hat. Dadurch ist es im Bereich der Bauchdecke zu erheblichen Zugspannungen gekommen; der im Vorderteil angebundene Oberkörper wurde in sich leicht

nach vorn gedreht. Bedingt durch diese leichte Torsion hat sich eine großflächige, mehrmals gebrochene Gipsschicht gelöst. Der darunterliegende Beton ist mehrfach gerissen. Der Kopf prallte federnd auf und wurde dabei an der linken Halsinnenseite gestaucht, während auf der gegenüberliegenden rechten Seite ein ca. 3 mm breiter Riss entstand. Oberhalb der Nase, die Stirn und Bereiche der Haare einschließend, hat sich ein größeres Stück gelöst. Hier waren sehr deutlich Reste eines Klebemittels zu sehen, die darauf hindeuteten, dass sich an dieser Stelle bereits früher ein Stück gelöst hatte beziehungsweise ausgebrochen war und wieder angeklebt worden war. Darüber hinaus hatten sich die von innen mit Gips ausgestrichenen Grenzflächen beziehungsweise Fugen, insbesondere des Mittelstücks der Körperrückseite, gelöst und ineinander verklemmt. Dabei sind das Rückenteil und der Oberkörper um ca. 18 mm gegeneinander verschoben worden. Insgesamt wurden nahezu 200 gelöste Bruchstücke gezählt. Hinzu kamen unzählige sehr kleine, 1–3 mm große Stücke. Vergleicht man die Körpervorderseite mit der dreiteilig aufgebauten Rückseite, weist diese bis auf den Kopf- und Schulterbereich wesentlich geringere Schäden auf, während vorne großflächig die plastische Form bildende Gipsschicht fehlt und die darunterliegende Betonschicht mit Rissen durchzogen ist (Abb. 5, 6).

Zunächst konnten diese Schadensphänomene, wie auch die Befestigung der Plastik über den Steg zum Sockel nicht genau geklärt werden. Näheren Aufschluss sollte eine Röntgenaufnahme der Eisenarmierung geben.

20 An diesem Entscheidungsprozess waren die damalige Steinrestauratorin der Antikensammlung und Fachgebietsleiterin Stein, Christel Teller, der damalige Direktor der Nationalgalerie, Prof. Dr. Peter Bethhausen, und der Chefrestaurator Georg Jakob beteiligt.

21 Das Erarbeiten der Restaurierungskonzeption beziehungsweise -methodik und die Teilrestaurierung wurden im Rahmen des Fernstudiums an der Technischen Fachhochschule Berlin/Fernstudieninstitut von dem Verfasser durchgeführt.

22 Gipsstückformen werden auch als Kernstückformen bezeichnet und die entsprechenden Teilstücke somit als Kernstücke. Die Nutzung einer entsprechenden Leimform kann aber nicht ausgeschlossen werden.

23 Die Überarbeitung eines rohen Gipsabgusses wird in Abgrenzung zur farblichen Fehlstellenintegration in der Restaurierung als Retusche bezeichnet. Darüber hinaus ist für die farbliche Fehlstellenintegration aber auch der Begriff Farbtusche gebräuchlich.



7 Zustand des überarbeiteten Steges 1990/91

Untersuchungen

Frühere Eingriffe

Im Februar/März 1965 erfolgten Eingriffe an dem Torso der *Knienden* durch einen Restaurator²⁴ im Bereich der Basis und des darüber liegenden Steges. Darüber informiert eine Karteikarte aus dem Archiv der Nationalgalerie. In einem sehr kurzen handschriftlichen Bericht ist zum vorgefundenen Zustand vermerkt: »Viereckiger Sockel nachträglich mit dicken Gipsstücken bis zu 3 cm stark belegt. Das ca. 16 cm lange Trägerstück vom Sockel zum rechten Bein ebenfalls mit Gipsstücken verschiedener Größe bedeckt. Sockelbas.: uneben und wacklig«. Unmittelbar anschließend heißt es unter der Überschrift »Bearbeitung als durchgeführte Maßnahmen«: »Die Gipsstücke am Sockel und am Trägerstück bis auf das Original entfernt. Trägerstück durch Einziehen eines starken Dübels von ca. 23 cm Länge verstärkt. Trägerstück säulenförmig gerundet. Sockelbasis 2,5 cm erhöht. Signatur am Sockel freigelegt. Anpassung der Farbe an das Originalstück. Reinigung nur trocken«²⁵ (Abb. 7).

Eisenarmierung

Eine nach dem Sturz angefertigte Röntgenaufnahme²⁶ macht die genaue Lage, Anzahl und Profilform der Armierungseisen im Innern der Plastik sichtbar. Wie schon erwähnt, hängen die unterschiedlichen Beschä-

digungen von Körpervorder- und Rückseite eng mit dem Verlauf und der Befestigung der Armierungseisen zusammen. Die Aufnahme zeigt dies wie folgt: Gerade die zwei im Körpervorderteil befestigten Hauptarmierungseisen, eins vom Kopf bis in die Basis und ein zweites gebogen vom Kopf bis in den Oberschenkelansatz verlaufend, bestimmten bei dem Aufprall und der damit verbundenen Deformierung das Ausmaß der Schäden. Man erkennt mehrere den Körperformen angepasste Eisen. Insbesondere das vertikal verlaufende, durchgehende T-Profil gibt der Figur statisch-konstruktiven Halt. Vom rechten Oberschenkel aus verlaufen insgesamt sechs Armierungseisen – einschließlich dem der Restaurierung von 1965 – über den Steg in die Basis. Diese sind mit Rödeldraht miteinander verbunden und geben diesem Bündel unterschiedlich profilierter Eisen zusätzlich Stabilität. Die drei Körperteile auf der Rückseite sind separat mit diversen Rund- und Vierkanteisen armiert. Außerdem wurden einzelne Segmente zusätzlich mit in Gips eingebetteten Klammern fixiert beziehungsweise verbunden (Abb. 8).

Materialidentifikation

Der als verstärkende »Kaschierung« verwendete Beton beziehungsweise Zement konnte mit Hilfe der Röntgendiffraktometrie²⁷ auch als solcher identifiziert werden. Der für die eigentliche plastische Form verwendete Gips ist ein Stuckgips, der ohne Verunreinigungen und gleichmäßig feingemahlen als Alabaster- oder Modellgips²⁸ bezeichnet wird. Vorliegend ist dieser nicht eingefärbt und zeigt vereinzelt Luftbläschen. Die beiden verwendeten Materialien Gips und Beton unterscheiden sich nicht nur in der mineralischen Zusammensetzung, sondern auch in

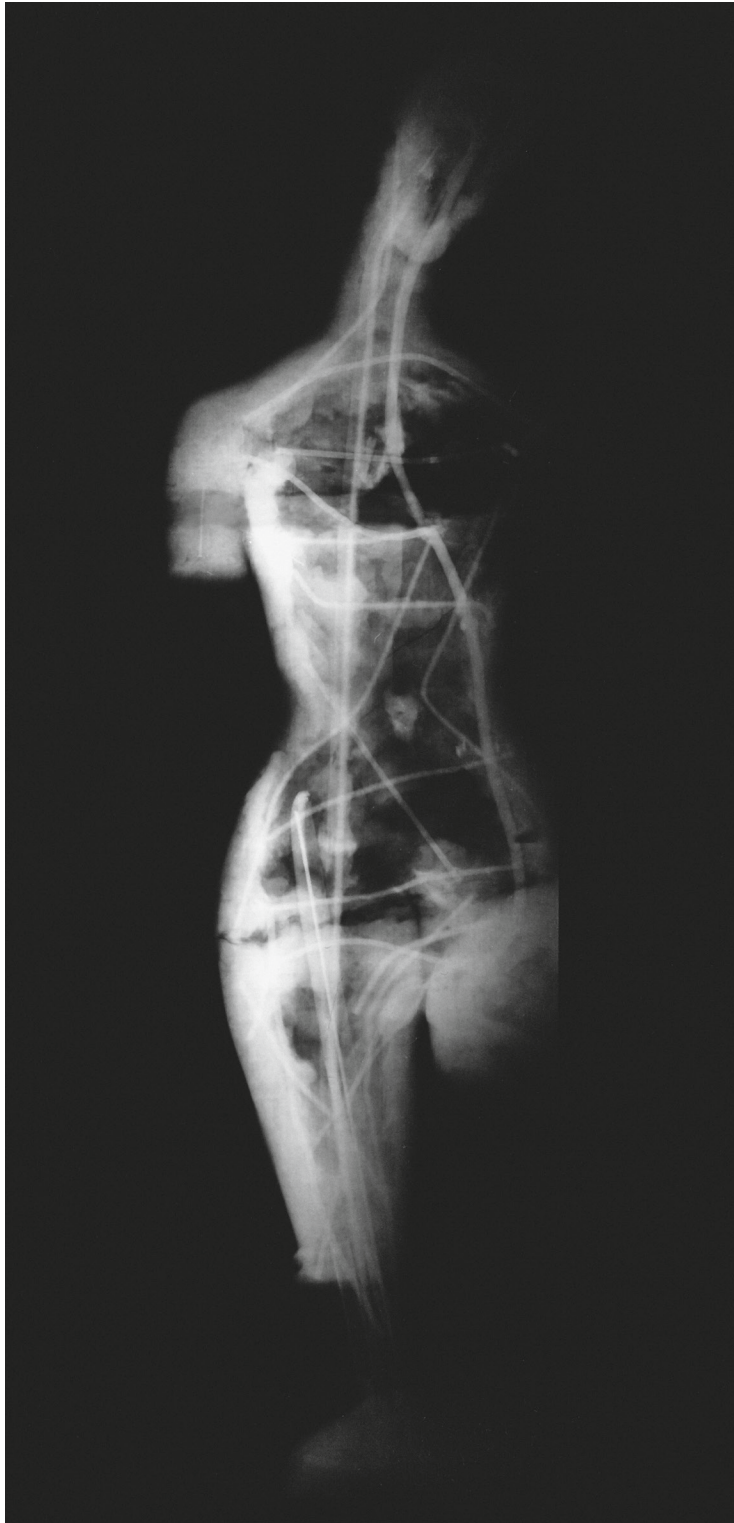
24 Sehr wahrscheinlich handelte es sich um einen im Museum angestellten Restaurator. Das lässt sich aber nicht belegen, da auf der Karteikarte kein Name angegeben ist.

