

mermann ausführlich die Ordnung nach Polaritäten als ein grundlegendes Charakteristikum der Ästhetik und vor allem der Farbenlehre Kandinskys und zeigt den Ursprung dieser Ordnung in der vom Magnetismus abgeleiteten polaren Organisation. Die Untersuchung der geschichtlichen Herkunft des Begriffes „Vibration“ gibt dem Autor Gelegenheit zu der Beobachtung, daß er wesentlich älter als seine Artikulation in der weit verbreiteten okkultischen und theosophischen Literatur der Jahrhundertwende sei, durch die Kandinsky diesen Begriff wahrscheinlich aufgenommen hat. Schließlich führt Reinhard Zimmermann den Begriff der „Kraftlinie“ auf Michael Faraday zurück.

Im letzten Kapitel VI, „Exkurse“, das einigen schwierigen Problemen der Kandinsky-Literatur gewidmet ist, sei besonders der Abschnitt zur Bedeutung von Theosophie und Okkultismus hervorgehoben, in dem Reinhard Zimmermann betont, daß trotz des unzweifelhaften Interesses des Künstlers für Theosophie und Okkultismus Kandinsky mit beiden nicht zu eng verbunden werden sollte, da die zeitgenössischen theosophischen und okkulten Erscheinungsformen etwas transportierten, das unabhängig von diesen Formen seine Gültigkeit und Relevanz aus jahrhundertealten Traditionen des Denkens und der Religiosität des Abendlandes bezieht.

Zum Schluß ist festzuhalten, daß das außerordentlich vielschichtige und kenntnisreiche Buch von Reinhard Zimmermann, das wichtige methodische Fragen der Kandinsky-Forschung in grundsätzlicher Weise stellt und die historische Tiefe der von Kandinsky benutzten theoretischen Motive und Denkweisen ausführlich zeigt, von nun an eine unentbehrliche Referenz für jeden, der über Kandinskys Texte forscht, darstellen wird. In seiner systematischen Vorgehensweise ganz vorbildlich, fügt der Autor seiner Darstellung im zweiten Band, der speziell der Dokumentation gewidmet ist, umfangreiche und nützliche Anhänge bei. Hier findet sich unter anderem ein kommentiertes Verzeichnis der Schriften Kandinskys sowie eine nach den wichtigsten Begriffen geordnete Anthologie von Kandinsky-Zitaten.

NADIA PODZEMSKAIA

Centre de recherche sur les arts et le langage (CRAL)

CNRS, Paris

Zerstört, entführt, verschollen. Die Verluste der preußischen Schlösser im Zweiten Weltkrieg. Gemälde I; hrsg. von der Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, bearb. von Gerd Bartoschek und Christoph Martin Vogtherr; Potsdam: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg 2004; 728 S., 1364 SW-Abb.; ohne ISBN; € 49,-

Mit dem ersten, die Gemälde enthaltenden Verlustkatalog der preußischen Schlösser liegt eine Arbeitsleistung vor, deren gewaltigen Umfang nur der mit den Verhältnissen Vertraute beurteilen kann. Mehr als 3000 Gemälde sind verzeichnet und mit den üblichen Daten sowie Angaben über Provenienz und Verbleib und Literaturnachweisen versehen. Wo Abbildungen verfügbar sind, wurden diese beigegeben. Im wesent-

lichen ist das Werk Gerd Bartoschek zu verdanken, der, seit seiner Anstellung bei der Potsdamer Schlösserverwaltung 1968, bis vor wenigen Jahren als einziger für Malerei zuständiger Wissenschaftler, sich der Frage nach dem Verbleib der nicht mehr in den Schlössern vorhandenen Gemälde gewidmet hat, ein Problemkomplex, der weit mehr umfaßt als nur die Kriegsverluste. Bis ins 17. Jahrhundert zurückreichende Inventare und gedruckte Quellen mit zumeist spärlichen und falschen Angaben waren in die Forschungen zu den Kriegsverlusten und den heute noch vorhandenen Gemälden einzubeziehen.

Schon 1973 hat Bartoschek im Anhang eines unscheinbaren Ausstellungskataloges („Berliner Biedermeier“) ehemals in den Schlössern vorhandene Gemälde Berliner Maler aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufgeführt.

Bei Ausbruch des Zweiten Weltkrieges existierte die preußische Schlösserverwaltung, der 33 Hohenzollernschlösser, -burgen und -palais unterstanden, erst zwölf Jahre, in denen mit der wissenschaftlichen Bearbeitung der gewaltigen Inventarbestände gerade ein Anfang gemacht worden war. Nur die Meisterwerke waren neben ikonographisch bemerkenswerten Bildern schon vorher in die Literatur eingeführt worden.

Die damals noch vorhandenen etwa 7314 Gemälde waren in einem 1883 begonnenen handschriftlichen Generalkatalog verzeichnet, der 1939 mehr als 12500 Einträge enthielt, darunter knapp 500 Pastelle, Aquarelle und Gouachen sowie etwa 3400 Gemälde, die dem Haus Hohenzollern übergeben worden waren und 1100 anderweitig abgegebene.

