

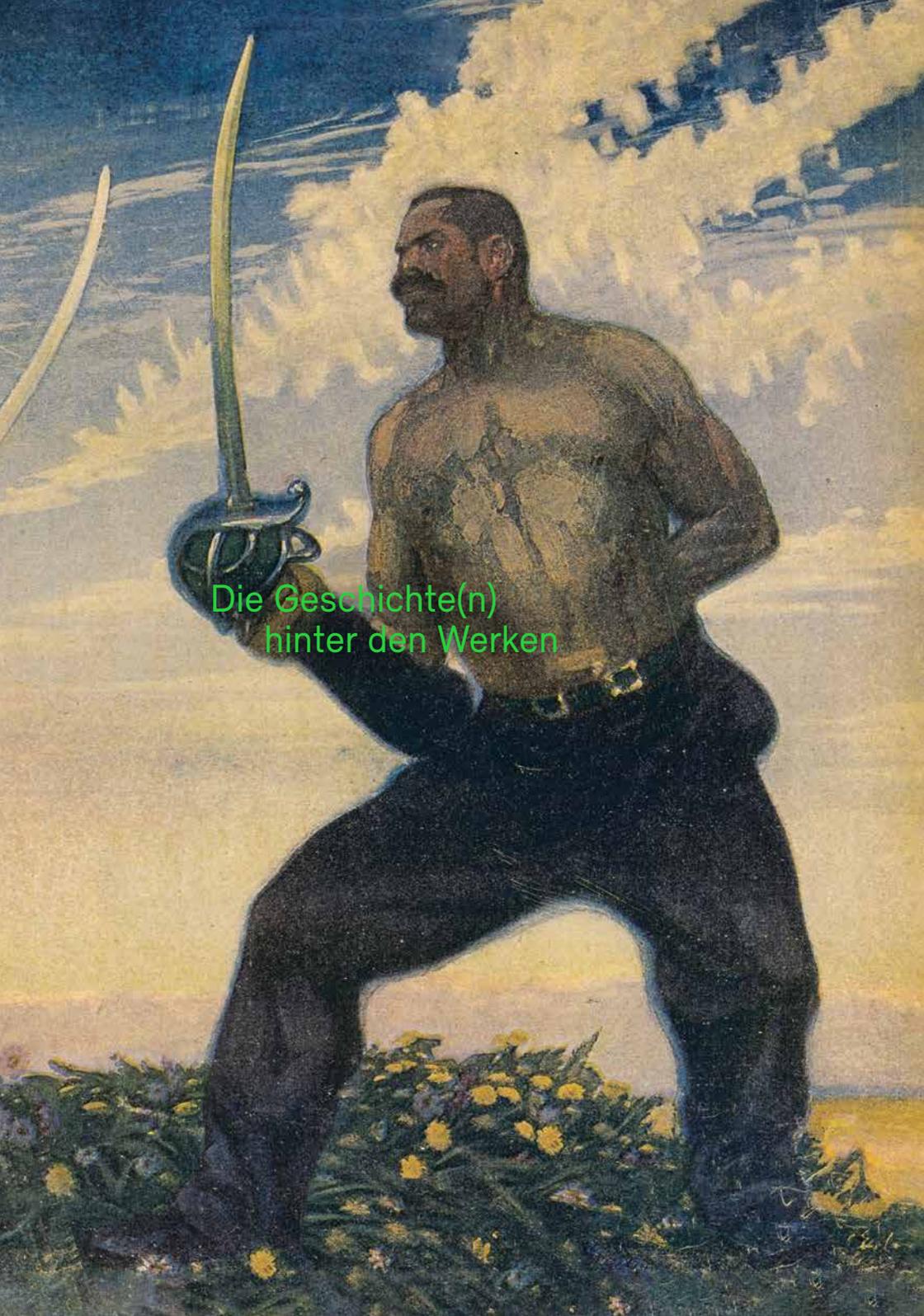
Spuren- sicherung



Die Geschichte(n)
hinter den Werken



AKADEMIE DER KÜNSTE



Die Geschichte(n)
hinter den Werken

Spuren- sicherung

Die Geschichte(n)
hinter den Werken

Herausgegeben von
Werner Heegewaldt, Doris Kachel und Anna Schultz
im Auftrag der Akademie der Künste, Berlin

AKADEMIE DER KÜNSTE

- 7 Grußwort
Claudia Roth, Staatsministerin für Kultur und Medien
- 9 Einführung
Werner Heegewaldt, Direktor der Archivs der Akademie der Künste

Spurensicherung

- 14 ① Eine Muse auf Abwegen
Anna Schultz
- 16 ② Vom *Fechter* zum *Schwarzen Pierrot*
Anna Schultz
- 18 Die Zeit hinterlässt Provenienzspuren
Herkunftsforschung im Archiv der Akademie der Künste
Doris Kachel
- 26 ③ „1 Kaus (für mich)“ – Die „Verwertung“
von Max Kaus' *Havelziehbrücke*
Doris Kachel

NS-Raubgut?

- 30 ④ NS-Raubkunst? Ein Skizzenbuch von Max Liebermann
Doris Kachel
- 32 ⑤ Alfred Kerrs verlorene Bibliothek
Elgin Helmstaedt
- 34 Wiederentdeckt – ein Buch aus Walter Benjamins
verschollener Bibliothek
Erdmut Wizisla im Gespräch mit Stephan Grotz
- 42 ⑥ Ein Spielball der Geschichte:
Der Berliner Nachlass Walter Benjamins
Ursula Marx

Kriegsverluste und „Rückkehrer“

- 46 Verlagert. Verloren. Rekonstruiert
Die Kunstsammlung der Preußischen Akademie der Künste
Anna Schultz

- 54 7 Ein Gemälde auf Reisen
zwischen Stuttgart und Berlin
Anna Schultz
- 56 8 Der „falsche Lessing“
Werner Heegewaldt
- 58 9 Ein ungewöhnliches Comeback –
Peter Ludwig Lütkes Gemälde *Lago di Nemi*
Werner Heegewaldt
- 60 10 Carl Blechen – Diebesgut aus der Reichsmünze
Anna Schultz
- 63 Schemenhafte Umrisse – das Khanenko-Museum in Kyiv
Anna Schultz
- 71 *In die Mulde meiner Stummheit leg ein Wort*
Marianna Christofides
- 77 Von Wunden, Lücken und Brüchen
Die Materialforschung der Künstlerin Marianna Christofides
Anneka Metzger

Kunstbesitz im Fadenkreuz der DDR-Politik

- 82 Der Nachlass des Malers Otto Nagel
Von teuren Genossen und enttäuschten Hoffnungen
Ulf Bischof
- 92 11 „Otto-Nagel-Nachlass, Schenkung 1985“
Doris Kachel
- 94 12 Gerda, ein „gefallenes“ fünfzehnjähriges Mädchen
Rosa von der Schulenburg
- 96 Impressum
- 98 Bildnachweis
- 99 Autorinnen und Autoren

Grußwort

Claudia Roth MdB

Staatsministerin für Kultur und Medien

Es ist noch nicht allzu lange her, dass der Begriff der Provenienzforschung lediglich in kunsthistorisch versierten Kreisen geläufig war. Das hat sich grundlegend geändert. Die Frage nach Herkunft und Besitzgeschichte von Kultur- und Sammlungsgut besitzt heute auf der gesellschaftlichen und kulturpolitischen Agenda einen hohen Stellenwert.

Der entscheidende Impuls für diesen Wandel und die Entwicklung der Provenienzforschung zu einer neu geprägten Disziplin der historischen Aufarbeitung ging von der 1998 erarbeiteten Washingtoner Erklärung zu NS-Raubgut aus. Seitdem ist in der Kunst- und Kulturwelt, in der Politik und in der Öffentlichkeit ein neues Bewusstsein für den Umgang mit Kulturgütern entstanden. Ganz überwiegend begreifen heute Museen, Sammlungen, Archive und Bibliotheken die Klärung der Provenienz ihrer Bestände als selbstverständlichen Bestandteil ihrer Arbeit. Ebenso selbstverständlich werden sie an der Ernsthaftigkeit und nicht zuletzt auch der Transparenz dieser Anstrengungen gemessen.

Es ist eine kulturpolitisch wichtige Aufgabe, die Einrichtungen bei dieser so wichtigen Arbeit durch geeignete Rahmenbedingungen weiter zu unterstützen. Eine zentrale Rolle kommt dabei der Förderung von Projekten der Provenienzforschung durch das Deutsche Zentrum Kulturgutverluste zu. Ich freue mich, dass das Unterstützungsangebot des Zentrums nicht nur eine systematische Erforschung der Provenienzen des Gemälde- und Skulpturenbestands der Akademie der Künste ermöglicht hat, sondern diese Forschungsergebnisse auch in die aktuelle Ausstellung eingeflossen sind.

Diese widmet sich nicht nur der besonders wichtigen Aufarbeitung des nationalsozialistischen Kulturgutraubs. Die große Bandbreite des Sammlungsbestandes der Akademie ermöglicht es, darüber hinaus auch Einblicke zu Kriegsverlusten der Preußischen Akademie der Künste und zu Kulturgutentziehungen in der DDR zu vermitteln. So unterschiedlich und unvergleichbar diese historischen Kontexte sind, ist ihnen eins gemein: Die Geschichte vom Erwerb und Verlust von Kunst- und Kulturobjekten ist leider oft auch eine Geschichte von Gewalt, Krieg, Verfolgung und Flucht. Ein großer Verdienst der Provenienzforschung besteht vor diesem Hintergrund zuallererst darin, dass vielfach vergessene und auch verdrängte Lebensgeschichten und

Schicksale von Kunstbesitzern und -besitzerinnen, insbesondere unter der Herrschaft des Nationalsozialismus, aber auch in der ehemaligen DDR, dokumentiert, sichtbar gemacht und gewürdigt werden können.

Das Erkenntnispotenzial der Provenienzforschung ist allerdings regelmäßig erst dann ganz ausgeschöpft, wenn ihre Ergebnisse einem möglichst großen Publikum transparent und nachvollziehbar gemacht werden. Ich freue mich deshalb sehr über den substanziellen Beitrag, den die Akademie der Künste mit ihrer Ausstellung hier leistet.

Eine gelungene Vermittlung zu den Themenfeldern der Provenienzforschung hilft, eine informierte gesellschaftliche und politische Diskussion zu Fragen des heutigen Umgangs mit Kulturgutverlusten führen zu können. Diese Debatte ist notwendig. Unverändert haben wir die Aufgabe, den NS-Kulturgutraub weiter aufzuarbeiten, uns über einen verantwortungsvollen Umgang mit dem kolonialen Erbe zu verständigen wie auch offengebliebene Fragen zu Kulturgutentziehungen in der DDR zu beantworten. Dabei sind nicht nur die Ergebnisse der Forschungsprojekte gewinnbringend. Ein vertieftes Verständnis für die Provenienzforschung als solche, die Vorstellung davon, wie aufwändig, komplex und langwierig diese sein kann, welche Akribie sie verlangt und wo zufriedenstellende Erkenntnisse trotz aller Bemühungen manchmal nicht zu erreichen sind, kann helfen, in der allgemeinen Wahrnehmung Entscheidungen in einzelnen Restitutionsangelegenheiten, aber auch generelle kulturpolitische Entscheidungen zum Umgang mit Kulturgutverlusten besser nachzuvollziehen und Misstrauen abzubauen.

Eine offene, informierte Auseinandersetzung mit der Geschichte und eine der Wahrheitssuche verpflichtete Vervollständigung unseres historischen Wissens ist essenziell, um die Demokratie von heute zu sichern. Das ist umso wichtiger in Zeiten, in denen ein grausamer Angriffskrieg gegen die Ukraine stattfindet, der vom Putin-Regime in einer geschichtsrevisionistischen und zynischen Weise propagandistisch begleitet wird und dessen Zerstörungen sich nicht nur gegen Menschen und Städte richten, sondern auch das kulturelle Erbe der Ukraine bedrohen.

Ich wünsche der Ausstellung der Akademie der Künste viele Besucherinnen und Besucher und hoffe zugleich, dass sie beispielgebend und anregend für weitere Kulturgut bewahrende Einrichtungen wirkt, Provenienzforschung in ihren Häusern zu betreiben und ihr Publikum einzuladen, die Geschichte und Geschichten „hinter den Werken“ zu erkunden.

Einführung

Werner Heegewaldt
Direktor des Archivs

Die Frage, wem das koloniale Erbe in den europäischen Museen gehört, wird aktuell heftig debattiert. Dabei zeigt sich erneut, wie wichtig es für Kultureinrichtungen ist, die Herkunft ihres Sammlungsbesitzes zu klären und die Ergebnisse publik zu machen. Die westafrikanischen Benin-Bronzen oder das Luf-Boot aus der Südsee sind aussagekräftige Belege dafür, dass es um mehr als Rechts- und Eigentumsfragen geht. Es geht um die ideelle Bedeutung von Kunst und die Klärung und Anerkennung, im besten Falle auch um die Wiedergutmachung historischen Unrechts. Kunstwerke und Kulturgüter sind identitätsstiftend und ihr Besitz ist daher von großer emotionaler Bedeutung. Das gilt für die Kulturen, in denen sie entstanden sind, genauso wie für die Menschen, denen sie gehörten, oder für deren Nachkommen. Und natürlich auch für die Museen und Sammlungen, deren Aufgabe ihre Bewahrung und Vermittlung ist. Eine Herausforderung der Provenienzforschung besteht darin, die verschütteten und auch verdrängten Geschichten über die Herkunft von Kunstwerken und ihre Besitzer zu recherchieren und ins Bewusstsein zurückzuholen. Gerade weil der Verlust der Kunstwerke häufig mit Krieg und Repression verbunden war, ist eine Klärung für die Beteiligten so wichtig. Das gilt für das koloniale Erbe ebenso wie für NS-Raubkunst oder Fälle von Kunstgutentzug in der DDR, auch wenn sich die Problemlagen stark unterscheiden. Erst die genaue Kenntnis des konkreten Falles ermöglicht eine Beurteilung und eine Abwägung von juristischen, historischen und politischen Argumenten.

Seit der Washingtoner Erklärung von 1998 ist die Provenienzforschung zu einer zentralen Aufgabe für alle sammelnden Einrichtungen geworden. Die rechtlich unverbindliche und doch wirksame Vereinbarung sorgte erstmals für die Verpflichtung, in der NS-Zeit beschlagnahmte Kunstwerke zu identifizieren sowie gerechte und faire Lösungen zwischen den ehemaligen Eigentümern und den heutigen Besitzern zu finden. Die Recherchen bedeuten zugleich eine kritische Auseinandersetzung mit der Geschichte der eigenen Kultureinrichtung. Nicht nur das Selbstverständnis der Sammlungen wird hinterfragt, es muss überprüft werden, in welchem politischen Kontext Erwerbungsentscheidungen erfolgten und ob sie heute noch Bestand haben.

Spektakuläre Berichte über NS-Raubkunst oder Kunstwerke aus kolonialem Kontext erregen immer wieder große mediale Öffentlichkeit und haben das Thema Provenienzforschung bekannter gemacht. Die Vielschichtigkeit dieses Forschungsgebiets und die damit verbundenen Fragen und Probleme sind aber meist nur Fachkreisen bewusst. Die Ausstellung „SPURENSICHERUNG“ will einem breiten Publikum einen Zugang zu diesem Aufgabenbereich vermitteln und aufzeigen, wie anspruchsvoll es ist, faire und nachvollziehbare Aussagen über Besitz und Zugehörigkeit zu treffen und juristisch-moralische Spielräume auszuloten. Nur so können unterschiedliche Bewertungen verstanden und eine gesellschaftliche Akzeptanz für Restitutionsentscheidungen erzielt werden. Ausgangspunkt sind neue Erkenntnisse über die Herkunft von Gemälden, Büchern, Archivalien und Objekten aus den Sammlungen der Akademie der Künste. Sie ermöglichen den Besucherinnen und Besuchern eine andere Sicht auf altbekannte Werke und zeugen davon, dass Provenienzforschung über die Klärung von Eigentumsfragen hinaus Erkenntnisgewinn verspricht. Die Forschungsergebnisse liefern wichtige Informationen über die Entstehung der Werke, die Biografie von Künstlern und Künstlerinnen oder auch die Erwerbungspolitik der Akademie. Vor allem aber halten sie die Erinnerung an Menschen wach, die im Besitz der Objekte waren und für die sie ideelle Bedeutung hatten. Drei sehr unterschiedliche Bereiche der Herkunfts- und Besitzgeschichte von Kunstwerken stehen im Mittelpunkt: Es geht um die Identifizierung von NS-Raubkunst in den eigenen Beständen und um die Rolle der Akademie der Künste in der Zeit des Nationalsozialismus; um die Suche nach den im Zweiten Weltkrieg verlorenen Sammlungen der Preußischen Akademie der Künste; und schließlich um die Auseinandersetzung mit den Bemühungen des DDR-Staatsapparates, in den Besitz verwertbarer Kunstgüter zu gelangen. An aussagekräftigen Beispielen macht die Ausstellung die detektivischen Methoden deutlich, „sichert Spuren“ und erzählt die „Geschichte(n) hinter den Werken“. Häufig sind diese Geschichten Ergebnis einer mühevollen, aber spannenden Recherchearbeit, in der ganz unterschiedliche Spuren verfolgt und Puzzlesteine zu einer nicht immer lückenlosen Werkbiografie zusammengesetzt werden. Zu den Objekten gehört ein wiederentdecktes Buch aus der verschollenen Bibliothek des Philosophen Walter Benjamin, die von der Gestapo beschlagnahmten Sammlungen des Kunstkritikers Alfred Kerr, ein Skizzenbuch aus dem Nachlass von Max Liebermann, verloren geglaubte Ölskizzen von Carl Blechen oder auch die private Gemäldesammlung des Malers und Akademiepräsidenten Otto Nagel, die nach seinem Tode die Begehrlichkeit der DDR-Kulturpolitik erregte.

Dass Provenienzgeschichte einen anderen Zugang zum Verständnis von Kunst eröffnen kann, zeigt beispielhaft die *Urania*. Die monumentale Skulptur aus dem 18. Jahrhundert begrüßt die Gäste der Ausstellung. Als Sinnbild für die wechselreiche Geschichte der Künstlergemeinschaft und deren kriegszerstörten oder verschollenen Kunstbesitz kehrt sie zu diesem Anlass erstmals in die Akademie zurück. Ursprünglich schmückte sie als Teil eines komplexen Skulpturenprogrammes das alte Akademie-Gebäude Unter den Linden. Heute steht sie übersät mit Wunden, die Granatsplitter und Vandalismus verursacht haben, im Heinrich-von-Kleist-Park in Schöneberg. Den Parkbesucherinnen und Parkbesuchern bleiben ihre Herkunft und ursprüngliche Aufgabe allerdings verborgen.

Diese Publikation will die Themen der Ausstellung vertiefen und wichtige Hintergrundinformationen zu den Objekten liefern. Zwölf „Schlaglichter“ bieten Werkbiografien zentraler Exponate, erläutern deren Herkunftsgeschichte und geben die Besitzfolgen in Provenienzketten wieder. Dabei zeigt sich, dass die Forschungsergebnisse oft nur eine Momentaufnahme darstellen und manche Fragen ungeklärt bleiben. Essays zu den zentralen Fragen der Ausstellung ergänzen die ausgewählten Werkbiografien. Doris Kachel stellt den Arbeitsbereich Provenienzforschung an der Akademie der Künste vor und Anna Schultz veranschaulicht, welche tiefgreifende Zäsur der Zweite Weltkrieg für die Kunstsammlung gewesen ist und welche Folgen daraus erwachsen. Unter dem Titel „Der Nachlass des Malers Otto Nagel. Von teuren Genossen und enttäuschten Hoffnungen“ untersucht der Spezialist für Kunstrecht Ulf Bischof einen besonderen



Archivkasten mit Karteikarten zu Werken des Künstlers Otto Dix, AdK, Berlin

Fall aus der DDR-Geschichte. Dem Philosophen und passionierten Sammler Stephan Grotz ist ein ungewöhnlicher Fund zu verdanken, der in unserer Ausstellung erstmals der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird. In einem Gespräch mit Erdmut Wizisla, dem Leiter des Walter Benjamin Archivs, berichtet er über die Entdeckung eines Buches aus Benjamins verschollener Bibliothek, ein „Rarissimum erster Güte“. Aus einer ganz anderen Perspektive nähert sich die zypriotische Künstlerin und Filmemacherin Marianna Christofides dem Thema. In einer raumgreifenden Mixed-Media-Installation setzt sie sich mit verschiedenen Objekten der Ausstellung auseinander. Einen ersten Eindruck von ihrer künstlerischen Annäherung geben die hier gezeigten Zeichnungen und die Erläuterungen von Anneka Metzger. Die verstörenden Bilder aus dem Khanenko-Museum in Kiew zeigen die akute Bedrohung von Kunst- und Kulturgütern in der Ukraine. Mit dem russischen Angriffskrieg hat die Aufgabe des Kulturgutschutzes eine erschreckend aktuelle Bedeutung erhalten. Am Beginn unserer Beziehung zu den Kiewer Kolleginnen stand die Idee, gemeinsam ein Projekt zu den Zeichnungen des Malers und Akademie-Direktors Eduard Daege zu starten, die sich in Kiew und Berlin befinden. Anna Schultz berichtet in ihrem Beitrag über die verlorenen Sammlungen der Preußischen Akademie. Mehr als 75 Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs musste das Khanenko-Museum seinen gesamten Kunstbesitz nun erneut auslagern, um ihn vor der Zerstörung zu bewahren.

Ich danke allen, die zum Gelingen der Ausstellung und dieser Publikation beigetragen haben: den Sponsoren von der Gesellschaft der Freunde der Akademie der Künste, dem Arbeitskreis selbständiger Kultur-Institute e. V. und der Stiftung Preußische Seehandlung für ihre großzügige und unbürokratische Unterstützung; den privaten und institutionellen Leihgebern für die Überlassung von Exponaten; den Gestalterinnen von Rimini Berlin für das ansprechende Layout, den Vielen, die mit Texten aus ganz unterschiedlichen Perspektiven beitrugen und schließlich den zahlreichen Kolleginnen und Kollegen aus der Akademie für die Mitwirkung an diesem Gemeinschaftsprojekt, sei es im Lektorat, dem Registrarwesen, der Bestandserhaltung, im Ausstellungsbereich oder in den Archivabteilungen.

Mein besonderer Dank gilt den beiden Kuratorinnen Doris Kachel und Anna Schultz sowie der Ausstellungsarchitektin Hanna Dettner, sie haben die Ausstellung mit Verve und Kreativität geplant und verwirklicht. Das Ergebnis zeigt deutlich: Provenienzforschung wirft immer wieder neue und spannende Fragen auf und bedeutet stets „Work in progress“.

Spurensicherung

Eine Muse auf Abwegen

1



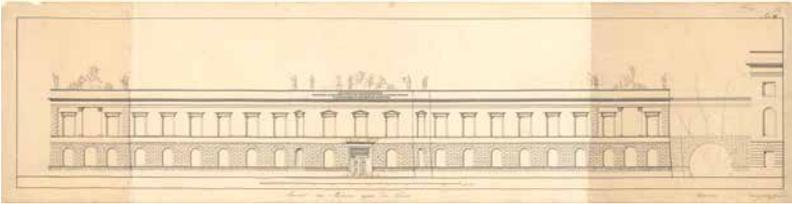
Berliner Bildhauerschule des 18. Jahrhunderts, *Urania*, Sandstein, 210 x 90 x 50 cm, Bezirksamt Tempelhof-Schöneberg, Heinrich-von-Kleist-Park, Berlin

Man sieht *Urania* an, dass sie schon einiges erlebt hat: Vor über 300 Jahren schmückte sie als Teil eines allegorischen Ensembles, eingebettet zwischen Apollo und ihren Musenkolleginnen, den Dachvorsprung des Marstalls Unter den Linden. Das Gebäude hatte die Academie der Mahl-, Bild und Baukunst nach ihrer Gründung 1696 bezogen. Unter den Lehr- und Zeichensälen befanden sich Stallungen für rund 200 Pferde, die für eine entsprechende Geruchs- und Geräuschkulisse sorgten. „Pro musis et mulis“ (für die Musen und Maultiere) soll der Philosoph Gottfried Wilhelm Leibniz gespottet haben. *Urania*, die Muse der Sternkunde, war dem profanen Treiben entrückt: Im Gegensatz zu den allegorischen Darstellungen, wie der Malerei oder der Bildhauerei, kommentierte sie nicht unmittelbar die Aufgaben der Kunst-Akademie; sie verwies auf die kosmische Inspiration und konkret auch auf den hinteren Gebäudeteil, in dem die erste Sternwarte Berlins untergebracht war.