25 Möglicherweise waren die dicken Gipsstücke die Reste einer Stückform, die versehentlich an dem Arbeitsmodell »hängengeblieben« sind, als störend empfunden wurden und daher entfernt worden sind.

26 Die Röntgenaufnahme wurde durch den damaligen VEB Industrierohrleitungsmontage Berlin am 4.5.1990 durchgeführt. Die Gesamtaufnahme der Figur erfolgte mit dem Gammamat TJ-F; Röntgenstrahlendosis: 30 Ci; Entfernung Strahlenquelle – Film: 1,80 m; Zeitdauer 50 Min; Filmmaterial: TF 10 (ohne Folie).

27 Mit diesem Verfahren lassen sich mineralische Bestandteile von Stoffen (Materialien) qualitativ bestimmen. Die Auswertung der Röntgendiffraktometrie-Darstellung ergab folgende Zusammensetzung: CaCO_3 Calcit (Calciumcarbonat), Ca(OH)_2 Portlandit (Calciumhydroxid), $\beta\text{-Ca}_2[\text{SiO}_4]$ Larnit. Das Calciumcarbonat (CaCO_3 Calcit) entsteht bei der Reaktion von Calciumhydroxid oder auch als Kalkhydrat bezeichnet (Ca(OH)_2) mit dem Kohlendioxid (CO_2) der Luft. Da dieser Prozess langsamer abläuft als die Aushärtung der hydraulisierten Silikate und Aluminate, ist es möglich, dass ein Teil des Kalkhydrats nicht mehr zu CaCO_3 umgesetzt wurde. In der Auswertung fehlt der aluminatische Bestandteil des Zements. Weiterhin gibt es keinen eindeutigen Aufschluss über den verwendeten Zuschlagstoff im Beton. Er kann sowohl carbonatisch (Kalksand) als auch silikatisch (Quarzsand) sein. Als zugegebener Kalksand wäre er hier in dem CaCO_3 mit nachgewiesen. Da nur eine Probe untersucht wurde und diese auf Grund der unterschiedlichen Durchmischung von Zement- und Zuschlagstoffanteilen nicht repräsentativ sein muss, kann man keine eindeutige Aussage machen. Die Untersuchung wurde im Labor der Zentralen Restaurierungswerkstätten von Dr. Achim Unger durchgeführt und am 12.10.1990 in einem Bericht zusammengefasst.

28 Stuckgips ist das Ergebnis des Brennens von Gipsstein (natürlich vorkommender Gips) $\text{Ca[SO}_4\text{]} \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ Calciumsulfat-Dihydrat 150–160°C. Dabei wird Wasser abgegeben und es entsteht Stuckgips ($\text{CaSO}_4 \cdot \frac{1}{2}\text{H}_2\text{O}$, Calciumsulfat-Halbhydrat). Beim Anmachen des Halbhydrats in Wasser bildet sich wieder das Dihydrat – harter Gips mit einer nadeligen Kristallstruktur.



8 Röntgenaufnahme der Armierungseisen

ihren physikalischen Eigenschaften.²⁹ Gips ist ein homogenes, weiches – mit dem Fingernagel ritzbar, nach Mohs Härte 1 – und relativ elastisches Material, während Beton gerade durch die silikatischen Bestandteile mit bis zu 7 Mohs sehr hart und spröde ist. Durch die unterschiedlichen Eigenschaften und den zeitlich versetzt ablaufenden Abbindeprozess hat die kombinierte Verwendung der Materialien keine wirklich stabilere Plastik als Arbeitsmodell gebracht. Zwischen den

Materialien lässt sich einfach keine homogene und kompakte Verbindung herstellen. Bei gleicher Schichtstärke (ca. 50–60 mm) reinen Gipses entsteht ein leichter, in sich stabiler, auch als Formmodell geeigneter Hohl-guss. Aufgrund des bekanntlich hygroskopischen Verhaltens von Gips hätte allerdings eine korrosionsschützende Behandlung aller Armierungseisen erfolgen müssen.

Farbfassung

Die monochrome ockerfarbene Farbfassung des Torsos ist lasierend mit relativ geringem Pigmentanteil aufgetragen. Sie wirkt transparent, leicht durchscheinend und glänzt seidenmatt. Unter der dünnen Farblasur erkennt man unregelmäßige braune Ablagerungen. Die verwendete Lasur ist mit einem öl-leimhaltigen und verdünnten Bindemittel³⁰ aufgetragen. Aufgrund der Größe der Figur liegt die Vermutung nahe, dass sie nicht in einem Arbeitsgang, sondern durch mehrmaliges Ansetzen und Auftragen der Farblasur getönt wurde. Dabei scheinen Farbreste von Malereien (Öl- und Temperafarben) aus Lehmbrucks Atelier gemischt worden zu sein. Geringfügige Unterschiede in der Bindemittelzusammensetzung und in der Farbnuance deuten darauf hin. Demnach stellt sich auch die Zusammensetzung der Erdpigmente³¹ als Mischung variierender Ockerfarben in den verschiedenen Bereichen der Plastik leicht unterschiedlich dar.

Die braunen Ablagerungen³² unter der Lasur konnten als Schellack identifiziert werden und sind somit als Festigungs- und Isolierschicht der eigentlichen Kernstückform an dem Abguss haften geblieben. Vermutlich war die Form noch feucht, bevor sie geschellackt wurde, und verhinderte somit ein tiefes Eindringen und ebenso fest anbindendes Auftrocknen. Da Schellack gleichzeitig besonders die scharfen Kanten der Gipsform (Kernstücke) festigt und als alleinige Isolierschicht in der Regel nicht ausreicht, wird eine zusätzliche Trenn- beziehungsweise

29 Stuckgips verfügt über 30 N/mm² max. Druckfestigkeit, 2,5 N/mm² max. Zugfestigkeit und ein E-Modul von 4.800–5000 N/mm²; Beton verfügt dagegen über 120 N/mm² max. Druckfestigkeit, 15 N/mm² max. Zugfestigkeit und ein E-Modul von 30.000–45.000 N/mm².

30 Die Bindemittel der lasierenden Farbschicht wurden an zwei Proben mikro- und histochemisch untersucht. Der mikrochemische Nachweis erfolgte durch stoffgruppenspezifische Tests auf Harze (nach Michel), auf trocknende Öle (Nachweis von Glycerol) und auf tierische Leime (Nachweis von Pyrrolidinen). Die Ergebnisse variierten. Neben öligen Anteilen an einer Probe konnten an zwei anderen Proteine/Tierleim nachgewiesen werden. Histochemische Färbemethoden an Querschliffen, konkret die Anfärbung mit Sudanschwarz B auf Öl und Ponceau-S-Rot auf Proteine, haben die unterschiedliche Zusammensetzung der Bindemittel bestätigt. Die mikrochemische Untersuchung erfolgte durch Dr. Achim Unger und ist in dem Bericht vom 12.10.1990 aufgeführt.

31 Die verwendeten Erdpigmente wurden mit Hilfe von OES mit einem Lasermikroanalysator untersucht. Dabei sind an zwei Proben die Elemente Mg, Al, Si, Fe und Ca in unterschiedlicher qualitativer und quantitativer Zusammensetzung nachgewiesen worden. Wahrscheinlich ist Calcium als Hauptbestandteil der unter der Lasur liegenden Gipschicht miterfasst worden. Diese Untersuchung sind von Dr. Achim Unger durchgeführt worden und in einem Bericht vom 15.2.1991 zusammengefasst.

32 Der Nachweis von Schellack erfolgte durch die Methode der Dünnschichtchromatographie auf Kieselgel G und Fließmittel n-Heptan/Ether/Essigsäure im Verhältnis 90:10:2. Ein Vergleich der Probe mit einer Schellack-Referenzprobe auf der Dünnschichtplatte ergab im sichtbaren Licht und unter UV-Licht eine zwar nicht 100-prozentige, aber recht weitgehende Ähnlichkeit. Das Ergebnis ist in dem Bericht vom 15.2.1991 von Dr. Achim Unger festgehalten worden.

Isolierschicht aus Wachs oder Seife aufgetragen. Ein mangelhaftes Auftragen dieser Schicht kann eine weitere Ursache für den an den abgeformten Segmenten haftengebliebenen Schellack sein.

Besonderheiten an Kopf und Basis

Die Ursache für den erwähnten größeren Ausbruch im Bereich der Stirn und des Haaransatzes lässt sich nicht eindeutig klären. Das handgroße Gipsstück ist nicht wie anfangs vermutet beim Herstellen des Modells, sprich bei der Abnahme der Form entstanden, sondern später, als die Figur bereits getönt war. Der relativ breite Riss (1–2 mm) des nicht ganz bündig eingepassten Bruchstücks wurde mit Gips überkittet und mit leimgebundenen Farbpigmenten an die vorhandene Tönung angeglichen. Sowohl in dem dabei verwendeten Farbbindemittel als auch in dem Klebemittel zum Befestigen des Gipsbruchstücks am Kopf sind Proteine nachweisbar, sodass es sich hier sehr wahrscheinlich um tierischen Leim handelt. Da diese Maßnahmen nirgends dokumentiert sind, scheint dieses kleine Malheur Lehmbruck oder einem seiner Mitarbeiter passiert zu sein.