Dieser Katalog ging bis auf ein Fragment, das die Nummern bis 2968 enthält, in den Kriegswirren verloren. Eine Rekonstruktion mit Hilfe der Inventare einzelner Schlösser und anderer Dokumente gestaltete sich äußerst schwierig und konnte nicht vollständig gelingen. Anders als bei einer mit kunsthistorischer Kompetenz zusammengetragenen Sammlung umfaßt der Gemäldebestand der Schlösser Werke von sehr unterschiedlicher Qualität, vom bescheidenen Porträt, dessen Wert nur in dem eines historischen Zeugnisses besteht, bis zum Kunstwerk obersten Ranges. Die alten Zuschreibungen bei den geringeren Werken, wenn sie nicht namenlos geführt werden, bleiben oft fragwürdig, und die Zuweisung an bestimmte Künstler sowie die Bestimmung des Motivs erfordern weit umfassendere Kenntnisse als die, die für eine höhere Güteklasse ausreichen. So ist der Katalog nicht nur das Ergebnis einer enormen Anstrengung kombinatorischen Denkens, er ist auch eine hervorragende kennerschaftliche Leistung unter erschwerten Arbeitsbedingungen, zu denen bis 1989 auch die politischen Verhältnisse in der DDR zu rechnen sind, da über russische Kriegsbeute nicht geforscht werden durfte und Kontakte zur West-Berliner Schlösserverwaltung nicht gestattet waren. Man wird den Katalog nicht nur zum Auffinden von Verlorenem benutzen (die ersten Erfolge sind bereits zu verzeichnen), er bietet auch reiches Material für die Forschung, insbesondere auf dem Feld der Fürstenbildnisse. Unberücksichtigt blieben die relativ geringfügigen Verluste in den 14 Schlössern, die nach der Auflösung des Staates Preußen den Ländern Hessen, Nordrhein-Westfalen, Niedersachsen, Rheinland-Pfalz und Thüringen zugefallen sind.

Die Verluste an Meisterwerken halten sich dank der Bergungsmaßnahmen der Schlösserverwaltung während des Krieges zahlenmäßig in Grenzen. Zu unterscheiden ist dabei zwischen vernichteten Werken und solchen, die als staatliches oder privates Beutegut oder auf andere Weise abhanden gekommen sind und immerhin existieren. Auf ihre Rückkehr kann noch gehofft werden.

Zu den schmerzlichsten Einbußen zählen eigenhändige Werke von Peter Paul Rubens (2), Anton van Dyck (3), Thomas Willeboirts (5), Jan Brueghel d.J. (5), Maarten van Heemskerck (1), Cornelis van Haarlem (3), Govaert Flinck (3), Gerard van Honthorst (3), Adriaen van der Werff (2), Domenichino (1), Luca Giordano (3), Nicolas Regnier (3), Pompeo Batoni (1), Nicolas Lancret (4), Jean-Baptiste Pater (2), Georges de la Fosse (1), François Detroy (1), Jean Raoux (3), Antoine Pesne (37), Lucas Cranach d.J. (1), Krell (1), Willmann (1), Jacob Philipp Hackert (12), Carl Blechen (4), Eduard von Gaertner (5), Johann Erdmann Hummel (4), Domenico Quaglio (6).

Durch Zerstörungen besonders schwer betroffen ist das Schloß Charlottenburg, durch Abtransporte nach Rußland die Bildergalerie von Sanssouci und das Neue Palais. Nahezu ausgelöscht ist das Inventar des Königsberger Schlosses und damit ein großer Teil der ostpreußischen Kunstgeschichte. Auch auf dem Gebiet der bei der Gründung der Schlösserverwaltung noch wenig geschätzten Berliner Malerei des 19. Jahrhunderts sind erhebliche Verluste zu beklagen, da solche Werke großzügig an zivile und militärische Behörden ausgeliehen wurden und in den Kriegswirren größtenteils verlorengegangen sind.

Burkhardt Göres hat als Direktor der Schlösser und Sammlungen außer einem Vorwort einen auf Akten, die großenteils bis 1989 geheim waren, und auf einer intimen Kenntnis sowohl der preußischen Schlösser als auch der russischen Museen fußenden Aufsatz über das Schicksal der Gemälde im Zweiten Weltkrieg und in der Zeit danach verfaßt. Er führt in ebenso deutlicher wie erschütternder Weise vor Augen, wie machtlos konservatorische Vernunft und Verantwortungsgefühl gegenüber der entfesselten Kriegesfurie waren, die sich in Deutschland schon vor 1939 zu regen begann. Die Aufrüstung seit 1935 führte bei Ernst Gall, dem Direktor der Schlösserverwaltung, frühzeitig zu Überlegungen zur Sicherung von Kunstgut im Kriegsfall.

Bei den schwierigen Verhandlungen über die Rückgabe der Beutekunst ist das Werk als Informationsquelle für eine breitere Öffentlichkeit von großer Bedeutung. Angesichts nicht endender Kriege enthält es aber auch eine Lehre für Gegenwart und Zukunft.

HELMUT BÖRSCH-SUPAN
Berlin