Als 1743 ein katastrophaler Brand den Bau samt den akademischen Sammlungen fast vollständig zerstörte, trotzte *Urania* den Flammen: Die Sandsteinskulpturen wurden auf die Risalite des neuen Akademie-Gebäudes umgesetzt. 1904 musste die Akademie dem Neubau der Staatsbibliothek weichen und zog in das umgewidmete Palais Arnim an den Pariser Platz. Die Skulpturen konnten dort jedoch nicht unter-



Das Figurenensemble auf dem Gebäude
Unter den Linden 38, 1902



Martin Friedrich Rabe, Ansicht der
Fassade zu den Linden mit Übergang
zum Universitätsgebäude, um 1816,
Feder in Schwarz, Bleistift auf Papier,
31 x 124 cm, AdK, Berlin

gebracht werden; sie blieben zurück, einige erhielten im Innenhof der Staatsbibliothek ein neues Domizil. Im Zweiten Weltkrieg wurden die meisten Skulpturen zerstört oder beschädigt; was übrig blieb, wurde schließlich im Stadtraum verteilt. Heute befinden sich Figuren im Schillerpark im Wedding und in der Universität der Künste in Charlottenburg, von den meisten fehlt aber jede Spur. Die *Urania* erhielt im Heinrich-von-Kleist-Park einen neuen Standort. Ihre Herkunft und ursprüngliche Aufgabe bleiben den Besuchern allerdings verborgen. Teile des Himmelsglobus, auf dem ihre rechte Hand ruht, sind noch auszumachen, aber ihr Körper ist mit Wunden übersät, die Granatsplitter und Vandalismus verursacht haben. Sie ist mit Graffiti besprüht, hat ihre Nase und einige Finger eingebüßt. Als Sinnbild für die wechselreiche Geschichte der Akademie und deren kriegszerstörten oder verschollenen Kunstbesitz kehrt sie anlässlich der Ausstellung erstmals an den Ort, für dessen Kontext sie geschaffen wurde, zurück. Anna Schultz

Provenienz

Nach 1743 Aufstellung auf dem wiederaufgebauten Akademie-Gebäude nach Brand des Marstalls

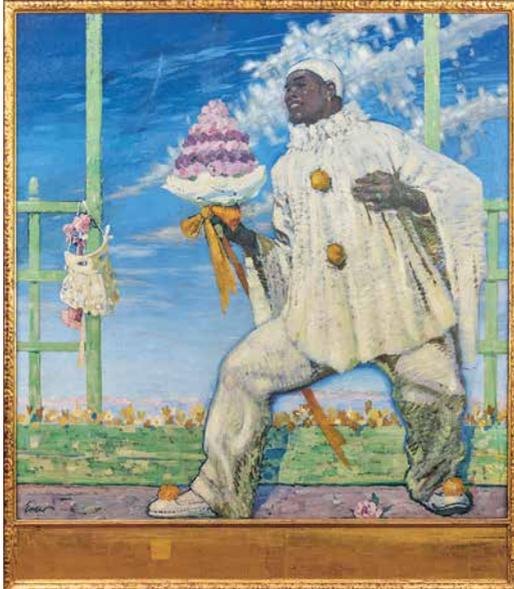
1902 Demontierung vom Gebäude der Preußischen Akademie der Künste, Unter den Linden 38

1910 Umsetzung von sieben Sandsteifiguren des Ensembles in den „Concert- und Sportpark Botanischer Garten“, Potsdamer Straße (heute: Heinrich-von-Kleist-Park)

1945 Bergung der *Urania* im Park und Aufstellung durch Georg Pniower

Vom *Fechter* zum *Schwarzen Pierrot*

2

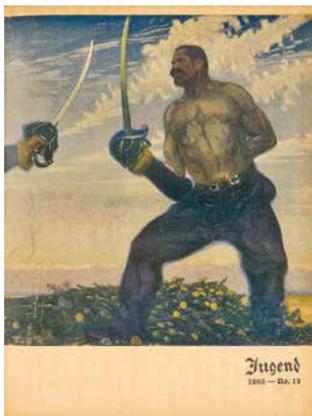


Fritz Erler, *Schwarzer Pierrot*, 1908,
Öl auf Leinwand, 206 x 198 cm, AdK, Berlin

Lange Zeit ahnte niemand, dass der *Schwarze Pierrot* eine besondere Geschichte birgt. Erst die Provenienzforschung lüftete das Geheimnis: Als Fritz Erler 1904 die Arbeit an einem seiner monumentalen Gemälde beendet hatte, prangte darauf ein martialischer Fechter mit erhobenem Säbel, der sich im Ausfallschritt einem unbekanntem Gegner stellte. Der Künstler, bemüht um Publicity, sorgte dafür, dass sein Gemälde die Titelseite der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Jugend* schmückte. Ein Aufkleber auf dem Keilrahmen verrät, dass das Bild auf der 9. Ausstellung der Berliner Secession zu sehen war. Auch in einer Gruppenausstellung der Münchner Künstlervereinigung „Scholle“ wurde es präsentiert. Die Resonanz von Seiten der Kritik fiel jedoch vernichtend aus.

Bisher ging die kunsthistorische Forschung davon aus, dass der unbeliebte Fechter verschollen ist, vielleicht sogar zerstört worden war. Niemand ahnte, dass Erler sein eigenes Werk bereits 1908 anlässlich eines Karnevalsfestes übermalt und somit den Fechter in einen *Schwarzen Pierrot* mit Blumenstrauß verwandelt hatte. Das nun als „großdekorativ“ und „burlesque“ beschriebene Gemälde ging bald in den Besitz der Münchner Galerie Brakl über, die es im Juni desselben Jahres an den Kunstverein der Karnevalsstadt Köln

Titelblatt der Zeitschrift *Jugend* – Münchener
 illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben
 mit Fritz Erlers Gemälde *Der Fechter*,
 1905 (10), Heft 18, Band 1



auslieh. Erlers intensive Beschäftigung mit dem Theater – er schuf Bühnenentwürfe für *Faust* oder *Hamlet*, die ebenfalls bei Brakl ausgestellt wurden – kommt in seinem Gemälde zum Ausdruck: Der elegante Pierrot tänzelt auf einer schmalen Bühne, und doch scheint es kein Schauspieler- oder spezifisches Rollenporträt zu sein. Mit Erlers aus heutiger Sicht irritierender Entscheidung, dem Pierrot eine dunkle Hautfarbe zu geben, befasst sich Jeanne-Ange Wagne in ihrem Ausstellungstext.

Der jüdische Galerist Heinrich Thannhauser übernahm den *Schwarzen Pierrot* 1910 in seine Moderne Galerie. Wie lange das Werk in seinem Besitz verblieb, ob er frühzeitig einen Käufer fand oder sein Sohn Justin es zur Finanzierung seiner Flucht vor den Nationalsozialisten verkaufen musste, ließ sich bisher nicht feststellen. Ebenso unklar ist bislang, wann und unter welchen Umständen das Werk in die Kunstsammlung der Akademie der Künste, Berlin, gelangte. Da ein NS-verfolgungsbedingter Entzug nicht ausgeschlossen und die Provenienz nicht lückenlos nachgewiesen werden kann, ist das Werk in die Provenienzkategorie „bedenklich“ eingestuft worden. Anna Schultz

Provenienz

- | | |
|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"> – 1904 vom Künstler in die 9. Ausstellung der Berliner Secession als <i>Der Fechter</i> eingeliefert – bis 1908 Fritz Erlers, München – 1908 Übermalung als Auftragsarbeit für das Faschingsfest 1908 des Neuen Vereins, München (<i>Schwarzer Pierrot</i>) – 1909 [Brakls] Moderne Kunsthandlung, München (bis 1909 geführt von Franz Josef Brakl und Heinrich Thannhauser) | <ul style="list-style-type: none"> – bis mindestens 1910 Moderne Galerie, München (Heinrich Thannhauser) – vermutlich 1952 Überweisung vom Magistrat von Groß-Berlin an die Nationalgalerie, Berlin – 1993 Rückgabe an die Akademie der Künste, Berlin |
|---|--|

Abb. 1 Rudolf G. Bunk, *Tanzende Paare* auf der Rückseite des Gemäldes *Porträt Hanns Meinke*, 1936, Öl auf Leinwand, 55 x 79,5 cm, AdK, Berlin



Die Zeit hinterlässt Provenienzspuren

Herkunftsforschung im Archiv der Akademie der Künste

von Doris Kachel

Ein Etikett auf der Rückseite eines Gemäldes, ein Stempel im Buch, eine Interieuraufnahme, ein Eintrag im Inventarbuch – Hinweise auf die Herkunft von Kunstwerken und Kulturgütern sind auf vielfältige Weise überliefert (Abb. 1). Provenienzforschende sind stetig Suchende. Jedes Detail kann relevant sein, jede Notiz an Bedeutung gewinnen, jeder Archivbesuch eine neue Spur liefern. Spannende Entdeckungen erhellen nicht nur die Geschichte hinter einem Objekt, ermittelte Provenienzen können auch Unrecht anzeigen. Mit jeder dokumentierten und erzählten Herkunftsgeschichte bleibt zugleich die Erinnerung an Menschen erhalten, die ein Kunstwerk besessen oder gehandelt haben oder gezwungen waren, es abzugeben. Kunstwerke und Kulturgüter sind ideell aufgeladen. Nicht nur sammelnde Institutionen verstehen sie als identitätsbildend, auch Menschen,

denen sie zuvor gehörten, und deren Nachkommen. Provenienzforschung in der Akademie der Künste, Berlin, ist nicht nur eine Selbstverpflichtung, sondern Arbeit gegen das Vergessen.

Ziel ist es, möglichst lückenlos die Besitzwechsel von Objekten von der Entstehung bis zur Gegenwart zu rekonstruieren. Die Untersuchungsmethoden sind komplex und interdisziplinär. Neben einer Objektautopsie sind Archiv-, Datenbank- und Literaturrecherchen grundlegend. Provenienzmerkmale wie Etiketten, Stempel, Aufschriften und Nummern finden sich oft am Objekt selbst, müssen aber erst entschlüsselt werden. Herkunftsnachweise lassen sich über institutionseigene Quellen, wie Zugangsbücher und Erwerbungsakten, oder über externe Quellen, wie Schriftgut von Institutionen des NS-Staates, Archivalien aus Nachlässen, Museumsarchiven oder den Wiedergutmachungsakten, ermitteln. Die intensive Forschung zu den einzelnen Personen und Institutionen der Objektbiografie ist essenziell, um beispielsweise Verfolgungsschicksale, Standorte oder Besitzzeiträume zu bestimmen. Zur Vorgehensweise gehören ebenfalls die Untersuchung der Ausstellungs- und Publikationshistorien und die Prüfung von Werkverzeichnissen sowie Auktionskatalogen. Oftmals spielt die Werkidentität bei Herkunftsforschungen eine entscheidende Rolle. Gilt es doch, das Kunstwerk so gezielt wie möglich, etwa in Datenbanken, der Literatur oder in Ausstellungs- und Auktionskatalogen, zu identifizieren und im besten Fall eine lückenlose Kette von Besitzerinnen und Besitzern zu erhalten. Kein einfaches Unterfangen, da sich nicht selten Werktitel geändert haben und mehrere Fassungen von einem Bild oder einer Plastik existieren oder auch Maßangaben differieren. Alle Rechercheergebnisse werden detailliert in einem Objektdossier dokumentiert.

Provenienzforschende sind allerdings mehr als „Museumsdetektive“. Sie forschen als Teil eines professionellen Netzwerkes, wie dem Arbeitskreis Provenienzforschung e. V., und nicht nur in Museen, sondern auch an Universitäten oder im Kunsthandel. In den meisten Recherchefällen ist eine Zusammenarbeit mit Kolleginnen und Kollegen aus den Bereichen Rechtswissenschaft, Restaurierung, Kunsthandel und Archivwesen notwendig. Mittlerweile teilen sich die Provenienzforschungsbereiche mit jeweils unterschiedlichen juristischen Rahmenbedingungen wie folgt auf: „NS-Raubgut“, „Kultur- und Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten“ und „Kulturgutentziehungen in der Sowjetischen Besatzungszone und der Deutschen Demokratischen Republik“. Auch der Komplex „kriegsbedingt verlagertes Kulturgut“ beschäftigt viele öffentliche Institutionen.

Im Archiv der Akademie der Künste gehört die Provenienzforschung zu den Grundsatzaufgaben. Mit über 1.200 Künstlernach-

lassen und einer umfangreichen, bis in das Jahr 1696 zurückreichenden Kunstsammlung und Bibliothek gilt das Akademie-Archiv als eine der bedeutendsten Sammlungen zur Kunst und Kultur der Moderne. Den Ursprung bildeten eine Lehr- und Schausammlung für die Künstlerausbildung und Werke, die als Schenkungen und Belegstücke der Mitglieder aufgenommen wurden. Zudem entstand eine umfangreiche Bibliothek. Diese Bestände bilden neben den Verwaltungsakten der Akademie den Grundstock des Archivs, obwohl es aufgrund eines verheerenden Brandes im Jahre 1743 und den Auswirkungen des Zweiten Weltkrieges zu großen Verlusten kam. Bedingt durch die politische Teilung Deutschlands erfolgte nach 1945 eine Neugründung der Akademien im Ost- und Westteil Berlins. Aufgabe war unter anderem der Erwerb von Künstlernachlässen und die Betreuung der ihnen jeweils zugefallen Sammlungs- teile der Preußischen Akademie der Künste zu Berlin. Während sich die Kunstsammlung im Besitz der 1950 gegründeten Deutschen Akademie der Künste – ab 1974 Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik – befand, wurden das Historische Archiv und die Präsidialbibliothek von der 1954 entstandenen Akademie der Künste in West-Berlin verwaltet. 1993 vereinigten sich die beiden Akademien samt ihrer Archive.

Eine erste umfassende, systematische Prüfung der Bestände im Hinblick auf NS-verfolgungsbedingt entzogenes Kulturgut, insbesondere aus jüdischem Besitz, erfolgte von Oktober 2017 bis Januar 2021.

Mit Unterstützung des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste wurden in einem Forschungsprojekt die Provenienzen von 223 Gemälden und 170 Skulpturen der Kunstsammlung untersucht, die nach 1933 in den Besitz der Akademie gelangt und vor 1945 geschaffen worden waren. 283 Kunstwerke gelten nach Abschluss des Projektes als „unbedenklich“, weil sie eindeutig als Eigentum der Akademie der Künste vor 1933 oder als Zugang direkt von den Werkschaffenden beziehungsweise aus deren Nachlass identifiziert werden konnten. Bei 54 Gemälden und 53 Skulpturen sind die Provenienzen für den Zeitraum 1933 bis 1945 weiterhin unvollständig. Hierunter befinden



sich sowohl Kunstwerke mit unbekannter Urheberschaft als auch Werke mit fehlender Kenntnis des Erwerbungs Hintergrundes, wie Ankäufe und Schenkungen für die jeweiligen Archiv-Sammlungen. Diese Objekte wurden in die Provenienzkategorien „nicht zweifelsfrei unbedenklich“ und „bedenklich“ eingeteilt. Hierbei handelt es sich um ein allgemeingültiges Ampelsystem bestehend aus vier Gruppen für untersuchte Objekte: „unbedenklich“ (grün), „nicht zweifelsfrei unbedenklich“ (gelb), „bedenklich“ (orange) und „belastet“ (rot). Die Kategorisierung „nicht zweifelsfrei unbedenklich“ wird für ein Werk gewählt, dessen Provenienz für den Zeitraum zwischen 1933 und 1945 nicht eindeutig geklärt ist und bei dem zum Beispiel Provenienzlücken bestehen.

Als „bedenklich“ eingestufte Kunstwerke werden der Datenbank Lost Art gemeldet. Dazu zählen Objekte, die zwischen 1933 und 1945 nachweislich zuletzt im Besitz eines Verfolgten der NS-Diktatur waren oder von erwiesenen am NS-Kulturgutraub beteiligten Personen beziehungsweise Händlerinnen und Händlern vermittelt wurden. Es liegen Hinweise auf einen Zusammenhang auf einen NS-verfolgungsbedingten Entzug vor.

Sieben Werke der Kunstsammlung sind nach Projektabschluss in die Lost Art-Datenbank aufgenommen worden (Abb. 2). Im Projektbericht wurde der Kategorie „belastet“ keine Position zugeordnet. Zwei Skulpturen und ein Gemälde konnten nicht aufgefunden werden und gelten als verschollen. Im Anschluss an das Projekt ließ sich ein Skizzenbuch Max Liebermanns als potenzielle NS-Raubkunst identifizieren. Bei Recherchen wurde der für eine Bewertung entscheidende Nachlass-Stempel von 1935 entdeckt. Dieser Fund zeigt, dass auch die Zeichnungen und Druckgrafiken einer systematischen Überprüfung bedürfen.

Im Jahr 2021 konnte eine unbefristete Stelle für Provenienzforschung im Archiv eingerichtet werden. Der Schwerpunkt der Arbeit liegt auf der Suche und Identifizierung von NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kunstwerken und Kulturgütern in den Beständen der Kunstsammlung, der Bibliothek und der Archivabteilungen, um gegebenenfalls anschließend gerechte und faire Lösungen im Sinne der Washingtoner Prinzipien mit den rechtmäßigen Erbinnen und Erben oder Rechtsnachfolgerinnen und Rechtsnachfolgern zu finden. Auch in den Archiv- und Bibliotheksnachlässen von Persönlichkeiten aus dem Kunstbereich, darunter viele, die selbst verfolgt wurden, befinden sich mitunter Objekte, Bücher oder Kunstwerke, die unklare Provenienzen aufweisen und untersucht werden müssen. Des Weiteren werden Provenienzforschungen vor dem Hintergrund von Kulturgutentziehungen in der Sowjetischen Besatzungszone und der

✓ Nagel, Otto 1894-1967 Inv.-Nr. MA 27 - Kunstsammlung
Standort

Titel: Der Idiot Foto: *gem. - 1377*

Zyklus:
 Technik: Öl auf Pappe ; *z. B. begonnenes Kinderporträt, Karte und Öl*

Bildgröße:
 Blattgröße: 64,7 x 48,6 cm *(Rahm. 74,5 x 58,5 x 5 cm)*

Signatur: u. r. : Otto Nagel

Beschriftung: *z. B. Aufkleber der H. I. D. Allgemeine Deutsche Kunstausstellung in Sowjet - Rußland*

Datierung: Um 1922

Auflage:
 Versicherungswert: 40.000 (1954) 102.000 € (2009)

Ankaufspreis und -jahr: Schenkung, 1985

Rechte:
 Provenienz: O. Nagel-Nachlaß, Berlin

Literatur: WV Nr.: 45
Müsser. Katalog. Keine Sachlichkeit. Bilder auf der Bühne wohl der Wirklichkeit. München 1936. ohne Abb.

G 21
Ekt: G 22

b.w.



Grafische Sammlung

Abb. 3. Inventarkarte zu dem Gemälde Der Idiot (Krankler Mann) von Otto Nagel, AdK, Berlin

Deutschen Demokratischen Republik vorgenommen sowie Informationen zu kriegsbedingt verlagerten Objekten zusammengetragen. Eine weitere Aufgabe bildet die Überprüfung der Provenienzen bei Neuerwerbungen.

Die Ergebnisse werden sukzessiv in der Archivdatenbank und in den digitalen Sammlungen der Akademie der Künste veröffentlicht. Darüber hinaus beteiligt sich das Archiv der Akademie der Künste am 2019 initiierten, jährlichen internationalen Tag der Provenienzforschung. In diesem Zusammenhang wurden provenienzspezifische Führungen durch Depots angeboten und Einblicke in die Bestände der Kunstsammlung gegeben. Seit dem 14. April 2021 werden zwölf ausgewählte Gemälde und Skulpturen im „digitalen Schaufenster“ der Akademie der Künste vorgestellt.¹ Die Wiederentdeckung von umfangreichen Werkkarteien der Künstler Hans Baluschek und Heinrich Zille im Depot der Kunstsammlung wurde 2022 in einem Onlinebeitrag thematisiert.²

Um Rechercheinstrumente unter anderem für die Provenienzforschung bereitstellen zu können, führt das Archiv der Akademie der Künste fortlaufend Digitalisierungsprojekte durch. So wurde 2014 die Inventarkartei der Kunstsammlung retrokonvertiert, die umfassende Ankaufsquellen und Vorbesitzangaben enthält (Abb. 3). Sie stammen sowohl aus der Akademie der Künste (Ost) als auch der Akademie der Künste (West) und sind dementsprechend nach 1950 beziehungs-

weise 1954 entstanden. Nach der Gründung der Deutschen Akademie der Künste in Ost-Berlin wurden zudem Inventarbücher nach verschiedenen Gattungen angelegt, das früheste geht auf das Jahr 1961 zurück. Die 1954 gegründete Akademie der Künste in West-Berlin erhielt Neuzugänge hauptsächlich durch Archivübernahmen. Daher wurden kein Inventarbuch für die Kunstwerke erstellt, sondern lediglich eine fragmentarische Inventarkartei angelegt.

Seit Ende 2016 stehen darüber hinaus die Archivalien der Preußischen Akademie der Künste digital zur Verfügung, die nicht nur eine herausragende Quelle für Nachforschungen zur deutschen und Berliner Kunst- und Kulturgeschichte darstellen, sondern auch für Provenienzrecherchen. Die 216 historischen Ausstellungskataloge der Akademie der Künste zu den Großen Kunstausstellungen und Sonderausstellungen aus dem Zeitraum von 1786 bis 1943 wurden im Jahr 2019 digitalisiert und online gestellt.³ Die seltenen Kataloge enthalten genaue Angaben zu den ausgestellten und zum Verkauf stehenden Kunstwerken sowie oftmals wichtige Besitzvermerke und Abbildungen. Sie sind sowohl eine hilfreiche und häufig genutzte Quelle für die Provenienzforschung als auch von großer Bedeutung für die Rekonstruktion des Sammlungsbestandes. Gelegentlich sind Kunstwerke aus den Akademie-Ausstellungen in den Besitz der Akademie der Künste übergegangen oder wurden von ihr beliefert.

Ein anderes wichtiges Hilfsmittel ist der 2005 publizierte Katalog der Kriegsverluste der Preußischen Akademie der Künste.⁴ Die kriegsbedingt verlorenen Werke sind ferner in der Lost Art-Datenbank veröffentlicht. Im Fokus standen die Verluste von Gemälden, Skulpturen, Zeichnungen, Medaillen und historischen Akten, die durch den Zweiten Weltkrieg und durch vorherige Veränderungen in der Akademie-Struktur entstanden waren. Insbesondere für die Identifizierung des Altbestandes bildet die Zusammenstellung eine wichtige Grundlage.

Provenienzrecherchen liefern nicht nur Erkenntnisse über Entziehungen von Kunst- und Kulturgut, sondern vielfältige Informationen über die Herkunft eines Objektes. Sie können unter anderem für das Verständnis von Werken entscheidend sein, Aufschluss über Künstlerbiografien geben oder auch die Sammlungspolitik eines Museums verdeutlichen. So erfährt man beispielsweise unter anderem durch eine Fotografie des Arbeitszimmers und einen Inventarbucheintrag, dass auf dem Schreibtisch des Schriftstellers, Ministers für Kultur in der DDR und Akademie-Präsidenten, Johannes R. Becher, die kleine Skulptur *Schlafender Foxterrier* von Renée Sintenis als bronzener Briefbeschwerer lag. Das Werk, das sich heute in der Kunstsammlung befindet, gelangte zusammen mit einem Bronze-Böckchen als

Geschenk der Künstlerin in seinen Besitz. Die deutsche Bildhauerin gehörte eine Zeit lang dem am 8. August 1945 konstituierten Präsidialrat des Kulturbundes an und war folglich mit Becher bekannt. Sintenis wurde 1955 in die neugegründete Akademie der Künste in West-Berlin berufen und blieb bis zu ihrem Tode im Jahr 1965 Mitglied. Sie hatte bereits der Preußischen Akademie der Künste angehört, war jedoch 1934 ausgeschlossen worden. Ein anderes Beispiel ist die Entdeckung eines Fragments auf einer Rückseite, wie im Falle des Gemäldes *Porträt Hanns Meinke* von Rudolf G. Bunk, das wiederum auf einer Atelieraufnahme aus dem Jahr 1935 in seiner Gesamtheit zu sehen ist. Vermutlich führte Materialknappheit zur Wiederverwendung der Leinwand und zum Verschwinden des Motivs *Tanzende Paare* auf der Rückseite (Abb. 1). Zudem wurde der Keilrahmen des Bunk-Gemäldes *Der Kuss* von 1935 und eventuell auch das Werk selbst als Grundlage verwendet, dessen Verbleib bislang unbekannt ist.

Provenienzspuren müssen gesucht und gedeutet werden, um die spannenden Geschichten hinter den Werken erzählen zu können und sie für die Nachwelt zu sichern.

- 1 <https://digital.adk.de/provenienzforschung/>, zuletzt am 19. August 2022.
- 2 https://www.adk.de/de/archiv/news/?we_objectID=63952, zuletzt am 19. August 2022.
- 3 Bibliografische Übersicht aller digitalisierten Preußischen Ausstellungskataloge (https://www.adk.de/de/archiv/projekte/images/Bibliothek/Preussische_Ausstellungskataloge_Gesamtliste.pdf?m=1654168884&, zuletzt am 29. Juli 2022).
- 4 Akademie der Künste (Hg.), *Kriegsverluste der Preußischen Akademie der Künste. Kunstsammlung und Archiv*, Archiv-Blätter 12, Berlin 2005.

83

Journ. sub. F. v. 1872.

AdK
240



„1 Kaus (für mich)“ – Die „Verwertung“ von Max Kaus’ *Havelziehbrücke*

3



Max Kaus, *Havelziehbrücke*, 1931, Öl auf Leinwand,
74,5 x 90,5 cm, AdK, Berlin

Im November 1936 kündigte Erziehungsminister Bernhard Rust bei einer Ausstellungseröffnung in der Preußischen Akademie der Künste zu Berlin die „Säuberung“ der Museumsbestände an. Nur ein knappes halbes Jahr später wurden im Rahmen der Aktion „Entartete Kunst“ tausende moderne Kunstwerke in deutschen Museen durch die Nationalsozialisten beschlagnahmt – am 25. August 1937 das Gemälde *Havelziehbrücke* von Max Kaus (1891–1977).