Die bei der Restaurierung 1965 leicht veränderte Form am Steg und an der Basis, einschließlich des in der Höhe um 5 mm vergrößerten Randstreifens, wurden farblich an die originale Tönung angeglichen. Diese Farbbretusche wirkt im Verhältnis zum seidenmatten Glanz der ockerfarbenen Lasur aus der Zeit von Lehmbruck wesentlich stumpfer und ist auch in ihrem warmen gelbbraunen Farbton optisch gut zu unterscheiden. An den Übergängen zwischen den originalen und ergänzten Bereichen ist sie in der Regel 1–2 cm über die originale Lasur gestrichen. Wie schon bei den beiden oben genannten und untersuchten Klebe- beziehungsweise Bindemitteln sind auch bei dieser wasserlöslichen Farbbretusche Proteine³³ nachgewiesen worden.

Restaurierungsmaßnahmen 1990/91

Konzeptionelle Betrachtungen

Nachdem mit Hilfe der Voruntersuchungen grundlegende Fragen zu Herstellungstechnologie, statischer Beschaffenheit und monochromer Farbgebung geklärt waren, folgten Überlegungen zur weiteren Verfahrensweise. Jene zielte letztlich auf eine ästhetisch befriedigende, dem plastischen Vorzustand entsprechende Lösung ab, wobei die herstellungstechnologischen Besonderheiten berücksichtigt werden mussten. Die im Schadensprotokoll³⁴ angedachte »weitgehende Demontage der Plastik bei teilweiser Öffnung des hohlen Betonkernes [...] und die möglichst vollständige Entfernung der Metallarmierung« musste präzisiert werden. Eine vollständige Entfernung der Armierung stand nach den gewonnenen Erkenntnissen nicht mehr zur Diskussion, zumal sie gar nicht notwendig war. Darüber hinaus hätte sie in der Konsequenz, einschließlich der damit verbundenen Entfernung der Betonschicht, einen nicht zu rechtfertigenden Eingriff in die Originalsubstanz mit Risiken einer weiteren Beschädigung der originalen Oberfläche bedeutet.

Ausgangspunkt der Überlegungen zur Konservierungs- und Restaurierungskonzeption war der Aufbau der Plastik aus den vier Segmenten und die angewendete Herstellungstechnologie einschließlich der verwendeten Materialien unter Berücksichtigung folgender Gesichtspunkte:

Infolge der Deformierung der Armierungseisen war eine Korrektur der verschobenen und gebrochenen plastischen Form nicht mehr möglich, weswegen in das statische Bewehrungssystem eingegriffen werden musste.

- Neben den aus der Konstruktion gelöst und im Hohlraum der Plastik freiliegenden Armierungseisen sollten nur die entfernt werden, die ein genaues Zusammenfügen der Gipsbruchstücke verhindern
- Der Figur musste von innen mit einem korrosionsbeständigen Stahl statisch neu aufgebaut werden. In diesem Zusammenhang war zu prüfen, inwieweit sich Teile der alten Armierung in dieses konstruktive System einbinden ließen.

Der Beton als verstärkende Schicht war gerade im Körpervorderteil im Bereich der Bauchdecke feinadrig gerissen. Hier lagen einige Bruchstücke lose ineinander verklemmt beziehungsweise hafteten noch an der Armierung.

- Teile der Betonschicht sollten auch im Zusammenhang mit den darin deformierten Eisen abgenommen werden.
- Anstelle der Betonschicht galt es, ein anderes geeignetes Material zur Kaschierung zu finden.

Während die Gipsschicht im Bauchbereich beim Aufprall großflächig abgesprengt worden war, traten in Bereichen wie dem Körperunterteil, an den Nähten der zusammengesetzten Segmente und dem Körperoberteil, oberhalb der Brust und am Hals Risse unterschiedlicher Breite und Verformungen auf. Dagegen schien in anderen Bereichen, wie dem Segment der Rückseite, eine feste Anbindung an den intakten Beton gegeben.

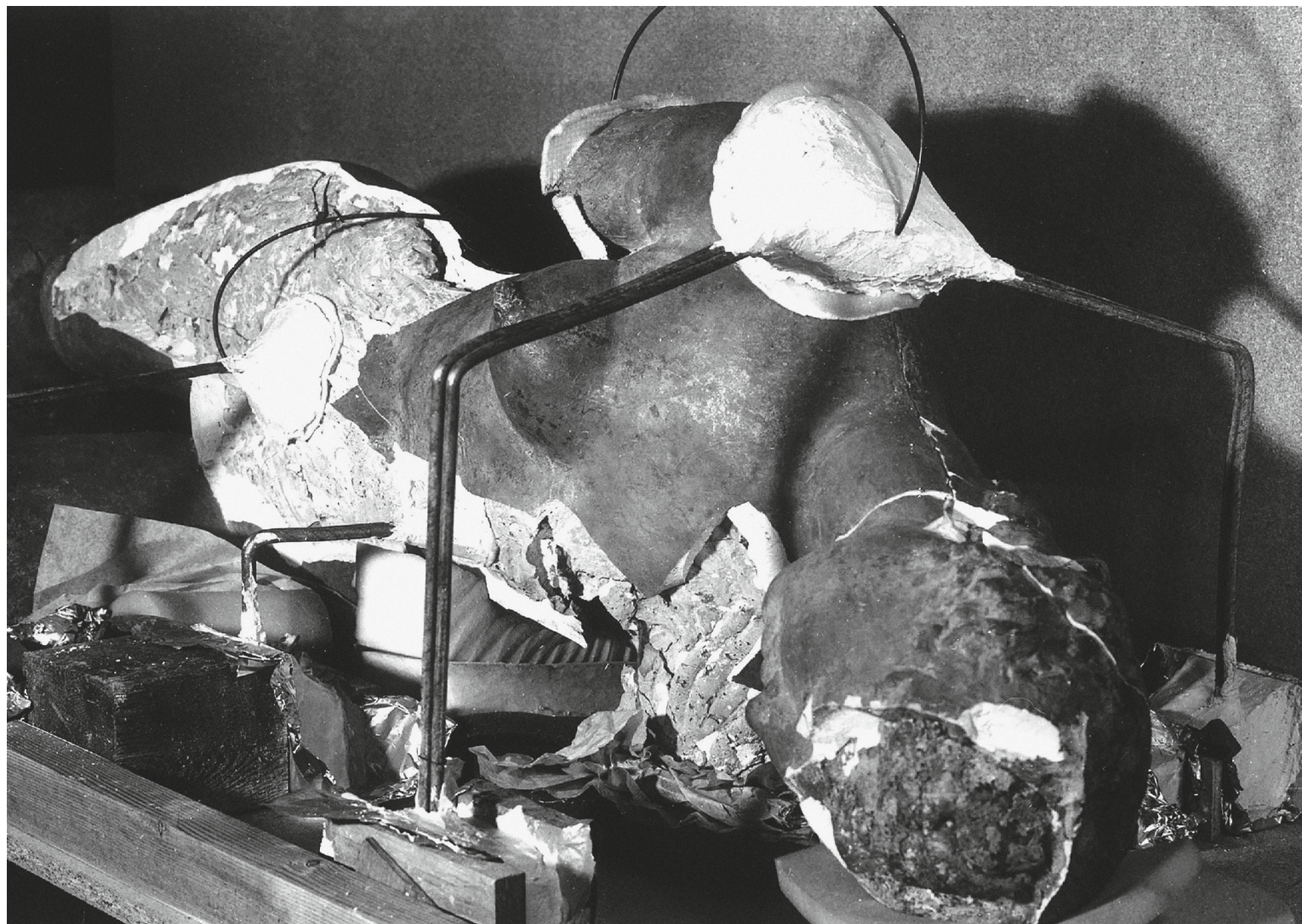
- Die losen Gipsbruchstücke sollten abgenommen, untereinander beziehungsweise an der Zementmörtelschicht neu geklebt werden, dabei spielte die Reversibilität gerade in Bezug auf eventuelle Korrekturen eine große Rolle.
- Die Neukaschierung war so zu wählen, dass sie eine feste Verbindung zwischen den beiden den Hohlraum bildenden Schichten ebenso gewährleistet wie zu Teilen des Armierungssystems.

Anschließend sollten die verbleibenden Fehlstellen mit einem reversiblen Bindemittel und abgebundenem Gips oder einem anderen Material, wie zum Beispiel einer hochwertigen Kreide, ergänzt beziehungsweise gekittet und nach vorhergehender Absperrung des saugenden Untergrunds mit Aquarell- oder Gouachefarben farblich angeglichen und fixiert werden.

Das Restaurierungskonzept beinhaltete aber auch einen anderen ganz wichtigen Aspekt, und zwar die Erhöhung der Standsicherheit des Torsos, um damit einem erneuten Sturz vorzubeugen. Eine erste

³³ Der mikrochemische Nachweis von Pyrrolderivaten und damit von Proteinen erfolgte durch Dr. Achim Unger und ist in seinem Bericht vom 12.10.1990 belegt.

³⁴ Siehe Anm. 18.



9 Sicherung des Oberteils mittels Stützkonstruktion

Idee bestand in dem Herstellen einer Schraubverbindung zwischen der Unterseite der Basis und einer größeren Platte, gefertigt aus Holz oder Edelstahl, proportional zur Grundfläche des Sockels. Eine andere Möglichkeit stellt die direkte Verbindung mit dem eigentlichen Ausstellungssockel dar. Beide Varianten vergrößern die Auflagefläche entscheidend.