Nur zwei Jahre nachdem die Münchner Pinakothek das Gemälde erworben hatte, wurde es 1937 aus der Sammlung entfernt, vom Buch- und Kunsthändler Karl Buchholz in Kommission genommen und anschließend Bernhard A. Böhmer übergeben. Beide gehörten zur kleinen Gruppe von Kunsthändlern, die von den Nationalsozialisten beauftragt worden waren, die beschlagnahmten Kunstwerke zu verwerten. Die Werke sollten nicht zwangsläufig vernichtet, sondern in Ausstellungen angeprangert und größtenteils devisabringend veräußert werden. Das „Gesetz über Einziehung von Erzeugnissen entarteter Kunst“ vom 31. Mai 1938 legitimierte rückwirkend die entschädigungslose Enteignung der in öffentlichen Sammlungen „sichergestellten“ Werke. Deutschen Museen war es nach Kriegsende deshalb nicht möglich, die bei ihnen konfiszierten Werke zurückzufordern. Oftmals ist deren Verbleib unbekannt.

nach München		Bayr. Staatsgemäldesammlung	
	W E R K	Galer. F I S C H E R	
60. Kaus	(15460) Havelziehbrücke	Öl	Fischer
61. Kessler	(15455) Rotsandstein	Öl	Buchholz
62. Kustel	(15475) Beweinung Christi	Öl	Böhmer

Auszug aus der Harry-Fischer-Liste zur „Entarteten Kunst“, 1941/42 mit Angaben zum Verkauf der Havelziehbrücke, Victoria & Albert Museum, London

Etikett der Galerie Ferdinand Möller aus dem Jahr 1933 auf der Gemälderückseite



Im Verzeichnis der „Entarteten Kunst“ des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda ist der Verkauf der *Havelziehbrücke* am 28. Juni 1941 durch das Kunstauktionshaus Galerie Fischer in Luzern vermerkt. Wahrscheinlich ist, dass Böhmer das Werk über diesen Weg als Eigentum erworben hatte, denn es gelangte 1981 über den Nachlass des Künstlers Friedrich Schult an die Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik. Beide wohnten in Güstrow und verwalteten gemeinsam nach 1938 Ernst Barlachs Nachlass. Nach dem Suizid Böhmers 1945 bewahrte Schult die Werke aus dem Wohnhaus und anderen Lagerstätten in Güstrow, die zuvor als „entartet“ galten, vor dem Zugriff der Roten Armee. In seinem Tagebuch notierte er am 28. Mai 1945: „In der Grenzburg ... 1 Kaus (für mich)“.

Doris Kachel

Provenienz

- **1931 bis 18.05.1935** Max Kaus, Berlin
- **März bis April 1932** Ausstellung „Märkische Flußreise“, Galerie Ferdinand Möller, Berlin
- **Juli bis September 1933** Ausstellung „30 deutsche Künstler“, Galerie Ferdinand Möller, Berlin (in Kommission)
- **18.05.1935–25.08.1937** Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München (erworben in der Ausstellung „Berliner Kunst“ in München, vermutlich direkt vom Künstler)
- **25.08.1937** Beschlagnahme im Zuge der Aktion „Entartete Kunst“ (EK-Nr. 15460) durch das Deutsche Reich, Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP), Berlin
- **24.11.1938 bis 1939** Buch- und Kunsthandlung Karl Buchholz, Berlin (in Kommission, **18.01.1939** Rückgabe an das RMVP)
- **11.03.1939–28.06.1941** Bernhard A. Böhmer, Güstrow (in Kommission vom RMVP)
- **28.06.1941 bis Mai 1945** Bernhard A. Böhmer, Güstrow, vermutlich als Eigentum erworben über die Galerie Fischer, Luzern
- **1945–1978** Friedrich Schult, Güstrow (Übernahme aus dem Böhmer-Nachlass)
- **1978–1981** Erika Schult, Güstrow (Witwe und Erbin von Friedrich Schult, Schenkung anlässlich ihrer Ausreise in die BRD)
- **seit 1981** Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, heute Akademie der Künste, Berlin

Reste der Nachlass-
Bibliothek von Alfred
Kerr, AdK, Berlin



LAUCHNER KÖRERSCHULZ DER PROTESTANTEN

Ziel

5
1924

Scholz
Der
Krieg
in
den
Jahren
1914
1918

Bahr
Inepphin
1908

Bahr
Protokoll
1907

UND
1913

Position
und
Tat
1911

Duyser
Der
geistl
Mensch
1919

Begegn
in
Schwebe
7. Aufl.
1920

DYSCHEUS UND NAUSIKAA

Jig
Lebensdrang
1909

Herrn Dr. Alfred Kerr
verkauft.

Wolfgang Schm. Hlwan.

DEUTSCHEN KATHOLIKEN 1921

Ag
226
35

Y
305

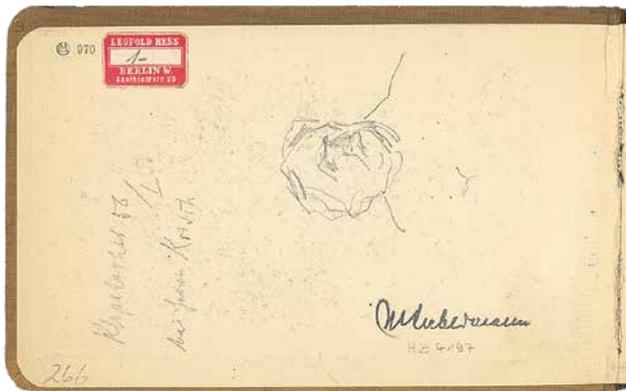
Y
305

NS-Raubgut?

NS-Raubkunst?

Ein Skizzenbuch von Max Liebermann

4



Max Liebermann, Nachlassstempel im Skizzenbuch mit Zeichnungen von Gartenlokalen am Wannsee, 1930–1933, Kreide und Bleistift auf Papier, 12,5 x 18 cm, AdK, Berlin

In entspannter Haltung zeichnet Max Liebermann (1847–1935) in seinem Atelier in der Wohnung am Pariser Platz in ein schmales Büchlein. Die Fotoaufnahme von 1932 fängt den Moment des kreativen Schaffensprozesses des Künstlers ein, ohne den Blick auf das Motiv preiszugeben. Das flüchtige Festhalten eines Bildmotivs birgt einen Zauber, dem sich Betrachtende kaum entziehen können. Einblick zu erhalten in diese meist persönliche Arbeitsweise des Skizzierens reizt viele Sammlerinnen und Sammler. Somit ist nicht verwunderlich, dass einige Seiten fehlen im *Skizzenbuch mit Zeichnungen von Gartenlokalen am Wannsee*, das im September 2005 auf einer Auktion der Sammlung Hans-Georg Kargs im Münchener Auktionshaus Hampel für die Kunstsammlung der Akademie der Künste, Berlin, erworben wurde. Sie wurden vermutlich von Max Liebermann selbst entfernt und womöglich verkauft oder verschenkt.

Auf der Innenseite des vorderen Einbands des schmalen Skizzenbuchs fällt ein Stempel mit einer faksimilierten Unterschrift Max Liebermanns auf. Nach seinem Tod am 8. Februar 1935 versah die Witwe Martha Liebermann alle nicht signierten Werke des Künstlers mit einem Nachlassstempel. Mit dem Kunsthistoriker Erich Hancke ordnete sie den künstlerischen Nachlass. Das Schicksal der Familie Liebermann während der Zeit des Nationalsozialismus ist tragisch. Der in der Weimarer Republik anerkannte und geehrte Präsident der Preußischen Akademie der Künste zu Berlin (1920–1932) sah sich

Max Liebermann in seinem Atelier in der Wohnung am Pariser Platz, 1932



ein halbes Jahr nach seiner Ernennung zum Ehrenpräsidenten genötigt, im Mai 1933 öffentlich seinen Austritt zu erklären und so dem Ausschluss zuvorzukommen. Martha Liebermann zog im Herbst 1935 aus dem Haus am Pariser Platz in eine Wohnung und war gezwungen, ihr gesamtes Vermögen abzugeben. Ihre Tochter emigrierte mit Familie 1938 in die USA. Im Jahr 1943 sollte Martha nach Theresienstadt deportiert werden und nahm sich kurz zuvor das Leben. Ihre Wohnung wurde von der Gestapo versiegelt und das Inventar mitsamt der Kunstsammlung auf Beschlagnahmelisten erfasst, darunter auch „3 Skizzenbücher“.

Das Skizzenbuch in der Akademie befand sich nachweislich im Jahr 1935 bei Martha Liebermann. Für den Zeitraum bis in die 1970er-Jahre liegen keine gesicherten Besitzangaben vor. Ein NS-verfolgungsbedingter Entzug liegt nahe. Doris Kachel

Provenienz

bis 08.02.1935 Max Liebermann, Berlin

nach 08.02.1935 Martha Liebermann, Berlin
(Witwe des Künstlers)

Frühjahr 1935 mögliche Veräußerung auf Vermittlung Max Lehrs an Prinz Johann Georg von Sachsen oder **bis 10.03.1943** bei Martha Liebermann („3 Skizzenbücher“ auf der Beschlagnahmungsliste des Wohnungsinventars von Martha Liebermann)

seit den 1970er-Jahren Norddeutsche Privatsammlung

bis 15.08.1988 Privatbesitz

15.08.1988 Galerie Pels-Leusden, Berlin

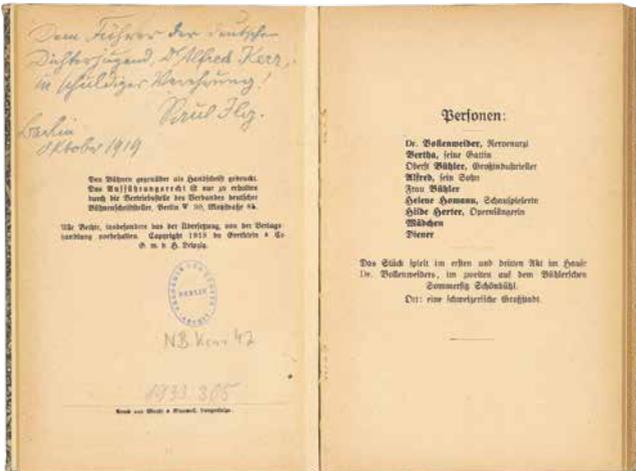
15.08.1988 bis 2004 Sammlung Hans-Georg Karg, Bad Homburg und Gut Sossau/Gräbenstatt

22.09.2005 Hampel Auktionen München, Los-Nr. 52

seit 22.09.2005 Akademie der Künste, Berlin

Alfred Kerrs verlorene Bibliothek

5



Widmung für Alfred Kerr von Paul Ilg aus dem Jahr 1919 in seinem Buch *Der Führer*, Leipzig 1918, AdK, Berlin

Alfred Kerr (1867–1948) gehörte in der Weimarer Republik zu den einflussreichsten Theaterkritikern Deutschlands. Im Februar 1933 musste er Hals über Kopf Berlin verlassen. Als Jude und entschiedener Kritiker der Nationalsozialisten war sein Leben bedroht. Die zurückgelassene Bibliothek soll prächtig gewesen sein. Sie umfasste circa 5.000 bis 6.000 Bücher, darunter literarhistorische und bibliophile Kostbarkeiten in mehreren Sprachen, teils mit Widmungen bekannter Autorinnen und Autoren. Kerr hegte die Hoffnung, wesentliche Bücher nachgeschickt zu bekommen, was ihm wichtiger war als „Glasbilder und Truhen“. Der gesamte Besitz wurde jedoch beschlagnahmt und versteigert. In einem Brief aus Prag vom 1. März 1933 hatte Alfred Kerr seiner Frau Julia geraten, sich wegen eines Bücher-Notverkaufs um Vermittlung durch den Antiquar Martin Breslauer zu bemühen: „Sage [...], es sind viele Dramen mit der Freien Bühne (Max Halbe u. s. w.) dabei – neben Minderwertigem.“

Im Jahr 2007 meldeten diverse Zeitungen, die verschollene Bibliothek von Alfred Kerr sei wieder aufgetaucht. Eine Erwerbsmeldung im Jahrbuch der Preußischen Staatsbibliothek von 1933 führte auf die Spur. Der Historiker Karsten Sydow konnte den Nachweis erbringen, dass die Bücher zuvor Alfred Kerr gehört hatten. Von den dort aufgeführten 166 Bänden sind heute nur noch 88 vorhanden; 78 Bücher sind in den Wirren des Zweiten Weltkriegs verloren gegangen. Die verbliebenen Werke, allesamt Dramen, wurden Anfang 2008 von der



Alfred Kerr vor seiner Bibliothek, 1932



Nachlass-Bibliothek
von Alfred Kerr in der
AdK, Berlin, 2022

Stiftung Preußischer Kulturbesitz an Judith Kneale-Kerr, Alfred Kerrs Tochter, zurückgegeben. Sie verfügte, dass die Bücher an die Akademie der Künste, Berlin, gehen sollen, wo sich der künstlerische Nachlass von Alfred Kerr befindet. Eines dieser Bücher ist das 1918 entstandene Drama des Schweizer Schriftstellers Paul Ilg (1875–1957) *Der Führer*. Das Buch mit dem heute ganz andere Konnotationen hervorrufenden Titel handelt von einem Psychoanalytiker, der einer jungen, armen Schauspielerin und ihrem begüterten Verehrer Alfred (!) Wege weisen soll. Paul Ilg widmete sein Drama im Oktober 1919 „Dem Führer der deutschen Dichterjugend, Dr. Alfred Kerr, in schuldiger Verehrung!“ Elgin Helmstaedt

Provenienz

- **1918 bis Oktober 1919** Paul Ilg
- **Oktober 1919 bis Ende März 1933** Alfred Kerr, Berlin und Lugano (Notverkauf)
- **31.03.1933–17.01.2008** Preußische Staatsbibliothek, Berlin (inventarisiert als antiquarischer Ankauf)
- **17.01.2008** Restitution der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz an Judith Kneale-Kerr, London
- **seit 08.07.2008** Akademie der Künste, Berlin

Wiederentdeckt – ein Buch aus Walter Benjamins verschollener Bibliothek

Erdmut Wizisla im Gespräch mit Stephan Grotz

Erdmut Wizisla: Wir sprechen mit Prof. Dr. Stephan Grotz, einem Sammler und einem Mann, dem ein spektakulärer Fund gelungen ist. Diese glückliche Entdeckung wird in unserer Ausstellung erstmals der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Es ist also das Gespräch mit einem Leihgeber, dem wir für seine Bereitschaft, das Fundstück herzuzeigen, dankbar sind. Lieber Herr Grotz, Sammler sind Sie aber nicht im Hauptberuf. Was arbeiten Sie, wenn Sie nicht sammeln?

Stephan Grotz: Zunächst einmal schönen Dank für die Gelegenheit, hier mit Ihnen zu sprechen. Im Hauptberuf bin ich an der KU Linz (Katholische Privat-Universität Linz) in Oberösterreich beschäftigt, als akademischer Philosoph. Ich habe den Lehrstuhl für Geschichte der Philosophie inne und bin dort nach Stationen in Regensburg und Mainz gelandet.

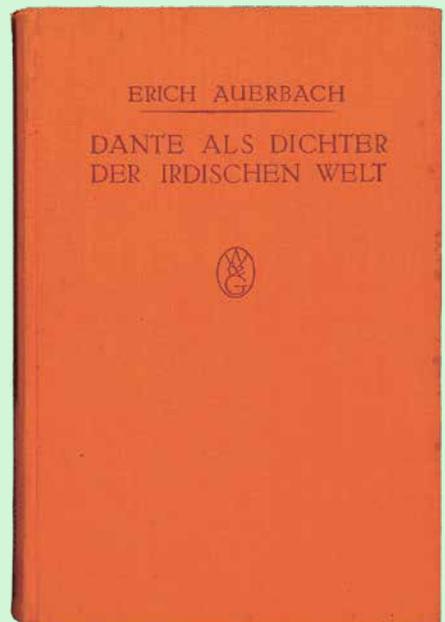
EW: Vielen Dank. Sie haben ein Buch aus der verschollenen Bibliothek von Walter Benjamin entdeckt. Als Leiter des Walter Benjamin Archivs bekomme ich schon beim Aussprechen dieses Satzes feuchte Hände. Wie ist es dazu gekommen? Wussten Sie sofort, dass das Buch einmal Benjamin gehört hat? Und worum handelt es sich eigentlich?

SG: Die Umstände der Entdeckung dieses Buches waren dermaßen profan. Ich saß abends in der Küche, meine Kinder hatten Freunde und Kommilitonen eingeladen. Es ging lebhaft zu, und ich hatte nichts Besseres zu tun, als wieder einmal die digitalen Onlineangebote antiquarischer Natur abzugrasen. Ich bin eigentlich gar nicht auf Benjamin gestoßen, sondern letzten Endes auf das Buch, das Erich Auerbach geschrieben hat. Zunächst hatte mich Erich Auerbach interessiert und ich guckte nach, was es an neuen Angeboten gab. In der Beschreibung dieses Buches stand: „Widmung an Walter Benjamin von Erich Auerbach“. Da war ich natürlich sofort paralysiert. Es war auch ein Foto beigegeben und diese Widmung sah nach der Schrift von Erich Auerbach aus. Da dachte ich mir, dass es keine Fälschung sein kann

und habe das Buch bestellt. Gleichzeitig fragte ich per E-Mail eine ältere Dame, die ihr Antiquariat schon aufgelöst hatte, woher sie das Buch hätte. Sie schrieb mir zurück, dass sie es nicht mehr wüsste und es vor Jahren, Jahrzehnten im Dresdner Handel erworben hätte.

EW: Man wird wahnsinnig bei dem Gedanken. Benjamins Bibliothek – das müssen wir vielleicht den Menschen, die das lesen, kurz erläutern – ist verschollen. Als er 1933 Berlin verlassen hat, konnte er zunächst nichts mitnehmen. Später gelang es Benjamin, einen nicht ganz unbedeutenden Teil seiner Bücher aus Berlin herauszuholen. Weil er in Paris keine Möglichkeit hatte, sie unterzubringen, bot ihm Bertolt Brecht an, die Bücher in seinem Haus in Skovsbostrand aufzustellen. Als die Familie Brecht Dänemark verlassen musste, wurden die Bücher nach Paris geschickt, standen in Benjamins letzter Wohnung, in der Rue Dombasle, und dann verliert sich jede Spur. Die Wohnung ist von der Gestapo heimgesucht worden, Benjamins Papiere wurden konfisziert. Möglich, dass Benjamins Bücher mitgenommen worden sind. Wir wissen das nicht – niemand weiß das. Einige Forscherinnen und Forscher haben sich vergeblich darum bemüht, diese Spuren zu verfolgen. Erhalten sind Benjamins Kinderbuchsammlung, die im Besitz seiner Frau Dora war und jetzt in der Universität Frankfurt steht, einige Belegexemplare im Nachlass und wenige Bücher in Moskau in einem Nachlassteil – aber Benjamins

Erich Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt*,
Berlin und Leipzig 1929, Privatbesitz



Bibliothek ist verschollen. Deshalb ist das Auftauchen eines Buches so etwas Besonderes. Was bedeutet es? Für die Benjamin-Forschung habe ich es gerade beschrieben, aber was bedeutet es in einem allgemeineren Sinn? Sie sind Sammler. Sie hatten eine hohe Aufmerksamkeit für Verlorengehendes, Verlorengegangenes. Was bedeutet das, wenn plötzlich doch etwas auftaucht, das authentisch aus dieser Bibliothek stammt?

SG: Es hat sicher zum einen diesen spektakulären bibliophilen Aspekt, dass es ein Rarissimum erster Güte ist. Erich-Auerbach-Widmungen sind per se schon selten. Sie sind selten in seinen frühen Werken. Hinzu kommt, dass es ein sehr berühmtes Buch ist und es sich bei dem Widmungsträger um Walter Benjamin handelt. Darüber hinaus sind in diesem Buch einige Marginalien zu finden, die Benjamin von eigener Hand angebracht hat. Dazu sagte mir die Antiquarin, es könnte sein, dass sich darin Marginalien fänden von Benjamin. Sie könnte es nicht verifizieren und wäre mir dankbar, wenn ich ihr schreiben würde, wenn dem so wäre. Sie war sehr interessiert, aber zunächst nicht überzeugt, dass es sich um etwas Spektakuläres, fast schon Einmaliges handelt. Und dann gibt es diesen im weitesten Sinne wissenschaftlichen Aspekt, der durch die Marginalien zustande kommt, die uns Benjamin als Leser eines bedeutenden Buches zeigen. Wir können ihm sozusagen bei der Lektüre dieses Buches über die Schulter sehen.

EW: Kommen wir doch einmal konkret zu dem Buch, um das es sich hier handelt. Worum handelt es sich? Was erfahren wir über den Lektürevorgang?

SG: Das Buch selbst ist geschrieben von einem nachmals weltberühmt gewordenen Autor, nämlich von Erich Auerbach, der seine Karriere in der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin in den 1920er-Jahren begonnen hatte, wo er wahrscheinlich mit Walter Benjamin in Kontakt kam. Auerbach verfasste dann eine Schrift über Dantes *Commedia* mit dem Titel *Dante als Dichter der irdischen Welt* und um dieses Buch handelt es sich. Er konnte sich damit habilitieren – es war sein Eingangsbillet in die akademische Welt – und es verschaffte ihm den Lehrstuhl für Romanische Philologie an der Universität Marburg. Das Exemplar ist, wie gesagt, Walter Benjamin gewidmet. Wir wussten schon vorher, dass es dieses Buch in Benjamins Horizont gab, da es in der Liste seiner gelesenen Bücher verzeichnet ist. Das Werk selbst ist vielleicht nicht das, womit Auerbach seinen Weltruhm erhalten hat. Das ist erst nachmals im türkischen Exil pas-

siert, mit dem berühmten Buch *Mimesis*, das heute, glaube ich, in der 25. oder 26. Auflage immer noch erhältlich ist. Dadurch wurde Auerbach vor allem postum in den letzten Jahrzehnten weltberühmt, und auch seine anderen Schriften erfuhren Aufmerksamkeit. Es ist ja zunächst einmal ein Dante-Buch, das Mediävisten anspricht, also Spezialisten, die sich im Mittelalter sowohl philosophisch als auch literaturwissenschaftlich herumtummeln. Auf der anderen Seite zeigt sich dort Auerbach schon als der Autor, der die hohe Kunst beherrscht, an spezifischen, vielleicht auch abseitigen Problemen zunächst einmal grundsätzliche Abwägungen zu treffen. Was bedeutet es überhaupt, dass Literatur nachahmt? Diese Frage treibt ihn auch schon im Dante-Buch um.

EW: Da ist eine große Affinität zu Benjamin, das Interesse für das Nebenbei, für das Detail und dafür, in dem Detail Funken zu entdecken. In Ihrem Buch warnen Sie davor, diesen wirklich spektakulären Fund überzubewerten.¹ Das Sympathische ist, dass Sie es nüchtern darstellen, wobei man immer das Schwingen mitspürt, das Schwingen über das Auftauchen, über die Besonderheit, die da passiert ist. Aber es gibt ja doch durch die Eintragungen Benjamins ein paar Punkte, wo man einen Dialog spürt. Es geht eben nicht um Einfluss, es geht nicht darum, eine Konstellation Auerbach–Benjamin jetzt stark zu machen oder das als Zeichen einer besonderen Freund-

Widmung für Walter Benjamin von Erich Auerbach von
1928 in seinem Buch *Dante als Dichter der irdischen Welt*,
Berlin und Leipzig 1929, Privatbesitz



schaft oder auch einer Abrechnung oder irgend so etwas zu sehen, sondern um genaue Lektüre, das haben Sie sehr schön gezeigt. Mir war besonders eindrücklich, was Sie aus dem nun wirklich winzigen Randvermerk zu *Nadja* machen. Vielleicht wollen Sie dazu noch kurz etwas sagen?

SG: Ja, es sind insgesamt 9 Marginalien, die sich in diesem Auerbach-Buch finden, sie sind teilweise mehrere Zeilen lang, aber – wie Sie schon sagten – gibt es nur eine kleine Marginalie zu *Nadja*. Diese Anmerkung bezieht sich auf Benjamins bekannten Aufsatz über den Surrealismus. Damit versucht Benjamin eine Passage aus Auerbachs Dante-Buch fruchtbar zu machen. Mit der soll sich zeigen, dass die Troubadour-Lyrik, auf der Dante vor allem fußt und die Auerbach hier bespricht, in eine direkte Korrelation zu bringen ist mit den damals neuesten Strömungen, also insbesondere mit André Bretons Roman *Nadja*. Das im Detail zu klären, führt hier zu weit. Es ist erstaunlich, dass Benjamin dadurch, dass er Auerbach im Kontext seiner eigenen Belange liest, die ihn gerade in dieser Zeit umtreiben, ihn sich auch aneignet, und zwar produktiv aneignet. Er nutzt ihn nicht nur als akademische Belegstelle – nach dem Motto: „Da finde ich das auch bei einem anderen Autor bestätigt, was ich gerade denke“. Vielmehr treibt Benjamin das, was Auerbach sagt und beschreibt, über sich hinaus und in Bereiche, die Auerbach so nicht im Blick hatte. Das ist das wirklich Produktive daran. Benjamin setzt sich also einerseits der Lektüre dieses Buches aus – es geht ja um Dante, eigentlich gar nicht um neuzeitliche Literatur oder neuzeitliche Phänomene – und eignet es sich im Zeichen des Surrealismus an. Und das heißt: Es handelt sich hier um eine eigenständige Lektüre, im buchstäblichen Sinne. Sie steht auf eigenem Grund und Boden, sie entwickelt eine eigene Perspektive. Man kann nicht sagen, dass Benjamin Auerbach hier missversteht. Er versteht ihn sehr wohl und sieht strukturelle Ähnlichkeiten, die er für sich an- und verwenden kann.

EW: Das scheint mir auch eine präzise Beschreibung von Benjamins Lese- und Arbeitsverhalten überhaupt zu sein. Also zum einen die Fähigkeit, über Zeiten zu springen, in vergangenen Zeiten die Gegenwart zu erkennen, Aufblitzen von Aktualität zu spüren, so sagt er das ja in den Thesen *Über den Begriff der Geschichte*, zum anderen das eher künstlerische Verfahren, also eine Kombination von wissenschaftlichem und künstlerischem Vorgehen, nicht Abarbeiten, nicht auf Vollständigkeit gehen, nicht auf historistisches Präzisieren, sondern auf den „festen, scheinbar brutalen Zugriff“, von dem Benjamin einmal sprach. Ich möchte abschließend auf das Sammeln

Bertolt Brecht und Walter Benjamin beim Schachspiel,
Dänemark 1934, AdK, Berlin



zu sprechen kommen. „Für den wahren Sammler“, schrieb Benjamin in seiner Rede *Ich packe meine Bibliothek aus*, „ist die Erwerbung eines alten Buches dessen Wiedergeburt“. Für das Auffinden eines verschollenen Buches haben Sie in Ihrem Buch ein Bild gefunden, das noch weiter geht. Sie sagen, es sei „ein Stück wiedergefundenen Paradieses“. „Es gibt viele Arten von Sammlern“, sagt Benjamin, und er nennt Eduard Fuchs einen Pionier, weil der ein einzigartiges Archiv gegründet hat. Sie sind als Sammler eher ein Retter, habe ich den Eindruck. Können Sie kurz schildern, was Sie bewahren wollen und worin Sie Gefahren des Verlustes sehen? Und glauben Sie, dass irgendwann in Zukunft noch weitere Bücher aus der verschollenen Bibliothek Benjamins auftauchen könnten?

SG: Meine Bibliothek ist eine Mischform aus einer Arbeitsbibliothek und einer bibliophilen Bibliothek. Das hat sich in diesem Exemplar ganz deutlich gekreuzt, fast schon in Personalunion in diesem Buch. Es ist ein bibliophiles Exemplar, das auch meine wissenschaftliche Neugier geweckt hat und weckt. Es ist natürlich neben dem Aspekt des Bibliophilen auch der des Bewahren-Wollens dabei. Aber mir war am Anfang als junger Mann natürlich nicht bewusst, dass ich da etwas zu bewahren hätte. Zunächst war es das pure sachliche Interesse an Autoren aus dem Warburg-Kreis, die ich im Studium durch meine akademischen Lehrer nicht kennengelernt hatte. Sie interessierten mich aber und ich bin durch einen Zufall an sie gekommen. Über mein Interesse am Cassirer Verlag bin ich an Ernst Cassirer, den Philosophen, geraten und über Ernst Cassirer an den Warburg-Kreis. Und im Verlauf habe ich dann für mich weitere Autoren ent-

Von der Lage und den Willen zu ihrer Veränderung beschreiben. Ich darf
es kühnlich von Welt sein, wenn Sie sich mit ihm in Verbindung setzen.

Seien Sie im Umgang sicher, dass ich den Inhalt, den Ihnen Fesseln zu
meiner Seite in Aussicht und Ihre Zuverlässigkeit von neuem aufs höchste zu
Wahrheit gebracht habe.

Mit ich behaupte, dass die Verfassung von Österreich als nationaler
Blick und dass über das Land nicht einmal die Entfremdung eines
Fortschritts in gute kommen wird. Sagen Sie Ihre meine
sicher herzliche Wünsche.

Bitte schicken Sie Herrn Ollrich den herzlichsten Dank und die
freundlichsten Grüße aus.

Viel nehmen Sie also Liebe von Ihnen

Walter Benjamin

2 August 1940
Adorno
9 rue de la Harpe

Es können Sie die feinsten komplette Signaturen, wenn
verlangt sind.

mein liebes Teddie,

92-1937

Bei Ihrem Brief vom 15. Juli habe ich mich aus mehreren Gründen
nicht geäußert. Einmal war es die feierliche Gedächtnisfeier des Tages, dann
das Festmahl, das am Abend zu dem Anknüpfung. Nach, so ist mir
wirklich nicht leicht, einen Brief zu schreiben. Ich spreche zu
Sicherheiten in der allgegenwärtigen Gegenwart, in der ich mich über meine
Schwierigkeiten (zu der den "Reisigen" gewandelter Devisen ist
relativ etwas wichtiger in London als für die anderen) zu nicht über,
wie Sie wissen, so dass ich meinen Schaffensgeist nicht
Vorrat habe. Von einem Tag auf den anderen können die ~~Probleme~~
Maßnahmen, die im September aber mit herausgeben, nicht
wunderschön, nur aber mit ganz anderen Vorzeichen. Ich habe in der
letzten Absicht eine Anzahl von Fortschritten, dass die logischen
Fesseln nicht ohne Abbruch sondern von einem Tage auf den
anderen abstrahieren sehen; so dass sich Sicherung aus, wobei diese
problematikalen können einen minder problematischen in einem
Held gibt. In diesem Sinne habe ich den "Moment" in einer geist
"epiphany" mit welcher Deutlichkeit in die Hand genommen.
Ich könnte mir vorstellen, dass der Briefkopf, der sich häufig
"Lernzeit" hat, die eigene Wirkung des Schriftstellers natürlich
unterstützt.



Es ist selbsterhellend das das, was die nächste Zeit, was die
so hohe Stunde bringt, beherrscht mit allen Worten meine
Gedanken. Ich bin verneint, jede Zeitung (wie auch immer hier

Walter Benjamin an Theodor W. Adorno, 2. August 1940,
Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main

deckt, etwa Hans Liebeschütz, den großen Erwin Panofsky und, und, und. Die haben mich interessiert und dann habe ich versucht, möglichst viel dessen habhaft zu werden. Damals gab es ja noch Antiquariate in Berlin und München, wo ich studiert habe, die man regelmäßig abgrasen konnte und wo es noch einiges zu erstehen gab. Daraus ist dann tatsächlich – wenn man es hochtrabend formulieren wollte – eine Art von Gedächtnisarbeits erwachsen. Ich denke, das funktioniert nicht nur über Ausstellungen. Gedächtnis bedeutet auch, etwas vom Druidenmund zum Drudenohr weiterzugeben und ich versuche, das auch in meine akademische Lehre und im Austausch mit akademischen Kollegen weiterzugeben. Aber ich glaube nicht, dass es etwas Spezifisches für mein persönliches Arbeiten ist.

Zum zweiten Aspekt: Wenn Sammeln auch eine Art von Bewahren darstellt, bedeutet das, dass es gegen eine Art von Verlust anarbeitet. Den Verlust sehe ich eher gerade – bei allem großen Gewinn – in der Umstellung der öffentlichen Bibliotheken auf Digitalisierung. Ich habe die Erfahrung gemacht, sowohl in meinem Beruf als auch als Sammler, dass vieles, was wirklich sammelwürdig wäre für die Institutionen – es ist wirklich nicht untertrieben zu sagen, dass es vieles ist – aus öffentlichen Beständen ausgesondert wird und auf dem Antiquariatsmarkt landet. Durch die ungläubliche Masse dessen, was dort landet, wird es prima facie sehr schwer zwischen Gebraucht- buchhandel, der letzten Endes fast schon in Richtung Altpapiercontainer tendiert, und tatsächlich wahren Schätzen zu unterscheiden.

Darin besteht eine große Gefahr und deswegen dürfen sich private Sammler nicht in Konkurrenz zu öffentlichen Beständen sehen, quasi als Lumpensammler dessen, was abgestoßen wird, sondern tatsächlich als Ergänzung dazu.

Und zum dritten Teil Ihrer Frage: Glaube ich, ob es noch einmal solche Funde geben wird? Die Frage ist einerseits sehr leicht zu beantworten, andererseits sehr schwer. Sehr leicht, insofern man sagen könnte, logisch möglich ist das immer. Wie Hegel das ja kariert hat, ist es logisch möglich, dass der Kalif von Bagdad Papst zu Rom wird. Das ist widerspruchsfrei denkbar, also ist es auch widerspruchsfrei denkbar, dass wieder so ein Buch auftaucht. Ob es real möglich ist? Sie haben am Anfang unseres Gespräches angedeutet, dass der Verbleib dieser Bibliothek etwas völlig Rätselhaftes ist. Wir können nicht einmal sagen, ob dieses Exemplar, das ich gefunden oder wiederentdeckt habe, tatsächlich von der Gestapo in Paris geraubt und ins Deutsche Reich zurückgebracht worden ist oder ob es schon in Berlin zurückgeblieben war. Also insofern ist die Frage: Wo sind die Bücher, sind sie in Paris? Diese ganzen Wege sind nicht nachvollziehbar. Also ist es zum jetzigen Zeitpunkt logisch möglich, aber ich halte es nicht für real gegeben, zumal Benjamin seine Bücher ja nicht mit Buchzeichen, etwa mit Stempel oder mit Exlibris versehen hat. Man konnte es zunächst nur über die Widmung, die im Auerbach-Buch stand, verifizieren, weil er dort namentlich genannt wird. „Walter Benjamin freundschaftlichst zugeeignet“, heißt es in dieser handschriftlichen Widmung. Da war klar: Es handelt sich um Walter Benjamin. Und nachdem Sie dann auch noch die Marginalien als Autografen eigenhändig von Benjamin verifiziert hatten, war es klar, dass es sich um ein Exemplar handelt. Insofern ist das, wenn man so will, ein doppelter Glücksfall: Letzten Endes ist es nicht eine Vermutung, sondern durch verschiedenste evidente Indizien verifizierbar.

EW: Ja, wir haben es mit einem Fund zu tun, der seine Besonderheit erst anfängt zu zeigen. Sie haben dazu beigetragen. Wir sind Ihnen sehr dankbar dafür. Wir sind Ihnen dankbar, dass Sie bereit sind, Ihren Schatz der Öffentlichkeit zu zeigen und darüber zu sprechen, darüber zu schreiben. Vielen Dank dafür, lieber Stephan Grotz, und vielen Dank für das Gespräch.

SG: Ich habe zu danken. Vielen Dank.

1 *Walter Benjamins Auerbach. Ein wiedergefundenes Buch aus seiner Bibliothek*, herausgegeben und kommentiert von Stephan Grotz, Ottensheim/Donau: Edition Thanhäuser 2022.

Ein Spielball der Geschichte: Der Berliner Nachlass Walter Benjamins

6

Walter Benjamin, *Einbahnstraße*, mit Schutzenschlag von Sasha Stone und Archivstempeln des Deutschen Zentralarchivs in Potsdam, Ernst Rowohlt Verlag, 1928, AdK, Berlin / Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur

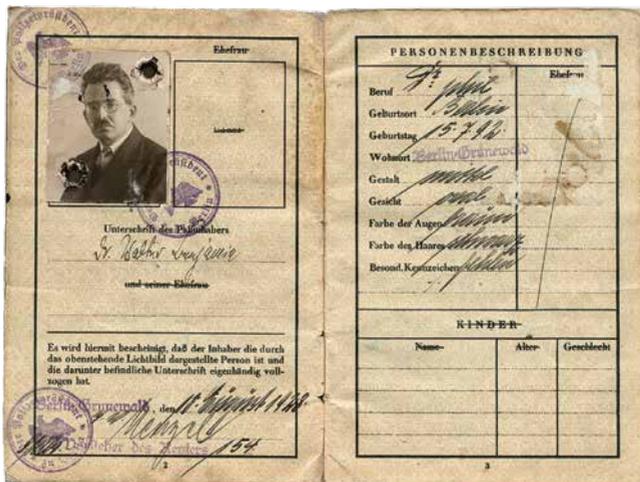


Am 24. Januar 1965 überrascht der Soziologe Alfred Sohn-Rethel seinen Freund Theodor W. Adorno mit der Neuigkeit, ein „Korrespondent aus Ost-Berlin“ habe ihm mitgeteilt, „daß dort aus den Gestapo-Archiven Papiere Walter Benjamins zutage gekommen sind“. Bekannt waren damals allein Manuskripte, die Walter Benjamin (1892–1940) vor seiner Flucht aus Paris in die Obhut von Georges Bataille gegeben hatte, der als Bibliothekar an der Bibliothèque nationale tätig war, und Papiere, die Benjamin bei sich trug, als er Paris im Juni 1940 verlassen musste. Die nun aufgetauchten Hinterlassenschaften hatte der Philosoph in seiner Wohnung zurücklassen müssen, darunter ein Exemplar der 1928 erschienenen *Einbahnstraße* – ein Buch, mit dem er nach eigenem Bekunden die „Aktualität als den Revers des Ewigen in der Geschichte zu erfassen und von dieser verdeckten Seite der Medaille den Abdruck zu nehmen“ suchte.

Nach der deutschen Besetzung Frankreichs sollen Benjamins Manuskripte von der Gestapo in seiner Wohnung beschlagnahmt und zusammen mit anderem Beutegut in das Archiv des Reichssicherheitshauptamtes nach Berlin verbracht worden sein. Später wurden sie aufgrund des nahenden Kriegsgeschehens nach Schlesien ausgelagert. Nach Kriegsende brachte die Rote Armee sie nach Moskau, wo sie zum sogenannten „Sonderarchiv“ gehörten. Im Zuge der Rückführung von Kulturgut in die DDR gelangten die Manuskripte 1957 an

NS-Raubgut?

Reisepass von Walter Benjamin, Ausstellungsdatum: 10. August 1928, hier: S.2 und 3, AdK, Berlin / Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur



das Deutsche Zentralarchiv in Potsdam und 1972 aus Gründen der Zuständigkeit an das Archiv der Akademie der Künste in Ost-Berlin. Seit den 1960er-Jahren war der Nachlassteil Gegenstand von Auseinandersetzungen zwischen dem Suhrkamp- und dem Aufbau-Verlag. Im Streit um Lizenz- und Zugangsrechte bezeichnete ihn der damalige stellvertretende Direktor der Akademie, Ulrich Dietzel, als „eine Art Faustpfand“. Das Werk Benjamins avancierte so zum politischen Spielball zwischen Ost und West. 1995 ging der Bestand an die von Benjamins Erben bevollmächtigte Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur als Teil des Theodor W. Adorno Archivs, Frankfurt am Main. Seit 2004 bildet er mit zwei anderen Nachlassteilen das an der Akademie der Künste gegründete Walter Benjamin Archiv. Ursula Marx

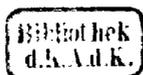
Provenienz

- | | |
|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> 1928–1933 Walter Benjamin, Berlin vor Juni 1940 Walter Benjamin, Paris nach Juni 1940 Beschlagnahmung durch die Gestapo (Verwahrung im Reichssicherheitshauptamt, Berlin) etwa 1944/45 Auslagerung nach Schlesien Frühjahr/Sommer 1945 Beschlagnahmung durch die Rote Armee (Teil des Moskauer „Sonderarchivs“. Ein Teilbestand befindet sich noch heute im Russischen Staatlichen Militärarchiv in Moskau) | <ul style="list-style-type: none"> Herbst 1957 Übergabe an das Deutsche Zentralarchiv in Potsdam 14.04.1972–01.02.1996 Literaturarchiv der (Deutschen) Akademie der Künste (zu) Berlin 02.02.1996 Übergabe an die Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur; Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main seit Mai 2004 Walter Benjamin Archiv, Akademie der Künste, Berlin |
|---|---|

**Sammlungstempel
der Königlichen / Preußischen Akademie der Künste**



1
KO: PR: KVNST ACADEMIE
Nachweisbar um 1760



4
Bibliothek / d.K.A.d.K.
Nachweisbar 2. Hälfte des
19. Jahrhunderts



7
KÖNIGL. AKADEMIE
DER BILDENDEN KUNSTE ·
BERLIN ·
Nachweisbar zwischen
1875 und 1882



2
BIBLIOTHEK /
DER KÖNIGL. /
ACAD: D: KUNSTE /
ZU / BERLIN
Nachweisbar um 1803



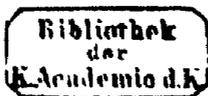
5
DIRECTORIUM U SENAT
D K P AKAD D KUNSTE
Z BERLIN



8
KÖNIGLICHE AKADEMIE
DER KUNSTE ZU BERLIN
Nachweisbar zwischen
1875 und 1918



3
BIBLIOTHEK DER KGL.
AKADEMIE DER KUNSTE ·
BERLIN
Nachweisbar 2. Hälfte des
19. Jahrhunderts



6
Bibliothek / der /
K: Akademie d.K.
Nachweisbar 2. Hälfte des
19. Jahrhunderts



9
PREUSSISCHE AKADEMIE
DER KUNSTE · BERLIN ·
Nachweisbar zwischen
1919 und 1934

Kriegsverluste und „Rückkehrer“



Abb. 1 Leopold Zietke, Konferenz-Zimmer der K. Akademie der Künste, 1835, Aquarell, 36 x 46 cm, AdK, Berlin

Verlagert. Verloren. Rekonstruiert

Die Kunstsammlung der Preußischen Akademie der Künste

von Anna Schultz

Die Kunstsammlung der Akademie der Künste, Berlin, ist heute in weiten Teilen eine Sammlung moderner und zeitgenössischer Kunst. Diese Tatsache ist auf eine von Verlusten und Verlagerungen gezeichnete Sammlungsgeschichte zurückzuführen. Charakter, Umfang und Bedeutung der ursprünglichen akademischen Kunstsammlung lassen sich heute nur noch in Teilen nachvollziehen. Im Folgenden wird der Versuch einer Spurensicherung unternommen und verschollenen Werken nachgespürt. Der Aufbau einer umfangreichen Kunstsammlung war seit Gründung der Academie der Mahl-, Bild- und Baukunst im Jahre 1696 ein zentrales Anliegen der Künstlergemein-

schaft. Aktenvermerke belegen, in welchem Umfang die Akademie von Vermächtnissen und Schenkungen profitierte, und dass in den Senatssitzungen über Kaufangebote von Kunstschaffenden sowie Sammlerinnen und Sammlern ebenso debattiert wurde wie über Vorschläge der Professoren für Ankäufe. Zwar wurden insbesondere die repräsentativen Geschäfts- und Sitzungsräume aller von der Akademie genutzten Standorte mit Gemälden und Skulpturen ausgestattet, in erster Linie diente die Sammlung der Ausbildung der Studierenden. Entsprechend der Lehrinhalte umfasste sie im 18. Jahrhundert neben Gemälden und Skulpturen auch viele Gipsabgüsse,¹ die im sogenannten Aktsaal kopiert wurden. Dazu gehörte auch eine hochkarätige Grafische Sammlung, die neben Zeichnungen und Druckgrafiken alter und neuerer Meister primär Reproduktionen von Kunstwerken in anderen Sammlungen enthielt, die dem künstlerischen Nachwuchs diverse Techniken vermitteln und als Kompositionsstudien dienen sollten. Der größte Teil der Sammlung, darunter auch die gesamte Gipsabgusssammlung, wurde 1743 vernichtet, als ein Feuer den Marstall Unter den Linden zerstörte. In dem Gebäude waren neben der Königlich-Preussischen Akademie der Künste und Mechanischen Wissenschaften auch die Akademie der Wissenschaften sowie rund 200 Pferde untergebracht. In den nächsten einhundert Jahren wuchs die Kollektion trotz klammer Finanzlage erneut beachtlich an, sodass sie bald als bedeutendste institutionelle Kunstsammlung Preußens galt. Prestige verliehen Überweisungen aus der königlichen Sammlung. Für Zuwachs sorgte insbesondere die Übernahme umfangreicher Privatsammlungen, wie die 52 Bände umfassende Kupferstichsammlung des Grafen Wilhelm Heinrich Ferdinand Karl von Lepel, die als Leihgabe in der Akademie gelagert war.

1831 verlor die Königl. Akademie der Künste zu Berlin einen wichtigen Sammlungsteil: Ein ministerieller Erlass forderte dazu auf, die Grafische Sammlung an das neugegründete Kupferstichkabinett abzugeben. Davon ausgenommen waren lediglich Werke von Professoren, Dubletten aus der Lepel'schen Sammlung und Grafiken, die für die Weiterführung der Lehre unabdingbar waren. In die Länge gezogene Übergabefristen lassen erahnen, dass der Verlust der Sammlung als schmerzhaft empfunden wurde. Dennoch gelten diese Werke nicht als „verloren“, da die akademische Sammlung den Grundstock des Bestandes des heutigen Berliner Kupferstichkabinetts bildet. Bedauerlich ist, dass heute nicht mehr lückenlos nachvollzogen werden kann, welche Werke im Einzelnen aus der Akademie stammen. Ein Aquarell von Leopold Zielke zeigt das *Conferenz-Zimmer* im alten Akademie-Gebäude Unter den Linden und vermittelt einen Eindruck des Reichtums der Sammlung um 1835. Als rares Dokument zeigt es

anschaulich, dass neben Gemälden von Akademie-Professoren auch grafische Werke und Skulpturen die Räume schmückten (Abb. 1).²

Die intensive Sammeltätigkeit klang auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht ab. Vielmehr wurden neue Sammlungsschwerpunkte gesetzt, wie der Aufbau einer umfangreichen fotografischen Vorlagensammlung.³ Von Professoren geschaffene Gemälde, Zeichnungen und Druckgrafiken wurden für die Lehre genutzt, aber auch ausgewählte Werke der Schüler, wie jene der Rompreisträger, gingen in die Lehrsammlung ein. 1907 zog die Königliche Akademie der Künste zu Berlin an den Pariser Platz, da der Marstall dem Neubau der Königlichen Bibliothek weichen sollte. Auch in dem neuen Gebäude, dem umgebauten Palais der Grafen Arnim-Boitzenburg, war nicht ausreichend Platz, um Kunstwerke zu lagern, sodass Teile der Sammlung als Dauerleihgabe an die Hochschule für Bildende Künste abgegeben wurden, wo sie in den folgenden Jahrzehnten den Studierenden zur Verfügung standen. Mitunter gab es heftige Auseinandersetzungen um den in der Hochschule gelagerten Akademie-Besitz, beispielsweise als 1920 publik wurde, dass ein ungenehmigter Dublettenverkauf stattgefunden hatte. Als die Preußische Akademie der Künste 1937 von den Nationalsozialisten gezwungen wurde, den Pariser Platz zu verlassen und in das Kronprinzenpalais umzuziehen, war man dennoch vielleicht nicht unglücklich darüber, große Teile der Grafischen Sammlung nicht im Rahmen eines Umzugs bewegen zu müssen. Grund für den Umzug war die Tatsache, dass Albert Speer als Generalbauinspektor für die Reichshauptstadt große Räumlichkeiten für die Planungen der „Welthauptstadt Berlin“ in der Nähe der Reichskanzlei beanspruchte.

1941 war eine Evakuierung der verbleibenden Sammlung als Schutz vor Luftangriffen unumgänglich geworden. Der genaue Umfang des damaligen Kunstbesitzes ist nur noch schwer zu umreißen. Summarische Listen, die eilig für die kriegsbedingte Verlagerung erstellt wurden, lassen erahnen, welche Schätze damals in der Akademie lagerten.⁴ 1941 erfolgte eine erste Auslagerung von Kunstwerken in den Flakbunker am Zoologischen Garten, den die Akademie als Evakuierungsstandort allerdings schon zwei Jahre später wieder aufgab. Als besonders wertvoll kategorisierte Kunstwerke, darunter Kisten mit Grafiken von Rembrandt und Wenzel Hollar sowie sechs Kisten mit Grafiken von Albrecht Dürer aus der Lepel'schen Sammlung, wurden 1943 in dem vermeintlich sichersten Bergungsort Berlins, einem Tresorraum der Neuen Reichsmünze am Molkenmarkt, eingelagert. Der Großteil der Sammlung wurde nach Kriegsausbruch in drei schlesische Schlösser verlagert (Erdmannsdorf/Mysłakowice, Seitendorf/Poniatów

und Ullersdorf/Ołdrzychowice Kłodzkie). Kunstwerke, die sich in der Hochschule befanden, gelangten in ein Kalisalzbergwerk nach Hattorf in der Rhön.⁵

Leider offenbarte sich nach Kriegsende bald, dass sämtliche Schutzräume den Kunstwerken wenig Sicherheit geboten hatten. Die Neue Reichsmünze, in der auch andere Berliner Institutionen Kunstwerke eingelagert hatten, war durch Bombardierung und Brand teilweise zerstört worden, viele Kellerräume waren überflutet und unbefugte Personen sowie Soldaten der Alliierten hatten sich gewaltsam Zugang zu den Tresorräumen verschafft. Als Alexander Amersdorffer, Erster Ständiger Sekretär der Akademie, am 27. Oktober 1945 den Raum der Akademie betrat, bot sich ihm ein schreckliches Bild: „Der ganze Raum bietet den Anblick radikalster Zerstörung. Der Boden des ganzen Raumes ist hoch bedeckt mit Papier, Zeichnungen, Grafiken, Fotografien, das meiste beschmutzt, vieles zerknüllt und zerrissen. Sämtliche Kisten, in denen die Kunstwerke verpackt waren, sind geöffnet und es liegen nur noch wenige Kistenteile umher. Auch die Akten sind zum Teil aus den Regalen entnommen und liegen auf dem Boden. Ebenso einzelne Teile der Lebensläufe, von denen auch nur zerrissene Teile umherliegen.“⁶ Zwar fehlen konkrete Zahlen, aber es ist davon auszugehen, dass die Kunstsammlung mindestens drei Viertel ihres Kunstbesitzes aufgrund kriegsbedingter Zerstörung oder Plünderung verlor. Der 2005 publizierte Katalog *Kriegsverluste der Preußischen Akademie der Künste* weist rund 120 verlorene oder zerstörte Skulpturen und 378 Gemälde nach.⁷ Wegen fehlender In-

Abb. 2 Mitglieder der Sektion Dichtkunst im Kleinen Sitzungssaal der Preußischen Akademie der Künste am Pariser Platz, 1929 (v.l.n.r. Alfred Döblin, Thomas Mann, Ricarda Huch, Bernhard Kellermann, Hermann Stehr, Alfred Mombert, Eduard Stucken), im Hintergrund die Skulptur *Christus an der Geißelsäule* von Gottlob Kirchner, Fotografie, AdK, Berlin



ventarlisten konnte jedoch für die Grafische Sammlung mit Einträgen für rund 1.600 Zeichnungen eine Auflistung nur punktuell erfolgen. Für den ungleich größeren Teil der Druckgrafiken wurde, wie auch für den Bestand der nicht von der Akademie herausgegebenen Medaillen, aufgrund der lückenhaften Aktenlage bisher auf eine Auflistung verzichtet.