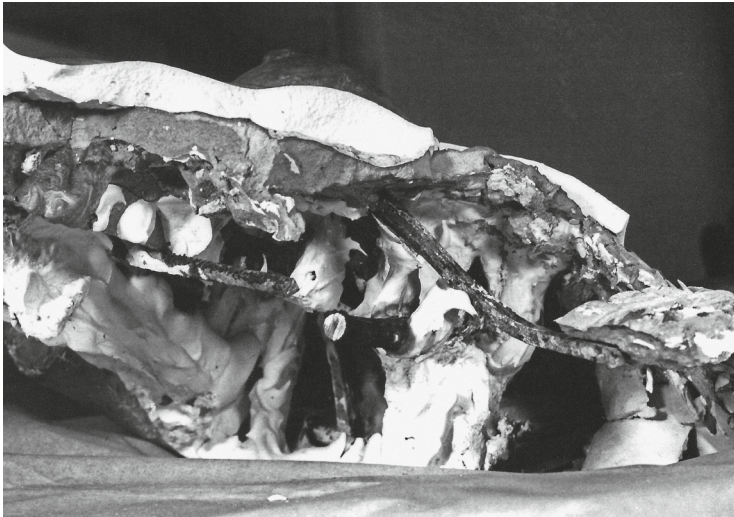
Demontage

Mit Hilfe der Röntgenaufnahme (Maßstab 1:1) konnten die genaue Position der Bewehrungseisen und damit geeignete Stellen zur teilweisen Demontage bestimmt werden. Zunächst mussten die beiden Hauptarmierungseisen im Körpervorderteil durchtrennt werden. Um ein Bewegen der Körperteile und damit unkontrollierte Verformungen, einschließlich Beschädigungen an den Gipsbruchkanten zu verhindern, wurden das Körpervorderteil im Brust- und Bauchbereich und die Rückseite im Schulter- und Oberarmbereich samt Kopf durch eine Stützkonstruktion gegeneinander gesichert (Abb. 9).

Die Betonschicht musste im rechten Bauchbereich geöffnet werden, um von dort aus das in der Körpermitte verlaufende Eisen durchtrennen zu können. Der Schnitt³⁵ durch das zweite, weiter links liegende Armierungseisen erfolgte von hinten durch die Öffnung an der linken Schulter. Nach der Abnahme des Körperoberteils konnte die Herstellungstechnologie betreffend ergänzend festgestellt werden, dass die beiden Hauptarmierungseisen und zwei weitere quer dazu verlaufende nicht durchgehend in Beton eingebettet sind. Sowohl die zusätzliche Befestigung dieser Eisen als auch das Verstreichen der aneinander gesetzten Segmente von innen erfolgte in der Lehmbruck-Werkstatt mit hanffaserverstärktem Gips³⁶ – zumindest an manchen Stellen. Im

35 Dazu wurden Korundscheiben mit einem Dentalbohrer bei 10.000 U/min verwendet.

36 Die entsprechenden Untersuchungen führte Kathrin Meier, Textilrestauratorin der Zentralen Restaurierungswerkstätten der Staatlichen Museen zu Berlin, durch. Der Nachweis von Hanffasern über eine Brennprobe, trockene Destillation und mikroskopische Untersuchungen ist in ihrem Protokoll vom 28.3.1991 belegt.



10, 11 Detailaufnahme der Armierungen im Oberteil, einschließlich in Gips eingebettetes Distanzholz zum Fixieren des Rückenteils



12 Konstruktiver Aufbau für die weitere Bearbeitung

Körperunterteil erkennt man zwei in gleicher Weise befestigte Distanzhölzer, die als Fixierung beim Ansetzen des Rückenteils am Körpervorderteil angebracht waren (Abb. 10, 11).

Restaurierung des Körperoberteils

Nach diesem ersten Schritt der Demontage konnte in dem zur Verfügung stehenden Zeitrahmen von drei Monaten eine Teilrestaurierung durchgeführt werden, die am Beispiel des Körperoberteils und z.T. auch am Körperunterteil die grundsätzliche Verfahrensweise zeigt. Zur weiteren Bearbeitung wurde der Oberkörper samt Kopf auf eine Trägerkonstruktion aus Aluminiumstäben mit einem Durchmesser von 8 mm, die miteinander verrödelt und mit in Gips getauchter Baumwollgaze verstärkt wurden, an die beiden isolierten Hauptarmierungseisen montiert (Abb. 12).

Zunächst mussten die durch den heftigen Aufprall gelösten Armierungseisen und lose aufliegende Gipsbruchstücke am Hinterkopf abgenommen werden. Ein Eisen hatte sich sogar sichtbar an die Oberfläche

tretend gelöst. Dabei wurden kleine Bruchstücke mit einem Kreppband gesichert. Die nun freiliegende mehrfach gerissene Betonschicht konnte ohne größeren Aufwand entfernt werden, sodass die ersten zwei, im Schulterbereich links und rechts, angebundenen Armierungseisen freilagen (Abb. 13–16). Nach dem Entfernen der beiden Eisen wurde das linke, den gestauchten Halsbereich haltende Armierungseisen unterhalb der Bruchstelle vorsichtig mit einer Korundscheibe durchtrennt. Hier sind zwei Nägel, die durch ein Loch am Ende der rechten Metallarmierung gefädelt und in dem Beton befestigt waren, ebenfalls entfernt worden. Danach ließ sich der Kopf abnehmen. Dieser und das Körperoberteil waren nun separat zum Wiederaussetzen vorbereitet.

Eisenarmierung

Die beiden im Halsbereich noch stabil eingebundenen Hauptarmierungseisen wurden nicht entfernt, da sie, ähnlich dem Prinzip der Aufhängung an dem Stützgerüst, in das Bewehrungssystem mit einbezogen



13–16 Abnahme loser Gipsbruchstücke und Öffnen der angerissenen Betonschicht zur Freilegung der Armierungsseisen

worden sind. Um eine zukünftige Korrosion so weit wie möglich zu verhindern oder zumindest deutlich zu reduzieren, war es auch in Bezug auf nachfolgende Arbeitsschritte wichtig, die Eisenoberflächen zu passivieren. Dazu wurden der lose aufliegende Rost und Beton- beziehungsweise Gipsreste mit einem Dentalmotor und Drahtbürstenkopf oder einer Diamantscheibe beseitigt und anschließend die Eisenoberfläche mit in Aceton getränkten Wattebäuschen nachgereinigt. Durch den nun folgenden dreimaligen Bleimennige-Leinöl-Anstrich³⁷ konnte die Oberfläche passiviert werden.

Klebung der Gipsbruchstücke

Ein großes mehrfach mit feinen, kaum sichtbaren Haarrissen durchzogenes Bruchstück hatte sich etwas über dem Niveau der rechten Brust verklemmt und musste abgenommen werden. Die Fixierung der Bruchstücke untereinander und an die Betonschicht erfolgte nach einer Vorfestigung mit einem reversiblen Klebemittel.³⁸ Damit war die Möglichkeit einer unkomplizierten Korrektur bereits geklebter Bruchstücke gegeben. Da das Gewicht der Plastik von innen durch ein Armierungssystem und die teilweise neue Kaschierung abgefangen wird, hat das Klebemittel lediglich die Funktion, die kleinen Bruchstücke im Verbund zu halten (Abb. 17, 18). Parallel zu dem Schulter- und Brustbereich wurde der Kopf an der Halsbruchkante zum Aufsetzen vorbereitet. Dabei waren, bedingt durch die Stauchung, viele kleine Bruchstücke mitunter in zwei Ebenen zur Bruchfläche anzusetzen.

Der teilweise bis zu 4 mm tief in die Gipschicht diffundierte Rost des gekürzten linken Armierungsseisens wurde mit einem Korundschleifkopf abgetragen (Abb. 19, 20).

Kaschierung der angefügten Gipsbruchstücke

Die entfernte Betonschicht wurde durch ein neues geeigneteres Kaschiermaterial ersetzt. Zur Anwendung kam Modellgips, der dem Material der eigentlichen plastischen Form entspricht, sich gut verarbeiten lässt und über ausreichende Anbindekraft beziehungsweise Stabilität,

bei entsprechender Schichtstärke, verfügt. Um seine Reißfestigkeit zu erhöhen, wurden Kälberhaare³⁹ zugesetzt. Der originale Gips musste vor dem Antragen der Kaschierschicht isoliert⁴⁰ werden, um einerseits das für den Abbindeprozess notwendige Wasser nicht an die trockene, stark hygroskopische Gipschicht zu verlieren und andererseits ein Durchschlagen der Feuchtigkeit auf die Oberfläche und damit die Bildung von Wasserflecken unter der Lasur zu verhindern.

Aufsetzen des Kopfes

Nach den bereits beschriebenen Maßnahmen im Brust- und Schulterbereich, einschließlich der Isolierung der Gipschicht und des Betons sowie des Einziehens und Klebens je eines der Körperform angepassten Edelstahlvierkantprofils in die linke und rechte Schulter, wurde nun der ebenfalls isolierte Kopf aufgesetzt und mit Cellulosenitrat befestigt. Anschließend konnten der Hohlraum des Kopfes und die neue Armierung durch Gips miteinander verbunden werden.

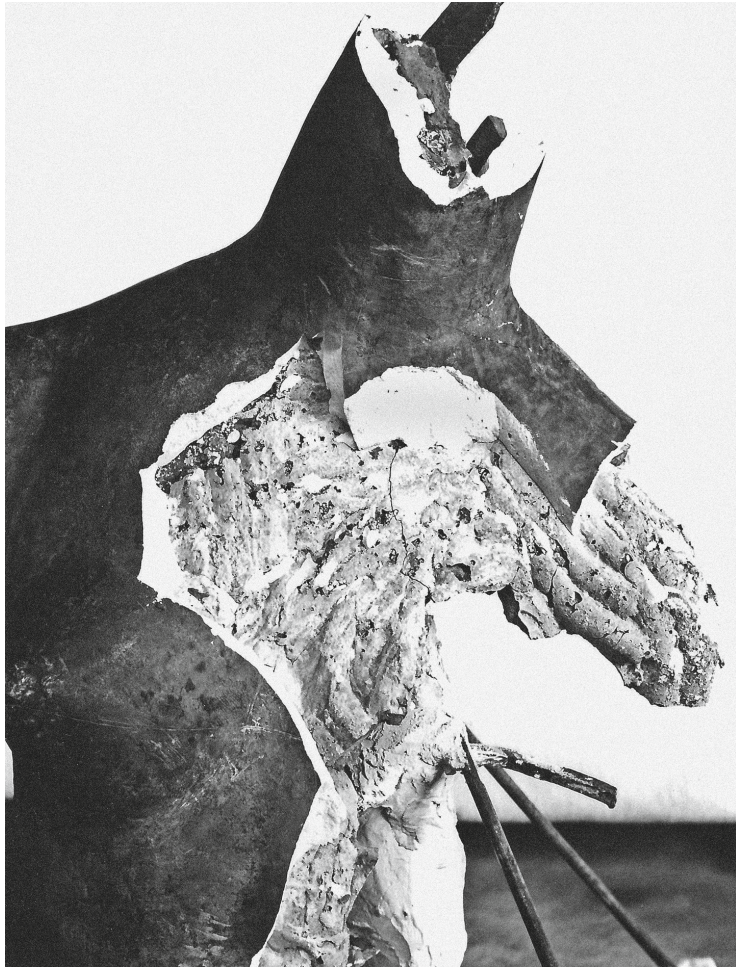
Die zwischen 8 und 15 mm starken vorbehandelten Gipsbruchstücke aus dem Hinterkopfbereich wurden wieder in ihre ursprüngliche Position gebracht, fixiert und mit einer ca. 15 mm starken Gipschicht kaschiert. Die Bruchstücke der großen Fehlstelle im Stirn- und Haarbereich konnten, nachdem der tierische Leim mit warmem Wasser

37 Die Bleimennige (Pb_3O_4) und das bei der Reduktion auf der Eisenoberfläche entstehende Bleioxid (PbO) haben einen hohen spezifischen Widerstand, durch den die Passivierung der Oberfläche erreicht wird. Durch die gebildeten Bleiseifen entsteht eine dichte korrosionsschützende Schicht.