Vereinzelte gab es schon in den 1940er- und 1950er-Jahren Anlass zur Freude und Grund zur Hoffnung, verschollene Kunstwerke wieder aufzuspüren und der Sammlung zuzuführen. Die Polizei in der Britischen Besatzungszone konfiszierte kurz nach Kriegsende zwei Ölskizzen von Carl Blechen aus Akademie-Besitz bei einem Berliner Kunsthändler und gab sie an die Akademie zurück. Einige Werke, die die Akademie vor dem Krieg an verschiedene Institutionen ausgeliehen hatte, wurden in der Nachkriegszeit sichergestellt und an diverse Museen überwiesen. Sie wurden mitunter Jahrzehnte später in Depots der Staatlichen Museen aufgefunden, identifiziert und restituiert. Der Großteil der Sammlung aber war zerstört oder schien unwiederbringlich verloren. Nach Kriegsende kehrten wohl große Teile der in die hessische Rhön verlagerten Kunstwerke und Bibliotheksgut nach Berlin zurück. Allerdings gingen sie nicht in die Akademie, die sich in West-Berlin erst 1954 wieder formierte, sondern in die Universität der Künste (damals Hochschule für Künste), was nicht überrascht, da diese Partnerinstitution ja auch die Auslagerung veranlasst und koordiniert hatte. Von den nach Schlesien verlagerten Werken fehlte zunächst jede Spur, sodass lediglich der Versuch einer Rekonstruktion der Verlagerungswege unternommen werden kann.

Durch die teilweise chaotischen Zustände in den Auslagerungsquartieren kam es zu Diebstählen. Kunstwerke dienten mitunter als „Souvenirs“ oder wurden, in manchen Fällen sogar in guter Absicht, „in Sicherheit gebracht“. Sowohl bei den oben erwähnten aus der Neuen Reichsmünze entwendeten Werken als auch für verschollene auf dem Gebiet des heutigen Polen eingelagerte Kunstwerke besteht Hoffnung, dass sie wieder aufgefunden werden. Heutige Besitzer können die Arbeiten mit Akademie-Provenienz, die sich in ihrer Obhut befinden, anhand aufgebrachter Stempel oder Inschriften als Akademie-Eigentum identifizieren und sich an uns wenden.⁸ Juristische Konsequenzen sind nicht zu befürchten.

Abb. 3 Eine Mappe mit Handzeichnungen von Eduard Daege aus der Sammlung der Akademie der Künste, Berlin, die heute im Khanenko-Museum in Kyiv aufbewahrt werden



Von Seiten der Akademie gibt es den ausgeprägten Wunsch, mehr über die Sammlungszusammenhänge zu erfahren und gegebenenfalls faire Einigungen zu erzielen.

Der Großteil der in Schlesien eingelagerten Bestände fiel den Beutezügen der Roten Armee zum Opfer. Tausende Werke wurden von sogenannten „Trophäenbrigaden“ abtransportiert und mussten zunächst als verloren gelten. 1958 erfolgte die Rückgabe von rund 1,5 Millionen Objekten aus der Sowjetunion an verschiedene Kulturinstitutionen in der DDR, von denen auch die im Ostteil der Stadt neu gegründete Deutsche Akademie der Künste profitierte. Dazu gehörten prominente Teile der Sammlung, wie der bildkünstlerische Nachlass des Zeichners, Bildhauers und Akademie-Direktors Johann Gottfried Schadow oder die druckgrafischen Belegbände der Akademie-Direktoren Bernhard Rode und Daniel Nikolaus Chodowiecki. Die Frage, welche Kunstwerke in Russland und den Nachfolgestaaten der Sowjetunion verblieben, ist bis heute deutlich schwerer zu beantworten. Als erste russische Museen Ende der 1990er-Jahre Online-Kataloge publizierten, wurden Akademie-Mitarbeiterinnen darauf aufmerksam, dass sich einzelne Gemälde, unter anderem von Anton Graff, im Puschkin-Museum in Moskau befinden.⁹ Auch das Kunstmuseum von Nischni Nowgorod verwahrt mindestens ein Gemälde mit Akademie-Provenienz.¹⁰ Kenntnis davon, dass sich auch in der Ukraine Werke aus Berlin befinden, verdanken wir einem Hinweis des Historikers Konstantin Akinsha, der in den 1980er-Jahren im Khanenko-Museum in Kyiv tätig war. Er erinnerte sich daran, eine Reihe von Mappen transportiert zu haben, die er aufgrund von Beschriftungen als Akademie-Eigentum identifizierte. Dank der vertrauensvollen Zusammenarbeit mit den dortigen Kuratorinnen haben wir inzwischen Kenntnis, dass nicht nur einige Bücher aus der Präsidialbibliothek der Akademie, sondern auch ein bedeutender Teil des zeichnerischen Nachlasses des Akademie-Professors Eduard Daege im Khanenko-Museum ist (Abb. 3). Auch hier kann nicht mit Sicherheit festgestellt werden, aus welchem Verlagerungsort die Werke stammen. Die Zeichnungen von Daege wurden in Kiste 115 verlagert, welchen Weg diese genau nahm, bleibt unklar.¹¹

Das umfangreiche Daege-Konvolut ist besonders bemerkenswert. In Kombination mit den in der Akademie verbliebenen Zeichnungen und einem weiteren Teilbestand, der heute im Archiv der Universität der Künste aufbewahrt wird, erlaubt es sowohl die Rekonstruktion des in weiten Teilen unbekanntes Œuvres, als auch eine Veranschaulichung seiner Lehrmethoden.

Gemeinsam mit den ukrainischen Kolleginnen plant die Akademie ein gemeinsames Digitalisierungs- und Erschließungsprojekt, um die

verstreuten Sammlungsteile zumindest digital wieder zusammenzuführen. Auch ein kooperatives Forschungsprojekt und eine Publikation sind vorgesehen. Aufgrund des Angriffs auf die Ukraine durch Russland und die dadurch notwendig gewordene Evakuierung der Sammlung, die eine Arbeit mit den Werken dort momentan unmöglich macht, ruht dieses Projekt derzeit. Wir sind dem Museum freundschaftlich und kollegial verbunden und hoffen, dass sowohl die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter, als auch das Museum mit allen Sammlungsteilen den Krieg unversehrt überstehen, und wir nach dieser schrecklichen Zeit die konstruktive Zusammenarbeit wieder aufnehmen können.

Erst kürzlich wurden wir darauf aufmerksam, dass sich Teile der Grafischen Sammlung der Akademie, die in Schlesien eingelagert waren, wohl nicht in die Sowjetunion verbracht wurden, sondern in Polen verblieben sind: Rund die Hälfte des heute im Nationalmuseum Breslau/Wrocław verwahrten Bestands italienischer Druckgrafik kann anhand der Stempel (Lugt 5410) als Akademie-Eigentum identifiziert werden.¹² In der Grafischen Sammlung der Universitätsbibliothek Warschau weist mindestens ein Werk von Cornelius Bos einen Akademie-Stempel auf und in zwei Institutionen in Krakau (Polska Akademia Umiejętności und Polska Akademia Nauk) befinden sich Werke von Virgil Solis und Lucas van Leyden mit Akademie-Provenienz.¹³

Es ist davon auszugehen, dass diese Funde die Spitze eines Eisbergs darstellen und sich weitaus mehr Kunstwerke aus den Akademie-Sammlungen heute in Polen befinden. Bisher konnte noch nicht mit Sicherheit festgestellt werden, aus welchen Auslagerungsorten diese Werke stammen. Auch die Frage, wie und wann genau die unterschiedlichen Konvolute in den Besitz polnischer Bibliotheken und Grafischer Sammlungen kamen, konnte noch nicht umfänglich geklärt werden. Eine zunehmende Digitalisierung und die damit einhergehende Publikation polnischer Sammlungen geben Anlass zur Hoffnung, dass sukzessive weitere Werke in polnischem Museums- oder Bibliotheksbesitz als Akademie-Eigentum identifiziert werden können. Auch hier ist zumindest eine digitale Wiederausführung der Bestände anzustreben, um der Öffentlichkeit einen Zugang zu gewähren und die Provenienzzusammenhänge deutlich zu machen.

Infolge des Zweiten Weltkriegs verlor die Akademie den Großteil des Archivs, der Bibliothek und des Kunstbesitzes durch Bombenschäden, Verluste bei der Verlagerung, Beschlagnahme durch die Rote Armee und durch Plünderung. Die heute noch vorhandenen Bestände aus der Zeit vor 1945 sind nur Fragmente, die die Geschichte der Institution nicht vollumfänglich abbilden, sondern nur ausschnittshaft widerspiegeln. Parallel zur Suche nach Fremdprovenienzen in den

eigenen Beständen ist folglich auch die Rekonstruktion der ehemaligen Sammlungsbestände, die Erforschung der Verlagerungsumstände und -routen und der Einsatz dafür, Werke wieder in die Akademie einzugliedern oder medial zugänglich zu machen, eine so zentrale wie andauernde Aufgabe.

- 1 Vgl. Claudia Sedlar, Die Gipssammlung der Berliner Akademie der Künste von 1750 bis 1815, in: Nele Schröder und Lorenz Winkler-Horaček, *...von gestern bis morgen; zur Geschichte der Berliner Gipsabguss-Sammlung(en)*, Rahden/Westf. 2012, S. 29–50.
- 2 Auf dem Aquarell ist als Bild im Bild unter anderem das um 1790 entstandene Gemälde *Bildnis des Pascha Weitsch mit Pudel* von Friedrich Georg Weitsch zu erkennen, das seit dem Zweiten Weltkrieg als Kriegsverlust gilt. Vgl. Akademie der Künste, Berlin (Hg.), *Archiv-Blätter 12. Kriegsverluste der Preußischen Akademie der Künste*, Berlin 2005, S. 26 f. (fortan Akademie 2005).
- 3 Ein bedeutender Teil der fotografischen Vorlagensammlung befindet sich heute im Archiv der Universität der Künste, siehe: Ulrich Pohlmann, Dietmar Schenk und Anastasia Dittmann (Hg.), *Vorbilder Nachbilder. Die fotografische Lehrsammlung der Universität der Künste Berlin 1850–1930* (Ausst. Kat. Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie / Museum für Fotografie der Staatlichen Museen zu Berlin), Köln 2020.
- 4 Die Verlagerungslisten befinden sich heute in der Bibliothek der Universität der Künste.
- 5 Vgl. Britta Kaiser-Schuster (Hg.), *Kulturelles Gedächtnis. Kriegsverluste deutscher Museen*, Köln 2021, S. 532.
- 6 Akademie der Künste, Berlin, PrAdK I/131, Bl. 108.
- 7 Akademie 2005, vgl. Anm. 3.
- 8 In der Ausstellung werden mit zwei Ölskizzen von Carl Blechen und einer Zeichnung von Daniel Chodowiecki beispielhaft zwei erfolgreiche Rückführungen aus Privatbesitz thematisiert.
- 9 Akademie 2005, vgl. Anm. 3, Nr. 223, 229, 364, 420, 1022.
- 10 Ebd. Nr. 398, 401. Dank der Forschungen des Deutsch-Russischen-Museumsdialogs konnte ein Gemälde von Anton Graff, das als Irrläufer nach Dresden gelangt war, an die Akademie zurückgegeben werden. Vgl. dazu den Text von Werner Heegewaldt in dieser Publikation.
- 11 Da das während des Krieges ebenfalls in Ullersdorf eingelagerte Archiv der Singakademie fünfzig Jahre später in der Ukraine wiedergefunden wurde, liegt eine gemeinsame Verlagerung nahe.
- 12 Vgl. Izabela Żak, *Dawna grafika włoska. Katalog Zbiorow*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław/Breslau 2017, S. 11.
- 13 Wir danken Peter Fuehring für sachdienliche Hinweise. Nähere Informationen finden sich auch unter <http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/12925> (zuletzt am 31. August 2022).

Ein Gemälde auf Reisen zwischen Stuttgart und Berlin

7



Anna Dorothea Therbusch (geb. Lisiewska), *Porträt des Malers Adolf Friedrich Harper*, 1761/63, Öl auf Leinwand, 72,6 x 57,7 cm, AdK, Berlin

Am 27. Juni 1812 wurde in einem Sitzungsprotokoll der Königlich Akademien der Künste zu Berlin über den Empfang von zwei besonderen Kunstwerken berichtet: Ernestine Harper hatte der Künstlergemeinschaft ein von Anna Dorothea Therbusch geb. Lisiewska (1721–1782) gemaltes Porträt ihres Onkels, des württembergischen Hofmalers Adolf Friedrich Harper (1725–1806), sowie ein Selbstbildnis dessen Vaters Johann Harper (1688–1746) überreicht. Die Qualität der Werke wurde umgehend attestiert: „Beide Bilder haben wahren Kunstwerth und sind der Academie ein nützliches Geschenk“.

Das charismatische Porträt ihres Künstlerkollegen mit elegantem Federhut, Pinsel und Palette, zu dem Therbusch eine „kurze, sanfte Affäre an einem lauen Frühlingsnachmittag“ angedichtet wurde, schuf sie während eines Aufenthalts am Württembergischen Hof. Vermutlich schenkte die Malerin es dem Dargestellten, in dessen Familie es bis 1812 verblieb.

Durch einen Reproduktionsstich von Christian Schlotterbeck erlangte das Gemälde bald einen breiten Bekanntheitsgrad. Um es vor Kriegseinwirkungen zu schützen, erfolgte 1943 zusammen mit

4) Ein Sonnetten Ernestine Harper,
 Nichts der Gallerie Nicodori Harper
 zu Stuttgart der in Lohle ansehbare
 ist aus der Nachlassenschaft der
 seiner Royer eines Königs der
 Harper der Akademie zu Göttingen
 gekauft:
 an das Bildnis der obenstehenden Harper
 von Madam Therese von Liebenow
 by der Liebhaft der Königl. Preussischen
 Hofmaler Carl Harper der
 von ihm selbst.
 Einige Lieder haben davon Niederstich,
 und sind der Akademie ein wechsell. Ge-
 schenke; und wird der Gabe von dem
 abgekauft worden.

Notiz vom 27. Juni 1812 zum Erwerb des Gemäldes,
 AdK, Berlin



Christian Jakob Schlotterbeck nach Anna Dorothea
 Therbusch, A. F. Harper, Peintre de Paysage de la
 Cour de Wirtemberg, 1783, Kupferstich und
 Radierung, 28,6 x 23,7 cm, Kunstsammlungen
 der Veste Coburg

anderen Kunstwerken die Evakuierung in die Neue Reichsmünze. Das Porträt fiel aber einer Plünderung zum Opfer und galt fortan als Kriegsverlust. Ohne dass die Akademie davon wusste, wurde es im Oktober 1950 auf einer Auktion in Stuttgart angeboten und vom Württembergischen Landesmuseum erworben. Als Vorbesitzer war im Auktionskatalog ein Kunsthändler aus Wasseralfingen angegeben. Dem Hinweis, dass sich in der Akademie eine „Replik“ befände, ging man nicht nach, so dass Fragen zur Werkidentität gar nicht erst aufkamen. Der aufkeimende Ost-West-Konflikt sowie die Neugründung von zwei konkurrierenden Akademien in Ost- und West-Berlin trugen vermutlich dazu bei, die Vorgeschichte nicht näher zu untersuchen. Umso erfreulicher ist es, dass das Württembergische Landesmuseum die Provenienzforschung später wieder aufnahm und die Akademie 2010 auf die Herkunft des Werkes hinwies. Nachdem es einige Jahre in der Stuttgarter Dauerausstellung zu sehen war, kehrt es nach 80 Jahren wieder in die Akademie zurück und wird in der Ausstellung „SPURENSICHERUNG“ präsentiert. Es ist das einzige Werk der wohl prominentesten Berliner Malerin des 18. Jahrhunderts, das sich in der Kunstsammlung befindet. Anna Schultz

Provenienz

- **Bis 1812** Ernestine Harper (Nichte des Malers Adolf Friedrich Harper) aus dem Nachlass der Schwester des Dargestellten
- **1812–1945** Königliche bzw. Preussische Akademie der Künste zu Berlin (Schenkung)
- Kunsthändler Wehrfritz, Wasseralfingen (Aalen)

- **20.10.1950** Otto Greiner, Stuttgart (Auktion)
- **20.10.1950 bis 2010** Landesmuseum, Stuttgart (als Akademie-Besitz identifiziert, Verbleib in Stuttgart als Dauerleihgabe **bis 2022**)
- **seit 2010** Akademie der Künste, Berlin



Anton Graff, *Bildnis des Schauspielers Johann Friedrich Reinecke*, nach 1784, Öl auf Leinwand, 77 x 62,5 cm, AdK, Berlin

Ein falscher Werktitel war dafür verantwortlich, dass dieses Porträt von Anton Graff (1736–1813) aus Akademie-Besitz lange Zeit als verschollen galt. Es zeigt den Dresdener Schauspieler Johann Friedrich Reinecke (1745–1787), wurde aber fälschlich im Inventar der Preußischen Akademie der Künste zu Berlin als Bildnis des Dichters Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) geführt. Das Bildnis war während des Zweiten Weltkriegs in die Neue Reichsmünze in Berlin ausgelagert, von der Roten Armee beschlagnahmt und 1946 in das Puschkin-Museum nach Moskau verbracht worden. Im Rahmen einer Rückgabeaktion der UdSSR gelangte es mit zahlreichen anderen Kunstwerken 1958 in die DDR und wurde dem städtischen Museum Dresden zugewiesen. Der Kunsthistoriker Ekhart Berckenhagen wies 1967 erstmals darauf hin, dass es sich bei dem Porträtierten um Reinecke und das verschollene Bild der Akademie handeln könnte. 70 Jahre nach Kriegsende sorgten die Recherchen der Arbeitsgruppe „Kriegsverluste deutscher Museen“ schließlich dafür, dass der Irrläufer nach Berlin zurückkehren konnte. Durch Auswertung von Transportlisten aus russischen Archiven konnten die Besitzverhältnisse geklärt werden. Entscheidende Hinweise gaben die russischen Inventarnummern auf der Rückseite des Bildes. Sie bewiesen, dass es



Einladung zur Lessing-Ehrung der Preußischen Akademie der Künste, 1929 mit Abbildung des Graff-Porträts, AqK, Berlin



Anton Graff, *Bildnis des Schauspielers Johann Friedrich Reinecke*, 1784, Öl auf Leinwand, 66 x 54 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie

aus der Berliner Akademie nach Moskau transportiert worden war. Auch die Identifizierung von Reinecke ließ sich durch Vergleich mit einem anderen Bildnis des Schauspielers von Anton Graff bestätigen, das er zuvor gemalt und 1784 in Dresden ausgestellt hatte. Es befindet sich heute im Besitz des Staatsschauspiels Dresden. Wann die Zweitfassung nach Berlin gelangte, ist unklar. 2015 bot ein Symposium des Deutsch-Russischen Museumsdialogs den angemessenen Rahmen, um das Gemälde an die Akademie zurückzugeben.

Der Fall zeigt beispielhaft, wie schwierig und zeitraubend sich Provenienzforschung gestaltet. In der Akademie war das Bildnis seit 1896 mehrfach als Porträt von Gotthold Ephraim Lessing präsentiert und auch publiziert worden. Das Bildnis ist nur noch eines von sieben Werken des herausragenden Porträtisten des 18. Jahrhunderts, die früher der Akademie gehörten. Vier sind weiterhin verschollen, zwei besitzt heute das Puschkin-Museum in Moskau. Werner Heegewaldt

Provenienz

- **Vor 1896** Königliche Akademie der Künste zu Berlin (*Bildnis eines jungen Mannes in rotem Pelzrock, die Arme gebeugt. Angeblich G. E. Lessing*)
- **1920** Bildnisausstellung der Preußischen Akademie der Künste zu Berlin
- **Januar bis Februar 1929** Preußische Staatsbibliothek, Berlin (Lessing-Ausstellung, Leihgabe)
- **1943** Neue Reichsmünze, Berlin (kriegsbedingte Auslagerung)
- **1945** Beschlagnahmung durch die Rote Armee (kriegsbedingte Verlagerung)
- **seit März 1946 bis 1958** Puschkin-Museum, Moskau
- **1958–2015** Stadtmuseum/Städtische Galerie, Dresden
- **seit 2015** Akademie der Künste, Berlin (Rückgabe, **bis 2015** als Kriegsverlust geführt)

Ein ungewöhnliches Comeback – Peter Ludwig Lütkes Gemälde *Lago di Nemi*

9



Peter Ludwig Lütke, *Lago di Nemi*, 1796.
Öl auf Leinwand, 51 x 82,5 cm,
AdK, Berlin

„Im Kunstinventar gelöscht 9.XI.56“ lautet der lapidare Vermerk auf einer Anweisung des Berliner Senators für Volksbildung vom 23. Mai 1955, das Gemälde mit dem Nemisee-Motiv des Berliner Landschaftsmalers Peter Ludwig Lütke (1759–1831) zu vernichten. Die Preußische Akademie der Künste zu Berlin hatte das großformatige Ölbild 1938 an die Berliner Hochschule für Musik ausgeliehen, um es an repräsentativer Stelle auszustellen. Dort wurde es im Zweiten Weltkrieg so stark beschädigt, dass nach Meinung des Senats „eine Wiederherstellung unmöglich“ sei. Mehr als 60 Jahre später zeigte sich jedoch, dass Teile des Bildes erhalten geblieben sind.

Im Oktober 2019 bekam die Akademie der Künste, Berlin, einen überraschenden Hinweis auf das Angebot eines Düsseldorfer Auktionshauses. Zum Verkauf stand ein Ölbild, das im Katalog als „Lago di Nemi, 1790. Monogrammiert. Betitelt und datiert“ beschrieben wurde. Obwohl das angebotene Bild kleiner war und einen anderen Bildausschnitt zeigte, lag der Verdacht nahe, dass es sich um das in der Lost Art-Datenbank gelistete Gemälde der Akademie handelte. Durch Provenienzforschung ließ sich die Vermutung schnell erhärten. Grundlegend für die Beweisführung war eine Schwarz-Weiß-Abbildung aus dem Jahre 1906. Eine maßstabsgerechte Projektion der Abbildung im Auktionskatalog auf diese Fotografie machte deutlich, dass beide in Details übereinstimmten und das Düsseldorfer Bild

Montage aus einem Foto des Gemäldes von 1906 und dem erhaltenen Ausschnitt



ein Ausschnitt war. Offensichtlich war das Bild 1956 nicht vernichtet, sondern von unbekannter Hand „gerettet“, stark beschnitten, dubliert und widerrechtlich in den Handel gebracht worden. Der Zeitpunkt der Entwendung war günstig gewählt. Mitte der 1950er-Jahre existierte die Preußische Akademie der Künste faktisch nicht mehr und ihr Kunstbesitz war auf zahlreiche Standorte verteilt. Mit dem Provenienznachweis ausgestattet konnte die Akademie erreichen, dass Lütkes Gemälde in der Auktion nur unter Vorbehalt zugeschlagen wurde. In den nachfolgenden Verhandlungen erhielt die Kunstsammlung das Bild schließlich zurück, musste jedoch eine Entschädigung an den Vorbesitzer zahlen. Kein ungewöhnliches Verfahren, da der juristische Streitweg viele Unwägbarkeiten mit sich bringt und in der Regel kostspielig ist. Werner Heegewaldt

Provenienz

- **1796 bis nach 1797** Peter Ludwig Lütke, Berlin
- **1797** ausgestellt in der Königlich-Preussischen Akademie der Künste und Mechanischen Wissenschaften, Berlin
- **vor 1831** Königliche Akademie der Künste zu Berlin
- **1906** Große Deutsche Kunstausstellung
- **1938–1952** Hochschule für Musik, Berlin (Leihgabe)
- **23.05.1955** Anordnung der Vernichtung durch den Senator für Volksbildung, Berlin
- **nach 1955** Verbleib unbekannt
- **2017** Jeschke van Vliet, Auktionshaus Berlin, Los-Nr. 625
- Privatbesitz
- **2019** Düsseldorfer Auktionshaus, Los-Nr. 608
- **seit 2020** Akademie der Künste, Berlin (Rückerwerb des Gemäldefragments)

Carl Blechen – Diebesgut aus der Reichsmünze

10



Carl Blechen, *Tiberiusfelsen auf Capri*, 1829, Öl auf Papier auf Karton, 20 x 29,2 cm, AdK, Berlin

Kriegsverluste und „Rückkehr“

So eindrucksvoll ein Bildmotiv auch ist, der detektivische Blick von Provenienzforschenden richtet sich routinemäßig zunächst auf die Rückseite der Kunstwerke. Als 2018 bei einem Berliner Auktionshaus von einem Kunsthändler zwei Ölskizzen des Landschaftsmalers Carl Blechen (1798–1840) eingeliefert wurden, fiel den Mitarbeiterinnen nicht nur deren herausragende Qualität, sondern auch Stempel und Etiketten ins Auge. Die Stempel verwiesen auf die Preußische Akademie der Künste zu Berlin als Eigentümerin. Der Einlieferer gab an, die Werke geerbt zu haben, und seit mehr als zwei Jahrzehnten in deren Besitz zu sein. Zwar hatte er eine genaue Vorstellung vom Wert, den Besitzstempeln wollte er aber keine Beachtung geschenkt haben.