38 Die Vorfestigung erfolgte mit 5-prozentigem Paraloid B72 in Ethanol und für die Fixierung kam Cellulosenitrat – Duosan Rapid – zur Anwendung. Das verwendete Cellulosenitrat ist gegenüber anderen in der Restaurierung gebräuchlichen, reversiblen Klebstoffen wie zum Beispiel Methylmethacrylat, Kalloplast R, Paraloid B 72 oder Acryldispersionen leichter auflösbar. Damit war eine unkomplizierte Korrektur von Bruchstücken möglich.

39 Der Zusatz von weichen Kälberhaaren ist von Christel Teller, der damaligen Fachgebietsleiterin Steinrestaurierung und gelernten Stuckateurin, empfohlen worden.

40 Nach einigen Vorversuchen kam 10-prozentiges Paraloid B72 in Ethanol als dreimaliger Anstrich zur Anwendung.



17, 18 Fixierung und Klebung mehrfach gerissener Bruchstücke



19, 20 Abtrag des in den Gips diffundierten Rostes am linken Armierungseisen





21–24 Aufbau und Klebung der gelösten Gipsbruchstücke im Stirn- und Halsbereich



25 Zwischenzustand des Körperoberteils

entfernt worden war, zu einem großen Stück zusammengesetzt und der vorgefundenen Situation entsprechend fixiert werden (Abb. 21–24).

Das Körperoberteil entsprach nun in seiner Grundform dem Vorzustand. Insgesamt wurden in diesem Bereich 86 Bruchstücke ange-
setzt, wobei ein Zuordnen und Befestigen der größeren Teile relativ

leicht war. Schwieriger gestaltete sich die Zuordnung der winzig kleinen Bruchstücke, die aus vielen einander sehr ähnelnden Teilchen herausgesucht und akribisch genau eingepasst werden mussten. Dabei konnten zunächst nicht alle Fehlstellen geschlossen werden (Abb. 25).

Um eine weitere Bearbeitung der Plastik nach dem Aufsetzen des Körperoberteils auf das Unterteil von innen zu ermöglichen, blieben der linke Oberarm- und Schulterbereich offen.

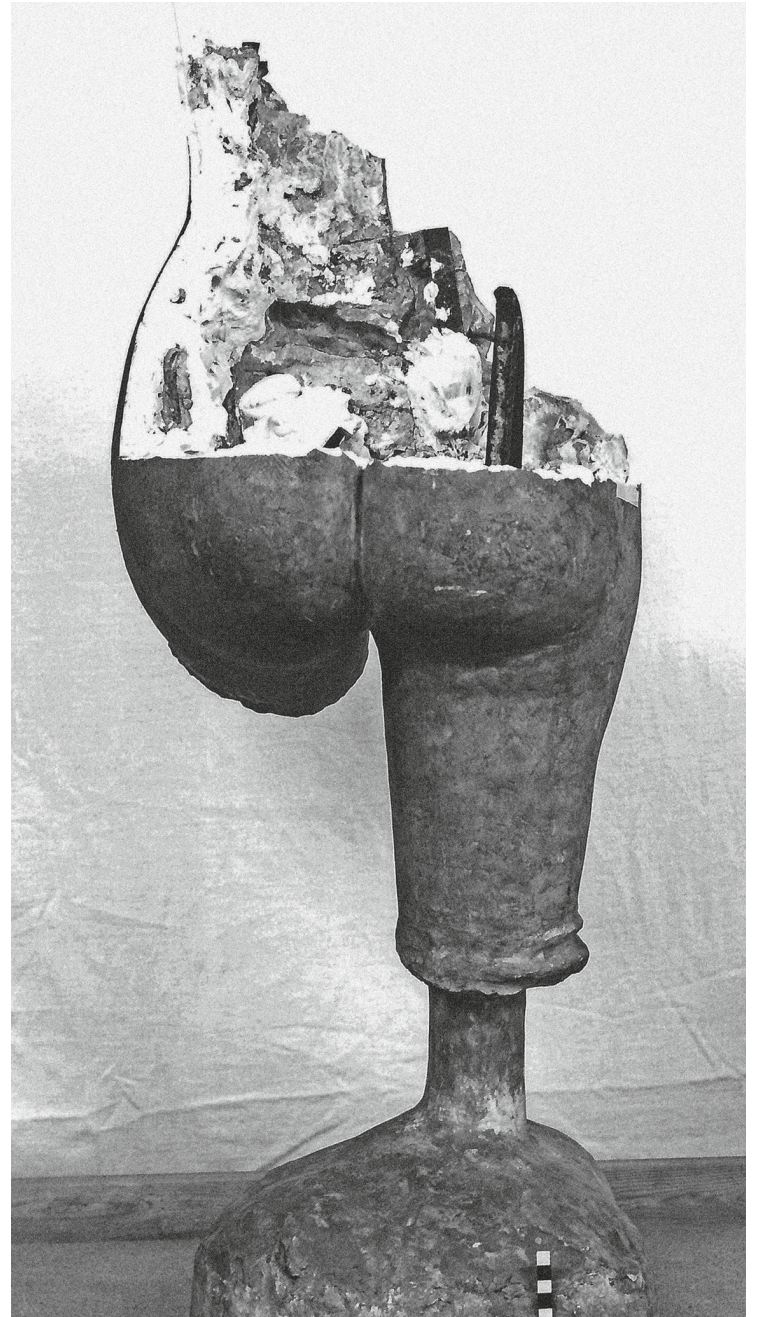
Maßnahmen am Körperunterteil

Parallel zum Körperoberteil wurde das nach der Demontage wieder aufgestellte Unterteil vorbereitend bearbeitet (Abb. 26, 27). Zunächst stand die Entfernung der im Bauchbereich mehrfach gerissenen Betonschicht an. Dies geschah schrittweise, beginnend mit den lose aufliegenden Teilen. Danach konnten die in sich verklemmten und an der Armierung haftenden Bruchstücke vorsichtig, Erschütterungen vermeidend, abgenommen werden. Im Anschluss ließ sich der beim Zusammensetzen der Segmente aufgetragene beziehungsweise die Abstandshölzer haltende und am Beton klebende Gips entfernen.

Der nächste Schritt beinhaltete die bereits erwähnte Reinigung und korrosionsschützende Behandlung der Eisenoberfläche. Darüber hinaus wurden die Risse in den Grenzbereichen zwischen Beton- und Gipsschicht mit 15%igem Paraloid B72 in Ethanol mit einer Spritze hinterfüllt und zeitgleich vorsichtig mit Schraubzwingen bündig zusammengedrückt und in die ursprüngliche Form gebracht. Von innen sind diese Bereiche dann zusätzlich mit einer ca. 20 mm starken Gipschicht kaschiert und mit zwei Edelstahlklammern stabilisiert worden.

Parallel dazu wurden die Anbindungspunkte einer neuen, die eigentliche Gewichtskraft aufnehmenden Stützkonstruktion⁴¹ definiert

⁴¹ Die Stützkonstruktion besteht aus geschweißtem Edelstahl. Die verschiedenen Rund- und Vierkantprofile aus Chrom-Nickel-Stahl wurden mit dem WIG-Verfahren, dem Wolfram-Inertgasschweißen, stabil zusammengefügt. Diese Arbeiten wurden von der Schlosserei der Staatlichen Museen zu Berlin ausgeführt.



26, 27 Vorder- und Rückseite des Unterteils nach dem Durchtrennen der Hauptarmierungseisen

und die genauen Maße⁴² bestimmt. Neben der Befestigung in dem Hohlraum, in intakten Bereichen direkt an der Zementmörtelschicht, ist die Edelstahlkonstruktion an dem durchtrennten Hauptarmierungseisen (T-Profil) und den Eisen, die in die Plinthe führen, befestigt worden. Die sich dabei überlappende alte und neue Armierung wurde mit einem geeigneten Epoxidharz⁴³, getränkt in Polyestergewebe, ummantelt und fest miteinander verklebt. Außerdem ist die Edelstahlkonstruktion so konzipiert, dass eine Verbindung zu dem verbliebenen Hauptarmierungseisen im Körperoberteil hergestellt werden konnte und den Schulterbereich, ähnlich einem Kleiderbügel, innen mit einspannt und zusätzlich stabilisiert (Abb. 28–30).

Durch Umstrukturierungen im Rahmen der deutsch-deutschen Wiedervereinigung, insbesondere der Zusammenführung der Museen

und Sammlungen der Staatlichen Museen zu Berlin, sind 1991/92 die Zentralen Restaurierungswerkstätten aufgelöst und die Restauratorinnen sowie Restauratoren auf die verschiedenen Museen und Sammlungen verteilt worden. Seitdem unterstehen diese administrativ ihren neuen Direktoren. Leider war es infolge dieser strukturellen Verände-

42 Die Edelstahlkonstruktion (V 4A Stahl) hat folgende Maße: Gesamtlänge Rundstahl (2 Stück): 550 mm, Durchmesser: 16 mm; Verbindung der Rundstäbe mit Vierkantprofilen: 15 mm × 8 mm; am oberen Ende der Rundstäbe befindet sich eine Art Bügel, geknickt aus Vierkantprofil: 15 mm × 8 mm lang.

43 Zur Anwendung kam das aus zwei Komponenten bestehende Epoxidharz: Epilox T 19-35 mit dem Härter DPTA (Dipropylentriamin technisch) und mit Aerosil verdickt.



28–30 Bearbeitungsschritte zum Aufbau einer neuen inneren Stützkonstruktion

rungen und der damit verbundenen neuen Aufgaben nicht möglich, die Arbeiten am Torso der *Knienden* unmittelbar fortzusetzen. Nach der ersten Restaurierungsphase wurde der Torso daher gut verpackt in einem Depot der Antikensammlung gelagert.

Die Fortsetzung der Restaurierung 2020/21

Im Stammhaus der Neuen Nationalgalerie am Kulturforum, das von Ludwig Mies van der Rohe entworfen worden ist, wurden nach der Sanierung die dortigen Ausstellungsräume wiedereingerichtet.⁴⁴ Auf Grundlage konzeptioneller Überlegungen des Kurators Dr. Dieter Scholz ist hier seit dem 22. August 2021 auch eine Sammlungspräsentation mit Werken von Wilhelm Lehmbruck zu sehen. In diesem Zusammenhang bot sich die Gelegenheit, die Restaurierung am Torso der *Knienden* fortzusetzen und diesen ausstellungsfähig wiederherzustellen.⁴⁵

Den Ausgangspunkt für die Maßnahmen bildete die 1990/91 begonnene Teilrestaurierung. Unter Berücksichtigung des bisherigen Konzeptes und in dessen Fortsetzung sollten die Figurenteile zusammengefügt, die innere Stabilität erneuert und die plastische Form wiederhergestellt werden. Die ursprüngliche Herstellungstechnologie großer separat zu verbindender Teile war dabei abermals anwendbar. Einzelne Bruchstücke sollten ebenfalls reversibel an der Zementschicht befestigt und teilweise mit einer neuen Trägerschicht stabilisiert werden. Neben der Reinigung umfasste das Konzept den Oberflächenverschluss samt Formergänzungen und eine angleichende Retusche.

Durch die vorausgegangene Restaurierung lagen neben den zwei großen separat vorbereiteten Figurenteilen (Abb. 31, 32) und dem großen Rückenfragment verschiedengroße – ca. 30 mittelgroße, 80 kleinteilige und 100 sehr kleine – Bruchstücke vor (Abb. 33). Insgesamt erschien

die Substanz der Teile und Fragmente sowie der Farbfassung bei einer ersten Bestandsaufnahme überwiegend stabil. Letzte wies jedoch teilweise Abriebspuren sowie unterschiedlich starke Kratzer auf, vermutlich aus dem Sturz oder aus vorherigen Formarbeiten resultierend.

Trockenreinigung

Während der knapp 30-jährigen Lagerung akkumulierte sich trotz Verpackung eine feine und locker anhaftende Staubschicht. Der erste Schritt bestand nach dem Auspacken der Teilstücke und verschiedenen großen Fragmenten somit in der trockenen Reinigung mit weichen Borstenpinseln und einem Restaurierungsstaubsauger. Zum Schutz vor Verlust feiner Gipsplitter, die sich dabei teilweise lösten und später erneut angebunden werden sollten, befand sich auf dem Saugrohr eine feine Synthetikgaze.

Stabilisierung des Sockelsteges

Um eine ausreichende konstruktive Stabilität für weitere Maßnahmen zu gewährleisten, musste der freiliegende Sockelsteg stabilisiert werden. Wegen der bereits erwähnten starken Rostbildung wurden zuerst die Eisenarmierungen mit kleinen Stahlbürsten und Korundaufsätzen, betrieben an einem schnelldrehenden Multifunktionswerkzeug, von Rost- sowie Gipsresten gereinigt. Dafür mussten vorab die dünnen, um

⁴⁴ Das 1969 eröffnete Museum war ab 2015 aufgrund der Sanierungsarbeiten sechs Jahre lang geschlossen.

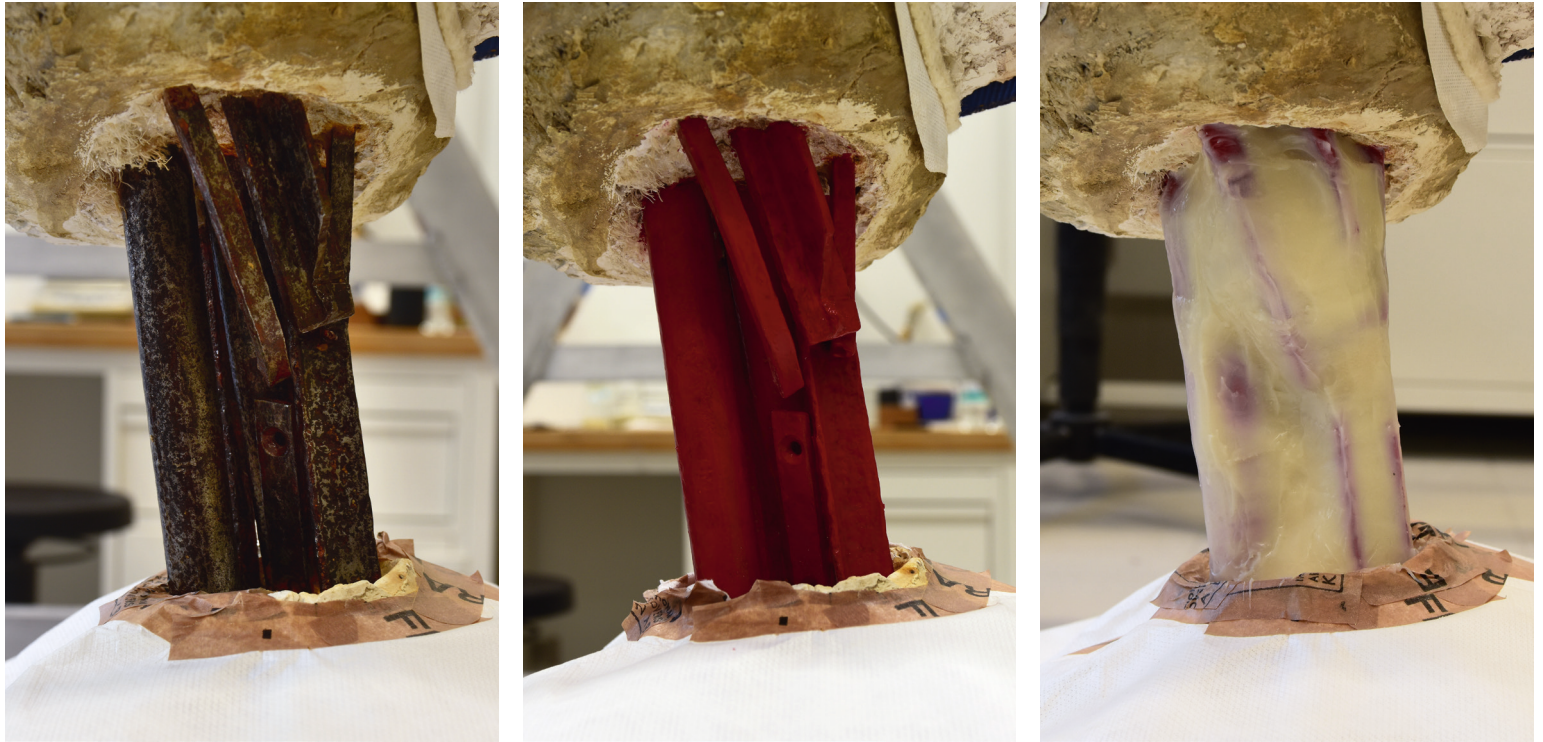
⁴⁵ Die Arbeiten wurden dankenswerterweise über einen Werkvertrag von der Hermann Reemtsma Stiftung finanziert. Den Förderantrag dazu hatte Dr. Dieter Scholz vorbereitet.



31, 32 Zustand des Körperunterteils vor weiterführenden Maßnahmen 2020/21



33 Übersicht der verschiedengroßen Fragmente und Gipsform des Sockelsteges



35–37 Reinigung, Auftrag des Korrosionsschutzes und Bündelung der Eisen im Steg

die einzelnen Eisen gewickelten Rödeldrähte entfernt werden. Ebenso verhielt es sich bei stark vom Rost durchdrungenen Gipspartien nahe den verschiedenen Eisen an der Unterseite des rechten Beines und am Ansatz des Sockels. Dieser Randbereich musste dabei etwas zurückgearbeitet werden (Abb. 34). Eine anschließende korrosionsschützende Behandlung der Armierungen erfolgte nach der Reinigung mit in Aceton getränkten Wattestäbchen durch einen zweifachen Anstrich mit 15%igem Paraloid B72 in Ethylacetat. Darauf folgte ein zweifacher mechanischer Schutzanstrich mit einem Metallschutzlack (Hammerite). Dessen hoher Glanzgrad wurde mit dem Verdickungs- und Mattierungsmittel Acematt HK125 – einer amorphen Kieselsäure – herabgesetzt.



34 Abtrag von Rost durchdrungenen Gipspartien und Entfernen der Rödeldrähte

Die Reinigung weiterer freiliegender Eisenarmierungen im Rückenfragment wurde mechanisch mit Skalpell und Glasfaserradiern ausgeführt, die korrosionsschützende Behandlung fiel identisch der vorhergehenden aus.