Das Auktionshaus erkundigte sich bei der Akademie nach der Provenienz beider Werke, die anhand historischer Akten und dem 2005 publizierten Katalog *Kriegsverluste der Preußischen Akademie der Künste* eindeutig geklärt werden konnte: 1840, direkt nach dem Tod des Akademie-Professors Blechen, waren sie als Teil eines umfangreichen Konvoluts in die Sammlung gelangt. Die Umstände, unter denen die Bilder entwendet wurden, ließen sich ebenfalls eingrenzen. Aus einer Auslagerungsliste geht hervor, dass die Akademie ihre wertvollsten Kunstwerke, darunter zahlreiche Bilder von Blechen, ab März 1943 in die Räume der Neuen Reichsmünze brachte. Als am



Carl Blechen, Mühlental bei Amalfi, 1829, Öl auf Papier auf Karton, 16 x 10 cm, AdK, Berlin



Rückseite der Ölskizze Mühlental bei Amalfi, 1829

27. Oktober 1945 der Bergungsraum erstmals nach dem Krieg wieder betreten werden konnte, bot sich den Mitarbeitern ein „Anblick radikalster Zerstörung. Der Boden des ganzen Raumes ist hoch bedeckt mit Papier, Zeichnungen, Grafik, Fotografien – das meiste beschmutzt, vieles zerknüllt und zerrissen“. Dieses Chaos nach Kriegsende machten sich Diebe zunutze und versuchten, die entwendeten Werke auf dem Schwarzmarkt zu veräußern. Zwar gelang es der Britischen Besatzungspolizei 1946, zwei weitere Blechen-Ölskizzen bei einem Kunsthändler zu konfiszieren, von weiteren 24 Werken fehlt bis heute aber jede Spur.

Mit großzügiger Unterstützung der Ernst von Siemens Kunststiftung und der Kulturstiftung der Länder konnten die beiden Ölskizzen zurückerworben und dem Einlieferer ein „Verwarentgelt“ bezahlt werden. Über 70 Jahre nach Kriegsende war die Beweislage kompliziert. Nach deutschem Recht gelten Gegenstände als „ersessen“, wenn sie jemand zehn Jahre gutgläubig im Besitz hat, auch wenn diese ursprünglich gestohlen wurden. Anna Schultz

Provenienz

Seit April 1841 Königliche Akademie der Künste zu Berlin (Nachlass Carl Blechen)
 März 1943 Neue Reichsmünze, Berlin
 (kriegsbedingte Auslagerung)

spätestens seit 1945 Kriegsverlust
 nach 1945 bis 18.11.2019 Privatbesitz, Berlin
 seit 2019 Akademie der Künste, Berlin

S. 62-69 | Leerräume Ausstellungsräume
des Khanenko-Museums in Kyiv, Ukraine, 2022



Schemenhafte Umriss – das Khanenko-Museum in Kyiv

Das Khanenko-Museum in Kyiv beherbergt eine herausragende Sammlung europäischer, asiatischer und islamischer Kunst, die das Sammlerehepaar Bohdan und Varvara Khanenko in ihrer Stadtvilla zusammentrugen und der Stadt und ihren Bürgerinnen und Bürgern testamentarisch vermachten. Mit Ausbruch des russischen Angriffskriegs wurden, wie zuletzt im Zweiten Weltkrieg, große Teile der Sammlung evakuiert. Im Rahmen der Ausstellung „SPURENSICHERUNG“ präsentiert die Akademie der Künste 14 Fotografien von Yurii Stefanyak. Sie zeigen menschenleere Säle, auf denen sich schemenhaft die Umriss der Gemälde auf den seidene Tapeten abzeichnen, ausgeräumte Vitrinen und Sockel – den Körper eines ruhenden Museums, das bar seiner Schätze nur mehr als Hülle fungiert.

Die Räume sind der Öffentlichkeit weiterhin zugänglich – so besteht das Museum als Treffpunkt, Ort des Austauschs, der Hoffnung und der Kontemplation fort. Obgleich viele Mitarbeitende fliehen mussten und auch dieses ukrainische Museum große finanzielle Einbußen verkraften muss, werden die Räume von zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstlern oder für Konzerte genutzt.

Museen und Kulturstätten der Ukraine sind durch den Krieg akut bedroht, als identitätsstiftende Orte sind sie – trotz des vermeintlichen Schutzes durch die Haager Konvention – direkte Angriffsziele. Zerstörung und Plünderung von Museen, Bibliotheken, Archiven und Kirchen durch russische Truppen sind alltäglich, zudem mangelt es an Ressourcen, aber auch an Materialien, die zur Sicherung, Evakuierung und fachgerechten Lagerung der Objekte benötigt werden.

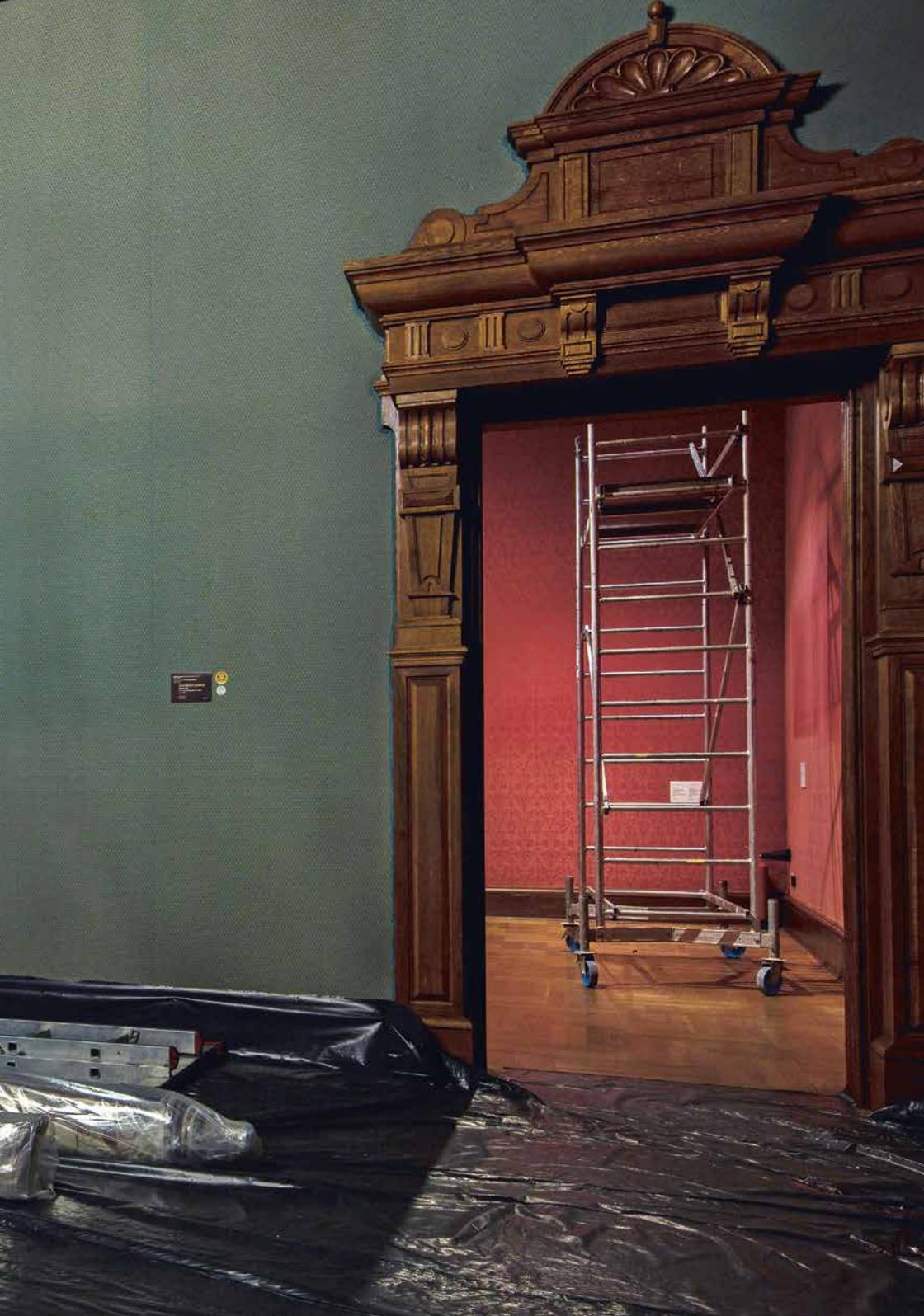
Das Netzwerk Kulturgutschutz Ukraine unterstützt Kultureinrichtungen vor Ort direkt, unkompliziert und zielgerichtet und ruft zu Spenden auf: Ukraine-Hilfslieferungen für Rettung von Kunst- und Kulturgut (www.dug-ww.com). Anna Schultz

Yurii Stefanyak, geboren 1990 in Dnipro, lebt als freischaffender Fotograf in Kyiv. In seiner Arbeit dokumentiert er das kulturelle und soziale Leben in seinem Land.











УЖУН КУЎ

прибор у вач 3

THE NATIONAL ARCHIVES
COLLECTIONS

1862-1863
GENERAL INVESTIGATION
OF THE
MOUNTAIN STATES
AND THE
WESTERN TERRITORIES
OF THE UNITED STATES

1864-1865
GENERAL INVESTIGATION
OF THE
MOUNTAIN STATES
AND THE
WESTERN TERRITORIES
OF THE UNITED STATES

1866-1867
GENERAL INVESTIGATION
OF THE
MOUNTAIN STATES
AND THE
WESTERN TERRITORIES
OF THE UNITED STATES

1868-1869
GENERAL INVESTIGATION
OF THE
MOUNTAIN STATES
AND THE
WESTERN TERRITORIES
OF THE UNITED STATES

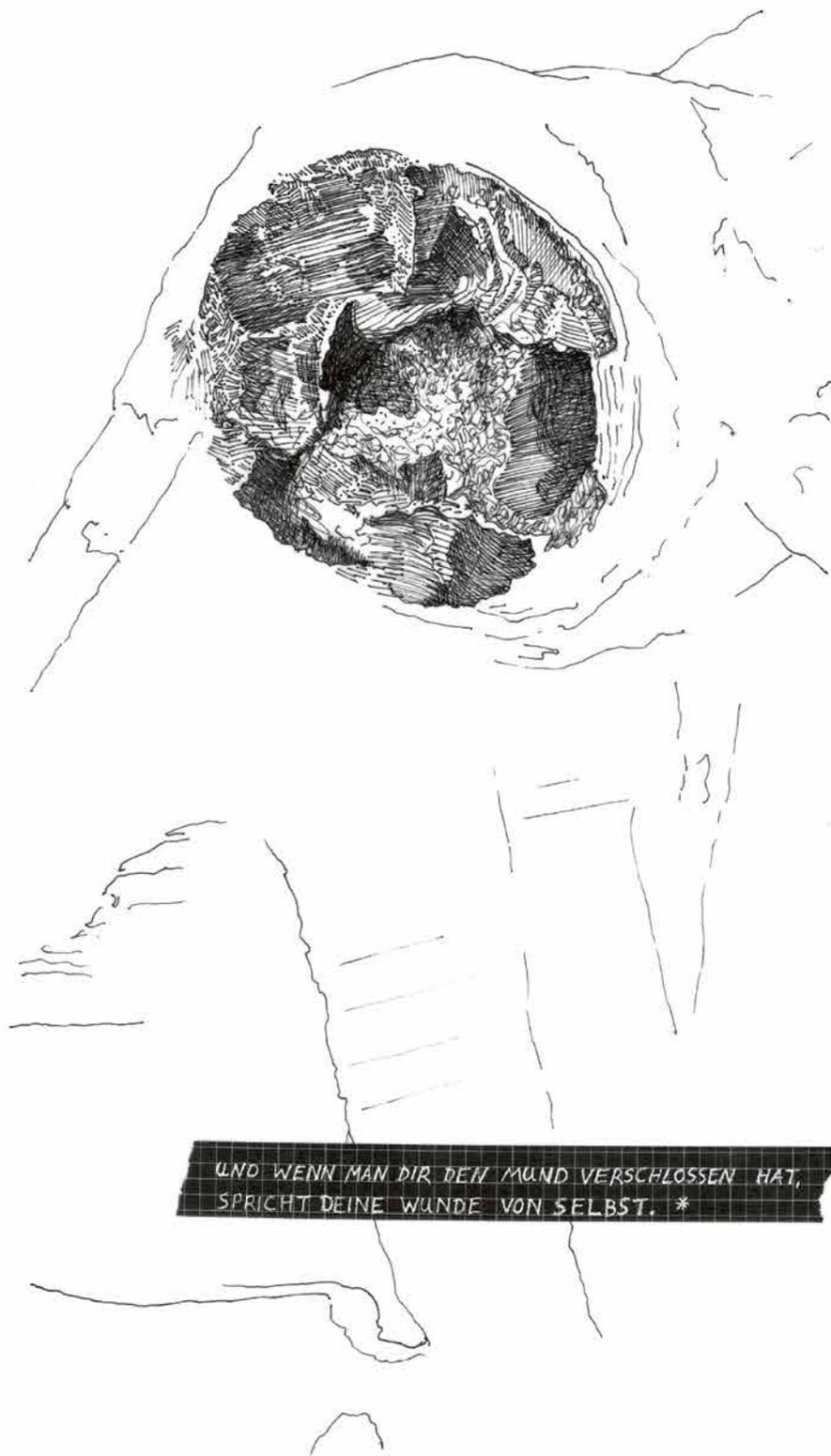
1870-1871
GENERAL INVESTIGATION
OF THE
MOUNTAIN STATES
AND THE
WESTERN TERRITORIES
OF THE UNITED STATES

1872-1873
GENERAL INVESTIGATION
OF THE
MOUNTAIN STATES
AND THE
WESTERN TERRITORIES
OF THE UNITED STATES



Berliner Bildhauer des 19. Jahrhunderts, *Urania*,
Sandstein, Bezirksamt Tempelhof-Schöneberg von Bertin

MARIANNA CHRISTOFIDES



UND WENN MAN DIR DEN MUND VERSCHLOSSEN HAT,
SPRICHT DEINE WUNDE VON SELBST. *





IN DIE MULDE MEINER STUMMHETT
LEG EIN WORT



UND ZIEH WÄLDER GROSS ZU BEIDEN SEITEN,
DASS MEIN MUND
GANZ IM SCHATTEN LIEGT. **





* ERIC YUILLARD, „KONGO“ (2012)

** INGEBORG BACHMANN, „DIE GESTUNDETE ZEIT“ (1953)

Von Wunden, Lücken und Brüchen

Die Materialforschung der Künstlerin Marianna Christofides

Eine Künstlerin ist in Berliner Grünanlagen unterwegs. Ziel ihrer Wanderungen sind Allegorien, Musen und Götter aus Sandstein. Sie findet sie an einer Südseite im Gebüsch, an einem nordwestlichen Ende, im Durchgangsbereich zu einem hinteren Gebädetrakt. Sie streicht über Oberflächen, nimmt Details in den Blick. Sie beginnt, nachzuforschen. Die Zuschreibungen der Figuren widersprechen sich. Nicht einmal ihre Namen stehen fest. Sind es Apollo, Chronos, Urania, Polyhymnia? Zweifel gibt es auch an ihrem Ursprungsort und dem Grund ihrer Umsetzung.

„What are they looking at?“

Vom Kleistpark, zum Schillerpark, bis zum Innenhof der Universität der Künste reichen zunächst die Exkursionen der Künstlerin. Sie kehrt über Monate immer wieder zu den Aufstellungsorten der Skulpturen zurück, betrachtet Arme, Hände, Augen, Münder, zu verschiedenen Jahreszeiten, bei unterschiedlichen Lichtverhältnissen und Wetterbedingungen. Sie zeichnet Umrisslinien und Bruchkanten, vergleicht sie mit historischen Aufnahmen, sie filmt, was die Figuren sehen. Sie sucht nach Anschlussstellen.

„What can resonate?“

Auch die Statuen wandern, sie wurden heruntergeholt von ihrem ursprünglichen Aufstellungsort, dem Risalit des Akademie-Gebäudes Unter den Linden, wieder angehoben, transportiert und versetzt. Das Schwere wird leicht. Das Statische gerät in Bewegung. Die Provenienzzgeschichten verlieren sich im Grünen. Die Skulpturen erzählen weiterhin von sich in ihrer stummen Präsenz auf neuen Sockeln. Ihre Bruchstellen, fehlenden Finger und Nasen, ihre versehrten, besprühten Oberflächen zeugen von ihrer Geschichte, von ihren verschollenen Nachbarn, von Vandalismus, von Wind und Wetter.

„What do their wounds tell?“

Die Verletzungen geben Rätsel auf, es sind Spuren in die Vergangenheit, sie verweisen auf historische Umstände, die aus dem Gedächtnis verschwunden sind, auf blinde Flecken. Die Künstlerin geht diesen Spuren nach, indem sie den Finger in die Wunde legt: Sie formt die Bruchkanten ab, lässt sie in Bronze gießen. Es entstehen Reliefs, von Feuer geformte Landschaften, Metallbrocken, transformierte Steinbilder.

„Whose origin? Whose future?“

Die bronzenen Objekte legen auch die Schichten der künstlerischen Erzählung frei. Die Künstlerin nimmt die gesamte Entstehungsgeschichte der Skulptur bis hin zum geologischen Ursprung in den Blick und erweitert den Radius ihrer Exkursionen: Sie führen ins Elbsandsteingebirge, in die Niederkirchleitener Steinbrüche, dem Entstehungsort des zur barocken Muse verarbeiteten Sandsteins. In welcher erdgeschichtlichen Epoche hat er sich gebildet? Unter welchen historisch-politischen Bedingungen wurden die Rohlinge abgebaut, behauen, angehoben und transportiert? Wie ging es weiter mit dem Steinabbau in der Region? Ein Graffito am Eingang des stillgelegten Steinbruchs weckt die Aufmerksamkeit der Künstlerin und bringt sie auf die Spur des nahegelegenen KZ Flossenbürg. Kriegsgefangene mussten während des Zweiten Weltkriegs im Steinbruch Zwangsarbeit leisten. Durch die Erforschung des Steins stößt sie auf Brüche in der Geschichte. Ihre Recherchen verbinden das Vereinzelte, Fragmentierte und Verstreute, sie umspannen den Raum zwischen den Figuren und Epochen, sie aktivieren ihn. Die losen Enden der Erzählung formieren sich, verlieren sich. Fest steht nur: Die Skulpturen werden weiter wandern ...

Anneka Metzger

Die Mixed-Media-Installation *In die Mulde meiner Stummheit leg ein Wort* von Marianna Christofides ist Ergebnis einer künstlerischen Provenienzforschung, bei der sich die Künstlerin im Rahmen der Ausstellung mit Themen und Objekten aus den Sammlungen der Akademie der Künste, Berlin, auseinandersetzt. Neben den größten-teils verschollenen Attika-Figuren des Akademie-Gebäudes Unter den Linden ist es das beschnittene Gemälde *Lago di Nemi* von Peter Ludwig Lütke, das zur Grundlage ihrer künstlerischen Recherche wurde, sowie zwei unbekannte Holzbüsten, die sie als „stumme Zeugen“ einsetzt, die das Geschehen beobachten und reflektieren. In der raumgreifenden Installation verbindet sie verschiedene skulpturale Elemente – Holz, Stein, Glas, Bronze – zu einer komplexen Erzählung, die eher Assoziationsräume öffnet, als eine in sich geschlossene Narration vorgibt. Es geht vielmehr darum, verschiedene Zeitschichten aufzudecken und den Elementen eine Stimme und Form zu geben. Der *Speculum Dianae*, der heilige See der Diana, wird zum Spiegel (des Mondlichts), das Holz ihres Bogens entspricht den Maßen des fragmentierten Gemäldes. In dem dazugehörigen Audiostück „singen“ Sirenen die Uferlinie nach, ein Erzähler taucht in die Geschichte des Sees ein und holt die versunkenen schwimmenden Paläste des römischen Kaisers Caligula herauf, während der Wasserspiegel sinkt. Die menschliche Stimme fasst Christofides als Material auf, das den Raum formt. In dem Poem verwebt sie Kulturgeschichte, Materialkunde, Geologie, Mythologie und Erkenntnisse der Klimaforschung zu einer Art archaischen Hymne, in der die Geschichte des Nemisees als eine Geschichte der Ausbeutung durch den Menschen bis in die Antike zurückverfolgt wird: als Anrufung, als Sirengesang, als ewig wiederkehrendes Lamento.

Werke in der Ausstellung

Marianna Christofides

In die Mulde meiner Stummheit leg ein Wort, 2022

Bronzeskulpturen, Metallstangen, Maße variabel; Sandsteinplatten, Zurrgut
16mm-Film, Farbe, stumm, 4:3, 11:00 Min.,
Konzept, Kamera, Schnitt: Marianna Christofides, Mitarbeit: Bernd Bräunlich
Holzbüsten (Provenienz unbekannt, Kunstsammlung, AdK, Berlin),
Kristallspiegel bronze getönt, Glasregal

Speculum Dianae, 2022

Songplay, 30:24 Min., Text, Konzept, Recherche: Marianna Christofides;
Komposition: Chris Dahlgren; Vokalarrangement: Almut Kühne; Gesang: Chris Dahlgren,
Ganna Gryniva, Almut Kühne; Gitarre, Viola da Gamba, Kontrabass: Chris Dahlgren;
Tonaufnahme/Tonmischung: Malte Giesen, Maurice Omene
handgefertigtes Glaspaneel, Eschenholz-Bogenrohlinge, Farbe

Gemälde von Otto Nagel

3. Junge Arbeiterin. Um 1921/22 WVZ 43 (Leihgabe O-N-H)	35.000,-- M
4. Bildnis Franz Worms. 1922 WVZ 44	30.000,-- M
5. Der Idiot. Um 1922 WVZ 45	30.000,-- M
6. Über den Dächern von Saratow. 1924 WVZ 78	25.000,-- M
7. Wochenmarkt am Wedding. Um 1926 WVZ 108 (Leihgabe O-N-H)	65.000,-- M
8. Anilinarbeiter. 1928 WVZ 120 (Leihgabe O-N-H)	50.000,-- M
10. Gerda. 1933 WVZ 168 (Leihgabe O-N-H)	22.000,-- M
11. Meine Palette. Um 1933 WVZ 170	15.000,-- M
12. Traurige Walli. 1934 WVZ 222 (Leihgabe O-N-H)	25.000,-- M
14. Selbstbildnis vor leerer Staffelei. Um 1936 WVZ 274 (Leihgabe O-N-H)	65.000,-- M
15. Fischerfamilie auf Rügen. 1937 WVZ 280	22.000,-- M
16. Kampf um den Sperlingsberg. 1938 WVZ 338	12.000,-- M
17. Rudi. Um 1939 WVZ 373 (Leihgabe O-N-H)	18.000,-- M
18. Blumenstück. Bromelie. 1937/41 WVZ 435	15.000,-- M
19. Blumenstück. Calla II. 1942 WVZ 438	12.000,-- M
21. Waisenstraße. 1942 WVZ 537	15.000,-- M
22. Trümmerarbeiter. Um 1947 WVZ 576	17.000,-- M
23. Landesminister Rücker. 1949 WVZ 588	15.000,-- M
24. Neulehrerin. 1949 WVZ 589	20.000,-- M
25. Arbeiterstudenten. 1949 WVZ 591	22.000,-- M
26. Mädchenbildnis Sibylle (Unvollendet) Um 1953 WVZ 612	8.000,-- M

Kunstbesitz im Fadenkreuz der DDR-Politik



Abb. 1 Otto Nagel, Selbstbildnis vor leerer Staffelei, um 1936, Öl auf Leinwand, 116 x 79,5 cm, AdK, Berlin