Zum Gewährleisten einer ausreichenden Endstabilität wurden die einzelnen Eisen mit einem Epoxidharz (Araldite AY 103-1/HY991) – zum Erhöhen der Viskosität und somit besseren Verarbeitbarkeit mit dem bereits genutzten Verdickungsmittel angesetzt – gebündelt. Die Armierung wird von einem darin eingearbeiteten und diese umwickelnden Polyestergewebe zusätzlich verstärkt (Abb. 35–37).

Künftige Sicherung der Plastik

Entsprechend des Konzeptes zur Erhöhung der Standsicherheit wurde auf der Unterseite der Basis – in der Mitte der eigentlichen Standfläche – zur Sicherung der Plastik für die spätere Präsentation auf einem Sockel eine Edelstahl-Buchse⁴⁶ reversibel eingeklebt.⁴⁷ Zuvor musste ein vorhandener Hohlraum zwischen Gips und Zement mechanisch etwas vergrößert werden. Im Anschluss konnten weitere Hohlräume und Unterschneidungen der Sockelstandfläche mit hochwertigem Gips⁴⁸

46 Die Edelstahl-Buchse aus V 4A Stahl ist 6 cm lang und besitzt ein M12 Innengewinde.

47 Anwendung fand dabei das reversible Klebemittel Kalloplast R. Dabei handelt es sich um das Methylmethacrylat (kurz MMA) Speiko Kalloplast R, ein Zwei-Komponenten-Klebstoff mit dem Feststoffanteil in Pulverform Kalloplast R sowie der Flüssigkeit Kallocryl A/C. Um dessen exotherme Reaktion beim Abbinden zu begrenzen und dem stärker ausgeprägten Schrumpfungsverhalten entgegenzuwirken, wird der Pulverkomponente Marmormehl (Carrara, Körnung 0–120 µm) im Verhältnis 1:1 zugesetzt.

48 Entsprechend des Konzeptes und der Maßnahmen von 1990/91 wurde Supraduro 64 benutzt.



38 Herstellen einer Schraubverbindung an der Sockelunterseite zur Erhöhung der Standsicherheit

aufgefüllt beziehungsweise geschlossen werden. Als Trenn- und Isoliermittel wurde vorab das zuvor verwendete Paraloid B72 aufgetragen (Abb. 38).

Klebung und Kaschierung

Zur Findung eines geeigneten Klebemittels für die kleineren und mittleren Gipsfragmente wurde ein entsprechender Gipsprobekörper zerbrochen, wieder zusammengefügt und die Materialeigenschaften untersucht. Letztlich fiel die Entscheidung auf den Klebstoff Mowital B30H⁴⁹, der eine ausgezeichnete Klebkraft, geringen Glanzgrad sowie gute Reversibilität und im Innenbereich eine gute Langzeitstabilität

aufweist. Zwar wurde auch wie schon bei den Maßnahmen 1990/91 Paraloid B72 in Betracht gezogen, aufgrund der tendenziellen Veränderung des Tiefenlichtes der Farbschichten (Lichtbrechungsindex), insbesondere bei den sehr kleinen Bruchstücken im Bereich des linken Oberarms, jedoch Abstand davon genommen.

Zu Beginn wurde der überwiegende Teil der verschiedenen großen Fragmente entsprechend ihrer Stärke, Färbung und Oberflächenstruktur den jeweiligen Körperpartien zugeordnet. Dabei konnten Bereiche der Bauchdecke und der linken Schulter sowie der linke Armansatz – letzterer aus knapp 30 kleineren und mittelgroßen Stücken – zusammengesetzt werden (Abb. 39, 40). Eine Vorfestigung der Bruchkanten erfolgte mit 5%igem Mowital B30H, die eigentliche Klebung mit 25%igem. Anschließend mussten aus statischen Gründen am Armansatz bereits einige Fehlstellen mit einer konfektionierten Ergänzungsmasse⁵⁰ – deren Festigkeitswert etwas unter dem des Gipses liegt – geschlossen werden. Für innenliegende größere Fehlstellen und Hohlräume kam eine faserverstärkte Variante zum Einsatz, als Deckschicht eine feinere und faserfreie.

Das große Rückenstück musste zunächst trocken angesetzt (Abb. 41–43) und dabei die spannungsinduzierte Deformation infolge des Sturzes leicht nivelliert werden. Dies betraf Bereiche der Bruchflächen und Anschlussstellen, die mechanisch – ohne die eigentliche Sichtfläche zu beschädigen – mit Hilfe von Skalpell und feinen Raspeln bearbei-



39, 40 Aufbau und Kittung des linken Armansatzes

49 Ein Polyvinylbutyral (kurz PVB), angesetzt mit Ethanol in unterschiedlichen Konzentrationen.

50 CERACELL ist eine Mischung natürlicher Kreiden und Aluminiumsilikat, die mit 2%igem Klucel G (Hydropropylcellulose) angesetzt wurde.



41–43 Ansetzen und Kleben des großen Rückenfragmentes



44 Kaschierung der Anschlussstellen und Berührungspunkte

tet wurden. Ein Berührungspunkt zwischen der etwas verformten, innenliegenden Eisenarmierung und der Betonschicht dieses Stückes musste mittels des bereits erwähnten Multifunktionswerkzeugs und Korundaufsätzen angepasst werden. Anschließend erfolgte die Klebung mit dem bereits für die Sicherung genutzten reversiblen Klebstoff. Anschlussstellen und Berührungspunkte mit einer zu geringen Wandungsstärke wurden, vorher isoliert mit 5%igem Mowital B30H, im Inneren mittels glasfaserarmierten⁵¹ Gipses ca. 20 mm verstärkt (Abb. 44).

Im nächsten Schritt kam es zur Überprüfung der Passgenauigkeit des Körperoberteils mit den entsprechenden Bruchflächen des Rückenfragmentes, der Bauchdecke und den Verbindungspunkten der neuen Edelstahl-Stützkonstruktion (Abb. 45, 46). Dafür wurde das Oberteil mit einem Alu-Portalkran bewegt und schließlich versatzfrei angefügt sowie die Ansatzflächen mit glasfaserarmiertem Gips verstärkt.⁵²

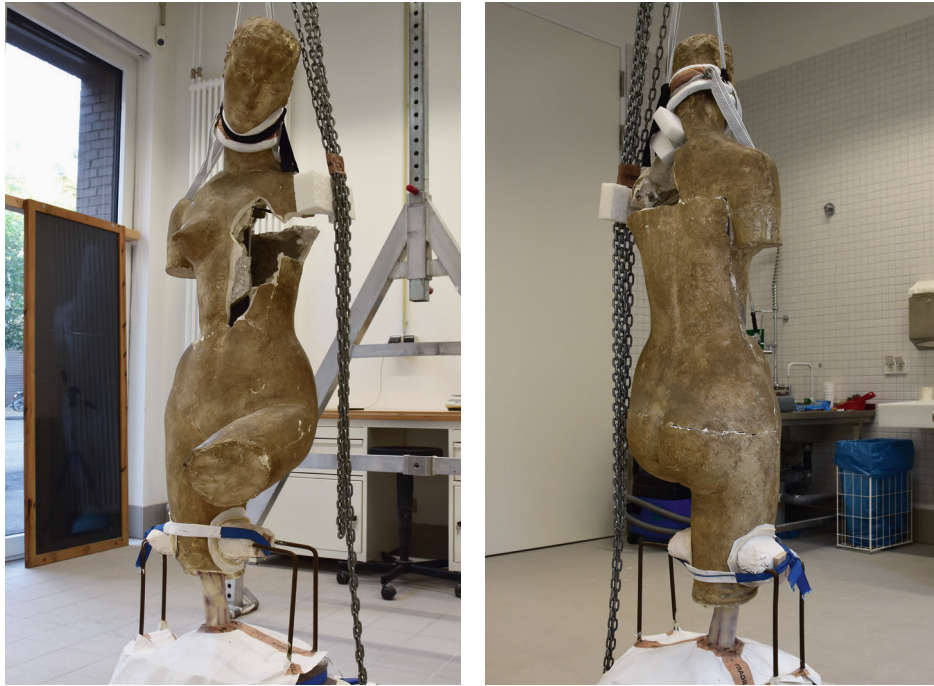
Für die Gewährleistung einer optimalen und kraftschlüssigen Verbindung der großen Figurenteile wurden diese mit zwei rostfreien Stahlklammern⁵³ an der Innenkonstruktion angebunden (Abb. 47, 48). Entsprechend dem Sockelsteg kam dabei ein faserverstärktes Epoxidharz zum Einsatz – ebenso für die Verbindung des historischen Eisenprofils (Abb. 49).

Nach dem Schließen der Körpervorderseite (Abb. 50, 51) erfolgte die Anbindung des bereits zusammengesetzten Armansatzes mit 25%igem Mowital B30H. Um die Stabilität zu erhöhen, wurde die Innenseite darauffolgend ebenfalls mit glasfaserarmiertem Gips ausge-

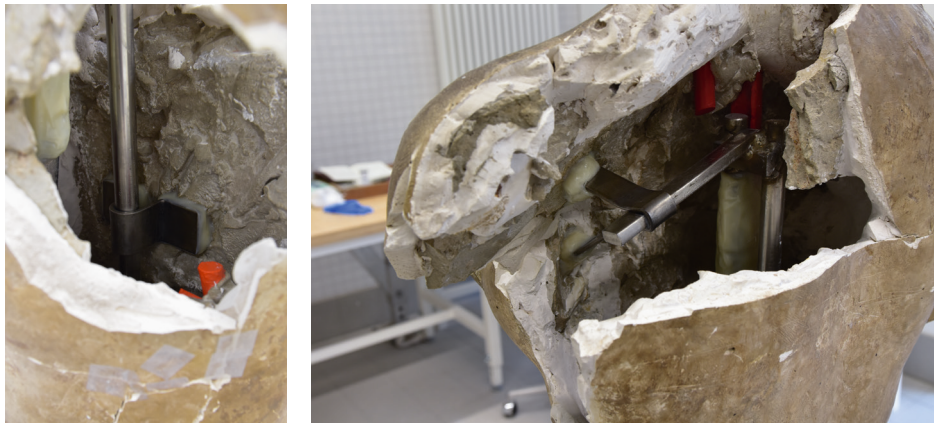
51 Dabei handelt es sich um ein mittels Acrylat selbstklebendes Glasfasergewebeband.

52 Hierbei kam das bereits genutzte reversible Kalloplast R zum Einsatz.

53 Die individuell der Stützkonstruktionsform angepassten Klammern (Grundmaterial 150 mm×30 mm×3 mm) wurden von der Schlosserei der Staatlichen Museen zu Berlin gefertigt.



45, 46 Überprüfung der Passgenauigkeit des Körperoberteils mit Hilfe eines Portalkrans

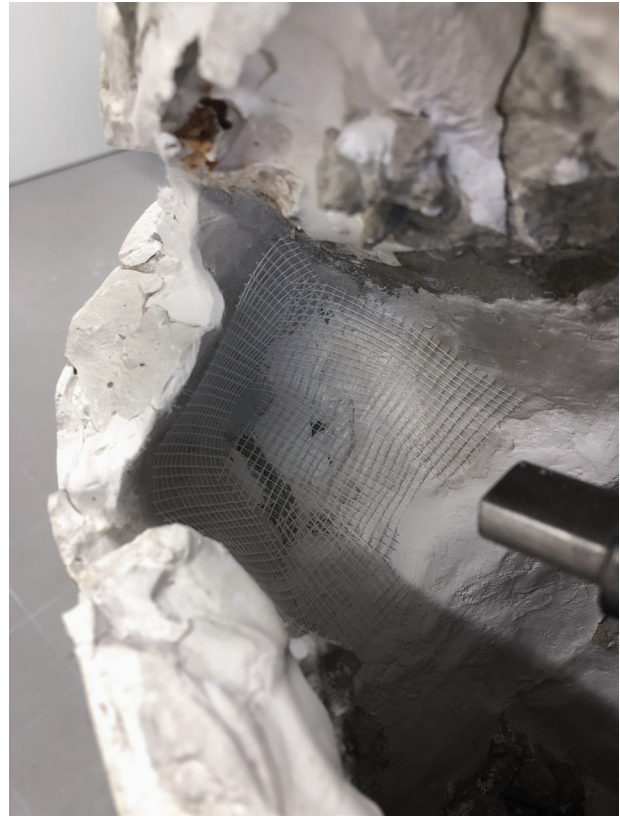


47, 48 Zusätzliche Anbindung schwerer Körperpartien mittels Stahlklammern



49 Wiederverbindung des durchtrennten historischen Eisenprofils

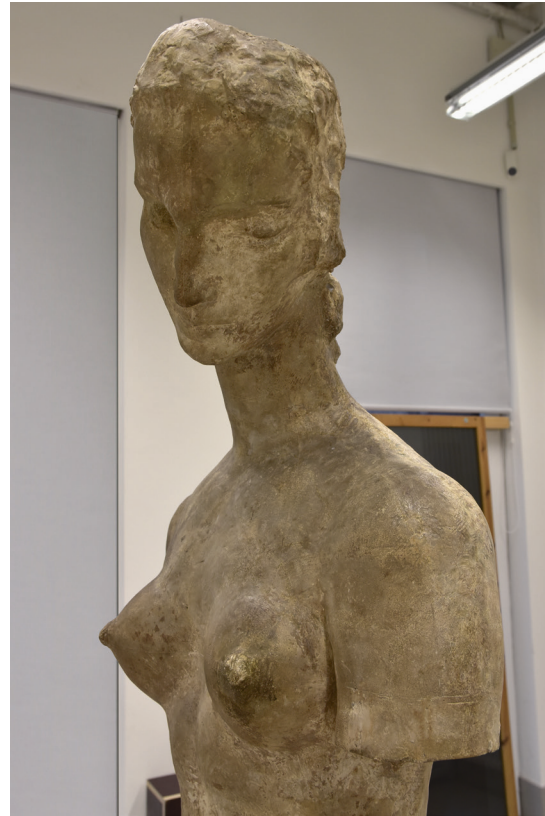
50, 51 Aufbau und Klebung der Vorderseite



52, 53 Anbindung des linken Armsatzes und Kaschierung dünnwandiger Bereiche



54, 55 Klebung der letzten größeren Fragmente



56, 57 Kittungen und Retuschen an dem Oberkörper

strichen, dünnwandige Bereiche dabei verstärkt und die Übergänge vermittelt (Abb. 52, 53). Darauf aufbauend kam es zur Klebung der restlichen kleineren und größeren Fragmente, unter anderem des Nackens und der Schulter (Abb. 54, 55). Auch diese wurden wegen ihrer geringen Wandung innenseitig verstärkt und entsprechend den vorausgegangenen Klebungen alle Bruchflächen vorab isoliert.

Hinterfüllung und Oberflächenverschluss

Aufgrund von Spannungen während des Sturzes entstandene Hohlräume und Risse, häufig zwischen dem Gips und den Zement verlaufend, wurden mit der Injektion von 15%igem Mowital B30H behandelt. Dadurch konnten lose Fragmente, die sich jedoch im Gesamtverbund befanden, angebunden werden.

Das Netz der Bruchfugen wurde mit Hilfe der bereits verwendeten Ergänzungsmasse geschlossen. Für größere und tiefere Fugen kam erneut die faserverstärkte, als Deckschicht die feinere und faserfreie Masse zum Einsatz. Bis auf einige Bereiche der linken Schulter beziehungsweise des beim Sturz stark beschädigten Armansatzes konnte die Form der Plastik ohne größere Fehlstellen komplett wiederhergestellt werden (Abb. 56, 57).

Reinigung

Aufgrund der Löslichkeit der jeweils verschieden gebundenen Farbfassungen erfolgte eine wässrige Reinigung mit einem Mikroporenschwamm und Wätestäbchen. Dabei kam es zu einem minimalen Feuchtigkeitseintrag von deionisiertem Wasser. Während der vorsich-

tigen Reinigung erwies sich der geringe zeitliche Versatz der verzögert wasserlöslichen Oberfläche beziehungsweise Fassung als vorteilhaft.

Formergänzung

Zur Vervollständigung der plastischen Form musste der Steg des Sockels geschlossen werden. Eine dreiteilige Gipsform belegte den Zustand vor der Abnahme Anfang der 1990er Jahre. Aufgrund des nunmehr etwas größeren Umfangs der mit Epoxidharz gebündelten Eisen konnte die Form leider nicht direkt am Sockel angegossen werden. Die vorher isolierten Bereiche am Sockelübergang und an der Beinunterseite – wegen des eindiffundierten Rostes etwas ausgehöhlt – wurden mit Gips geschlossen. Anschließend konnte der restliche Steg ebenfalls mit Gips freihändig angetragen werden. Da in diesem Bereich im Falle von unsachgemäßer Handhabung eine Entlastung möglicher Schwingungen stattfindet, fiel die Entscheidung zur Anlage einer Sollbruchfuge aus elastischerem Gips ober- und unterhalb des frei angetragenen Stegs.⁵⁴ Die Oberfläche des neuen Stegs wurde mit Zieheisen etwas unregelmäßiger gestaltet und fügt sich strukturell beziehungsweise optisch gut ein (Abb. 58, 59).

Farbretusche

Die farbliche Integration der Bruchfugen und Fehlstellen erfolgte aufgrund der bereits relativ unregelmäßigen Bestandsfassung mit einer

⁵⁴ Dafür wurde dem deionisierten Anmachwasser 5%iges Wesutex (Acryldispersion) im Verhältnis 6:1 zugesetzt.



58, 59 Kittungen und Retuschen an dem Unterkörper



60, 61 Formergänzung des Sockelsteges samt farblicher Fehlstellenintegration



62 Wilhelm Lehmbruck, Torso der Knienden nach der Restaurierung 2021, Inv.-Nr. B II 47

angleichenden Retusche mit Gouache-Farben.⁵⁵ Damit konnten auch der Steg und abgeriebene sowie farblich abweichende Bereiche des Sockels lasierend dem Farbton der Plastik angepasst und ein geschlossenes Erscheinungsbild erzeugt werden (Abb. 60, 61).

Schlussbetrachtung

Die sehr stark beschädigte Plastik galt einigen Restauratorinnen und Restauratoren als irreparabel. Sie schätzten das Unterfangen als riskant und die Erfolgsaussichten gering ein. Doch die wunderschöne Skulptur war den Versuch wert, die komplexe sowie anspruchsvolle Aufgabe anzugehen. Der Restaurierungsprozess erwies sich insbesondere beim Wiederherstellen der plastischen Form als besonders knifflig. Hier war

eine präzise und fokussierte Herangehensweise notwendig, die chirurgischen Eingriffen ähnelte. Dabei musste gerade in den Bereichen, die einen nicht mehr korrigierbaren Versatz erfahren hatten, geschickt vermittelt werden. Ästhetische Maßnahmen wie Kittungen, kleinere Ergänzungen und die finale Farbretusche sind so ausgeführt, dass der Torso der *Knienden* nun wieder unversehrt wirkt und dieses Werk von Wilhelm Lehmbruck heute von Neuem in seiner ursprünglichen Schönheit zu erleben ist (Abb. 62).

Abbildungsnachweis

2: Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Neg.-Nr. 6877. – 3, 4: Karin März, Staatliche Museen zu Berlin (gemeinfrei). – 1, 5–30, 33, 56: Wolfgang Maßmann, Staatliche Museen zu Berlin (gemeinfrei). – 31, 32, 34–55, 57–61: Nina Wegel, freiberufliche Restauratorin. – 62: Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie/Andres Kilger (gemeinfrei)

⁵⁵ Horadam von Schmincke in den Farbtönen Umbra grünlich, Vandyckbraun, Umbra und Siena gebrannt.