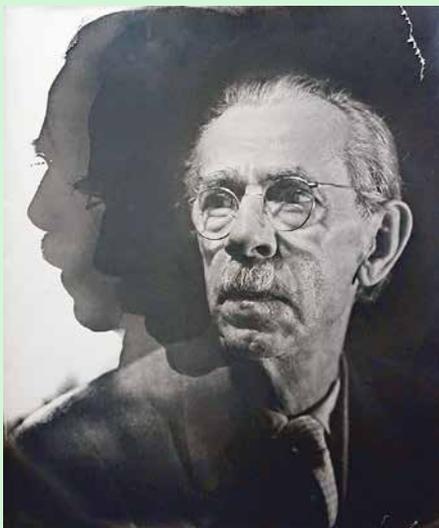
Der Nachlass des Malers Otto Nagel

Von teuren Genossen und
enttäuschten Hoffnungen

von Ulf Bischof

I. Der Erbfall

Otto Nagel wurde 1894 als Sohn eines Tischlers im Berliner Wedding geboren und starb nach Kaiserzeit, Weimarer Republik, Nationalsozialismus und zwei Weltkriegen 1967 in Ost-Berlin. Seit 1912 war er SPD-Mitglied, es folgten Kriegsdienst und Kriegsdienstverweigerung im Ersten Weltkrieg, ab 1920 Mitgliedschaft in der KPD, zeitweises Malverbot im Dritten Reich, ab 1946 war er in der SED, dann Mitglied der Volkskammer und von 1956 bis 1962 Präsident der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. Seine zweite Ehefrau Walentina „Walli“ Nikitina (1904–1983), eine russische Schauspielerin, lernte er in den 1920er-Jahren in Leningrad kennen. Aus der Ehe ging die Tochter Sibylle (1943–2015) hervor. Nach Otto Nagels Tod setzte sich die Witwe für die Eröffnung des Otto-Nagel-Hauses am Märkischen Ufer ein, was nicht ohne Querelen mit den Ost-Berliner Behörden 1973 gelang; bis 1978 leiteten es die Tochter und Kunstwissenschaftlerin Sibylle Schallenberg-Nagel und deren Ehemann Götz Schallenberg.¹ Dabei ebnete sicher auch die politische Biografie Otto Nagels den Weg. In einer Hausmitteilung vom 26.07.1971 erkundigte sich beispielsweise Politbüromitglied Kurt Hager intern nach dem Nagel-Nachlass, weil ihm über den sowjetischen Botschafter Pjotr Andrejewitsch Abrassimow ein Schreiben Walentina Nagels zugegangen sei.² Offenbar wusste diese auf der politischen Klaviatur zu spielen und verfügte über die nötigen Kontakte. In ihrem Brief an die „teuren Genossen“ vom Zentralkomitee der SED vom 19.06.1972 erwähnte sie die Begeisterung Erich Honeckers für das geplante



Otto-Nagel-Haus, um dann auf das eigentliche Problem zu sprechen zu kommen, den zukünftigen Status des zur Ausstellung beabsichtigten Nachlasses: „Jetzt vor einer Woche kam endlich der Vertrag. Aber beim genauen Durchlesen fielen mir einige Dinge auf, die nicht ganz in Ordnung sind. Bitte, bitte, teure Genossen, hier ist der Vertrag. Zum Beispiel ist niemals die Rede von einer bedingungslosen

Abb. 2 Edmund Kesting, Prof. Otto Nagel, nicht datiert, Silbergelatineprint, 59,7 x 49,6 cm, AdK, Berlin

Übergabe gewesen. Mir ist der Ausdruck nur vom Krieg her bekannt, in Zusammenhang mit einer ‚bedingungslosen Kapitulation‘. Außerdem kann man eine solche Sache nicht einer Abteilung Kultur übergeben. [...] Fest steht, daß der künstlerische Nachlaß meines Mannes als Dauerleihgabe dem deutschen Volk zur Verfügung steht.“³ Mit anderen Worten: Ausstellung und Dauerleihgabe ja, aber keine Über-eignung an die DDR. Die Fronten verhärteten sich. Zunächst noch abgewendet, gewann die Thematik dann zehn Jahre später, nach dem Tod von Walentina Nagel 1983, an Dynamik. Der politische Einfluss der Familie schien mit dem Tod von Otto Nagels Witwe zu schwinden. Tochter Sibylle und Schwiegersohn Götz Schallenberg waren mittlerweile aus der Verantwortung für das Otto-Nagel-Haus ausgeschieden, und es traten „übliche Verdächtige“ der Ost-Berliner Nomenklatura auf den Plan: Justiziar Wolfgang England aus dem Ministerium für Kultur oder beispielsweise Werner Schmeichler von der sogenannten Kulturgutschutzkommission – 1984 wurde der Nachlass zum geschützten Kulturgut erklärt – schließlich auch Vertreter des Ministeriums der Finanzen, wobei die Zielrichtung klar gewesen zu sein scheint.⁴ 1985 bewertete unter anderem Günter Schade vom Köpenicker Kunstgewerbemuseum als Leiter der „Erfassungskommission“ im Auftrag des Ministeriums für Kultur den Nachlass. Die Experten gelangten zu einer überraschend hohen Schätzung von ca. 2,5 Millionen Mark der DDR.⁵ Um die Ereignisse zusammenzufassen – das weitere Schicksal des Nachlasses manifestierte sich in einem Schreiben von Finanzminister Höfner an Sibylle Schallenberg-Nagel vom 16.09.1985: Erlass von Erbschaft- und Vermögensteuer gegen Schenkung von Nachlasswerken in Höhe von 1,6 Millionen Mark und darüber hinausgehende Dauerleihgaben von weiteren Werken an die Museen der DDR.⁶ Die Schenkung erfolgte am 17.12.1985 von Sibylle Schallenberg-Nagel an die Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik.

II. Nach Recht und Gesetz

1. Immer wieder Steuer

Dass fiskalische Maßnahmen in der DDR ein opportunes Mittel waren, private Kunstsammlungen in staatlichen Besitz zu überführen, ist hinlänglich bekannt und soll hier nicht weiter ausgeführt werden. Oft geschah dies über die Einkommensteuer, aber je nach Fallgestalt zum Beispiel auch über Vermögen- oder Erbschaftsteuer und die entsprechenden Säumniszuschläge, wenn die Steuer, wie in solchen Fällen immer, später erhoben wurde. Im Raum standen hier aus-

weislich der historischen Quellen Erbschaft- und Vermögensteuer. Zu einer formalen Steuerfestsetzung ist es wohl nie gekommen. Potenzielle Steuerschuldnerin war Sibylle Schallenberg-Nagel für den Nachlass ihrer Mutter Walentina Nagel. Als Tochter fiel sie zwar in Steuerklasse I, die Freibeträge waren mit 20.000 Mark aber vergleichsweise gering. Für Nachlässe, die 1 Million DDR-Mark überstiegen, betrug der Erbschaftsteuersatz 50 Prozent (jenseits von Ehegatten und Kindern sogar 80 Prozent). Legt man die Schätzung der „Erfassungskommission“ um Günter Schade als zutreffend zugrunde, wäre dies allein für die Kunstsammlung ein Millionenbetrag gewesen. Selbstredend waren dies angesichts der realen Einkommensverhältnisse und des allgemeinen Preisgefüges aberwitzig hohe Beträge. Im Ergebnis bedeutete dies zwangsläufig, dass derlei Steuer nie bezahlt, sondern immer durch Aufgabe zumindest des halben Erbes getilgt werden musste, bezogen nur auf die Erbschaftsteuer. Zwar entsprach die Höhe der Steuersätze nicht dem bundesdeutschen Rechtsverständnis – danach gelten für Ehegatten und Kinder umfassende Freibeträge und für den überschießenden Nachlasswert dann Steuersätze von unter 20 Prozent – allerdings war die zweifelsohne politisch motivierte Höhe der Steuersätze in der DDR rückschauend betrachtet noch nicht rechtsstaatswidrig. Dies folgte dem Gedanken, dass man nicht 40 Jahre DDR-Steuerrecht rückabwickeln konnte. Nur musste es tatsächlich um eine regelmäßige Veranlagung von Steuer in der DDR allein zu diesem Zweck und nicht um sachfremde Erwägungen gegangen sein. Mit anderen Worten durften auch DDR-Steuerverfahren nicht dazu instrumentalisiert worden sein, Kunstsammlungen in Staatsbesitz zu überführen. Schon die Bewertung des Nachlasses von Otto Nagel lässt Zweifel aufkommen. Bei allem Respekt für das Œuvre erscheint es doch einigermaßen optimistisch, die einzelnen Gemälde hier 1985 mit 35.000, 55.000 oder gar 65.000 DDR-Mark zu taxieren, die zahlreichen Pastelle mit oft hohen vierstelligen Beträgen und darüber hinaus. Der Zusammenhang zwischen Werten und Höhe der Steuer liegt auf der Hand, genauso wie die Interessenskollision, wenn Gutachter und Erwerber jeweils der Staat sind und überhaupt keine der zugrunde liegenden Entscheidungen gerichtlich überprüfbar waren. Die Analyse in diesem Kontext ist tatsächlich noch etwas komplexer, die Grundfrage aber leicht zu erfassen: Ging es um reguläre Steuer oder vielmehr darum, mittels der Steuer der Kunst habhaft zu werden?

2. Kulturgutschutz, wenn es beliebt

Prima facie unverdächtig, das heißt grundsätzlich auch nicht rechtsstaatswidrig, wurde dem Schutz von Kulturgut damals und zunehmend auch heute überall Beachtung geschenkt. Allerdings existierte er in der DDR gewissermaßen nur auf dem Papier. Für die staatliche Ausfuhr von Kulturgütern im Interesse der Devisenerwirtschaftung wurde er geflissentlich außer Kraft gesetzt. Man formulierte das nicht offen, aber in der Realität verletzte der Staat fortwährend seine eigenen Bestimmungen. Das lag unter anderem daran, dass der Kulturgutschutz beim Ministerium für Kultur angesiedelt war, das selbst am Tropf der mächtigen Devisenbeschaffer hing, die man sehenden Auges gewähren ließ.

Der Kulturgutschutz kam dagegen immer dann zum Tragen, wenn es um die Kontrolle, um nicht zu sagen Nutzbarmachung, von in Privatbesitz befindlichen Objekten ging. Gerade die Paarung von Erbschaftsteuer einerseits und Kulturgutschutz andererseits schuf für die Betroffenen eine Situation, aus der es letztlich keinen Ausweg gab. Bekannt ist dies vor allem für Nachlassfälle mit Auslandsberührung, wenn zwar der Erblasser in der DDR gelebt hatte und sich die Kunstwerke im Nachlass infolgedessen dort befanden, der Erbe aber im Ausland ansässig war. Erster Schritt: Der Nachlass wurde



Abb. 3 Otto Nagel, *Am Köllnischen Fischmarkt*, 1965, Pastell, 45 x 60 cm, AdK, Berlin

zum geschützten Kulturgut erklärt, dann waren die Kunstgegenstände schon einmal blockiert und an eine Ausfuhr war zumindest durch den privaten ausländischen Erben nicht mehr zu denken. Zweiter Schritt: Die Drohung mit dem oder die Präsentation des Erbschaftsteuerbescheides. In der Konsequenz bedeutete dies zwingend die Schenkung der Kunst zur Steuervermeidung oder der Verkauf zur Steuertilgung an den Staat. Ob Schenkung oder Verkauf machte für den Staat keinen Unterschied. In beiden Fällen bekam er die Sammlung zum Nulltarif, der Erbe ging jeweils leer aus. Mag sein, dass dies nicht 100 Prozent des Nachlasswertes betraf, nur spielte das für die Nutznießer keine Rolle. War die Steuer nur hoch genug – basierend wie beim Nagel-Nachlass auf den unanfechtbaren Werten der zurate gezogenen „Erfassungskommission“ – ließ sich immer mehr als die Hälfte der jeweiligen Kunstsammlung abschöpfen. Die begehrten Glanzstücke waren damit jedenfalls für den Staat gesichert.

3. Schwierigkeiten bei der Beweisführung

Ein kurzer Rückblick auf die Rechtslage bei der Wiedergutmachung des durch die NS-Herrschaft erlittenen Unrechts zeigt: Nach dem Zweiten Weltkrieg befanden die Alliierten, dass den Verfolgten des NS-Regimes unmöglich aufgebürdet werden konnte, den Beweis zu führen, warum sie zwischen 1933 und 1945 über Vermögensgegenstände verfügt hatten. Das Einwilligen in ein Rechtsgeschäft ist eine innere, subjektive Entscheidung. Wie sollten Verfolgte oder deren Erben Jahre später beweisen, dass beispielsweise die Entscheidung zu einem Verkauf oder auch einer Schenkung eines Kunstgegenstandes im Eindruck der Verfolgung und Ausweglosigkeit getroffen worden war? Dem entsprechenden Kauf- oder Schenkungsvertrag, so er überhaupt noch existierte, waren die Motive für den Vertragsschluss nicht zu entnehmen. Der Zwang musste auch nicht vom Erwerber ausgegangen sein. Diesem Gedanken folgend wurde die Beweislast bei der Wiedergutmachung von NS-Unrecht umgekehrt und widerleglich vermutet, dass derlei Rechtsgeschäfte unfreiwillig eingegangen worden waren. Es oblag dann dem späteren Besitzer des jeweiligen Vermögensgegenstandes, diese Vermutung zu widerlegen.

Anders als in den Jahren ab 1947 wurde es bei der juristischen Aufarbeitung der SED-Diktatur ab 1990 den Betroffenen überlassen zu beweisen, dass sie sich staatlicher Willkür ausgesetzt und keine andere Lösung sahen, als Kunstgegenstände an den Staat abzugeben, ob nun durch Veräußerung oder Schenkung oder irgendeine Form der Steuertilgung et cetera – ein gravierender Konstruktionsfehler schon im noch von der letzten Volkskammer verabschiedeten

Vermögensgesetz, der dann im wiedervereinigten Deutschland fortwirkte. Für den einzelnen Betroffenen ist ein solcher Nachweis kaum zu führen. Man sieht dem Einzelfall nicht an, ob ein bestimmtes Vorgehen methodisch war, ob es also nicht in erster Linie um zum Beispiel normale Steuervorgänge ging. Um zu einer sachgerechten Bewertung gelangen zu können, müssen über den Einzelfall hinaus andere Fälle bekannt sein und mitgewürdigt werden. Gerade in der Nachwendezeit hatte man die Problematik nicht im Blick, ganz abgesehen davon, dass die Ämter zur Regelung offener Vermögensfragen und Gerichte auch später immer nur punktuell mit solchen Fällen in Berührung kamen. Meist ging es dort um Immobilien, nicht um verlustige Kunst. Im Fall von Otto Nagel führte dies zu einer Ablehnung entsprechender Rückübertragungsansprüche der Erbin Sibylle Schallenberg-Nagel die Nachlasswerke betreffend. Es dränge sich der Verdacht auf, so das zuständige Amt zur Regelung offener Vermögensfragen 1997, dass hier ein Geschäft gemacht worden sei. Sibylle Schallenberg-Nagel habe ein Haus verkaufen und einige Nachlassgegenstände steuerfrei behalten können und dafür im Gegenzug den Nachlass ihres Vaters, der ohnehin wissenschaftlichen und musealen Zwecken dienen sollte, verschenkt.⁷ Ihrem Einwand, dass es im Hinblick auf die Umstände doch blauäugig sei, von rechtmäßigen Abläufen auszugehen, wurde süffisant mit der Bemerkung begegnet, dass es dagegen blauäugig sei, den zu beurteilenden Vorgang anders als das Amt einzuschätzen, vielmehr sei der gesamte Verfahrensablauf durch ein Entgegenkommen der involvierten staatlichen Stellen gekennzeichnet gewesen.⁸ Auf den erfolgten Widerspruch der Erbin hin konnten im Widerspruchsverfahren 1998 keine Anzeichen für eine Nötigung festgestellt werden, vielmehr lasse der abgeschlossene Schenkungsvertrag mit der Akademie der Künste der DDR den Schluss zu, dass dieser im beiderseitigen Einvernehmen zustande gekommen sei. Ob der Wert des Nachlasses möglicherweise zu hoch angesetzt und somit auch fällige Erbschaftsteuern höher als gerechtfertigt angefallen seien, ließe sich aufgrund fehlender Steuerunterlagen nicht mehr nachvollziehen, die Beweislast liege insofern bei der Erbin als Antragstellerin.⁹

III. Ehrenbürger Berlins

Rechtlich können und sollen die gegenteiligen Standpunkte hier nicht bewertet werden. Das würde eine tiefer gehende Auseinandersetzung mit den Quellen erfordern, insbesondere was die Anbahnung der Schenkung an die Akademie der Künste der DDR, die beteiligten Protagonisten und deren Rolle betrifft. Die Problematik wird anhand

Verzeichnis
der im Nachlaß Otto und Walli Nagel
aufgenommenen Kunstwerke

1. Gemälde von Otto Nagel
27 Nummern auf 3 Seiten
2. Pastelle von Otto Nagel
70 Nummern auf 6 Seiten
3. Zeichnungen und Druckgrafik von Otto Nagel
259 Nummern auf 9 Seiten
4. Graphik und Zeichnungen anderer Künstler
38 Nummern auf 2 Seiten
5. Gemälde und Plastiken anderer Künstler
7 Nummern auf 1 Seite
6. Ikonen
25 Nummern auf 3 Seiten
7. Kunsthandwerkliche Gegenstände
64 Nummern auf 6 Seiten

Geschätzter Gesamtwert: 2.448.390,- Mark

Gesamtaufstellung
der Erfassungskommission
unter Leitung von Prof. Dr. Schrade
(Städt. Museen zu Berlin)
im Auftrag des Ministeriums für Kultur
der DDR

1985

des Nachlasses von Otto Nagel jedoch deutlich. Es geht nicht lediglich um die Abwendung einer Steuerschuld. Vielmehr wird zu fragen sein, ob sich die Schenkung nur als Folge eines drohenden Steuerverfahrens durch die Finanzbehörden darstellte oder ob der Plan von den profitierenden Kulturbehörden geschmiedet wurde, die den Bestand parallel als geschütztes Kulturgut einstufte. Welche Alternativen hatten die Betroffenen angesichts einer gänzlich fehlenden Verwaltungs- und Finanzgerichtsbarkeit und vor allem, wie sollten sie ein auf die Übernahme des Nachlasses ausgerichtetes Zusammenwirken der verschiedenen staatlichen Beteiligten nach der Wende beweisen? Es ist kein einziger Fall bekannt, in dem die Finanzbehörden der DDR schriftlich niederlegten – soweit Akten überhaupt überliefert sind –, dass sie zielgerichtet Steuern erhoben, um privaten Kunstbesitz in staatlichen Besitz zu überführen. Diese zwar allen bewusste Folge wurde nicht offen thematisiert beziehungsweise eine solche Zweckbestimmung zumindest nicht in den Akten festgehalten. Im Fall des Nagel-Nachlasses ist nicht einmal belegt, dass es je ein förmliches Steuerverfahren gab. Mit der überraschenden Werteeschätzung der „Erfassungskommission“ stand dieses aber im Raum. Man muss sich fragen, ob die Schenkung gemessen an den damaligen Verhältnissen noch einigermaßen „geordnet“ erscheint oder Konsequenz eines realen Machtgefälles und Mangels an Rechtsstaatlichkeit war. Ist es fair und gerecht, wenn trotz neuer, teils auch erst viel später vorliegender historischer Erkenntnisse in diesem Bereich, immer noch der Einzelne von seiner damaligen Notlage künden muss und das gerade für die heutige Erbgeneration und angesichts meist lückenhafter Aktenbestände?

Diese Fragen stehen im Raum und müssen über kurz oder lang beantwortet werden. Otto Nagel wurde vom Ost-Berliner Magistrat postum die Ehrenbürgerwürde verliehen, ein Titel der bei der Vereinigung der Ost- und Westberliner Ehrenbürgerliste aufgrund von Nagels Bedeutung für die Stadt anerkannt blieb. Die Fallstricke der allein juristischen Aufarbeitung, die lange vor der eingehenden historischen Aufarbeitung dieser und anderer Fälle im Kontext zu hohen Hürden begegnete, wurden oben umrissen. Zwar sollte eine kritische Auseinandersetzung mit diesem Erbe nicht nur den Nachlässen von Ehrenbürgern vorbehalten bleiben, doch ist Berlin hier erst recht in der moralischen Pflicht. Die gegenwärtige Ausstellung in der Akademie der Künste ist ein erster Schritt in diese Richtung.

- 1 Salka-Valka Schallenberg, Otto Nagel. Der Künstler – und sein Vermächtnis, in: Mathias Deinert, Uwe Hartmann, Gilbert Lupfer/Deutsches Zentrum Kulturgutverluste (Hg.), *Enteignet, entzogen und verkauft. Zur Aufarbeitung der Kulturgutverluste in SBZ und DDR* (Schriftenreihe Provenire, Band 3), Berlin 2022, S. 261 ff. (fortan Schallenberg 2022).
- 2 Hausmitteilung des Zentralkomitees der SED, Kurt Hager, vom 26.07.1971, Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Beständeakte Otto Nagel.
- 3 Brief von Valentina Nagel an das Zentralkomitee der SED vom 19.06.1972, Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Beständeakte Otto Nagel.
- 4 Zu den Ereignissen im Einzelnen vgl. Schallenberg 2022, vgl. Anm. 1, S. 264 ff.
- 5 Verzeichnis der im Nachlass Otto und Walli Nagel aufgenommenen Kunstwerke (Auszug), 1985, Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Beständeakte Otto Nagel.
- 6 Schreiben des Ministerrats der DDR, Ministerium der Finanzen, Finanzminister Höfner, an Sibylle Schallenberg-Nagel vom 16.09.1985, Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Beständeakte Otto Nagel.
- 7 ARoV Bescheid vom 10.01.1997, Az. AROV VI D11 – 60856, Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Beständeakte Otto Nagel.
- 8 Ebd.
- 9 LARoV Bescheid vom 05.03.1998, Az. LAROV III B – W – 605/97, Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Beständeakte Otto Nagel.

„Otto-Nagel-Nachlass, Schenkung 1985“

11

Hans Baluschek, *Matrosen in der Südsee*,
um 1890, Öl auf Pappe, 35,7 x 47 cm, AdK, Berlin



„Seinem geliebten Onkel die erste Öl-Studie widmet der dankbare H.“
Diese Aufschrift befindet sich auf der Rückseite des Werkes *Matrosen in der Südsee* von Hans Baluschek (1870–1935). Warum war diese Studie für den Onkel bestimmt? Wofür war der junge Baluschek dankbar und welche Verbindung hatte der Onkel zum Bildmotiv?

Über den familiären Hintergrund des Künstlers erfährt man ein wenig in den *Schlesischen Monatsheften* aus dem Jahr 1932. In dem Beitrag „Der Maler Hans Baluschek und Schlesien“ von E. E. Wille heißt es, dass sein Vater wohl der erste Beamte in einer sonst agrarischen Familie gewesen sei, die sich, aus der Ukraine stammend, später als Besitzer und Pächter großer Güter in Oberschlesien und Umgebung ansiedelten. Baluschek, geboren in Breslau als Sohn eines Eisenbahningenieurs, studierte von 1889 bis 1894 an der Hochschule für Bildende Künste in Berlin. Das Ölbild ist auf die Studienzeit um 1890 datiert. In dieser Zeit entstand auch das älteste bekannte Skizzenbuch des Künstlers.

Im Jahr 1985 gelangten die *Matrosen in der Südsee* in die Kunstsammlung der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik. Im Inventarbuch wurde „Otto-Nagel-Nachlass, Schenkung 1985“ vermerkt. Der Übergang hunderter Werke aus dem Nachlass in den staatlichen Besitz der DDR im Jahr 1985 zum Ausgleich einer drohenden, immens hohen Erbschaftssteuer wirft bis heute Fragen

Rückseite der Ölstudie mit Widmung von Hans Baluschek



über die Freiwilligkeit dieser Schenkung auf. Mit dem Nachlass wurden nicht nur Werke des Künstlers, sondern auch Kunstwerke aus der Sammlung von Otto und Walentina „Walli“ Nagel an die Akademie übergeben, darunter zwei Ölstudien von Käthe Kollwitz und Hans Baluschek. Mit beiden war Otto Nagel freundschaftlich bekannt. So übernahm er zusammen mit Käthe Kollwitz und Hans Baluschek nach Heinrich Zilles Tod 1929 das Protektorat für den Stummfilm *Mutter Krausens Fahrt ins Glück*.

Nach bisherigen Recherchen gelten zwei Provenienzwege als wahrscheinlich. Entweder erwarb Otto Nagel die Studie unmittelbar von Baluschek oder aber aus dessen Nachlass. Eine Möglichkeit bestand 1947, als Nagel für den Magistrat in Ost-Berlin den künstlerischen Nachlass Hans Baluscheks von dessen Witwe erwarb. Ein Onkel Baluscheks konnte noch nicht ermittelt werden. Doris Kachel

Provenienz

Bis 1967 Otto Nagel, Berlin

1967–1983 Walentina „Walli“ Nagel, Berlin
(Witwe des Künstlers)

seit 1985 Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik (Übereignung des Otto Nagel-Nachlasses durch dessen Tochter gegen Erlassung von Steuerschulden), heute Akademie der Künste, Berlin

Gerda, ein „gefallenes“ fünfzehnjähriges Mädchen

12



Otto Nagel, *Gerda*, 1933. Öl auf Leinwand, 79 × 60 cm, AdK, Berlin

Gerda entstand 1933, dem Jahr der Machtergreifung der Nationalsozialisten. Als Kommunist und kritisch-realistischer Maler befand sich Otto Nagel (1894–1967) nun in einer existenziell prekären Lage. In seiner kurzen Autobiografie *Mein Leben* (1952) schildert er seine Situation und erwähnt, dass er nur noch wenige Bilder male. Gerhard Pommeranz-Liedtke schreibt 1964, dass der Künstler nun seine Modelle auf den Straßen und Höfen auflese. So sei er auch auf Gerda gestoßen, „ein Mädchen im Pflanzgarten der gewerbsmäßigen Prostitution aufgewachsen, als Kind schon der Unzucht ausgehändigt und verfallen“. Die Beschreibung des Kunsthistorikers Erich Frommhold von 1974 klingt, als sei es ein anderes Bildnis Gerdas: „Dieses ‚gefallene‘ fünfzehnjährige Mädchen [...] ist für Nagel gewissermaßen gegen die Umstände ein reines Kind geblieben, und darum ist auch ein wahrhaft großartiges Kinderbild entstanden“. In dem von der Tochter Sibylle Schallenberg-Nagel und ihrem Mann bearbeiteten Werkverzeichnis heißt es zu *Gerda*: „Auch: Sitzendes Mädchel; Arbeitermädchel. Bei der Dargestellten handelt es sich um eine fünfzehnjährige Prostituierte“. Das Gemälde war viele Jahre im Besitz der Witwe Walentina „Walli“ Nagel, die es dem Otto-Nagel-Haus in Berlin nach dessen Gründung als Dauerleihgabe überließ.



Otto Nagel, *Bildnis eines lesenden Mädchens*, um 1937, Kreide auf Papier, 60,8 x 50,7 cm, AdK, Berlin



Otto Nagel, *Mädchenbildnis Gerda*, um 1937, Pastell auf Papier, 59,8 (56,5 durch Beschchnitt am oberen Rand) x 46,7 cm, AdK, Berlin

Was aus diesem Mädchen später wurde, mag man erahnen, wenn man in das Gesicht Gerdas blickt, das der Künstler etwa vier Jahre später mit Pastellkreiden festhielt. Das um 1937 entstandene *Mädchenbildnis Gerda*, nun mit kurzen Zöpfen, zeigt nichts kindlich Offenes mehr. Die Lippenstellung verleiht dem im Dreiviertelprofil gezeigten Gesicht einen leicht verzogenen, etwas dissonanten und unfrohen Ausdruck. Dieser findet sich auch in einer Zeichnung Nagels mit dem Titel *Bildnis eines lesenden Mädchens* aus demselben Zeitraum.

Die Gerda-Bildnisse gehören zum dem Nachlassteil, der 1985 der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik übereignet wurde. Die Tochter Sibylle Schallenberg sah sich nach dem Tod ihrer Mutter gezwungen, auf einen großen Teil des künstlerischen Erbes von Otto Nagel zu verzichten. Nur so konnte sie der fiskalischen Forderung auf Zahlung von etwa 2,5 Millionen Mark der DDR Erbschafts- und Vermögensteuer entgehen. Rosa von der Schulenburg

Provenienz

- **Bis 1967** Otto Nagel, Berlin
- **1967–1983** Walentina „Walli“ Nagel, Berlin (Witwe des Künstlers)
- **vor 1985** Otto-Nagel-Haus, Berlin (Dauerleihgabe der Familie Nagel)
- **seit 1985** Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik (Übereignung des Otto Nagel-Nachlasses durch dessen Tochter gegen Erlassung von Steuerschulden), heute Akademie der Künste, Berlin

Impressum

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung „SPURENSICHERUNG. Die Geschichte(n) hinter den Werken“

29. Oktober 2022 – 22. Januar 2023

Akademie der Künste
Pariser Platz 4
10117 Berlin
info@adk.de

Ausstellung

Kuratorisches Team: Werner Heegewaldt,
Doris Kachel, Anna Schultz
Projektmitarbeit: Anneka Metzger
Projektassistenz: Helena Fußeder

Ausstellungsgestaltung und Realisation

Künstlerisch-technische Leitung: Hanna Dettner
Medientechnik: Sabine Römer
Ausstellungsaufbau: Jörg Scheil,
Isabel Schlenther-Kachelmann, Paul Walter,
mit Act!worx und Mount Berlin
Leihverkehr: Catherine Amé, Nadja Bender
Restauratorische Betreuung: Volker Busch,
Annine Wöllner sowie Aurelia Badde, Barbara
Haussmann
Lektorat: Nadine Brüggelbors (deutsch),
Wendy Wallis (englisch)
Übersetzungen: Moira Barrett
Grafikdesign: Rimini Berlin
Grafikproduktion: Villa Schmück Dich GmbH

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit

Anette Schmitt, Stephanie Eck, Jeanette
Gonsior, Marianne König, Dorothea Walther,
Mareike Wenzlau mit Unterstützung von
ARTEFAKT Kulturkonzepte

Publikation zur Ausstellung

Herausgeber*innen: Werner Heegewaldt,
Doris Kachel, Anna Schultz
Lektorat: Nadine Brüggelbors (deutsch),
Wendy Wallis (englisch)
Übersetzungen: Simon Cowper
Bildredaktion: Doris Kachel, Helena Fußeder
Grafische Gestaltung: Rimini Berlin

Druck: Gallery Print, Berlin
ISBN: 978-3-88331-250-7

Vermittlungsprogramm

KUNSTWELTEN: Marion Neumann, Rolf Giegold,
Martina Krafczyk (Inklusionsbeauftragte),
Alistair Matthiesen
Führungen: Isabella Hammer, Manuel Paß,
Franciska Schmitt
KUNSTWELTEN-Audioguide:
Leitung: Rolf Giegold
Entwicklung: Schüler*innen der Klasse 7c im
Kunstunterricht von Beatrice Haux und Deutsch-
unterricht von Melanie Dölle am Canisius-Kolleg,
mit Unterstützung des Studios für Elektroakus-
tische Musik der Akademie der Künste

Audioguide: KULTURAUFNABME MV GmbH

Wir bedanken uns bei allen Kolleg*innen für ihre
Mithilfe, insbesondere Anja Adeoshun, Noemi
von Alemann, Florian Bielefeld, Lina Brion,
Julia Glänzel, Antje Hanack, Kilian Heck, Elgin
Helmstaedt, Heribert Henrich, Meike Herdes,
Myriam Hilmes, Haiko Hübner, Christoph Kapp,
Peter Konopatsch, Julie Kossmenn, Michael
Krejsa, Volker Landschof, Kerstin Marth, Ursula
Marx, Anke Matelowski, Ulrike Möhlenbeck,
Christina Möller, Susanne Nagel, Susanne
Reinhardt, Rosa von der Schulenburg, Susanne
Thier, Matthias Weichelt, Martina Wenzel,
Erdmut Wizisla, Sabine Wolf, den Kolleginnen
der Abteilungen Beschaffung und Haushalt
sowie unseren ehemaligen Kolleginnen Carolin
Faude-Nagel und Dorothee Grafahrend-Gohmert
(Provenienzprojekt).

Wir danken darüber hinaus allen Mitarbeitenden
von Institutionen, Museen, Archiven, Biblio-
theken, Auktionshäusern und Galerien sowie
Wissenschaftler*innen und Nachfahr*innen von
Kunstschaftenden, die uns hilfsbereit Auskunft
gegeben haben und unsere Recherchen und
das Ausstellungsvorhaben unterstützt haben,
vor allem den Leihgeber*innen sowie Olena
Balun, Bojana Denegri, Chris Drinkwater, Patrick
Golenia, Michaela Scheibe und Team, Dietmar
Schenk, Petra Winter und Team, Bianca Welzing-
Bräutigam, Thomas Ulbrich, Yuliya Vaganova,
Jeanne-Ange Wagne und Barbara Welzel.

Förderer des Provenienzforschungsprojektes,
Booklets und der Ausstellung

Medienpartner

Gefördert durch

arte



WELTKUNST

Arbeitskreis selbständiger Kultur-Institute e.V.
– AsKI aus Mitteln der Beauftragen der Bundes-
regierung für Kultur und Medien

Der Ankauf der zwei Ölskizzen
von Carl Blechen (S. 60 und S. 61)
wurde gefördert durch



Gefördert durch



Bildnachweis

Wir danken herzlich allen Personen, Institutionen und Archiven, die ihre Abdruckerlaubnis erteilt und die Produktion dieser Publikation unterstützt haben. Die Akademie der Künste hat sich bemüht, alle Inhaber*innen von Abdruckerrechten ausfindig zu machen. Sollte dies an einer Stelle nicht gelungen sein, bitten wir um Mitteilung.

Cover: AdK, Kunstsammlung, KS-Gemälde MA 221, Foto: Oliver Ziebe

S.1: AdK, Berlin, Bibliothek ZBg 164 1905

S.11: AdK, Berlin, Otto-Dix-Archiv, Foto: Oliver Ziebe

S.14: Bezirksamt Tempelhof-Schöneberg, Heinrich-von-Kleist-Park, Berlin, Foto: Anna Schultz

S.15: Archiv der Universität der Künste, Berlin, 301-A118d, 10F, Foto: Mikrofilm Center Klein, Berlin

S.15: AdK, Berlin, Architekturzeichnungen und -modelle der Preußischen Akademie der Künste ASPrAdK 178

S.16: AdK, Berlin, Kunstsammlung, KS-Gemälde MA 221, Foto: Oliver Ziebe

S.17: AdK, Berlin, Bibliothek ZBg 164 1905

S.18: AdK, Berlin, Kunstsammlung, KS-Gemälde MA 272, Foto: Kerstin Marth, courtesy of Denegri

S.20: AdK, Berlin, Kunstsammlung, KS-Plastik PL 16, Foto: Oliver Ziebe

S.22: AdK, Berlin, Kunstsammlung

S.25: Foto: Jenny Hasselbach

S.26: AdK, Berlin, Kunstsammlung, KS-Gemälde MA 1, Foto: Oliver Ziebe

S.27: Victoria and Albert Museum, London

S.27: AdK, Berlin, Kunstsammlung, Foto: Oliver Ziebe

S.28: AdK, Berlin, Bibliothek, Foto: Oliver Ziebe

S.30: AdK, Berlin, Kunstsammlung, KS-Zeichnungen HZ 4197

S.31: SLUB Dresden/Deutsche Fotothek/Fritz Eschen

S.32: AdK, Berlin, Bibliothek NB Kerr 42

S.33: Bibliothèque nationale de France, Paris, Foto: Robert Sennecke

S.33: AdK, Berlin, Bibliothek, Foto: Oliver Ziebe

S.35, 37: Stephan Grotz

S.39: AdK, Berlin, Bertold-Brecht-Archiv

Bertold-Brecht-Fotoarchiv 07/026, Foto: unbekannt

S.40: Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main, Br 93/159/Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur

S.42: AdK, Berlin, Walter-Benjamin-Archiv WBA 236/Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur

S.43: AdK, Berlin, Walter-Benjamin-Archiv WBA 149/2/Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur

S.44: AdK, Berlin, Katalog der Kriegsverluste der Preußischen Akademie der Künste. Archiv-Blätter 12, Berlin 2005 S.192

S.46: AdK, Berlin, Kunstsammlung, KS-Zeichnungen HZ 2859

S.49: AdK, Berlin, Preußische Akademie der Künste Foto-PrAdK 302, Foto: Erich Salomon

S.50: Khanenko-Museum, Kyiv, Foto: Anna Schultz

S.54: AdK, Berlin, Kunstsammlung, KS-Gemälde 334, Foto: Oliver Ziebe

S.55: AdK, Berlin, Preußische Akademie der Künste PrAdK 0028 S.76

S.55: Kunstsammlungen der Veste Coburg, www.kunstsammlungen-coburg.de, IV,442,2a

S.56: AdK, Berlin, Kunstsammlung, KS-Gemälde 393, Foto: Franz Zadníček, Städtische Galerie Dresden

S.57: AdK, Berlin, Preußische Akademie der Künste PrAdK 1089, Bl. 70

S.57: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie, Signatur 3600, SLUB Dresden/Deutsche Fotothek/Rudolph Kramer

S.58: AdK, Berlin, Kunstsammlung, KS-Gemälde MA 468, Foto: Ilona Ripke

S.59: Hugo von Tschudi, Ein Jahrhundert Deutscher Kunst, Berlin 1906, Band 2: Katalog S.355

S.60: AdK, Berlin, Kunstsammlung, KS-Blechen 304, Foto: Oliver Ziebe

S.61: AdK, Berlin, Kunstsammlung, KS-Blechen 479, Foto: Oliver Ziebe

S.62–69: Foto: Yurii Stefanyak

S.70: Bezirksamt Tempelhof-Schöneberg, Heinrich-von-Kleist-Park, Berlin, Foto: Anna Schultz

S.71–76: Marianna Christofides

S.80: Anlage des Schenkungsvertrages zwischen der AdK der DDR und Sibylle Schallenberg-Nagel, 17.12.1985, AdK, Berlin, Archivdirektion, Vertragsakten

S.82: AdK, Berlin, Kunstsammlung, KS-Nagel MA 52

S.83: AdK, Berlin, Kunstsammlung, KS-Foto 116

S.86: AdK, Berlin, Kunstsammlung, KS-Nagel MA 41

S.89: AdK, Berlin, Beständeakte Otto Nagel

S.92, 93: AdK, Berlin, Kunstsammlung, KS-Gemälde MA 43, Foto: Oliver Ziebe

S.94: AdK, Berlin, Kunstsammlung, KS-Gemälde MA 50

S.95: AdK, Berlin, Kunstsammlung, KS-Nagel HZ 1030

S.95: AdK, Berlin, Kunstsammlung, KS-Nagel HZ 1036

S.101: AdK, Berlin, Pariser Platz 4, Kunstsammlung, KS-Plastik PL 103, Foto: Oliver Ziebe

Rückseitencover: AdK, Berlin, Kunstsammlung, KS-Gemälde MA 221, Foto: Oliver Ziebe

© 2022, Akademie der Künste, Berlin, Künstler*innen, Autor*innen, Fotograf*innen

© 2022, VG Bild-Kunst, Bonn: Marianna Christofides, Otto Dix, Max Kaus, Edmund Kesting, Otto Nagel

Autorinnen und Autoren

Dr. Ulf Bischof ist Jurist und arbeitet als Rechtsanwalt in Berlin auf dem Gebiet des Kunstrechts. Er berät vor allem nationale und internationale Museen und Sammler. Seine Dissertation zum Thema *Die Kunst und Antiquitäten GmbH im Bereich Kommerzielle Koordinierung* erschien 2003. Er ist seit 2006 Herausgeber des Journals für Kunstrecht, Urheberrecht und Kulturpolitik (*KUR | Kunst und Recht*).

Marianna Christofides ist Künstlerin und Filmmacherin. Sie studierte unter anderem Visual and Media Arts an der Athens School of Fine Arts, der Slade School of Fine Art in London und der Kunsthochschule für Medien Köln. Sie ist eine der international namhaftesten Künstlerinnen Zyperns und vertrat 2011 ihre Heimat auf der 54. Biennale in Venedig. Sie lebt in Berlin. Arbeiten (Auswahl): *Days In Between* (2015), *repotting flowers* (2022).

Prof. Dr. Stephan Grotz ist Philosoph und Universitätsprofessor für Geschichte der Philosophie an der Fakultät für Philosophie und für Kunstwissenschaft an der Katholischen Privat-Universität Linz. Am 1. September 2022 übernahm er das Amt des Dekans. Er studierte Kunstgeschichte, Theaterwissenschaft, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Griechische Philologie und Philosophie in München und Berlin.

Werner Heegewaldt ist Historiker und wissenschaftlicher Archivar. Nach dem Studium der Geschichte, Germanistik und Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin und der Ausbildung an der Archivschule Marburg arbeitete er am Brandenburgischen Landeshauptarchiv in Potsdam. Seit 2016 ist er Direktor des Archivs der Akademie der Künste, Berlin.

Elgin Helmstaedt studierte Neuere Deutsche Literatur, Deutsch als Fremdsprache und Anglistik an der Humboldt-Universität Berlin. Seit 2002 arbeitet sie als Archivarin im Archiv Darstellende Kunst der Akademie der Künste, Berlin, und ist dort vor allem für die Kritiker-Nachlässe zuständig.

Doris Kachel studierte Kunstgeschichte und Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Nach einem Volontariat im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin war sie anschließend unter anderem projektbezogen als Provenienzforscherin für das Bröhan-Museum, das Museum Berggruen und das DHM in Berlin tätig. Seit 2021 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin für Provenienzforschung im Archiv der Akademie der Künste, Berlin.

Ursula Marx studierte Literaturwissenschaft, Anglistik und Theaterwissenschaft in Marburg an der Lahn und Berlin. Seit 2004 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im Walter Benjamin Archiv der Akademie der Künste, Berlin.

Dr. Anneka Metzger studierte Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte in Heidelberg, Siena und Berlin. Von 2008 bis 2015 war sie als künstlerisch-wissenschaftliche Mitarbeiterin und Referentin an der Kunsthochschule für Medien Köln tätig. Seit 2015 ist sie Referentin der Archivdirektion an der Akademie der Künste, Berlin.

Dr. habil. Rosa von der Schulenburg ist Kunsthistorikerin und Restauratorin. Seit 2001 lehrt sie als Privatdozentin an den Universitäten in Frankfurt am Main, Heidelberg und an der Humboldt-Universität zu Berlin und leitet seit 2005 die Kunstsammlung der Akademie der Künste, Berlin.

Anna Schultz studierte Kunstgeschichte und Geschichte der Grafik am Courtauld Institute of Art und am University College London. Anschließend war sie am British Museum (Department of Prints and Drawings) und am Kupferstichkabinett Berlin tätig. Seit 2013 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Kunstsammlung der Akademie der Künste, Berlin, und dort unter anderem für die Plakatsammlung und die Kunst vor 1900 zuständig.

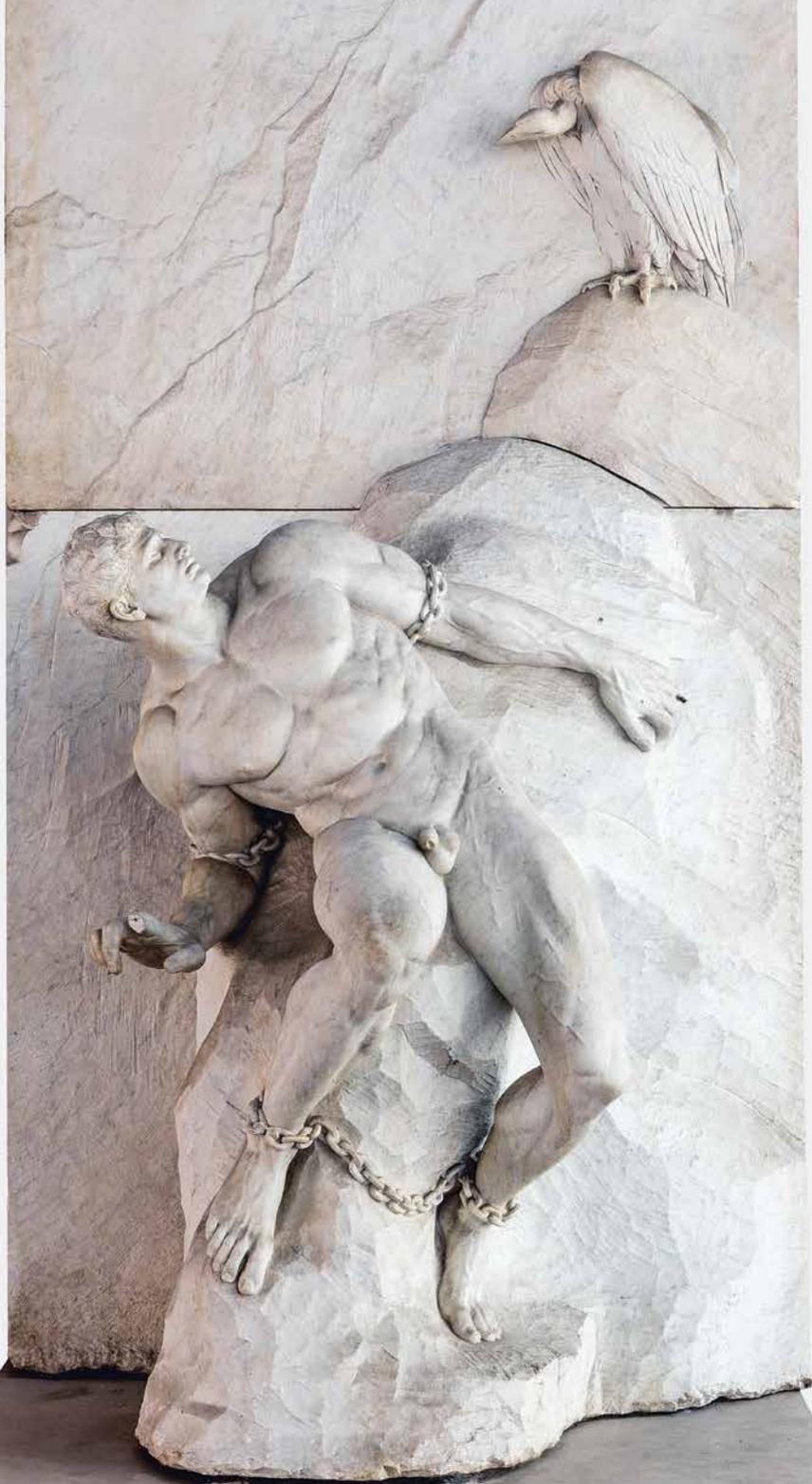
Prof. Dr. Erdmut Wizisla studierte Germanistik in Berlin. Er leitet seit 1993 das Bertolt-Brecht-Archiv und seit 2004 das Walter Benjamin Archiv an der Akademie der Künste, Berlin. Seit 2013 ist er als Honorarprofessor an der Philosophischen Fakultät der Humboldt-Universität zu Berlin tätig.

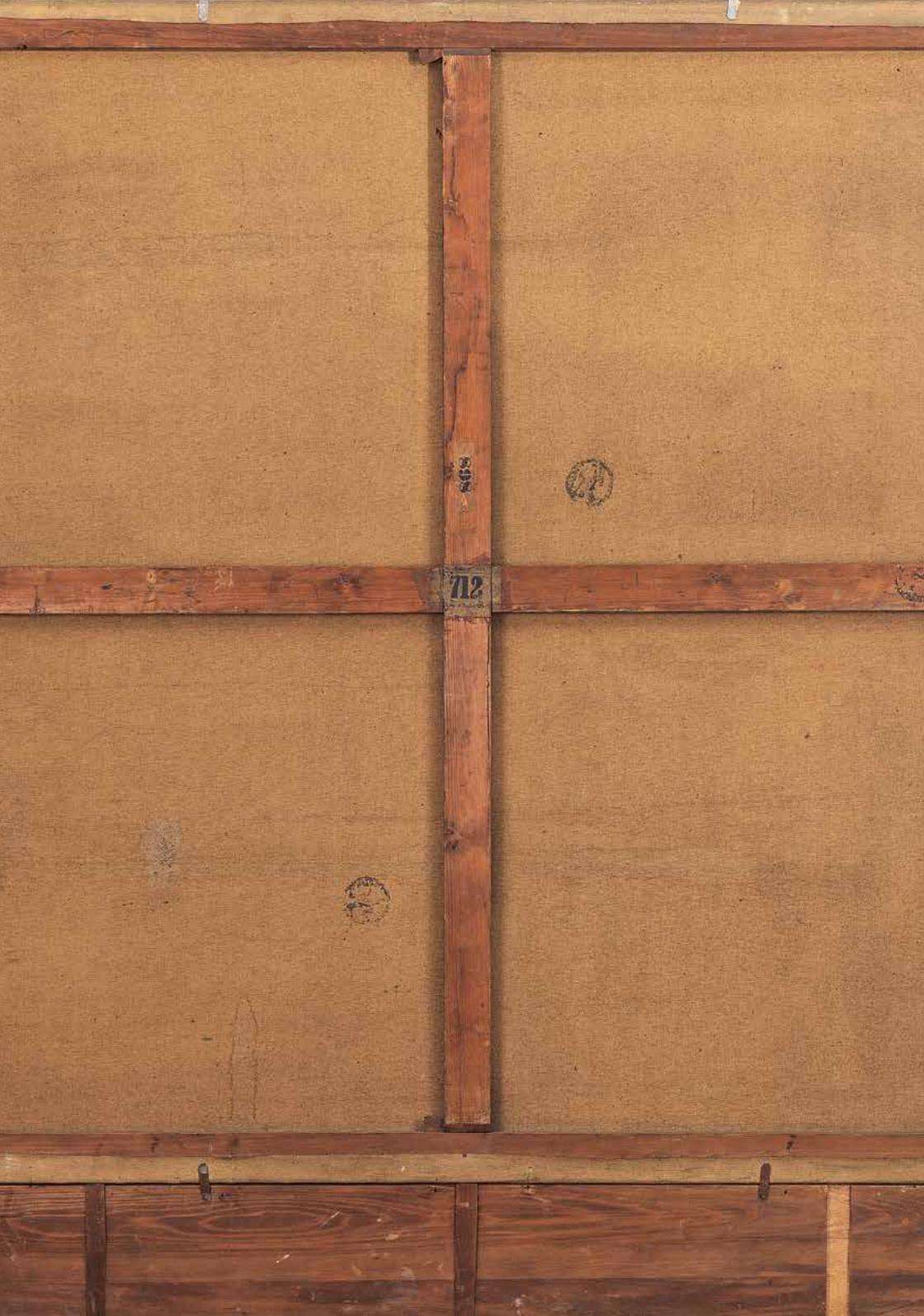
Cover Fritz Erler, *Schwarzer Pierrot*, 1908

S. 1 Fritz Erler, *Der Fechter*, 1904

S. 101 Reinhold Begas, *Der gefesselte Prometheus*,
1900, Marmor, 380 x 195 cm, AdK, Berlin

Rückseitencover Rückseite von Fritz Erlers
Schwarzem Pierrot mit Provenienzmerkmalen





609

712

